

SOCIOLOGÍA Y MÚSICA:

aportes investigativos
para el caso colombiano

Diana Carolina Varón Castiblanco
Editora académica



Sociología y música

aportes investigativos para
el caso colombiano

Sociología y música

aportes investigativos para
el caso colombiano

Diana Carolina Varón Castiblanco

EDITORA ACADÉMICA



Varón Castiblanco, Diana Carolina

Sociología y música: Aportes investigativos para el caso colombiano/Diana Carolina Varón Castiblanco [y otros siete autores], Primera edición, Bogotá: Universidad Santo Tomás, 2024.

243 páginas; fotografías a blanco y negro e ilustraciones

Incluye referencias bibliográficas e índice temático y de autores.

E-ISBN: 978-958-782-620-3

1. Música-Identidad 2. Paz-Arte 3. Música-Tradición 4. sociología-música 5. Mercado -música 6. Artesanos 7. Folclor 8. Gaiteros-Bogotá 9. Mujeres-Música I. Universidad Santo Tomás (Colombia).

CDD 306.482

CO-BoUST



© Diana Carolina Varón Castiblanco, Diego Alejandro Rodríguez, Laura Daniela Giraldo Melo, Edward Fernando Salazar Celis, Nelson Antonio Gómez Serrudo, Edgar Rey Sinning, Juan Carlos Escobar Campos, Maryam Yulieth Velosa Mendieta, autores, 2024.

© Diana Carolina Varón Castiblanco, editora académica, 2024.

© Universidad Santo Tomás, 2024

Ediciones USTA

Bogotá, D.C., Colombia

Carrera 9 n.º 51-11

Teléfono: (+571) 587 8797, ext. 2991

editorial@usta.edu.co

<http://ediciones.usta.edu.co>

Corrección de estilo: Lorena Castro Castro

Diagramación y montaje de cubierta: Patricia Montaña Domínguez

Imagen de cubierta: generada mediante ChatGPT y Bing

Hecho el depósito que establece la ley

E-ISBN: 978-958-782-621-0

Primera edición, 2024

Esta obra tiene una versión de acceso abierto disponible en el Repositorio Institucional de la Universidad Santo Tomás: <https://doi.org/10.15332/li.lib.2022.00371>

Universidad Santo Tomás

Vigilada MinEducación

Reconocimiento personería jurídica: Resolución 3645 del 6 de agosto de 1965, MinJusticia

Acreditación Institucional de Alta Calidad Multicampus. Resolución 014525 del 28 de julio de 2022, 8 años, MinEducación

Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta obra, por cualquier medio, sin la autorización expresa del titular de los derechos.

Contenido

INTRODUCCIÓN	9
PRIMERA PARTE	
TRAYECTORIAS, ESTÉTICAS, IDENTITARIAS EN LA MÚSICA	15
LO SONORO, LO ESTÉTICO Y LA IDENTIDAD: LECTURAS DESDE LA SOCIOLOGÍA DE LA MÚSICA	17
Diana Carolina Varón Castiblanco	
LA PIPA DE LA PAZ: EMERGENCIA DEL ROCK EN EL CONTEXTO JUVENIL COLOMBIANO (1989-2000)	39
Diego Alejandro Rodríguez Sanabria	
COMPONRIENDO IDENTIDADES DESDE LA MÚSICA DE LAS FARC-EP (1989-2008)	67
Laura Daniela Giraldo Melo	
“CON ROPA HACIENDO EL AMOR”. MODA, ESTÉTICAS Y POLÍTICAS DEL REGGAETÓN EN LOS ALBORES DE SU GLOBALIZACIÓN	89
Edward Salazar Celis	
TERRITORIOS DE LA SALSA EN COLOMBIA	119
Nelson Antonio Gómez Serrudo	
SEGUNDA PARTE	
USOS Y RECEPCIÓN ENTRE LO TRADICIONAL Y LO MODERNO	141
DE LA MÚSICA TRADICIONAL EN SU ESCENARIO NATURAL A LA MÚSICA EN ACETATO A TRAVÉS DE LA BOCINA EN LOS PUEBLOS RIBEREÑOS DEL MAGDALENA	143
Edgar Rey Sinning	

LOS TRABAJADORES DEL MUNDO DE LA CULTURA EN EL CARIBE: UNA SOCIOLOGÍA PARA LA VALORACIÓN Y EVALUACIÓN DEL TRABAJO ARTÍSTICO EN COLOMBIA	171
Juan Carlos Escobar Campos	
MUJERES QUE CREAN, CANTAN Y TOCAN CARRANGA EN CUNDINAMARCA	207
Maryam Velosa Mendieta	
ÍNDICE TEMÁTICO	235
SOBRE LOS AUTORES	239

Introducción

En la tradición de la sociología hemos encontrado sugerentes y sedudas reflexiones teóricas y empíricas sobre los mundos de la música. Desde aquellas clásicas de la racionalidad de la música en Max Weber (1993) o las consideraciones de Simmel (2003), pasando por los trabajos de Howard Becker (2008) o de Simon Frith (1978) sobre la sociología del rock. Estas reflexiones se han venido acrecentado con novedosas metodologías para la comprensión de esta expresión artística en la sociedad.

La música, como una de las expresiones de la cultura en la mirada sociológica colombiana, ha sido objeto de investigación e interés creciente. En las contribuciones del presente libro investigadores nacionales nos ofrecen una recreación de esa tradición caracterizada por la multiplicidad de enfoques que analizan las creaciones y expresiones musicales contemporáneas, cartografiando las claves de los más variados escenarios y territorios del pentagrama social colombiano. Para ello, se retoman aportes provenientes de las experiencias, la investigación, la teoría, el ejercicio docente y las prácticas sociológicas en diferentes contextos rurales y urbanos

El libro presenta un panorama que contribuye a la investigación sobre la sociología de la música en el país, a través de ocho trabajos diversos, que hacen aportes al estudio de músicas tradicionales y modernas desde diferentes trayectorias de géneros musicales en Colombia. A su vez, se abordan las transformaciones socioculturales a partir de procesos identitarios, estéticos y sonoros que evidencian el quehacer sociológico para estudiar y analizar el fenómeno musical que se presentan en dos líneas temáticas principales.

La primera parte del libro, “Trayectorias identitarias y estéticas en la música”, aborda el fenómeno musical desde diferentes perspectivas,

que permiten analizar variados procesos teóricos y géneros musicales como la salsa, el rock, el reggaetón y el vallenato, a través de los procesos sociales que generan significado desde lo territorial, el contexto, las maneras de habitar y consumir la música en distintos escenarios, lo que permite realizar una lectura sociológica a través de los códigos y estructuras prácticas y teóricas que regulan los nexos entre música y sociedad.

En la segunda línea temática del libro, “Usos y recepción entre lo tradicional y lo moderno”, encontramos reflexiones arraigadas en la comprensión del papel de los medios de comunicación y la industria cultural, mediadas por la experiencia sociocultural que dota de sentido al consumo cultural y le permite reinterpretar y codificar experiencias musicales en las instancias del *mundo del arte* (Becker, 2008). Esto despliega muchas esferas que posibilitan la composición artística, con un amplio panorama en la forma como se expresa la creación y la recepción musical.

Con el desarrollo de las líneas temáticas también se resaltan la variedad de las metodologías como uno de los aportes del libro para consolidar el campo de estudio de la sociología de la música en Colombia. Las y los autores utilizaron revisión de canciones (tanto la parte musical como de las letras y lo visual), entrevistas, etnografía, historias de vida, laboratorios de música y memoria, sesiones de improvisación, cifras y datos cuantitativos. Además, es importante resaltar que varias de las investigaciones se hicieron durante el confinamiento a causa de la pandemia por covid-19 y se desarrollaron metodologías para este contexto.

De esta manera, la primera línea temática presenta el capítulo “La música como objeto de estudio de la sociología. (Lo sonoro, lo estético y la identidad)”, por Diana Carolina Varón Castiblanco, quien, desde una experiencia práctica en el ejercicio de la docencia en el seminario “Sociología y Música” en la Facultad de Sociología de la USTA, presenta un análisis y un acercamiento teórico a categorías centrales para el estudio del fenómeno musical, como la estética y la identidad desde la sociología. Para ello, acude a la relación y la influencia que tienen la sociología de la cultura y el arte como antecedentes importantes para pensar el fenómeno musical, a través de un diálogo constante con otras disciplinas como la historia, la filosofía, la musicología, etc.

Seguidamente, el capítulo “La pipa de la paz: emergencia del rock en el contexto juvenil colombiano. 1989-2000” de Diego A. Rodríguez elabora un recuento histórico para abordar los diferentes usos de la música rock y la configuración de procesos identitarios y estéticos a través de la distribución y consumo entre la década de los noventa y los 2000 en el contexto colombiano. Desarrolla una aproximación a las prácticas sociales y relacionales de la cultura juvenil, a través de los procesos de la industria cultural, las casas discográficas y el campo musical del rock a través del *ciclo de producción musical* que involucra diferentes agentes como los músicos, productores musicales de conciertos, festivales y los jóvenes consumidores.

Posteriormente, el capítulo “Componiendo identidades desde la música de las FARC-EP (1989-2008)”, de Laura Giraldo, relata la relación de los procesos de composición e identidad a través de un análisis discursivo de las canciones de músicos integrantes de la guerrilla de las FARC-EP, que abordan ejes temáticos asociados al conflicto armado y la percepción del amor y la paz dentro de la organización. Teóricamente, se analiza el fenómeno musical bajo las referencias de autores como Theodor Adorno y Pierre Bourdieu.

A su vez, el capítulo “Con ropa haciendo el amor. Estéticas del reggaetón en los albores de su globalización” de Edward Salazar Celis, articula la postura teórica y los datos, proponiendo un análisis sobre las trayectorias estéticas e identitarias del reggaetón en las Américas, de algunos cantantes representativos del género, a través del vestir, sus principales álbumes y videos musicales. La invitación propuesta por el autor es a leer el género de reggaetón más allá de un proceso comercial en donde se inscriben otros significados que reconocen aproximaciones desde prácticas subalternas en las cuales la moda, el cuerpo y la estética permanecen.

Este recorrido por las trayectorias estéticas e identitarias nos acerca al cierre de esta línea temática con “Territorios de la salsa en Colombia”; allí, Nelson Gómez analiza los territorios urbanos y la actividad salsera en el país, a través de las estéticas de los lugares y los ritmos del encuentro que configuran procesos identitarios y de significación en diferentes escenarios sociales. Argumenta, a su vez, el escenario urbano de la salsa y el marco del consumo cultural en la esfera pública

salsera a través de un enfoque fenomenológico, implicando la consideración de las coordenadas de espacio-tiempo y comunidades de un género como la salsa, que se inserta en los espacios urbanos y permite una dialéctica entre lo local y lo global.

Los análisis expuestos en esta primera parte del texto ofrecen una lectura que aporta, desde diferentes puntos de enunciación, a la relevancia cultural y sonora de las trayectorias colectivas, académicas, urbanas y locales que se leen a través de los procesos de significado en la identidad musical. Estos escenarios permiten analizar las relaciones sociales a través de la música, donde los procesos estéticos se vinculan a partir de contextos que referencian procesos que involucran la creación, interpretación, producción, distribución y consumo de la música.

En la segunda parte del libro “Usos y recepción entre lo tradicional y lo moderno”, se inicia el recorrido en las regiones del Atlántico y Cundinamarca, focos en los que se teje la recepción y creación de diferentes géneros musicales y las novedosas formas de apropiarlos y recrearlos.

En el capítulo “De la música tradicional en su escenario natural a la música en acetato a través de la bocina en los pueblos ribereños del Magdalena”, Edgar Sinning se adentra, con sus inigualables nostalgias, por los caminos de las bocinas y sus desiguales sonidos, inundando de músicas las tierras del bajo Magdalena, de historias y relatos, acetatos y dispositivos, que enriquecen las experiencias festivas de sus pobladores.

La experiencia sonora continúa con “Los trabajadores del mundo de la cultura en el Caribe: una sociología para la valuación y evaluación del trabajo artístico en Colombia”, de Juan Carlos Escobar, quien nos presenta aquellos circuitos de las riberas del río Magdalena en los que se gestan las creaciones de los músicos de la tambora, acompañados por una serie de agentes en gran parte invisibilizados y en condiciones de precariedad, que no logran el merecido reconocimiento, lo cual evidencia la poca valoración de las prácticas tradicionales de estas comunidades rurales o étnicas en esta importante región del país.

Y la china que yo tenía no se fue para la capital, sino que de la mano de Maryam Velosa en su contribución para este libro, “Mujeres que crean, cantan y tocan carranga en Cundinamarca” enuncia cómo un grupo de mujeres se apropió de este género y logró un amplio

reconocimiento como intérpretes en esta región. Se destaca el papel de cuatro agrupaciones: El son del frailejón, Las carrangueras del Majuy, Ventarrón carranguero y Los Vitocos, las dos primeras agrupaciones totalmente femeninas y las otras dos mixtas. Nos ilustra cómo están renovando el repertorio, introduciendo temáticas contemporáneas, sin perder el arraigo en la carranga tradicional.

Estas experiencias musicales, con sus respectivos recursos entre lo tradicional y lo moderno, incorporan novedades de las prácticas cotidianas, reflexiones políticas actuales, demandas por los derechos humanos y las condiciones ambientales. Mediado por diversos canales, las experiencias contribuyen a entender las variadas formas de recepción y creación que se están gestando como formas de resignificación en la esfera pública festiva en muchas regiones del país. A su vez, la presente obra, que aborda la intersección entre la sociología y la música en el contexto colombiano, se caracteriza por su enfoque innovador y multidisciplinario. Cada capítulo no solamente se erige como un compendio de análisis sobre el fenómeno musical, sino que también incorpora un componente sonoro que enriquece la comprensión de dicho fenómeno. Para lograr esto, al comienzo de cada capítulo, se proporciona una lista de reproducción minuciosamente seleccionada por el autor o autora correspondiente, a la cual se puede acceder a través de códigos disponibles en plataformas como Spotify o YouTube.

Esta estrategia editorial se traduce en una experiencia inmersiva, permitiendo al lector adentrarse en la música en cuestión mientras explora los análisis sociológicos que la contextualizan. Este enfoque no solo complementa el discurso académico, sino que también ofrece una oportunidad única de comprender la música como una manifestación cultural y social, enriqueciendo así la comprensión de las dinámicas musicales en la sociedad colombiana. Este libro, al fusionar la teoría sociológica con la experiencia auditiva, busca contribuir a un enfoque más completo de la música en la sociedad y su relevancia en la cultura colombiana contemporánea.

Finalmente, es importante señalar algunas apuestas que atraviesan este libro. La primera de ellas es la de contribuir a la ampliación de la circulación de las investigaciones sobre la sociología de la música desde un campo disciplinar en construcción a nivel nacional.

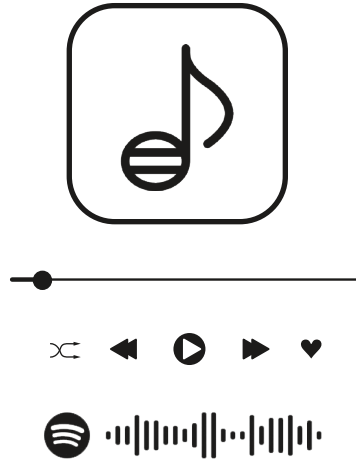
En segundo lugar, el libro busca enriquecer la discusión sociológica a partir de la unión de teoría internacional/nacional y datos propios, para ir construyendo una apuesta nacional frente a la sociología de la música en Colombia.

Tercero, la investigación desde la sociología de la música se convierte en un campo de acción que involucra una metodología que apuesta por el trabajo de campo, la revisión documental, el análisis del discurso, de imagen y la aplicación de técnicas cualitativas y cuantitativas, entre otras. Así, se abre espacio a una sociología de la música que dialoga entre la postura teórica de los datos y los recuentos históricos alrededor de un género musical que tejen historias, estéticas, identidades y acciones colectivas.

Para cerrar, agradezco a la Universidad Santo Tomás y a la Facultad de Sociología su apoyo en este proyecto editorial, que ha salido a la luz después de casi tres años de trabajo. De manera muy especial, agradezco a las autoras y autores cuyos valiosos aportes investigativos conforman este libro. Es este el resultado del trabajo en conjunto que se fue consolidando desde diferentes melodías, ritmos y acordes, que convierten a esta obra en un instrumento para que lleve sus sonidos a quien lo quiera escuchar y leer.

DIANA CAROLINA VARÓN CASTIBLANCO
EDITORA ACADÉMICA

PRIMERA PARTE
TRAYECTORIAS, ESTÉTICAS,
IDENTITARIAS EN LA MÚSICA



- ▶ **Dreams (1977)**
Fleetwood Mac
- ▶ **Maniac (1983)**
Michael Sembello
- ▶ **Just the Two of Us (1981)**
Grover Washington, Jr. y Bill Withers

* Instrucciones para acceder a las listas de reproducción: abre la aplicación de Spotify, selecciona el buscador de canciones, da clic sobre el ícono de la cámara, escanea el código que aparece en esta página con la cámara de tu dispositivo móvil. Podrás disfrutar de las listas de reproducción seleccionadas por los autores. Asegúrate de tener una conexión a internet activa y una cuenta de Spotify (puede ser gratuita) para acceder a la música de manera instantánea.

Lo sonoro, lo estético y la identidad: lecturas desde la sociología de la música

DIANA CAROLINA VARÓN CASTIBLANCO

Hablar de la sociología de la música como un campo disciplinar brinda un abanico de posibilidades que permiten abordar el fenómeno musical desde diferentes categorías y enfoques teóricos. En este capítulo, la intención es proponer una lectura sociológica de la música partiendo de la experiencia docente. Esta propuesta es el resultado de la exploración, aprendizaje y construcción que se ha llevado a cabo desde el Seminario de Sociología y Música, que se ha dictado en el programa de Sociología de la Universidad Santo Tomás desde el año 2017 hasta el presente.

En el ejercicio docente de abordar la música desde lo sociológico se ha pasado por un proceso de búsqueda, elección de temas, autores y enfoques que han ido cambiando con el tiempo, de acuerdo a la respuesta de los estudiantes, el contexto y el aprendizaje práctico que se da en el quehacer de las clases. De esa experiencia surge este capítulo, cuya intención es seguir sumando posibilidades para analizar e investigar la música desde una postura sociológica que dialogue constantemente con otras disciplinas como la historia, la filosofía, la musicología, entre otras.

Se abordan, entonces, tres categorías centrales: lo sonoro, lo estético y la identidad. Así, antes de pensarse la música como un fenómeno social, se presenta un acercamiento al sonido y la importancia que este tiene para pensarse y analizarse como unidad de sentido desde la

sociología, respondiendo a cómo el sonido, al igual que la música, configura estructuras sociales y simbólicas que no solamente están asociadas a un patrón vocal, rítmico o melódico, sino que también se puede hacer sociología pensando desde el sonido, tomando como referencia los aportes hechos por Andrés Ramón (2008), Murray Schafer (1993) y Jean Luc Nancy (2007).

En consecuencia, otro de los ejes temáticos que se aborda antes de lo estético y lo identitario es revisar los puntos en común y las diferencias que referencian a la sociología de la música con la sociología del arte y la cultura, referenciando a autores como Raymond Williams (2018), Pierre Bourdieu (1995) y Vera Zolberg (2002). A su vez, se hará mención a la categoría de lo estético desde una lectura sociológica, en donde si bien la estética se puede leer desde lo artístico, lo filosófico o lo técnico, los aportes de autores como Jules Combarieu (1897), Charles Lalo (1949), Alphons Silberman, (1982), Theodor Adorno (2009) y Enrico Fubini (2007), brindarán una lectura del fenómeno musical en la estética, a través de elementos históricos y categorías sociológicas tomadas de Durkheim como hecho social, valores e instituciones.

Por último, se abordará la categoría de identidad, allí se hará referencia a autores como Tía De Nora (2002), que aborda la relación de música e identidad a través de los procesos de la tecnología del yo; Simon Frith (1987), quien analiza la identidad desde el impacto que la música ejerce sobre la sociedad en géneros musicales como el rock o la música popular, y William G. Roy (2010), quien permite abordar la identidad desde una lectura que invita a pensar el fenómeno musical como una actividad que se hace evidente en el proceso de la interpretación musical.

De esta manera, se desarrolla la estructura del capítulo que se configura como el proceso conceptual y teórico sobre el cual se ha trabajado el seminario en estos años y tiene la intención de seguir aportando a la construcción de un campo de la sociología de la música en Colombia, que en este caso se ha hecho a través del ejercicio docente y el aprendizaje en las aulas.

Lo sonoro como antecedente para pensar la música

¿Por qué es relevante tomar en cuenta el sonido para el análisis sociológico de la música? Uno de los elementos que se debe resaltar es pensar que el sonido puede ser objeto de un análisis interdisciplinar que lo sitúa como un factor cultural, que configura simbólica e históricamente diferentes aspectos de una sociedad en particular, convirtiéndolo en un medio, un registro y una manera de hacer sociología.

Situar el sonido y el análisis sociológico permitirá entender al primero como un elemento que configura la cotidianidad y refleja las relaciones sociales, que también se gestan en contextos sociales e históricos concretos. En ese sentido, pensar en el sonido implica remontarse a los orígenes de la humanidad:

[...] lo que indicó primeramente en el ser humano y en su constitución del entendimiento fue el sonido, por eso el oído se considera un elemento sensorial determinante en la formación de la conciencia, un sistema que contribuye a construir un ser perceptivo que existe en tanto que es capaz de escuchar. Por ello oír, escuchar, es presentir, y presentir conduce a pensar. (Ramón, 2008, p. 14)

De la misma manera, el sonido como estructura y forma de pensamiento se presenta como un núcleo de sentido (Nancy, 2007), que invita a estar a la escucha e involucrarnos con la presencia del sonido como factor inherente a la cotidianidad:

El sonido no tiene una cara oculta, es todo delante detrás y afuera adentro, un sentido patas arriba con respecto a la lógica más general de la presencia como aparecer, como fenomenalidad o como manifestación y, por lo tanto, como cara visible de una presencia subsistente en sí. (Nancy, 2007, p. 33)

De esta manera,

[...] el sonido como atributo de la identidad incluye todas aquellas expresiones sonoras que se consideran propias, ya sea porque nosotros las producimos o porque son una voz colectiva de la cual nos

sentimos parte; esta identificación también engendra la diferencia, es decir, el reconocimiento de un mundo sonoro que es ajeno al nuestro y con el cual también nos vinculamos. (Domínguez, 2015, p. 97)

Estos postulados son retomados por Murray Schafer, quien plantea que los sonidos son verbos, así como que el silencio no existe para los vivos: al no tener párpados en los oídos, los seres humanos están condenados a oír. Incluso si una persona carece del sentido del oído, puede sentir en su cuerpo las vibraciones del sonido o la música (Schafer, 1993). Por ello, el autor hace una invitación a tomar consciencia de todos los sonidos alrededor, así como de su simbolismo, en su mayoría grabado en la memoria individual y colectiva.

Estos elementos hacen referencia al concepto del paisaje sonoro o *soundscape* (Schafer, 1993), entendido como la interpretación del mundo social a través de los sonidos de los entornos cotidianos. El trabajo de Schafer permite abrir el diálogo y la reflexión acerca de cómo el sonido también se configura en un significativo y productor de símbolos que desde lo sensorial y perceptivo dan presencia y lugar a la manera en que las sociedades también se vivencian, comunican y se expresan desde el sonido y la música. Pensar el sonido sociológicamente es entenderlo como un factor cultural y como un proceso de configuración simbólica e histórica, en donde la tríada sonido, escucha y música también permite abordar relaciones sociales y configuración de la identidad.

De acuerdo con estas concepciones, se puede afirmar que el sonido y el oído son importantes y necesarios para abordar al fenómeno de la música en función de comprender que el sonido se convierte en la “antesala de la música que goza de una capacidad primordial para captar mundos todavía desconocidos: el sonido nos crea como individualidad y la música como parte de la colectividad” (Ramón, 2008, p. 14). Por tanto, la música propicia el encuentro de la subjetividad y el colectivo, configurando los procesos identitarios y de pertenencia a un grupo o generación a través del gusto, el contexto, las experiencias vividas, etc.

En virtud de lo anterior, es posible afirmar que “la música es el ejemplo por antonomasia del mecanismo evocativo del sonido. Cuando

decimos que una canción ha tocado nuestras fibras más sensibles nos referimos al hecho de haber experimentado reacciones como estremecimiento, euforia, miedo, tensión, calma o aflicción” (Domínguez, 2015, p. 101).

A nivel sociológico, el fenómeno musical genera espacios para la reflexión y el análisis según los cuales

[...] todas las funciones de la música son determinadas por la sociedad, por tanto, podemos decir que únicamente conoceremos la música y los movimientos sociales que hay en torno a ella, si conocemos el trasfondo cultural en el que se crea, ya que cada cultura musical está compuesta de sus propias peculiaridades y tiene establecidos procedimientos concretos para validar la música, para desplazar los límites de lo que se incluye y lo que se excluye como parte de un género o para crear etiquetas que ayuden a la interpretación y clasificación del sonido. (Ruiz, 2012, p. 76)

De esta manera, el sonido de lo cotidiano, las estructuras o señales sonoras de cierto lugar o contexto en particular, se convierten en insumos muy valiosos para poder acercarse a la identidad de los lugares que se habitan, las formas de ser y estar, en donde además de la música, si se agudiza la capacidad sensorial, se encontrará en el sonido un gran aliado para analizar la construcción de significados que envuelven el universo musical sonoro y audible de una sociedad concreta.

Lo musical desde la sociología del arte y la cultura

Se evidencia que para acercarse al campo de la sociología de la música se deben tener en cuenta los aspectos vistos desde el sonido y la escucha activa, pero también pensar la sociología de la música es acercarse al reconocimiento del fenómeno musical desde los aportes que se han hecho en la sociología de la cultura y el arte. Si bien estos campos abordan dimensiones más amplias que no se centran solamente en la música, sí brindan elementos que complementan el análisis musical.

Por tanto, se referencia que la música hace parte de un fenómeno cultural, que visto desde la sociología de la cultura, como lo propone

el autor como Raymond Williams (2018), comprende aspectos como las instituciones, los medios de comunicación, los movimientos sociales y las formas culturales atribuidas a las concepciones del mundo o lo que define el autor como *formas del sentir*. Este concepto liga la experiencia humana con las estructuras culturales, se referencia a la cultura interiorizada y experimentada por los individuos en modo continuo, donde se analizan valores compartidos y vividos por un grupo.

Estos elementos mencionados se pueden trasladar al fenómeno musical si atribuimos las *formas del sentir* a ese pulsar individual y colectivo que la música genera en diferentes contextos sociales. Williams (2018) en su estudio de la cultura desde la sociología, plantea cómo este fenómeno se puede abordar desde dos tradiciones: la observacional y la alternativa. La primera hace referencia al rol de las instituciones culturales, los contenidos de la comunicación y sus efectos. Allí, el fenómeno cultural y, en este caso la música, se analiza desde las características que imprime la industria musical, en la producción, imagen, posicionamiento del artista en un mercado concreto y la receptividad de las audiencias.

En la actualidad, los elementos mencionados cobran igual o mayor relevancia con la transformación de la industria musical al servicio de la producción de contenidos que van más allá de la producción de un disco, también generan nuevas formas de consumo entre el artista y el público alrededor de las redes sociales, las reproducciones en las plataformas digitales, etc.

Respecto a la tradición alternativa, cabe decir que analiza elementos asociados a las condiciones sociales del arte, el material social de las obras del arte y las relaciones sociales en las que están implicadas dichas obras. Este abordaje también permite realizar una lectura del fenómeno musical, desde la sociología del arte, que durante los años cincuenta y sesenta estuvo en auge, que se sitúa en la escuela europea, con los aportes de: Pierre Francastel (1951) en la pintura; Jean Duvignaud (1965) en el teatro; Lucien Goldmann (1964) en la literatura; Raymonde Moulin (1967) en el análisis socioeconómico en el ámbito de las artes plásticas; Valeriano Bozal (1996) en la historia del arte; y Pierre Bourdieu con el sentido social del gusto (1995), entre otros.

Para Bourdieu, el campo del arte y de la cultura, donde también se inserta la música, resulta ser “un espacio de lucha asignado por las

relaciones que los agentes sociales construyen dentro y fuera del campo en aras de la posesión, conservación y legitimación de un determinado capital” (citado en Romeu, 2017, p. 14). Ese resultado se concreta a través de la producción de las obras de arte, si bien físicas y económicamente valuadas, también simbólicamente prestigiadas como productos “espirituales” y “trascendentes” (Bourdieu, 1995, citado en Romeu, 2017, p. 15).

Ciertamente, al trasladar lo expuesto por Bourdieu a un contexto musical es posible ver cómo a lo largo de la historia también se han referenciado obras musicales que adquieren un valor simbólico determinado por las estructuras del campo. Se puede considerar, por ejemplo, la disputa o el diálogo que se da entre la música clásica/culta frente a la música popular, o lo que Theodor Adorno (2009) también llamaría la música ligera en comparación con la música seria o la *nueva música* basada en la propuesta musical de Arnold Schoenberg con el dodecafonismo e Igor Stravinsky. Sin embargo, el mismo Adorno reconocería también que la nueva música entraría a las mismas lógicas del sistema y sucumbiría a la escucha mercantil de las estructuras de la industria cultural.

Estos postulados también se pueden seguir revisando teniendo en cuenta ese puente entre sociología del arte y música, en concordancia con los planteamientos de Vera Zolberg (2002). Ella ha hecho un aporte a la sociología del arte al concebirla a partir de tres elementos centrales: el primero es la relación entre el artista y los procesos de institucionalización; el segundo involucra las relaciones económicas de los procesos del arte; y el tercero, a los artistas y los coleccionistas del arte (Ruiz, 2008).

De acuerdo con lo anterior, los dos primeros aspectos de la tradición observacional expuestos previamente, se pueden relacionar con la teoría musical en la medida en que, como también lo planteaba Williams, hay una serie de elementos institucionalizados y económicos que mantienen la estructura de la industria musical. Por ejemplo, actualmente se puede hablar de los procesos asociados a la creación musical, la grabación, las ventas por medios físicos y digitales, conciertos, giras, redes sociales, *merchandising*, etc.

Los aspectos institucionales y económicos del campo musical permite generar todo un ámbito de acción y de estructuras institucionalizadas,

como las compañías discográficas comerciales e independientes, los medios de comunicación y las plataformas de música en *streaming* como Spotify, YouTube, Apple Music, Tidal, Souncloud, entre otras. Evidentemente, tales plataformas han generado un cambio significativo en la manera de acceder y consumir la música, al ampliar las posibilidades de adquirir diferentes gustos y conocer corrientes y estilos que, previamente a la digitalización de la música, podrían estar más asociados a la posición o clase social de su público, como en su momento lo planteó Bourdieu (1995), a través de los conceptos de campo y habitus.

Sin embargo, sabiendo que la música es un bien de consumo y que también se analiza desde los puntos de vista previamente señalados, es importante anotar que en la actualidad, la música sigue articulándose como un bien cultural y es indispensable seguir analizándola sin separarla de una sociología de la cultura y el arte, debido al valor simbólico, social e individual que transmite a través del crisol histórico, sonoro, identitario o estético con el que se estudie.

La dimensión estética

Hasta el momento se evidencia que el análisis del fenómeno musical desde la óptica de la sociología, no es ajeno a la estética. Siguiendo a Fubini (2007), la estética se puede entender como un ámbito de realidad, una dimensión del conocimiento y una experiencia de significación. Así, la estética y la sociología permiten establecer campos de reflexión sobre los nexos entre el arte y su contexto histórico cultural, su mercado, las instituciones y la situación social del artista. A su vez, no se podría dejar de lado la estructura sociocultural del público y de sus gustos, las relaciones del arte y las diversas plataformas del poder.

Por tanto, en este apartado se hará mención a varios autores que han abordado la relación entre estética y sociología. Inicialmente, se referencia el trabajo de Jules Combarieu (1859-1916), quien, a pesar de tener una visión más objetivada del fenómeno musical, brinda los antecedentes para abordar la música como un lenguaje específico, analizando las leyes y los códigos que regulan los nexos entre música y sociedad; así mismo, entendiéndola como un proceso de producción histórico (Fubini, 2007). Sus reflexiones dan origen al método poliédrico,

en principio, el poliedro es una figura geométrica que se caracteriza por tener diferentes caras, de esta manera, Combarieu acuña este término para diseñar una metodología que demostraría la multiplicidad de las relaciones entre realidad social y realidad musical que pueden determinar el sentido de una obra:

Cuando Combarieu sitúa simplemente la estética entre las demás disciplinas que pueden dar un sentido a la música, efectivamente está prefigurando una nueva estética, en la cual los tratamientos particulares concretos se integran en un diseño articulado sobre una pluralidad de planos. En este diseño la sociología es un instrumento esencial, si bien no representa un terreno autónomo de indagación: sirve para explorar los sentidos de la música, para dar significado a una clase de objetos de relevancia estética imprescindible. (Serravezza, 1988, p. 65)

De acuerdo a ello, el método poliédrico brinda un primer acercamiento de la sociología para abordar el fenómeno desde una perspectiva interdisciplinar, que lleva a reconocer que el proceso estético en la música involucra un análisis que atraviesa la historia, los procesos de composición y creación de las obras. Allí, se entiende la música como un proceso de producción histórico, como un lenguaje específico, que permite al sociólogo saber que “la música es el arte de pensar con sonidos” (Combarieu, 1897, p. 47).

En este recorrido histórico, el trabajo de Combarieu se convierte en un antecedente significativo para referenciar los postulados de Max Weber (1921), quien analizó el fenómeno musical desde una perspectiva basada en la racionalización y un principio de organización musical, a fin de determinar el carácter social de la música. Por ello, abordó la relación existente entre la historia del lenguaje musical y los procesos de composición y creación a través del contexto donde se evidenciaba, por ejemplo, cómo en Europa el paso de estructuras melódicas a armónicas y de vocales a instrumentales (Edad Media, Renacimiento) incidió en el proceso de la racionalización del fenómeno musical.

Adicionalmente, otro autor que ha trabajado el tema de lo estético es Theodor Adorno, quien abordó la estética de la música clásica de la sociedad europea y estadounidense en la primera mitad del siglo

xx, lo que marcó una pauta para que el sociólogo de Frankfurt fuera crítico de las nuevas dinámicas que transformaron el consumo de la radio, la televisión, el cine, y en el caso específico en cuestión, de la música, que no inmune a todos los procesos de cambio, fue insertada en la industria cultural (Varón, 2010).

Haciendo un análisis de la música de consumo de ese momento como el jazz, Adorno planteó el proceso de transformación que implicaron la producción y la creación musical en la estandarización de la industria cultural, lo cual dio lugar a una integración deliberada de los consumidores que hasta ese momento no se había visto. Su análisis crítico sobre esas dinámicas también lo llevó a estudiar el carácter fetichista de la música, “argumentando que en el momento en que la música accede al mundo del consumo, sucumbe a la escucha mercantil e ingresa al mundo del fetichismo” (Adorno, 2009, p. 36).

En contraposición a toda esta estructura de la que Adorno fue muy crítico, sus aportes a la estética se encuentran consignados en obras como *Teoría estética* (1970), *Escritos Musicales I-III*, *Disonancias: Introducción a la Sociología de la música* (2009), en donde se recogen sus análisis sobre lo que él denomina la *música seria*, que tendría una mayor competencia técnica, por lo que exigiría una mayor respuesta del oyente, pero que finalmente también sucumbiría a la escucha comercial.

A su vez, su propuesta de analizar estéticamente la música de autores como Igor Stravinsky y Arnold Schoenberg lo llevarían a plantear una filosofía de la nueva música. Al respecto, afirmó: “la música de Stravinsky es una muestra de la angustia y deshumanización de la sociedad contemporánea, mientras que la de Schoenberg representa la rebelión, la protesta y la revolución radical” (Adorno, 2009, p. 60, citado en Varón, 2010, p. 72). Por tanto, los textos de Adorno ilustran de modo ejemplar la dialéctica entre significado social y significado estético de la música, entre interpretación sociológica e interpretación crítica (Hormigos, 2008).

Dentro de los análisis sobre la estética musical, también hay que destacar el trabajo de Charles Lalo (1949), quien fue uno de los primeros en definir una estética sociológica de la música basada en el siguiente planteamiento:

el valor estético es un valor social, siendo por tanto inútil acercarse a la dimensión estética de la música con otras orientaciones que prescindan de la sociología, ya que cualquier otra aproximación será inadecuada para explicar todo lo que engloba el fenómeno musical. (Lalo, 1949, citado en Hormigos Ruiz, 2008, p. 51)

En ese sentido, la sociología de la música puede explicar los elementos que forjan el gusto musical inscrito en una estructura social.

Por otro lado, Charles Lalo retoma las categorías del pensamiento de Durkheim (1985) como los valores, las instituciones y las normas, que le permiten la identificación de la estética de la música desde un enfoque sociológico. En ese sentido, se puede entender que el hecho musical es un hecho social, en la medida en que la sociedad expresa las fuerzas normativas y legitimadoras que forjan el gusto de una época, lo cual representa un sistema de relaciones sociales y de instituciones que ejerce influjo en los procesos musicales (Hormigos, 2008). Por tanto,

[...] serán las categorías de la sociología de Durkheim las que permitan a Lalo la definición de la realidad estética de la música como un campo delimitado de valores colectivos, normas, instituciones y sistemas sancionadores. Lo estético y lo social, la estética y la sociología, se unen en una relación no externa u ocasional, sino ligada a las propias raíces de los valores musicales. (Serravezza, 1980, p. 64, citado en Hormigos, 2008, p. 51)

Otro autor que también planteó algunas consideraciones importantes dentro de este contexto fue Alphons Silbermann (1961), quien a través de sus estudios desde el análisis empirista ha demostrado que la sociología de la música no ha de ser una ciencia valorativa sino descriptiva, de modo que el sociólogo se acerque a la música como un fenómeno social:

Social, porque es humano y, también, porque establece un proceso de comunicación entre compositor, intérprete y oyente. Por tanto, el sociólogo tendrá que empezar por acercarse a la música como fenómeno social y abandonar otros intentos mucho más complejos y que escapan al control de esta disciplina. (Hormigos, 2008, p. 54)

Por tanto, la música representa un fenómeno social porque es humana y establece un proceso de comunicación, “el objeto central de estudio para el sociólogo de la música no es la música en sí misma, que puede ser conceptualmente ‘congelada’ y tratada como estructura, sino el hombre como ser y agente sociocultural” (Silberman, 1982, p. 642). De esta manera, para el autor, la música y la experiencia musical constituyen un proceso social continuo que implica un conocimiento del hombre como productor o consumidor de la experiencia musical, así como de la relación que esto crea entre él y los demás seres humanos (Silberman 1982).

De acuerdo con lo expuesto, se podría plantear que la estética y la sociología de la música dialogarían más desde los procesos sociales, el contexto, la situación social del artista, los valores colectivos que genera el fenómeno musical y las estructuras culturales que hacen de la música un proceso de comunicación y apropiación desde lo individual y lo social permeando aspectos como la identidad.

Música e identidad

Han sido numerosos los estudios y artículos que abordan la relación entre la música y la identidad. A nivel teórico, se pueden caracterizar estos procesos desde la perspectiva de Tia De Nora (2000), quien argumenta que en la cotidianidad la música edifica procesos identitarios a nivel individual y colectivo a través de la producción y reproducción de procesos culturales.

En ese sentido, la identidad se entendería a través de la música como un proceso que posibilita la experiencia desde un desarrollo significativo y comunicativo que influye en la individualidad y colectividad de diferentes escenarios sociales. Un ejemplo de ello se evidencia en el concepto desarrollado por Foucault y ampliado para el análisis musical por De Nora llamado la *tecnología del yo*, que hace referencia a cómo los sujetos consiguen incidir de forma deliberada sobre sus propios estados de ánimo desde lo musical, haciendo que consumidores/escuchas reflexionen sobre su experiencia y demuestren saber qué tipo de música “necesitarían” en distintas situaciones (Welschinger, 2014).

De esta manera, la música opera como un modelo, una concepción de un rango de actividades corporales, situacionales y cotidianas para acompañarse sonoramente. En términos de identidad, la música permite a los sujetos habitar diferentes modos de estar en el cotidiano, potenciando, por ejemplo, niveles de concentración, formas de atención o de sentir. En relación con ello, se puede referenciar, actualmente, la infinidad de *playlists* o videos en YouTube, que ayudan a entrar en el *mood* para estudiar, trabajar, reducir niveles de estrés, meditar, dormir, etc.

Al mismo tiempo, ese proceso identitario con la música no solamente se da a través de los estados de ánimo o las actividades cotidianas que pueden acompañarse con música, sino que el concepto de la tecnología del yo también permite abordar la identidad entendiendo que el fenómeno musical opera sobre la memoria y los recuerdos de quien la escucha, al estar asociada a experiencias pasadas o momentos significativos (De Nora, 2001).

Ejemplo de ello se evidencia en las canciones que marcaron a nivel generacional la época vivida por los padres o abuelos, quizá en la actualidad esas canciones o artistas ya suenan anticuados u olvidados para sus hijos o nietos y las letras o las melodías no sean muy familiares o de su total agrado, ya sea por afinidad o por los nuevos gustos adquiridos que se dan de acuerdo con cada momento de vida, contexto, personalidad, etc.

Sin embargo, desde una perspectiva sociológica, actualmente se evidencia un *revival*, la tendencia a volver a los clásicos y escuchar esas canciones del ayer, que en la actualidad cobran un nuevo significado o son objeto de reapropiación. Un ejemplo de ello se puede apreciar en plataformas como TikTok, en donde canciones como “Dreams” de Fleetwood Mac, lanzada inicialmente en 1977, volvió a tener una popularidad exponencial a finales del 2020 en plataformas como Spotify y Apple Music por el video subido por Nathan Apodaca, quien utiliza esta canción de fondo mientras va en patineta a su trabajo después de que su automóvil se averió. Otros ejemplos en esta plataforma son canciones como “Maniac” de Michael Sembello, publicada en 1983 o “Just The Two of Us”, de Grover Washington, Jr. y Bill Withers, publicada en 1981, y que han vuelto a sonar entre el 2020 y el 2022.

Estos ejemplos evidencian que esas canciones que a veces en la actualidad tienen un toque *vintage*, poco producido, pasado de moda o clásico para las nuevas generaciones, sí representan un valor simbólico, social y cultural desde lo personal o colectivo a través de la música, que ahora se consume y se apropia desde diferentes vías. Este es un escenario que reafirma cómo el fenómeno musical moviliza emociones y acompaña diferentes momentos de la vida, incluso, a través de la banda sonora propia, que representará esas memorias y momentos únicos que referencian esa *tecnología del yo*. En consecuencia, un diálogo entre la identidad y la música, desde el enfoque de De Nora, da lugar a un análisis situado desde la subjetividad y la conexión simbólica y cotidiana que trae la música para grupos sociales concretos.

Otro autor para referenciar en términos de la música y la identidad es Simon Frith (1987), quien plantea lo siguiente:

[...] la música operaría como un artefacto cultural privilegiado en la conformación de distintos regímenes de la experiencia, en la emergencia de ciertas identificaciones sociales, y a su vez describe cómo en determinadas condiciones socioculturales la música, entendida como producto mercantil de consumo masivo y simultáneamente como valor de uso, puede constituirse en un material privilegiado para la conformación de la subjetividad”. (Welschinger, 2014, p. 11)

Bajo esta premisa, Frith (2001) analiza el impacto que la música ejerce sobre la sociedad y su gran poder transformador e ilimitados gustos que de ella surgen. El trabajo de Frith se acerca a la música popular y al rock, desde su origen, producción, evolución y consumo hasta los detalles más sorprendentes sobre su profunda repercusión social, planteando que la música resulta particularmente importante para este proceso de toma de posición debido a su directa intensidad emocional.

Estos elementos los desarrolló el autor al abordar la relación de los jóvenes con el fenómeno musical en los años sesenta, referenciando el auge y el surgimiento del rock. A partir de esta situación, demuestra que la experiencia de la música refleja que “nos sentimos atraídos fortuitamente hacia alianzas afectivas y emocionales con los intérpretes y las interpretaciones de las canciones que se hacen favoritas para ciertos públicos” (Frith, 2001, p. 419).

Postulados que se desarrollan en trabajos como *Sound Effects* (1981), donde Frith argumenta que, por ejemplo,

[a] la reivindicación del rock en favor de una forma de autonomía estética, subyace una combinación de argumentos procedentes tanto de la música culta como de la música folklórica: en su calidad de música folklórica el rock se asume como música que representa a un determinado colectivo, en este caso a los jóvenes; en su calidad de música culta se asume como resultado de una sensibilidad individual y creativa. La estética del rock está enormemente condicionada por su argumentación en torno a la autenticidad. (Frith, 1981, p. 419)

Estos elementos referencian las funciones sociales de la música, desde los cuales, según la perspectiva del autor, es posible disfrutar de la música popular, la cual llega a ser un gran referente identitario desde lo colectivo.

La primera función social de la música popular hace referencia a la autodefinición; así, la música puede usarse como un vehículo para pertenecer a un grupo, a una generación, colectivo, etc. La segunda función social

[...] es proporcionarnos una vía para administrar la relación entre nuestra vida emocional pública y la privada, en donde las canciones logran que nuestros sentimientos parezcan más ricos y más convincentes, incluso para nosotros mismos, que si los expresáramos en nuestras propias palabras. (Frith, 2001, p. 421)

Un ejemplo de esta última función vuelve a retomarse con el factor emocional, con las canciones que reafirman estados íntimos, que recuerdan vínculos familiares o afectivos.

La tercera función de la música popular planteada por Frith es la de dar forma a la memoria colectiva, la de organizar nuestro sentido del tiempo:

Una de las consecuencias más obvias de la organización musical de nuestro sentido del tiempo es el hecho de que las canciones y las melodías son a menudo la clave para recordar cosas que

sucedieron en el pasado, en donde la música en sí misma dota a nuestras experiencias vitales más intensas de un tiempo en el que transcurrir. (Frith, 2001, p. 430) [fin de cita]

Este elemento tiene relación con lo planteado previamente por De Nora, la organización de ese tiempo pasado a través de la música adquiere en la actualidad su carácter de unicidad y acceso con la digitalización de canciones y artistas de todos los géneros y épocas. Por ende, la personalización de los gustos musicales a través de todas las aplicaciones digitales disponibles para tal fin, permite el acceso al pasado y al presente, lo cual ofrece mayor disponibilidad para las resignificaciones que cada sujeto le imprime a su historia musical.

Por su parte, la música, al ser vivenciada desde las funciones descritas anteriormente, se convierte en algo que se posee: “Al poseer una determinada música, la convertimos en una parte de nuestra propia identidad y la incorporamos a la percepción de nosotros mismos” (Frith, 2001, p. 431). En ese sentido, el autor plantea que las funciones sociales de la música popular están relacionadas con la creación de la identidad, con el manejo de los sentimientos y con la organización del tiempo. Cada una de estas funciones depende, a su vez, de la concepción de la música como algo que puede ser poseído, atribuido, resignificado.

Ahora bien, los planteamientos de William G. Roy (2010), sociólogo estadounidense, también permiten entender la identidad asociada al fenómeno musical. Dicho autor, al preguntarse qué es lo sociológico en la música, aborda la identidad como un medio para analizar las prácticas cotidianas de los sujetos y la dimensión simbólica del proceso musical. Además, hay que referenciar el trabajo del musicólogo Christopher Small, quien acuñó en 1987 el término *musicking* (en español, *musicar*), con el que quería resaltar que la música es un proceso social. De este modo, buscaba llamar la atención sobre el modo en que la interpretación musical y la participación de quienes la escuchan son centrales para el significado que se le asigna a la música (Gerbaudo, 2020, p. 57):

Musicar es participar, con cualquier competencia/capacidad, de una performance musical, ya sea interpretando, escuchando, ensayando,

componiendo o bailando. A veces, incluso, podemos extender su significado a lo que está haciendo, la persona que toma los boletos en la puerta, los hombres fuertes que cambian el piano y los tambores, los empleados que montan los instrumentos y llevan a cabo los controles de sonido, quienes limpian después de que todos los demás se hayan ido. Ellos, también, están contribuyendo a la naturaleza del evento que es una actuación musical. (Small, 1998, p. 9 citado en Gerbaudo, 2020, p. 50)

Este es un aporte interesante para estudios sociológicos que involucren el vínculo entre identidad y música, ya que esta también se construye a través de la experiencia completa del fenómeno musical desde lo individual, lo colectivo, lo estético o cultural y lo social.

En adición a lo anterior, otro elemento asociado a la identidad y que también podría ser parte del musicar (Small, 1998) o de la tecnología del yo (De Nora, 2001) estaría enfocado en la relación que actualmente se ha establecido entre la tecnología y la música, la posibilidad de acceder a ella con tanta facilidad descargándola o escuchándola en las plataformas disponibles como YouTube o Spotify, etc.,. Este enfoque permite abordar cómo los procesos de la subjetivación reconfiguran los espacios que se transitan a partir de la experiencia auditiva.

Al respecto, cabe resaltar que, siguiendo a Para Michael Bull (2010) es completamente usual para los usuarios el hecho de que cada vez hay más partes de la experiencia cotidiana que son mediatizadas a través del uso de las tecnologías de la comunicación, en las que el mundo y la experiencia de los usuarios dentro de ella adquirirá mayor significado a través de su mundo sonoro envolvente y personalizado. A través de esta conexión entre la experiencia auditiva y la visual

[...] los oyentes personalizan su mundo sonoro en la calle, en su entorno, y en todas partes, y lo impregnan de una intimidad, una calidez y un significado del que de otro modo carecería. El mundo hace lo que ellos desean, y se mueve a su ritmo. (Bull, 2010, p. 59)

Por tanto, la identidad se configura en un concepto fundamental para comprender cómo los procesos de identificación y apropiación se pueden leer desde diferentes vías, unos más centrados en escenarios micro

o marco (Noya, 2014); sin embargo, esta es una categoría central para abordar el fenómeno musical desde la sociología, de ahí que la invitación es a seguir explorando cuál es el autor o el enfoque que más resuene con el o los temas de investigación que surgen desde estos campos del conocimiento.

Conclusión

La sociología de la música es un campo que sigue construyéndose a través del quehacer y del oficio sociológico, desde la experiencia vivencial al abordar el fenómeno musical en la academia. Rescato el estar constantemente pensando el fenómeno desde el ejercicio docente, pues me ha permitido abordar con más detalle categorías que antes no tenía tan presentes para pensar la música. De esta manera, un concepto como el sonido invita a explorar, a realizar paisajes sonoros de los entornos cotidianos para abordar esas estructuras simbólicas que también hablan de la identidad y las interacciones sociales que se dan con la música.

Asimismo, la identidad y la estética abren todo un abanico de posibilidades para seguir desarrollando investigaciones y nuevas aproximaciones del campo sociológico desde los diferentes enfoques y corrientes que permitan abordar el fenómeno musical desde la producción, distribución y consumo de la música a través de plataformas como TikTok, Instagram o YouTube, entre otros temas, que evidencian cómo la sociología de la música se presenta como un escenario prometedor para analizar la relación de las personas en sus contextos sociales, que están atravesados por la música.

Referencias

- Adorno, T. W. (2009). *Disonancias/Introducción a la sociología de la música* (Vol. 14). Ediciones AKAL.
- Andrés, R. (2008). El mundo en el oído. *El nacimiento de la música en la cultura*. Acantilado.
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Anagrama.

- Devynck, D. y Bozal, V. (1996). *Toulouse-Lautrec: de Albi y de otras colecciones*.
- Domínguez Ruiz, A. L. M. (2015). El poder vinculante del sonido: La construcción de la identidad y la diferencia en el espacio sonoro. *Alteridades*, 25(50), 95-104.
- Duvignaud, J. (1965). *Sociologie du théâtre*. Presses Universitaires de France.
- Durkheim, E. (1985). *Las reglas del método sociológico* (Vol. 86). Ediciones Akal.
- Combarieu, J. (1897). *Théorie du rythme dans la composition moderne*. A. Picard et Eils.
- Fleetwood Mac (1977). Dreams [canción]. En *Dreams- 2004 Remaster*. Warner Records.
- Francastel, P. (1951). *The Social History of Art*. Amorrortu.
- Frith, S. (2001). Hacia una estética de la música popular. *Las culturas musicales. Lecturas en etnomusicología*, 413-435.
- Fubini, E. y de Aranda, C. G. P. (2007). *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Alianza.
- Heath, J. y Potter, A. (2005). *Rebelarse vende. El negocio de la contracultura*. Editorial Taurus.
- Hormigos Ruiz, J. (2008). *Música y sociedad: análisis sociológico de la cultura musical de la posmodernidad*. [Tesis]. Universidad Pontificia de Salamanca, Salamanca, España.
- Hormigos Ruiz, J. (2012). La sociología de la música. Teorías clásicas y puntos de partida en la definición de la disciplina. *Barataria. Revista Castellano-Manchega de Ciencias Sociales*, (14), 75-84.
- Gerbaudo, N. (2020). Musicar: aportes interdisciplinarios al campo de la Musicoterapia. *ECOS*, 5, 49-88.
- Goldmann, L. (1964). Socialisme et humanisme. *Diogenes*, (46), 88-123.
- Lalo, C. (1949). The Aesthetic Analysis of a Work of Art: An Essay on the Structure and Superstructure of Poetry. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 7(4), 275-293.
- Nancy, J. L. y Pons, H. (2007). *A la escucha*. Amorrortu.
- Noya, J., Del Val, F. y Muntanyola, D. (2014). Paradigmas y enfoques teóricos en la sociología de la música. *Revista Internacional de Sociología*, 72(3), 541-562.

- Raymonde, M. (1967). *Le marché de la peinture en France*. Minuit.
- Roy, W. G. y Dowd, T. J. (2010). What is sociological about music? *Annual Review of Sociology*, 36, 183-203.
- Rodríguez Morato, A. y Zolberg, V. L. (2002). Social Configurations of the Arts in Contemporary Society. *The Journal of Arts, Management, Law, and Society*, 32, 243-281.
- Romeu Aldaya, V. (2017). La disputa por el valor simbólico en el arte contemporáneo: ¿nueva configuración en el campo del arte? *Andamios*, 14(34), 13-33.
- Schafer, R. M. (1993). *The soundscape: Our sonic environment and the tuning of the world*. Simon and Schuster.
- Sembello, M. (1983). Maniac [canción]. En *Flashdance (Original Soundtrack from the Motion Picture)*. Mercury Records.
- Silbermann, A. (1982). Objetivos cognoscitivos de la sociología empírica de la música. En *Los componentes de la música* 94, 637-688.
- Washington Jr., G. y Wither, B. (1983). Just the Two of Us [canción]. En *Winelight*. Elektra Records.
- Williams, R. (2018). *Sociología de la cultura*. Paidós.
- Welschinger Lascano, N. S. (2014). “Rolling no, stone”. La música como “tecnología del yo” en jóvenes mujeres de sectores populares en la Argentina. Versión. *Estudios de Comunicación y Política*, (33), 59-69.



- | | |
|--|--|
| ▶ Sin reacción (1988)
Mutantex | ▶ La culpable (1997)
Aterciopelados |
| ▶ Nunca triunfé (2019)
Pestes | ▶ Nada que ver (1997)
Aterciopelados |
| ▶ Vestido de cristal (1989)
Kraken | ▶ La pipa de la paz
Aterciopelados |
| ▶ Metalero (2018)
Darkness | ▶ Por ti (1996)
1280 Almas |
| ▶ Muévete (2001)
Estados Alterados | ▶ El platanal (1996)
1280 Almas |
| ▶ El velo (2001)
Estados Alterados | ▶ Una a no te hace anarquista (1993)
Jimmy Jazz |
| ▶ Redes Rojas (1994)
Catedral | ▶ La carrera (2003)
Jimmy Jazz |
| ▶ Pérez Prado (1997)
Charconautas | ▶ Batallón I.R.A. (2019)
I.R.A. Infección |
| ▶ El sortilegio (1994)
Aterciopelados | ▶ Respiratoria Aguda |
| ▶ Soledad criminal (1994)
1280 Almas | ▶ Funeral Amén (1996)
Masacre... |

La pipa de la paz: emergencia del rock en el contexto juvenil colombiano (1989-2000)

DIEGO ALEJANDRO RODRÍGUEZ SANABRIA

Introducción

¿Puede entenderse la emergencia del rock de los noventa en Colombia como un fenómeno social que constituyó un campo musical? ¿Son las producciones discográficas de agrupaciones musicales una fuente para el estudio de condiciones históricas y socioculturales? ¿Es posible caracterizar elementos identitarios y apuestas de transformación social de las culturas juveniles de la década de los noventa a partir de la música grabada y los álbumes de rock publicados? El presente capítulo tiene el propósito de desarrollar una aproximación a estas preguntas a través de un análisis descriptivo y cualitativo de discos de rock y géneros afines, producidos en Colombia entre 1989 y 2001, que orientan la lectura de un campo musical emergente y los roles de la juventud de la época en dicho campo.

Se considera para tal fin, en primer lugar, que las grabaciones musicales materializadas en discos son una fuente histórica de interés sociológico y musicológico, para describir prácticas culturales, sociales, políticas y económicas, vinculadas a la producción, distribución y consumo de la música, dentro de un segmento poblacional particular como la juventud. Al inicio del *Companion of Recorded Music* se reflexiona:

[...] el interés en las grabaciones establece nuevas conexiones interdisciplinarias, ya que el trabajo con música grabada está siendo

llevado a cabo no solo —ni principalmente— por musicólogos, sino también por teóricos de la cultura y de los medios de comunicación masivos, sociólogos e historiadores de la tecnología. (Cook, 2009, p. 2; traducción propia)

La música permite diversificar fuentes en el ejercicio sociológico. Desde la organización de las agrupaciones, la consecución de sus instrumentos, la definición de identidad y estéticas, los procesos de producción, distribución y consumo del producto musical, hasta las formas de *performance*, la compra y escucha de música, la creación de grupos fanáticos e interacción en redes, los usos de la música en prácticas sociales, son susceptibles de abordajes sistemáticos. En este sentido, una caracterización de las producciones discográficas de este periodo de los noventa puede ilustrar las condiciones sociales de la cultura colombiana y su música, en particular la configuración de culturas juveniles vinculadas a la emergencia social del rock.

En segundo lugar, es preciso ubicar una perspectiva teórica que no implique determinismos terminológicos. En el artículo “Paradigmas y enfoques teóricos en la sociología de la música”, se invita a establecer los análisis sociológicos de la música desde una matriz que integra “tres planos: macro, meso y micro”; los autores sugieren “analizar los procesos de creación, intermediación y recepción” (Noya et ál., 2014, p. 543). En este escrito se abordará la perspectiva *meso*, basada en el “análisis relacional de redes y el concepto de capital social”, desde la creación, la materialización de la música en un producto (el disco) y la industria musical. Esto implica usar la terminología de Pierre Bourdieu en las aproximaciones teóricas. Sin embargo, no se profundizará en las condiciones de producción ni de interacción del capital social o cultural, sino en la forma que distintos actores sociales (músicos, productores, jóvenes receptores) lo adquieren y configuran un *campo musical del rock* en la década de los noventa.

Se trata de un contexto musical en el cual diversos actores adquieren capital económico, cultural y social para constituir un campo en el cual empezarán a interactuar. El campo social se puede comprender como un espacio de lucha o de juego donde los participantes tienen que desenvolverse, negociar a partir de sus habilidades o saberes

acumulados, de la información disponible y respetando unas reglas del campo. Para precisar el propósito del capítulo, el *ciclo de la producción musical* se entenderá como un campo. Desde el punto de vista de Simon Frith, se puede entender que:

El rock es comunicación musical, y su ideología como cultura de masas se deriva (i) de la organización de su producción, (ii) de las condiciones en que se consume y (iii) de las intenciones artísticas de sus creadores y de la estética de las formas musicales. (Frith, 1980; citado en García, 2007, p. 167)

Frith enmarca esos componentes en la masificación del rock, basado en los movimientos musicales de Inglaterra y Estados Unidos en la década de los setenta. Sin embargo, en Colombia, podríamos decir que no se generó una cultura de masas frente al rock, pero sí se consolidó un campo social, que será caracterizado alrededor de ese ciclo de la producción. El ciclo implica el proceso de creación y producción musical, de distribución, pero también de recepción y consumo de la música. Por ello, es importante, en la última parte de este escrito, entender las dinámicas juveniles y prácticas sociales asociadas a la escucha y a la reproducción cultural de la música y la manifestación social en la década de los años noventa.

A nivel metodológico, se revisaron cerca de veinte producciones discográficas y se reunió discografía con las obras más sobresalientes del periodo 1989-2001. Esto permitió generar conexiones entre los actores de la producción musical y caracterizar los estilos de algunas de las agrupaciones comentadas. Como estudio de caso, se realizó una entrevista con el guitarrista de la agrupación Vértigo, sobre el proceso de composición y producción musical en el contexto de los noventa. Un apunte metodológico importante que debe hacerse es que, además de usar los discos directamente, se revisaron entrevistas a músicos y productores, las cuales se encuentran actualmente disponibles a través de internet en programas de TV subidos, podcasts o producción audiovisual de las mismas agrupaciones. Esas fuentes pueden incluso añadir otro valor metodológico, al interpelar al investigador a escuchar otras preguntas y otras respuestas no contempladas en su idea investigativa.

Finalmente, para los propósitos del presente escrito, es importante abordar una definición de rock abierta y que evite también los determinismos. Es posible caracterizarlo como una música basada en riff musicales, que pueden ser motivos melódicos o rítmicos, cuya estructura musical, generalmente de 4/4 y con forma AB (estrofa-coro), permite establecer diálogos sonoros con otras músicas como el pop, el funk, el ska, el reggae, el rap, entre muchas otras. El género no depende de la instrumentación, pero predomina el uso de guitarra y bajo eléctrico, efectos de pedal, batería y voz, complementado todo ello ocasionalmente con teclados, sintetizadores o percusiones. Del rock se derivan decenas de géneros, pero entre las bandas que se reseñarán se encuentran el punk, el metal, el ska punk, el hard rock o el blues rock. En esos géneros se pueden encontrar velocidades que oscilan entre 110 y 160 BPM (*beats per minute*).

La emergencia de una industria cultural

No más de darle a ese gatillo, no más, paren de disparar.

ATERCIOPELADOS, “Quemarropa” (1996)

Los discos permiten caracterizar los estilos musicales, las creaciones materializadas en producciones fonográficas y los usos del rock como manifestación de las contradicciones que los jóvenes estaban viviendo en el contexto de la violencia. Con este conjunto de relaciones, que pueden entenderse como capital social, los músicos, productores y compañías discográficas conformaron el campo musical del rock en Colombia.

¿Qué se escuchó a principios de la década? La herencia de los años ochenta venía marcada por el pop rock, el punk y el metal, principalmente. Del del pop rock agrupaciones como Compañía Ilimitada y Sociedad Anónima, Hora Local; del metal, Kraken, Ekhymosis, Masacre, Darkness; del punk, la banda sonora de la película *Rodrigo D. No Futuro* (con Pestes, Mutantex), La Pestilencia, I.R.A.; y del rock electrónico Estados Alterados. Todas ellas fueron agrupaciones populares entre los jóvenes de la época, que ya habían tenido producciones discográficas (álbum o EP). Algunos de estos discos abren la década y permiten construir el contexto.

Con *La Muerte... Un compromiso de todos* de 1989, La Pestilencia consolidó un sonido punkero que fácilmente dialogaba con el metal y representaba expresiones de los movimientos juveniles de Medellín y Bogotá. Fue un disco grabado y mezclado por Arturo Astudillo (ex-integrante de la banda The Flippers) y Guillermo Noriega, en un momento donde no se había configurado la figura del productor musical. Fue grabado en Grabar estudios con el sello Mort-Discos. El disco contiene canciones como “Sed de poder”, “Fango” y “No”, que aluden directamente al valor de la anarquía frente a la desesperanza social, la corrupción política y la pobreza. La música sigue el descontento de una generación de jóvenes testigos de la exacerbada violencia de la década a cargo del Estado, los actores armados ilegales y agentes del narcotráfico:

[...] ya en Medellín se estaban dando toques *underground* de metal y punk y en Bogotá cientos de músicos buscaban sus propios sonidos, músicos en todo el país crecían y vivían una Colombia de violencia extrema con los carteles de Cali y Medellín y lo que querían era ser escuchados, la juventud que venía hacia los noventa eran muchachos creativos, con ganas de ser diferentes. (Szarruk, 2021, p. 70)

Siguiendo la misma línea, *Rodrigo D. No Futuro* de 1990, banda sonora de la película homónima, incluye temas de punk y metal de bandas como Mutantex, Pestes y Ekrion. Fue grabado en Medellín en 1988 por John Jairo Estrada y Víctor Gaviria en Bluss Estudios, con el sello Tiempos Modernos Producciones. Representa el fenómeno de apropiación local del punk y el metal, como géneros para expresar la cosmovisión de los jóvenes de la época frente a las pocas oportunidades de estudio, de trabajo y de vida, ante la violencia que los rodeaba. Esto se expresaba desde un punk con acordes rápidos de guitarra, interpretados con dos dedos (en *power chord*), baterías a 3/4 o 4/4 que se tocan fuerte, sin medida del volumen, dejando la necesidad de que la voz se incrementa con palabras fuertes y gritos. Es allí donde dialogan también con el metal como género naturalmente intenso y agresivo, especialmente el *death metal*, que fue usado para expresar, literalmente, las muertes humanas generadas por las condiciones históricas del país.

La violencia de los ochenta proviene de la violencia estructural de las décadas anteriores, de un país con condiciones materiales de existencia que impidieron la vida digna de su población, en constante pugna civil. El final de la década se caracteriza por una violencia manifiesta, como la explosión impredecible de carros bomba, periodistas y jueces asesinados diariamente, ataques políticos directos como el magnicidio de Luis Carlos Galán en 1989 y luego los de Bernardo Jaramillo y Carlos Pizarro, asesinados en 1990, lo cual generó una crisis de Estado y de las instituciones políticas colombianas. Fue el movimiento estudiantil y juvenil el que llamó la atención sobre la crisis y especialmente sobre las normas caducas que regulaban el país desde 1886. Las luchas juveniles de finales de los años ochenta y principios de los noventa se ilustran en la redacción y promulgación de la Constitución de 1991 basada en derechos humanos, con reconocimiento explícito a la niñez, la juventud, las etnias indígenas y los afrodescendientes. Esta constitución podría definirse como un proceso de institucionalización de demandas de jóvenes que habían puesto su vida para conseguir el reconocimiento de un país más diverso, multicultural y pluriétnico. Sobre el contexto, afirma Alex Oquendo, vocalista de Masacre:

Los ochenta fueron una época muy violenta en nuestro país, para todos los que fuimos jóvenes en aquella época, sobre todo en la ciudad de Medellín, quedamos muy marcados y muy influenciados tal vez por ese momento duro de la situación social y política que vivía Colombia, y muchos buscamos un refugio tal vez en la música. La música nos ayudó a sobrevivir ese momento de violencia, nos ayudó a que no fuéramos parte de esos grupos violentos y armados que existían en toda la ciudad. Sobre todo, en una ciudad como la nuestra, donde estaba radicado el cartel de Medellín, el narcotráfico, donde estaban las pequeñas guerrillas urbanas, donde estaba naciendo el paramilitarismo, una cantidad de fuerzas que bloquearon este país y lo hicieron más violento. (Masacre Metal Oficial, 2020, 4:35)

En este contexto, surgen otros dos discos representativos para el principio de la década. *Kraken II* de la agrupación Kraken, que es un disco de 1989 producido por Víctor García en Medellín en los estudios

Midimix, publicado con la reconocida disquera Codiscos, y reeditado en 2021 en vinilo por Psychophony Records. El disco recoge la tradición del heavy metal con letras románticas, metafóricas y alusivas a paisajes mitológicos. La música es fuerte, pero fácilmente hace transiciones a baladas y encuentra en esta posibilidad un gran rango dinámico. Son característicos los solos de guitarra y la ornamentación en la voz, así como armonías ocasionales de los sintetizadores, a cargo del mismo Víctor García. Elkin Ramírez fue la voz líder de esta banda, que continuó produciendo álbumes icónicos para el rock colombiano y de la ciudad de Medellín. Con Kraken se ilustra otro tipo de sistema de valores y de representación identitaria de los jóvenes, hacia pensamientos más románticos, existenciales y libertarios. Otras agrupaciones representativas del heavy metal de principios de la década fueron Kronos, de Cali (quienes grabaron un EP en 1990 y un álbum en 1993, con Sonolux), Hades, de Bogotá (con BMG en 1992) y Darkness, de Soacha. De esta última banda se puede destacar su primer EP *Espías Malignos*, que tuvo una importante repercusión para la conformación de la escena metal de Bogotá, además de ser la única producción discográfica apoyada por Rock-ola, establecimiento musical del fallecido Gustavo Arenas, conocido como Doctor Rock.

Por otra parte, el disco homónimo de Estados Alterados de 1991 representa la exploración sonora a partir de instrumentos electrónicos. Fue una de las primeras agrupaciones que, a partir de sintetizadores, *samplers* y *drum machines*, generó un sonido particular para la escena, siguiendo elementos del post punk, el new wave y el synth rock. Este disco también fue producido por Víctor García en los estudios Midimix y distribuido por Sonolux, luego de un doble sencillo con los éxitos “El velo” y “Muévete”. Estados Alterados, además, fue la primera agrupación colombiana en poner a circular un video (“El velo”) en la cadena televisiva MTV de Estados Unidos y luego en el MTV Latino. Es muy reconocido el papel que desempeñó este canal en la promoción de las agrupaciones latinoamericanas durante la década de los noventa.

Las compañías discográficas

Hasta el momento se han podido ilustrar, a través de las producciones, los diferentes usos de la música rock y sus géneros en la manifestación de intereses, perspectivas y propuestas juveniles, así como una incipiente relación con sellos discográficos. A todas aquellas relaciones que se gestan para materializar los productos artísticos, se refiere la conformación y acumulación de capital social.

Desde la perspectiva de Bourdieu, capital es lo que socialmente posee valor, otorgado por personas, grupos sociales o instituciones. Define el capital social como “el conjunto de recursos actuales o potenciales relacionados con la posesión de una red durable de relaciones más o menos institucionalizadas de entre-conocimiento y entre-reconocimiento; o, en otros términos, con la adhesión a un grupo” (Bourdieu, 1980, p. 2). En consecuencia, las inquietudes musicales de una generación de jóvenes, sus creaciones, el papel de los estudios y productores musicales, junto con el interés de las discográficas y las iniciativas de autogestión cultural, produjeron los primeros lazos de una red que conforma el campo musical. Este crece a medida que se incorporan agentes que empiezan a interactuar mediante relaciones de lucha, negociación o solidaridad, por el capital social, que es un recurso acumulable como el económico, de acuerdo con Bourdieu. Desde luego, aquí también es importante el capital cultural, la formación educativa de las personas y su acceso a bienes culturales, y el capital simbólico, basado en el reconocimiento o prestigio de un agente en el campo de referencia. Siguiendo a García (2009), los discos pueden ser fuentes de legitimación dentro del campo:

[...] ubicar a los músicos dentro de un campo de producción característico permitiría entender el sentido que estos dan a su creación y a las estrategias para posicionarla favorablemente. Para ello conviene concebir sus discos como auténticas tomas de posición estéticas y discursivas por medio de las que buscan legitimarse y, si es posible, mejorar su posición dentro del campo. (p. 293)

Con los discos descritos se ha podido caracterizar a los músicos o agrupaciones como un primer agente social en la perspectiva del campo. Las empresas discográficas constituyen otro agente protagónico. Como se

ha visto, se encontraban en el panorama de grabaciones CBS Records, Polydor, Sonolux, Codiscos y Discos Fuentes. A continuación, se describirán algunas agrupaciones que, junto con las discográficas, generaron una industria musical en torno al rock en Colombia.

Con Estados Alterados es posible introducir la relación de las agrupaciones con las empresas discográficas, pues entre 1993 y 1995 Discos Fuentes produjo dos grandes álbumes de la agrupación, *Cuarto Acto* y *Rojo sobre Rojo*, respectivamente, además de un compilado de grandes éxitos. Discos Fuentes es una de las empresas fonográficas más reconocidas de Colombia y la más antigua. Fundada en 1934 y tras varias etapas, a principios de los noventa ya estaba consolidada por la producción de música tropical, salsa, cumbia, entre otros géneros. A través de su sello Factory Records se atrevieron a producir discos de rock durante el primer lustro de los noventa. Los dos álbumes mencionados estuvieron a cargo de Federico López, quien había sido guitarrista de Ekrion y pupilo de Víctor García en la producción musical, así como productor del cuarto álbum de Kraken, *Piel de Cobre*, también con Discos Fuentes. Es importante resaltar también en la mezcla de *Cuarto Acto* la participación de Richard Blair, productor de Totó La Momposina en el marco de la *World Music*, y el sello de Peter Gabriel. Blair sería responsable también más adelante de la agrupación Sidestepper.

Por otra parte, en Bogotá en 1994 la compañía MTM (Música Talento y Mercadeo), representante de Warner Music en Colombia, produce el primer disco de Catedral, banda liderada por Amós Piñeros, también como una primera apuesta por el rock en la disquera, en una escena bogotana aún incipiente. El disco fue producido por José Gandour y manufacturado en Alemania, donde la multinacional tenía su industria, y contó con gran acogida. El disco homónimo de Catedral se destaca por la irreverencia de la voz de Amós, nasal y muchas veces en falsete, el uso ocasional del violín, redoblantes muy marcados, guitarras con riff del registro agudo y un bajo que aporta la base rítmica. La canción “Redes Rojas” debe resaltarse, pues fue la cortinilla del programa de radio *Cuatro canales*, espacio de la Frecuencia Joven de la Radiodifusora Nacional de Colombia, dirigido por Héctor Mora, que le dio visibilidad a bandas emergentes de la escena musical y que,

más adelante, junto con Rock al Parque, serían nuevos agentes en el campo musical.

Posteriormente, MTM producirá también con José Gandour el compilado *Subterránea* (que incluye las primeras grabaciones de la banda Ultrágono, liderada también por Amós Piñeros), Charconautas y Yuri Gagarín, agrupaciones con gran acogida en los festivales de Rock al Parque; y los icónicos dos álbumes de Ultrágono, banda que se abordará más adelante.

Los agentes con capital cultural, como las agrupaciones y las disqueras referidas, generaron una relación ambigua, pues el rock se consideraba una exploración y no necesariamente un objetivo dentro de la conformación de una industria musical. En una entrevista realizada a José Fernando Cortés, guitarrista de la agrupación , de blues rock de Bogotá, Vértigo, se evidencia que a principios de los noventa había un campo musical del rock muy incipiente, con pocas oportunidades para las agrupaciones, limitadas al circuito de conciertos en bares dentro de la capital colombiana. Cortés dice: “era muy incipiente todo, no había casi nada, muy aislado... Mucha gente con inquietud estudiando música, pero era una cosa que hacías con tus amigos, no había un movimiento y eso fue creciendo poco a poco” (entrevista personal, 14 de mayo de 2021). Con la inquietud juvenil, desde los músicos y los receptores, se percibe la necesidad latente de generar una exploración musical del rock como movimiento artístico en Colombia. Dice Plata en un artículo de 2006:

Y quién lo iba a creer... Una compañía discográfica multinacional publicó tres bandas nacionales: 1280 Almas, La Derecha y Aterciopelados, apadrinados por el sello Culebra de la compañía BMG. Prometía esta ser la vitrina de las bandas nacionales que estaban dando de qué hablar en bares y pequeños conciertos. (p. 214)

En 1992 nace el sello Culebra de BMG (Sony) con la promoción de agrupaciones mexicanas emergentes. Llega a Colombia el siguiente año para producir el álbum de Aterciopelados *Con el corazón en la mano* (1993); *Aquí vamos otra vez*, de 1280 Almas en 1994; *El Dorado*, de Aterciopelados y el álbum homónimo de La Derecha en 1995.

Además de estos discos del sello, BMG Ariola de Colombia graba y distribuye los discos que consolidan el crecimiento del campo musical en Colombia: *La 22* y *Changoman* de 1280 Almas; *Balas de bebé (y otras canciones de cuna)* de La Derecha; y *La pipa de la paz* de Aterciopelados. Aquí podemos mencionar como elemento común, que estas tres agrupaciones desarrollan un sonido particular que las destaca dentro de la escena musical colombiana y se convierten en un motor de crecimiento del campo musical del rock. Sus discos son representativos del crecimiento de la industria musical rockera desde la producción hasta el consumo. Con la caracterización de *La pipa de la paz* y *La 22* se podrá profundizar en esta idea.

De 1996, *La pipa de la paz* es el tercer álbum de Aterciopelados, agrupación liderada por Héctor Buitrago (fundador de La Pestilencia) y Andrea Echeverry. La versión demo del disco fue grabada en los estudios Audio8, a cargo de Ricardo Rodríguez (mismo estudio e ingeniero de *Háblame de Horror*, primer álbum de 1280 Almas), y luego grabado y masterizado en Surrey, Inglaterra, con producción de Phil Manzanera, quien había trabajado con artistas destacados como Héroes del Silencio, Os Paralamas y Fito Páez.

El disco puede considerarse un hito en el diálogo musical del rock colombiano, que integra distintos géneros y elementos musicales. Esto se puede caracterizar en la instrumentación, con canciones acústicas con percusión folklórica, trompetas, acordeones, baladas que usan guitarras eléctricas con distorsiones y filtro *wah*. Muchas texturas musicales que aluden a elementos naturales, agua, ríos, pájaros o sonidos psicodélicos desde los efectos de pedal o sintetizadores. Se incorporan canciones como “La culpable”, de música llanera, con el uso de cuatro, arpa y bandola; “Nada que ver”, que pasa de ser un corrido a un pop rock; y “Baracunatana”, el sencillo más conocido, que es un vallenato de Lizandro Meza.

En las letras se caracterizan elementos de la idiosincrasia colombiana, como críticas frente a la violencia contra la mujer y su empoderamiento. En “Platónico” y “La pipa de la paz”, las letras conectan con las ideas de ancestralidad y espiritualidad, otra forma de reacción frente al contexto violento del país, pero esta vez reflejo de los intereses y el camino personal de los líderes de la agrupación:

El gran chamán / Poseedor del saber ancestral
Desdoblaba entraba en trance / Predecía el porvenir
Verdadero paraíso / Muchas lunas fue así
Verdadero paraíso / Muchas lunas fue así
Bailábamos / La danza de la lluvia
Fumábamos / La pipa de la paz (Aterciopelados, 1996)

En general en las composiciones de agrupaciones como Catedral, 1280 Almas, La Derecha o Aterciopelados, hay una intencionada irreverencia frente a los cánones del rock, una especie de alternativa a la autorreferenciación del género y una adaptación a las dinámicas propias del país, por lo que se pone en diálogo no solo musical sino también lo identitario.

El álbum *La 22* de 1280 Almas arranca con “Ectoplasma”, un rock crudo y radical, para pasar a “Por ti” y “El olivar”, con bajos de ska bailable y percusiones acompañando la voz de Fernando del Castillo. *La 22* constituyó un hito en la carrera de 1280 Almas, pues es un disco dinámico, agresivo y simbólico. Se destaca el cruce intempestivo entre el rock y el ska, los bajos melódicos y rítmicos al mismo tiempo, con letras que constituyen reflexiones profundas sobre hechos urbanos y juveniles. Desde *Háblame de Horror* se encuentran referencias literarias en el *booklet* del disco (como Jim Thompson, Elliot o Philip K. Dick) y, en este caso, fotografías del llamado Bogotazo, fenómeno de violencia ocurrido como consecuencia del asesinato del líder político Jorge Eliécer Gaitán en 1948. Esta conexión con la historia de Colombia se amplía con la alusión a la masacre de las bananeras (1928) en la canción “El platanal”:

En la fosa no se sabe / Si esas son o no tus manos
Amasijo de cadáver / Tal vez un mundo cristiano
O te suben a un tren militar / Cuando ya eres un despojo.
Ya no puedes ni llorar / Ni siquiera cerrar los ojos.
Y te van tirando al mar / Pasto pa’ los peces grandes
Muerte, muerte de coral / Muerte absurda y humillante.
Hueee! humillante
Fosa en el platanal / El aire huele a mal.
Fosa en el platanal / Punto, punto final. (1280 Almas, 1996)

Muchas letras están escritas en segunda persona, cual mensaje musical, lo que hace fácil reconocerse en las situaciones descritas, como en “Por ti”, que puede ser una alusión más directa, cotidiana y urbana a la violencia estructural referenciada previamente:

Alguna vez te ha dicho un policía / Que le compraras unos zapatos nuevos
Y sin turbarse te explicó que los tenía / Después de haber matado un ladronzuelo
Y regresaste llorando sorprendido / De cómo el mundo podía ser tan jodido
No te preocupes que no hemos visto nada / Lo que es peor sucede en lo escondido
Un día te cansas y piensas que no hay caso / Que hasta se matan los ídolos del rock
Y vas y sirves veneno en un vaso / Te haces el sordo y dices aquí voy yo
A veces quiero volarme yo también / De una vez por todas la cabeza
Pero, muchacho, muchacho, piensa bien / Que esa es tu madre que reza y reza
Y lo hace por ti, por ti na’ más, ahí está es por ti, por ti na’ más
¡Dale, compadre! Para tu tumba, mi rumba.” (1280 Almas, 1996)

Pareciera que en estas letras se reinterpreta la sensación de desesperanza y no futuro del punk, pero en otras canciones del mismo álbum como “Ven con las almas” y “Viene la banda”, se encuentra una reivindicación, que caracteriza a la agrupación, de la identidad colectiva, la sensación de grupo e incluso de conceptos como la *tribu* o la *raza*, también reivindicados por Ultrágeno. Así, la dimensión estética y discursiva de estos discos, que sin duda tuvieron un carácter innovador, contribuyeron a conformar la industria musical rockera en Colombia. Sin embargo, paralelamente en la década de los noventa, a través de la autogestión y la autoproducción, el punk generaba otro tipo de capital social y de establecimiento de redes en la cadena músico oyente, en una dirección opuesta a la industria musical.

La autogestión

En el *booklet* del álbum *Crónicas de una década podrida*, compilación de 1996 de la agrupación I.R.A., se resalta en los créditos la sigla DIY, que implica uno de los principios del movimiento punk: “Do it yourself”. Con esta idea podemos abarcar la producción musical de decenas de bandas de punk en Colombia, que adelantaron acciones y gestiones autónomamente para producir y distribuir sus discos.

Las *Crónicas* de I.R.A. tienen en sus créditos que el CD fue grabado en los estudios Pussy Music, igual que el disco *Pintura de Guerra* de G.P. en 1997, y distribuido por Lorito Records, mismo sello de Masacre. Con la materialización de sus producciones, primero en vinilo y luego en CD, I.R.A. fue una de las primeras agrupaciones que abrieron el camino para la producción de decenas de otras bandas.

También la icónica banda G.P. desarrolló este proceso de autogestión y sus discos lograron una distribución impresionante a través de las copias de casete. Aquí es donde la escena del punk ejemplifica la materialización de un *habitus* dentro del campo musical punk, es decir, la incorporación en la práctica de un valor como el “hazlo tú mismo”. Este *habitus* puede extenderse hacia el aprendizaje de la música y su interpretación, la consecución de instrumentos y la gestión de presentaciones en vivo, todas ellas dificultades que tuvieron las agrupaciones de la época y que estas bandas de punk supieron sortear.

G.P. fue una agrupación de Medellín liderada por Jaime López. Es de resaltar que es una banda prolífica, pues cuenta con once producciones de las cuales seis fueron lanzadas a lo largo de la década de los noventa. *De G.P. para la sociedad*, *Con las manos arriba* y *Pintura de Guerra* tuvieron una amplia difusión en la circulación *underground*, con un sonido que prioriza las letras y el mensaje ideológico por encima de la música. El sonido está basado en acordes y riff simples de guitarra, con pocas distorsiones. Sin embargo, el poder de las letras y las melodías a cargo de López generaría un movimiento de jóvenes que seguían las producciones de la banda y cantaban sus canciones como himnos de la expresión punk. En G.P. se encuentra incluso una autocritica al movimiento y una invitación a la autoconsciencia, al ser fetichista frente a los símbolos del movimiento:

Una a no te hace anarquista, solo te hace otro conformista / Cuatro
ganchos colgados en tu oreja, y otros tantos que tú nunca dejas
/ Hablas y hablas de arreglar la escena, y en acción no haces una
buena. (G.P., 1993)

Es un grupo que juega con las metáforas de la cultura popular, por ejemplo, con ritmos que aluden a marchas militares, melodías satirizadas de canciones de niños y frases introductorias que le dan contenido ideológico a las canciones. Así, su crítica se extiende hasta la misma película *Rodrigo D. No Futuro* que para ellos significó la creación del estereotipo del punkero y el metalero: “Esa imagen que quedó de nosotros ante el mundo, y ante la misma gente, fue la de que éramos ladrones y suicidas, los que escuchábamos ese tipo de música, la imagen quedó por todos lados, y además drogadictos” (Malopters difusión Audiovisual, 2019, 2:03).

Con esto es importante reconocer la diversidad del componente discursivo e ideológico dentro del campo musical del rock, que obedece también a la diversidad de géneros asociados y a una autocrítica frente a los estereotipos. Retomando a García (2006) “en y desde el rock se configuran subjetividades, alteridades y sus correspondientes prácticas colectivas... se erige como uno de los espacios, no el único, desde donde se están construyendo identidades, formas de ser y de hacer en el mundo” (p. 167). Esas identidades también pasan por las diversas formas que se ha entendido la juventud desde su relación con el arte o la música en particular, como las tribus urbanas. Siguiendo a Costa (1996), estas se pueden entender como grupos juveniles variados que se presentan como alternativos a la cultura predominante por medio de formas de vestir, prácticas, lenguajes diversos que se consolidan como espacios asociativos para compartir experiencias y crear identidad.

En este punto es clave la diferenciación frente a la cultura hegemónica, la oposición o contradicción frente al campo social predominante. Es en el punk o metal donde se magnifica esta idea de la conformación de grupos que rescatan lo simbólico-cultural de la música, como referentes de identidad para la juventud, y que manifiestan su inconformidad ante las condiciones sociales con la misma violencia que caracteriza la sociedad en su sentido estructural. Esto se puede ilustrar

en un libro escrito con seudónimo por Jaime López de G.P., publicado por autogestión, donde afirma:

La música no quiere decir que debemos ponernos botas o sandalias; ropa ajustada o pijamas. Las ideas más radicales son las que se defienden con los pies en las nubes. La ideología no parte de la música como dice mi hipótesis. Metal, rap, punk, balada no dicen lo que una persona lleva en su cerebro, por eso escudriñamos sus ideas, y la mejor manera de hacerlo, es en lo que hacen. ¿Qué hizo G.P.? Sus canciones, 99 % mías, acepto mi responsabilidad. Mis canciones difaman, hablan en contra del poder, en contra de la religión, en contra de la moda, en contra de la idiotez, en contra del oprobio y en contra del engaño. A favor siempre de la libertad y del pensamiento. (Kohan, 2009, p. 36)

Otro ejemplo en ese sentido es la agrupación Masacre. Con varias producciones a lo largo de su carrera, *Sacro* se destaca como uno de los discos más representativos del death metal de Colombia. Las letras, aunque abstractas, están referidas a las consecuencias de la violencia y a una necesidad de manifestarse frente a la desesperanza y la moral religiosa. En “Funeral Amén” se ilustra la idea: “Por esas lágrimas derramadas / en los suelos, se mezclaron la sangre / por aquellos, que vieron caer los suyos / defendieron sus vidas / por todas las familias, que vieron la barbarie”. La letra describe la violencia de manera cruda sin aludir a situaciones particulares del país, a diferencia de lo que sucedería con otras agrupaciones como La Pestilencia en sus álbumes *Las Nuevas Aventuras* (1993) y *El amarillista* (1997), o Neurosis con *Verdun 1916* (1995).

A nivel musical, con el sonido agresivo del metal, la agrupación desarrolla once canciones, donde se resalta la voz gutural y *scream* de Alex Oquendo, el uso del doble bombo como recurso de velocidad y base de registros bajos, las guitarras con riff melódicos y adornos con armónicos producto de la distorsión. Algunas canciones apuntan a la música clásica instrumental. El álbum de 1996 fue producido por Masacre y Lorito Records, siendo productores de grabación y mezcla Federico López y Dilson Díaz. Lorito Records es un ejemplo de los sellos independientes que surgieron en la época, así como Voodoo

Records, que produjo los álbumes de Tenebrarum, otra agrupación representativa del metal nacional.

Campo musical del rock y el ciclo de producción

El análisis del campo musical del rock en los noventa en Colombia puede entenderse desde el *ciclo de producción musical*. El ciclo inicia con la creación, donde puede incluirse la composición, ensamble, pre-producción; la producción, donde está la grabación, edición, mezcla; la posproducción, que incluye masterización, producción en CD, cassette, etc.; la distribución, donde entraría la representación musical, los contratos para venta, derechos; la comercialización, donde se encuentra la venta del producto musical, la promoción radial, los conciertos, los festivales; y el consumo, básicamente la escucha de la música, la recepción, la asistencia a recitales, etc.

En este campo del ciclo de producción musical encontramos diversos agentes sociales que representan también un sistema de valores, tienen una identidad y comunican, a través del producto musical, unos intereses, ideas y cosmovisiones para compartir, interpelar, expresar o manifestar ese mismo sistema de valores, ideas e intereses. En consecuencia, aquí se puede considerar, como ha sido mencionado, a los músicos (destacando los compositores musicales y autores), los productores musicales e ingenieros, los mánagers, los representantes de las disqueras o sellos independientes, pero también a los directores de programas de radio, los productores de conciertos y festivales, los *roadies* o los productores de tarima y desde luego, a la audiencia, los jóvenes consumidores de los contenidos musicales que compran, escuchan o asisten a los recitales.

Con esta idea de campo en el que varios actores que tienen y movilizan capital social, cultural, simbólico y económico, se llegan a materializar nuevas iniciativas como el Festival Distrital Rock al Parque en 1995. Este festival se dio justamente por la articulación de tres agentes clave: Mario Duarte, músico líder de la agrupación La Derecha; Berta Quintero, directora del Instituto Distrital de Cultura y Turismo; y Julio Correal, empresario y mánager de distintas agrupaciones de rock. En este punto es posible apreciar que las “inquietudes” musicales de los

jóvenes que José Cortés mencionaba superaron la circulación en bares y eventos locales para generar un espacio de articulación de artistas:

Sí sabíamos que cada banda estaba trabajando, pero todo estaba muy desligado, todo estaba muy abierto, no había una cosa que concentrara, que creo que fue lo que hizo Rock al Parque, pero algo tendría que haber surgido, algún festival, esto es una cosa que orgánicamente tenía que pasar, pero digamos que fueron esos grupos y fue ese festival el que los agrupó. (Cortés, entrevista personal, 14 de mayo de 2021)

El festival realmente se convirtió en un lugar de articulación de los diferentes agentes del campo musical, que permitió, en primer lugar, el crecimiento del campo por la conexión entre músicos, productores, técnicos, empresarios y el público. Ricardo Florián, vocalista de la banda de heavy metal Hades, de principios de los noventa apunta:

Yo recuerdo de los noventa la escena, el reconocimiento era genial, tal vez nunca pudimos desarrollar el proyecto como se debía, porque los recursos siempre fueron pocos, creo que lo mejor que nos pasó en esa época fue Rock al Parque, eso era significativo, era importante, recuerdo que había que guerrear mucho para tocar en los sitios, la policía jodía mucho a las bandas y a los lugares, recuerdo el punk, el heavy, la diferencia entre las bandas no era tan marcada [...]. (Ricardo Florián, citado en Szarruk, 2021, p. 105).

En segundo lugar, Rock al Parque permitió conectar en su primer lustro el campo musical local con el internacional, lo cual repercutió en experiencia y aprendizaje para los agentes y capital de todos los tipos. Umberto Pérez opina que:

[...] la importancia del Rockal es amplia, porque es una política pública de la ciudad de Bogotá [...] Al menos durante los primeros 5 años se convierte en el epicentro del rock latinoamericano. Comienzan a venir las grandes figuras del rock latinoamericano [...] Pone a Bogotá y Colombia en el mapa del rock latinoamericano, a partir de ese momento se convierte en un escenario a conquistar. (Casa Amèrica Catalunya, 2021, 59:20)

Desde luego, todos los factores asociados a la cultura de masas y el crecimiento de la industria musical contribuyeron también al crecimiento del campo musical. Es importante anotar que de la mercantilización de la música también puede derivarse un consumo de masas que no sea crítico frente a lo que consume y que actúa simplemente como un ejercicio de reproducción u ocio, además del componente ideológico, contestatario, estético y artístico que ya se ha visto. Según la reseña de Lewis, en la “Sociología del Rock” de 1978, Simon Frith

[...] examina el consumo, la producción y la ideología de la música rock. Explora el rock como ocio, como cultura juvenil, como fuerza de liberación u opresión y como música de fondo. Sostiene que la música rock es una forma cultural de masas que deriva su significado y relevancia de ser un medio de comunicación de masas. Analiza las diferencias en la percepción y el uso del rock entre la industria de la música y los consumidores de música, así como las diferencias dentro de esos grupos: “La industria puede o no mantener el control del uso del rock, pero no podrá determinar todos sus significados”. (1979. p. 414)

El contexto de la apertura económica desde principios de los noventa, pero también de la migración y el movimiento de músicos, permitió que los géneros del rock incorporaran hábitos de la industria musical y los adaptaran a sus posibilidades. Esto tiene que ver con la emergencia de figuras como el productor musical o los técnicos de grabación, además del ingeniero. En el caso del festival Rock al Parque, desde 1995 implicó el desarrollo de colectivos, asociaciones y empresas para la logística de los eventos. Con ello, en los conciertos en vivo se hizo imprescindible también el rol de los *roadies*, productores de tarima, curadores o gerentes del festival. Se estaría frente a un proceso de racionalización en la cultura, que a nivel económico se ilustra en el neoliberalismo y la globalización.

Cuando se habla de industria del rock se está haciendo referencia a un proceso de racionalización de los diferentes momentos del circuito producción distribución-consumo de un bien simbólico particular, a partir del cual el rock es producido como mercancía,

resultado de una serie de mecanismos, criterios y dispositivos de decisión de instituciones específicas que operan como filtros en lo que se puede denominar la producción selectiva de formas culturales. La forma objetivada de la mercancía rock es el disco, que es un objeto de consumo que comparte la particularidad de todo producto estético-cultural. Es, primero, resultado del trabajo artístico. Sin embargo, la producción de discos, como cualquier proceso de producción de bienes de consumo, lo hace también —al disco—, “el resultado de la colaboración de diversas formas de trabajo” (Frith, 1980), formas encarnadas en las competencias y experticias particulares de figuras como la del productor, ingeniero de sonido o diagramador. (García, 2006, p. 171)

Para muchas bandas, músicos y jóvenes en general era muy difícil encontrar instrumentos musicales relacionados con el rock. Por ello, el ejercicio creativo también encontraba limitantes económicas. No solo había obstáculos para conseguir instrumentos (guitarras eléctricas, baterías, micrófonos, amplificadores), sino especialmente se veían limitadas las posibilidades de grabar en un estudio profesional y con la calidad necesaria. En ese contexto radica, por un lado, el surgimiento de almacenes de instrumentos, *sponsors* o salas de ensayo; y por otro, los sellos independientes como Lorito Records, Voodoo Records y el mismo HormigaLoca, surgido en el primer álbum de 1280 Almas.

Hasta este punto un elemento importante son las condiciones tecnológicas en las que los discos fueron producidos, lo que agrega una variable interesante sobre las condiciones socioeconómicas para producir y distribuir música. La agrupación Vértigo constituye un ejemplo significativo sobre la experiencia de producción musical en relación con la industria. Su álbum homónimo de 1997-1998 pone en evidencia los recursos limitados para grabar por fuera de la industria discográfica, pero a su vez las posibilidades de autogestión que contribuyeron a abrir el campo musical y que les llevaron a ser una de las bandas más reconocidas en la capital. El guitarrista José Cortés explica sobre la grabación de su primer disco homónimo:

Era una época muy difícil para todo esto, para grabar, era una cosa impensable, porque todo era muy costoso, ir a un estudio, ahora cualquier persona en su casa lo hace, eso ya es historia, pero en ese momento grabar un disco era un drama. Tenías que tener una disquera, un contrato, tenía que estar pasando algo. Grabar esto solos era todo un mérito. (Cortés, entrevista personal, 14 de mayo de 2021)

La banda ya tenía sus canciones compuestas y había circulado por diferentes conciertos en la ciudad. Fue una producción en vivo, interpretada y grabada en simultáneo por todos los músicos, con equipos que habían sido importados de Estados Unidos para un negocio y que fueron alquilados a la agrupación para la grabación. Se realizó en una casa de dos pisos durante un fin de semana, ubicando la guitarra, la batería y el bajo eléctrico en una planta, y la consola y voz en otra. Se grabó de manera directa de la consola a un DAT (cinta de audio digital), con varias tomas por canción, como se aprecia en la fotografía (figura 1).



Figura 1. DAT grabación máster.

Fuente: fotografía tomada por José Cortés para el autor (mayo de 2021).

De aquí surge una primera producción discográfica en casete (ver figura 2), que era mucho más económico y que otras bandas replicaron en su momento. Luego se realizó una copia a CD (ver figura 3), que fue enviada a Estados Unidos para ser multicopiada en 500 unidades marcadas, para finalmente ser producido en 1998 a través de CD inyectado y unos ajustes de sonido realizados por José Cortés en su estudio 2001 (ver figura 4). En las siguientes imágenes vemos las tres portadas.

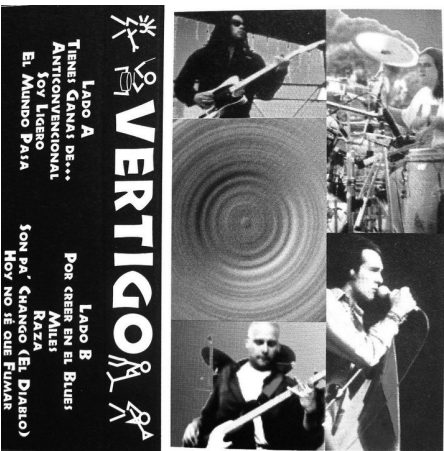


Figura 2. Casete (1998).

Fuente: imagen escaneada, archivo personal del autor.



Figura 3. CD multicopiado (1998).

Fuente: fotografía de Facebook de la agrupación Vértigo Colombia, publicada el 26 de septiembre de 2013.



Figura 4. CD inyectado (1999).

Fuente: imagen escaneada, archivo personal del autor.

La distribución y venta de los discos se realizó gracias a las tiendas de discos de Bogotá y la promoción en conciertos, así como a su participación en las primeras ediciones de Rock al Parque. Con el ejemplo de Vértigo se ilustra el ciclo de la producción musical y el factor socioeconómico que contribuyó a la emergencia del campo musical del rock, donde también los cambios tecnológicos de la era análoga a la digital, del casete al CD, de la consola análoga a la computarizada, serían la antesala de cambios más radicales de la siguiente década.

¿Qué se escuchó a finales de la década? En los últimos años de los noventa, muchas bandas se destacan por haber desarrollado un sonido característico para la época, dentro del mismo género rock. Defenza (que luego se convertiría en Odio a Botero) integró en el punk una irreverencia basada en el humor negro, que interpeló por igual a las instituciones políticas, religiosas y populares. A nivel musical, especialmente en su segundo disco *Pop-O*, dejaron una producción sin precedentes al hacer fusión de vallenato y merengue con punk y hard core, aplicando la irreverencia ideológica a la estética. Otra agrupación

destacada fue Morfonia, quienes integraron hard rock con toques de funk, a partir de una sonoridad particular producto de la mezcla de guitarras con distorsión y efecto *chorus*, de bajos con mucho *slapping* y de melodías basadas en el timbre del saxofón.

Superlitio, de Santiago de Cali, puede ser una de las bandas más innovadoras en la producción de un sonido particular basado en el funk, el jazz y la exploración de sonidos electrónicos de diversas fuentes, como secuencias y *scratching*. En el álbum *El sonido mostaza* de 1999, y especialmente en la canción “Super Hassan” se destaca el uso de estos recursos sonoros, como el *wah* o el uso versátil de osciladores de sintetizadores, completamente alternativos para el rock de la época. La ingeniería de sonido estuvo a cargo de Nicolás Velásquez, acreditado en la grabación y mezcla del disco, bajo el sello independiente Resaca Records, que luego grabará otra banda de punk caleño llamada LMP.

Finalmente, Ultrágono fue una de las agrupaciones que lideró el movimiento musical al final de la década, con un sonido basado en guitarras industriales, ritmos sincopados y frenéticos, bajos pesados también con mucho *slapping*, un violín con melodías complementarias a esas bases armónicas y una voz cruda, fuerte y armónica, que recitaba canciones que se convirtieron en himnos para los jóvenes. Quizá con Ultrágono se puedan resumir los elementos con los que el rock materializó los valores, percepciones y reivindicaciones de la juventud: el rechazo ante la violencia estructural y urbana, así como la búsqueda libre y autónoma de un estilo de vida. La producción discográfica estuvo a cargo del sello independiente Hormigaloca, grabado en los estudios Audio8, con agradecimientos en el *booklet* del disco, a decenas de agrupaciones que estaban vigentes en el campo musical del rock de finales de los noventa.

Conclusiones

En los años noventa en Colombia, decenas de agrupaciones musicales lideradas por jóvenes empiezan a generar iniciativas, proyectos y relaciones que producen capital social y cultural para la conformación de un campo musical orientado al rock y géneros afines. A las relaciones se suman agentes organizados, como las empresas discográficas, y

múltiples iniciativas de autogestión, para materializar las creaciones artísticas en productos fonográficos, que a su vez constituyen productos que representan valores, significados, formas de ver la sociedad y manifestaciones frente a ella, desde los estilos de vida de los jóvenes.

Desde una perspectiva simbólica, los músicos —que son jóvenes también, que escucharon y consumieron música que a su vez influyó en su producción—, proponen en los noventa una adaptación y apropiación de los géneros musicales, incluyendo componentes identitarios en diálogo con el contexto de internacionalización de la música. Las agrupaciones incluían elementos idiosincráticos, al tiempo que conocían nuevos códigos del campo musical de otros países. Las producciones discográficas son productos que marcaron un hito dentro de los campos culturales en los que una generación de jóvenes se encuentra y se reconoce, pero también un proyecto de sociedad, una visión de los problemas sociales en Colombia y una propuesta de transformación colectiva.

En este sentido, es importante resaltar que se trata de la conformación de un campo musical, donde efectivamente interactúan actores diversos con diversos niveles de capital, que se convierten en agentes de la creación, producción, distribución y consumo del rock. Dichos actores están inmersos en relaciones de lucha, negociación, pero también solidaridad y cooperativismo, por los valores, ideas e intereses con los que interactúan en el campo y que contribuyen a su conformación y crecimiento. Quedan preguntas frente a si la pugna por el capital simbólico no es tanto a nivel interno, como en relación con otros géneros presentes en el campo musical de los noventa, es decir, si el rock se conforma como campo relevante frente a otros campos musicales hegemónicos.

Referencias

- 1280 Almas (1994). Soledad criminal [canción]. En *Aquí vamos otra vez*. Sello Culebra, BMG.
- 1280 Almas (1996). El platanal [canción]. En *La 22*. BMG.
- 1280 Almas (1996). Por ti [canción]. En *La 22*. BMG.

- Aterciopelados (1993). El Sortilegio [canción]. En *Con el corazón en la mano*. Sello Culebra, BMG.
- Aterciopelados (1997). La culpable [canción]. En *La pipa de la paz*. BMG.
- Aterciopelados (1997). La pipa de la paz [canción]. En *La pipa de la paz*. BMG.
- Aterciopelados (1997). Nada que ver [canción]. En *La pipa de la paz*. BMG.
- Bourdieu, P. (1980). Le capital social. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 31, 2-3. www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1980_num_31_1_2069
- Casa Àmerica Catalunya (2021, 11 de febrero). 'Més enllà de 'Rompan todo': rock i comunitat a l'Àmerica Llatina': Colòmbia, amb Umberto Pérez. [Video]. Facebook. <https://www.facebook.com/CasaAmericaCatalunya/videos/198707348649326>
- Catedral (1994). Redes Rojas [canción]. En *Catedral*. MTM
- Charconautas (1997). Pérez Prado [canción]. En *Subterránea (Compilación)*. MTM.
- Cook, N., Clarke, E., Leech-Wilkinson, D. y Rink, J. (eds.) (2009). *The Cambridge companion to recorded music*. Cambridge University Press.
- Costa, P., Pérez, J. M., Tropea, F. y Lacalle, Ch. (1996). *Tribus urbanas*. Paidós.
- Darkness (1989). Metalero [canción]. En *Espías Malignos*. Rock-ola.
- Defenza (2001). El chiclet [canción]. En *Pop-o*. Sirio Producciones.
- Estados Alterados (1991). El velo [canción]. En *Estados Alterados*. Sonolux.
- Estados Alterados (1991). Muévete [canción]. En *Estados Alterados*. Sonolux.
- G.P. (1993). La carrera [canción]. Sin sello.
- G.P. (1993). Una A no te hace anarquista [canción]. Sin sello.
- García D. (2009). Hacia la (re)construcción del campo musical nacional una lectura en clave de rock. *Revista Colombiana de Antropología*, 45(2). 287-321 <https://doi.org/10.22380/2539472X.1002>
- García, D. (2006). Las lógicas de la industria del rock. *Revista La Tadeo*, 167-178. <https://revistas.utadeo.edu.co/index.php/RLT/article/view/535/521>
- I.R.A. Infección Respiratoria Aguda (2019). Batallón I.R.A. En *Inédito*. Independiente.
- Kohan, B. (2009). *G.P. La Historia*. Malopters ediciones. <https://malopters-records.wixsite.com/jimmyjazzgp/libros>
- Kraken (1989). Vestido de cristal [canción]. En *Kraken II*. Codiscos.

- La Pestilencia (1996). De Película (conejo) [canción]. En *El Amarillista*. Hit Musical Records.
- Lewis, G. (1979). The Sociology of Rock by Simon Frith. *The Canadian Journal of Sociology*, 4(4), 413-415. <https://www.doi.org/10.2307/3340264>
- Malopters difusión Audiovisual. (2019, 12 de junio) ENTREVISTA A JIMMY JAZZ G.P. [Video]. *YouTube*. <https://youtu.be/eCJ8PpOb7Uo?t=122>
- Masacre (1996). Funeral Amén [canción]. En *Sacro*. Lorito records.
- Masacre (1996). Orgasmos oscuros [canción]. En *Sacro*. Lorito records.
- MASACRE Metal Oficial. (2020, 16 de noviembre). *Templo del Diablo - Entrevista "ALEX OQUENDO"* [Video]. *YouTube*. <https://youtu.be/v2iOEaeXLH4?t=275>
- Morfonía (1995). Gárgaras [canción]. En *En vivo*. Raza Perfecta.
- Mutantex (1990). Sin Reacción [canción]. En *Rodrigo D No futuro*. Producciones Tiempos Modernos y Producciones J.J. Mundo Ltda.
- Noya, J., De Val, F. y Muntanyola, D. (2014). Paradigmas y enfoques teóricos en la sociología de la música. *Revista Internacional de Sociología*, 72(3), 542-562. <https://doi.org/10.3989/ris.2013.03.23>
- Pestes (1990). Nunca triunfé [canción]. En *Rodrigo D No futuro*. Producciones Tiempos Modernos y Producciones J.J. Mundo Ltda.
- Plata, J. E. (2006). El rock en Colombia. Segunda parte (1987-2007) - De la mano del rock, por la vía del padre Estado, la madre Medios y el espíritu gratuito. *Revista La Tadeo*, (72). <https://revistas.utadeo.edu.co/index.php/RLT/article/view/540>
- Superlitio (2001). Super Hassan [canción]. En *Sonido Mostaza*. Resaca Records.
- Szarruk, F. (2021). *Cuando las calles eran de hierro. La historia del rock bogotano en la década de los 90 contada en las voces de sus protagonistas*. Editorial Subterránea.
- Ultrágeno (1999). Almuerzo ejecutivo [canción]. En *Ultrágeno*. Hormigaloca Records.
- Ultrágeno (1999). Divino Niño [canción]. En *Ultrágeno*. Hormigaloca Records.
- Vértigo (1999). Tienes Ganas de... [canción]. En *Vértigo*. Vértigo records.



- ▶ **Marquetalianos (2022)**
Julián Conrado. Mensaje Fariano
- ▶ **Canto, guitarra y fusil (2010)**
Horizonte Fariano.

* Esta lista de reproducción redirige a YouTube. Usa la cámara de tu celular para escanear el código QR.

Componiendo identidades desde la música de las FARC-EP (1989-2008)

LAURA DANIELA GIRALDO MELO

Banda sonora de este capítulo disponible en YouTube
“Marquetalianos” (2022), Julián Conrado. Mensaje Fariano
“Canto, guitarra y fusil” (2010), Horizonte Fariano

Introducción

En este capítulo se evidenciará la relación del arte, específicamente de la música con la identidad, fundamentalmente en su dimensión colectiva, generada por las canciones realizadas por compositores y músicos integrantes de la guerrilla de las FARC-EP entre 1989 y el 2008. Dichas composiciones generaron significativos procesos identitarios al interior de dicha organización armada. Con el fin de facilitar la comprensión de algunas premisas, se hará una breve explicación acerca de la relación entre el arte y la identidad, y se ejemplificará con el análisis de dos composiciones musicales, siendo estas: “Marquetalianos”, de Julián Conrado (1989) y “Canto, guitarra y fusil” de Horizonte Fariano (2008); por último, se presentarán las conclusiones del capítulo.

Los aspectos que se abordarán en este trabajo se derivan de la investigación llamada *Pentagramas colectivos y cantos insurgentes: FARC-EP (1989-2008) una aproximación desde la sociología de la música*, realizada entre los años 2019 y 2020. En ella, se aplicó una metodología cualitativa con enfoque comprensivo, cuyas técnicas de recolección

de información fueron: los análisis de contenido y análisis de discurso de ocho canciones compuestas e interpretadas por guerrilleros de esta insurgencia. Las piezas musicales seleccionadas contienen temáticas relacionadas con el conflicto armado, la percepción del amor y la paz dentro de las FARC-EP.

El estado de emergencia nacional por la crisis de salud pública a causa del covid-19 desde el año 2020, restringió algunas metas del trabajo de investigación, sobre todo en relación con las entrevistas. Por ejemplo, afectó la materialización de encuentros con algunos de los artistas; aunque se lograron obtener valiosas fuentes como Jaime Nevado, vocalista de Horizonte Fariano, se realizó una entrevista semiestructurada a un excombatiente de esta organización guerrillera, quien estaba vinculado a los procesos artísticos que se llevaban a cabo dentro de la organización desde el año 2006. Por ello, sus aportes fueron pertinentes para el proceso de investigación, en cuanto a la demostración de los hallazgos.

Es pertinente resaltar que para la escogencia de las dos piezas musicales ya mencionadas se tuvo en cuenta la interpretación y la evidencia de aspectos identitarios y símbolos que aportaron a la construcción de identidad individual y colectiva por parte de los combatientes de dicha organización. Así mismo, se tuvieron en cuenta en la selección y el análisis de los sonidos autóctonos del país, con la tentativa de evidenciar desde allí la estrecha relación del guerrillero con la cultura musical colombiana. Es por eso que en el presente trabajo se abordan composiciones de Julián Conrado y del fundador de Horizonte Fariano, Jaime Nevado, ambos músicos de folclore en sus respectivas regiones, como lo son el departamento de Bolívar, con sus raíces cumbieras y vallenatas, y la región Centro del país, cuna del bambuco y el sanjuanero.

El primer trabajo discográfico dentro de las FARC-EP fue lanzado en 1989, aprobado por el Secretariado de ese momento, con un vinilo o LP de doble lado llamado *Mensaje Fariano*; una parte incluía canciones de Lucas Iguarán, otro compositor fariano y la otra, de Julián Conrado. Cabe resaltar que uno de los últimos discos grabados antes de la iniciación de los acuerdos de paz en la Habana, fue en 2008, por la agrupación Horizonte Fariano, de allí precisamente que se haya tomado este lapso de tiempo (1989-2008), para realizar la investigación y de igual forma desarrollar este capítulo.

“Marquetalianos” es una canción que pertenece al subgénero de la puya en el género musical del vallenato; fue compuesta e interpretada por Julián Conrado en 1989. Los principales instrumentos son: el acordeón, la caja y la guacharaca. El tema de la canción es el conflicto armado, sobre todo en relación con el hito fundacional de las FARC-EP y con él, los conceptos que aportan a la sociología de la música a partir de vinculación con el movimiento de masas, la identidad y el contexto.

“Canto, guitarra y fusil” es una composición que pertenece al género musical del folclore colombiano del bambuco, interpretada en 2008, por Horizonte Fariano y compuesta por Jaime Nevado. Es un claro ejemplo de fusión, debido a la presencia de instrumentos del vallenato, como el acordeón y la guacharaca, junto a los instrumentos característicos del bambuco, como el tiple y la guitarra. Esta agrupación se destacó principalmente por un elevado nivel de creatividad e innovación estética en sus composiciones musicales, también por que dos de las voces principales fueron de mujeres. Esta agrupación insurgente solía fusionar ritmos de diversas épocas y resaltar aquellos específicamente colombianos, sobre todo de la Región Andina. El tema principal de la pieza en cuestión es el conflicto y su expresión armada, en cuanto a los aportes a la sociología de la música, estos se centran en la composición, en lo afectivo y en la simbología objetivizada.

A continuación, se definirá la identidad desde los aportes sociológicos de Pierre Bourdieu, Henry Jenkins, Maurice Halbwachs y Stuart Hall. Se entiende la identidad como un proceso natural de cualquier individuo y de cada sociedad y se profundizará en su vínculo con el arte, proyectado como herramienta o medio simbólico identitario. Por ello, se busca profundizar en la sociología del arte y de la música desde las perspectivas sociológicas de Walter Benjamin, Theodor Adorno, Max Horkheimer y Raymond Williams. Este capítulo se divide en cuatro partes: la identidad y los hitos, movimiento de masas y simpatía política, olvido y recuerdo y, por último, el simbolismo objetivado.

La identidad y los hitos

La identidad es un proceso que inicia desde lo individual con una serie de particularidades o características específicas que hacen diferente a

cada individuo, sin embargo, se generaliza cuando hablamos de identidad colectiva y de rasgos comunes, lo que implica una concepción de pertenencia del individuo a una sociedad o comunidad y, en efecto, a su cultura y trasegar histórico.

Ya sea que se hable de Identidad del Yo (aspecto individual), o de Identidad Social (aspecto negociado con la colectividad) el concepto se utiliza en ciencias sociales siempre que hay necesidad de un puente conceptual entre los niveles de análisis individual y colectivo. (Vera y Valenzuela, 2012, p. 273)

La identidad es un fenómeno que viene ocupando un sitio destacado en los estudios de las ciencias sociales, sobre todo desde la década de los noventa, en razón a los distintos comportamientos sociales observados que rodean a la identidad (Jenkins, 2004). Un ejemplo de ello son las transformaciones políticas vividas en Colombia dada la creación de la Constitución de 1991, la cual expresó y afectó sensiblemente el desarrollo de la política y la economía colombianas en la última década del pasado siglo. A su vez, este mismo fenómeno evidenció múltiples conflictos sociales y políticos que el país sufría desde hacía cuarenta años atrás, uno de cuyos actores fueron las FARC-EP.

Como menciona Bourdieu (1990) la identidad es un proceso colectivo necesario para cada individuo y su cultura; por ende, es pertinente comprender la identidad como una dinámica en crecimiento y constante cambio. Para el autor, la construcción de la identidad es inherente a los procesos sociales. A partir de la identidad individual, el sujeto avanza hacia la construcción de identidad colectiva, enriqueciendo la cultura y por tanto las categorías de análisis sociológico. Este es el caso de la identidad guerrillera al interior de las FARC-EP, la cual se desarrolla en aspectos como la militancia política de los individuos que componen dicha organización, en la identificación con símbolos, hitos y contextos específicos, generados o interiorizados en gran medida por las relaciones cotidianas en el marco del conflicto armado colombiano.

El hito marquetaliano es parte de la identidad guerrillera, debido a que esta región del país fue el epicentro del nacimiento y fundación de las FARC, un hecho histórico en el devenir de la realidad política colombiana y del conflicto armado como rasgo característico. Además, en

Marquetalia —municipio al oriente del departamento de Caldas—, se dieron a conocer los nombres de los protagonistas más sobresalientes para esa organización, como fueron Manuel Marulanda Vélez y Jacobo Arenas, también el de algunos otros fundadores y símbolos cardinales en el desarrollo de la lucha guerrillera en Colombia. A continuación, se presentarán dos estrofas de la primera composición anunciada y se profundizará en cada una de ellas, resaltando la importancia de la identidad y los hitos históricos para la organización insurgente, en cuanto son elementos transversales a su producción artística:

Sucedió en Marquetalia región poblada de humildes campesinos
 El Gobierno agresivo al Ejército títere les envió [...]
 Cuarenta hombres apenas armados con escopetas resistieron
 Y lo que un general pensaba en tres semanas hacer con los chulos
 Verán que no se pudo porque en guerrilla se convirtieron
 Crecieron y crecieron las tropas del ejército de Marulo.
 (Conrado, 1989)

Los hitos históricos son parte fundamental de la construcción de identidad, en la estrofa anteriormente citada se destaca la relevancia de la historia de Marquetalia como punto de partida para la fundación de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia, lo que se convertiría en uno de los hechos más importantes para los guerrilleros, el cual, décadas después seguirían reviviendo por medio de la música y demás muestras artísticas y culturales dentro de la organización.

Es evidente la importancia del hito marquetaliano en esta organización guerrillera, integrada esencialmente a inicios de la década de los sesenta por campesinos y algunos militantes urbanos de organizaciones revolucionarias que se radicaron en el territorio, como lo menciona Aguilera (2014). Este hito se despliega también en la evocación de los combates entre las nacientes FARC y las FF. AA., estas últimas enviadas a la zona como medida de “regulación” del orden público, en razón a que la clase política de aquel entonces había señalado a la resistencia de Marquetalia, y a la de otros puntos como la del Sumapaz; como *Repúblicas independientes* que no serían aceptadas por el gobierno conservador de Guillermo León Valencia, ni mucho menos iban a permitir su crecimiento, tampoco el de los movimientos campesinos.

En la segunda parte de la estrofa, se alude la articulación de la fuerza pública colombiana con los *chulavitas*, siendo estas últimas bandas armadas partidarias de los conservadores, que pugnaban por el exterminio total de quienes no compartieran su ideología política, ni apoyaran al gobierno. Lo anterior fue propalado y justificado en el discurso de “acabar con el liberalismo”, las nacientes expresiones insurgentes comunistas que amenazaban con tomar el poder, y basados en antecedentes en otras latitudes del mundo, en el contexto de la Guerra Fría:

La “Chulavita”; y la creación de organizaciones paramilitares de reconversión política y exterminio sistemático como los “Pájaros” y los “Contrachusmeros”. Estas últimas fueron organizaciones ilegales de civiles armados dedicadas al asesinato selectivo de militantes liberales y a la “conservatización” de burocracias y poblaciones a lo largo del país. La acción paramilitar se extendió más allá de los cincuenta de manera paralela a los intentos pacificadores del General-presidente Rojas Pinilla. Una vez amnistiados los guerrilleros liberales, se conformaron bandas armadas encargadas de impedir el regreso de los guerrilleros amnistiados a sus pueblos y parcelas y asesinar a los líderes desmovilizados. (Rodríguez, 2013, p. 4)

Como se evidencia en la estrofa, son múltiples los procesos sociales, que hacen parte de la construcción de la identidad colectiva dentro del contexto de esta insurgencia armada. La estrofa expresa figuras simbólicas o propuestas políticas específicas. Lo vemos en el caso de la expresión “el ejército de Marulo”, que hace referencia a la guerrilla comandada por Manuel Marulanda, fundador e ícono principal de las FARC y de otros procesos campesinos emergidos en la década de los sesenta (Molano, 2017).

Se evidencia así la importancia de la identidad individual y colectiva como condición para el fortalecimiento de vínculos y sentido de pertenencia. En este caso un ejemplo de ello son los vínculos étnicos, religiosos o político-militares generados entre los guerrilleros. La identidad, sobre todo en el contexto de la guerra, se conectaba con diversos aspectos y relaciones que potenciaban la lealtad y el apego hacia

la organización a la cual se pertenecía, debido al sentido de justicia o lucha justificada, que impregna sus planteamientos ideológico-políticos, como menciona Hall las vivencias en común y las características compartidas generan y fortalecen los procesos de identidad:

La identificación se construye sobre la base del reconocimiento de algún origen común o unas características compartidas con otra persona o grupo o con un ideal, y con el vallado natural de la solidaridad y la lealtad establecidas sobre este fundamento. (Hall, 1996, p. 15)

Por último, se entiende que los hitos históricos comprenden una gran parte de la identidad colectiva, debido a la importancia de la dimensión histórica en la formación de grupos armados o movimientos sociales. Por ello, en las FARC-EP el hito marquetaliano es fundamental para su historia política y desarrollo ideológico, ligándose con individualidades de gran significado, lugares y episodios significativos en su conformación, consolidación y devenir histórico como insurgencia armada.

Movimiento de masas y simpatía política

Una particularidad en los procesos de creación, producción y promoción de la música fariana es su distanciamiento de las lógicas de la industria musical, en el sentido planteado por Williams (1994), quien define la industria musical como un instrumento que propende por la *homogeneización* de los individuos, en cuanto transfigura la música en cultura de masas y subordina los objetivos artísticos a las necesidades del mercado. De esta forma la música se convierte en un objeto *sin alma*, lo que limita el proceso creativo en la composición.

La música dentro de las FARC-EP siempre fue esencial, sin fundar su producción en el interés económico, más bien en el de materializar contextos y vivencias en lo musical, como herramienta de encuentro ideológico y de expresión:

Siempre estaban las expresiones artísticas, además porque es muy propio del campesinado eso, se mantiene la costumbre de componer, de improvisar, de tener su tiple, de tener junto con el fusil la

guitarra, es igual que aquel que llevaba sus libros y su libretita, a pesar de las extensas caminatas. Entonces el tema cultural se oficializó en la que se llamó la *hora cultural*, se hacía en las horas de la tarde y permitía la ejercitación diaria del tema artístico e intelectual. (Nariño, comunicación personal, 2020)

Para el movimiento guerrillero, actualmente en proceso de reincorporación a la vida civil, la música fariana continúa siendo esencialmente identitaria y una herramienta ideológica dirigida a ciertos sectores sociales. La supresión del interés mercantil en la producción musical en este movimiento guerrillero facilitó lo que podría llamarse también una *cultura de masas*, pero asociada con la identidad individual y colectiva y cuyo consumo no está regido por su *fetichización*:

A la dialéctica presupone en cierto sentido la posición cultural y trascendente, como conciencia que se niega a someterse desde el primer momento a la fetichización del arte en la esfera del espíritu. Dialéctica significa intransigencia contra toda cosificación. (Adorno, 1955, p. 25)

El término *fetichización* en el arte se entiende como el cambio del valor de uso del arte, donde se cambia el valor social que crece desde la identidad individual, por un valor mercantil, sin profundidad, que sea *algo más* dentro de todo lo que produce la industria musical. Por lo anterior, las obras o piezas musicales, siendo el producto del proceso de composición y creación, pierden su sentido y se vuelven cosas sin alma, que se reproducen solo con el interés lucrativo de la industria musical:

El valor de uso del arte, su ser, es para ellos un fetiche, y el fetiche, su valoración social, que toman por la escala objetiva de las obras, se convierte en su único valor de uso, en la única cualidad de la que disfrutan. (Adorno y Horkheimer, 1988, p. 21)

La música de las FARC-EP se construye desde los contextos de la guerra, pero también del amor, la nostalgia y la paz, no solo referida a una paz negociada entre insurgencia y Estado, sino también en su esfera individual e incluso más allá de sus sentires como integrantes del movimiento insurgente. Con la música fariana, se expresan no solo

mensajes ideológico-políticos del movimiento, sino que también se evidencian problemáticas como la pobreza extrema y el olvido constante del Estado de algunos territorios principalmente rurales del país, donde el paso de la guerra ha dejado secuelas casi imborrables:

Con la guitarra le canto a mi pueblo colombiano
Con mi fusil hoy me empeño en desterrar al tirano
Me sacaron de mis tierras los malditos asesinos
Que el Gobierno ha mantenido desplazando campesinos.
(Horizonte Fariano, 2008)

Por esto mismo, la música fariana es un símbolo de identidad, puesto que acoge el arte creado por sus mismos integrantes como un sello guerrillero, de ahí que cada integrante conocía o reconocía la música de las FARC-EP como suya y también como forma de lucha: “Así, la imagen artística reproduce lo individual y concibe en ello lo general; muestra lo personal y analiza en ello lo típico; describe lo casual y revela la regularidad que se halla oculta tras ello” (Kagan, 1984, p. 248).

En los estudios de Adorno (2004) en la sociología de la música, se menciona que el intérprete de la obra de arte, dentro de la industria musical y sus dinámicas, siempre buscará transmitir de forma personal y subjetiva algo en la obra, buscando cercanía entre ella y él mismo.

Asimismo, Adorno, propone un análisis que impregna la obra de un contexto y determinados factores que reflejan las intenciones del artista, pero también las diferencias en cuanto a percepción se refieren, de cada uno de los intérpretes. En este caso de las piezas musicales compuestas por las FARC-EP, como “Marquetalianos” de Julián Conrado, donde el artista transmite su clara lealtad y admiración a las bases históricas de la fundación del grupo armado de las FARC-EP, donde se mantiene el discurso y postura política, que no todos los intérpretes de la obra podrán percibir igual, ya que, si no se milita o pertenece a esta organización, no hay forma de generar algún rasgo o sentimiento identitario común, pero para los guerrilleros, probablemente si responde a un ejercicio identitario de pertenencia.

Si cambiara la estructura atomística de la sociedad, el arte no tendría que sacrificar su idea social (cómo es posible lo particular) a

lo general social: mientras lo particular y lo general diverjan, no hay libertad. Más bien, esta le procuraría a lo particular ese derecho que estéticamente hoy no se anuncia en otro lugar que en las coacciones idiosincrásicas a las que los artistas tienen que obedecer. (Adorno, 2004, p. 84)

En la música compuesta por integrantes de las FARC-EP no solo se resalta el rechazo a las políticas sociales del Estado colombiano, sino también una propuesta sociopolítica concreta. Por esto mismo, como lo menciona Samacá (2017), esta música, que es considerada de protesta social, debería conceptuarse como canción militante, en razón a su origen, el cual hace que las composiciones musicales promuevan tanto la denuncia como una ideología específica:

Así mismo, cabe preguntarse si la música producida, interpretada y difundida por las FARC-EP puede ser considerada como canción protesta o social. La canción protesta responde al descontento social que determinados grupos tienen acerca de situaciones de exclusión, discriminación u opresión. Pablo Vila señala la pertinencia de pensar la categoría de “canción militante”, la cual mantiene su carácter contestatario y de denuncia, al tiempo que promueve un mensaje de esperanza en un futuro próximo. (Samacá, 2017, p. 232)

En síntesis, la producción musical fariana era una herramienta estética de expresión que, aunque no respondía a un proceso lucrativo y de fetichización del arte, sí generaba un discurso ideológico-político, dirigido al movimiento de masas, simpatizantes y a los militantes farianos, lo que potenciaba sus estructuras político-militares y fortalecía la identidad, fundamentalmente colectiva entre sus combatientes. Al emerger de un grupo armado revolucionario, la música fariana hace parte de un género más amplio denominado música militante, componente esencial de la música protesta.

Olvido y recuerdo

Dentro de la industria musical se manejan las categorías de *olvido* y *recuerdo* (Adorno, 2004), recursos utilizados con el propósito de generar algún tipo de impacto colectivo; una pieza musical no puede ser olvidada y, para ello, se utilizan diversas herramientas como los ritmos musicales, las líricas y la imagen de los artistas. En el caso de la insurgencia armada, dichos elementos, que también son tenidos en cuenta, no se dirigen a la consecución de ingresos económicos, sino que buscan ampliar el alcance de sus ideales políticos.

La industria musical dedica un gran esfuerzo en la aplicación de estos elementos con el fin de crear y recrear música comercial perceptivamente adecuada para un determinado tipo de público, haciendo de ella un producto sin contenido y sin alma, fabricado a partir del objetivo central de aumentar las ganancias económicas de la industria musical, y en búsqueda de réditos en procesos de control social.

Sin embargo, existen otras formas de impedir el olvido de una pieza musical (Adorno, 2004), y es el valor contextual de una obra: si una pieza fue compuesta por una artista cuyo proceso creador está fundado en construir y expresar un significado emocional y social a través de su trabajo, es previsible que el creador de la pieza, así como el receptor, se identifiquen o den un valor diferente a la obra, la cual trasciende la publicidad o referentes como la popularidad de la misma. Por ello, la música fariana, dadas las razones de su origen, porta un significado diferente: genera otros efectos y procesos, dentro y fuera de la organización, configurándose en símbolo de lucha revolucionaria o en himnos distintivos de diversos acontecimientos.

De lo anterior se deriva que la oportunidad con que cuenta una obra para no ser olvidada radica en sus características y rasgos únicos, pero de igual forma en el impacto del recuerdo, el cual sobrepasa factores como la moda o un momento histórico específico, dado que se vincula con la historia, con el pasado y el porvenir, pero también con las realidades y contextos en común:

Solo lo más avanzado en su época tiene una oportunidad contra la decadencia en el tiempo. Sin embargo, en la pervivencia de las obras

se manifiestan diferencias cualitativas que no coinciden en absoluto con el grado de modernidad de su época. (Adorno, 2004, p. 82)

La música producida en la organización guerrillera está influenciada por procesos sociales y políticos de carácter histórico, pero también por la incidencia de factores geográficos, y sobre todo en lo relacionado con la tradición cultural y musical colombiana. Por eso, la creación musical insurgente se centrará en la identidad, en la vida del guerrillero, al tiempo que en la elección de instrumentos musicales propios de cada región colombiana y en la experimentación a partir de los géneros musicales más significativos y autóctonos del país.

Las semillas van regando en el alto del cañón
El Davis es un bastión de la lucha socialista
Resistencia comunista frente a brutal represión
Los godos y el general que prendieron La Violencia [...] agotaron la paciencia de esos hombres sin igual
Que le hicieron reto al man y a la historia reivindica
La batalla en Villarrica y el pelearé en Tierra Adentro Sacrificio del momento que con muertos se rubrica
(Anónimo, Décimas del Cambrín, s. f.)

El olvido y el recuerdo se vinculan también con los procesos de memoria y esta de igual forma con la identidad. Los orígenes de las identidades colectivas se remiten a problemas o procesos con raíces en cada comunidad o colectivo, asociadas con la idea de memoria o tradición en determinado territorio o tiempo específico. Por esto mismo, la pérdida de la memoria se liga absolutamente con la pérdida de identidad colectiva y, por ende, individual: “Los pocos recuerdos que conservamos de cada época de nuestra vida son reproducidos incesantemente y permiten que se perpetúe como por efecto de una filiación continua el sentimiento de nuestra identidad” (Halbwachs, 1994, p. 89).

Tanto la música fariana como en la música tradicional colombiana, fundamentalmente la de las regiones Caribe, Andina y Pacífica, es muy común encontrar narraciones —principalmente orales— de diferentes hitos referidos a la época de La Violencia, que han marcado históricamente al territorio. Existen diversas composiciones que reseñan a

Marquetalia, algunas de ellas producidas por los mismos campesinos de forma anónima, trabajos que han quedado en la memoria individual y colectiva de los guerrilleros y guerrilleras.

La vinculación entre memoria e identidad se refleja también en la cultura y la tradición, ya que como se mencionaba anteriormente, la identidad colectiva aporta a la cultura, en cuanto se forma en la raíz de los acontecimientos históricos, que forman la memoria individual y colectiva, “su título dice por anticipado que en él se considera la estructura de la memoria como decisiva para la experiencia. En efecto, la experiencia es un hecho de tradición, tanto en la vida privada como en la colectiva” (Benjamin, 2010, p. 9).

El artista siempre reflejará de una forma u otra su contexto; emociones o pensamientos en su obra, esto hace parte del proceso mismo de composición musical y es relevante para el intérprete de la misma. En la música de las FARC-EP, no siempre se habla de guerra o del contexto de conflicto armado, también afloran sentimientos que cualquier persona puede contener, como la añoranza o la nostalgia, el dolor de las pérdidas, el sentimiento de agotamiento, el amor, entre otros.

La pieza musical es una copia/reflejo del sentimiento o emoción que el artista imprimió en la obra, por ello, esta se verá alterada porque el sentir original allí plasmado va a variar de acuerdo a las diversas interpretaciones personales que los individuos realicen, según Adorno, esto sería como una fotografía borrosa, de algún momento, que, aunque es claro en nuestras mentes, en la fotografía se vuelve difuso y cambia: “Del artista pasa a la expresión la mímica que desata en lo inexpresado; si lo expresado se convierte en contenido anímico tangible del artista, y la obra de arte en su copia, la obra degenera en una fotografía borrosa” (Adorno, 2004, p. 194).

La degradación que la guerra ha ocasionado en el contexto colombiano implica actos rechazados por la sociedad, así como hechos distorsionados por los *mass media*, y que chocan con los relatos en la memoria colectiva de las comunidades, y de la misma insurgencia armada, que narra y describe otras versiones y apreciaciones de la historia política y social colombiana.

Se suele deshumanizar a los combatientes de grupos armados, ya que, al estar inmersos en un contexto de guerra, generan en la sociedad,

sobre todo en aquella que no ha sufrido el conflicto armado de manera directa, un imaginario en el que se concibe al combatiente como un dispositivo de guerra sin la capacidad de sentir o de vivir emociones como el amor, el dolor, la rabia, la felicidad, etc., lo que se convierte en un enfoque algunas veces discriminatorio, y apoyado en prejuicios. (Calderón, 2019, p. 48, citado en Goffman, 1963, p. 15). En el texto *Deshumanización— un análisis del conflicto armado en el Sumapaz entre los años 1995 y 2000*, Calderón anota que:

Articulado a las teorías clásicas sociológicas, la deshumanización se puede entender como una forma de estigmatización. “creemos por definición, desde luego, que la persona que tiene un estigma no es totalmente humana. Valiéndonos de este supuesto practicamos diversos tipos de discriminación, mediante la cual reducimos en la práctica, aunque a menudo sin pensarlo, sus posibilidades de vida. Construimos una teoría del estigma, una ideología para explicar su inferioridad y dar cuenta del peligro que representa esa persona, racionalizando a veces una animosidad que se basa en otras diferencias, como, por ejemplo, la clase social”. (Goffman, citado en Calderón, 2019, p. 48)

El lugar privilegiado del arte dentro de la organización guerrillera se debe también a las mismas experiencias de vida dentro de las FARC-EP, donde la música se convirtió en uno de los principales medios de expresión, atravesado por diferentes situaciones concretas, inseparables del conflicto y de la realidad política del país.

Por último, en este apartado se entiende que la memoria y la identidad están profundamente relacionadas con los procesos culturales y sociales, lo que las hace estar en constante coexistencia, de modo que la una afecta a la otra de forma directa, sobre todo a nivel social y colectivo. También se evidencia que el arte es fundamental para la expresión de contextos, y en su forma estética y práctica aporta a la industria cultural, con la dinámica olvido y recuerdo, de donde se concluye que la música de las FARC-EP pretendía el no olvido de sus obras dentro y fuera de la organización, por medio de contenidos y melodías, lo que se concreta en diversos aportes a los géneros musicales, e hizo posible

la perdurabilidad, elemento esencial del recuerdo colectivo e impulsor de identidad en la organización guerrillera.

Simbolismo objetivado

Bourdieu (1985) habla del *habitus* como alguna actividad o práctica interiorizada en un individuo y en su comunidad, que hace parte de su cultura y de su cotidianidad. Un claro ejemplo de esto se plasma en actividades artísticas: la pintura, la música, la danza y el teatro, las cuales se transfiguran en representaciones sociales que desembocan en un *simbolismo objetivado*. A través de dicho simbolismo, la propia sociedad en su estructura y evolución da un valor y significado específicamente objetivos a los símbolos que conforma y construyen determinada cultura, así como a sus aspectos principales. En el caso de los colombianos, un ejemplo de dicho simbolismo son los ritmos musicales emergidos de las históricas mezclas de la cultura afrodescendiente, indígena y española.

La guitarra y el fusil, son dos armas que en la guerra
 Las botas de los guerrilleros sembrando semillas nuevas
 La guitarra es guerrillera y el fusil bolivariano
 Y el que dispara matando en los combates farianos
 (Horizonte Fariano, 2008)

Como se mencionaba con anterioridad, en estos símbolos se encuentran objetos específicos, rituales o hitos de alguna cultura, pero también de alguna comunidad u organización específica, como sucedió en el caso de las FARC-EP: la música, los personajes históricos y los objetos o situaciones del día a día, como el fusil, los uniformes, el combate, el trabajo político, la revolución, etc. “En efecto, la experiencia es un hecho de tradición, tanto en la vida privada como en la colectiva” (Benjamin, 2010, p. 9).

Cabe insistir en que la identidad y el arte siempre han estado entrelazados; el arte es un proceso de expresión estética de realidades, vivencias personales o colectivas, involucra la percepción de hechos históricos, entre otras motivaciones. En cuanto a la identidad, esta inicia en lo individual y se expande hacia lo colectivo, en el marco de una conexión entre los dos elementos. Esta vinculación se materializa

en la identificación o pertenencia a grupos, corrientes de pensamiento, creencias, militancias políticas, etc.

Depende también del grado en que el discurso que anuncia. Al grupo su identidad está fundado en la objetividad del grupo al que se dirige; es decir, en el reconocimiento y la creencia que le acuerdan los miembros de este grupo, tanto como las propiedades económicas o culturales que tienen en común. (Bourdieu, 2006. p. 172)

Se entiende que las dinámicas musicales en cualquier contexto y sin duda alguna en el marco del conflicto armado colombiano eran comunes y necesarias. La expresión de sentimientos y percepciones frente a los acontecimientos diarios derivados de una existencia en medio de la guerra y la clandestinidad, desembocaban en la obra de arte como mecanismo de desahogo, de lucha o de resistencia.

Los símbolos en “Canto, guitarra y fusil” son indudablemente la guitarra y el fusil. La guitarra es una herramienta de encuentro, de reafirmación estética de convicciones y esparcimiento en las *Horas Culturales*; el fusil, representaba la relación del guerrillero con sus propósitos ideológicos y políticos, y su lucha por conquistarlos. Tanto el fusil como la guitarra exigen un constante cuidado, limpieza y atención, y en la vida cotidiana de un guerrillero, ambos objetos adquieren significados particulares y se convierten en extensiones culturales y militares del insurgente.

En el contexto de esta composición, se mantiene el arte como símbolo de lucha, de desacuerdo y como herramienta de expresión, entendiendo que cumple la función de expresar inconformidad y propagar ideales particulares de la organización armada, siendo el producto final uno que rompe la idea de lo racional, cuando se utilizan los medios *racionales* (industria musical) para su construcción, pero su finalidad artística no corresponde a la mercantilización, sino a la difusión discursiva como ya se ha mencionado con anterioridad: “El arte es racionalidad que critica a esta sin sustraerse a ella; no es algo prerracional o irracional, que de antemano estaría condenado a la falsedad a la vista del enredamiento de todas las actividades humanas en La totalidad social” (Adorno, 2004, p. 104).

En esta canción, se evidencia el símbolo del fusil como objeto que trae justicia y representa la lucha contra *el tirano*, con esto, se expresa

de forma simbólica que se justifica la violencia como vía efectiva en el proceso revolucionario; “en efecto, esta concepción entiende que la guerra puede implicar potencialmente la administración de justicia y que, en ese sentido, las guerras pueden ser *justificables*” (Arriola, 2010, p. 2).

La guerra y sus dos lados permiten ver una misma situación de formas distintas, lo que presenta que para cada uno lo que hace dentro sea completamente válido o justificado. La justificación de la guerra y sobre todo de la violencia es un aspecto problemático para los protagonistas del conflicto armado, pero sobre todo para la población civil afectada o directamente involucrada en estas dinámicas y contextos.

Por lo anterior, el simbolismo objetivado se evidencia de forma clara en esta pieza musical y en general en la música de las FARC-EP, sobre todo en los objetos que se convierten en símbolos de lucha y de resistencia, en este caso el fusil y la guitarra, a lo que hay que agregar también, que se reflejan cadenas argumentales en las líricas, en relación a la justificación de la *guerra revolucionaria* por las bases histórico-sociales que le dieron origen.

Conclusiones

En el presente capítulo, se evidencia que la música compuesta por integrantes de las FARC-EP, fue una herramienta de construcción y formación de identidades dentro de la organización. Se centró en el hito fundacional, debido a que del mismo brotan los principales personajes e ideales en la lucha y la historia guerrilleras en el país. La identidad dentro de esta organización armada se fortaleció por medio del arte, y principalmente por la música, puesto que se convirtió en el medio para transmitir sentires, argumentos y prácticas que la mayoría de los y las combatientes compartían en medio de un contexto vivencial común, lo que potenciaba los procesos de apropiación de propósitos y perspectivas ideológicas del movimiento por parte de los individuos.

Finalmente, después del análisis y reflexiones motivadas por las piezas musicales y de la explicación de lo que es la identidad y su vinculación con el arte, se encuentran cinco puntos clave a lo largo del capítulo a modo de conclusión, seguidamente se relacionará cada uno de ellos:

- La identidad se inicia desde lo individual (particular) y se expande o amplía a lo colectivo (general), esto se identifica con el sentido de pertenencia a algún grupo o hacia una creencia o ideología; simultáneamente, los símbolos en común, como personajes, hitos y objetos han formado dicha identidad colectiva.
- Partiendo de lo anterior, se responde a la tesis del presente capítulo: la música de las FARC-EP generó identidad dentro de los integrantes de la insurgencia. Debido a que los militantes del grupo armado compartieron no solo sus contextos y vivencias por largos periodos de tiempo, sino que tenían en común símbolos, como el fusil y la guitarra, acompañados de una ideología política.
- La producción musical de las FARC-EP evitó la fetichización y no buscó responder a dinámicas de lucro económico, sino que su propósito fundamental fue propender, por medio de las composiciones, por la ampliación del mensaje ideológico fariano.
- La música de las FARC-EP, como medio de expresión del guerrillero hacia el guerrillero, plasmaba sentimientos de amor, pérdida, añoranza, temor, convicción, entre otros, siendo dichas emociones y valores un común denominador en la vida cotidiana del guerrillero.
- También, se halla un alto nivel de relación entre los sentires expresados estéticamente y el desarrollo de la identidad individual y colectiva. El estudio sociológico de la producción musical destaca que las realidades sociopolíticas siempre van a afectar e influenciar profundamente y de múltiples formas a las expresiones artísticas.
- Las FARC-EP respondían a una producción musical, similar a la protesta, pero que no solo exponía inconformidades sociales, sino que contaba con la función de propagar un mensaje ideológico puntual y de militancia orgánica, de allí que a este

tipo de obra musical se le pueda conceptualizar como *canción militante*, acogiendo el término de Samacá (2017).

Es importante resaltar, a nivel musical, la relación de los géneros musicales, las letras y los receptores de las piezas, debido a que las mismas responden a la identidad colombiana y a su música tradicional, por tanto, gran parte del repertorio de la música fariana se compone de sonidos característicos del vallenato y el bambuco, entre otros. Teniendo en cuenta lo anterior, se concluye también que la relación entre música tradicional y letras con contenido ideológico revolucionario o canciones militantes tiene la clara intención de conectar de forma más efectiva a diversos sectores sociales como el campesino, indígena o a una población específica, dependiendo, en gran medida de la identificación de dichos sectores con un género musical determinado, y con el contenido de las piezas, sin pertenecer necesariamente a la organización político-militar, eso sí, sin olvidar que esta producción musical estaba en un alto porcentaje direccionada hacia los mismos combatientes farianos.

Referencias

- Adorno, T. (1955). *Prismas*. Colección Zetein.
- Adorno, T. (2004). *Teoría Estética*. Ediciones Akal.
- Aguilera, P. (2014). *Guerrilla y población civil*. CNMH.
- Anónimo (2015). Décimas del Cambrín [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=IUbTTJDwpTo>
- Arriola, J. (2010). *El problema de la justificación de la guerra: una aproximación teórica*. FACS-ORT Uruguay
- Bourdieu, P. (1985). Dialogue à propos de l'histoire culturelle. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, (59), 86-93.
- Bourdieu, P. (1990). *Sociología y cultura*. Editorial Grijalbo.
- Conrado, J. (1989). Marquetalianos [canción]. Mensaje Fariano.
- Horizonte Fariano (2008). Canto, guitarra y fusil [canción].
- Giraldo, L. (2020). *Pentagramas colectivos y cantos insurgentes: FARC-EP (1989-2008)*. Repositorio Universidad Santo Tomás. Pentagramas

- colectivos y cantos Insurgentes: FARC-EP. Una aproximación desde la sociología de la música (usta.edu.co).
- Hall, S. (1996). *Cuestiones de identidad cultural*. Amorrortu Editores.
- Jenkins, R. (2004). *Social identity*. Routledge.
- Kagan, M. (1984). *Lecciones de estética marxista-leninista*. Editorial arte y literatura.
- Molano, A. (2017). *A lomo de mula: viajes al corazón de las FARC*. Aguilar.
- Nariño, P. (2020, 29 de abril). *Memoria y música en las FARC-EP*. (L. Giraldo, Entrevistador)
- Rodríguez, G. (2013). *Chulavitas, Pájaros y ontrachusmeros. La violencia para-policial como dispositivo antipopular en la Colombia de los 50. XIV Jornadas Interescuelas. Mendoza: Departamentos de Historia*. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo.
- Samacá, G. (2017). Versos de amores que matan los odios malditos del yankee opresor: música insurgente y discurso político de las FARC-EP. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, 44(2), 227. <https://doi.org/10.15446/achsc.v44n2.64022>
- Vera, N. J. A. y Valenzuela, M. J. E. (2012). El concepto de identidad como recurso para el estudio de transiciones. *Psicología y Sociedad*, 24(2), 272-282
- Williams, R. (1994). *Hacia una sociología de la cultura*. Paidós.



- ▶ **La chica de los ojos cafés** (1985)
Renato
- ▶ **La chica 10** (2005)
Fusión perreo
- ▶ **I'm Bad** (1987)
LL Cool J
- ▶ **Misión: La Cima** (1990)
Vico C
- ▶ **Bomba para afincar** (1991)
Vico C
- ▶ **Funeral** (1995)
Daddy Yankee
- ▶ **Somos raperos pero no de-
licuentes** (1998)
The Noise
- ▶ **Cójela que van sin jockey**
(2003)
Luny Tunes, Noriega y
Daddy Yankee

- ▶ **Pa' que retozen** (2002)
Tego Calderón
- ▶ **Intro** (2004)
Daddy Yankee
- ▶ **Gasolina** (2004)
Daddy Yankee
- ▶ **Quiero saber** (2003)
Ivy Queen
- ▶ **El barrio** (1997)
Hurricane G
- ▶ **Atrévete-te-te** (2005)
Calle 13
- ▶ **Sexy movimiento** (2009)
Wisin y Yandel
- ▶ **Te imagino** (2012)
Alberto Stylee

“Con ropa haciendo el amor”. Moda, estéticas y políticas del reggaetón en los albores de su globalización

EDWARD SALAZAR CELIS

En el capitalismo occidental, la moda ha sido tradicionalmente entendida (o confundida) con el modo de producción masiva de la ropa. En esa definición, la moda tiene un único centro, una única narrativa y se direcciona en una sola vía. Por ello, cuando hablamos de la moda necesariamente debemos referirnos a sus relatos hegemónicos contruidos por las figuras legitimadoras de su producción (diseñadores, casas de costura, revistas, académicos, personas con poder, etc.), pero también a los mecanismos por los cuales las personas y las colectividades adoptan, adaptan o contestan a dichas producciones tradicionales. Al comprender la linealidad y el eurocentrismo en la moda, también podemos reconocer el proyecto racial y colonial sobre la que ha sido contruida. Al descentrarla y abordarla desde una perspectiva hemisférica panamericana, se abren las puertas para profundizar en la moda por dentro y por fuera de su sistema hegemónico. Son visibles agendas políticas y culturales a través de la ropa y el cuerpo —porque la ropa es inseparable del cuerpo—, en sectores sociales y expresiones culturales que han sido desdeñadas, condenadas o burladas. Esta es la recurrencia de muchas prácticas culturales que vienen de los sectores populares, empobrecidos, racializados y marginados. Y dentro de estas expresiones una de las que me ha interesado, primero desde lo personal, es el reggaetón.

Cuando estaba en el colegio, con dieciséis años, mi mejor amigo de entonces me decía que el reggaetón sería el ritmo del futuro. Yo, con una visión seguramente atravesada por clasismos heredados de nuestras familias y por las presiones de un colegio masculino de clases medias, decía que ese ritmo y esa cadencia eran horribles. La música de los años 2000 de mis compañeros —con sus rebeldías e identidades masculinas formadas por el rock como el molde—, me parecía lejana, aburrida, esperada. Pero más feo me parecía el reggaetón. Sin embargo, y gracias a mi amigo, escuché un par de canciones de Ivy Queen y Don Omar antes de su éxito comercial. Entonces, tomé un bus hacia el centro de Bogotá, una de las zonas donde vendían música pirata en cajas de colecciones de discos compactos quemados en formato .mp3, y compré uno de reggaetón. Esta forma de consumo no me parece menor ni simplemente anecdótica, pues permite reconocer que algunas formas de *lo nuevo* llegan a ciertos contextos por medio de la piratería, particularmente cuando se trata de aquello fuera de la industria cultural masiva. En dicho contexto, la novedad del reggaetón, cantado en español, con esa cadencia sensual e informada por el reggae, me resultó quizás más revolucionaria que la del rock del anterior siglo.

Era el año 2005. En un trabajo conocí a M., una mujer negra nacida en el departamento del Chocó (no recuerdo el lugar exacto), una región en donde aproximadamente el 73.8 % de sus habitantes se reconocen como afrocolombianos y afrocolombianas. En las tardes en las que me senté con ella y su discman a escuchar la música que ella consideraba de su tierra, M. me enseñó mucho sobre el reggaetón. Los discos se los quemaba —es decir, los pirateaba— un amigo suyo en Bogotá. Me enseñó la música del grupo Fusión Perreo y “La chica 10” y por qué era el mejor grupo: sus letras eran reales y para levantar hombres, me decía. Me relató la manera en la que se bailaba, según ella, de la forma correcta. Me dijo que en un buen perreo, es decir en una buena bailada de reggaetón, la pareja debía hacerlo sin salirse del espacio de una baldosa. En este espacio, por supuesto, no hay lugar para el Espíritu Santo.

El reggaetón me atravesó tanto que cinco años después hice mi tesis de pregrado de sociología sobre la moda y el consumo escuchándolo a diario. El resultado de mi trabajo fue espectacular gracias al

reggaetón. Pero no tuve que esperar mucho para escucharlo más allá de mi computador y mi reproductor mp3 pirata, pues todas las fiestas lo incluyeron poco a poco hasta hacerlo sonar sin falta. Años después, gracias al conocimiento acumulado, me convertí en el DJ de casi todas las fiestas de amigos y amigas. Pero en mi contexto del colegio y la universidad, que es apenas un punto en la estela más grande de la recepción del reggaetón, el nuevo ritmo era apenas una curiosidad incómoda limitada a las canciones más populares. “Felina”, de Héctor y Tito, a la inmensa mayoría le parecía un horror. Y, sin embargo, el perreo triunfó, pues como dice “Pégate al perreo”, de Ivy Queen: “Digan lo que digan, reggaetón siempre estará en la cima”.

Muchos años después, con más acceso al internet y por medio de esta herramienta conocí la apariencia física de las y los cantantes, pude reconocer tardíamente la gran cantidad de personas negras que integraban esa compilación. Recuerdo de allí “La chica de los ojos cafés” del afropanameño Renato (1985) y, además de la música y la raza, observar el vestir híbrido —popular y masivo— que allí aparecen. Sin embargo, fue la estela de una latinidad predominantemente mestiza la que permeó la mayoría de las pantallas dejando de lado los orígenes afro-centroamericanos del reggaetón.

Este texto propone un recorrido ensayístico e investigativo sobre las trayectorias estéticas, principalmente visuales, del reggaetón en las Américas desde finales de los años noventa del siglo xx hasta inicios de la segunda década del siglo xxi, pese a que las raíces del reggaetón provenientes del reggae panameño y de la afrolatinidad en remixes experimentales se ubican al menos desde los años ochenta. En los noventa son principalmente las y los artistas puertorriqueños y los llamados niuyoricans quienes se establecen en el imaginario popular como la raíz del reggaetón, proceso en el cual la ropa y la moda en conexión con el rap ayudan a posicionar el siglo xxi. Reviso el vestir de algunos de sus cantantes, las letras de las canciones, sus álbumes y videos musicales, para construir una historia del presente:

[...] la posibilidad de análisis histórico de la realidad social vigente, que comporta una relación de coetaneidad entre la historia vivida y la escritura de esa misma historia, entre los actores y testigos de

la historia y los propios historiadores. El presente es el eje central de su análisis, al que no retiene aislado de la sucesión temporal o del espesor de los tiempos. (Soto, 2004, pp. 106-107)

El tono ensayístico cobra relevancia, pues lo contado como evento vivido hace parte de la historia compartida por mi generación frente a la popularización del reggaetón. Este punto de vista compone la formulación metodológica que sigo en estas líneas.

Titulo este ensayo “Con ropa haciendo el amor”, del 2011, como la canción de Alberto Stylee (artista que inició en el hip-hop y el reggae), pues es desde la ropa donde leo el reggaetón, en su profunda relación con el cuerpo, el baile, la corporalidad y las ideas de raza, clase e identidades que desde allí se construyen. Entonces, es necesario recordar siempre que la ropa y la moda no se pueden separar del cuerpo, pues la moda es una práctica corporal contextuada (Entwistle, 2002), performada a través de los límites y las posibilidades del cuerpo situado en una determinada cultura. Así, en la práctica situada de la moda, el vestir permite casi una prótesis expansiva del yo. La moda es producida mientras el cuerpo se mueve en el espacio. A la vez, la centralidad de la moda en el reggaetón y en el acto de bailar permiten situar los procedimientos por los cuales el reggaetón canalizó estéticas hemisféricas en las Américas, a la vez que se fue desarrollando como un subproducto de la industria pop. La llegada del reggaetón al *mainstream* —es decir, ya no al mp3 comprado en el centro de la ciudad, sino a la constitución de una industria de consumo masivo globalmente orquestada— implicó la transformación y el blanqueamiento de una buena parte de la producción cultural asociada al reggaetón.

Focalizar esta transformación es fundamental pues permite reconocer que el reggaetón es siempre una historia interseccional de raza, clase y género. Es un espacio interesante para comprender no solamente el desarrollo de las estéticas contemporáneas, de lo que se ha codificado en el *mainstream* como *estilo urbano*, sino de los racismos estructurales que persisten en diversos aspectos de la cultura; al mismo tiempo, hace visibles los triunfos y las resistencias de los productos culturales racializados. Al hablar de músicas en las Américas, es necesario fijarse en ciertas latitudes y grupos humanos del continente

africano que llegaron esclavizados y trajeron consigo, en medio del genocidio y la esclavización, un enorme legado sonoro. El escritor y pensador colombiano Manuel Zapata Olivella, estudioso de la herencia africana en Colombia, señala que:

[...] desde el tango argentino, pasando por el joropo venezolano, el punto guanacatesco, en Costa Rica, hasta la zanduga y el huapango mexicanos, de uno a otro polo, sin olvidarnos de los vigorosos grupos negroides de las Antillas, el africano fue dejando, junto con la sangre de sus espaldas, ese canto ronco, musical, lujurioso, que brotaba de su pecho. (2010, pp. 53-54)

Como mostraré a lo largo de este texto, el reggaetón debe inscribirse en esta línea investigativa musical, pues la diáspora africana y las identidades negras en las Américas informan de manera sustancial la producción visual, lírica y sonora del reggaetón. Al tiempo y como ha sucedido con otras músicas, el reggaetón bebe de distintas tradiciones culturales híbridas en el contexto de las modernidades del hemisferio, pero en donde es importante señalar la centralidad de la música negra en el corazón del reggaetón. En ese mismo contexto, el reggaetón se inscribe en geografías compartidas por personas empobrecidas, racializadas y migrantes, lo que enriquece la historia cultural del género como espacio de subjetividades y estéticas populares entre diálogos y tensiones.

En esta línea, para establecer la historia del presente, identifiqué tres momentos importantes en el reggaetón. El primero, anclado a finales de los años noventa del siglo xx, lo he denominado “Desde el caserío”, habla de sus orígenes populares, barriales y afrodiaspóricos, en donde se cruzan distintas herencias musicales y estéticas populares junto con las estéticas del hip-hop, en entornos como el barrio popular y la discoteca. Mi hipótesis es que, tal como se discute largamente en el libro titulado *Reggaeton* editado por Rivera, Marshall y Pacini (2009), si bien el reggaetón no es heredero directo del hip-hop estadounidense como se ha instalado en la opinión popular, gran parte de la moda de las y los reggaetoneros de finales de los noventa y comienzos del nuevo siglo contribuyeron a fortalecer esa idea al relacionarse con la estética del hip-hop. Al tiempo, como hablaré a lo largo de este ensayo, la moda y

su lugar en el reggaetón tampoco pueden explicarse enteramente por la influencia cultural del hip-hop. Un segundo momento obedece a la expansión del género más allá de los contextos locales y en conexión con otros países —particularmente Colombia—, a partir del creciente papel del estudio de grabación y el modelo de producción global capitalista durante los primeros años del siglo XXI, en donde gran parte del reggaetón ha sido convertido, en su corriente más legitimada por las industrias de la cultura, en un género del pop. El último momento habla de las renovadas narrativas politizadas del reggaetón (sobre todo en términos de género) y su aterrizaje y aceptación masiva a nivel global. Es sobre el primer momento y sus procesos de transición desde donde desarrollo la argumentación que acá sigue.

El caserío produce la moda. Antecedentes y desarrollo del reggaetón

Hacia finales de los años noventa la categoría *reggaetón* no era una categoría de uso común; ni siquiera los artistas del género que hoy conocemos se reconocían allí. Era dentro del dancehall, el reggae, el rap o el hip-hop en donde que se situaron y sonaron las y los artistas, pues no fue sino hasta comienzos del siglo XXI cuando la palabra *reggaetón* se popularizó (Marshal et ál, 2009). Por ello, el reggaetón es un cruce de caminos estilísticos y musicales de dichos géneros, producidos en geografías espaciales y culturales como Panamá, Puerto Rico, Jamaica o Estados Unidos, principalmente en el corazón de sectores socioeconómicos históricamente oprimidos. Ante su ubicuidad y las limitaciones para situar sus orígenes en un único lugar, el concepto de historias conectadas (Gruzinski, 2010) permite entender las relaciones, interdependencias, tensiones y negociaciones que superan las fronteras nacionales, pues son múltiples los escenarios y construcciones identitarias que han atravesado las historias y estéticas del reggaetón.

En clave de moda, los cambios del vestir de la segunda mitad de siglo que viraron de la formalidad del traje a la celebración de una nueva cultura juvenil, permiten comprender los antecedentes estilísticos del cuerpo vestido en la música. Aunque el grueso de este movimiento ha involucrado a las mayorías urbanas en Occidente, es importante situar

el debate en el contexto de las transformaciones del vestir de las personas racializadas, principalmente las personas negras. Se puede considerar, por ejemplo, la figura del músico Roland Hayes (1877-1977) en los años cincuenta: camisa blanca de cuello almidonado, corbata sobriamente adornada; saco y blazer de paño en tonos oscuros. El uso del traje moderno elegante, es decir conformado por tres piezas (camisa, saco y pantalón), se estableció como el símbolo de respetabilidad y masculinidad, adoptado en este caso por los músicos negros de mediados de siglo como una forma de hacerse a un lugar social por medio del vestir en un contexto ampliamente racista. E. Frances White (2001) identifica las políticas de la respetabilidad como la serie de estrategias que las y los afroamericanos desarrollaron con el fin de crear un sentido de unidad y pertenencia ante una estructura opresora.

Habría que recordar por ejemplo —en la misma temporalidad—, las formas en las que el boxeador afropanameño Al Brown (1902-1957) empleó dicho “buen vestir” como una forma de participar de las apariencias y de la aspiración social construida desde la aceptación y el respeto, particularmente en cuanto hombre empobrecido, negro y bisexual, que halla en este vestir una “dandificación” (Chica, 2018). Este vestir fue utilizado por los afroamericanos como una manera de ganar un cierto terreno de respetabilidad en los años cincuenta, en una sociedad profundamente racista y clasista, mientras que para el final de los años sesenta se evidencian transiciones hacia una apariencia menos formal. Margot Dazey propone una revisión contemporánea de las políticas de la respetabilidad más allá de la dicotomía resistencia/asimilación, para hablar de esta como la negociación de los valores de la cultura dominante, pero al tiempo para demandar derechos y reconocimiento por parte de los grupos oprimidos.

Dazey (2021) también aboga por extender el alcance del término y hablar de las *disrespectability politics* o políticas del no respeto como el desafío de diversos grupos oprimidos (y racializados) a la normatividad y como un rechazo a la asimilación. Analizar la moda desde esta perspectiva reta las explicaciones tradicionales del cambio cultural de la hegemonía del traje hacia la informalidad urbana juvenil. Propone entender este cambio como un proceso de resistencia racial y popular, que descentra la narrativa blanqueada de la historia de la

moda y ubica el barrio como un centro neurálgico de producción estilística. En consecuencia, la transformación de los materiales, siluetas, piezas y ocasiones de uso, y en general del cuerpo público, se relaciona con la crítica activa a las políticas de la respetabilidad. Por ejemplo, la presencia de amplios peinados afro naturales es una respuesta a los cambios en el clima político de la década en medio del persistente racismo (Perry, 2004, pp. 4-8; citado en Domino, 2011, p. 37). La apariencia cambia radicalmente gracias tanto al crecimiento de la juventud como aspiración y valor dominante, como a las expresiones de rebeldía racial y popular presentes en movimientos contraculturales a lo largo del occidente moderno, en donde la música fue uno de sus principales vehículos.

Así, no se puede entender la historia del estilo sin la historia de la juventud y de las resistencias raciales, como no se puede entender la historia del estilo sin la historia del estilo afrodescendiente, afroamericano, afrolatinoamericano, también como formas de rebeldía ante los códigos visuales tradicionales, blancos y burgueses. Lo que se conoce paulatinamente como *Street Style* se compone también de maneras creativas y contestarias en las que la gente se viste en la calle, y que a la postre reflejan las prácticas de personas en sectores populares y en situaciones de opresión política, de género, racial o económica, que interpelan los referentes establecidos de la moda con sus propias historias, contextos y posibilidades materiales. No quiere decir que unas nuevas formas reemplacen las estéticas dominantes, pues el poder tiene la capacidad de asegurar su continuidad en medio de la dispersión (esta es una de las grandes habilidades del capitalismo). No significa que las convenciones musicales y vestimentarias dominantes desaparezcan, pues ninguna estética define una época: las estéticas son plurales en épocas plurales. Persisten, reinterpretados, los referentes de la elegancia tradicional.

El *zoot suit* es uno de esos casos de reinterpretación constante del traje en el espacio masculino: usado en los años cuarenta, se compone también de tres piezas, prensado y de corte clásico, aunque confeccionado muchas veces en paletas cromáticas más amplias que las de la escala de grises, y con las piernas del pantalón decididamente más anchas, utilizado en contextos populares por jóvenes afroestadounidenses

y mexicanoestadounidenses (Cosgrove, 1984). Lo interesante de este conjunto más ancho y colorido es que parte del referente tradicional del traje, pero invita a otra disposición corporal bastante más suelta, adornada y hedonista. Quien usa este traje es un galán, un hombre seductor, ricamente vestido, misterioso y a veces asociado a actividades ilegales, figura que persistirá en el tiempo pese al desuso formal del zoot suit. Muestra de ello son, por ejemplo, la película *Zoot Suit* de 1981, del chicano Luis Valdez, basada en su propia obra teatral homónima estrenada dos años antes; también lo es la fijación de ciertos reguetoneros con la figura del gánster, como lo afirman la estética y el nombre de Don Omar; así la fórmula de tratamiento *don* es una alusión a la figura de don Vito Corleone en la película de *El padrino* (1972), dirigida por Francis Ford Coppola.

Una de las discusiones más interesantes ha sido si esa estética provino de la calle o es una estética aprendida de los medios. En esta dirección, otra forma de respetabilidad fundamental fue la del gánster italiano: un migrante y, por ende, una persona extraña en una sociedad construida a partir de la blanquitud, pues como recuerda el escritor afroamericano James Baldwin para comprender aquel estado racial, nadie es blanco una vez entra a los Estados Unidos. Los medios y el imaginario colectivo construyeron la idea de que la estética del gánster surgió también en las calles como una manera de encontrar esa respetabilidad producto de un sistema económico desigual. Dicha estética se constituyó en una forma en la que las personas racializadas y migrantes se posicionaron también desde las apariencias frente a una sociedad rica, pero en la cual la riqueza es esquivada al interior de la pirámide racial. Sin embargo, bell hooks (2004) argumenta que esta estética no viene particularmente construida desde el barrio, desde la experiencia de la calle, sino que fue modelada por los medios masivos para el consumo de jóvenes racializados, en medio de una constante retórica mediática cuyo mensaje es que las personas racializadas nunca harían suficiente dinero para salir de los contextos de opresión. Entre los medios y la calle, entre la práctica activista y la asimilación, entre la resistencia y el rechazo, la estética de la respetabilidad siguió y sigue desempeñando su papel.

Estas ideas y procesos estilísticos conectan fuertemente con el desarrollo del hip-hop a finales de los años sesenta y comienzos de los

años setenta, como un complejo proceso social, político y cultural anclado en las experiencias de jóvenes racializados y los movimientos de *Black Power*, de derechos civiles afro y expresiones artísticas negras, del mismo modo en que operaron anteriormente otras músicas negras como el jazz o el blues (Alridge y Stewart, 2005). El hip-hop fue una de las maneras experimentales del jazz dentro de las comunidades afroamericanas. Como espacio legitimado, el jazz fue empleado para posicionar el rap entre las nuevas formas estéticas que desafiaron las convenciones estilísticas de ambas décadas (Shusterman, 2004). En los años ochenta, una parte de la cultura del hip-hop buscaba consciencia y solidaridad afrodiaspórica desde el Bronx, en Nueva York, pero al tiempo, otra parte de esta cultura se enfocó en la especificidad de las historias locales de supervivencia (Fernandes, 2011). De acuerdo con Sujatha Fernandes, en su diseminación global el hip-hop ha tenido la capacidad de movilizar y negociar acciones políticas desde esferas locales.

Además de su clara referencia política a las condiciones de precariedad material y criminalización de las juventudes afroestadounidenses y latinoestadounidenses, el hip-hop desarrolló un lenguaje visual relacionado con el mundo de los deportes y el baile callejero, y modeló paulatinamente una cultura de la ostentación: carros, dinero, joyas, ropa de diseñador. De acuerdo con Fernández, el rap es la forma que tomó el hip-hop como producto de consumo y estilo de vida, aunque el rap tampoco puede limitarse a una sola definición. Ello es visible, señala, en la figura del *gangsta* rap de la costa oeste de Estados Unidos como una forma de cantarle a la sobrevivencia. Su cultura material y particularmente el vestir pueden ser vistos como el reclamo de un espacio en la sociedad de consumo y en la prosperidad económica, y como una estrategia en donde la riqueza en el vestir se configura como una política de visibilidad. Un referente que ejemplifica bien este cruce de clase, raza y ostentación es el video musical de "I'm Bad" (1987), de LL Cool J: una escena criminal, joyas, ropa deportiva, gánsteres y trajes de corbata, un subtexto racial y una consigna de tintes políticos.

El hip-hop también creció en Latinoamérica en diversas ciudades y contextos, con la misma inflexión política, pero en español, o en una mezcla de español e inglés gracias a la influencia chicana y a

diversos flujos migratorios. Sería más adecuado llamarlo rap en español, entre otras razones, porque así se autodenominaron sus artistas. Prosperó con otras multiplicidades de cruces y caminos en su creación. Informó las estéticas y políticas de los inicios del reggaetón, cuando las y los cantantes latinos rapearon sobre los problemas y opresiones locales, antes de tomar otras rutas creativas que irá presentando en lo que sigue. En los intersticios del vestir y la música se cuece el cambio, se continúa alzando una voz colectiva frente a la hegemonía del poder cultural; una voz y también una imagen. Las trazas del jazz, el hip-hop, la respetabilidad dentro de las comunidades afroamericanas pero extendida hacia otros territorios y grupos racializados, conectan con los recorridos de las músicas en Latinoamérica para poder ubicar la imagen. Además, no es un viaje con dirección norte-sur, sino uno de múltiples trayectorias de ida y vuelta. Es la imagen de un artista antecedente latino del reggaetón. En la foto de portada del sencillo “Bomba para afinar” de 1991, Vico C, el cantante nacido en Nueva York y de padres puertorriqueños, canta: “desde Puerto Rico hasta Nueva York [...] América Latina, aquí estoy yo”.

Vico C y su familia se trasladaron a vivir a Puerto Rico a los cinco años de edad del cantante, donde desarrolló su carrera musical en medio del naciente rap en español. Junto a Félix Rodríguez, conocido como DJ Negro, grabó sus primeros trabajos musicales que los convertirían en pionero del rap en español con otras fusiones latinas de origen afro. La conciencia estilística de Vico C en relación con la moda es fundamental. Propone una renovada elegancia urbana, un estilo suelto y juvenil, que declara abiertamente es una construcción latina, caribeña y neoyorkina y, sobre todo multirracial, tal como recalcan ambos en sus letras. Su primera grabación con DJ Negro del disco “Misión: la cima” en 1990 lo hace visible: chaqueta bombacha, camisilla sin mangas, pantalón baggy de jean de pretina cruzada. Un año después en la portada de Bomba para afinar viste un blazer sin camisa, en una estética musical que poco a poco va tomando distancia del hip-hop. La imagen conecta con el zoot suit, la estética gánster, la estética del hip-hop en transición, junto con otro referente no menor y por el contrario medular del reggaetón: el dancehall reggae en español proveniente de Jamaica vía Panamá y Nueva York (Marshal, 2009,

p. 24), en donde es fundamental recordar la intervención de Estados Unidos en Panamá (y el legado y la herida política, cultural y económica que significó). En la letra de la canción, Vico C dice:

Y a mí que me gusta vestir
Tengo mi ropa rasta para lucir
Porque a los jamaquinos quiero incluir
Y su sangre con la nuestra poder unir
Quiero un poco de salsa mezclada con calipso
Que suenen esos cueros haciendo un hechizo.

“Bomba para afinar” no era propiamente una canción de reggaetón, pero en ella se puede reconocer sus gérmenes entre el hip-hop, el rap y el reggae, junto con otros ritmos musicales, como los mencionados en la misma estrofa: salsa y calipso. Además del traje, el cantante aparece con un gorro Kufi que tiene el croquis de África al frente, prenda de vestir con la que se han identificado históricamente las diásporas africanas en las Américas y con la que se ha identificado el reggae en Jamaica y también en Panamá. En la estrofa citada, Vico C resalta su atuendo, que cambia rápidamente en cada fotograma: un Kufi, una camisa sin cuello (posiblemente de telas africanistas pero difíciles de reconocer), varias camisetas estampadas con la cara de Bob Marley. Allí la cadencia y el baile del dancehall reggae, de la salsa y el calipso se cruzan con el fraseo del rap, con el cantante al frente y hombres y mujeres negras y mestizas detrás de él. El vestir celebra la mixtura de las prendas que circulan en el Caribe, Estados Unidos, la diáspora africana (particularmente la cultura negra jamaquina y sus diálogos con Panamá), que componen en su visión un territorio polivalente marcado por la hibridación y la transculturación. Sin embargo, el video también puede entenderse como una forma ambivalente de proponer un diálogo cultural, que al tiempo corre el riesgo de colapsar u ocultar la negritud en un mestizaje racial y cultural que reúna idealmente a Latinoamérica. Usar este gorro, estas camisas es una forma de proponer la moda como un dispositivo racial que visibiliza, mezcla y oculta a la vez.

Pero también Vico C utiliza estas prendas junto con la moda moderna expresada en el jean y el blazer, así como también lo usa DJ

Negro en las fotografías en las que aparecen juntos. Allí la moda no es entonces recibida o asimilada de tal forma que niega las trazas culturales del territorio. Tampoco establece una diferencia radical entre lo tradicional y lo moderno. La moda es interpretada a partir de los referentes de lo “propio” y de las influencias culturales dentro y fuera de las fronteras nacionales, que no ubican el vestir negro como un elemento del pasado, sino como parte del futuro de esta nueva música, en la que Vico-C le canta en Bomba para afinar, además bajo la premisa de que las personas racializadas y empobrecidas desarrollan una buena parte de espacio de historia común.

El reconocimiento de esta canción de Vico C como una de las contribuyentes fundacionales no del reggaetón propiamente sino de un reggaetón más masivo y mestizo puede explicarse porque esta letra no es específicamente política (a diferencia de muchas otras de sus canciones) y porque la canción está pensada para bailarse de una manera distinta a como mezcla y corporalidad siempre mediando con un cuerpo vestido.

Finalmente, esta canción permite visualizar desde la moda y las personas que bailan detrás del cantante que el reggaetón es profundamente negro y caribeño. Al tiempo, este vestir entre lo global y lo propio presentan una estética en la que dialogan tanto el mestizaje como la negritud en mutua visibilización, al menos en el contexto de la música de orígenes populares. En suma, esta canción y su estética representan una transición.

Daddy Yankee e Ivy Queen, ambos provenientes de los caseríos empobrecidos de Puerto Rico, iniciaron como Vico C, siendo cantantes de rap. De Daddy Yankee resulta interesante pensar en una de sus primeras canciones para situar la transformación creativa: “Funeral”, de 1993, cantada sobre una base de rap con mezclas del dancehall, y en cuyo video oficial viste una sudadera gris y un gorro *bucket* como los que aparecen en el ya mencionado video de “I’m Bad”. Ivy Queen, por su parte, lanza en 1995 su primera canción “Somos raperos pero no delincuentes” junto con el grupo The Noise, también con una base de hip-hop, dancehall y el rap declarado por ella. En una presentación en vivo de mediados de los años noventa, Ivy Queen aparece con un peinado cola de caballo con el pelo trenzado, un top negro y una

sudadera metálica ancha con el estampado de la palabra Boss, con la tipografía de la marca Hugo Boss. Es una vestimenta que mezcla elementos tradicionalmente asociados a lo femenino como el pelo largo, candongas y cadena y coleta doradas, junto con elementos del vestir masculino del hip-hop como la sudadera ancha. Ivy Queen presenta las transformaciones en las estéticas barriales de quiebres y continuidades entre lo masculino y lo femenino, gracias al vestir juvenil de los caseríos identificados con el rap y el hip-hop. Por ello, en esta canción Ivy Queen canta “Arriba los enfermos y las enfermas, arriba la juventud de Puerto Rico”. Los *enfermos y enfermas* es su manera de nombrar a las juventudes politizadas de los caseríos con una estética por fuera de la convención del buen vestir. La moda que contesta y la música que reclama son herramientas de combate.

Estos antecedentes del reggaetón hacia finales de los años ochenta y noventa visibilizan las inequidades raciales, económicas y de violencia de los caseríos puertorriqueños en distintas latitudes, pero especialmente en San Juan, en donde se criminalizó a los jóvenes populares partícipes del creciente fenómeno del hip-hop y el reggaetón (Santos, 1996; citado en Báez, 2006). Estas estéticas también coinciden con el auge de la ropa deportiva como vestir cotidiano y generalizado para todas las edades. La moda urbana-popular y el estilo popular son también estilos del barrio. Es la estética de la gafita chiquitita, el saco y el pantalón anchos, la sudadera como ropa elegante —para ir a cantar, para salir a bailar—, el *bucket hat*, los tenis. Es la ropa funcional, del gueto, en donde la respetabilidad se construye hacia adentro del territorio. En los años 2000, la senadora y actriz puertorriqueña Bella González fue una de las primeras líderes políticas y voces de opinión que propuso campañas para prohibir el reggaetón, porque lo consideraba vulgar y generador de violencia. Este ha sido uno de los lastres históricos con los que todavía se cargan las estéticas de lo popular. Es una lectura clasista de su producción cultural.

Para finales de los años noventa, Ivy Queen ya no se reconocía como rapera sino como reguetonera. La palabra empezó a ser utilizada en la radio por los DJ (*disc jockeys*), quienes junto a algunos cantantes de reggaetón comprendieron el potencial musical y comercial de la fusión del *beat* del reggae, el rap, el hip-hop, junto con *beats* producidos

por los DJ, quienes a su vez echaron mano de otros ritmos como el dembow. Esta escena del reggaetón creció de la mano de los DJ en los años noventa en las discotecas populares. Uno de los DJ más famosos fue, por supuesto, DJ Negro. En su entrevista para el podcast Museo del reggaetón (2019), cuenta que grabó a muchos jóvenes aspirantes a participar de este ritmo emergente, pues veían en el reggaetón y en el rap una manera de triunfar. DJ Negro comenta, entre risas, que muchos de esos muchachos cantaban horrible, pero que tenían la gracia y el carisma para brillar (Losada, 2019, 4m44s; 6m47s).

Los grababa en los bares, antes de las fiestas, porque no había dinero para más. Una grabación rudimentaria en casetes era suficiente. Así, la discoteca y la figura del DJ no solo funcionaron como espacios de recreación y creación, sino como escenarios de reunión de la población estigmatizada y segregada por los medios masivos, por las clases medias blancas y algunos sectores políticos. Domino (2011) señala que la categoría *blanquito*, usada por parte de los reguetoneros y de la gente de los caseríos, era empleada para designar a las personas de los barrios de clase media, indistintamente de su categoría racial. *Blanquito* es un apelativo que separa y al tiempo agrupa, y reconoce la blanquitud no solo como un problema racial sino como una desigualdad de clase. En este contexto, la discoteca puede leerse como territorio de cruce entre lo político de la raza y la clase. La experiencia pasa por el cuerpo, el goce, la aspiración musical y el desarrollo de una nueva cultura visual asociada al baile y a la noche. El estribillo de la canción de Daddy Yankee celebra el lugar del DJ, la fiesta y el reggaetón, en el contexto de violencia marcado por el sonido de un arma al fondo de la melodía: “Luny, métele con candela para que todas las yales se muevan. [...] Cógela que va sin jockey, las chicas piden reggaetón de ese disc-jockey (¡Luny Tunes!)”.

La estética de los videos musicales de reggaetón y la de sus cantantes tuvieron y siguen teniendo un escenario común: la discoteca. Muchos de los primeros videos de reggaetón ocurren allí, y desarrollan una jerga para llamar al salir con amigos, amigas y conocer posibles levantes sexuales o románticos: *janguero*, *perreo*, *bellaqueo*, *zopeteo*, *bailoteo*. Deseo, amistad y camaradería. Se trata de categorías corporales cruzadas con el hablar del caserío, de nuevo en un lazo entre el español

y el inglés, como ocurre con la palabra *janguero*, que se relaciona con el inglés *hanging*, que es la sensación de resaca después de una noche de fiesta y alcohol, también el ir vestido u ornamentado, o también pasar el rato. Salir a divertirse. Es imposible pensar en el janguero sin imaginarse el movimiento de manos, la cadencia en las caderas, la expresión de relajamiento y sensualidad, tal como la misma ropa sensual del reggaetón empieza a profundizar. El janguero es el cuerpo vestido, listo para la disco y amanecer bailando hasta las cinco.

El video musical de Tego Calderón de su canción “Pa que retozen” (2002) continúa con el salir a divertirse. El álbum *El Abayarde* que contiene este sencillo (y en particular la canción “Al natural”) marcó un punto de inflexión al desdibujar al reggaetón como una música pobremente fabricada, y dio paso a una producción más rica respecto a la calidad de la mezcla, el sonido y la historia visual de cada sencillo. El video inicia en una fiesta en la que Tego es aclamado para que inicie a cantar. De los colores de NBA (National Basketball association), lleva una gorra de visera plana y una camiseta deportiva sin mangas que dice “Aballarde”, mote con el que sería conocido el cantante y que se refiere a un niño malcriado y mal portado. El video se detiene deliberadamente para mostrar sus tenis de bota de la marca deportiva asociada a la historia del baloncesto (y, por ende, a la cultura afroamericana) PRO-Keds. Desde los años setenta, pero sobre todo desde finales de los ochentas en adelante, se mantuvo un gran flujo de ropa deportiva que llegó por diversas vías a centro y Suramérica desde Estados Unidos. El envío de ropa deportiva y el reconocimiento y el valor simbólico de estas marcas juveniles ha sido un vínculo moderno norte-sur, en un proceso de negociación y transformación constante de los usos y los significados de la moda, dentro de los cuales se incluyen vínculos emocionales y culturales con la ropa enviada y recibida.

La gente baila sensual y cadenciosa en una ronda alrededor del cantante, mientras Tego canta: “A última hora gózatelo con la ropa puesta”, pues el deseo en el reggaetón, que recuerda el acto sexual con protección pero que se performa en la discoteca, se debe hacer con ropa. Pero si la estética del hip-hop sigue estando presente en la figura del cantante, la de las demás personas del video musical (este y cualquier otro) acentúa la sensualidad del cuerpo: brazos musculosos, piernas

torneadas, o senos y caderas y nalgas voluptuosas. La ropa no solo acompaña la estética del reggaetón. La ropa informa y refuerza el deseo. No hay cuerpo-baile sin cuerpo vestido orquestado para la mirada.

Un aspecto no menos interesante es que Tego Calderón se afirma constantemente como un hombre negro a través de su música, de su ropa y de su pelo afro natural. También en que las letras de sus canciones hablan mayoritariamente de sexo consentido y con uso de preservativo. Además, en sus videos las mujeres miran a la cámara y movilizan su propio deseo. A pesar de que Tego Calderón —como todos los reggaetoneros en adelante— va a cantar el deseo de las mujeres, en la letra de las canciones y la manera de construcción de los videos hay una suerte de complicidad, donde las mujeres que no son bailarinas de la decoración, sino cuerpos autónomamente vestidos para el goce de la fiesta propiciado por los cantantes y el DJ. Cantantes, productores, DJ, discotecas y todo lo demás, son hijos e hijas del caserío que cantan y bailan entre la diversión y la visibilización de los contextos populares. Esta es, a grandes rasgos, la primera estética del reggaetón.

Hacia el barrio fino

*Yo no soy de un barrio a la deriva, sin destino. No.
Yo soy de barrio, pero de un barrio fino,
y de ahí nace un joven que no sabía
lo que le tenía preparado el destino*
Intro del álbum *Barrio fino* (Daddy Yankee, 2004)

En pleno crecimiento del reggaetón en los albores de años 2000, el momento de la estética del caserío empieza a dirigirse hacia una visualidad más glamurosa, trabajada y cercana al lenguaje de la moda desde una perspectiva popular. No es posible entender esta transformación desde la moda si no se amplían los sentidos del término. Más allá de ser un fenómeno relacionado con revistas, marcas, diseñadores y estéticas hegemónicas, la moda debe leerse como una práctica estilística que busca el goce y el refinamiento corporal por medio del vestido, muchas veces (aunque no siempre) cargada de agendas políticas y culturales entre la resistencia y la asimilación. En este caso, los referentes

estilísticos del rap como producto barrial comienzan a fusionarse con elementos propios de la moda masiva de inicios de los años dos mil, pero sobre todo busca *glamurizar* los ideales iniciales del barrio político, conduciéndolos hacia el barrio fino. Esto no significa, sin embargo, la necesaria despolitización de diversos aspectos del reggaetón. El análisis de la cultura no debe hacerse buscando la pureza de los referentes, sino entendiendo el proceso dinámico de creación y negociación en el cual se pierden, se transforman o se ganan aspectos de dicha cultura.

Con la popularidad y el creciente éxito en ventas en los mercados locales y el progresivo reconocimiento en otras latitudes, los referentes estéticos y aspiracionales de los reguetoneros se vieron modificados. Fue en este momento de transición de la primera década del siglo XXI cuando compré el CD pirata en el centro de Bogotá, en el que todavía venían muchas de las canciones de finales de los noventas y comienzos de los dos mil, junto con las nuevas producciones de, por ejemplo, Daddy Yankee e Ivy Queen de los años 2003 y 2004. El mp3 funcionó como un pequeño dispositivo de archivo de parte de lo producido en el reggaetón hasta su momento. Las estéticas de algunas portadas de álbumes mudan de la gráfica popular computarizada, amateur y kitsch hecha por no diseñadores, a producciones más sofisticadas en donde elementos como el brillo empiezan a ocupar un lugar cada vez más dominante.

Las portadas de los trabajos discográficos de *En mi imperio* (1997) y *Diva* (2003) de Ivy Queen ilustran muy bien este cambio de perspectiva. La gráfica pasa de una mujer que demuestra su fuerza corporal, de una mujer que flexiona los brazos y muestra su abdomen trabajado en *En mi imperio*, a una estética *fashionable* en *Diva*. Una mujer alada que curva su torso, envuelta en una pañoleta perlada en la cabeza que se convierte en blusa de escote, uñas largas vinotinto y curvas, pelo trenzado, candongas y una pulsera dorada ancha desde la muñeca hasta la mitad del antebrazo. El nombre de ambas producciones es muy revelador sobre lo que continúa: de su imperio —que puede ser el caserío— pasa a convertirse en una diva, en una potra, como ella misma se autodenominó. Del imperio del barrio que se advierte en la gráfica de bajo rendimiento, salta hacia una estética pop con brillos en las telas y con unas uñas largas y pintadas de rojo oscuro, pero sin perder

en la pose los elementos de su poderío y autodeterminación. En esta continuidad con una actualización estética, Báez señala que Ivy Queen:

Desafía la ominpresente dicotomía virgen/prostituta al sugerir que las mujeres pueden expresar su sexualidad y al tiempo ser respetadas y consideradas individuos complejos. A la vez, Ivy Queen crea un espacio para afirmar la agencia en un nivel muy concreto con interacciones cotidianas como bailar. (2006, p. 71, traducción propia)

Allí cobra relevancia el que Ivy Queen, en su canción “Quiero saber” perteneciente al álbum *Diva* (que también cuenta su historia en una discoteca), es quien corteja y saca a bailar al hombre, mientras le advierte los límites de su propio deseo —que es activo— frente a un posible despojo de su agencia:

Yo *quiero saber* si cuando empiece el ritmo tú quieres bailar
Y a la vez tocar *mi sexy body*
[...] Ivy Queen, la gata que *va en busca* de un boy
[...] que tú eres el man con quien *quiero perrear*
oye, papi, deja eso y ven acá pa’ bailar.

Invierte la relación del cortejo tradicional y permite entender el performance activo del cuerpo vestido en la discoteca. En el video musical, el lenguaje corporal y el vestir de jefa afirman lo cantado: mitones (guantes sin dedos) de cuero, pañoleta cubriendo toda la cabeza y pantalón de jean ancho, además en una escena que la muestra vestida similar a los hombres, como su contraparte femenina de cara maquillada. *Diva* fue firmado con Universal Records como apuesta de la industria musical global en el mercado del reggaetón para la juventud latinoamericana. Ivy Queen quería que el disco se llamara *La Potra* pero los productores lo consideraron vulgar y por ello el nombre *Diva*. A pesar de esta negociación o imposición, Ivy Queen persiste en utilizar los apelativos de poder y sexualidad activa para referirse a sí misma: *la gata, la potra, la perra, la abusadora, la mujer de pantalón*. Esto también invierte la asociación negativa de estos apelativos y del vestir en el que cohabitan la sensualidad y la rudeza, y dan paso a una relación productiva con el cuerpo, su apariencia y su deseo.

Aunque ella es la mujer más recordada por el público masivo, vale la pena hacer un paréntesis para reconocer a artistas como Lisa M, cantante más conocida por su merengue house pero quien fue rapera y luego reguetonera. La estética de Lisa M en el merengue fue muy similar a la estética pop de Madonna en los años noventa y dos mil. Su canción titulada “Así es que eh” (rémix de reggaetón en 2006) junto a la agrupación Las Fémimas, compuesta por La Bruja, Miss Waidy y por Hurricane G, que cantan “mulata, morena, la que te mueve la cadera” en una canción de “rumba y hip-hop” que habla del poder de las mujeres, mientras llevan ropa deportiva feminizada (en cuanto que es más ajustada al cuerpo) y pantalones cortos de jean, que fueron conocidos en la moda global como *hot pants*. Es decir, la agenda política y cultural latina participa como creadora y como consumidora de la moda global en contextos locales, en donde la idea de un original o de un “centro” del que sale la moda queda en segundo plano.

Hurricane G. publicó en 1997 su álbum *All Woman*, característico por sus letras y forma de frasear mezcla de rap y zarabanda, para hablar del caserío negro en su propia interpretación artística. Como referencia a este —hay que decirlo— maravilloso trabajo que habla en clave feminista, popular y afrolatina, en el álbum destaca la canción “El barrio” en la que ella se reconoce *hija de Changó, del barrio, negra como zarabanda*. Aunque no se trata de lo que hoy es reconocible como reggaetón, en su trabajo se evidencian los orígenes y las múltiples vías de un género híbrido y popular. Podría también recordarse a Juliana Ortiz, quien irrumpió poderosamente en la escena de la coreografía en Puerto Rico. Fue la coreógrafa de Héctor y Tito, sobre todo cuando el dúo estuvo en su máximo punto de fama. Ella, una mujer que se reconoce como afromestiza, tuvo una experiencia llena de tropiezos debido a los racismos estructurales de un universo cultural blanco como el ballet, por lo que encontró un lugar de enunciación más sólido en el reggaetón.

La transición inicial del rap al reggaetón de la carrera musical de Ivy Queen son equiparables con la del también puertorriqueño Daddy Yankee. Es notable el contraste de las portadas de sus discos *No Mercy* (1995) y *Barrio Fino* (2004). En la primera viste mezclando la elegancia tradicional en la pose de un hombre serio que mira a la ciudad, y en

los zapatos de amarrar de cuero café; y con la nueva elegancia deportiva y barrial en la ropa ancha y las gafas de sol que han sido un símbolo moderno del sentido del estilo. En el fondo aparece Nueva York, la geografía cultural que ha informado los movimientos migratorios, políticos, estéticos y musicales de Puerto Rico, debido a la situación política de la isla como un territorio anexo de los Estados Unidos. La presencia puertorriqueña en Nueva York ha marcado la principal agenda de visibilidad latina en esta ciudad, aunque no es la única. Los flujos culturales, políticos y económicos entre ambas latitudes han sido ininterrumpidos. *No Mercy* de Daddy Yankee es un álbum de rap que mezcla el español con títulos y fraseos en inglés, en el que progresivamente aparecen elementos del calipso y el reggae, y que termina con una pista en la que, con ritmos de la música electrónica de *beats* acelerados de los noventa, proclama una “Raza unida” refiriéndose a los boricuas de ambas latitudes. Daddy Yankee viste la ropa que tendrían también los jóvenes latinos y racializados en Nueva York. La ropa moviliza la pertenencia a la ciudadanía estadounidense, al tiempo que visibiliza la influencia cultural de la nueva estética urbana de manera hemisférica.

En los videos y presentaciones musicales de los años noventa, Daddy Yankee mezcla el traje masculino de blazer y camisa de cuello almidonado con *bucket hats*, gorras y zapatillas deportivas, mientras le canta al barrio y al asedio de la policía que racializa y revictimiza en la pobreza. Conforme abandona las denuncias sociales en sus canciones, la presencia de la llamada *elegancia tradicional* cede terreno al auge de la ropa deportiva y ancha. Este no es un cambio exclusivo del reggaetón o de la cultura del hip-hop, pues en general la moda masiva se tornó predominantemente deportiva conforme se desarrolló el siglo XXI. Los videos y las fotografías comenzaron a desplegar un mayor uso de joyas y accesorios dorados de gran tamaño, que centran directamente la mirada en esta creciente ostentación. Las canciones aumentaron las referencias al cuerpo vestido y a la deseabilidad de mujeres arregladas para ir a la discoteca, y de hombres que se acicalan para salir. De nuevo, la discoteca popular crea sus propios códigos de elegancia deportiva.

Daddy Yankee se convirtió posiblemente en el primer reguetonero en ser un fenómeno mundial, particularmente con su álbum *Barrio Fino* del 2005, y con el sencillo titulado “Gasolina” con la que inicia

un nuevo momento de primera globalización del reggaetón, particularmente en los mercados latinos. La portada de *Barrio Fino* presenta una estética mucho más producida en términos comerciales, sin dejar de lado la visualidad popular urbana en la gorra deportiva de visera plana. El diseño de la carátula es un billete de 1000 dólares, usa una gorra del equipo de beisbol New York Yankees, cadenas y joyas como símbolo de éxito, acumulación de riqueza y ostentación en este, su nuevo barrio fino. Esta es la nueva elegancia brillante, deportiva, juvenil y glamurizada del barrio entre Estados Unidos y Latinoamérica.

En la primera pista del álbum, el cantante habla de la forma en la que mantiene sus orígenes populares, pues pese a los ires y venires del reggaetón y pese a la comercialización de la estética barrial, el caserío y el orgullo personal frente al origen siguen siendo elementos de identidad. Adicionalmente, siempre el lugar del cuerpo vestido. Como en muchas de las canciones de este y otros cantantes, se enfatiza el acto de vestirse. En *Gasolina*, Daddy Yankee canta: “Se acicala, va pa’ la esquina, luce tan bien que hasta la sombra le combina”. A diferencia de una vasta tradición musical comercial, el reggaetón no le cantó predominantemente al amor. Le cantó al cuerpo —su autonomía, sus estereotipos y sus juegos—, al deseo, a la expresividad personal de un cuerpo vestido para el baile.

Pese al impresionante recorrido de Daddy Yankee —además, como un joven racializado—, fue la agrupación Calle 13, conformada por dos jóvenes de un barrio de clase media de San Juan, educados en música y artes, quienes ganaron el primer Grammy Latino al mejor video musical (versión corta) del 2006 con “Atrévete-te-te”, una canción de fusión reggaetón, con un video de estética tropical y festiva, imagen de latinidad mejor aceptada y comercializada en Estados Unidos. El premio había sido otorgado anteriormente a canciones de pop o rock de artistas como Gloria Estefan, Shakira, o Molotov. Al año siguiente se estableció la categoría “Música urbana”, que ganó de nuevo Calle 13 en esa primera versión, y que Daddy Yankee no ganó sino hasta 11 años después. El reconocimiento y la promoción a artistas negros y a mujeres negras ha sido aún mucho menor. A partir del recorrido hecho hasta acá, vale la pena preguntarse: ¿qué se entiende por *música urbana* y qué se premia en este contexto?

En todo caso, la fama, los premios y los reconocimientos obtenidos por artistas como Daddy Yankee, otros y otras, estos jóvenes conocieron casi por primera vez la riqueza económica. Por las trayectorias individuales y colectivas, el ascenso social es uno de los principales temas en las letras de reggaetón, y se traslada a la estética del cuerpo. Mientras que la estética del éxito en Ivy Queen recae sobre su corporalidad y su apariencia de diva fuerte que reinterpreta el glamour tradicional desde la corporalidad del barrio, en la de Daddy Yankee estos elementos están presentes (las joyas y accesorios) como marcadores de ostentación. Esto permite comprender algunas diferencias de género vinculadas con los estereotipos de feminidad y masculinidad. La exhibición material es una característica estética de la masculinidad performada a través del éxito económico; la belleza corporal no fue un requisito de entrada para los hombres.

Sin embargo, el reggaetón como género estético aumentó paulatinamente sus referencias al consumo conspicuo de moda y lujo, y ello se puede ver tanto en los performances musicales como en las letras de las canciones. Conforme avanza el siglo XXI, en un segundo momento el reggaetón reemplaza las referencias generales al cuerpo adornado con nombres de marcas de lujo europeo. Es decir, crece una codificación eurocéntrica de la semiótica de las marcas y el poder dentro de las narrativas del reggaetón. Además, son los hombres quienes principalmente tejieron esta nueva relación con el lujo. Ya no hablamos de la moda como práctica, sino de la moda como industria. Esta ocupará un lugar central en los videos musicales y los estribillos del reggaetón.

Apuntes para (leer) la siguiente globalización

Para cerrar, en este apartado trazo algunas puntadas de la transformación de buena parte del reggaetón en un género pop, pero que en todo caso está en constante movimiento, transformación e intervención. En 2004 el cantante estadounidense de ascendencia cubana conocido como Pitbull lanza su álbum *M.I.A.M.I.* Las siglas significan *Money Is a Major Issue*. De la estética rapera de la portada de este primer álbum debut, el cantante migra rápidamente hacia la de un hombre

elegante, principalmente vestido de traje y camisa, todos bien ajustados al cuerpo. El traje de tres piezas afirma una hipermasculinidad sexualizada y exitosa que desplaza y al tiempo coexiste con la estética del barrio. El cantante participó en múltiples colaboraciones con artistas pop como Shakira, Kesha, Jennifer López, a la par que cantantes del pop lanzaron canciones de reggaetón: estadounidenses como Beyoncé y Madonna, y cantantes latinos como Thalía, Ricky Martin o Shakira, esta última quien ha participado en todo género musical en tendencia que afirme su latinidad. Del caserío, el reggaetón crece hacia la globalidad del pop. Con este tránsito, su estética también migra hacia la del video musical pop y se sintoniza con las tendencias de modas y marcas de cada momento.

La discoteca continúa siendo un elemento estético y narrativo central, pero ahora se trata de un espacio exclusivo, glamuroso, lleno de ropa brillante y trajes negros y, en general, una oda irreflexiva al alcohol que, además, permitirá usar los videos como escenarios publicitarios para esta industria. Moda, lujo y trago marcaron una de las grandes alianzas pop del siglo XXI. A ello se le suma la estética de la piscina privada en la cual los hombres van completamente vestidos y las mujeres los rodean objetualmente en vestido de baño. En esta nueva escena visual (junto con algunos elementos persistentes de la indumentaria de los años noventa en cadenas, gorras y tenis deportivos) se mueve la gran mayoría del reggaetón global desde el 2004. Es con esta estética con la que el dúo puertorriqueño Wisin y Yandel —Los extraterrestres— ganan el premio Grammy en el 2008 con su álbum del 2007: el video musical de la canción “Sexy movimiento” recoge todos los elementos mencionados. Un nuevo maleante glamuroso que alterna la ropa deportiva con el traje de negocios. Desplegar el éxito a través de la moda se convirtió en un aspecto fundamental del performance.

Este momento de globalización modifica la estética y la musicalidad de los cantantes latinoamericanos y posiciona al género —y dentro de este, principalmente a los hombres— como deseable para los artistas pop de la escena global dominada por el mercado cultural estadounidense, en el cual además la audiencia latina es sólida. No quiere decir, por supuesto, que todos los relatos quepan aquí, pues son múltiples las hibridaciones y continuidades del reggaetón del caserío. Colombia,

particularmente la ciudad de Medellín, emerge como una geografía de crecimiento de artistas del reggaetón como Farina, la cantante que se hizo conocida por medio de un concurso de talento musical, en medio de burlas, críticas y juicios a su persona, su estética y expresividad, su forma de frasear y por cantar “música urbana”. Al tiempo, emergen figuras como J. Balvin y Maluma, ambos nacidos en Medellín. Sin embargo, un antecedente importante y muy interesante de la estética popular colombiana es el grupo chocoano Fusión Perreo, integrado por cantantes afrodescendientes, que no tuvo el éxito que sus contemporáneos. Aunque en este nuevo centro el reggaetón también inicia con la estética popular/barrial, la ciudad y sus cantantes contribuirán paulatinamente a glamurizar el reggaetón y, en muchos niveles, a blanquearlo o asimilar e incluso apropiarse de las estéticas afrocaribeñas, mestizas y populares de sus orígenes. En Colombia también crece la grabación de álbumes y videos, principalmente en la ciudad de Medellín, con lo que se vuelve uno de los epicentros del reggaetón global.

Un tercer momento, aproximadamente hacia el año 2017, obedece a una vuelta al barrio de los años noventa pero estetizado en colores neón y apastelados, de la apropiación cultural de ritmos y estéticas afrodiaspóricas por parte de algunos, de “lo tropical” fusionado con lo urbano (en la forma de vestir y en el género musical en sí mismo), de la mixtura con el trap, de la gráfica digital de bajo rendimiento y la vuelta a algunos de los sonidos clásicos del reggaetón de finales de los años noventa. También se evidencia el aumento de artistas afrolatinos/as-afrocaribeños/as emergentes, sin la misma visibilidad mediática, pero sí con reconocimiento dentro de los círculos de producción del reggaetón. A la vez, un aumento de mujeres reguetoneras y con ellas emergen nuevos puntos de vista sobre los temas tradicionales del cuerpo, el amor y el deseo, de forma que el reggaetón puede ser empleado por artistas populares para construir mensajes feministas (Araúna et ál., 2020). En menor medida, pero con un pulso creciente, el género se perfila como un espacio de representación y afirmación de las diversidades sexuales y de género, y en menor medida de reivindicaciones raciales.

También emergen nuevos contextos y países en la geografía del perreo: Argentina, Chile y España, este último país en el que las autoras

Araüna, Tortajada y Figueras-Maz analizan los intersticios desde la perspectiva feminista la posición artística y crítica de la cantante española Miss Nina. Algunos medios de comunicación masivos en diferentes países han llamado a este fenómeno *neoperreo*. Los artistas emergentes y algunas de sus figuras establecidas leen y producen reggaetón desde referentes más politizados en términos de la autonomía y el goce corporal, por fuera de la mirada de dominación masculina que había dominado gran parte de su historia, con la gran excepción del legado de Ivy Queen.

A propósito de la moda, en este periodo de la segunda década del siglo XXI pueden señalarse tres aspectos. Primero, la vuelta a los años noventa en el aspecto musical se enlaza también con la industria de la moda mirando de nuevo a esta década, en el incesante apetito (orquestrado) de la industria de buscar en su propio archivo. Al globalizarse el reggaetón, su producción cultural también se sincroniza con uno de los modelos de producción por excelencia de la moda hegemónica: reciclar, reinterpretar y referirse a su propio pasado. Segundo, la activa colonización de la moda de estéticas y fenómenos socioculturales emergentes que no vienen de las élites. Si bien esto ayuda a reconfigurar los referentes positivos de la latinidad (o en Colombia permiten hablar menos del narcotráfico y más de la moda o el reggaetón), y ponen en el lugar de visibilidad a personas blanco-mestizas que sin duda han contribuido al desarrollo significativo del género, pero dejan una vez más por fuera del mapa a las personas negras. J. Balvin lanza colaboraciones con marcas de moda colombianas o es invitado de honor por Chanel en el 2016; Maluma cierra el desfile de Dolce y Gabanna en la Semana de la Moda de Milán en 2018. Tercero, así como algunos cantantes colaboran con la moda global europea, las letras (y los videos) de las canciones se plagan como en pocos géneros musicales de nombres de marcas de moda. El cuarto de Maluma “huele a Christian Dior”, o Yandel dice “que los besos más humildes le borraron de la piel el Chanel”. En el reggaetón la moda pasó de ser una práctica a un dispositivo publicitario y de afirmación social.

En un espacio de algo más de tres décadas desde mediados de los años ochenta hasta el presente, las generaciones latinas socializadas con el reggaetón (que nacimos en su emergencia o que nacieron en su

ya apogeo) lo han incorporado a la vida cotidiana y a los espacios de fiesta. Pese a las transformaciones culturales, políticas y estéticas del reggaetón, al fijar la atención en temas que involucran el movimiento, es necesario recordar que gran parte de la experiencia se tramita de manera corporal. Es decir, el conocimiento y la práctica no terminan en lo que dicen las letras y muestran las imágenes. En la pista de baile emergen otros valores y deseos corporales. Allí el reggaetón no es solo un discurso patriarcal o de celebración del consumo, o de lo que sea que diga. También se trata de un consumo que puede ser irónico y de divertimento.

Repito el mismo ejemplo que doy en mis clases, después de una larga experiencia asistiendo a fiestas de reggaetón: lo que una pareja de mujeres lesbianas hace en su deseo mientras baila reggaetón, lo que hacen dos amigas mientras bailan y se ríen, lo que comparten dos hombres coreando una canción (y así en el espectro de todas las posibilidades) tiene poco o nada que ver con la mirada heterosexual que la canción codifica. Más allá del contenido de las letras, el reggaetón se filtra por la temperatura de los cuerpos. Cuerpos deliberadamente vestidos, acicalados para la discoteca y para el movimiento.

Para Katelina Eccleston (2019), a quien recomiendo escuchar en su Podcast *Perreo 101*, el reggaetón se caracteriza y es potente en cuanto es un escenario de diversión y alegría a partir de ritmos pegadizos y frontalmente sexuales, como para ella debe ser el reggaetón: obsceno y con “gemidos icónicos”, y no la balada pop en la que han querido convertirlo las industrias masivas, entendiendo la ambigüedad que representa su sexualidad en relación con los constructos patriarcales de género que lo atraviesan (Eccleston, 2019, 10m37s). En su podcast que ha permitido amplificar la visibilidad y reclamo de las raíces negras del reggaetón, presenta un recorrido radicalmente político sobre estas ideas.

El cuerpo, la moda y el reggaetón están inseparablemente unidos. Es la moda en movimiento, el cuerpo vestido y en acción: busca la disco que busca el baile. No hay perreo sin deseo; y ese deseo, en la discoteca y en los videos musicales, siempre va ataviado. Cuando se baila y se desea y se viste, en el reggaetón, con ropa se hace el amor.

Referencias

- Alberto Stylee (2012). Te imagino. En *El que los puso a entonar*. 2012 Stylee Music.
- Alridge, D. P. y Stewart, J. (2005). Introduction: Hip Hop in History: Past, Present, and Future. *The Journal of African American History*, 90, 190-195. <https://www.jstor.org/stable/20063997>
- Araúna, N., Tortajada, I. y Figueras-Maz, M. (2020). Feminist Reggaetón in Spain: Young Women Subverting Machismo Through ‘Perreo’, *YOUNG*, 28(1), 32-49. <https://doi.org/10.1177/1103308819831473>
- Báez, J. (2006). “En mi imperio”: Competing discourses of agency in Ivy Queen’s reggaetón. *Centro Journal*, XVIII(2), 63-81. <https://doi.org/10.1515/9780822392323-026>
- Calle 13 (2005). Atrévete-te-te. En *Calle 13*. White Lion Records.
- Chica, R. (2018). *Ser pobre es cuestión de estilo. Prácticas del vestir en los sectores populares en Cartagena 1975-1985*. Universidad de Cartagena.
- Cosgrove, S. (1984). The Zoot Suit and Style Warfare. *History Workshop Journal*, 18(1), 77-91. https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-1-349-19999-0_1
- Daddy Yankee (1995). Funeral. En *Playero 38*. BM Records & Latin Music.
- Daddy Yankee (2004) Gasolina. En *Barrio fino*. El cartel Records.
- Daddy Yankee (2004). Intro. En *Barrio fino*. El cartel Records.
- Dazey, M. (2021). Rethinking respectability politics. *The British Journal of Sociology*, 72(3), 580-593. <https://doi.org/10.1111/1468-4446.12810>
- Domino, J (2011). Pidieron cacao: Latinidad and black identity in the reggaetón of Don Omar. *Centro Journal*, XXIII(1), 31-53. <https://www.redalyc.org/pdf/377/37722223002.pdf>
- Eccleston, K. (Anfitriona). (2019, 10 de septiembre). Haz el reggaetón obscena otra vez (Nº 4) [Episodio de Podcast]. En *Perreo 101*. Spotify. https://open.spotify.com/episode/3dCNETcUOoKTvxSs1tJvpu?si=Iz6Gvgs_Sgq2yFsa_qyAag&dl_branch=1
- Entwistle, J. (2002). *El cuerpo y la moda: una visión sociológica*. Paidós.
- Fernandes, S. (2011) *Close to the Edge: I n Search of the Global Hip Hop Generation*. Verso, 2011.
- Fusión perreo (2005) La chica 10. En *Los + perrones*. Discos Fuentes.

- Gruzinski, S. (2010). *Las cuatro partes del mundo. Historia de una mundialización*. FCE,
- hooks, b. (2004). *We real cool: Black men and masculinity*. Psychology Press.
- Hurricane G (1997). El barrio. En *All Women*. H.O.L.A Recordings.
- Ivy Queen (2003). Quiero saber. En *Diva*. Drama Records.
- Lisa M (2006). Así es que eh. En *Respect*. Norte.
- LL Cool, J. (1987). I'm Bad. En *Bigger and Deffer*. Columbia Records.
- Losada, W. (Anfitrión). (2019, 9 de agosto). Entrevista a DJ Negro [episodio de podcast]. En *Museo del Reggaetón*. Spotify. https://open.spotify.com/episode/2Ue0rmD8PhT3r9zFuuF0ck?si=M9o6yKC4QcuhH0AYJLx1w&dl_branch=1
- Luny Tunes, Noriega y Daddy Yankee (2003). Cójela que van sin jockey. En *Más flow*. Cinq Music.
- Renato (1985). La chica de los ojos cafés. Sin datos de la grabación original.
- Shusterman, R. (2004). *Challenging Conventions in the Fine Art of Rap Richard Shusterman*. En: Anthony, M; Murray F. *That's the joint!: the hip-hop studies reader*. Taylor and Francis Books.
- Soto, A. (2004). Historia del presente. Estado de la cuestión y conceptualización. *Historia Actual Online*, (3), 101-116
- Summers, T. (2017). Race as Aesthetic: The Politics of Vision, Visibility, and Visuality in *Vogue Italia's* “A Black Issue”. *QED: A Journal in GLBTQ Worldmaking*, 4(3), 81-108. <https://doi.org/10.14321/qed.4.3.0081>
- Tego Calderón (2002). Pa' que retozen. En *El Abayarde*. White Lion Records.
- The Noise (1998). Somos raperos pero no delincuentes. En *Live 2: Anniversary - Centro de Convenciones*. Rimas Classic LLC.
- Vico C (1990). Misión: La Cima. En *Misión: La Cima*. Lord Studio.
- Vico C (1991). Bomba para afinar. En *Hispanic Soul*. Prime Records.
- White, E. (2001). *Dark continent of our bodies: black feminism and the politics of respectability*. Temple University Press.
- Wisn y Yandel (2009). Sexy movimiento. En *La revolución*. Machete Music.
- Woodward, K. (1997). *Identity and difference*. SAGE.
- Zapata-Olivella, M. (2004). *Por los senderos de sus ancestros*. Ministerio de Cultura.



- ▶ **Perico Macoña (1975)**
Ángel Canales
- ▶ **Periódico de Ayer (1976)**
Héctor Lavoe
- ▶ **Calle Luna Calle Sol (1973)**
Willie Colón
- ▶ **Talento de Televisión (1981)**
Willie Colón y Celia Cruz
- ▶ **Sonido Bestial (1970)**
Richie Ray y Bobby Cruz
- ▶ **La calle está dura (2019)**
Django y César Vega
- ▶ **Juanito alimaña (1982)**
Héctor Lavoe

Territorios de la salsa en Colombia

NELSON ANTONIO GÓMEZ SERRUDO

Territorio urbano y salsa

Una comprensión de los territorios urbanos de la fiesta y la actividad salsera requiere responder a las siguientes preguntas: quién, qué y cómo se conoce. Debido a esto, se opta por la fenomenología como referente de este trabajo, en cuanto corriente epistemológica que ha tendido una fuerte y venerable tradición en el siglo xx¹. En ese sentido, son aspectos relevantes en la comprensión del mundo social la emocionalidad, la vida cotidiana y las nuevas formas de sociabilidad; por lo anterior, se destaca la centralidad del enfoque fenomenológico de Schütz (1979; 2001) en la reflexión sobre territorio, vida cotidiana y recepción musical.

En la obra de Schütz se busca fundamentar el significado subjetivo y objetivo de la acción y para ello recurre al pensamiento de Husserl y Bergson. De ellos retoma sus concepciones temporales de la vivencia, la conciencia del tiempo y el flujo temporal, que estarían presentes en la dinámica de la acción social y de los motivos *para* y *porque*, la cual puede ser entendida como una apropiación de los recuerdos y las vivencias en un acto reflexivo, que constituye un corte en la corriente temporal interna; de este modo, se pone el foco de atención sobre el pasado y este es incorporado como uno de los motivos de la acción. La propuesta de la sociología fenomenológica implica una apuesta por

1 Para un balance de esta corriente en el siglo xx, véase Morán (2011).

el estudio y la explicación del *Verstehen*, es decir, de la experiencia de sentido común propia del mundo intersubjetivo de la vida cotidiana.

Si bien es cierto que la vida cotidiana se entremezcla lo temporal y lo espacial, voy a profundizar un poco más en lo segundo a partir de las reflexiones de la fenomenología del espacio. Merleau-Ponty (1993) en “Fenomenología de la percepción” aborda el espacio percibido, el cuerpo y su espacialidad. Por su parte, Bollnow (1969) en “El hombre y el espacio”, señala que es el espacio el “medio de la vida humana” (p. 25), con ello, quiere señalar que el espacio está impregnado por una serie de significaciones, como la estructura y la ordenación. Por razones de conveniencia, el camino seguido por Bollnow (1969) arranca de la exploración del espacio vivencial, para deducir, a partir de él, la estructura de la espacialidad humana, pues al analizar el espacio vivencial, resulta una riqueza tal de definiciones sustanciales y tal diversidad de interrogaciones que no habrían entrado en el campo visual de haber considerado solamente la estructura de la espacialidad.

Con estos escenarios epistémicos introduzco un concepto básico: la noción de sociabilidad, que indica que el espacio de la experiencia no solo es individual, sino también colectivo, de modo que se encuentran experiencias compartidas que, desde lo postulado en la fenomenología de Schütz, corresponden a la intersubjetividad. Esta aproximación conceptual ha contribuido al desarrollo de las teorías de la interacción social, que se desprenden de la raíz fenomenológica y que han coadyuvado a la fundamentación de la sociología de la vida cotidiana, reflejada en la obra de autores como Goffman (2001) o Garfinkel (2006), quienes estudian diferentes formas de sociabilidad en los espacios cotidianos y en las relaciones cara a cara. Igualmente, estas corrientes incorporan en su reflexión sobre la sociabilidad los aportes de la tradición simmeliana, desde la que se postula la categoría de espacio de la convivialidad, uno los componentes clave para entender cómo se articulan socialmente el goce y la educación sentimental de las personas con su experiencia vivencial de la ciudad. Esto sirve para reconstruir territorios con un amplio sentido sentimental y vivencial de las zonas de rumba, territorios reales y específicos de los salseros (Bollnow, 1969; Schütz, 2001). Para ello, es fundamental la rememoración de muchos lugares: por un lado, como lugares actuales de la

experiencia festiva y, por otro, como ámbitos de la memoria, la identidad y el sentido de pertenencia de grupos que comparten un interés o gusto por un género musical.

En ese sentido, para la comprensión de la ciudad no se deben descuidar aspectos que no son fácilmente delimitables y que han sido objeto de una creciente preocupación en el urbanismo, tales como las expresiones culturales en el espacio público. En sintonía con este interés, se pueden los estudios de Jacobs (2011), quien señala la importancia de los espacios públicos para la interacción, la visibilización y el encuentro de los ciudadanos. En este mismo sentido Borja y Muxi (2003), autores reconocidos por sus planteamientos sobre la relación del espacio público y la ciudadanía, destacan como el espacio público urbano tiene que ver con la historia y la conformación de la ciudad, pero esta tiene sus desarrollos en términos de encuentros, prácticas y dinámicas sociales. En estos aspectos del espacio público, es relevante entender cómo se manifiesta en el territorio urbano la expresión, recepción, consolidación y práctica de un género como la salsa. De esas consideraciones, los planteamientos teórico-epistemológicos de autores como Bollnow (1969), Lefebvre (2013) y Lynch (2015) son de gran utilidad.

En su libro *La producción del espacio*, Lefebvre despliega una triada conceptual compuesta por las prácticas espaciales, la representación del espacio y los espacios de representación. A cada uno de estas dimensiones le corresponde, respectivamente, un tipo de espacio: el espacio percibido, el espacio concebido y el espacio vivido. El primero debe entenderse como el espacio de la experiencia material, que vincula la realidad cotidiana (uso del tiempo) y realidad urbana (redes y flujos de personas, mercancías o dinero que se asientan y transitan el espacio) englobando tanto la producción como la reproducción social. El segundo es el espacio de los expertos, los científicos, los planificadores; el espacio de los signos, de los códigos de ordenación, fragmentación y restricción. El tercero, finalmente es el espacio de la imaginación y de lo simbólico dentro de una existencia material (Martínez, 2013, pp. 16, 21).

Como han señalado algunos estudiosos de la obra de Lefebvre, esta se enriquece también de la perspectiva fenomenológica, de donde recoge las preocupaciones por la vivencia cotidiana de la ciudad y en

la ciudad (Martínez, 2013). A partir de los planteamientos de este autor, que ha postulado que el espacio se produce socialmente, encontramos en esa misma línea de reflexión autores como el geógrafo Harvey (2006), quien recoge y actualiza buena parte de los planteamientos del sociólogo francés e igualmente desarrolla una reflexión sobre la ciudad moderna. Este autor reconoció muy pronto que era necesario prestar mayor atención a las cuestiones culturales en la nueva economía política urbana y en la geografía marxista.

En su libro *París, capital de la modernidad* dedica varios capítulos a Balzac, aquel escritor observador atento de su tiempo que despliega reflexiones sobre el consumismo, el espectáculo y el ocio que ayudan a comprender los grandes rasgos de la ciudad moderna y dan lugar a los análisis territoriales de la experiencia cultural. El título mismo de esta obra lleva a las reflexiones de Benjamin (2005; 2007; 2012), quien propone una reflexión epistemológica, teórica y emotiva sobre la ciudad en relación con la cultura. Benjamin desarrolla una teoría de la experiencia urbana moderna, en la que analiza el surgimiento de las multitudes, la recepción del cine, el ambiente tecnológicamente alterado que expone el *sensorium* humano, es decir, los cambios en la concepción del tiempo y del espacio que se aceleran en el individuo con la vida urbana moderna, los recorridos urbanos sentimentales y culturales, el urbanismo en relación con la cultura y la experiencia del *flâneur* en sus reflexiones y experiencias. Benjamin reconstruye varios temas sobre la ciudad acordes con la intención de este trabajo de entender la recepción de la música en las ciudades. Otro intérprete cercano a los análisis de Benjamin y contemporáneo suyo es Kracauer (2015), a quien también le interesa explicar los fenómenos culturales. Por ejemplo, en su obra “Jacques Offenbach y el París de su tiempo”, Kracauer (2015) despliega una lectura de la ciudad de París observando la importancia de la opereta en esa sociedad. Su reflexión plantea cómo a través del estudio de un género musical se puede realizar una biografía de París que, más que detenerse en un intérprete y creador —Offenbach—, se concentra en la posibilidad de entender los cambios y el papel social de la música en una ciudad.

Estas distintas consideraciones y la manera como fueron resueltas y conceptualizadas permiten comprender formas de abordar la relación

de los espacios públicos como lugares de expresiones festivas y musicales, donde el baile, la escucha, el coleccionismo y el consumo configuran el espacio urbano y les dan significados a los ámbitos públicos de entretenimiento. Profundizando en esta línea de argumentación se encuentra este planteamiento sobre la fiesta en el espacio urbano:

La fiesta transforma el espacio urbano convirtiéndolo en mapas, redes y escenarios rituales, panorama trascendente en que la sociedad en su conjunto o una de sus fracciones proyecta e inscribe en términos místicos su propio ser, un ser del que no siempre brinda pruebas inequívocas de su realidad. Como resultado de ello, el paisaje urbano deviene, de pronto, por la eficacia simbólica de la fiesta, también un paisaje moral. La condensación festiva lanza una malla sobre el espacio público, que lo convierte en escenario sobre el que se representa el gran drama de lo social, todo él hecho de solidaridades y de encontronazos entre quienes siendo muchas veces incompatibles se necesitan. El resultado es una topografía de inclusiones y exclusiones, en que se irisan —por su presencia o por su ausencia— todas las identidades y todos los intereses copresentes en la sociedad. (Delgado, 2012, p. 157)

En ese escenario urbano, donde se desarrollan las prácticas festivas, se construye y consolida un público que, como lo ha estudiado Sennett (2011), está ligado al surgimiento de eventos masivos. Estos eventos son una experiencia que permite diferentes modos de la sociabilidad, expresada en las reglas de la interacción cara a cara, las normas de cortesía que rigen los encuentros, los gestos de los participantes, las estéticas de los lugares y los ritmos del encuentro; todos estos elementos se convierten en los índices que permiten al observador descubrir los significados que componen la identidad de un grupo o sector social.

Así pues, la sociabilidad desplaza hacia la forma el análisis sobre el significado del contenido. Al respecto, Simmel (2002) plantea que en esta dimensión hay un tipo particular de sentido que se expresa en las formas de la acción recíproca. En esta se construye una experiencia social que, según Thompson (1989), se puede circunscribir en tres elementos que contribuyen a entender el papel que cumple la recepción de la música popular. El primero es la transformación de la experiencia

individual primaria en experiencia social compartida, traducida simbólicamente mediante las prácticas que se llevan a cabo en la vida cotidiana; esta experiencia, para el caso de la salsa, tiene que ver con la creación de un gusto, la dedicación a un goce y una escucha, a reconocer en determinadas letras algunas experiencias del barrio o la calle. En esa experiencia surge un segundo elemento: la configuración de unos territorios con alto contenido vivencial, es decir, unos espacios que reciben, codifican, interpretan y resignifican; interpretan diferentes territorios y reconocen unos circuitos o recorrido que expresan la apropiación de una experiencia musical, llevada a un plano de la constitución de la sensibilidad del individuo. Siguiendo a Romero (2001), un tercer elemento está constituido por los dispositivos de difusión de los mensajes y su contenido, que tiene que ver con la imbricación de la experiencia personal mediada por otros medios o instituciones; estos pueden ser los medios de comunicación. Este ámbito es de especial relevancia para comprender cómo se configura y fragua el gusto por cierto género musical; del mismo modo, la recepción de los mensajes siempre supone un tipo de recepción, parcial, modificada, rechazada.

Una discusión sobre lo popular en el ámbito urbano, como producto del surgimiento de la modernidad y sus grandes procesos, señala a las grandes ciudades como espacios de interacción heterogéneos, conformados por personas de diferentes procedencias sociales y espaciales, así como de diversas identidades y tradiciones. Es posible asegurar que dentro de la cultura popular urbana hay múltiples manifestaciones: estas se afincan en los mensajes que circulan en los *mass media* y en las tradiciones culturales prevalentes de cada individuo y su comunidad originaria, así como en relación con la presencia de legislaciones nacionales que favorezcan el multiculturalismo y el mantenimiento y recreación de estas prácticas culturales, propias de espacios públicos y privados. La realización de estas prácticas de cultura popular en la ciudad recrea, entonces, no solo elementos identitarios individuales o colectivos, sino también contenidos morales y emocionales que redundan en formas de ganar visibilidad y reconocimiento público (Hannerz, 1991). Al decir de Bajtín (2003), el carnaval representa la segunda vida del pueblo, que despliega una actividad festiva con expresión histórica

en Colombia y que ha logrado articular legados tradicionales con expresiones modernas. En estas festividades la salsa ha estado presente y sigue estándolo, con presentaciones de los principales artistas nacionales e internacionales salseros, en muchos de estos escenarios, que han marcado un periplo salsero por décadas, donde las estrellas de la salsa cuentan con un cielo propicio para sus presentaciones y melodías que han circulado a más de 78 revoluciones por minuto en las tarimas de las principales plazas del más variopinto calendario festivo nacional.

En ese sentido, se ha planteado distinguir esos espacios en dos escalas: una metropolitana y otra barrial. La primera tiene que ver con establecimientos que, por un lado, desarrollan prácticas alrededor de actividades comerciales y culturales, como clubes salseros, emisoras, venta de discos, empresas de radiodifusión y, por otro lado, se encargan de la organización de eventos y festivales auspiciados por entidades gubernamentales y agentes promotores, dichos eventos y festividades están arraigados en la cultura de las ciudades, tienen una programación anual y usan grandes escenarios deportivos o espacios públicos. La segunda escala está acotada a espacios más limitados: se observan las dinámicas de socialización y formas de sociabilidad de los barrios. Allí se desarrollan prácticas sociales, se construyen relaciones de pertenencia y de vecindad.

Keller (1975) distingue con su noción de vecindad, en primer lugar, al vecino como papel específico, caracterizado como un tipo de función social diferente a la del amigo y pariente; en segundo lugar, el papel del vecino se caracteriza, además, por una serie de actividades sociales de vecindad regulada y normalizadas colectivamente en el vecindario; por último, el vecindario se define como el ámbito donde tienen lugar las interacciones o relaciones de vecindad. Las historias de barrios y el concepto de vecindario han contribuido en la comprensión de esos espacios urbanos, los vecindarios, que muchas veces no presentan una clara delimitación entre lo público y lo privado, y que en bastantes zonas de la ciudad contribuyen a crear formas de solidaridad y vínculos fuertes entre sus habitantes. Igualmente, Kevin Lynch (2015) indaga por la imagen visual urbana y producto del reconocimiento de referentes de la ciudad y uno de sus espacios reconocibles es el barrio.

El escenario urbano de la salsa

En sus orígenes, la salsa se desarrolló en el barrio latino de Nueva York², que era una caldera de ritmos afroamericanos con escenarios propicios para el despliegue de una experiencia de entretenimiento dirigida a muchos migrantes latinos que frecuentaban los salones de baile como el famoso Palladium, cuna del mambo y de las competiciones musicales de dos íconos de los ritmos latinos: Tito Puente y Tito Rodríguez. Estos contrapunteos festivos, sumados a las vivencias de la calle, permitieron la asociación de músicos y empresarios, como Jerry Masucci y Johnny Pacheco, para conformar en 1964 un sello discográfico que permitió congregarse a los mejores músicos del momento alrededor de un súper grupo, conocido como la Fania All-Stars, y promover sus carreras y el nuevo ritmo en el continente (Tablante, 2014). La Fania logró unir músicos de formación académica con aquellos prácticamente formados en la calle, para darle paso a ese *sonido bestial*, que supo conjugar la retórica de la “calle está dura” con la partitura. Un ejemplo de esta unión es el caso de Willie Colón, músico hecho en las calles del Harlem, y Richie Ray, un excelente pianista formado en la academia. Igualmente, esta música se enriquece con los aportes étnico-musicales de otros países del área del Caribe, entre ellos, la bomba y la plena de Puerto Rico, el merengue dominicano, la cumbia y el currulao colombianos, el tamborito panameño o el calypso de las Antillas menores. De todos ellos, los géneros afrocubanos, esto es, el son, el danzón, la

2 Véase la delimitación y estudio del barrio latino en Ulloa (2009). Este autor afirma que Rondón sitúa el nacimiento de la salsa en el barrio latino de Nueva York a finales de los sesenta y comienzos de los setenta. Habla de este lugar en general pero no especifica cuál es, ya que el *barrio latino* es una denominación genérica. Quien viva allá sabe a qué se refiere, pero al venezolano, al colombiano, a cualquier latino que no conozca esta zona de Nueva York tal expresión no le dice mayor cosa. Entonces, siempre se ha hablado del barrio latino como si fuera el Harlem Spanish y se ha dejado de lado el South Bronx. Dos investigadoras puertorriqueñas, que hicieron sus tesis doctorales en Estados Unidos, han reivindicado el South Bronx y le han dado su importancia. Para mí el barrio es un continuo, de modo que hay una continuidad sociocultural entre el Harlem hispano y el South Bronx.

guaracha y el guaguancó, actúan como matrices para el desarrollo de la salsa. Por todos ellos pasa la producción que hoy se reconoce como salsa, oriunda de Nueva York y Puerto Rico (Ulloa, 1992, pp. 51-52).

El sello Fania³ propagó por el mundo el nombre de la salsa con su producción musical, que recogía los ritmos tradicionales del Caribe y las sonoridades y letras de la calle del barrio latino. En ese sentido, esta expresión musical se convirtió en un bastión de la identidad cultural y social de América Latina. En la estela de otros investigadores musicales, entre ellos, Rondón (1980) y Leymarie (2005), también considero que la salsa es un producto musical derivado del son y de otros ritmos antillanos, guajiros y campesinos. Al llegar a la ciudad y enfrentar el desarraigo y los problemas ligados a la vida urbana, los inmigrantes latinos transmitieron en estos ritmos latinos su esperanza.

Con su potencial mensaje festivo, la salsa encuentra difusión en la radio, los conciertos, los salones de baile y en el mercado de discos de casi todas las ciudades latinoamericanas, las cuales, por su importancia comercial, por el acelerado proceso de urbanización, la inmigración y su crecimiento demográfico a partir de los años sesenta y, especialmente, por la presencia de la cultura negra de origen afroantillano, acogieron y recodificaron rápidamente estos ritmos.

La salsa desde su origen encontró expresión territorial en las principales ciudades colombianas: Barranquilla, Bogotá, Cali y Medellín, y otras ciudades del país en un periodo comprendido desde finales de la década de los sesenta hasta comienzos del siglo XXI. La dimensión territorial de la festividad salsera, así como las actividades generadas alrededor de esta música, constituyeron un universo de prácticas y experiencias apropiado por diferentes grupos sociales, que suscitó diversas formas de la sociabilidad en variados escenarios públicos y privados del espacio urbano. Esta indagación explica la recepción de un género musical y cómo las personas, en los ámbitos urbanos, lo asumieron

3 La emisora de internet Gladys Palmera ha logrado hacerse con una de las más grandes colecciones de música popular del Caribe; cuenta con una variada programación, entre sus programas más destacados está uno dedicado a la Fania All-Stars, llamada *La hora Faniática* del investigador José Arteaga. Véase <http://gladyspalmera.com/>.

como propio y lo incorporaron en sus repertorios festivos, propiciando prácticas culturales en la ciudad, con diferentes mecanismos y formas para disfrutar en las fiestas de barrios, establecimientos, academia de baile, emisoras, concursos, festivales, páginas web, documentales, revistas y libros. Se podría afirmar que el fenómeno se convirtió casi en una esfera pública musical, donde el espacio público de la sociabilidad se conjugó con el espacio público urbano, con diferentes escenarios: calles, plazas, cines, establecimientos salseros, escenarios de eventos masivos, en los que se materializan estas prácticas.

La música salsa en el escenario colombiano

Para la comprensión del significado social y del sentido cultural de la salsa en Colombia, como expresión popular se pueden destacar algunos estudios etnomusicales y de las ciencias sociales realizados por investigadores como Arteaga (1990), Ulloa (1992) o Waxer (1998) donde, por un lado, identifican los lugares de las prácticas y los sectores que asumen estos ritmos y, por otro, subrayan la complejidad sociológica y antropológica del género, así como sus manifestaciones en cuanto fenómeno urbano de la ciudad latinoamericana, especialmente ligado a los complejos procesos de urbanización y crecimiento demográfico.

En el caso de Colombia, es posible rastrear algunos estudios, como el trabajo de Arteaga (1990), quien hace una reconstrucción del género en el país, en la cual destaca ciudades como Cali y Barranquilla y centra parte de su indagación en Bogotá. Por su parte, Waxer (2002) escribe un artículo sobre la salsa en Venezuela y Colombia. En su estudio se detiene principalmente en Cali.

En el caso de Cali, el trabajo de Ulloa, plasmado en su libro *La salsa en Cali* (1992), ha destacado el papel de los inmigrantes de la costa Pacífica, la radio y los barrios populares como motivos socio-culturales de recepción de este género en la ciudad. En este texto guía la pregunta “¿por qué la salsa en Cali?”, subrayando como factores decisivos la presencia de la cultura negra de origen africano en la configuración social de la ciudad, el desarrollo industrial y el proceso de urbanización, la influencia de los medios de comunicación de masas

(fundamentalmente, la radio, el acetato y el cine) y las similitudes físicas y culturales existentes entre Cuba, Cali y el Valle del Cauca. Igualmente, los trabajos de Sevilla (2000) y de Escobar (2000) sustentan la misma propuesta analítica, aunque destacan que la salsa y la rumba han estado asociadas a procesos de inclusión y exclusión sociales y culturales.

Entre los estudios que abordan este fenómeno en Bogotá, está el trabajo de Garzón Joya (2009), quien en su investigación *14 sones. Una historia oral de la salsa en Bogotá*, recoge personajes emblemáticos de la salsa como Miguel Granados Arjona, Bertha Quintero, Jaime Rodríguez y otros tantos, en sus múltiples especialidades, ya sea como músicos, programadores radiales, empresarios e investigadores. En *Salsa y cultura popular en Bogotá* de Gómez y Jaramillo (2013), se indaga sobre la experiencia festiva salsera de la ciudad desde sus orígenes barriales; así mismo, en ese texto se construyen unos tipos sociales de coleccionistas y bailarines, se describen los circuitos salseros de la ciudad y se hace referencia más de 210 establecimientos dedicados a este género.

En Medellín, capital que cuenta con destacados investigadores, se han realizado jornadas salseras, algunas reflexiones en torno a la música del Caribe y documentales sobre la salsa en la ciudad. Entre las investigaciones sobre el fenómeno contamos con el estudio de Betancur Álvarez (1993), que aborda las confluencias musicales de Colombia y Cuba; en su texto, Betancur realiza un minucioso y aplicado trabajo documental, así como entrevistas para recomponer en la historia del país las influencias de la música cubana en diferentes manifestaciones culturales, donde también se destacan los efectos de la música colombiana en Cuba. Esta investigación llega prácticamente hasta los años sesenta, sin entrar a discutir la salsa. Una historia más completa la encontramos en el texto *Medellín tiene su salsa*, de Gómez y Santana (2014), quienes hacen un recorrido desde los años cincuenta del siglo pasado hasta los grupos que emergieron en Medellín a comienzos del siglo XXI.

Sobre los procesos de circulación de la naciente salsa en la década de los sesenta con actores clave, como distribuidores de música transnacional y emisoras, y respecto de la relación de los *picó* y las verbenas en este proceso, se debe destacar el estudio de Bassi Labarrera (2001). En relación con las particularidades sociales e históricas alrededor de

la música cubana, están los trabajos de González (1989), con un enfoque regional, y Bassi Labarrera (2001), quien se ocupa de la ciudad de Barranquilla y contempla la emergencia y consolidación de la salsa en el entramado urbano. La investigación de Ulloa (2009) es un trabajo completo que aborda la música salsa desde sus entramados musicológicos, sus historias y tensiones sociales y académicas, debidas a su emergencia en el barrio latino de Nueva York a finales de los años cincuenta. El último trabajo es de Santana (2020), titulado *En el mundo en que yo vivo... Salsa en Colombia*, donde se hace un balance de la salsa de las ciudades mencionadas y otras hasta bien entrado el siglo XXI.

Desde estas perspectivas, el análisis sobre la configuración de los territorios de la salsa no ocupa un lugar destacado y se explica muy poco en su mediación y cambio. Por ello, se ha construido una perspectiva general, que toma en cuenta similitudes y diferencias en los procesos de apropiación y mediación de la salsa en Colombia.

Escenarios de consumo cultural y creatividad en la esfera pública salsera

Para entender el influjo de la industria en el consumo cultural y las experiencias que las personas realizan de esos contenidos y productos, resulta relevante destacar algunos aspectos de cómo se ha entendido esa relación con la industria del entretenimiento. El concepto de industria cultural es una categoría que ha hecho carrera desde los planteamientos de Horkheimer y Adorno (1994), que tenían una visión pesimista al respecto y consideraban que las industrias culturales actuaban como mecanismos con un fuerte poder de manipulación sobre las personas y que ellas asumían esos contenidos de una forma pasiva. Estos planteamientos en los estudios de comunicación han encontrado una perspectiva diametralmente opuesta y crítica, especialmente en la obra de Jesús Martín-Barbero, en especial *De los medios a las mediaciones* (1998). Una de las principales tesis de esta obra es que los medios de comunicación o la industria cultural se encuentran mediadas por una experiencia sociocultural que dota de sentido al consumo cultural y les permite a las personas reinterpretar y codificar. Estas consideraciones permiten entender las variadas formas de recepción

de una música en términos de consumo y formas de resignificación en la esfera pública festiva.

En ese sentido esta reflexión se encuentra guiada por la mediación sociocultural, que permite que las personas se apropien de manera variada de los contenidos de la radio, la televisión, el cine y otras golosinas de las industrias culturales. Ellas funcionan como vehículos de modernización cultural y resultan significativas a través de la interpelación a los sentimientos y a la cotidianidad de las personas. Igualmente, se incorporarían otras modalidades de la industria del entretenimiento como los conciertos y festivales, muchas de ellas mediadas por el correlato de políticas culturales del Estado que fomentan a través de diferentes formas de institucionalidad en ámbitos locales, regionales y nacionales el desarrollo de actividades culturales como parte del proceso educativo y cultural con una amplia programación de festivales, conferencias, publicaciones, construcción y mantenimiento de escenarios para la difusión de una amplia oferta de productos culturales.

Esa industria del entretenimiento será desplegada en el territorio nacional, configurada por empresas radiales, estudios de televisión, industria fonográfica, comercios especializados, academias de baile, eventos salseros, festivales, en sendos cronogramas festivos.

Considerando este gran entramado de la entretención masiva se podría hablar de una esfera pública musical salsera, concepto adaptado a partir de Blanning (2013), en cuanto que ayuda a comprender la complejidad de la creación, difusión y recepción de la experiencia salsera. Alrededor de ella se puede explicar el rol social y comercial que cumplen medios como la radio, la televisión nacional y regional, las revistas especializadas y las secciones de farándula, espectáculo y cultura de los diarios. Pero también las prácticas que han implementado distintos tipos sociales forjados alrededor del género. Incluye, además, todos aquellos espacios de difusión masiva y popular, institucionalizados o no, como los festivales, conciertos y carnavales, o las formas organizativas alrededor de este tipo de música, como los grupos de melómanos, coleccionistas, círculos de amigos del género o las agrupaciones musicales. A continuación, se examinarán algunos de estos mecanismos.

La escala de la ciudad del barrio a los entornos metropolitanos

La llegada de la salsa coincidió con la expansión y el crecimiento de las grandes ciudades colombianas: Cali, Bogotá, Medellín y Barranquilla, que desde los años setenta se aproximaban al millón de habitantes y que, en los albores de siglo XXI, triplicarían su población. Esta circunstancia obedeció a un crecimiento demográfico producto de procesos migratorios, que fue una constante durante el siglo XX y que, para la época de la llegada de la onda salsera, tuvo un impacto significativo en las transformaciones territoriales y culturales.

En ese sentido, se identifica una serie de prácticas realizadas por personas y grupos que expresan sus experiencias de sociabilidad y que comparten a través de iniciativas como encuentros de coleccionistas, academias de baile, conjuntos musicales, compañías de producción musical, estaciones de radio especializadas, portales de internet, eventos académicos, comercio de música, establecimientos salseros, festivales y carnavales; unos escenarios que expresan la dimensión espacial del vigor salsero en diferentes espacios de la ciudades. No es propiamente un territorio salsero: es la expresión salsera en los escenarios de las ciudades, donde ha ganado una amplia visibilidad y se ha incorporado en las políticas urbanas para su preservación y difusión, con el fin de integrarlo a las tradiciones contemporáneas de las principales ciudades colombianas.

En el surgimiento de muchos barrios, la consolidación de otros y la transformación de la mayoría, producto de la onda migratoria interna y los cambios demográficos del país, se propició la recepción de la salsa, que comenzó a escucharse en las emisoras, sirvió de telón de fondo a las peculiaridades de la sociabilidad festiva a lo que se sumó el componente juvenil en la conformación de agrupaciones como las galladas y otro tipo de organizaciones de pares. En el barrio la música salsa funcionó como mecanismo de educación sentimental en expresiones bailables, de escucha y los contenidos de las letras muchas veces se convirtieron en verdaderos repertorios y códigos de la vida sentimental y barrial.

Este arraigo barrial colmado de circunstancias locales y sentimentales presente en las letras, la música, el baile es, sin duda, una marca identitaria urbana de la salsa. El barrio ha perfilado un carácter en sus narrativas existenciales y cotidianas mediando diferentes registros y tonos sentimentales, pulsando los registros de la crónica roja, el melodrama, la tragedia y toda una gama de sentimientos en clave de los géneros dramáticos presentes en la sensibilidad salsera. Si se hiciera un recuento de algunas canciones que tienen como escenario el barrio, no podrían faltar en cualquier fiesta, guateque, agualulo, cocacolaailable o vacilón los siguientes temas: “Juanito Alimaña”, “Calle luna Calle Sol”, “Perico Macoña”, “Periódico de ayer”, “Talento de Televisión”.

En Colombia, la disposición espacial de las ciudades tiene características segregacionistas que claramente muestran diferencias, por ejemplo, entre el sur y el norte que, en el caso de Bogotá, significa una forma de segregación espacial, donde los mejores barrios están ubicados en el norte y la mayoría de los barrios marginales en el sur de la ciudad. Una situación similar se da en Barranquilla y Medellín. Por el contrario, en Cali la concentración de los sectores más modernos se da en el sur de la ciudad, mientras que en el norte se ubican los barrios populares. En este panorama de exclusión urbana, se van consolidando los llamados barrios populares, caracterizados en su mayoría por unos vínculos solidarios, organizativos, en medio de escasez de recursos y precarias condiciones de empleo, en contraste con los barrios de clase media y alta, con muy pocas relaciones solidarias, muchas de ellas anónimas.

En el barrio popular la fiesta pública se articuló a las demandas políticas, interpeló la solidaridad y propendió por la búsqueda de beneficios comunales en diferentes experiencias de la sociabilidad festiva, traducidas en verbenas, bazares, cocacolasailables, baile de cuota, entre otros. Se destaca la vida privada en el interior de las viviendas familiares, contribuyeron se configuró como un espacio y escenario para la vida festiva familiar, como parte de los rituales de paso y los rituales amistosos de los pares.

Las actividades cotidianas tienen lugar en escenarios dispuestos para la vida social, como las salas, en las cuales se disponen de un

manejo versátil del espacio que permite contar con espacio suficiente para recibir visitas o realizar fiestas. En las salas solían ocupar un puesto central las radiolas o transistores, luego los televisores y, posteriormente, los equipos de sonido, objetos de entretenimiento muy apreciados, que al principio ocupaban un lugar privilegiado, visible y al alcance de todos los miembros de la familia. Estos electrodomésticos podían comprarse en las grandes cadenas de almacenes como Sears, de contado, si los recursos lo permitían, o a crédito. La radio desempeñó un papel importante en las viviendas de los tempranos años setenta

En ellos, la cultura material, a través de electrodomésticos como la radio, el equipo de sonido y luego el televisor, ocupó un lugar predominante en las salas de las viviendas o en los escenarios de la privacidad de los dormitorios. En las viviendas familiares se articularon la fiesta y las celebraciones en un calendario familiar que buscaba fortalecer y mantener los lazos filiales; las festividades también sirvieron al reconocimiento de los logros familiares y fueron un motivo permanente para renovar los vínculos de amigos, vecinos y parientes. Sobresalen, además, las formas de sociabilidad festiva, reconocibles en las maneras en que se realizaron las fiestas en los principales barrios salseros colombianos, en escenarios públicos y privados.

El auge salsero del barrio comenzó a declinar después de los años ochenta, debido a que infinidad de jóvenes llegaron a su vida adulta y desde entonces frecuentaban otros escenarios. La población de los años noventa perdió cierto interés por la salsa. De igual manera, las ciudades, con sus conjuntos cerrados, son más propicias para la vida anónima e impersonal, situación que desplazó la rumba a escenarios privados de la vida familiar. Muchos de los barrios tradicionales empezaron a tener una vocación más comercial, como ocurrió con el barrio el Restrepo de Bogotá, que hoy en día concentra una rumba más salsera y menos juvenil. Lo mismo sucedió en el barrio Obrero de Cali, donde la rumba está más enfocada en una población adulta, o en el Rebolo barranquillero.

Muchos de los cambios de los usos de los espacios fueron acordes con las mismas dinámicas urbanas y demográficas de las ciudades colombianas, que fueron mostrando cómo los espacios destinados al disfrute de la salsa se conformaron en las zonas de las ciudades que

tuvieron un auge festivo entre 1970 y 1985, periodo que coincide con el llamado *boom* salsero.

Los establecimientos salseros que surgieron de manera simultánea a las actividades de la experiencia festiva de los barrios programaban a mediados de los años setenta actividades para menores de edad, que se conocieron como *matinés* en Bogotá y *agualulos* en Cali, programadas los fines de semana y dirigidas a fomentar el baile sin consumo de alcohol. Fue una de las maneras en que muchos establecimientos promovieron sus actividades para atraer al público joven con una programación variada, con rifas y concursos de baile. Estos eventos significaron para los adolescentes la iniciación a la vida festiva pública. A medida que la salsa iba ganando público, los establecimientos ocuparon diferentes zonas de las ciudades que permitían fortalecer su programación musical y de entretenimiento.

A la par de la expansión de las ciudades, igualmente las actividades de entretenimiento ampliaron y diversificaron sus ofertas de ocio; se consolidaron sus colecciones musicales, se modificaron sus interiores con lujosas pistas de baile, luces fluorescentes y sonido de alta calidad, los cuales atrajeron a un creciente público que demandaba: ¡Salsa! Los establecimientos colonizaron la noche con sus luces, espectáculos y bailes, en las que la inventiva para celebrar no tenía límites, ampliando así los calendarios festivos, que no solo dieron cuenta del interés por el género, sino que hicieron posible la formación de un público fiel a las rutinas de baile y a la variada programación.

Las actividades salseras permitieron a las personas construir mapas de referencia en relación con sus experiencias festivas de la ciudad, rutas para deambular por ella, orientarse en el pentagrama de sus puntos cardinales, identificar los escenarios de su preferencia, articular circuitos y recorridos para disfrutar las múltiples ofertas relacionadas con la música salsa. De esta manera, el plan festivo se convierte en una odisea urbana, con multiplicidad de Ulises buscando su Ítaca festiva, haciéndoles frente a musas y encantamientos en una constante exploración de lugares, divagando por los más variados establecimientos y por sus zonas más significativas. Esa actividad prácticamente nocturna conforma unos patrones de trayectorias urbanas de los usuarios de esos espacios salseros. Por eso, muchos pueden construir mapas mentales

de la ciudad, circuitos de lugares para cumplir con citas y compromisos, como parte de la experiencia que le deparan los recorridos de la vida salsera. Este fragmento sería un ejemplo de cómo funcionaría un circuito para un salsero bravo:

La rumba empezó en la sexta, vamos a Juanchito, es a rematar, con salsa de aquí, con mucho maní. Oiga, mire, vea, véngase a Cali para que vea. Si va usted a Juanchito, la pasa bonito. Si va al barrio Obrero, se vuelve rumbero. Si se me acalora, no mire la hora. Tómese un *raspao* y cuento acabao. Oiga, mire, vea, goce la feria para que vea. Aquí no hay problema, aquí no hay pelea, mi gente de Cali disfruta y rumbea. Pida una botella, pida una caneca, que en mi Cali bella la gente respeta. Oiga, mire, vea, véngase a Cali para que vea. Vaya despacito, si ya va prendido, si va manejando se mete en un lío. Quédese quietico, ya está amanecido y después descanse, váyase pa' Pance. (Lasso Marmolejo y Villafañe, 2009, p. 38)

Los establecimientos se han denominado de diferentes maneras, es muy común, por ejemplo, llamarlos *tabernas*. La taberna ha sido concebida, desde el Quijote, como un establecimiento de ocio y esparcimiento, como centro de comercio al menudeo, ámbito de libertad, centro de fraude y contrabando, espacio de prostitución. Los *cafetines* eran considerados escenarios de mala muerte, los *grilles* suponían la presencia de mujeres de vida alegre. Otro nombre muy corriente fue *barra*, que generalmente hacía referencia a locales pequeños y que constaban prácticamente de una mesa alargada del mostrador que albergaba pocos clientes. Posteriormente, copiado de los Estados Unidos, se instituyó el nombre *discoteca*; estos establecimientos se caracterizaron por el uso de luces y espejos. Algunos abusaron de las posibilidades de los espejos y un famoso bar de Chapinero fue más conocido como *el espejismo de la salsa* que por su nombre original. *Estadero* fue un nombre muy común en la Costa Atlántica, mientras que *salsoteca* se consolidó en Cali. Los nombres de los locales evocan, tanto ayer como hoy, canciones célebres del repertorio del género: Salsa Camará, Anacaona, Tíbiri Tábara, Saoco, Mozambique, Mulenze, Paso Cumban, Guanabacoa; incluso, muchos de ellos aluden a otros establecimientos famosos de Cali,

Nueva York o La Habana, como El Paladium, Tropicana, El Scondite, Cabo Rojeño, o El Abuelo Pachanguero, todos ellos cumplen la labor de círculos de sociabilidad, escenarios de diversión y el despliegue de lo mejor del repertorio.

Desde el punto de vista de los grandes eventos se observa que la ciudad adquiere otra dinámica en relación con la regulación del transporte y el fortalecimiento de medidas de seguridad. En la expansión urbana se reconoce la actuación de los Gobiernos municipales de turno, a través de las políticas públicas e instrumentos de gestión que fueron construyendo los espacios públicos de ocio dentro de la configuración de la metrópoli. Los planes y ordenamientos del territorio y los diferentes modelos de planeamiento inciden en la configuración de estos lugares. En las ciudades colombianas del siglo xx, la manera como se ocupan los territorios y sus diferentes usos han tenido distintas formas de planeación y legislaciones que dan cuenta del ordenamiento del territorio. En general, las fiestas en las sociedades urbanas se articulan a partir de unos calendarios, con unas fechas determinadas que concuerdan con tradiciones religiosas, cívicas o culturales y que han ganado gran presencia nacional o internacional, como es el caso de la Feria de Cali, el Carnaval de Barranquilla, Salsa al Parque o los eventos que se realizan en Medellín.

En el espacio público urbano, la construcción de grandes escenarios para el entretenimiento, el deporte y el ocio ha venido ganando terrenos. Los primeros escenarios que tuvieron este tipo de funciones fueron los parques y las plazas, que han cumplido un papel significativo hasta el día de hoy en la realización de actividades festivas. Los grandes parques metropolitanos fueron construyéndose durante el siglo xx en grandes áreas de la ciudad, en las que se buscaba además que contaran con buenas vías de acceso y seguridad. Igualmente, otros escenarios han sido los teatros, las salas de conciertos y los auditorios de algunas instituciones públicas y privadas.

Richard Sennett (2011) dedica una buena parte de su análisis a describir el surgimiento del público en las sociedades modernas y remarca el papel que cumplían las personas que asistían al teatro y a otras experiencias ligadas al surgimiento de eventos masivos en las ciudades.

El público que se va conformando a lo largo del siglo será uno dedicado a la lectura de prensa y la asistencia a espectáculos culturales.

En conclusión, la reconfiguración espacial de las urbes implica la consideración de las coordenadas espacio-tiempo, la circulación de comunidades en el interior de la urbe y la concentración de estas en espacios públicos o privados, lugares que cambian históricamente en el espacio y el tiempo, orientados exclusivamente por su sentido de experiencia de los grupos sociales. Este proceso de las ciudades también afecta a la creación artística y musical. La salsa es un fenómeno social urbano, producto de la globalización cultural y musical, que ha traído elementos culturales insertos en los espacios urbanos y permite una dialéctica entre lo local y lo global.

Referencias

- Arteaga, J. (1990). *La salsa*. Bogotá. Intermedio Editores.
- Bajtín, M. (1987). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Alianza Editorial.
- Bassi Labarrera, R. (2001). La Música Cubana en Barranquilla. *Revista Hue-llas*, 62, 2-17.
- Benjamin, W. (2005) *Libro de los Pasajes*. Akal.
- Benjamin, W. (2007) *Obras. Libro II*. Vol. I. Abada.
- Benjamin, W. (2012). *El París de Baudelaire*. Eterna Cadencia Editora.
- Betancur Álvarez, F. (1993). *Sin clave y bongó no hay son: música afrocubana y confluencias musicales de Colombia y Cuba*. Universidad de Antioquia.
- Blanning, T. (2013). *El triunfo de la música. Los compositores, los intérpretes y el público desde 1700 hasta la actualidad*. Acanalado.
- Bollnow, O. F. (1969). *El hombre y el espacio*. Labor S. A.
- Borja, J. y Muxi, Z. (2003). *El espacio público: ciudad y ciudadanía*. Electa.
- Delgado, M. (2006) *Disoluciones Urbanas*. Universidad Nacional de Colombia.
- Garfinkel, H. (2006). *Estudios en etnometodología*. Antropos.
- Garzón Joya, M. (2009). *14 sones. Una historia oral de la salsa en Bogotá*. [Tesis de pregrado]. Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia.

- Goffman, E. (2001). *La presentación de la Persona en la vida cotidiana*. Amorrortu.
- Gómez, N. y Jaramillo, J. (2013). *Salsa y cultura popular en Bogotá*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Gómez, O. y Santana, S. (2014). *Medellín tiene su salsa*. Escuela de Ingeniería de Antioquia.
- Hannerz, U. (1991). La cultura popular y la ciudad. *Arxius de Sociología*, 3, 69-86.
- Harvey, D. (2006). *París, capital de la modernidad*. Akal.
- Horkheimer, M. y Adorno, Th. (1988). *Dialéctica del iluminismo*. Sudamericana.
- Keller, S. (1975). *El vecindario urbano. Una perspectiva sociológica*. Siglo XXI.
- Kracauer, S. (2015). *Jacques Offenbach y el París de su tiempo*. Capitán Swing.
- Lasso Marmolejo, G. y Villafañe Padilla J. (2009). “*¡Que viva la música!*”: rasgos de una estesis educativa desde la salsa urbana. Universidad de San Buenaventura.
- Leymarie, I. (2005). *Cuban Fire. La música popular cubana y sus estilos*. Akal.
- Lynch, K. (2015). *La imagen de la ciudad*. Gustavo Gilli.
- Martín-Barbero, J. (1998). *De los medios a las mediaciones*. Convenio Andrés Bello.
- Martínez, E. (2013). Introducción. En H. Lefebvre, *La producción del espacio* (pp. 2-50). Capitán Swing.
- Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la percepción*. Península.
- Morán, D. (2011). *Introducción a la fenomenología*. Anthropos.
- Romero, J. (2001). *Latinoamérica, las ciudades y las ideas*. Siglo XXI.
- Rondón, C. (1980). *El libro de la salsa. Crónica de la música del Caribe urbano*. Oscar Todtmann.
- Schütz, A. (1979). *El problema de la realidad social*. Amorrortu Editores.
- Schütz, A. (2001). *Estructuras del mundo de la vida*. Amorrortu Editores.
- Sennett, R. (2011). *El declive del hombre público*. Anagrama.
- Sevilla, E. (2000). Salsa, rumba y creaciones culturales negras en las lógicas sociales de identidad y exclusión de la ciudad de Cali. *Documentos de Trabajo*, 47:46-66.

- Simmel, G. (2002). *La metrópoli y la vida mental. Sobre la individualidad y las formas sociales*. Universidad Nacional de Quilmes Ediciones.
- Tablante, L. (2014). *El dólar de la salsa. Del barrio latino a la industria global de fonogramas, 1971-1999*. Iberoamericana.
- Thompson, E. P. (1989) *La formación de la clase obrera en Inglaterra*. Crítica.
- Ulloa, A. (1992). *La salsa en Cali*. Universidad del Valle.
- Ulloa, A. (2006). *Cuerpo, baile y canon cultural*. Ponencia presentada en el vii Congreso Latinoamericano de la iaspm-AL. La Habana junio 19-24 de 2006. <http://comunicacionsocial.univalle.edu.co/imagenes/fotos/CUERPO%20BAILE%20Y%20CANON%20PONENCIA%20CUBA%20entregado.pdf>
- Ulloa, A. (2009). *La salsa en discusión*. Universidad del Valle.
- Waxer, L. (1998). *Cali Pachanguero: A Social History of Salsa in a Colombian City*. [Tesis doctoral]. University of Illinois.
- Waxer, L. (2002). Hay una discusión en el barrio: El Fenómeno de las viejotecas en Cali. En A. M. Ochoa y A. Cragolini (coords.), *Cuadernos de Nación. Músicas en Transición* (pp. 101-108). Ministerio de Cultura.

SEGUNDA PARTE

USOS Y RECEPCIÓN ENTRE LO
TRADICIONAL Y LO MODERNO



- | | |
|--|--|
| ▶ El gallo tuerto
José Barros | ▶ La cama de piedra (2015)
Cuco Sánchez |
| ▶ El muñeco de la ciudad
José Barros | ▶ Cielito lindo (1997)
Pedro Infante |
| ▶ Las mañanitas (1993)
Pedro Infante | ▶ Ay, Chabela (1984)
Antonio Aguilar |
| ▶ Ensueños del Magdalena
Rosita Buelvas | ▶ El Danubio azul (2020)
Johann Strauss |
| ▶ Tristezas del alma
Los trovadores de Barú | ▶ Barrilito de cerveza
Mi despedida (1997)
Pedro Infante |
| ▶ El patas blancas (1992)
Antonio Aguilar | ▶ Me cansé de rogarle (2015)
Pedro Infante |
| ▶ El siete leguas (1992)
Antonio Aguilar | |

De la música tradicional en su escenario natural a la música en acetato a través de la bocina en los pueblos ribereños del Magdalena

EDGAR REY SINNING

Introducción

El capítulo es el resultado de la reflexión empírica, inspirada en una mirada comprensiva del papel y la influencia de las bocinas cónicas y la difusión de la música grabada en acetato en la subregión de la depresión momposina, antes de que hiciera presencia la radiodifusión nacional. Estos aparatos de comunicación, también conocidos como altoparlantes o microemisoras, fueron utilizados en las poblaciones para emitir anuncios oficiales, escuchar música y transmitir mensajes sociales y dedicatorias amorosas. Estas bocinas son definidas como medio de comunicación rural, y las que portaban las lanchas, barcos y otras embarcaciones por los ríos Magdalena, Cauca y Chicagua, medio de comunicación fluvial.

Estas comunidades rurales/ribereñas, forjadoras de la cultura anfibia, pasaron de escuchar la música en vivo a hacerlo en las vitrolas, los tocadiscos con micrófono y bocina, la radio (AM y FM) y, en los últimos veinte años, los medios digitales. Este proceso adaptativo fue lento al comienzo de la década de los cincuenta, para luego acelerarse en el presente siglo. Se muestra esta evolución y su impacto en la

comunidad, al punto que se han cambiado muchas de las prácticas culturales del pasado reciente, debido a las tecnologías modernas.

En primer lugar, se describe el papel de la bocina local como medio de comunicación rural a partir de los testimonios de adultos lúcidos localizados en los pueblos estudiados, los que también narraron los recuerdos de las bocinas permanentes y trashumantes de los cines, circos y ciudades de hierro que visitaron estos pueblos. Un segundo tema que se reconstruyó fue la importancia de la navegación por estos ríos y cómo las embarcaciones que subían y bajaban alegraban la vida cotidiana de los pobladores ribereños con la música que se oía por las bocinas que viajan por los ríos: los medios de comunicación fluviales. En las narraciones se sintió la nostalgia del pasado reciente, de la alegría que se sentía en los pobladores al paso de las lanchas y barcos y su arribo a esos puertos fluviales.

Aunque se siente menos la influencia de las bocinas locales/rurales y casi han desaparecido las bocinas fluviales, las bocinas subsisten como un medio de comunicación utilizado para algunos anuncios sociales, religiosos y comerciales en algunos pueblos. Esto obedece a la irrupción de la radio regional en la banda AM de emisoras de Magangué y Barranquilla. Pero hoy, en casi todos los municipios estudiados, poseen una emisora comunitaria en FM que acapara la sintonía de las cabeceras municipales y llega a zonas rurales y poblaciones vecinas.

Música tradicional en su espacio vital: vitrolas y bocinas

Todas las poblaciones que conforman el universo de indagación poseen una tradición en música autóctona y significativa. Esas músicas y bailes fueron registrados por los conquistadores, cronistas y, en el siglo XIX, por los viajeros que recorrieron de norte a sur el país en los barcos a vapor y consignaron en sus diarios las imágenes de la música, los instrumentos, la forma como bailaban los pobladores... Todos estos registros testimonian una vida festiva y musical que en los tiempos modernos ha recibido diversas denominaciones según una clasificación realizada por expertos musicólogos o folclorólogos. De acuerdo con esa clasificación, hoy se habla de cumbia, chandé, baile de pajarito,

baile de negro, tambora, bailes cantaos, chalupa, bullerengue y otros aires musicales subregionales.

Es cierto que estas músicas tradicionales y vernáculas se mantienen hasta hoy, gracias a eventos culturales como el Festival Nacional de la Cumbia, en El Banco; el Festival del Chandé, en San Sebastián; el Festival de la Tambora, en Tamalameque; un festival de tambora en San Martín de Loba; el Festival de la Cultura Anfibia, en Talaigua Nuevo y así sucesivamente. Sin embargo, algunas de esas músicas se escuchaban tradicionalmente en los tiempos de las fiestas patronales, de Navidad, Año Nuevo, Reyes Magos, San Sebastián, carnaval y otras fiestas religiosas de carácter subregional. Ese fue, en tiempos aun cercanos, el escenario natural para interpretar las composiciones surgidas de la imaginación de compositores y cantadores populares, verdaderos juglares de la música tradicional. Esas canciones eran poemas a la vida cotidiana del pescador, del vaquero, del agricultor, de los agropesqueros. Todos disfrutaban y se entretenían, consumían la música al natural, nadie cobraba por cantar o tocar, los que tenían colaboraban “con la botella”. El escenario era el propio piso que caminaban los vecinos; la plaza del pueblo era de todos; la luz era la Luna, las estrellas y los mechones encendidos, con esa luminaria disfrutaban los aires musicales autóctonos hasta altas horas de la noche. Los productores eran los mismos consumidores: cualquiera con atributos entraba al grupo e interpretaba uno o varios versos y salía.

Esa vida rural apacible y festiva fue el escenario natural de producciones originarias, no corrompidas por la mercantilización de la música. Esa “música popular era una verdadera manifestación colectiva y no un arte individual. Esa manifestación colectiva estaba ligada sobre todo a la vida campesina y, en particular, a determinadas formas de las comunidades en las aldeas” (Bartók, 1979, p. 44). Sin embargo, la dinámica cultural y de la sociedad produjo desarrollos tecnológicos muy importantes que impactaron las comunidades rurales. Bartók explica y describe cómo los recolectores de letras de músicas populares en las aldeas europeas pasaron del papel y la pluma al uso del fonógrafo o del gramófono, lo que facilitó la recolección de esta música. Asimismo, plantea lo significativo de los cambios sufridos para esa música con el desarrollo tecnológico, similar a lo que aconteció

en estos pueblos colombianos. Se conoce que varios investigadores se trasladaron a algunos pueblos con tradición musical como Plato, Mompox y los pueblos del brazo de Loba. Es el caso del investigador y músico Guillermo Carbó, quien grabó *in situ* tambores y luego preparó dos CD: *Tambora baile cantado en Colombia* y *Tambora II Música Tradicional Momposina*. Pero lo que más interesa mostrar es cómo esos cambios tecnológicos en el mundo moderno aparecieron en estos pueblos ribereños, posiblemente abandonados.

Y fue así como llegaron las primeras vitrolas, luego aparecieron las máquinas musicales que permitieron la transmisión de la “música a distancia, a través del espacio, en el momento y solo en el momento de la ejecución” (Bartók, 1979, p. 225). Otro grupo de máquinas musicales es ese que se escucha en forma “mecanizada cuyo sonido, justamente, no se da mediante la fuerza humana ni en el momento de la ejecución, ni antes”. Dentro ese grupo está el gramófono, que hizo su aparición en estos pueblos antes de que llegaran las ondas hertzianas más tarde, desde 1912, denominadas ondas de radio.

Posteriormente, en estos pueblos hicieron su aparición las bocinas cónicas y los altoparlantes, que rápidamente reemplazaron a las vitrolas, que tenían un alcance muy reducido. Se convirtieron en un medio de comunicación fundamental para la difusión de la música, servicios sociales, propaganda, discursos políticos y religiosos, y en general toda clase de anuncios publicitarios que puedan interesar a la población en general o una parte de ella. Es decir, se establece una comunicación entre el emisor, el mensaje y el receptor.

La bocina local como medio de comunicación rural

Antes de la utilización de la bocina cónica para dar a conocer mensajes institucionales, pregones carnavaleros y hasta letanías en el carnaval, en estos pueblos se utilizó una bocina de cartón o metal y una persona acompañada de un tambor, como en la Colonia, quien leía el decreto municipal o la norma. Si bien no se sabe con precisión en qué momento se abandonó la bocina de cartón y se dio paso a la bocina cónica metálica que reemplazó a la bocina anterior, así aconteció:

Se empezó a implementar en la región un nuevo avance en los medios de comunicación como lo fue la bocina, utilizada para transmitir los mensajes de la población, servicio social, mensajes de amor, felicitaciones para cumpleaños, servicios fúnebres, pérdida de algún objeto u animal, y mucha música, entre otros. (Villa, comunicación personal, 10 de agosto de 2020)

Pero las bocinas, al convertirse en medio de comunicación, contribuyeron a desarrollar el gusto por la música grabada, cuya existencia se conocía por las emisoras que se escuchaban en los escasos receptores existentes. Las pocas emisoras que se podían sintonizar eran en onda corta y algunas de Cartagena, Santa Marta y Barranquilla. En la subregión era nula la existencia de emisoras, solo a finales de la década de los cincuenta e inicio de los sesenta se contó con emisoras localizadas en Magangué y El Banco.

Todas las poblaciones investigadas tuvieron, desde la década de los cuarenta o cincuenta, una o más bocinas cónicas, también conocidas como altoparlantes o picó. Se encontraron evidencias de por lo menos tres y hasta cuatro medios de comunicación que, utilizando una bocina cónica, transmitían información, música, mensajes subliminales, publicidad, discursos políticos y religiosos, etc.

El paso de la música tradicional escuchada en vivo a la música prensada en acetato llegó a esos pueblos, como a todas partes, en las vitrolas que se instalaron en algunas casas de adinerados, pero fundamentalmente en las cantinas que ofrecían bebidas alcohólicas. En Pinto, por ejemplo, el señor Roviro Marriaga (comunicación personal, 20 de junio de 2020) recuerda que en el pueblo hubo inicialmente tres vitrolas en sendas cantinas. La más conocida fue El Gallo Tuerto, como la canción de José Barros Palomino. Los temas musicales más escuchados eran “El gallo tuerto”, “El muñeco de la ciudad” y unos pocos más, como rancheras y música mexicana. La música solo la escuchaban quienes estaban dentro del lugar, normalmente hombres adultos consumiendo licor. Eso también lo recuerda Rubén Sinning Garizado (comunicación personal, 5 de julio de 2020).

Mientras esto sucedía, al pueblo llegaron empresarios de Tacamacho, el “Cachaco” Ortega, de Santana, Cenobio Arrieta y

Fernando Mejía, llevando bocinas para animar bailes. Del mismo pueblo, los hermanos Capera Villamizar (Antonio y Justino), socios de Rogelio Royero Solano, montaron bailes. Luego, colocaron una bocina en la casa Neryza Rada Royero y Gilberto Sinning; después, donde Julia Royero de Cruzco, y una más en casa de José Moreno. Estos dos últimos negocios se consolidaron como bocinas permanentes a partir de tener su propio establecimiento. La razón por la que se organizaron cantinas con sus vitrolas, altoparlantes y bocinas fue la presencia de dos proyectos empresariales muy importantes para el pueblo, la subregión y el país: un proyecto maderero en la hacienda La Victoria y la construcción del oleoducto Barrancabermneja-El Difícil, que comunicaba a Santana con Plato, que administraba la empresa canadiense Andian National Corporation en Colombia; más tarde se construyó el gasoducto La Mocha-Pinto por parte de la empresa Gas Natural Colombiano S. A. (Guhl, 1976, p. 360). En todos estos proyectos se contrató personal local y muchos inmigrantes del interior del país, *los cachacos*. Lo anterior explica la proliferación de cantinas y demás centros de diversión, entre ellos los prostíbulos, en las décadas de los cincuenta y sesenta. La circulación de dinero fue significativa.

Uno de los locutores locales vivos en Pinto, quien estuvo vinculado al negocio desde el inicio de la década de los cincuenta, trabajó con la familia propietaria de una de las primeras bocinas en este pueblo. En su relato autobiográfico, se encontró similitud en el uso de la bocina en los otros pueblos. El señor Horacio Alfaro, la voz oficial del establecimiento de comunicación en el pueblo, *El espiritual pinteño*, competía con el señor José Moreno, propietario, con su esposa Chica Torres, del medio *La voz del río Magdalena*. El señor Alfaro trabajó con la señora Julia Royero (una especie de Mamá Grande del pueblo) y su esposo, Manuel Cruzco, desde muy joven. Ellos tuvieron, hasta su muerte, una gran tienda, una especie de “supermercado” moderno, en una parte de la casa. En la otra, además de las habitaciones normales, tenían un salón dedicado a la venta de licor, sobre todo cerveza. Alfaro recuerda que después de la muerte de Jorge Eliécer Gaitán, tal vez en 1952, en el negocio tenían un pequeño parlante. Más tarde, se les presentó una oportunidad con la venta de cerveza al por mayor y al detal, incrementándose el negocio de la cantina. Se comenzaron

a organizar bailes con los escasos discos de 78 r. p. m. que traían de Magangué, Barranquilla y Cartagena. Aunque no tenían micrófono, los vecinos asistían a los bailes guiados por la música en acetato. El negocio creció y exigió la adquisición de más discos, un micrófono y un buen tocadiscos a los propietarios. Con la bocina cónica, aumentó la difusión de la música, la publicidad de los bailes y otros mensajes.

La bocina fue instalada en 1955. Fue todo un acontecimiento pueblerino, recuerda Alfaro. La colocaron en una vara que sobresalía en toda la población, por encima de todas las casas. La música y la voz de Alfaro comenzaron a oírse en la población. Cuando se iniciaron las “transmisiones”, fue muy emocionante. Alfaro menciona:

(Se) consiguió una bocina y se montó para hacer la publicidad con el micrófono para publicar ahí primeramente la cerveza y el almacén que montaron ellos, el almacén JUDEC, Julia de Cruzó. Era un negocio con Bavaria de Barranquilla; traían 500 canastas y se vendían a los clientes y también en la cantina. (Comunicación personal, 25 de junio de 2020)

Se publicitaban mensajes que reportaban ingreso y los oyentes solicitaban escuchar un tema en particular.

A partir de ese momento, la población sufrió un cambio en la forma de entretenerse e informarse. Los pobladores vieron el impacto en el momento en que Alfaro comenzó a enviar mensajes y canciones a receptores ávidos de entretenimiento. La música mexicana, argentina, cubana, antillana y algunas producciones regionales/nacionales que comenzaban a circular, sobre todo los porros y la música de acordeón, después conocida comercialmente como vallenato, inundaban el aire pinteño. Ya no era exclusividad de los bebedores y las pocas familias que tenían el privilegio de escuchar la música grabada en acetato. Las ondas hertzianas comenzaron a ser valoradas igual que la música fonográfica. Los discos se mandaban a comprar a Magangué, a veces llegaban de Cartagena y Barranquilla. También se conseguían con los mismos músicos, como el caso de Alejo Durán, a quien las disqueras le pagaban con discos que él mismo debía vender, cuando vivía en Magangué con su esposa:

De Magangué marchaba a Barranquilla. Grababa y volvía; pero al día siguiente partía para los pueblos costaneros de Mompós, Pinto, Santana, San Zenón, Piñón (El Peñón), Las Conchitas, Palomino, Pijiño, Talaigua Viejo, Talaigua Nuevo, San Fernando, río arriba, hasta Altos del Rosario. De ahí hacia adentro: El Sudán, Los Patos, Los Pegados, La Rufina, Colorado, Cocotiquisio, Palma Esteral, Pueblo Nuevo y Gamarra. (Vergara, 1989, pp. 39-40)

Las rancheras mexicanas y los boleros cubanos “daban el palo”, los enamorados encontraron una forma de enviar mensajes cifrados a sus futuras novias o aquellas que ya lo eran sin el consentimiento de los padres. Así se escucharon dedicatorias como “el señor JR le dedica la siguiente canción a CR”. Normalmente, no eran las primeras letras de los nombres, los mensajes estaban en clave para que nadie conociera ni el origen de la dedicatoria ni para quién era. Era un juego interesante, recuerda Alfaro. En otros pueblos, estos mensajes se enviaban con el estado de tristeza o de alegría de una flor. Además de dedicatorias, estuvieron las complacencias musicales: se pagaba cinco centavos para escuchar un disco. Se felicitaba por cumpleaños, matrimonios, bautizos, primeras comuniones; para cada celebración se tenía un disco, como “Las mañanitas”, “Ensueños del Magdalena” o “Tristezas del alma”, estos últimos dos vales muy conocidos para la década de los cincuenta. Se publicitaban decretos municipales y otras disposiciones oficiales. Igualmente, se publicaba el programa de la fiesta patronal y otras actividades de tipo cultural, social y religioso del pueblo, como la campaña para levantar la iglesia, campaña para recolectar fondos para la escuela pública e invitaciones para participar de los bailes semanales y de carnaval:

Los mensajes llegaron a convertirse en el vehículo para transmitir sentimientos que terminaban en públicas declaraciones de amor y despecho, en ocasiones al calor de una cerveza o una botella de ron de caña, declaraciones envueltas en las letras de canciones rancheras mexicanas, de los ídolos del momento, entre los que figuraban Antonio Aguilar, Pedro Infante, José Alfredo Jiménez, Cuco Sánchez, Miguel Aceves Mejía o Javier Solís, también se escuchaban las voces y acordeones de Alejandro Durán, Luis Enrique

Martínez, Pacho Rada, dentro de los más jóvenes Calixto Ochoa, Alfredo Gutiérrez, y otros tantos que interpretaban sus canciones y las de otros como Rafael Escalona y Tobías Enrique Pumarejo (Del Castillo, comunicación personal, 10 de julio de 2020).

Alberto del Castillo evoca con agrado los nombres de las cabinas y los dos locutores reseñados y adiciona:

La voz pinteña de Carlos Jiménez que todavía hoy, desde las 6:30 de la mañana, anuncia a los pinteños en dónde hay cerdo fresco, en dónde se consigue la yuca buena, la ahuyama o el plátano, el mafufo (cuatro filos o popocho). Todos los días, desde hace más de cuarenta años.

Ledys González cuenta:

En Santa Ana existió una bocina ubicada en el templo católico, iniciativa abanderada por el sacerdote Luis Rendón; la del señor José Vicente Velandía, la de Las Brisas, que la operaba el señor Melquiades Oliveros, y la del señor Catalino Urbina. Fueron algunas de las que sirvieron para informar y escuchar música. (Comunicación personal, 12 de junio de 2020)

Las jóvenes del pueblo se aprendían de memoria las canciones mexicanas y las cantaban durante reuniones familiares y bailes dominicales.



Figura 1. Bocinas actuales en Santa Ana (Magdalena).

Fuente: Martín Medina Brochero.

En sus remembranzas, Rafael Medina saca a colación el recuerdo del reproductor de sonido de Catalino, que se encontraba en la caseta La Estupenda, fijada por un tubo giratorio que le permitía al operador variarlo en circunferencia para lograr la sintonía total de los bocinaoyentes. Más adelante, Catalino adquiere cuatro bocinas más, y a través de un pedestal más alto e inmóvil se propuso alcanzar mayor sintonía y ahorrar energía muscular (Medina, comunicación personal, 15 de junio de 2020). Respecto a los locutores a cargo de estos medios de comunicación, Rafael referencia al señor Fernando Sierra Durán, a quien llamaban popularmente la Vaca; fue el primer locutor que se conoció. Eliécer Urbina Torres, hijo de Catalino Urbina, fue el segundo locutor de esa entidad familiar. Este medio permitió que la ciudadanía se acercara a la música y se informara sobre diferentes acontecimientos: “Felicitaciones por cumpleaños, por el Día de la Madre; serenatas con canciones de género ranchera como “El patas blancas”, “El siete leguas”, “La cama de piedra”, “Cielito lindo”, “Ay, Chabela”, entre otras (González, comunicación personal, 12 de junio de 2020).

En Gamarra, el profesor Edwin Flores (comunicación personal, 20 de septiembre de 2020), refiriéndose a la bocina, afirmó que “siempre fue útil en el ámbito social, cultural, religioso y recreativo”. Las serenatas con guitarra, violina (dulzaina) o a capela incluían las mismas canciones que se escuchaban en la bocina, fueron ellas las que popularizaron nombres como Pedro Infante, Jorge Negrete, Antonio Aguilar y Miguel Aceves Mejía, por solo nombrar mexicanos. Con el tiempo, la bocina se adaptó a los carros, sujeta en el techo y conectada a la batería del vehículo. La iglesia colocó una bocina que se oía en todo el pueblo.

El brazo de Loba está integrado por municipios del departamento de Bolívar. Álvaro Mier (comunicación personal, 25 de julio de 2020), docente, gestor cultural y organizador del Festival Nacional de la Tambora en San Martín de Loba, confirmó la existencia de lo que llamaban altoparlantes o bocinas. Al preguntarle sobre los *mass medias* o medios de comunicación de masas locales, fue enfático al definirlos como “canales no personales de difusión de mensajes al público en general”. Su relato no está muy lejos de lo que sucedía en los otros municipios. Y como si estuviera conversando sobre los ritmos de la

tambora, contó: “Hace muchos años que conocí los llamados alto-parlantes. Se trata de una bocina metálica usada por los sacerdotes en los templos católicos para amplificar los actos religiosos. Su potencia favorecía su difusión”.

El profesor Mier conoce bien la subregión de la depresión momposina. Desde la década de los setenta, anduvo por ese territorio indagando sobre la historia y la cultura lobana con el maestro Orlando Fals Borda. Ese conocimiento le permite informar que, en cuanto a las estaciones de comunicación local, en El Banco, Magdalena, existió un equipo de amplificación local permanente, el cual operaba en la Droguería San Rafael, propiedad de don Alberto Mejía Bustamante, cerca del puerto del Almotacen. Por ahí se pasaba música y avisos o mensajes sociales de la comunidad. Por otra parte, en Chimí, corregimiento de San Martín de Loba, el señor Antonio Arrieta, un vendedor ambulante de carne de res y pescado, anunciaba sus productos mediante una bocina instalada en uno de los árboles del patio de su casa, radiodifusora La Chimilera. No se trata de una emisora, sino de un equipo de amplificación instalado también en Chimí al servicio de la comunidad. Una situación similar se encuentra en Hatillo de Loba, municipio vecino, donde el señor Rogelio Torres tiene una bocina para anunciar productos básicos del consumo subregional: pescado, yuca, entre otros. Además, reproduce música y anuncia servicios sociales, aunque amplifica la radio que mejor se sintonice en el pueblo.

Para terminar esta mirada a los pueblos lobanos, falta mostrar la presencia de la bocina cónica en Barranco de Loba. En esta población sucedió, según el historiador local y profesor Jaime Rojas (comunicación personal, 20 de agosto de 2020), que “Segundo Martínez Ramírez dio principio alrededor de 1950 al establecimiento los aparatos electrónicos de reproducción o amplificación de sonidos como medio de comunicación”. Fue quien llevó la primera ortofónica de cuerda, o vitrola, al pueblo; y su mamá, Petrona Ramírez, instaló una cantina. Más tarde, según Rojas, arribó al pueblo un señor conocido como Guñido, “con un picó de bocinas y meretrices, quienes cobraban 3 centavos por pieza bailada”. Después, aparecieron las cantinas el Bar Colombia y El Encanto, en donde se “ponían un salón de baile popular en los días de fiesta con la denominación El Salón Estrella”. Hubo otros comercios

con sonido y expendio de bebidas embriagantes como Paralelo 38, El Encanto, El Culebro... Finalmente, Manuel María Rojas Polo trajo un “tubo amplificador, aproximadamente en 1960; un equipo único en su especie por estos lares que era un semicono de cierta altura”.

Frente a la población de Mompox, está ubicado el municipio de San Zenón. Con la ayuda de Carolina Londoño y Elkin Cano, se obtuvo información sobre la operación de las bocinas en ese pueblo ribereño. Don Simón Rodríguez Torres (comunicación personal, 10 de septiembre de 2020), hombre nacido en 1932, contó que en la localidad solo existían dos bocinas: la de él y la del señor Ismael Acuña. Relata: “Éramos cantineros y en esa época no había los parlantes, los baffles. Se animaba era a punta de bocina. Esas bocinas las cogía uno y las colgaba altas, y eso transmitía de punta a punta el pueblo”. Lo que más recuerda fue la cantidad de complacencias de los clientes y que en los otros pueblos había que comprar discos todas las semanas, los encargaba en Magangué, El Banco o Mompox. La gente sabía que había salido un disco nuevo de Antonio Aguilar, Alejo Durán o Aníbal Velázquez y lo solicitaban, “había que estar pendiente de que los discos que tenían donde Ismael, también los tuviéramos para complacer a los clientes, se hacían dedicatorias a través del micrófono”. Por los anuncios, los clientes cancelaban algunas monedas; otros no pagaban, se les hacía el favor. Lo importante era que la gente se divertía con la música y los mensajes.

Otra población que tuvo acceso a la cultura de la información y sus diferentes dinámicas fue San Sebastián de Buenavista (Magdalena), municipio de la depresión momposina. A sus 80 años y medio, Roberto González Pérez (comunicación personal, 20 de septiembre, 2020) aún recuerda las formas en las que se anunciaban los eventos y se gozaba de la buena música. Lo primero fue el traga nique y luego las bocinas:

Aquí se usaba como una microemisora. La primera microemisora fue en la iglesia en la casa cural, eso fue como en el año 53. De ahí la quitaron y la pasaron para la casa de la señora Celina Gómez. El locutor era Mencho Villareal, esa era la propia bocina. La ponían en una vara de madera, a una altura de unos 10 metros. Se escuchaba en todo el pueblo, tenía mucho sonido. Un señor, José

Vicente Montejo, compró un *pick-up* con las bocinas, a él lo buscaban mucho para poner baile, para el 20 de enero, para hacer verbenas en el parque y baile en su casa. La música primordial, el vallenato, como el de Alejandro Durán, Adela Flores Ovilla, Luis Enrique Martínez, Nafer Durán, Pacho Rada y el papá de los Zuleta, esos eran los acordeoneros [...] la primera persona que grabó disco y se oyó por los parlantes [...] fue Abel Antonio Villa, y además mucha música ranchera.

Guamal también incluyó la bocina en su sistema de comunicación como herramienta para amplificar el sonido. El doctor Carlos Hernández (comunicación personal, 28 de julio de 2020) menciona que la bocina convirtió ciertos espacios en punto de encuentro para el disfrute de fiestas, música, recreación y devoción. Además, se emitían pautas comerciales, “felicitaciones a los cumplimentados y desposados, jocosidades sobre hechos y personajes locales; también se comentaban noticias nacionales e internacionales, y al medio día se transmitían en directo noticieros de las cadenas radiales al conectarse con ellos para tal fin”. Y agrega: “En ese entonces, existían dos cantinas o bares muy famosos, con bocinas potentes y muy concurridos por hombres y mujeres: “Pénjamo de Jorge Felizzola Angarita y el salón Castritis de Noé Castro Yépez, ambos funcionaban solamente los fines de semana: viernes, sábado y domingo”. Eran los mejores escenarios para escuchar música variada y celebrar el carnaval, las festividades patronales y todo tipo de bailes públicos.

En Tenerife se conoció este aparato acústico en la mitad del siglo xx, con usos similares a lo ya observados: información y entretenimiento. El profesor Pedro Dede relata:

Con el alto poder de información a través de la bocina, se mantenían amores secretos entre adolescentes y jóvenes, que bajo seudónimos se dedicaban canciones de amor para que sus padres no se enteraran [...] Los adultos mayores, al caer la tarde y por las noches [...] recordaban emocionados lo dulce de los amores vividos y las desilusiones de los romances fallidos que tanto les costó olvidar. (Comunicación personal, 8 de agosto de 2020)

En la vecina población de Plato, el trabajo de campo fue adelantado por el sociólogo Guillermo Choperena, quien tuvo la ocasión de entrevistar al señor Edgar Romanos, quien remonta su relato a algunas herramientas que antecedieron a la bocina, situación similar a la señalada en otros pueblos referenciados arriba. A mediados del siglo xx, las bocinas eléctricas aparecieron en ese municipio e hicieron parte en los diferentes sectores (políticos, culturales, religiosos) con los usos evidenciados (información social, cumpleaños, bautizos, viajes, publicidad de establecimientos, música de la época...):

En 1954-1955, se dieron a conocer las llamadas bocinas eléctricas de forma cónica hechas en aluminio. Su uso en un comienzo es utilizado para difundir los hechos que ocurrían en la población y el municipio, dos fueron inicialmente las más populares, una [...] de propiedad de Juan Pumarejo, bautizada Pénjamo, y la otra, La Malla, [...] de propiedad de Jorge Ricciolli. (Romanos, comunicación personal, 25 de junio de 2020)

Romanos añade que, por esos años, Miguel J. Romanos instala la primera emisora en su residencia.

En otras poblaciones como La Gloria y Tamalameque, en el Cesar, las bocinas desempeñaron el mismo papel que el vecino municipio de Gamarra. En La Gloria, el poeta popular e historiador local José Adolfo Galván (comunicación personal, 5 de octubre de 2020), nacido en 1936, recuerda la cantina La Rosa Blanca, con su locutor y vocero, donde se podía escuchar música mexicana, rancheras, porros, cumbiambas y el muy popular bolero. También indicó: “Y en la década de los cincuenta estaba La Estrella Roja, ahí había meretrices”.

Igual que en los otros pueblos, la bocina era el único medio para enterarse de lo que sucedía en el pueblo y en otros municipios vecinos, enviar mensajes a familiares, escuchar música, dedicar canciones y aprendérselas para cantarlas o chiflarlas.

Coincide con ese recuerdo doña Elena Centeno de Gómez, de 99 años, que, aunque nació en San Martín de Loba, llegó muy joven a Tamalameque, municipio vecino a La Gloria. En su narración se notó la nostalgia de “esos tiempos”:

En la calle El Colorao, había una bocina que estaba instalada en un palo alto. Un señor, como un locutor, mandaba saludos, felicitaba a los que cumplían años, dedicaba canciones, se leían los programas de las veladas en el colegio, anunciaba muchas cosas. Todo lo publicaban por las bocinas. Y lo que más me gustaba y recuerdo es la música, muchas rancheras mexicanas y boleros, la gente se los aprendía y las cantaban en las reuniones familiares, en los bailes que se organizaban como los bazares y eso. (Centeno, Comunicación personal, 10 de octubre de 2020)

El profesor e investigador local Diógenes Pino cuenta, en sus trabajos sobre Tamalameque, a mediados de los años cuarenta, que a un rico del pueblo

[...] se le ocurrió comprar y traer su primer gramófono o vitrola, como lo llamaban, e introdujo la música de salón, que se escuchaba por la emisora estatal Radio Nacional de Colombia [...] en esos lejanos años 40 y 50, el señor Francisco Molina trajo la primera ortofónica y la colocó en su tienda, en la que además de vender granos, vendía el ron Topacio y el ron Caña. (Pino, 2020)

Luego, Chico Pedraza trajo una vitrola y comenzó a organizar bailes populares. Hizo traer una bocina de 15”, marca Atlas, que emitía el sonido amplificado, de tal manera que se escuchaba en todo el poblado, esa fue la sensación. Y fue tal el éxito de su negocio que alquilaba casas completas los fines de semana donde instalaba bancas largas de madera para que se sentaran las parejas.

Pero Chico siempre innovaba, así que instaló una bocina mayor, de 18”, marca Rutmax, por lo que se inició una competencia entre Molina y Pedraza. Los bailes populares en estos lugares con música fonográfica tuvieron impacto en la población masculina que disfrutaba hasta tarde de la noche. Con el correr de los días, aparecieron las primeras prostitutas.

Después de la sensación causada por las bocinas cónicas, el disfrute de las canciones y los bailes con música popular antillana y colombiana, la industria discográfica encontró un nuevo mercado para la producción de la música regional (acordeón, porro, cumbia, merengue), y

en todos los pueblos los fines de semana llegaban nuevos acetatos en 78 r. p. m. para el disfrute de los ribereños. El consumo indiscriminado de los ritmos arrinconó los bailes tradicionales, que quedaron relegados a algunas fiestas religiosas como la Navidad, el Año Nuevo y los Reyes Magos, bailes que disfrutaban los mayores de ambos sexos y los sectores más pobres de la sociedad rural. El profesor Pino afirma acerca de esta situación:

Estos acontecimientos diversificaron los bailes, quedando los ancianos bailando sus tamboras en los convites tradicionales de fiestas de sus santos patronales, los más jóvenes en las tiendas y bailes de vitrola y los acaudalados con la música de viento. Esto marcó, o por lo menos acentuó, la diferencia social en esta comunidad rural (Tamalameque), donde todos eran familia.

Las bocinas también llegaron a La Mojana sucreña. El médico Francisco Fadul (comunicación personal, 14 de octubre de 2020) contó que los campesinos alquilaban unas bocinas potentes, a las que llamaban picó, para sus fiestas. Se amarraba la bocina a un palo alto pero que no fuera frondoso, para que se no obstaculizara el sonido.

Estos medios de comunicación rural implementaron, tal vez influenciados por los cines permanentes o esporádicos, acompañar el inicio de las labores haciendo sonar un tema musical. Algunos colocaban valeses como “Danubio azul”, pero los más conocidos fueron “Tristezas del alma” y “Ensueños del Magdalena”, aunque también se escucharon canciones universalmente como la polca checa “Barrilito de cerveza”.

Llama la atención cómo la música mexicana y los boleros cubanos “pegan” en el gusto de los ribereños/caribeños, tanto así que se posicionan en el sentimiento de todos los sectores sociales rurales y amenizaron reuniones y parrandas. Las canciones son aprendidas, dedicadas y consumidas en general por todos, hombres y mujeres, grandes y pequeños. Aquellas familias que poseen tocadiscos y radiolas por su posición social alta (ganaderos, agricultores, comerciantes) consumen la música que es popular entre la población.

Esta música, denominada teóricamente como popular, tuvo aceptación general. Sobre la canción popular, el compositor e investigador de la música mexicana Manuel Ponce, citado por Olga Picún y Consuelo

Carredano (2012), afirma: “Encierra todo el sufrimiento, la pasión, el amor, los celos, la esperanza, la desilusión, los recuerdos, las tristezas y las fugaces alegrías de esa clase social condenada al rudo trabajo y a la indiferencia de los próceres” (p. 6). La música mexicana (ranche-ras, corridos, guapangos y otros), reproducida por las bocinas, llega al corazón de los pinteños y ribereños, lo que demuestra la fuerza de los medios de comunicación en el posicionamiento de la música extranjera en el territorio.

Otros medios de comunicación rural que encontramos en estos pueblos son los teatros permanentes en pueblos grandes como El Banco, Mompo, La Gloria, Plato y otros, que tenían bocinas cónicas. A algunos de estos pueblos llegaban teatros temporales, trashumantes, que se instalaban en un patio de una vivienda o en un solar. Utilizando una gran carpa, encerraban un espacio, donde se proyectaban las películas sobre un telón. Su permanencia en el pueblo dependía de algunos compromisos con otras comunidades o de la audiencia de las funciones. También estas poblaciones eran visitadas, muy irregularmente, por circos y las conocidas *ciudades de hierro* (parques de atracciones mecánicas). Una característica común de estos espectáculos fue la utilización de bocinas para ambientar la presencia en el pueblo, anunciar el entretenimiento (la película, la función del circo, los juegos mecánicos) y amenizar la estadía de la audiencia. Para ambientar, se utilizaron los temas musicales que más gustaban o los que se escuchaban en las películas, normalmente mexicanas. Por ello, el etnomusicólogo Nettl (2001) plantea: “Las grabaciones, la radio y eventualmente películas de cine y televisión han sido desde entonces importantes medios de transmisión dentro de las culturas musicales del mundo” (p. 127). Sin duda, la música grabada en acetato permitió conectar a los ribereños magdalenenses, bolivarenses, cesarenses o mojaneros al mundo de la cultura y las artes.

Por lo anterior, el cine mexicano fue visto y apreciado como un medio de comunicación que puso al alcance de los pueblerinos ribereños no solo la música, sino también la situación económica y social de la ruralidad mexicana y, más tarde, el paso a la cultura citadina, lo urbano, como un espacio diferente. Martín-Barbero (2003) dice que el cine mexicano fue “el centro de gravedad de la nueva cultura” (p. 227), y cita a Carlos Monsiváis, quien afirma:

El público mexicano y el latinoamericano no resistieron al cine como fenómeno específico artístico o industrial. La razón generativa del éxito fue estructural, vital; en el cine este público vio la posibilidad de experimentar, de adoptar nuevos hábitos y de ver reiterados (y dramatizados con las voces que le gustaría tener y oír) códigos de costumbres. (p. 227)

Se vieron las imágenes de los hombres y mujeres imitados en los cantos populares. Pensemos en lo que significó para la gente de estos pueblos ribereños ver a Pedro Infante, por ejemplo, cantar una serenata con la canción “Mi despedida” en la película *Abí viene Martín Corona* (1951), o ver al mismo actor en una cantina interpretando “Me cansé de rogarle (Ella)” en la cinta *El gavilán pollero* (1951), o ver a las figuras como Pedro Armendáriz, Sara García, Jorge Negrete, María Félix, Luis Aguilar, Antonio Aguilar, Dolores del Río o la estadounidense Yolanda Montes... Todas estas figuras del cine mexicano se constituyeron en un referente para soñar ser como ellos. Entonces, el cine reforzará la visión nacionalista de los mexicanos que se tenía y los ribereños colombianos se identifican con esas expresiones y el comportamiento machista de las rancheras, que más tarde se apreciarán en varios temas musicales del vallenato. Aún quedan recuerdos, como la máquina de proyectar películas en Santa Bárbara de Pinto (figura 2).

En el cine, el circo y la ciudad de hierro, las dedicatorias y complacencias fueron una forma de percibir un ingreso para sus propietarios. El profesor Jorge Nieves Oviedo (2008) indica que, en esta región del país, existen varias formas de mediaciones en la sociedad moderna planteada por Martín-Barbero. Luego de revisar ese proceso, Nieves Oviedo propone estudiar “otras mediaciones menores”, señalando que “también se observan procesos de mediación a menor escala en otro tipo de prácticas e instituciones” (p. 133), clasificando, entre estas mediaciones, los circos y las ciudades de hierro. Sobre los primeros, dice:

Recorrieron con frecuencia los caminos de pueblos y ciudades de la región Caribe, aportaron una mediación con la música, al presentar ante auditorios poco familiarizados con ciertos géneros de la tradición de las bandas circenses, piezas y efectos musicales [...]

Participaron, aunque modestamente, en la “internacionalización” del gusto (musical) y de los referentes de mucha gente popular en todos estos años (pp. 133-134).

Aunque el profesor no menciona la bocina cónica que ponen en lo más alto de la carpa, sí destaca la presencia de la música a través de bandas propias con temas alusivos a la actividad recreativa del circo.

Frente a las ciudades de hierro, Nieves Oviedo destaca la bocina o altavoz puesto en una vara alta “y conectado a un sistema eléctrico de amplificación, algo rudimentario que ‘vendía’ un servicio de mensajería muy curioso a través de anuncios intercalados entre los discos que se reproducen con un tocadiscos” (p. 134). Eran mensajes cifrados que los amantes, enamorados o admiradores utilizaban para dedicar una canción romántica. El profesor encuentra que el repertorio de canciones estaba constituido por rancheras mexicanas, las más apropiadas para declarar amor.

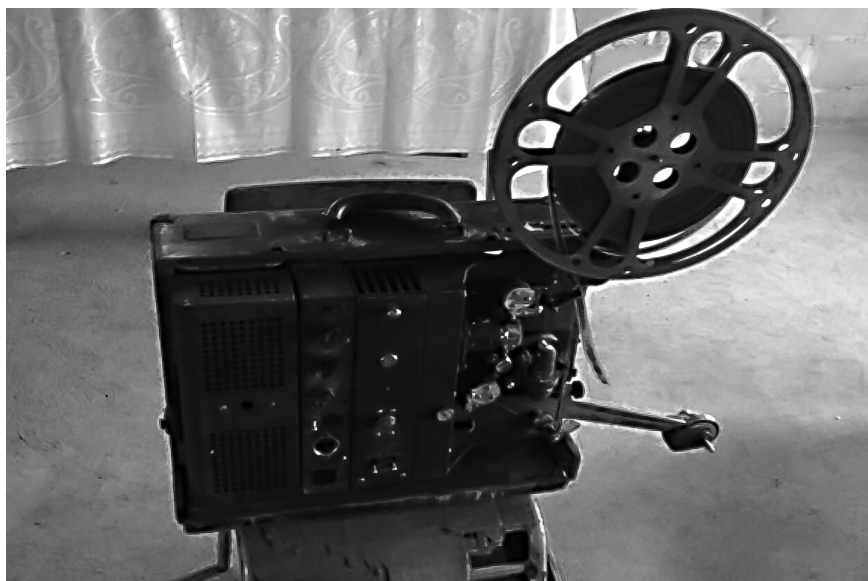


Figura 2. Máquina de proyectar películas en Santa Bárbara de Pinto (Magdalena).

Fuente: Luis Eduardo Larios (2017).

No cabe duda de que la distribución masiva de la música a través de la industria discográfica penetró en la subregión de la depresión momposina, constituyéndose, como lo plantean Adorno y Horkheimer (1992), “la industria cultural... como la industria de la diversión. Su poder sobre los consumidores es mediado por el *amusement* (diversión)” (p. 195). El solo hecho de pensar que las letras, la música y las imágenes del cine mexicano hayan sido aceptadas por los humildes pescadores, campesinos, vaqueros, agricultores, hacendados y pequeños comerciantes de estos pueblos muestra la importancia simbólica de la cultura musical del momento.

Las bocinas que viajan por los ríos: medios de comunicación fluviales

Otro medio de comunicación que ayudó a popularizar la música grabada y su consumo fueron las bocinas instaladas en las chalupas, lanchas, barcos y motocanoas. Estas embarcaciones que subían y bajaban por estos ríos instalaron, en la parte de arriba de la cabina de mando, una bocina, que, con un tocadiscos y micrófono en mano, acompañaban con la música a sus clientes para distraerse en las largas jornadas (Magdalena, Cauca y Chicagua). Los pueblerinos se acercaban a la orilla del río al escuchar la música y permanecían en ese lugar hasta que bajaran y subieran los pasajeros, pero también mientras los braceros bajaban la carga del respectivo pueblo: “Nos íbamos para la orilla a gorrear música” (Pino, comunicación personal, 27 de junio de 2020). Otro participante menciona: “Todas las lanchas tenían equipo de sonido, ponían música a la entrada del pueblo, cuando ya iba llegando la lancha eso alegraba el pueblo, lógicamente esa era una manera de anunciar la llegada por el río” (Fadul, comunicación personal, 14 de octubre de 2020). La música grabada en acetato permitió una mayor conexión entre el centro y la periferia: en el primero se produce y en la segunda se consume, y esto no tiene que ver solo con la radio, sino con todos los medios. Como afirma Shils (1992):

El desarrollo de nuevos métodos de reproducción gráfica, en la litografía y en las imágenes, tanto fijas como inmóviles, los nuevos

métodos de grabación de sonido y la transmisión de sonidos e imágenes aumentaron las corrientes de comunicación entre el centro y la periferia. (p. 150)

Eso fue lo que sucedió en el momento en que las embarcaciones que recorrían los ríos de la subregión decidieron instalar un tocadiscos, una bocina y un micrófono. Bien entrado el siglo xx, los ribereños supieron que la navegación por el río Magdalena los conectaba con el interior del país y con el mundo, así que barcos lujosos como el David Arango, el Capitán Caro, entre otros, presentaban agrupaciones musicales y reproducían canciones con los mencionados artefactos.

El doctor Carlos Hernández (comunicación personal, 28 de julio de 2020) afirma:

El río Magdalena, desde la época prehispánica, nos había servido de único elemento intercomunicador, hasta bien entrado el siglo xx, [...] en las décadas de los años cincuenta y sesenta, la zona del brazo de Mompox comenzó a intercomunicarse con una serie de embarcaciones denominadas lanchas, que partiendo de un puerto determinado, hacían recorridos diarios a lo largo de su cauce transportando pasajeros y cargas, facilitando así el transporte y el comercio entre los diferentes pueblos, es decir dinamizaban la economía regional en varias de sus áreas.

Dichas embarcaciones en su gran mayoría contaron con lo que se conoce como bocinas cónicas, las cuales no son más que los altavoces que fueron instalados en la parte superior de las embarcaciones (lanchas, barcos y motocanoas o Johnsons) que surcaban el Magdalena desde Mompox y Santana, hasta Magangué, pasando por Pinto a la medianoche, en las madrugadas, las mañanas y por las tardecitas. Relata don Alberto del Castillo (comunicación personal, 10 de julio de 2020):

Estas embarcaciones estuvieron cargadas de romanticismo, no solo porque acompañaban a navegar por las serenas aguas del entonces majestuoso Magdalena, sino porque le ofrecía, a quien estuviera embarcado, viajar por los recuerdos e imaginar serenatas con mariachis y parrandas con los mejores conjuntos de la época,

mientras se emitían notas musicales, como rancheras, porros pa-seos, merengues y puyas, que anunciaban el paso o la llegada a quienes esperaban su arribo para viajar o recibir a alguien. Algunas de las lanchas que vienen a mi memoria, son las de La Gladel de Edmundo López, La Popular de Luis “Lucho” Calderón, La Nena de Pedro Ospino o La Compañía de Sixto Lara. Fueron símbolos de esa época dorada de la navegación por el brazo de Mompox.



Figura 3. La lancha Yudi Roxana, que cubría la ruta Pinto-Magangué.

Fuente: archivo personal de Pablo Andrés Jiménez Sinning (Cartagena).

Igualmente, Roger Sinning Andrade (comunicación personal, 9 de junio de 2020) recuerda:

En ese entonces, la lancha Popular salía del municipio de Santa Ana a la una o las doce de la madrugada, llegaba aquí (Pinto) a las dos, tres de la mañana a recoger carga y pasajeros para Magangué [...] De Pinto salía la lancha del señor Pompilio Sinning, Yudi Roxana,

que salía a las cuatro de la mañana, llena de maíz, ajonjolí. La gente cultivaba bastante agricultura e iban a vender a Magangué, a esta lancha la llamaban la Flor del Peo, porque en ese entonces era la primera lancha que salía y llegaba de última. Después, ese señor murió, esas lanchas ya no existen.

También arribaban a puertos fluviales como Gamarra, Tamalameque, La Gloria y otros pueblos cesarenses. Muchas de esas lanchas hacían un recorrido largo desde Barranquilla o Magangué hasta Barrancabermeja. Cuando ya se iban acercando al pueblo, los capitanes encendían las bocinas y anunciaban el puerto donde se atracaría a la tripulación. Se colocaba música de fondo durante la descarga de mercancía, la subida y bajada de pasajeros y demás actividades propias de la llegada a puerto: “La gente se sentaba a la orilla del río a escuchar boleros, tangos, pasodobles, algunas músicas tradicionales, algunas de los géneros que en ese entonces se escuchaban que los transmitían por los altoparlantes de estos barcos” (Flores, comunicación personal, 2020).

Varias son las embarcaciones que logran recordar los amigos, familiares, académicos y habitantes de los pueblos de toda esta zona del río. Álvaro Mier (comunicación personal, 25 de julio de 2020) es otro de esos personajes que relata su vivencia en relación con las embarcaciones grandes, como Santa Lucía y Nuestra Señora del Carmen, y los anunciadores que manejaron estas bocinas metálicas para hacer sonar la música grabada de la cual disponían para recrear a los pasajeros durante el viaje, en trayectos por el brazo de Loba. Otras lanchas navegaban por el río Chicagua. La señora Marlene Sinning Vivanco (comunicación personal, 2 de junio de 2020), de Candelaria (Bolívar), recuerda que su hermano, Abel González Vivanco, tuvo una lancha con una gran bocina, llamada La Perla del Chicagua. También recorrían el Chicagua las lanchas Río Caquetá, Lusitania, Isla de Cuba y otras. Mier señala que, aunque ya no están las lanchas y han sido reemplazadas por la chalupa o la motocanoa, también llevan música, pero ya no tienen bocina, sino parlantes: “De lo anteriormente dicho, solo quedan los recuerdos y existe todavía una flota, La Turbina, que mantiene un repertorio musical variado para distraer a sus pasajeros del largo viaje por el río Chicagua hasta El Banco, ida y vuelta”.

El abogado Jesús Payares (comunicación personal, 25 de julio de 2020), dirigente político de Magangué y el sur del departamento de Bolívar, cuenta que Jesús Payares Noya, su padre, era propietario de la lancha San Nicolás, que saliendo de Magangué hasta el Coco/Tiquisio, anunciaba su salida y llegada a todos los pueblos del Magdalena y Cauca a través de una potente bocina, que, con un buen tocadiscos y micrófono, usaba también para alegrar a los pasajeros con buena música: “Mi papá compraba lo último que llegaba a Magangué o lo traía de Sincelejo, de Cartagena, Barranquilla y hasta de Medellín”. Algunas de las embarcaciones que Payares recuerda son Flota Mojana, que salía diariamente de Magangué a Sucre y pueblos intermedios, propiedad de Carlos Tafur Poso y Farid Nayzir; Julia, de propiedad del capitán Comas; Yate Sucre, del capitán Zenón; Río Mar, de los hermanos Severiche, El Diamante, de Salvador Jannet, y La Colombiana de Lucho Prasca. Todas dotadas de bocinas y buena música.

Asimismo, Payares recuerda:

El capitán anunciaba todas las llegadas al puerto de Magangué y al puerto de Sucre (Sucre), y las poblaciones intermedias, lo que era Zapata, Lana, Fatiga, Majagual, por todos esos pueblos, iban llegando.

La lancha de mi padre, El Esfuerzo, salía de Magangué, cogía allá todo lo que era el río Cauca, llegaba después al río Nechí, a la mano izquierda al Bagre, Antioquia. Era como un supermercado flotante, ahí se vendía desde una cajita de fósforos, hasta un paquete de Pielroja, azúcar, café, panela, todo era puros víveres, y también vendían combustible. Estaba la lancha La Libertad, que la administraba don Ariel Barquera, y era de los Navarro, otras: La Cordialidad, La Soberana de Abraham Dobales, el Capitán Dobales, esa viajaba de Magangué a Guaranda, esa iba llena de cacharros, todo ese poco de baratijas, los cacharrereros se embarcaban directo a vender a Guaranda, era una línea comercial importantísima. (Payares, comunicación personal, 25 de julio, 2020)

Otras embarcaciones aportaron al desarrollo económico, social y cultural y recorrieron los diversos pueblos transportando gran

diversidad de mercaderías. David Arango, Los Hermanos Guerrero, La Nancy Elvira, La Popular, La Compañía, La Providencia, La Nena... (Villa, comunicación personal, 2020).

Había lanchas con recorridos cortos como las del brazo de Mompox, que cubrían la ruta Mompox-Guamal, (Helena Isabel) o Guamal-El Banco (La Fe y La Veloz). Otras cubrían rutas más largas, como Mompox-Guamal-El Banco (La Unión) o El Banco-Magangué (La Rápida, Sucre y el yate Vélez). Las embarcaciones que cubrían rutas largas ofrecían diferentes comodidades a los pasajeros: camarotes, comida y, por supuesto, música variada y a la moda (merengues, rancheras, boleros, tangos...) que sonaba en la potente bocina. (Hernández, comunicación personal, 28 de julio, 2020)

Conclusión

Como puede apreciarse, en estas narraciones se muestra que en la memoria de los entrevistados existen los recuerdos significativos de las bocinas y la música que se escuchaba: porros, cumbias, antillana, bolero, rancheras mexicanas y vallenato, la discografía de moda en toda la subregión momposina.

Además, las bocinas fueron, antes que llegaran los picós, con los grandes altoparlantes, el corazón de los bailes de carnaval. Estos aparatos son una verdadera máquina de música. El carnaval es la fiesta tradicional por excelencia en todos los pueblos ribereños. En los días de las carnestolendas, llegaban las nuevas producciones discográficas que eran del agrado y la diversión de todos por igual.

Por otra parte, es válido afirmar que la música tradicional, aunque se mantiene con alguna dificultad, dio paso a la música grabada en acetato que invadió el espacio de la vida cotidiana de humildes agricultores, vaqueros y pescadores. Esta música, escuchada y degustada por pobladores analfabetas en muchos casos, impactó en la vida y la transformó a tal punto que cambió la forma de enamorar y comunicar noticias de voz a voz mucho antes que llegaran las ondas hertzianas surcando el espacio pueblerino.

Primero con la vitrola, luego con la bocina y más tarde con la radio, la industria discográfica creció. El aumento del consumo cultural/musical se extendió en el momento de aparecer las radiolas de pilas o baterías, que se podían transportar fácilmente de una casa a otra, de un lugar a otro, lo que hizo que sus propietarios compraran cada vez más discos. Lo mismo sucedió en los negocios de cantinas, salones de bailes y diversión en general, donde sus dueños tenían que actualizar semanalmente las novedades musicales para superar a la competencia.

Resultó interesante activar la memoria de la nostalgia de los adultos lúcidos hombres y mujeres sobre los viajes por los ríos acompañados de música que colocaban en el tocadiscos, y que sonaba en la bocina cónica que cada lancha portaba en el techo de la cabina de mando del capitán. Fueron tiempos idos, pero también, evocadores de una vida apacible y tranquila, tal vez “aburrida”, pero alegre gracias a la música de ídolos lejanos y algunos cercanos, como Alejo Durán, Abel Antonio Villa, Pacho Rada, Alfredo Gutiérrez y Los Corraleros de Majagual. Solo más tarde llegaron las emisoras AM en Magangué y Barranquilla que compitieron por la audiencia y, recientemente, las emisoras locales, llamadas comunitarias, en la banda FM, hasta que la radio se volvió un electrodoméstico clave en la vida social y familiar.

Referencias

- Adorno, T. y Horkheimer, M. (1992). La industria cultural. En *Industria Cultural y sociedad de masas* (pp. 177-230). Monte Ávila.
- Aguilar, A. (1984). Ay, Chabela. En *Rancheras de Relajo*. Musart- Balboa, a division of Concord Music Group.
- Aguilar, A. (1992a). El patas blancas. En *15 éxitos: Corridos de caballos famosos*. Musart- Balboa, a division of Concord Music Group.
- Aguilar, A. (1992b). El siete leguas. En *15 éxitos: Corridos de caballos famosos*. Musart- Balboa, a division of Concord Music Group.
- Barros, J. (2011a). El gallo tuerto. En *Homenaje a los Grandes Compositores de la Música Tropical Colombiana*. Yoyo USA. Inc.
- Barros, J. (2011b). El muñeco de la ciudad. En *Homenaje a los Grandes Compositores de la Music Tropical Colombiana*. Yoyo USA. Inc

- Bartók, B. (1979). *Escritos sobre música popular*. Siglo XXI.
- Guhl, E. (1976). *Colombia. Bosquejo de su geografía tropical*, vol. II. Instituto Colombiano de Cultura.
- Infante, P. (1993a). Cielito Lindo. En *Las mañanitas con Pedro Infante*. Fábrica de Discos Peerles.
- Infante, P. (1993b). Las mañanitas. En *Las mañanitas con Pedro Infante*. Fábrica de Discos Peerles MCM.
- Infante, P. (1997). Mi despedida. En *60 rancheras inmortales Vol.2* Peerles, S.A de C.V.
- Infante, P. (2015). Me cansé de rogarle. En *Mediterranean Dinner Party*. OVC Media.
- Los trovadores de Barú (2018). Tristeza del alma. En *Made in Colombia: Tropical, Vol 42*. Vibra music Entertrainment S.A.
- Martín-Barbero, J. (2003). *De los medios a las mediaciones*. Convenio Andrés Bello.
- Nettl, B. (2001). Últimas tendencias en etnomusicología. En F. Cruces (ed.), *Las culturas musicales* (pp. 115-154). Trotta.
- Nieves, J. (2007). *De los sonidos del patio a la música mundo: semiosis nómadas en el Caribe*. Convenio Andrés Bello; Observatorio del Caribe Colombiano.
- Picún, O. y Carredano, C. (2012). El nacionalismo musical mexicano: una lectura desde los sonidos y los silencios. En F. Ramírez, L. Noelle y H. Arciniega (coords.), *El arte en tiempos de cambio 1810-1910-2010* (pp. 1-24). UNAM. <https://www.latinoamerica-musica.net/historia/sitio-picun-carredano%2022--XI-12.pdf>
- Pino, D. (2020, 10 de julio). De tamboras, ortofónicas y picós. Panorama Cultural. <https://panoramacultural.com.co/musica-y-folclor/7402/de-tamboras-ortofonicas-y-picos>
- Shils, E. (1992). La sociedad de masas y su cultura. En *Industria Cultural y sociedad de masas* (pp. 141-176). Monte Ávila.
- Strauss, J. (2020). El Danubio azul. En *El Danubio azul*. Warner Music Group-X5 Music Group.
- Vergara, J. (1989). *Alejo Durán*. Grafisinú Ltda.



- ▶ **Ribera Lobana (2017)**
Golpe Malibú
- ▶ **La Petronita Olivares**
Martina Camargo
- ▶ **Así lo grita Toto (2006)**
Los Gaiteros de San Jacinto
- ▶ **La Maya (1994)**
Los Gaiteros de San Jacinto
- ▶ **Viene amaneciendo (2012)**
Los Gaiteros de San Jacinto

- ▶ **Candelaria (1994)**
Los Gaiteros de San Jacinto
- ▶ **Camino largo (2019)**
Francis Lara
- ▶ **El niño llora (2019)**
Francis Lara
- ▶ **La acabación del mundo (2019)**
Francis Lara

Los trabajadores del mundo de la cultura en el Caribe: una sociología para la valoración y evaluación del trabajo artístico en Colombia

JUAN CARLOS ESCOBAR CAMPOS

Introducción

El quehacer musical es el objeto de estudio de este artículo; un quehacer musical que, como oficio, actividad o profesión de un cúmulo de artistas, artesanos y artesanas, es, en la mayoría de los casos, también un trabajo. Como sociólogos interesados por las vivencias y la suerte los actores musicales, nos debería preocupar la dimensión material de ese trabajo artístico que se ejecuta en un tiempo y en un espacio particular, así como bajo unas circunstancias específicas propias del contexto socio-histórico: con o sin reconocimiento económico, durante un número determinado de horas semanales, de manera independiente o bajo la comanda de algún tercero, así como con unos materiales y unas tecnologías específicas. Pero al tiempo que es un trabajo, el quehacer musical es una práctica artística con una dimensión simbólica, asociada a una serie de ideas y nociones que definen su valor y su significado en el espacio social.

¿Cómo llevar a cabo un análisis de las condiciones laborales de los trabajadores de la música que al tiempo tenga en cuenta el universo de significados contenidos en la práctica musical y su importancia

para la materialidad del trabajo? Y ¿cómo podemos hacer una descripción del contenido simbólico de la práctica artística sin perder de vista a los hombres y mujeres que están detrás de las mismas y las dificultades a las que se enfrentan para poder hacer del tiempo y la dedicación invertida no solo una actividad de ocio sino un oficio con una contraprestación justa?

En este artículo propondré una reflexión sobre el trabajo musical en Colombia y, en particular, sobre la manera en la que las dimensiones materiales y simbólicas de la práctica artística están entrelazadas para hacer del oficio musical un trabajo precario y fuertemente atravesado por las profundas desigualdades culturales, étnicas, geográficas y económicas que afectan al país. Así mismo, buscaré proponer un enfoque de investigación desde la sociología cultural que aborde las dificultades que viven los diferentes trabajadores culturales en Colombia y de sus respuestas por parte de las instituciones, del mercado y de la política pública cultural. Con este fin, aterrizaré el análisis al caso de artistas, artesanas y artesanos del Caribe colombiano y, en concreto, al de aquellos dedicados a la tambora en la depresión momposina y a la gaita en San Jacinto, Bolívar.

En primer lugar, presentaré una revisión teórica de algunos conceptos de la sociología del trabajo artístico y de la sociología de la valoración o valuación cultural como herramientas para el análisis de lo que ocurre en los distintos campos y mundos de la música colombiana. Luego, esbozaré el contexto del mercado laboral artístico en Colombia, a partir de la revisión de cifras y datos cuantitativos recopilados por el Departamento Administrativo Nacional de Estadística (DANE). Con esta contextualización pretendo reiterar la necesidad de pensar la práctica artística como un trabajo inmerso en una red de relaciones laborales y extra-laborales y que refleja las desigualdades socioeconómicas, culturales y geográficas del país. En la tercera parte de este artículo, intentaré un estudio de caso de los trabajadores de la cultura de las dos subregiones del Caribe colombiano ya mencionadas. Esta revisión de casos servirá para mostrar la manera en la que se trasponen las desigualdades al plano del trabajo musical de los actores de dichas prácticas. Apenas esbozado, este problema debe ser fuente de nuevas líneas de investigación académica y no académica que

profundicen en varios de los múltiples aspectos de estas desigualdades como el rol de las entidades territoriales y nacionales en la asignación de los recursos, la legislación para la contratación de artistas, el sistema de seguridad social, la educación para la práctica artística y las políticas de promoción de los saberes culturales, entre muchos otros.

Consideraciones metodológicas

Este artículo nace de una investigación realizada en la región de la depresión momposina y de mi propio involucramiento como investigador y como músico aficionado de las prácticas musicales del Caribe colombiano. En 2013 comenzamos, junto al sociólogo Juan Sebastián Campos, nuestro trabajo de campo en la depresión momposina para documentar cualitativamente los significados de la práctica de tambora, las condiciones de vida, las experiencias de tocadores, cantadoras y bailadores, y la importancia de los vínculos colaborativos y afectivos entre los distintos actores de dicho mundo musical para la preservación de este tipo de música y baile. Una vez finalizado el trabajo de campo, el vínculo con la música de tambora continuó y nos dio la oportunidad de acompañar a algunos grupos y artistas de tambora en conciertos y festivales en distintos lugares del país, mientras conocíamos a músicos y músicas de otras tradiciones culturales del país. Por eso, buena parte de estas reflexiones se apoyan en nuestros trabajos investigativos que incluyen el trabajo de Juan Sebastián Campos: *Viviendo la tambora: Historias de artistas de tambora de la depresión momposina* (2016)¹.

De manera paralela, en el mismo año comenzó en Bogotá mi involucramiento con la música de gaitas de los Montes de María junto al maestro y amigo Francis Lara, de la tradición familiar de los Gaiteros de San Jacinto que recorrieran el mundo en los años cincuenta para dar a conocer esta música en Colombia y el mundo. De dicho involucramiento resultó no solo la participación en ruedas, fiestas y demás

1 Como resultado de esta investigación también se puede consultar en línea el siguiente video producido por el Semillero de Culturas Festivas de la Pontificia Universidad Javeriana (Campos, 2016): <https://www.youtube.com/watch?v=KrzUtAdmI8Q&t=12s>

eventos del circuito festivo caribeño en Bogotá, sino también la participación en varias ocasiones en el Festival de Gaitas de San Jacinto. Sin pretenderlo, muchas de las reflexiones que presentaré en este artículo son el resultado de haber escuchado las experiencias y las vivencias de diferentes gaiteros, tamboreros y verseadores de esta tradición.

Igualmente, estas reflexiones surgen como resultado del recrudecimiento de la precariedad y de las penurias personales como consecuencia de la pandemia del Covid-19. Sin embargo, si poca o ninguna referencia se hará del impacto de la pandemia, no es porque no exista o no sea relevante, sino porque esta solo logró desnudar y acentuar las dificultades que ya existían en el campo artístico colombiano y que se desprenden de un cúmulo de desigualdades estructurales y sistemáticas de todo el campo de la cultura.

Finalmente, otra parte del análisis que acá se presenta es el resultado de algunas discusiones e intercambios sostenidos en 2021 con miembros de la red de jóvenes de la plataforma Re-Imaginemos, así como otros actores del campo artístico colombiano como el colectivo musical de Sonidos Enraizados, los cuales me motivaron a explorar con más detalle la información estadística y los datos cuantitativos disponibles sobre el trabajo artístico y musical en Colombia.

Una sociología del trabajo artístico y de su valoración

El punto de partida de esta investigación es el reconocimiento del quehacer artístico como un trabajo y de los actores de las prácticas artísticas como trabajadores de la cultura. Este entendimiento es necesario para abordar desde la sociología situaciones del mercado laboral artístico en Colombia como los riesgos asociados al trabajo artístico, la precariedad y la informalidad de relaciones laborales, la baja asociatividad de actores y la no remuneración o la remuneración insuficiente. Si bien se podría pensar que estas realidades le corresponden a la sociología del trabajo, a la economía del mercado del arte o incluso al derecho laboral, el aporte que puede dar un análisis desde la sociología de la cultura es necesario para dar cuenta de una serie de problemáticas relacionadas con el valor que se les atribuye a las obras y

al quehacer artístico. Así, por ejemplo, corresponde a esta sociología de la cultura estudiar en el contexto del mercado del trabajo musical las trayectorias y motivaciones de los actores, la influencia de las relaciones y jerarquías laborales y extralaborales en la producción de los contenidos, la relación entre las políticas de protección al trabajador cultural y la valoración de los saberes y bienes culturales, la organización de la formación profesional y artística, entre otras.

Las primeras aproximaciones contemporáneas a la materia se desprenden de dos obras ya clásicas para la sociología de la cultura. La primera procede de Howard Becker, quien en su libro *Los mundos del arte* (1982) propuso entender el oficio artístico como el resultado de una labor que requiere de la asociación de actores y de la confluencia de múltiples oficios para la producción colectiva del objeto cultural. Por otro lado, la obra de Pierre Bourdieu (1993) propuso una comprensión sociológica del mercado de bienes simbólicos, a partir de la cual se explica la manera en la que las jerarquías el orden social y sus desigualdades estructuran la organización del campo artístico, la cual, a su vez, determina las condiciones de producción de las obras, su reconocimiento y su evaluación.

Como desarrollo de la primera línea teórica, diversos autores principalmente de Francia (Buscatto, 2004; Menger, 1999; Olivera y Alfaro, 2012) han propuesto una sociología del trabajo artístico para entender cómo las particularidades del mercado laboral del arte impactan a los trabajadores de la cultura. El punto de partida de dicha conceptualización son los riesgos intrínsecos asociados a la naturaleza del trabajo artístico y la precariedad de los mismos. Esto se desprende de la estructura del mercado laboral artístico en donde muy pocos artistas reciben las mejores oportunidades y son retribuidos con los mejores salarios, mientras que el resto (que son la mayoría) dependen de trabajos poco satisfactorios y con menor compensación. Así, artistas y demás trabajadores de la cultura tienen una empleabilidad inestable, trabajando con contratos de corta duración y como independientes, con lo cual se trasladan los riesgos del empleador al trabajador. Además, los salarios y las compensaciones, por lo general, no retribuyen de manera justa la actividad de los trabajadores culturales, haciendo necesario que las personas se empleen en múltiples ocupaciones relacionadas o

no relacionadas. Al final, el capital social y cultural son herramientas para escalar en el campo artístico y lograr las mejores posiciones.

Son incógnitas de esta línea de investigación las motivaciones y las razones por las que el arte sigue siendo un oficio atractivo para los trabajadores culturales, así como el rol de la vocación para definir las trayectorias de vida de los mismos (Hennekam, 2017). Igualmente, existe una preocupación por las afectaciones físicas y mentales de los trabajadores como resultado de esta precariedad y de las consecuencias a nivel personal (Scharff, 2016).

Por otro lado, autores británicos y europeos han desarrollado en los últimos 20 años un cúmulo de literatura sobre el trabajo en las industrias culturales y creativas, en donde se resalta la manera en la que el modelo de empleabilidad del mundo del arte se ha extendido a los trabajadores de otras áreas culturales como la moda, el diseño y la publicidad entre otros (Gill, 2014; Gill y Pratt, 2008; McRobbie, 2016; Moore, 2016). El modelo de las industrias creativas, señalan estos autores, ha promovido la mercantilización de la creatividad individual, generando entre los trabajadores culturales la necesidad de mantenerse siempre creativos y al día en la ejecución de técnicas y uso de tecnologías para mostrar su capacidad y un portafolio ajustado a las demandas del mercado². Este modelo, además, ha promovido la individualización del trabajo artístico en deterioro de la asociatividad y de la gestión colectiva de los riesgos del mercado artístico. El resultado es un discurso de promoción del emprendimiento individual como forma ideal del trabajo artístico y de la gestión propia del riesgo como si la trayectoria artística se tratara de la administración de un negocio. Así, el crecimiento de la economía creativa ha requerido del incremento del número de profesionales capacitados en diferentes áreas técnicas en la cultura, en su mayoría provenientes de las clases medias y blancas de los centros urbanos (McRobbie, 2016; Oakley y O'Brien, 2015).

2 Como causas del surgimiento de este modelo, los autores señalan al desmonte del estado bienestar, que introdujo recortes al presupuesto público en gestión de la cultura y que trasladó la mayoría de los recursos a las grandes inversiones en proyectos que tuvieran alto impacto económico o que pudieran contribuir a la regeneración de zonas urbanas deprimidas (Hesmondhalgh et al., 2015).

Una tercera corriente académica que vale la pena considerar es la sociología de la valoración y la evaluación artística y cultural, propuesta por autores norteamericanos (Lamont, 2012; Lamont et al., 2015). Esta sociología propone estudiar la relación que tiene los objetos culturales con la desigualdad a través del valor que socialmente se le asigna la obra o práctica artística. Este tipo de sociología, que se desprende de la obra de Bourdieu, estudia el objeto cultural en medio de las tensiones y las luchas dentro del campo artístico, pero sugiere además que el valor de la obra depende de desigualdades estructurales e institucionales más generales que impactan a la obra y al artista. Esto es así, porque la obra o práctica artística relaciona tanto al productor como al consumidor cultural, creando un círculo vicioso: el valor de la obra o práctica (y por ende del productor) puede incrementarse si esta es consumida por alguien con mayor prestigio y capital cultural, mientras que el valor del consumidor o del productor también aumenta si este consume o produce obras previamente consideradas como de alto valor cultural (Bennett, 2010; Oakley y O'Brien, 2015).

Esto nos lleva a pensar qué valoramos como arte y a quién como artista, cómo hacemos esa valoración y por qué así. Para el contexto colombiano nos podríamos hacer algunas de las siguientes preguntas: qué tipo de objetos y prácticas reconocemos como arte y a quiénes consideramos como artistas; cómo se evalúa y se certifica la condición de artista en, por ejemplo, contextos académicos, mercados artísticos, convocatorias o concursos; cómo se contrata a los artistas, tanto en el sector público como en el privado; cómo se otorgan los beneficios estatales y a quiénes; qué tipos de salarios se pagan y qué criterios se utilizan para establecerlos, así como qué tipo de saberes artísticos se promueven con mayor atención frente a los que no.

Este marco teórico permite la articulación de diferentes disciplinas como la etnomusicología, la filosofía del arte, la antropología de las prácticas artísticas y la economía del arte, en torno a la cuestión del valor de la obra y de la práctica. Así, se trata de estudiar no el valor intrínseco del objeto cultural, sino su polivalencia, considerada en múltiples contextos: el valor social del objeto o práctica en la comunidad donde circula, el valor económico asignado para unas prácticas de mercado, el valor cultural otorgado desde su aporte al patrimonio

cultural, el valor mnemónico e histórico, considerado a partir de las prácticas de memoria que suscita, entre otros.

Combinadas ambas corrientes, el curso de este trabajo continúa para preguntarse cómo se valúa y evalúa el trabajo artístico de artistas, artesanos y artesanas en Colombia y de qué manera esta valoración está afectada por desigualdades geográficas, étnicas, culturales y económicas. Para abordar dicha pregunta será también necesario entender de qué manera se valúan y evalúan los conocimientos y saberes artísticos en Colombia y cómo las desigualdades afectan dicha valoración.

El mercado laboral del arte en Colombia

Vale la pena revisar qué tanto coincide la conceptualización que hace la sociología del trabajo artístico con las características del quehacer artístico en Colombia. Para el estudio de esta materia es importante contar, en un primer momento, con un panorama macrosociológico que permita cuantificar los oficios artísticos y el trabajo en cada uno de ellos con datos sobre el número de personas dedicadas al quehacer cultural, el tipo de actividad que realizan, el lugar de origen, el tiempo invertido, el tipo y la cuantía de los salarios devengados.

En un segundo momento, correspondería a un análisis sociológico contrastar la información mencionada con los datos socio-demográficos de la población artística para determinar la existencia o no de relaciones estadísticamente significativas entre las características del oficio artístico y, por ejemplo, las geografías de producción artística, las pertenencias étnicas, el peso de los roles de género, la formación cultural y la naturaleza de los habilidades y conocimientos culturales empleados. La relevancia académica y social de dicho análisis radicaría no solo en la posibilidad de entender cómo mejoran o empeoran las condiciones materiales en las que se ejerce un oficio musical en función de las diferencias socio-estructurales de nuestra sociedad, sino también, en el entendimiento de cómo se valoran los distintos oficios y los distintos creadores y trabajadores de la cultura, según la naturaleza de los saberes y los conocimientos empleados en su realización.

Sin la intención de llevar a cabo dicho análisis cuantitativo, esta sección presenta algunas cifras del contexto colombiano y menciona

las fuentes de información que podrían servir para futuros estudios en la materia.

Un primer problema de los datos con los que hoy contamos es que en las mediciones que se llevan a cabo por parte del DANE solo se cuantifican los oficios artísticos en tanto sean fuente de empleo y de ingresos para quienes los ejercen³. Esto evidencia una orientación de los sistemas de información en cultura hacia la medición de las actividades culturales por su potencial económico y por su aporte a la economía colombiana. Y, sin embargo, esta medición corre el riesgo de dejar por fuera oficios que no significan para sus actores una fuente estable y periódica de ingreso, o que se realizan sin intención de generar dichos réditos, pero que para el trabajador cultural implican una inversión de tiempo y de recursos. Con los datos disponibles revisaremos de manera general la flexibilidad y la precariedad del mundo laboral, así como las desigualdades asociadas a dichos fenómenos laborales.

Una primera fuente de información para entender la naturaleza de los vínculos laborales en el sector artístico es la Encuesta de Micronegocios (Emicron) del DANE de 2019⁴ (DANE, 2020a). Según dicha encuesta, de los asalariados que trabajan en negocios de la economía naranja con menos de 10 empleados, 78.6 % lo hacen por contratos temporales y solo 21.4 % trabajan con contratos a término indefinido. Esto verifica el planteamiento de que la mayoría de los trabajos del mundo artístico trabajan de manera independiente o por medio de contratos temporales y de corta duración.

No solo la falta de relaciones laborales contractuales y la flexibilidad son características del trabajo en el mundo del arte sino también

3 Esto es claro, por ejemplo, en la definición de micronegocio empleada por el DANE para cuantificar el número de personas que se desempeñan en una actividad productiva de la economía naranja como independientes. Para el DANE un micronegocio es “una unidad productiva con máximo 9 personas ocupadas que desarrolla una actividad productiva de bienes o servicios, con el objeto de obtener un ingreso” (DANE, 2019a)

4 Para esta contextualización tomaremos los valores y datos de 2019, es decir, antes del inicio de la pandemia del Covid-19, con la intención de mostrar que muchas de las características del sector artístico eran precarias e inestables incluso antes del estallido de la crisis pandémica.

la precariedad, asociada al mismo. De acuerdo con el DANE (2020a), el 71.5 % de los independientes de la economía naranja no aportan a salud ni a pensión, mientras que el 74.3 % de las personas empleadas por micronegocios de la economía naranja tampoco aportan a salud o a pensión. No solo la precariedad del mercado laboral artístico es una característica común del contexto colombiano con el contexto internacional, sino también la baja asociatividad de los trabajadores culturales que los lleva a enfrentar esta precariedad de manera individual y sin el apoyo de organizaciones que representen los intereses del gremio. Según el DANE (2020a), el 95.3 % de los independientes con un micronegocio de la economía naranja no hacen parte de ninguna organización.

Es importante revisar ahora los datos correspondientes al sector artesanal en Colombia, pues en buena medida los artesanos y artesanas también son parte del mundo del arte porque en muchos casos son sus creaciones y sus conocimientos tradicionales o ancestrales los que sientan las bases para una gran parte de las prácticas artísticas. En el caso de la música, como veremos más adelante, los lutieres de instrumentos tradicionales son esenciales para el funcionamiento del mundo de la música en Colombia y su labor hace parte del trabajo cultural tras del que va este artículo.

Las dificultades en las condiciones del ejercicio de la labor artesanal se acentúan en comparación con los demás trabajadores del sector artístico. De acuerdo con el DANE (2020b), un 82.5 % de la población de artesanos y artesanas devenga ingresos menores a un salario mínimo mensual. Esta precariedad impacta en gran medida a las mujeres pues el 71.6 % de la población artesanal son artesanas, lo cual refleja el impacto de las desigualdades de género en el sector del trabajo cultural. Por otro lado, las desigualdades étnicas también están presentes en el caso de los artesanos pues el 31.3 % de la población artesana es población indígena, mientras que el 5.5 % se reconocen como población negra, afrocolombiana, raizal o palenquera.

Un último elemento importante de esta contextualización es el tipo de conocimientos y formación de cada uno de los trabajadores culturales. Dentro del grupo de personas ocupadas en la economía naranja como independientes, el 70 % tienen un nivel educativo de educación superior o universitaria y el 27.1 % tienen educación secundaria

(DANE, 2019). Por otro lado, de la población artesanal, un 43.9 % aprendió su oficio a través de alguien de su familia, un 36.3 % se considera autodidacta o aprendió de otros artesanos y artesanas, mientras que solo un 10.4 % se capacitó en una institución (DANE, 2020b). Los dos datos contrastan porque si de un lado la mayoría de los independientes de la economía naranja aprendieron en instituciones superiores o universitarias, los artesanos y artesanas reportan un menor acceso a este tipo de educación y una mayor concentración en saberes aprendidos en familia y de manera autodidacta. De esta comparación podemos esbozar la hipótesis de que los conocimientos empleados en el quehacer cultural de ambas poblaciones son distintos pues uno tendría un carácter tradicional, mientras que el otro está relacionado con formación en instituciones académicas.

Si esto es así, esta distribución del conocimiento artístico también muestra una clara diferenciación y un impacto de las desigualdades geográficas, pues la mayoría de programas de formación superior en artes se concentran en las grandes ciudades del país. Para el caso de la música, por ejemplo, en materia de programas de educación superior, el Ministerio de Cultura reporta que los programas de formación para la industria fonográfica se concentran en su totalidad en Antioquia, Bogotá, Risaralda, Valle del Cauca y Tolima. Este dato contrasta, con el número de escuelas de música en Colombia. Según el Ministerio de Cultura, existen alrededor de 1500 escuelas de música ubicadas en todos los departamentos de Colombia y solo en la región Caribe hay alrededor de 250 (DANE, 2020b y 2019). La diferencia entre escuelas de música y programas de la industria fonográfica muestra no solo la desigualdad geográfica en la distribución de las oportunidades académicas, sino que también es evidencia de una distinción que se hace en muchos contextos laborales entre “músicos profesionales” y “músicos no profesionales”, que al final beneficia al primero en detrimento del segundo.

Luego de esta contextualización es importante hacer un balance de la relación entre el contexto colombiano y el contexto internacional. Algunos puntos en común se encuentran al referenciar la manera en la que se ha orientado en los últimos años la política cultural en Colombia, a través del modelo de economía creativa propuesto en 2018 por el gobierno nacional. La sociología británica ha llamado la

atención sobre la centralidad para este modelo de la valoración de los productos y bienes culturales a partir del aporte que estos pueden hacer a las economías nacionales. Los datos disponibles y las mediciones del DANE demuestran un interés por determinar cuál es el valor que tienen las prácticas artísticas desde su contribución a la productividad, a la empleabilidad y al agregado de la economía colombiana. Esto es lo mismo que decir que existe una preferencia por la medición y cuantificación de prácticas artísticas con sentido productivo o de aquellas de las que se puede devengar una remuneración. Como veremos en la siguiente sección, no todas las prácticas artísticas tienen cabida en dicha conceptualización y pueden quedar excluidas de una valoración que se haga únicamente con criterios económicos.

Igualmente, el contexto colombiano tiene en común con la literatura de la sociología del trabajo del arte la precariedad y las dificultades que experimentan la mayoría de los trabajadores de la cultura para tener carreras estables y poder subsistir del oficio artístico. En la mayoría de los casos esta precariedad es afrontada de manera individual por el bajo nivel de asociatividad y movilización colectiva de los intereses de los actores del mundo del arte y la cultura. Además, esta precariedad laboral se distribuye de manera importante a lo largo de las desigualdades geográficas, étnicas y de género. Una posible línea de investigación para futuros trabajos es la revisión de la manera en la que los salarios y las pobres condiciones del ejercicio de la profesión están impactadas por estos factores socioeconómicos, así como la determinación cuantitativa del peso que esos factores pueden tener para hacer de la trayectoria artística un oficio precario. Esto requeriría determinar qué grupos de trabajadores de la cultura pueden tener un mayor acceso a mejores condiciones de desempeño artístico.

Sin embargo, una diferencia marcada entre el contexto extranjero y el contexto colombiano es la naturaleza del conocimiento cultural y artístico con que se producen las obras culturales. Si en el contexto europeo es común que la mayoría de trabajadores culturales provengan de las clases medias urbanas y tengan una formación académica profesional, en Colombia el espectro de trabajadores de la cultura involucra también de manera importante a población rural o semi-urbana, con menor acceso a educación artística profesional y en ciertos casos

de una pertenencia étnica minoritaria. Se trata de casos donde los trabajadores culturales están alejados de los centros urbanos y de la centralidad cultural del país. De esto también se desprende que una parte de los trabajadores culturales colombianos desarrollan su oficio a partir de saberes tradicionales heredados o aprendidos en la familia. Por esta razón, las demarcaciones conceptuales para el uso de la expresión artista frente a la de artesano o artesana no siempre son fáciles de establecer, así como tampoco es tan fácil demarcar el territorio entre lo que es un hacedor profesional de la cultura y un no profesional. En esta problemática también profundizaremos en la siguiente sección.

Prácticas de artistas y artesanos del Caribe colombiano

Las prácticas musicales de tambora y de gaita transcurren en distintas longitudes de una misma región. Sin embargo, muchos puntos en común de ambas prácticas nos permiten compararlas y derivar de ellas conclusiones acerca de la manera en la que las condiciones materiales del ejercicio del quehacer musical se encuentran entrelazadas con la dimensión simbólica que genera valor para estas prácticas. A continuación, revisaré las prácticas de gaita y tambora desde la lógica del trabajo cultural y desde la manera en la que ese trabajo se integra y responde a las necesidades culturales y comunitarias de cada uno de sus contextos. Para ello, buscaré describir quiénes son sus actores, qué oficios ejercen, cuáles son sus motivaciones, en qué circunstancias ejercen su trabajo y cómo este oficio es retribuido y compensado en sus comunidades.

La tambora de la depresión momposina

Ubicados en distintos municipios y poblados a la orilla del río Magdalena, en su zona media y baja, entre los departamentos de Cesar, Bolívar y Magdalena, existe un grupo de trabajadores culturales dedicados a la promoción y difusión de la música y el baile de la

tambora⁵. Entre las preocupaciones de estos actores está el hecho de que la tambora de los viejos, la que se practicaba como ritual en ocasiones festivas en la región, llegó a un punto de casi extinción durante los años setenta, como resultado de la explosión de músicas grabadas y su reproducción en picós, fiestas, discotecas, entre otros. Esta preocupación llevó a algunos actores de la tambora en los años ochenta a crear e institucionalizar un cierto número de festivales culturales para difundir la práctica de tambora, a partir de la presentación en tarima de una serie de números musicales y de bailes que representaran esa tradición cultural afectada por la industria musical.

Las dificultades de esta labor no han sido pocas. En primer lugar, la creación de un festival de tambora necesitó que tocadores, cantadores y bailadores se instituyeran en grupos musicales, forjaran un repertorio, una puesta en escena y una conciencia artística acorde a los parámetros estéticos que un grupo de intelectuales, folcloristas y gestores sugerían como auténticos de la tradición local cultural. Para ello, tanto los folcloristas como las agrupaciones tuvieron que investigar, escarbando en las memorias de los viejos tamboreros, verseadores y bailadores, para determinar los contornos estéticos de dicha práctica y así presentarlas en tarima. De dónde venía esta práctica, cómo se tocaba antes, con qué vestidos, qué se cantaba y cómo se cantaba fueron y siguen siendo los puntos de discusión entre los distintos interesados en organizar estos festivales y promover esta música. Por la naturaleza misma de estas discusiones, este mundo de actores ha establecido una jerarquía de quiénes son las personas más valiosas para la tradición de tambora por su autenticidad y su conocimiento, tal como en cualquier otro campo cultural.

5 La tambora es un universo de prácticas de baile, canto, música y rito festivo originaria de la depresión momposina. Sus instrumentos principales son el currualo (similar al tambor alegre), la tambora o bombo, el guache, las maracas y en ocasiones tablitas de madera. Algunos ejemplos de tambora se pueden apreciar en: <https://www.youtube.com/watch?v=ZTV9KBUN65A> (Golpe Malibú, “Ribera Lobana”, 2012) y en <https://www.youtube.com/watch?v=vk4l9XviPnc> (Martina Camargo, “La Petronita Olivares”, 2009).

Pero los esfuerzos de los interesados en preservar la tambora también tuvieron que enfrentarse a la poca disponibilidad de recursos económicos en la región. Organizar la logística de un festival, invitar a grupos folclóricos de otros municipios, nombrar jurados, gestionar premios, estadías, comidas y promocionar el evento son dolores de cabeza de todas las organizaciones y comités de los festivales, pues no solo implican organización sino gestión de presupuesto con alcaldías, departamentos, ministerios, entidades privadas y hasta personas de la comunidad. El mayor problema es que esta gestión se debe realizar cada año desde cero, pues nada asegura la continuidad de los presupuestos por parte de las alcaldías o de los beneficios otorgados por convocatorias o estímulos nacionales, así como la voluntad de los patrocinadores y entidades privadas varía.

La labor para quienes lideran y gestionan los grupos que participan en los festivales tampoco es fácil. Para presentarse en un festival hay que organizar a un grupo de músicos, cantadores y bailadores. Se necesita organizar un espacio y un tiempo para ensayar el repertorio y para que haya repertorio se requiere formar a la mayoría de los interesados en este saber cultural. Además, se requiere gestionar instrumentos, vestidos, viáticos, transportes, entre otros. Para la gestión financiera, los grupos deben acudir a las mismas alcaldías para financiarse a través de las secretarías de cultura y casas de cultura o de lo contrario deben disponer de su propio patrimonio para lograr los recursos necesarios.

Además de los miembros de los grupos musicales y de baile, existen trabajadores con quehaceres que soportan directamente la existencia del mundo de la tambora como los directores y directoras de semilleros (que se encargan de la formación y la promoción de la tambora entre los niños y niñas de la región), los y las organizadores del festival, los miembros del jurado que califica, los intelectuales que participa en foros, los y las lutieres y los miembros de la casa de la cultura. También hay otras labores que indirectamente soportan la tambora como los y las confeccionadoras de vestidos, y los dueños de restaurantes, pensiones, hostales y residencias donde se hospedan los músicos, los reporteros o reporteras de medios locales que hacen presencia en los festivales entre otros.

En los últimos veinte años, una estrategia para la difusión y promoción de las prácticas de tambora ha sido dar a conocer estas prácticas por fuera de su contexto regional. Para ello, los actores de la tambora han buscado grabar sus obras musicales y llevar esta música a través de conciertos a las principales ciudades de Colombia. El desafío, sin embargo, ha sido el de acceder a estudios de producción y poder pagar el trabajo de grabación, edición y reproducción de las obras. Otro desafío es el de poder salir de gira pues los recorridos desde la depresión momposina son largos y costosos ya que cada viaje requiere por lo general de la combinación de distintos medios de transporte por la mala infraestructura de transporte de la región.

En materia de gestión del conocimiento, varios escritores, profesores, historiadores y folcloristas de la región, así como investigadores de universidades que la han visitado desde las ciudades principales, se han encargado de producir textos y narrativas sobre el origen de la tradición de tambora, sobre sus contenidos simbólicos, sobre la importancia de este saber cultural y sobre su conexión con otras prácticas culturales tradicionales de la región. Su principal labor ha sido la de determinar el valor cultural de la práctica y los criterios de evaluación estética de la misma. Con esto, las producciones intelectuales sobre la tambora se han convertido en verdaderos esfuerzos por legitimar el valor de la misma en un contexto cultural nacional que históricamente ha despreciado este tipo de prácticas por ser consideradas inferiores, poco profesionales o de una jerarquía inferior, al no tener origen en la tradición cultural occidental y europea que caracteriza la música “cultura” o “profesional”. Finalmente, estos escritores han promovido y valorado el carácter pluriétnico de la práctica, al afirmar que esta tiene origen en las prácticas culturales de los grupos españoles, indígenas y africanos que poblaron la zona durante el tiempo colonial.

Un trabajo sin remuneración

Delcy Gil lidera un grupo de tambora en San Martín de Loba en el que participan al menos diez personas. Durante el día Delcy cocina y atiende su propio negocio de comidas en el casco urbano de San Martín. Cuando cae la tarde, debe organizar al personal del grupo folclórico

para ensayar. Los ensayos los dirige a partir del conocimiento tradicional sobre tambora que heredó de su padre Casildo Gil, quien era compositor y cantador de la tambora. Él mismo contribuyó a organizar el primer festival de tambora de San Martín junto con otros distinguidos tocadores del pueblo. Delcy aprendió a componer, a cantar y a bailar la tambora en su familia. Y de allí viene su motivación por continuar con este oficio, pues uno de sus mayores miedos es que nadie en las nuevas generaciones aprenda el oficio de la tambora y este conocimiento se pierda⁶.

Pero Delcy también quisiera viajar y hacer conciertos de tambora por fuera de su región, para ser reconocida como maestra de la tradición musical en Colombia y en el resto del mundo. Con su trabajo musical ha logrado participar en distintos festivales culturales por fuera de la depresión momposina, como en la Noche del Río del Carnaval de Barranquilla y también ha tenido algunas presentaciones en Bogotá. En los festivales, Delcy se ha consagrado como maestra de la tradición. Es decir, que es una de las personas con conocimientos altamente valorados en el campo. A pesar de esto, los reconocimientos económicos son casi nulos pues los premios y honores en festivales son puramente simbólicos y contribuyen a forjar el prestigio y la posición de los actores del campo de la tambora, pero nunca su capital económico. Como resultado, Delcy también ha sido nombrada vocera de cultura de San Martín de Loba para participar en algunas de las decisiones municipales alrededor de la política cultural y ha logrado trabajar con algunas administraciones en la materia.

Al igual que Delcy, la mayoría de los actores de la tambora realizan su labor desprovistos de cualquier retribución económica y, por eso, deben compensar estas labores con trabajos que provean un sustento económico. En la tambora los músicos y tocadores de la tambora son además mineros, campesinos, mototaxistas, chaluperos, entre otros. El tiempo invertido, además, es significativo. Si bien la labor de

6 Una aproximación a la vida de Delcy Gil se puede consultar en el siguiente video producido por el Semillero de Investigación en Culturas Festivas de la Pontificia Universidad Javeriana (Jaramillo, 2016): <https://www.youtube.com/watch?v=QyClQPnbFig&t=3s>

la tambora se incrementa cuando hay festivales, hoy en día hay festivales por lo menos en cuatro momentos distintos del año. Esto implica que prácticamente a lo largo de todo el año los gestores y gestoras de grupos y los músicos o bailadores deben invertir tiempo semanal en ensayos y gestión. Además, el trabajo es intensivo durante el festival pues durante los tres días de cada festival los grupos deben estar disponibles durante casi 20 horas para responder a las actividades del mismo⁷. Durante las largas horas del festival los artistas de los grupos viven extenuados, especialmente entre las 12 y las 3 de la madrugada cuando tienen lugar las últimas presentaciones.

Para los organizadores de festivales y jurados la situación puede o no puede ser similar. Algunos organizadores de festivales reciben una compensación por parte de las juntas o comités de gestión de los que hacen parte, pero no todos. Así mismo, muy pocos festivales pagan honorarios a los y las folcloristas o investigadores que hacen parte del jurado o de los conversatorios académicos. Es más, la mayoría de los festivales se limitan si mucho a gestionar el alojamiento y las comidas de estos participantes y en muy pocas ocasiones pagan también los costos del transporte.

Algunos de los miembros del mundo de la tambora reciben compensaciones de su trabajo cultural por parte de las casas de cultura o de las secretarías municipales cuando trabajan para las alcaldías, vinculados como trabajadores o contratistas. Sin embargo, dichas posiciones son muy limitadas y dependen del prestigio y reconocimiento social de la persona. En ocasiones estas posiciones también dependen del capital político de los trabajadores culturales, así como de su nivel educativo. Por lo general, las alcaldías prefieren contratar a personas

7 Tanto en San Martín de Loba como en San Jacinto, un día típico de festival comienza a las 5 a.m. con la alborada o desfile de madrugada en donde los grupos deben desfilan por la ciudad más o menos hasta las 8 a.m. A las 10 u 11 a.m. comienzan las rondas eliminatorias y los foros académicos. Con el sopor de la tarde, se descansa hasta que baja el sol. A las 5 o 6 p.m. empiezan las presentaciones en tarima muchas veces con artistas invitados y no participantes de los concursos. Luego empiezan los concursos que por lo general se extienden hasta las 2 o 3 de la mañana. Muchas veces, los más jóvenes continuaban con celebraciones espontáneas hasta la madrugada.

con algún tipo de formación superior o universitaria o que sean o hayan sido profesores de las distintas escuelas de la región o líderes comunitarios que representen a la población. Pero también hay excepciones a esta regla general, ya que es posible que las alcaldías o departamentos contraten a destacados miembros del campo cultural de la tambora con múltiples honores y reconocimientos en festivales y presentaciones. En este caso, dichos artistas, como en el caso de Delcy Gil, logran transformar su prestigio artístico (capital cultural) en algún reconocimiento económico (capital económico).

Los abandonados

Al llegar a la vejez, buena parte de estos partícipes del mundo de la tambora no han tenido ni un solo aporte al sistema de seguridad social en pensiones ni por su actividad económica ni por su trabajo como artistas o artesanos de una tradición. Esto es así porque al igual que los oficios artísticos, los oficios económicos en la región también son por lo general precarios e informales. La desprotección también ocurre algunas veces cuando el trabajador de la cultura sufre alguna enfermedad de manera temprana que le impide continuar con su desempeño económico normal, lo cual es una situación recurrente en la región ya que los servicios de salud no son de la mejor calidad, lo que evita que exista detección temprana de las enfermedades o que se haga prevención y promoción de prácticas saludables⁸.

Personas como Nicanor Agudelo, Ana Regina Ardila, Gumercindo Palencia, Samuel *Abundio* Mármol, entre muchos otros, se encuentran en la desprotección total⁹. Estas personas no solo dedicaron su vida a

8 Muchos de los artistas, artesanos y artesanas de la tambora mayores de 50 años padecen enfermedades de tensión alta, colesterol altos y diabetes que por la falta de diagnóstico temprano degeneran rápido en graves síntomas como pérdida de la visión por glaucomas.

9 Una aproximación a la vida y las generaciones de artistas de tambora se puede ver en el siguiente video del Semillero de Investigación en Culturas Festivas de la Pontificia Universidad Javeriana (Campos, 2016): <https://www.youtube.com/watch?v=KrzUtAdmI8Q>

ejercer los oficios de la tambora como cantadores, compositores, tocadores o bailadores, sino que también se encargaron de formar a las primeras generaciones de tamboreros y tamboreras que participaron por primera vez en los festivales. Fueron estos personajes los encargados de transmitir la información aprendida y heredada de la tradición a las nuevas generaciones interesadas en aprender, por medio de un trabajo de formación que tardó años. Sin embargo, ninguno de ellos recibió nunca una compensación a cambio de la labor prestada, que bien podría considerarse como una actividad de conservación del patrimonio inmaterial cultural de la región.

No fue sino hasta 2020 que el gobierno nacional por medio de las gobernaciones departamentales decidió entregar un auxilio vitalicio a algunos de los maestros de la tradición cultural, reglamentando con veinte años de retraso la Ley 397 de 1997 que prevé la creación de la estampilla procultura para el pago de servicios de seguridad social de los creadores y trabajadores culturales. De esta nueva reglamentación se benefició el maestro Ángel María Villafañe, al igual que muchos otros creadores del departamento de Bolívar como en San Jacinto los maestros Juan Lara y Carmelo Torres, entre otros. Lo particular de este auxilio es que, de acuerdo con el decreto que lo reglamenta¹⁰ el beneficiario solo puede recibir hasta un máximo del 30 % mensual de un salario mínimo legal. Este valor contrasta con el mínimo percibido por una persona pensionada, quien legalmente debe recibir como mínimo el equivalente a un salario mínimo legal. Entonces, el Estado traza una línea de delimitación entre las pensiones y el auxilio a hacedores de la cultura que busca asegurar que el beneficio recibido no es una pensión, pues de lo contrario se tendría que pagar el equivalente al salario mínimo¹¹.

Este beneficio se trata no solo de un auxilio creado para artistas y gestores culturales tradicionales sino para todo tipo de trabajadores

10 Gobierno de Colombia. Decreto 2012 de 2017.

11 De esta misma manera lo expresa la entidad Colpensiones en su página web: “BEPs (beneficios económicos periódicos) no es una pensión, por eso, el ingreso de por vida siempre será inferior a un salario mínimo mensual legal vigente.” (Colpensiones, 2020)

independientes o emprendedores que, como vimos, son en promedio el 61 % de los trabajadores culturales en Colombia. Frente a esta situación cabe preguntarse por qué se considera a los trabajadores independientes y, dentro de ellos, a los gestores culturales no dignos de una pensión mínimo sino de un auxilio correspondiente al 20 o 30 % de la misma. En su página web, la Administradora Colombiana de Pensiones (Colpensiones)¹² además invita a los actuales trabajadores independientes a afiliarse a este programa, buscando que estos trabajadores coticen desde temprana edad con el incentivo de ser “flexibles y voluntarios” (2020). En este punto cabría preguntarse si lo que se busca no es solo la flexibilización sino también la precarización no solo de las condiciones de trabajo presente sino también de vida futura, alejando a los trabajadores culturales de posibilidades reales de pensiones dignas y aliviando la carga pensional del Estado colombiano. Mientras tanto, las alcaldías y gobernaciones se enorgullecen de presentar dichos auxilios, que sin lugar a dudas son ayudas muy importantes y significativas para los hacedores culturales, sobre todo durante la crisis ocasionada por la pandemia de 2020. Y todo esto sucede mientras el gobierno nacional promueve una política pública que incentiva la contratación de trabajadores independientes en actividades culturales.

La gaita: de los Montes de María a la capital

San Jacinto, Bolívar, es un enclave de producción cultural en el Caribe colombiano. Esta población es la tierra de las hamacas y de la Hamaca Grande¹³. También es la tierra de célebres acordeoneros como Andrés Landero, Ramón Vargas y Carmelo Torres. Pero para nuestro interés es la tierra donde se conocerían los gaiteros Juan y José Lara con el verseador Toño Fernández y con el folclorista Manuel Zapata Olivella.

12 Colpensiones es la entidad estatal encargada de administrar el régimen pensional público en Colombia que se conforma a partir de aportes particulares y de transferencias de la Nación.

13 Una de las composiciones más importantes de la música vallenata, resultado de la creación del maestro Adolfo Pacheco.

Este encuentro dio origen al nacimiento de la agrupación Los Gaiteros de San Jacinto^{14,15}, quienes en los años cincuenta recorrerían el mundo con una delegación de otros artistas, representando las prácticas culturales de Colombia en Europa, Asia y América. Esta agrupación implantó la semilla para el surgimiento de cientos de gaiteros y gaiteras en San Jacinto que de manera posterior retomarían las prácticas musicales de sus diferentes familias para crear grupos y continuar con la música de gaita.

A diferencia de San Martín de Loba, la relativa prosperidad que viviera San Jacinto a mediados del siglo xx como resultado de la producción de tabaco y algodón se vio reflejada en la existencia de personajes con capital económico y político que lograron posicionarse en la política regional y nacional y quienes al mismo tiempo fueron mecenas de los artistas y artesanos locales¹⁶. Además, los Gaiteros de San Jacinto lograron grabar discos durante los años setenta que se dieron a conocer en todo el país, dándole a esta música un reconocimiento mayor que el de la tambora de la depresión momposina. Por eso, los gaiteros o músicos de gaita han tenido más posibilidades de difundir sus prácticas musicales en contextos nacionales e internacionales que los artistas de tambora.

Los Montes de María y, en especial, San Jacinto, tiene en común con la tambora de la depresión momposina y de San Martín de Loba

14 La música de gaita es un complejo musical de varios aires que se interpretan con gaitas o flautas de origen indígena, tambor alegre, tambora y maracas. A la música se le acompaña un canto por versos que hace parte de una composición lírica. Esta música es conocida en muchos contextos como uno de los formatos más tradicionales de cumbia colombiana ya que algunas de sus bases rítmicas coinciden con músicas que posteriormente serían grabadas y promovidas por la industria discográfica como cumbia.

15 Véanse los siguientes temas musicales con la formación original: https://www.youtube.com/watch?v=NT_6G3As-H4 (Gaiteros de San Jacinto, 1994) y https://www.youtube.com/watch?v=z3InYT_oa0U&list=RDz3InYT_oa0U&start_radio=1 (Gaiteros de San Jacinto, 1994). Con la formación actual se puede consultar: <https://www.youtube.com/watch?v=9iSgYI5d9P8> (Gaiteros de San Jacinto, 2012).

16 Un ejemplo de esto se puede observar en El Pergamino, del compositor Adolfo Pacheco, quien rinde homenajes al Gobernador del Bolívar en su letra.

que en ambos contextos se celebran festivales de música tradicional en condiciones similares. No solo coinciden ambos festivales en sus objetivos de promocionar la música de gaitas o la música de tambora; o en sus formatos de concursos por agrupaciones; o del rol de los jurados e intelectuales en definir los contornos estéticos de la práctica y la evaluación de la misma, sino que también ambos festivales tienen en común un esquema organizativo a través de comités y de financiación a través de los aportes de entidades municipales, departamentales y nacionales.

Al igual que en San Martín de Loba, los gaiteros y gaiteras de San Jacinto viven la precariedad en su quehacer artístico. El no reconocimiento en la región por la labor prestada durante los festivales o durante los tiempos de preparación de repertorio, formación de niños, niñas y jóvenes gaiteros y desarrollo de nuevos repertorios aplica tanto para aquellos con menos trayectoria como para los más expertos y destacados.

A diferencia de la tambora, la gaita es una práctica con posibilidades de reconocimiento en escenarios artísticos nacionales e internacionales, con lo cual, algunos intérpretes de la misma han podido forjar trayectorias dedicadas casi en su totalidad al quehacer cultural de la gaita y derivar algún ingreso del mismo, aunque siempre precario e inestable. Es el caso de los maestros como Manuel *Toño* García, Juan *Chuchita* Fernández, Carmelo Torres, Fredys Arrieta, entre otros. Sin embargo, a pesar de la visibilidad de estas trayectorias artísticas y de la posibilidad que han tenido estos gaiteros de llegar a escenarios internacionales y de los reconocimientos en ellos (incluyendo el premio Grammy Latino¹⁷), la mayoría de estos artistas han llegado a la vejez dependiendo de los ingresos que puedan percibir por presentaciones musicales o por otros trabajos relacionados con la gaita, como dictar talleres o charlas ante públicos especializados en Bogotá o en Barranquilla. Ninguno de ellos cuenta con una pensión ya que nunca hicieron reconocer sus horas en la gaita como un trabajo ante el sistema

17 Al trabajo discográfico “Un fuego de sangre pura” (Smithsonian, 2006). Con temas como: <https://www.youtube.com/watch?v=CyJYzepvdUo> (Gaiteros de San Jacinto, 2006)

de protección social, cotizando las horas necesarias para alcanzar una pensión. Tampoco reciben ingresos derivados del reconocimiento de los derechos patrimoniales por sus obras o las obras de sus padres o abuelos que grabaron con los primeros Gaiteros de San Jacinto y que se comercializaron en Colombia y otros países de Latinoamérica.

Una tradición de gaiteros y no de gaiteras

La gaita es una tradición artesanal. El hogar del gaitero en San Jacinto es por lo general un hogar en donde los hombres y las mujeres se dedican a distintas artesanías como la fabricación de instrumentos y los tejidos de hamacas. En mis viajes de campo pude observar hogares con una docena de miembros, los cuales, todos dependen de la venta de productos y artesanías sanjacinteras. Son negocios informales que venden sus artesanías en la carretera que conecta las sabanas de Córdoba y Sucre con Cartagena. Otros trabajan por encargo y envían sus productos a distintas ciudades de Colombia. Son negocios inestables y que dependen de la prosperidad circunstancial del mercado de la música tradicional.

Un gran problema de la artesanía es la incertidumbre de los precios pues, a pesar de que el artesano intenta establecer precios fijos para su obra, los compradores muchas veces negocian con una posición más ventajosa, haciendo al artesano llegar a niveles muy bajos y que no retribuyen de manera justa el trabajo y el tiempo invertido. Durante mis observaciones de los lutieres de gaitas y tambores he podido observar, a manera de hipótesis, que son los compradores más alejados a la práctica de gaita y, por ende, menos familiarizados con valor de la misma los que intentan exigir precios más reducidos. Del otro lado de la balanza, la artesanía como objeto del mercado del arte también es un bien incierto respecto de su valor y de su calidad ya que no todas las gaitas suenan bien y no todos los tambores están para ser tocados. Por eso, el comprador de artesanías siempre intenta reducir al máximo el riesgo de la compra.

La investigadora Alejandra Quintana Martínez (2009) ha demostrado que la tradición de la gaita está fuertemente atravesada por desigualdades de género ya que, en los Montes de María, los roles de género no solo influyen las posibilidades de las mujeres para ser

gaiteras, sino que también afectan la manera en la que las gaiteras son recibidas y calificadas en festivales. Así, algunos criterios utilizados en los festivales para descalificar las presentaciones femeninas, como la “aparente falta de fuerza, técnica y liderazgo musical” (Quintana Martínez, 2009, p. 132) no solo descalifican la presentación de mujeres gaiteras en festivales sino que también le dan una valoración inferior al tipo de música interpretada por mujeres en relación con los hombres. Esto tiene como resultado que dentro de la misma práctica musical ciertos criterios limiten el desarrollo de trayectorias artísticas.

Estas desigualdades están relacionadas con otras situaciones en las que las mujeres trabajadoras de la cultura sufren una precariedad adicional por su condición femenina, como ser madres y tener que trabajar menos tiempo o tener incluso que pausar el quehacer artístico. Además, en el mundo de la cultura las dificultades asociadas con la informalidad del oficio y la vinculación al sistema de seguridad social hacen que sea muy difícil para las y los trabajadores acceder a licencias de maternidad o paternidad durante la primera etapa de la maternidad o de la paternidad. De otro lado, el hogar gaitero las mujeres deben asumir el cuidado de la casa y de los niños y, por eso, socialmente no se espera ni promueve que participen de las actividades de gaita.

Gaiteros en Bogotá

A finales de los años noventa, mientras en los Montes de María la violencia de la guerra desgarrada las comunidades, un grupo de jóvenes san jacinteros llegaron a Bogotá en busca de mejores oportunidades laborales y económicas. Entre ellos estaban Fredys Arrieta, los hermanos Orlando y Dionisio Yepes y Francis Lara. La llegada a Bogotá contrastaba con su pasado rural. Dionisio, Orlando y Fredys habían crecido entre el casco urbano de San Jacinto y las fincas de yuca, ñame y tabaco y donde se producen los lácteos como el suero y el queso salao. De otro lado, Francis venía de una de las familias de artesanos más grande de San Jacinto, los Lara. Su abuelo, José, y su tío abuelo Juan habían protagonizado esa agrupación de gaiteros originales de San Jacinto que le diera la vuelta al mundo junto a Toño Fernández y Manuel Zapata Olivella.

En Bogotá encontraron una ciudad agitada por los cambios culturales y políticos y un público dispuesto a gozar con la música de gaita. Estos cuatro gaiteros se juntaron con otros gaiteros recién llegados de los Montes de María y formaron un número de agrupaciones musicales que encontraron escenarios en la maraña de bares y discotecas bogotanas, ubicadas principalmente en el centro de la ciudad, Teusaquillo y Chapinero¹⁸ (Rojas, 2009).

No solo encontraron en Bogotá un público ávido de fiestas al son de la gaita sino también un nicho de jóvenes bogotanos interesados por las músicas de las costas colombianas (Hernández Salgar, 2010; Rojas, 2009). Además de los conciertos de fines de semana, los gaiteros llegados de San Jacinto encontraron oficio como profesores y formadores de una nueva generación de gaiteros urbanos, quienes en muchos casos también eran estudiantes universitarios. La “chisga bogotana” (Goubert Burgos, 2009), las clases de gaita y la fabricación y reparación de instrumentos dieron a estos músicos nuevos horizontes laborales en Bogotá y contribuyeron a formar una trayectoria artística de más de veinte años (Rojas, 2009).

Sin embargo, el auge de la gaita en Bogotá y la aceptación del público en cumbiambas y cumbanchas capitalinas contrastan con las dificultades que estos gaiteros vivieron y siguen viviendo hoy para hacer de ella un trabajo digno y estable. En cuanto a los ingresos, la intermitencia del espectáculo¹⁹ hace de los ingresos una permanente incertidumbre, pues en un mismo mes puede haber hasta seis presentaciones o puede haber solo una. Por otro lado, los ingresos como resultado de las clases con alumnos de gaita fluctúan pues la mayoría de los gaiteros bogotanos son también estudiantes y tienen presupuestos muy limitados que hacen que no siempre puedan pagar por las clases con los maestros.

18 Bajo el nombre Gaiteros de San Jacinto 4G (cuarta generación), estos gaiteros grabaron el disco Caminolargo en 2019, cuyos temas se pueden escuchar en: <https://www.youtube.com/watch?v=dRS9zIM3Xpo> (Gaiteros de San Jacinto 4G, 2020) y <https://www.youtube.com/watch?v=2gPA3oCBDdc> (Gaiteros de San Jacinto 4G, 2020).

19 Término utilizado en Francia para referirse al trabajador de los escenarios y espectáculos artísticos. (Buscatto, 2004).

En materia de seguridad social, la situación es precaria por la manera en la que en el sector musical bogotano se gestiona el pago de salarios y la cotización como independiente al sistema de seguridad social. Muchos “toques”, tanto en establecimientos como en fiestas privadas, son informales y pagan en efectivo al término de la presentación. Cuando el concierto se hace desde la formalidad, porque los negocios privados o las instituciones culturales así lo exigen, se negocia un contrato entre las dos partes y se exige que el integrante de la agrupación que firma el contrato cuente con aportes a la seguridad social. En ambos casos se le paga al líder del grupo o a quien gestionó el toque y este es el encargado de repartir entre los demás músicos. Solo en el caso del músico que firmó el contrato hay un aporte formal al sistema de seguridad social, mientras que los demás músicos reciben el dinero en efectivo, liberados de cualquier carga de aportes laborales. También es frecuente que un músico o líder de agrupación firme varios contratos en un mes, pero solo reporte los ingresos de un contrato para incurrir en el menor número de gastos posibles a la seguridad social.

Y es que, en materia de seguridad social, los pagos comprometerían buena parte de los ingresos del músico quien por lo general depende de la totalidad de su ingreso para poder compensar la precariedad ocasionada por la flexibilidad e incertidumbre del trabajo cultural. Lo mismo sucede con los dueños de bares y establecimientos quienes tienen que lidiar con los avatares y riesgos del negocio cultural.

Pero además de las maniobras de la cotidianidad para recibir los pagos, los gaiteros en Bogotá se enfrentan a dificultades asociadas a no ser reconocidos como músicos profesionales con el prestigio social que esto implica. En muchos escenarios se tiene la idea de que el gaitero hombre es una persona parrandera al que se le puede contratar por un salario bajo que se compensa con el ofrecimiento adicional de ron, cerveza y otros licores durante la noche de la presentación. Esta situación impacta no solo el ingreso del gaitero sino su bienestar personal y mental pues las ‘parrandas’ de gaita implican un consumo elevado de licor y acercan al gaitero a las adicciones y a los excesos permanentes. La idea del gaitero como parrandero es el reflejo del descrédito por las músicas tradicionales y populares, especialmente las músicas de las costas con raíces afro, que contrastan con las músicas “serias” o

“académicas”, pues ambas han moldeado distintos perfiles e identidades de dichos músicos. A nadie se le ocurriría pagarle a un cantante de ópera con una botella de Ron Medellín.

Ser músicos no profesionales, rurales y con una etnicidad que contrasta con la de la población bogotana, ha sido un motivo para que en conciertos y presentaciones los gaiteros reciban un salario inferior al de otros artistas (Ibáñez, 2021, entrevista personal). Esto evidencia no solo una valoración diferente por el músico y su rol sino también por sus conocimientos y saberes, los cuales son menospreciados en contraste con otros géneros y disciplinas musicales.

Pero el problema radica no solo en la naturaleza del saber sino también en la manera en la que se evalúa la experiencia del trabajo musical y se acredita una trayectoria artística. Después de casi veinte años de trabajo como músico y profesor en Bogotá, más su experiencia como gaitero, artesano y formador en San Jacinto, Francis Lara no pudo acceder a un empleo como tallerista de una universidad bogotana, por carecer de una certificación profesional como músico. Se trataba no de una posición académica dentro de la facultad de música ni de una cátedra universitaria sino de ser el director del ensamble de gaitas, extracurricular, de dicha universidad. A pesar del interés de las directivas del programa de música por contratarlo, la imposibilidad de hacerlo por no cumplir los requisitos obligatorios dejó en evidencia los problemas con la valoración y los criterios de evaluación de las prácticas y las trayectorias de artistas, artesanos y artesanas tradicionales que tienen un saber heredado familiarmente o aprendido de manera autodidacta. El caso de Francis no es un caso único, sino que hace parte de las dificultades que viven músicos de gaita y de otras músicas tradicionales en convocatorias públicas, pues, a pesar de que la convocatoria busca beneficiar a este tipo de artistas, existen requisitos de trayectoria profesional como la formación universitario o requisitos como la afinación del grupo que terminan beneficiando a los músicos de ciertos géneros por encima de los músicos de gaita.

Otro problema de estas convocatorias públicas es que por lo general los estímulos o subsidios se entregan en función del proyecto escrito que acompaña la idea y las actividades que se pretenden incentivar. Esto es una gran barrera de acceso para cientos de trabajadores culturales

que no cuentan con las habilidades específicas para estructurar unas actividades entorno a un objetivo, planear un cronograma y detallar un presupuesto. Por esta razón, las convocatorias y los estímulos que se otorgan en Bogotá para la música de gaita terminan por lo general en cabeza de aquellos gaiteros bogotanos que cuentan con una formación universitaria y que fueron antiguos alumnos de los maestros o de músicos profesionales que desde el jazz y otras músicas académicas buscan explorar los sonidos de la tradición de las costas colombianas.

Discusión

Nadie consideraría a los trabajos durante un festival de gaitas o de tambora como un verdadero trabajo. Los participantes de los grupos se divierten con sus presentaciones, en ocasiones consumen licor, lucen con orgullo sus vestidos y reciben reconocimientos y honores simbólicos que alimentan su pasión. Pero la realidad muestra que además de esto, participar en los festivales implica una inversión de tiempo y recursos que muy pocas veces tiene un equivalente en recursos económicos. Solo después de largas trayectorias artísticas, algunos trabajadores de la cultura pueden transformar esos reconocimientos simbólicos y el capital cultural en capital económico, al conseguir un trabajo con las administraciones o un pequeño ingreso mensual a manera de pensión simbólica. Una sociología de la valoración y evaluación de las prácticas culturales en Colombia debería preguntarse en el futuro por los criterios que llevaron a establecer montos inferiores al salario mínimo como reconocimiento pensional a la labor de los artistas.

Las gaitas y la tambora, al igual que otras prácticas artísticas y culturales, muchas veces se presentan como herramientas para la recuperación del tejido social y la construcción de paz, aunque sin ninguna compensación económica. Una sociología de la valoración y evaluación artística debe pensar metodologías para estimar la contribución que estas personas han hecho con su trabajo a los patrimonios culturales inmateriales o sus aportes a los desarrollos sociales y comunitarios de su región. Poder estimar la contribución social y patrimonial que las prácticas musicales y artísticas que trabajadores de la cultura hacen a la sociedad es un reto inicial para lograr políticas públicas que valoren

de manera más justa el trabajo que los hacedores culturales. En esta línea, el investigador Manuel Sevilla (2017) ha llevado a cabo esfuerzos similares para estimar el valor y los desarrollos sociales y culturales que el Festival Petronio Álvarez ha promovido en Cali.

Organizaciones no gubernamentales, empresas privadas y entidades territoriales contratan a distintos trabajadores culturales para promover objetivos sociales por medio de la práctica artística o entregan estímulos para el desarrollo de proyectos culturales. Sin embargo, muchas veces las convocatorias y la selección no siempre contribuyen al desarrollo del campo artístico, al contrario, reproducen la jerarquía del mismo, en donde aquellos con mayor prestigio y fama reciben la mayoría de los contratos y de los ingresos. Una sociología de la evaluación artística y musical debe explorar con más detalle dichas convocatorias pues la evidencia muestra que las desigualdades en el acceso a la educación profesional se reproducen en el campo de las músicas tradicionales, haciendo que los beneficiarios de los subsidios sean aquellos músicos y artistas de los sectores más privilegiados bien por su capital cultural o por su acceso a mejores redes laborales.

En materia de artesanías, es claro que los clientes que vienen de afuera de los Montes de María esperan que los precios sean bajos, bien sea por reducir el riesgo en la compra de la obra o quizás porque así lo esperan dada la ruralidad y precariedad de las condiciones de vida de los artesanos o quizás por desconocimiento sobre el trabajo y el saber que están detrás de la elaboración de las gaitas. Algo similar sucede con el precio que se paga en Bogotá por un concierto de gaitas respecto con el precio que se paga en el mismo concierto por presentaciones de agrupaciones de jazz. Es necesaria una sociología del mercado artístico que tenga por objeto de investigación el precio de las obras y de las presentaciones, cómo se estima, a quién beneficia y quién no, para determinar no solo el valor económico de las prácticas artísticas sino también la conexión que este valor tiene con prejuicios y estereotipos culturales y con desigualdades geográficas.

En materia de la valoración cultural de los conocimientos tradicionales o de otras prácticas artísticas, podemos observar que hay una clara desventaja de la valoración que se hace de los saberes tradicionales frente a los conocimientos académicos y universitarios. En músicas

como la tambora y la gaita que tienen un componente marcadamente indígena y afro que además se representa y refuerza en cada presentación, la desventaja en la valoración cultural de estas prácticas tiene un origen en las desigualdades étnicas y en las estructuras sociales heredadas de la colonización. Como afirma Óscar Hernández Salgar (2007), la legitimidad de los conocimientos expertos con origen en el canon artístico europeo son el punto cero para la exclusión de las prácticas y saberes musicales no europeos.

Como bien lo planteó la Misión de Sabios en su libro de propuestas para el foco de industrias creativas y culturales, la ventaja comparativa de la que goza Colombia frente a otras industrias es su gran diversidad cultural, la cual depende de la existencia y promoción de los múltiples saberes y prácticas asociadas a la misma. Y en el campo del trabajo cultural “el reconocimiento de las tradiciones orales y experienciales de conocimiento en muchas áreas será determinante para el éxito de la oferta laboral” (Puentes Melo et al., 2020, p. 97).

Conclusiones

El trabajo del músico o artista y el acervo cultural que acompaña a la práctica artística son dos caras de una misma moneda. Una sociología que tenga como objetivo promover la práctica artística y a la vez fortalecer los conocimientos y los saberes culturales diversos debe preguntarse por las condiciones de la práctica artística, su valoración y las configuraciones institucionales de la política pública cultural en los ámbitos locales y nacionales. También debe preocuparse por la manera en la que el trabajo es valorado con base en distintos criterios impactados por la desigualdad. A lo largo de este artículo he mostrado como el problema de la valoración del arte y en particular de las músicas tradicionales del Caribe colombiano incide de manera directa en las condiciones de trabajo de los hacedores de la cultura. El reconocimiento económico de su labor no responde únicamente de un llamado a la justicia social sino también de la importancia que tienen los saberes culturales diversos para los mundos del arte y el campo de la cultura colombiana.

Una política cultural enfocada a la promoción de las industrias creativas y culturales por su aporte a la economía del país desconoce otro

tipo de valores y de contribuciones que las artes y las prácticas culturales traen a la sociedad. Es labor de la academia destacar el valor cultural y patrimonial de dichas prácticas, así como su eventual aporte a la promoción de identidades colectivas, de vínculos comunitarios o la construcción de paz. Uno de los grandes retos de esa labor es promover mediciones e información que tengan el mismo peso y que puedan entrar en diálogo con las mediciones oficiales que se hacen desde la tecnicidad de la economía y que, por ende, terminan privilegiando el valor económico de las prácticas y de los hacedores de la cultura. Esto requiere una especie de sociología de las prácticas de evaluación e información de las prácticas artísticas que debe tener como finalidad mejorar el enfoque, las mediciones e instrumentos que den cuenta del valor del arte para la política pública cultural, así como de las dificultades que las desigualdades plantean para las mismas. En palabras de la misión de sabios ya citada:

El reto implica convertir el ámbito cultural –sus agentes, instancias y organizaciones– en portador de una conciencia colectiva acerca del valor de los saberes sociales y las experiencias acumuladas, haciendo visible su papel crucial para la construcción de formas de intervención más ajustadas a la realidad, más participativas y democráticas. (Puentes Melo et al., 2020, p. 99)

Referencias

- Amplificado tv. (Amplificado tv). (2012, 3 de junio). *Golpe Malibú / Ribera Lobana* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=ZTV9KBUN65A>
- Amplificado tv. (Amplificado tv). (2012, 4 de agosto). *Gaiteros de San Jacinto / Viene Amaneciendo* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=9iSgYI5d9P8>
- Bennett, T. (ed.). (2009). *Culture, class, distinction*. Routledge.
- Buscatto, M. (2004). De la vocation artistique au travail musical: Tensions, compromis et ambivalences chez les musiciens de jazz. *Sociologie de l'Art*, OPuS 5(3), 35-56. <https://doi.org/10.3917/soart.005.0035>
- Colpensiones.gov.co (2016). *¿Qué son los BEPS, beneficios económicos periódicos?* Beneficios Económicos Periódicos (BEPS), Colpensiones - Sitio

- Web. https://www.colpensiones.gov.co/beps/Publicaciones/el_programa/informate_sobre_beps/que_son_los_beps_beneficios_economicos_periodicos
- Departamento Administrativo Nacional de Estadística [DANE] (2019). *Primer Reporte de Economía Naranja*. URL: <https://www.dane.gov.co/index.php/estadisticas-por-tema/cultura/economia-naranja/reportes-y-cuentas#reportes>
- Departamento Administrativo Nacional de Estadística [DANE] (2020a). *Tercer Reporte de Economía Naranja*. URL: <https://www.dane.gov.co/index.php/estadisticas-por-tema/cultura/economia-naranja/reportes-y-cuentas#reportes>
- Departamento Administrativo Nacional de Estadística [DANE] (2020b). *Cuarto Reporte de Economía Naranja*. URL: <https://www.dane.gov.co/index.php/estadisticas-por-tema/cultura/economia-naranja/reportes-y-cuentas#reportes>
- Gaiteros de San Jacinto 4G. (2020). Camino largo [Canción]. *Caminolargo*. Desconocido.
- Gaiteros de San Jacinto 4G. (2020). El niño llora [Canción]. *Caminolargo*. Desconocido.
- Gaiteros de San Jacinto. (1994). Candelaria [Canción]. *Los Gaiteros de San Jacinto*. Sony Music Entertainment Colombia.
- Gaiteros de San Jacinto. (1994). La Maya [Canción]. *Los Gaiteros de San Jacinto*. Sony Music Entertainment Colombia
- Gaiteros de San Jacinto 4G. (2006). Así lo grita Toto [Canción]. *Un fuego de sangre pura*. Smithsonian Folkways Records.
- Gaiteros de San Jacinto. (2012). Viene amaneciendo [Canción]. *Así tocan los indios*. Llorona Records.
- Gill, R. (2014). Unspeakable Inequalities: Post Feminism, Entrepreneurial Subjectivity, and the Repudiation of Sexism among Cultural Workers. *Social Politics: International Studies in Gender, State y Society*, 21(4), 509-528. <https://doi.org/10.1093/sp/jxu016>
- Gill, R. y Pratt, A. (2008). In the Social Factory?: Immaterial Labour, Precariousness and Cultural Work. *Theory, Culture y Society*, 25(7-8), 1-30. <https://doi.org/10.1177/0263276408097794>
- Golpe Malibú. (2017). Ribera Lobana [Canción]. *Ribera Lobana*. Acento Mestizo.

- Goubert Burgos, B. (2009). La chisga musical: Avatares de una práctica social en Bogotá. En M. P. Rojas (ed.), *Música y sociedad en Colombia. Traslaciones, legitimaciones e identificaciones* (pp. 100-113). Editorial Universidad del Rosario. <https://www.jstor.org/stable/j.ctt1b348xx>
- Guadarrama Olivera, R., Hualde Alfaro, A. y López Estrada, S. (2012). Precariedad laboral y heterogeneidad ocupacional: una propuesta teórico-metodológica. *Revista Mexicana de Sociología*, 74(2), 213-243. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-25032012000200002&lng=es&tlng=es .
- Hennekam, S. (2017). Dealing with multiple incompatible work-related identities: The case of artists. *Personnel Review*, 46(5), 970-987. <https://doi.org/10.1108/PR-02-2016-0025>
- Hernandez Salgar, Ó. (2007). Colonialidad y Poscolonialidad Musical en Colombia. *Latin American Music Review*, 28, 242-270. <https://doi.org/10.1353/lat.2007.0030>
- Hernández Salgar, Ó. (2010). De currulaos modernos y ollas podridas. En M. Sevilla, C. Santamaría Delgado, y J. S. Ochoa (eds.), *Músicas y Prácticas Sonoras en el Pacífico Afrocolombiano* (pp. 237-286). Editorial Pontificia Universidad Javeriana <https://www.javeriana.edu.co/coleccioncmc/nuestros-libros/musicas-y-practicas-sonoras-en-el-pacifico-afrocolombiano/>
- Hesmondhalgh, D., Nisbett, M., Oakley, K. y Lee, D. (2015). Were New Labour's cultural policies neo-liberal? *International Journal of Cultural Policy*, 21(1), 97-114. <https://doi.org/10.1080/10286632.2013.879126>
- Lamont, M. (2012). Toward a Comparative Sociology of Valuation and Evaluation. *Annual Review of Sociology*, 38, 201-221. <https://doi.org/10.1146/annurev-soc-070308-120022>
- Lamont, M., Pendergrass, S. y Pachucki, M. C. (2015). Symbolic Boundaries. En J. Wright (ed.), *International Encyclopedia of Social and Behavioral Sciences* (pp. 850-855). Elsevier.
- Martina Camargo (2009). La Petronita Olivares – Tambora [Canción]. *Me robaste el sueño*. Chaco World Music.
- McRobbie, A. (2016). *Be creative: Making a living in the new culture industries*. Polity Press.
- Menger, P.-M. (1999). Artistic Labor Markets and Careers. *Annual Review of Sociology*, 25, 541-574. <https://doi.org/10.1146/annurev.soc.25.1.541>

- Morre, A. (2016). Neoliberalism and the Musical Entrepreneur. *Journal of the Society for American Music*, 10, 33-53. <https://doi.org/10.1017/S175219631500053X>
- Oakley, K. y O'Brien, D. (2015). *Cultural Value and Inequality: A Critical Literature Review*. Arts and Humanities Research Council.
- Puentes Melo, É. L., Osorio Fonseca, R., Loboguerrero, C., Rodríguez Fernández, L. P., Jacanamijoy, C. y Zolezzi, A. (2020). Arte, Cultura y Conocimiento. Propuestas del Foco de Industrias Culturales y Creativas. (Pontificia Universidad Javeriana, Vol. 8).
- Quintana Martínez, A. (2009). Festivales de gaita en Ovejas y San Jacinto, una tradición de exclusión a las mujeres. En M. P. Rojas (ed.), *Música y sociedad en Colombia. Traslaciones, legitimaciones e identificaciones* (pp. 132-154). Editorial Universidad del Rosario. <https://www.jstor.org/stable/j.ctt1b348xx>
- Rojas, J. S. (2009). Los gaiteros de Bogotá. Una perspectiva sobre el transplante musical de la gaita a la capital. En M. P. Rojas (ed.), *Música y sociedad en Colombia. Traslaciones, legitimaciones e identificaciones* (pp. 269-288). Editorial Universidad del Rosario. <https://www.jstor.org/stable/j.ctt1b348xx>
- Scharff, C. (2016). The Psychic Life of Neoliberalism: Mapping the Contours of Entrepreneurial Subjectivity. *Theory, Culture y Society*, 33(6), 107-122. <https://doi.org/10.1177/0263276415590164>
- Semillero de Investigación en Culturas Festivas de Colombia – Pontificia Universidad Javeriana. (Sebastián Campos). (2016, 14 de marzo). *Viviendo la Tambora* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=KrzUtAdmI8Q>
- Semillero de Investigación en Culturas Festivas de Colombia – Pontificia Universidad Javeriana. (Sebastián Campos). (2017, 23 de febrero). *Amor Ribereño* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=4jw-RLdvNds>
- Semillero de Investigación en Culturas Festivas de Colombia – Pontificia Universidad Javeriana. (Ana Camila Jaramillo). (2015, 30 de abril). *Delcy Gil* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=KrzUtAdmI8Q>
- Sevilla, M. (2017). “Todos somos ganadores”: Producción cultural y “éxito” en el Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez (Cali, Colombia). <https://www.asociacionlatinoamericanadeantropologia.net/congreso2017/index.php/2016-03-11-20-46-15/salones/event/1437-todos-somos-ganadores-produccion-cultural-y-exito-en-festival-de-musica-del-pacifico-petronio-alvarez-cali-colombia>



- | | |
|---|---|
| ▶ Guardianas de la Montaña (2018)
El son del frailejón | ▶ Así eres tú (2022)
Los Vitocos |
| ▶ El agua de mi terruño (2018)
El son del frailejón | ▶ Canto al Campesino (2023)
Los Vitocos |
| ▶ Vuelo tras vuelo (2018)
El son del frailejón | ▶ Peñitas (2023)
Los Vitocos |
| ▶ La Chicha (2018)
El son del frailejón | ▶ Requito Carranguero (Cover) (2022)
Los Vitocos |
| ▶ La carranguería (2021)
Ventarrón carranguero | ▶ Honor cundinamarqués (2021)
Las carrangueras del Majuy |
| ▶ Paz en mi nación (2019)
Ventarrón carranguero | ▶ Torbellino del Agua (2020)
Las carrangueras del Majuy |
| ▶ Melodía Natural (2019)
Ventarrón carranguero | |
| ▶ Somos Miles de Miles (2020)
Ventarrón carranguero | |

Mujeres que crean, cantan y tocan carranga en Cundinamarca

MARYAM VELOSA MENDIETA

Introducción

La música es una de las formas artísticas donde la cultura y la historia de cada territorio se puede percibir; es a partir de la escucha, la canta y el baile que acompañan la música que las sensaciones musicales se transmiten y logran remitir a quien escucha los sucesos que se narran. La música ha acompañado muchos momentos de la historia del ser humano, ha logrado estar en todos los contextos sociales transformándose de acuerdo a las necesidades y la audiencia que esta tenga, es por ello que la música ha sido compañera de los pueblos y las sonoridades, así mismo, ha creado una necesidad por narrar historias y vivencias de lo cotidiano y lo repentino, siendo uno de los canales para que la memoria y la tradición se propague y no muera.

La música tradicional campesina busca mostrar la vivencia de aquel que habita el campo, desde diversas perspectivas tales como la naturaleza, la defensa del territorio, el amor, el respeto por el agua y por la vida, entre muchas más. La música carranguera, como uno de los géneros musicales que abarcan la música campesina, nace en el altiplano cundiboyacense, específicamente en la provincia de Ubaté, colindante con la zona rural del municipio de Ráquira (Boyacá), gracias al ingenio de un estudiante de veterinaria, boyacense de pura cepa y un enamorado de la melodía y la composición.

La carranga a pesar de ser un género nuevo busca mostrar la riqueza campesina de la zona andina del país, específicamente de los departamentos de Boyacá, Cundinamarca y Santander. Por medio de la música carranguera, se cuentan historias y vivencias que traen el campo al oído de cualquier persona en cualquier lugar, fomentando la transmisión de la cultura campesina y sus saberes. Desde sus inicios en los ochenta, la carranga ha mostrado la perspectiva del habitar el campo a través de las experiencias masculinas; el hombre como protagonista del campo y la mujer como un complemento de la experiencia vivencial, pero nunca como protagonista. Al paso de los años las mujeres han buscado la ganancia de diversos espacios, dentro de ellos la música. Este espacio ha hecho que las feminidades se manifiesten ante diversas situaciones, en el caso de la música tradicional campesina ha hecho que las feminidades canten su vivencia rural.

Las mujeres en la carranga empiezan a cantarle a la vida, a las luchas campesinas, al papel que desempeña la feminidad en el campo, al territorio y la lucha popular, entre muchas cosas más. A pesar de esta novedosa incursión en el género musical, las letras musicales y la copla que acompañan a las canciones carrangueras conservan discursos machistas y violentos bajo las premisas de lo jocoso del folclor campesino.

En el departamento de Cundinamarca, desde las escuelas de música campesina o estudiantinas propuestas por las casa de cultura de los municipios se ha logrado que muchas niñas se integren en procesos de formación musical, de allí han surgido las agrupaciones carrangueras femeninas y mixtas; en el caso de Boyacá los procesos musicales donde incursionan las mujeres han sido diferentes, pues las pocas agrupaciones existentes han surgido bajo aprendizajes propios. En Cundinamarca, específicamente en la ciudad de Bogotá, la educación superior se ha interesado en la enseñanza y la promoción de la música carranguera, este es el caso de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, que cuenta con un ensamble de músicas campesinas desde el 2008, en donde se han conformado diversos grupos musicales en los cuales han participado mujeres como coristas, cantantes e intérpretes de instrumentos musicales. Tras lo anterior, a pesar de ser Boyacá la cuna de la carranga, Cundinamarca ha logrado mejor ejecución en proyectos donde niños, niñas y adolescentes pueden hacer parte de agrupaciones

de música campesina, dando así la oportunidad de que el género femenino logre irrumpir y transformar de a poco el género musical.

Desde el análisis sociológico puede decirse que la música como experiencia logra generar actividades culturales, pues demuestra un gran impacto social. La música no solo es disfrute auditivo sin trasfondo, al contrario, la música logra ser un camino por el que diversos factores culturales y sociales se afianzan, por ello, para la sociología es importante la música; por este fin, se realizó este trabajo investigativo. La música, como fenómeno social y hecho musical forma parte de la ritualidad humana, a partir del escuchar, componer e interpretar, estos como condiciones humanas. Por ende, desde las teorías de la sociología de la música cada forma musical cuenta con un campo cultural específico y peculiar. Por ello, resultó pertinente analizar las incidencias de las mujeres que crean, cantan y tocan carranga en el departamento de Cundinamarca, que resultó en la creación de una monografía de pregrado en sociología. Allí se indagó sobre la incidencia de las mujeres en la música carranguera en el departamento de Cundinamarca, se investigó a cuatro agrupaciones musicales: El son del Frailejón, Las carrangueras del Majuy, Ventarrón carranguero y Los Vitocos, las dos primeras agrupaciones son totalmente femeninas y las otras dos, mixtas. Cabe mencionar que Cundinamarca cuenta con más grupos carrangueros femeninos y mixtos, pero en esta investigación se trabajó con las cuatro agrupaciones anteriormente nombradas. Estas cuatro agrupaciones son el resultado de estudiantes de escuelas de música campesina de municipios como Guasca, Cota, Cucunubá y un ensamble de colegas y amigos músicos de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Esta investigación también se apoyó en el conocimiento de cuatro investigadores y gestores culturales de la música carranguera, así como con los directores de las escuelas de música campesina de los municipios antes nombrados. Se realizó a partir de una metodología cualitativa bajo un enfoque metodológico de etnografía virtual a través de videoconferencias por la plataforma Google Meet, puesto que su desarrollo fue en medio del confinamiento por la emergencia sanitaria por el virus Covid-19; se realizaron cuatro entrevistas semiestructuradas a los cuatro investigadores y gestores culturales, cuatro

grupos focales, tres realizados a las cuatro agrupaciones musicales y uno realizado a los directores de las escuelas de música campesina, finalmente, se realizó un análisis discursivo a la retórica musical carranguera de cinco canciones, propuestas por las mismas agrupaciones y los entrevistados, pues han tenido un impacto significativo para ellos en las comunicaciones realizadas.

Finalmente este capítulo busca contar con brevedad al lector sobre lo encontrado en esta investigación, que abarca el folclore y la cultura campesina, así como la carranga y la participación de las mujeres de las cuatro agrupaciones musicales antes mencionada y con ello se pretende destacar la importancia de las mujeres en la música carranguera como representantes del sentir femenino del campo y la lucha por la reivindicación de sus derechos, así como el trabajo de eliminar los discursos machistas bajo las premisas de burla y gracia en la música carranguera.

La música carranguera y el folclore

Para la sociología, los estudios musicales han sido un complemento para la investigación de temas con mayor impacto como la religión, la política, la economía, la educación entre muchos otros; pero la música ha sido un constante en el desarrollo social y personal del ser humano, lo que hace que sea de suma importancia para la sociología. La música logra juntar las tradiciones y las culturas de un grupo social; La música carranguera en la zona andina del país ha hecho que las mujeres campesinas tomen la voz, el instrumento y la imaginación para crear música en un ámbito donde la presencia de los hombres han permeado la lírica carranguera.

Por su parte, la música carranguera es un género musical medianamente joven, pues a partir de un estallido estudiantil y la ocurrencia de unos estudiantes de la Universidad Nacional en Bogotá, entre ellos Jorge Luis Velosa Ruiz, deciden manifestarse sobre las injusticias del país, el campo y con los campesinos y así nace un nuevo ritmo que mezcla la riqueza rítmica de muchos ritmos campesinos.

Entre las montañas altas y las extensas planicies de Boyacá y Cundinamarca en el centro de la Cordillera central nace como ritmo

la música carranguera con el fin de resignificar las músicas campesinas, o como menciona Paone (1999),

La carranga surge para darle besos todos los días a la vida, a la patria, al campo, a la ciudad, a la humanidad y a todo lo bello que implica el estar vivo, sin negar la problemática propia del vivir, pero cantándola en un lenguaje sencillo y sonoro que provoca ganas de vivir. (p. 17)

La carranga es un *surrungueo*¹ de cuatro palitos (guitarra, tiple, requinto y guacharaca) acompañados de la voz, que es la encargada de contar la historia viva del campesino andino. Es un valioso género que mezcla el torbellino, la guabina, la rumba criolla y hasta el paseo vallenato para darle vida a lo que Velosa llamó carranga.

La carranga se considera un fenómeno social pues parte del escuchar, componer e interpretar como condiciones naturales del ser humano y es práctica social ya que se desarrolla cuando se expresan los sentimientos internos en una relación desarrollada con la sociedad. Pero dentro de la sociología entender la cultura hace parte de comprender también el folclore, pues su teoría surge tras la necesidad de comprender los saberes populares y rescatarlos; así da a entender que el folclore parte de las vivencias populares de un determinado pueblo, lo que permite hablar de lo popular, lo colectivo: “Hablar de lo popular, parece obvio decirlo, es eliminar totalmente lo individual. De modo que nada que sea individual, pertenece al campo del folclore: lo individual queda totalmente excluido” (Poviña, 1994, p. 62).

En un primer acercamiento, el folclore se hallaría en la escritura, la poesía, los poemas, las leyendas y cuentos, toda memoria escrita que represente la cultura de un pueblo; pero al paso del tiempo, estos cuentos, leyendas, poemas y poesías se quedarían en la memoria de los pueblos así como las rimas, dando paso a la música como factor importante del folclore, pues esta logra representar socialmente a las comunidades y los grupos. Por tanto, Poviña (1944) menciona que el

1 Término acuñado por Serrano (2011), para referirse al “medio sonar de un instrumento de cuerda” (p. 41).

folclore también abarca actividades, prácticas, costumbres y tradiciones de los pueblos. En cuanto al folclore del sentimiento, en el cual se encuentra la música el mismo autor parte de que la música folclórica, aquella que se deriva de cuentos y leyendas, hace parte de lo popular, pero el autor deja en claro que no todo lo popular es folclórico y no todo lo folclórico va a ser popular. La música folclórica tiene por tanto la característica del anonimato, si bien toda manifestación en su inicio tiene un autor individual, con el tiempo se van vinculando aportes de diversas generaciones que van modificando la manifestación folclórica, así desaparece la obra original y surge una nueva sin un autor conocido, lo que la convierte en una creación colectiva.

Por otro lado, la carranga logra ser también un género musical perteneciente a lo popular. Lo popular en lo folclórico hace parte de los conocimientos del pueblo o comunidad, si bien el saber popular, o lo popular es en esencia un factor de importancia, es también una práctica de tradición que perdura a través del tiempo y que está estrechamente marcada por la experiencia. Lo popular está propuesto para comprenderse como acogida con simpatía dentro de toda la población, sin importar etnias o clases. Lo popular “se identifica por tener autor conocido y la forma como se difunde y los medios técnicos y publicitarios de que se vale, revelan un interés que puede ser económico, publicitario, institucional o simplemente personal” (Marulanda, 1984, p. 26). Lo popular busca llegar a la población como un gusto, un gozo y un disfrute muchas veces momentáneo, pues tiende a cambiar y ser reemplazable según las preferencias del público.

Este saber “vulgar” como menciona Poviña (1944) que es en sí la definición que el autor le da al folclore, hace que logre dársele el sonorisimo nombre al género, pues *carranga* hace referencia en la región cundiboyacense al animal que muere por enfermedad, vejez o ahogamiento y que un grupo de personas (carrangueros) negociaban de manera clandestina y vendían hasta para el consumo. Con este saber popular, la música carranguera dejó solo de representar a una región específica de Colombia y se hizo conocer en el mundo en 1981: Los carrangueros de Ráquira se presentaron en el Madison Square Garden en Nueva York y se convirtieron así en los primeros músicos colombianos en estar en tan imponente escenario.

El auge de la música carranguera fue tan grande que la creación de canciones se prolongó hasta pasados los 2000, pero para el cambio de siglo, la música carranguera empezó a ser escuchada por la población adulta, los jóvenes no se interesaban en el género musical, aquellos pertenecientes a la cultura campesina se inclinaron por la escucha de nuevos ritmos musicales y nuevos géneros. De la mano de este olvido musical, la cultura campesina también decayó, los niños y jóvenes no se sentían identificados culturalmente con la vida campesina; ser campesino, se pensaba, era un motivo de vergüenza o una característica que se debía ocultar y a esto se sumaba la poca difusión radial y la poca visibilidad del género en las regiones. En cuanto a los músicos carrangueros, no se conocían escuelas musicales, o grupos de niños y jóvenes, más bien los músicos carrangueros eran personas adultas, en pocos casos eran jóvenes y si los había, aprendían la interpretación instrumental por sus padres o abuelos.

Para el 2008, la cultura campesina y la música carranguera renacieron gracias a un festival musical carranguero llamado Convite Nacional de música y arte campesino Cuna Carranguera llevado a cabo en el municipio de Tinjacá (Boyacá). Esta iniciativa surge gracias a un grupo de músicos y amantes de la música carranguera, entre ellos Eduardo Villarreal, músico y campesino del departamento de Boyacá. La iniciativa de hacer un convite musical, donde la tradición y la cultura popular campesina fueran las protagonistas, causó un gran choque en la vida de adultos y jóvenes. Este choque hace que se reconozca de nuevo la música carranguera como parte de lo popular, como menciona Marulanda (1984), al referirse a las características importantes de lo popular, la carranga, logra una “acogida en todas las capas de la población, sin distinciones de ninguna clase. Vive de la simpatía que le dispense la opinión pública” (p. 26). Con este nuevo renacer carranguero, el folclore campesino se populariza y de este surge no solo la escena carranguera femenina, sino también una nueva filosofía de vida que hoy se conoce como *carranguería*, que, a día de hoy, se concibe como una forma de vivir el campo y la misma vida:

Somos hablares, historias,
Copla, canto y poesía;

Eso es lo que pregonamos,
Esa es la carranguería,
Un abrazo musical,
Un pacto por la alegría,
O dicho en pocas palabras,
Somos un canto a la vida. (Jorge Velosa Ruiz)

Con esta popularización de lo folclórico y el folclorizar lo popular, como menciona Marulanda (1984), la carranga se vuelve un género musical donde niños, jóvenes y adultos cantan sus sentires desde diversas perspectivas. La importancia y el impacto que tuvo en la esfera social el Convite carranguero fomentó la importancia de las raíces culturales campesinas y así se generó la creación y conformación de escuelas de música campesina o estudiantinas en los diferentes municipios de Cundinamarca especialmente, mientras que, en Boyacá, en el municipio donde nace y se desarrolla el convite, se crea una escuela veredal de música campesina por Eduardo Villarreal, cofundador del evento. Con el pasar de los años, el incremento de niños, niñas y adolescentes interesados por la música genera una incursión de las mujeres en la música carranguera, la cual ha causado el repensarse la carranga, pues desde sus inicios el género musical ha sido la representación cantada de la vida y la vivencia masculina en el campo, por ende, la mujer en la música era un agregado a la creación de las letras, viendo a las mismas como “musas” para la composición y adscrito a esto, el desarrollo de composiciones de algunas canciones y coplas machistas y agresivas, permeadas por la mofa y la burla, normalizando así los discursos violentos, tal es el caso de canciones como “La del gorila” del Tocayo Vargas, músico carranguero:

Unos problemas tengo yo con mi mujer,
Que de intimidad ella no quiere saber
Estar conmigo le prohibió el doctor,
Que al acostarse le produce dolor.
Si se desviste, le puede dar mal viento,
Y en ocasiones produce aventamiento,
Por eso ahora estoy desesperao.

Que tiene mal de pereza,
Que le duele la cabeza,
Que tiene mal de riñones,
Que le duelen los pulmones
que tiene mal de rodillas,
que le duelen las costillas
que tiene mal de vejiga
que le duele la barriga.
Que esta noche no la joda,
Que eso a ella le incomoda
Que traquea mucho la cama,
Que qué le dirá la mama,
Y que tiene un salpullido
Que curarse no ha podido,
Pero eso es puro cepillo
pa' no acostarse conmigo.
A un zoológico a pasear me la llevé,
Que conociera a un lindo chimpancé,
Sin darse cuenta le solté ese animal,
Y a mi señora comenzó a corretear,
Desesperada me decía ven Juvenal,
Mira que violarme quiere ese animal.
Disimulado, me le hice el zanahorio,
Le dije sáquele el mismo repertorio.
Y dígame lo que le diga,
Y así le hable caca y paja,
ese señor don gorila,
Ese sí no se la rebaja.

(La del gorila, Tocayo Vargas, 2010)

Esta canción, entre muchas otras canciones carrangueras, muestra la historia de una pareja con una escasa comunicación marital, debido a esto su relación como pareja es disfuncional; el papel de la mujer en este caso es básicamente el de una persona enferma y con dolores constantes que debido a esto está indispuesta a estar en la intimidad con su esposo. El esposo decide hacerle una broma y un tercero se involucra

en la escena, con el fin de proporcionar un castigo a la mujer del cual el esposo es cómplice directo, allí se insinúa una agresión sexual, blindada bajo la burla y la mofa. Dentro de este discurso también se puede interpretar la superioridad del hombre con respecto a la mujer, siendo esta de su propiedad, como menciona Beauvoir, (1949), donde ella debe permitir todo lo que el esposo le dice o hace, pues este es quien la provee, lo que fomenta la violencia económica en el discurso musical.

Desde la música carranguera tropical, el discurso machista se desarrolla bajo la estética, los aspectos físicos y los estereotipos que condicionan a las mujeres socialmente:

Ahí les va...

Le salió barriga a la que se reía de todas las mujeres cuando la veían
Y que era la única que le lucía, ay, lo que se colgara y lo que se ponía

Porque lo de afuera era lo que importaba,
cómo se portara de nada valía, ayyyyy, Jopa...

Ya le pasó el brío y le pasó la bulla
Ta peor que las otras las que criticaban
Déjenla quietica no le digan nada

Porque a ella el espejo la tenía engañada
Ta pura barriga la que se burlaba de
Toas las mujeres cuando ellas pasaban
Y se le escurrieron a la que pensaba
Que nunca en la vida a ella le pasaba
La que la decencia nunca ha conocido, ya lo que se ponga no le luce nada

Pa' que sigan gozando, ayyyyy

Con Los Doctores de la Carranga, ¡no joda!
Y si tuviera plata, se las creería, se las arreglaba con la cirugía

Pero como dijo la vecina mía
le tocara estase pa que otra se ría.

(Los Doctores de la carranga 2019 “La barrigona”, álbum,
Para mis seguidores)

La narrativa de la canción muestra la manera en que una mujer juzga y se burla del aspecto físico de las demás mujeres de su región, cayendo en la misma lógica machista de la composición y adoctrinamiento de un solo tipo de cuerpo socialmente aceptado, teniendo como validación su corporalidad, pero por diversas razones su objeto de validación social cambia y es ahora juzgada por quienes ella criticó antes. Por esta razón, la canción le canta a la incomodidad que le causa a la mujer poseer las cualidades físicas que tanto criticó, reforzando la idea de que los cuerpos diversos están socialmente mal vistos, y coaccionando a las féminas a ser una mujer adornada, en términos de Beauvoir (1949):

En la mujer adornada está presente la Naturaleza, pero cautiva,
modelada por una voluntad humana según el deseo del hombre.
Una mujer es tanto más deseable cuanto más se ha expandido en
ella la Naturaleza y más rigurosamente se ha esclavizado: es la
mujer “sofisticada”, que siempre ha sido el objeto erótico ideal.
(Beauvoir, 1949, p. 83)

Tras estos discursos producidos y reproducidos en las canciones bajo premisas sexistas, existen las coplas que acompañan la canción carranguera; estas coplas vienen de las raíces de la guabina que construyen al género carranguero, a pesar de que las letras de canciones han cambiado y las agrupaciones musicales ya no las reproduzcan tanto, siguen repitiéndose coplas ofensivas que causan gracia y risa al público que escucha, por ende, su uso sigue presentándose. El discurso de la agrupación puede ser sobre el respeto en la canta de las canciones, pero en el momento de las coplas, se prolongan los discursos ofensivos en torno a la esposa y la suegra, normalmente. Esto ha causado que los escenarios de las mujeres se reduzcan, así como la escogencia de repertorios y la coplería existente es más difícil en comparación con las agrupaciones masculinas.

Si bien hay antecedentes de la presencia femenina en la carranga, no era tomada en cuenta; al día de hoy las mujeres carrangueras se han popularizado tanto que muchas agrupaciones masculinas se valen

de integrar una mujer como cantante o instrumentista para adquirir un plus en concursos, donde a pesar de interpretar música carranguera que busca cantarle al respeto por la vida, el amor y el desamor, la naturaleza, los animales y la lucha campesina, siguen repitiéndose discursos agresivos por medio de las coplas.

Las mujeres en la música campesina

El género en la música hace referencia a la clasificación de los ritmos y las composiciones de cada pieza musical, sin importar si esta es académica, popular o tradicional. Pero pensar el género como una construcción social es diferente. La construcción de los cuerpos ha sido clasificada y construida a partir de lo femenino y lo masculino, así mismo en la música, como mencionan Millán y Quintana (2012), se habla de “género en los diversos géneros musicales, (cantos de lumbalú-femenino, vallenato-masculino) y al referirse a los sonidos (agudo-femenino grave-masculino), al tamaño de los instrumentos (pequeño-femenino, grande-masculino) y a los roles de hombres y mujeres en la práctica musical” (p. 12).

Dentro de muchos espacios que merecen reconocimiento, como el arte, la literatura, la ciencia, la filosofía entre otras, las mujeres han creado obras y descubrimientos que en su momento no pudieron divulgar a nombre propio, sino que debían conocerse de manera anónima o a nombre de sus esposos. La música no hace la diferencia en esta premisa: piezas musicales magníficas han sido creadas por mujeres, pero se han presentado a nombre de sus esposos, quienes han recibido el reconocimiento por su pareja. La sociología y poco después la musicología feminista mostró que para finales de los años setenta y comienzo de los ochenta las mujeres desde diversos estilos musicales seguían bajo un sometimiento patriarcal, donde una ideología masculina se perpetuaba; tal es el caso del rock, que, a pesar de ser un movimiento musical contracultural, ha seguido reproduciendo prácticas patriarcales.

Dentro del campo de la música campesina, como ya se ha dicho, se ha interpretado y se ha mostrado la vivencia masculina del campo, la relación del hombre con la naturaleza, los animales y los hechos que lo rodean. La carranga desde su nacimiento, a finales de los años

setenta y principios de los ochenta, surge bajo esta misma premisa: el campo narrado desde la forma de vivir de la masculinidad, normalmente presentada como un conjunto de aventuras maravillosas, pero para el caso de la feminidad, la vida solo consiste en la educación, la crianza, el cuidado de los hijos y del hogar, lo que refleja una responsabilidad socialmente impuesta. Bajo esta imposición del cuidado, se estipula la enseñanza de la cultura y la tradición según su contexto social; con todas estas tareas, las mujeres no contaban con el tiempo de ocio para cantar o tocar algún instrumento, el tiempo de diversión en fiesta o celebraciones públicas no existía, a diferencia de los hombres, cuyo trabajo se desarrollaba en el campo y su tiempo de descanso era utilizado para aprender a cantar o tocar un instrumento, por lo cual podían dedicar más tiempo a las reuniones y festejos sociales.

En el Tolima, menciona Galindo (2010), las guabinas, las rajaleñas, los torbellinos y las coplas que acompañan estos cantos, fueron obra anónima de las mujeres; en dichas obras, las mujeres narraban sus sentimientos y vivencias en torno al campo, la vida y el amor, pero no podían interpretarlas o darse el crédito, en su mayoría eran interpretadas por sus esposos, hermanos, amigos, vecinos, etc.

Duetos como Garzón y Collazos y Emeterio y Felipe, [...] reconocen que desde antaño el repertorio de coplas, muchas de contenido obsceno, es compuesto, frecuentemente por matronas anónimas de Purificación y Prado, quienes les entregan a los rajaleños para su interpretación. (Galindo, 2010, p. 177)

La mujer ha tenido un papel importante en la música tradicional, pero este ha estado por debajo del papel masculino. Es así como el papel de la música se desarrolló de forma patriarcal, donde las mujeres son sujeto y objeto de enunciación.

En la mayor parte de las ocasiones en que la mujer ocupa un papel musical, lo hace desde una posición que se aleja de las funciones que conllevan poder en cualquiera de sus dimensiones. Tradicionalmente, dentro del plano musical, las posiciones que eran dotadas de un mayor estado de poder eran las de compositor y director; razón por la cual ha resultado de mayor dificultad encontrar sujetos femeninos que ejercieran dichas funciones (Cabedo, 2009, p. 87).

Para el siglo xx, la sociedad femenina se dividía en mujeres urbanas y rurales. Las mujeres en la urbanidad podían acceder al estudio artístico, el canto y la instrumentación, normalmente estas habilidades eran válidas y bien vistas, pues permitían la participación en eventos religiosos y reuniones familiares. La mujer campesina, por su parte, era criada, mayormente, para conseguir esposo, servirle a él y tener hijos que debía criar y educar. Debido a esto, las fiestas patronales, eran organizadas por los hombres, pues el festejo se ligaba al baile, el licor y el placer, así la sociedad del momento era permisiva con los hombres, mientras que las mujeres debían conservar la prudencia y la seriedad.

La exhibición del canto reproduce la feminidad al encerrar a la cantante en una afirmación de la definición de la feminidad como susceptible, natural, deseable y peligrosa; la interpretación instrumental de las mujeres amenaza con romper las definiciones patriarcales y ofrece una feminidad que controla, una feminidad que se aliena en un objeto y usurpa el mundo. (Green, 2001, p. 60)

En el norte del Cauca, Sevilla, (2012) menciona que el papel de la voz de las mujeres era despedir a los hijos del mundo terrenal, pues según la cultura, su voz podía utilizarse para el ritual funerario de los niños, pues ellas eran las únicas que podían entender el dolor de sus vecinas, familiares o amigas que perdían hijos. Por otra parte, las mujeres cantaban y musicalizaban su sentir, para el trabajo en el hogar, la crianza de los hijos y su responsabilidad como dueña de su casa, a esta mujer se le llamó *mujer madre*. A quien cantaba para la fiesta religiosa y familiar se le conoció como *mujer fiestera* y era esta misma quien participaba de forma colectiva en las celebraciones religiosas cantando a los santos y al niño Dios, teniendo en cuenta que el propósito de su familia con la participación de la mujer fiestera en estos entornos festivos era la demostración de su feminidad, para poder conseguir un esposo y si ya era casada, entonces se demostraba que su participación era por devoción a su religión. Con esto, la mujer no solo ha sido musa de composición en la música campesina, sino ha sido quien les ha dado vida a los cantos, ha sido ella figura primordial en la memoria cultural y la oralidad, es a quien se le atribuye la preservación de la tradición.

Por su parte, el protagonismo que ha alcanzado la mujer en el escenario carranguero es un hecho novedoso, que hasta ahora está empezando, por ello, situar un año específico de la aparición de las mujeres carrangueras es difícil, pero se presume que se adueñan del escenario entre el 2010 y 2012, si bien hay antecedentes de la presencia femenina en la carranga, pero no era tomada en cuenta; al día de hoy las mujeres carrangueras se han popularizado tanto que muchas agrupaciones masculinas se valen de integrar una mujer como cantante o instrumentista para adquirir un plus en concursos, donde a pesar de interpretar música carranguera que busca cantarle al respeto por la vida, el amor y el desamor, la naturaleza, los animales y la lucha campesina, siguen repitiéndose discursos agresivos por medio de las coplas.

Sin embargo, la mujer carranguera no solo es la que canta y toca en un escenario, desde otras áreas las mujeres han hecho que la carranga se repiense y se vaya transformando para la ganancia de espacios. Según lo investigado, se pueden situar cuatro momentos importantes en el tránsito a la participación femenina en la carranga, según Oscar Tibaduiza (comunicación personal, 2020). El primer momento se da cuando el maestro Velosa repiensa el tema de sus canciones y el papel de las mujeres en su retórica. Él busca reivindicar el papel de las mujeres en cada verso de sus canciones y en cada copla, asimismo, busca que cualquier forma de violencia hacia las mujeres desaparezca y deje de ocultarse bajo premisas de burla, jocosidad y picardía.

El segundo momento desarrollado desde la academia hace parte de la intervención analítica que hace Serrano (2011). Desde la sociología, ella analiza las letras de canciones carrangueras y evidencia los discursos agresivos que tiene la carranga, haciéndole ver a Velosa y otros grandes maestros carrangueros lo ofensivas que logran ser sus más icónicas canciones cuando se les hace un análisis profundo. Una de las canciones que hace parte de sus análisis es “El gallito carranguero”, que básicamente hace apología a que el consentimiento para cualquier tipo de acercamiento a otra persona no es necesario, reproduciendo discursos de acoso.

La palabra de la mujer no es tenida en cuenta; un *no* para ellos no es un *no*. De todas maneras, un no o un sí siempre van a significar sí, como dice el siguiente verso, tomado del folclore popular del

altiplano y que curiosamente es un verso que a su vez se repite, con algunas variantes, en otras tradiciones musicales latinoamericanas (Serrano, 2011, p. 306):

A las mujeres coquetas
Las conozco como a mí,
Cuando dicen no, no, no,
tan diciendo sí, sí, sí. (Velosa y los Carrangueros, 1994)

A pesar de que Serrano (2011) hizo ver al maestro y a muchos otros carrangueros la importancia de eliminar estos discursos, muchas agrupaciones siguen reproduciéndolos.

Para el tercer momento la mujer hace parte del escenario carranguero como protagonista de la escena, no solo como corista o bailarina, sino como cantante, compositora e instrumentista. Este gran logro se ha dado por el renacer carranguero y la participación de las mujeres en las escuelas de música campesina. Para 2010, las mujeres ya conformaban agrupaciones netamente femeninas o mixtas, en donde eran la voz principal o las instrumentistas; así, para el 2013, estas agrupaciones ya empiezan a trazarse una lógica en la composición dirigida a contar la vivencia femenina en el campo. Aunque existen agrupaciones carrangueras femeninas formadas antes del 2010, son una evidencia de la difusión de discursos violentos dados a partir de la misma burla permeada por discursos machistas. Estas canciones son la respuesta violenta o burlesca al discurso jocoso de la composición carranguera tradicional; un ejemplo es el de Las chinitas carrangueras, un grupo santandereano que, en su búsqueda de construcción de carranga, reproducían un discurso de odio basado en la burla:

Pongan cuidado, señores
Lo que les voy a contar
Para todos los machistas,
A los hombres en general
Ellos se creen importantes
Berracos para imponer
Berracos pa' la pelea
Pero con una mujer

No sabe lavar un plato
No sirven para marido
Cuando les toca lavarlo
chillan a moco tendido
No sabe lavar un plato
No sirven para marido
Cuando les toca lavarlo
Chillan a moco tendido
Y si les toca lavar
Ahí mismo quedan callados
No lavan los calzoncillos
Porque los dejan manchados
No se case, sumercé
Porque no saben amar
No sirven ni pal' arranque
Pero si pa' cachonear
Que vivan esas mujeres
Que cantan con berraquera
Porque somos las mejores
Las chinitas carrangueras
(“Arriba, sumercé”, Las chinitas carrangueras, 2011)

La canción alude a la incapacidad del hombre para realizar trabajos o tareas que socialmente se les han atribuido a las feminidades. Con esta forma de desafío con letras ofensivas al género opuesto disfrazadas de burla y chiste, se sigue reiterando el discurso machista dando aprobación a la creación de música ofensiva a las mujeres en torno a las labores del hogar, la crianza, el físico o la corporalidad, el carácter y las emociones de las mujeres, lo que dificulta la transición discursiva que las nuevas exponentes de la música carranguera están persiguiendo.

El último momento relativo al aumento de la participación de las mujeres en la música carranguera es una transversalidad entre los tres momentos anteriores, este se desarrolla no solo en la carranga sino en otros géneros musicales. Dentro de la música carranguera, existen algunas agrupaciones que aún replican los discursos ofensivos y machistas, presentes en las letras y coplas de las canciones. Muchas veces

el mensaje carranguero en torno al cuidado del medioambiente, el respeto por el otro o el amor es opacado por la coplería ofensiva e irrespetuosa; esta coplería se encubre en la jocosidad y la risa del público oyente, por ende, para las agrupaciones es favorable utilizarla. Sin embargo, se sigue fomentando este discurso que ofende a las mujeres que escuchan, bailan, cantan y tocan y escriben carranga.

A partir de estos cuatro momentos que han influenciado la participación de las mujeres en la carranga, en Cundinamarca se forman cuatro agrupaciones musicales, dos de ellas femeninas y dos de ellas mixtas, como ya se ha dicho. En este departamento existen más agrupaciones femeninas y mixtas, pero para esta investigación se trabajó con estas cuatro agrupaciones, quienes se formaron en el interior de estudiantinas de música tradicional. El talento musical de las y los participantes hizo que se formaran de esa peculiar manera, en ningún momento los directores de las estudiantinas forzaron la idea de crear un grupo femenino, más bien, las destrezas y la conexión musical así las formó. Estos grupos han trazado su visión musical de maneras diversas, han entendido la carranga de distintas formas y buscan encaminar su composición hacia una nueva dirección.

El son del Frailejón

El son del Frailejón es una agrupación musical del municipio de Guasca (Cundinamarca), que surge en una estudiantina de cuerdas en el 2013, bajo la dirección y representación del maestro Ricardo Martínez.

Como agrupación femenina se forja desde su inicio una visión clara sobre el mensaje que quieren transmitir a través de su carranga. Desarrollan su música con el propósito de demostrar que las mujeres también tienen la capacidad de componer, cantar y tocar como lo hacen los integrantes de cualquier grupo masculino carranguero.

Como intérpretes, tienen las capacidades para la construcción de un mensaje que transmiten como agrupación ante su público por medio de canciones, pues son conscientes de que si no escriben sus canciones, es difícil acoplarse a las letras de canciones ya hechas, tanto por cuestiones musicales como por el contenido de las letras. Por ende, crean y producen su álbum musical *Guardianas de la Montaña*, que se

construye a partir de cuatro canciones con las que muestran su interés por cantarle a la tradición, la naturaleza, el territorio y las mujeres defensoras de páramos y montañas.

Tras el interés de las intérpretes por redireccionar la música carranguera, El son del Frailejón se enfrenta al comentario del público, en torno a la búsqueda de controlar su apuesta ideológica, pues como grupo femenino han participado en diversos encuentros feministas, lo que a algunos de sus oyentes no les gusta, un obstáculo más al que los grupos femeninos se enfrentan, a diferencia de los grupos masculinos.



Figura 1. Fotografía de El son del Frailejón.

Fuente: ilustración de María Elvira Hoyos.

Las carrangueras del Majuy

Las carrangueras del Majuy son un grupo de música carranguera del municipio de Cota (Cundinamarca), que nace en 2017. Empezaron su trayectoria musical en la escuela de música campesina de la fundación Ser Arte y cultura del municipio de Cota.

Tras el talento musical de las jóvenes se consolida el grupo musical y consideran que la participación de las mujeres en el género es un gran paso de equidad e igualdad, donde se puede demostrar que las mujeres componen, cantan e interpretan su sentir campesino desde la sensibilidad femenina. Así como El son del frailejón, Las carrangueras del Majuy consideran una tarea difícil interpretar canciones carrangueras existentes, pues los acordes musicales no se adecuan a sus voces y las letras de las canciones no son aptas para su edad o sus puntos de vista. Por ello, la tarea que han tenido con sus directores es componer música que logre adaptarse a sus intereses y tonos de voz, debido a esto han escrito canciones resaltando su cultura y tradición.



Figura 2. Las carrangueras del Majuy.

Fuente: fotografía de la agrupación; ilustración por María Elvira Hoyos.

En un diálogo con sus directores musicales, esta agrupación ha tenido que pasar por comentarios acosadores del público en diversas presentaciones y concursos estando en tarima y al bajar de ella, un punto al que los grupos masculinos no se enfrentan.

Ventarrón carranguero

El Ventarrón carranguero es un grupo mixto del municipio de Cucunubá y Sutatausa, que nace el 27 de enero de 2018. Antes de Ventarrón, existió un grupo llamado Lana y carranga y Los Sutapelaos.

Estos músicos se forman en las estudiantinas de sus municipios y se juntan para crear carranga. Dentro de Ventarrón carranguero se encuentra Michell Gómez, quien ha sido parte importante en la incursión de las mujeres en la carranga.



Figura 3. Ventarrón carranguero.

Fuente: fotografía de la agrupación; ilustración por María Elvira Hoyos.

Ventarrón carranguero piensa la carranga desde la filosofía de la carranguería, a partir de la cual han escrito canciones que plasman la lucha y la resistencia campesinas que existen en su región. Consideran que la participación de la mujer implica una ganancia de espacios dentro de la música campesina, así como el aportarle al mismo género romanticismo y una sensibilidad que, desde su punto de vista, la masculinidad no puede imprimir a las canciones; además, dejan de pensar en la mujer como musa de inspiración y la ven como artista que contribuye desde los feminismos en temas como las luchas campesinas, el territorio, el medioambiente y el cambio de discursos sexistas. Así, en su composición toman distancia de la objetivación del cuerpo de la mujer, con el ánimo de evitar sexismos aprobados bajo premisas de burla y con intenciones consumistas, lo que deslegitima el fin real de la música carranguera. Se apegan a la idea de crear discursos respetuosos que cobijen muchos temas, como la importancia del campo, los artesanos y campesinos, asimismo la defensa del territorio. de donde ha surgido “Melodía Natural” y otros sencillos que le cantan a la lucha por el medioambiente.

Los Vitocos

Los Vitocos son una agrupación carranguera mixta creada en agosto del 2019, conformada por cuatro jóvenes: tres estudiantes de música en la Universidad Distrital de Bogotá y un estudiante de música de la Academia Luis A. Calvo (ALAC).

Los Vitocos son músicos universitarios que comparten el gusto por la música carranguera y así deciden unirse y cantar carranga; como fenómeno en transición, las mujeres carrangueras crean un balance perceptivo en la interpretación del campo y lo campesino, por lo cual crean en las agrupaciones existentes y en las que están surgiendo una reorganización musical nueva.

La construcción de un grupo mixto supone una ventaja ante los grupos femeninos y masculinos, en particular, la facilidad para crear repertorios musicales pues los registros vocales son más diversos, sin embargo, sigue manteniendo las lógicas de grupos femeninos en torno a la búsqueda de canciones y coplas respetuosas y alegres, que se alejen

de la burla y la discriminación disfrazadas de chiste y acercándose al movimiento social, la equidad y la lucha feminista. Los Vitocos creen en el cambio de las retóricas carrangueras y buscan componerle a la cotidianidad, la experiencia diaria, a la ecología, el cuidado y protección del medioambiente, así mismo, buscan cantarle a la concepción del campo presente que se transforma y no a una visión pasada, pues es a partir de ahí que se siguen repitiendo los discursos machistas.

Finalmente, la nueva generación de músicas y músicos carrangueros tiene la enorme tarea de darle el giro que Velosa y los carrangueros han querido. La incursión de las mujeres en la carranga abre una perspectiva musical que crece a pasos agigantados, la carranga ya no se concibe solo a partir de la rudeza de la masculinidad campesina, ahora puede tenerse una perspectiva emotiva, sensible y fuerte a partir de la feminidad campesina; la mujer vive de diversas formas el campo y, sobre todo, su responsabilidad con el territorio y la lucha social que la rodea, la mujer campesina resiste y le canta a la vida, al amor y al respeto, en síntesis, esa es la filosofía de la carranguería.



Figura 4. Los Vitocos.

Fuente: fotografía por Rosario Villarreal; ilustración por María Elvira Hoyos.

Conclusiones

Para el ser humano, la música ha sido una construcción social que logra contar lo pasado y lo presente, ese pasado es de utilidad para la memoria de los pueblos, no solo en torno a contar historias, sino también para actuar y ser en la comunidad. La música carranguera no es solo un género musical que canta al vivir campesino, sino que ha logrado evolucionar y transmitir en sí mismo una forma de vida que se refleja en todos aquellos que sentipiensan el campo y la vida a través de la música. La carranga es en sí misma una filosofía de vida; como menciona el maestro Velosa, es una forma de vivir contemplada en la protección de la vida.

Dentro de todo este género, el campo siempre se ha visto desde los ojos de la masculinidad y se ha contado desde allí; las mujeres se conciben como la madre que cuida, cría y enseña a los hijos y mantiene el orden del hogar y la vida de su esposo. Si bien la música carranguera es un género joven que ha construido tradición e identidad para las diferentes poblaciones campesinas, dentro de sus lógicas de amor al campo, al territorio, a los animales, a las resistencias y a la misma vida, ha hecho que el campesino se apodere de su identidad y se sienta orgulloso de eso mismo que ha sido transmitido a través de los años por sus padres y abuelos. Esta misma tradición ha hecho que se generen discursos machistas, vulgares y burlescos sobre la mujer, ella siendo esposa, madre, suegra, amiga o vecina, lo que causa que esas mismas formas burlescas se lleven al vivir cotidiano del campo y la mujer campesina se siga viendo bajo una sumisión y rendición de cuentas a su esposo; además, se la considera incapaz de criar o sembrar en un cultivo o dedicar su vida a otras labores frente al campo.

Si bien ha sido un gran avance que la mujer pueda cantar e interpretar su sentir, queda un gran camino por construir. En un primer momento, al permitir que ella sea parte de una realidad campesina diaria y que pueda mostrar que sus percepciones y sentires son muy diferentes a las masculinas y machistas que se han dado con el pasar del tiempo y el desarrollo de la carranga. Por otro lado, debe deconstruirse el papel de la mujer como objeto para un fin, ya sea para la escritura y la composición o para alcanzar objetivos económicos utilizando su voz

o talento. Así mismo, no debe verse como una sorpresa el que la mujer haga parte de festivales y concursos y, además de esto, que como figura principal pueda ganar por su talento y no por su género, pues la mujer debe ser apreciada por sus capacidades y no por su sexualidad, como se dijo a lo largo de los acápites de este trabajo.

Por otra parte, la mujer carranguera no es solo aquella que se muestra como artista en un escenario, dentro de este nuevo *boom* de la feminidad carranguera también entra la campesina que vive su realidad, la investigadora y la escritora que muestran los procesos carrangueros y que ayudan desde otras áreas a crear una visión más grande de la carranga y la carranguería. Es también la fotógrafa, la bailarina, la que escucha y la que tararea, pues son quienes consumen, sienten y piensan estas nuevas músicas, por esto, esta reconstrucción del género musical desde el género es un proceso constante de sentipensar carranguero y campesino. Aunque a la mujer que hace música, que interpreta y canta, que compone y toca carranga el camino musical se le ha hecho más complejo que, a los nuevos grupos masculinos, las letras existentes no tienen coherencia con la capacidad musical e interpretativa que las mujeres tienen ni mucho menos con el mensaje que quieren transmitir; por ende, las carrangueras están en la tarea obligada de escribir y crear lo que en el futuro otras generaciones de mujeres y niñas pueden empezar a cantar y tocar. El tránsito de la retórica y la coplería campesina se está dando a pasos agigantados aunque parezcan corto, sin embargo, si se siguen cantando las mismas canciones machistas, se siguen diciendo las mismas coplas agresivas y se sigue percibiendo con gracia y jocosidad este discurso, es difícil continuar con el cambio que se está dando.

Queda mucho camino por hacer, mucha música por crear y mucha carranga por bailar, sin embargo, este trabajo es una pequeña parte de un fenómeno musical vasto que hasta ahora está despertando y haciendo que la misma mujer desde su sentir pueda ganar espacio y demostrar a través de la propia obra que es tan capaz de mostrar su experiencia campesina como lo es un hombre, sin necesidad de crear competencias y rivalidades de género en el género musical. Desde la academia este trabajo es una invitación a construir estudios culturales apoyados en la música tradicional, pues es la memoria historia que

logra reconectar el pasado social de las comunidades con la sociedad contemporánea para mantener la tradición y la cultura que poco a poco se ha minimizado pero que aún no se ha perdido.

Referencias

- Beauvoir, S. (1949). *El segundo sexo. Los hechos y los mitos*. Siglo veinte. https://www.solidaridadobrero.org/ateneo_nacho/libros/Simone%20de%20Beauvoir%20-%20El%20segundo%20sexo.pdf
- Cabedo, A. (2009). Música, género y paz: Anotaciones a partir de los estudios musicólogos feministas. *Revista Tiempo de Paz*, (95), 86-92.
- El son del frailejón (2018). El agua de mi terruño [canción]. En *Guardianas de la Montaña*.
- El son del frailejón (2018). Guardianas de la Montaña [canción]. En *Guardianas de la Montaña*.
- El son del frailejón (2018). La Chicha [canción]. En *Guardianas de la Montaña*.
- El son del frailejón (2018). Vuelo tras vuelo [canción]. En *Guardianas de la Montaña*.
- El Tocayo Vargas y el Son Carranguero. (S.f.) La del gorila. Álbum *Con sabor y picardía*. letra de Nicodemus Viviescas, música de Luis Hernando Hernández [Video musical] <https://youtu.be/O8BsVstYDwA>
- Galindo, H. (2010). Tradición y presencia femenina en la construcción musical de región: Mujeres en la música del Tolima. En C. Millán y A. Quintana (comps.), *Mujeres en la música en Colombia. El género de los géneros*. Ediciones Pontificia Universidad Javeriana.
- Las chinitas carrangueras. (2011). Arriba sumercé, sencillo. TITORECORDS. [Video musical] <https://youtu.be/6jOxDv7eYr8>
- Los doctores de la carranga. (2016). La barrigona. Álbum, Pa mis seguidores. Letra. Carlos Rodríguez. [Video musical] <https://youtu.be/k07XzqAoV9A>
- Los Vitocos (2022). Así eres tú [canción]. Sencillo.
- Los Vitocos (2022). El requinto carranguero (Cover) [canción].
- Los Vitocos (2023). Canto al Campesino [canción]. Sencillo.
- Los Vitocos (2023). Peñitas [canción]. Sencillo.

- Marulanda, O. (1984). *El folclor de Colombia. Práctica de la identidad cultural*. Artestudio.
- Millán, C. y Quintana, A. (comps.) (2012). *Mujeres en la música en Colombia. El género de los géneros*. Ediciones Pontificia Universidad Javeriana.
- Paone, R. (1999). *La música carranguera*. Escuela Popular de Arte, Programa de música.
- Poviña, A. (1944). *Sociología del folklore*. Universidad de Córdoba.
- Serrano, C. (2011). Imágenes del hombre y la mujer en la música carranguera. Una lectura con perspectiva de género. En *Anuario 2011* (pp. 296-315). Centro de estudios superiores de México y Centroamérica. Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.
- Serrano, C. (2011). Imaginando con musiquita un país. Imaginarios sociales de la vida campesina Andina expresados en la narrativa de la música carranguera. Fundación para la Investigación de la Cultura (FICa). Colombia.
- Sevilla, M. (2012). Jacintas, Ifalias y otras mujeres de canción: Patrones temáticos sobre la figura femenina en la música tradicional del Norte del Cauca. C. Millán y A. Quintana (comps.), *Mujeres en la música en Colombia. El género de los géneros*. Ediciones Pontificia Universidad Javeriana.
- Velosa y los carrangueros. (1994). El gallito carranguero. Álbum, Revolando en cuadro. Discos Fuentes Edimúsica S. A. [Video musical] <https://youtu.be/1mf7z6X9Vus>
- Ventarrón carranguero (2019). Melodía Natural [canción]. Sencillo.
- Ventarrón carranguero (2019). Paz en mi nación [canción]. Autor. Luis Carlos Vargas. Sencillo.
- Ventarrón carranguero (2020). Somos Miles de Miles (Cover) [canción].
- Ventarrón carranguero (2021). La carranguería [canción]. Sencillo.

Índice temático

A

acetato(s) 143, 147, 149, 158,
159, 162, 167
arte(s) 21-24, 53, 67, 69, 74-76,
79-83, 110, 145, 159, 174-179,
181, 201, 202, 213, 218

B

baile 92, 98, 100, 103, 105, 110,
115, 123, 126-128, 131-133,
135, 144-146, 148-151, 153,
155, 157, 158, 167, 168, 173,
183-185, 207, 220
Barranquilla 127, 128, 130, 132,
133, 137, 144, 147, 149, 150,
165, 166, 168, 187, 193
barrio(s) 96, 97, 102, 103, 105,
106, 108-113, 124-128, 130,
132-136
popular(es) 93, 128, 133
blanqueamiento 92
blanquitud 97, 103
bocina(s) 143, 144, 146-149, 151-
159, 161-163, 165-168

Bogotá 43, 45, 47, 48, 56, 61, 90,
106, 127-129, 132-135, 173,
174, 181, 187, 193, 195-200,
208, 210, 228

C

Cali 43, 45, 62, 127-129, 132-
137, 200
calle(s) 33, 96, 97, 124, 126-128,
157
campo 207-211, 213, 214, 218,
219, 222, 228-230
artístico 174-177, 200
cultural 184, 189, 209
musical 39, 40, 42, 46, 48, 49,
52, 53, 55
carranga 207-214, 217, 218, 221-
224, 228, 229-231
carnaval 124, 131, 132, 137, 145,
146, 150, 155, 167, 187
casete(s) 52, 55, 60, 61, 103
ciudad(es) 44, 45, 56, 59, 92,
108, 109, 113, 120-122, 124,
125, 127-130, 132-137, 147,

160, 186, 188, 194, 196, 208, 211
 clase (social) 80, 92, 98, 103, 159, 176, 182, 212
 Colombia 9, 10, 14, 18, 39, 41-44, 47-52, 54-56, 62, 63, 70, 71, 93, 94, 112-114, 125, 128-130, 133, 148, 172-174, 178, 180-182, 186, 187, 191, 192, 194, 199, 201, 212
 composición 11, 50, 55, 68, 69, 71, 73, 74, 79, 82, 192, 207, 214, 217, 220, 222, 224, 228, 230
 comunidad 70, 78, 81, 124, 144, 153, 158, 177, 185, 212
compact disc (CD) 52, 55, 60, 61, 106, 146
 concierto(s) 23, 48, 55, 57, 59, 61, 127, 131, 137, 173, 186, 187, 196-198, 200
 conflicto 69, 70, 80
 armado 68-70, 79, 80, 82, 83
 consumo 12, 22, 24, 26, 30, 34, 39-41, 55, 57, 58, 63, 74, 90, 92, 97, 98, 111, 115, 123, 130, 131, 135, 153, 162, 168
 cuerpo(s) 20, 89, 92, 94, 96, 101, 103-105, 107-113, 115, 120, 217, 218, 228
 cultura 22, 39-41, 53, 57, 68, 70, 73, 74, 79, 81, 92, 94, 95, 98, 100, 103, 104, 106, 109, 122, 124, 125, 127-129, 131, 134, 143, 153, 154, 159, 162, 172, 174-176, 178, 179, 182, 185, 187-189

Cundinamarca 208-210, 214, 224, 225

D

discográficas

 compañías 42, 46, 47, 62
 producciones 39-42, 63, 167
 discoteca(s) 93, 103-105, 107, 109, 112, 115, 136, 184, 196
 distribución 39-41, 52, 55, 57, 61, 63, 162

E

educación 173, 180-182, 200, 210, 219
 sentimental 120, 132
 emisora(s) 125, 127-129, 132, 144, 147, 153, 156, 157, 168
 entretenimiento 123, 126, 130, 131, 134, 135, 137, 149, 155, 159
 estética(s) 11, 18, 24-28, 31, 34, 41, 51, 61, 92-94, 96, 97, 99, 101-115, 123, 186, 216
 evento(s) 56, 57, 123, 125, 128, 131, 132, 135, 137, 145, 154, 174, 185, 214

F

FARC-EP 67-76, 80, 81, 83, 84
 feminidad(es) 111, 208, 219, 220, 223, 229, 231
 fenomenología 119, 120
 fenómeno
 social 17, 27, 28, 39, 138, 209, 211

- musical 17, 18, 21, 22, 24, 25,
27-30, 32-34, 231
- cultural 21, 22
- festival(es) 48, 55-57, 125, 128,
131, 132, 145, 152, 173, 174,
184, 185, 187-190, 193, 195,
199, 200, 213, 231
- festividad(es) 125, 127, 134, 155
- fiesta(s) 91, 103-105, 115, 119,
123, 128, 133, 134, 137, 145,
150, 153, 155, 158, 167, 173,
184, 196, 197, 219, 220

- G
- género 92, 94, 96, 111, 113, 115,
178, 180, 182, 194, 209, 218,
223, 226, 228, 231
- musical 21, 42, 43, 63, 69, 76,
78, 80, 85, 112-114, 121,
122, 124, 126, 127, 135,
136, 152, 165, 207-210,
212-214, 218, 228, 230,
231
- globalización 57, 89, 110-112, 138

- I
- identidad(es) 18-21, 28-30, 32,
33, 53, 55, 67, 69-73, 75, 78-
82, 84, 92, 93, 110, 121, 123,
124, 127, 198, 202, 230
- industria
 - cultural 23, 26, 42, 80, 90,
130, 162
 - musical 22, 23, 40, 47-49, 51, 57,
73-75, 77, 82, 107, 184
 - internet 41, 91, 127, 132
 - interpretación 18, 20, 21, 30, 32,
52, 108, 213, 220

- J
- juventud(es) 39, 43, 44, 53, 62,
96, 98, 102, 107

- L
- local (lo) 56, 138
- lugar(es) 21, 56, 73, 120, 123,
126, 128, 135-138, 147, 157,
162

- M
- masculinidad 95, 111, 219, 228,
229
- Medellín 43-45, 52, 113, 127,
129, 132, 133, 137, 166
- moda 54, 77, 89-96, 99-102, 104-
106, 108, 109, 111, 112, 114,
115, 176
- mujer(es) 49, 69, 100, 105-
110, 112, 113, 115, 136, 158,
160, 180, 194, 195, 208-210,
214-230
- música
 - clásica 23, 25, 54
 - popular 23, 30-32, 123, 145,
157
 - tradicional 78, 85, 144-147,
167, 193, 194, 207, 208,
219, 224, 231

- N
- Nueva York 98, 99, 109, 126,
127, 130, 137, 212

P

paz 68, 74, 199, 202

prácticas

culturales 39, 89, 124, 128,

144, 186, 192, 199, 202

musicales 173, 183, 192, 199,
242

producción

musical 41, 47, 52, 55, 58, 61,
74, 76, 84, 127

público(s) 24, 30, 56, 77, 108,
123, 135, 137, 138, 152, 160,
193, 196, 212, 217, 224, 225,
227

Puerto Rico 94, 99, 101, 102,
108, 109, 126, 127

punk 42, 43, 51-54, 56, 61, 62

R

radio 47, 55, 102, 127-129, 131,
132, 134, 143, 144, 146, 153,
157, 159, 162, 168

racismo 92, 96, 108

raza 51, 91, 92, 98, 103

reggaetón 89-94, 99-115

resistencia(s) 78, 82, 83, 92, 95-
97, 105, 228, 230

ritmo(s) 53, 62, 69, 77, 81, 90,
91, 100, 103, 109, 113, 115,
126-128, 152, 158, 210, 213,
218

rock 30, 31, 39-43, 45-51, 53,
55-58, 61-63, 90, 110, 218

rumba (género) 108, 211

rumba (evento) 120, 129, 134

S

salsa 47, 100, 119, 121, 124-130,
132-137

sociabilidad 119, 120, 123, 125,
127, 128, 132-134, 137

sociología 18, 19, 21-28, 34, 40,
57, 69, 75, 119, 120, 172, 174,
175, 177, 178, 181, 182, 199-
202, 209-211, 218, 221

sociedad

sonido(s) 17-21, 25, 33, 34, 45,
52, 54, 61, 68, 85, 104, 113,
155, 199, 218

sonoridad(es) 62, 127, 207

T

territorio(s) 71, 75, 78, 99-103,
109, 119-121, 123, 124, 130-
132, 137, 153, 159, 183, 207,
208, 225, 228-230

trabajo 43, 58, 77, 171, 172, 174-
176, 178-180, 182, 183, 186-
189, 191, 193, 194, 196-201,
219, 220, 223

U

urbanización 127, 128

V

vallenato 49, 61, 69, 85, 149,
155, 160, 211

vecindad 125

vecindario 125

vecino(s) 125, 134, 145, 149

Sobre los autores

Diana Carolina Varón Castiblanco

Profesora investigadora especializada en estéticas de la música, construcciones sociales del cuerpo y metodologías de investigación cualitativa. Magíster en Estudios Culturales por la Universidad Javeriana y Socióloga por la Universidad Santo Tomás. Ha publicado su trabajo en revistas académicas, como la *Revista Latinoamericana de estudios sobre cuerpos, emociones y sociedad*, y participó como autora en el libro *Estudios de la moda en Colombia, recorridos de una pregunta en construcción* (2022). Recibió el premio de docente investigadora en la Universidad Santo Tomás (2022) y un reconocimiento como docente destacada en creación artística y en la Universidad Santo Tomás (2021). Es investigadora del grupo “Conflicto Sociales y Territorios” en la línea temática “Subjetividades, acción colectiva y transformación social”. Actualmente es docente de tiempo completo de la Facultad de Sociología de la Universidad Santo Tomás en las áreas de investigación, sociología de la música y de la cultura.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5592-951X>

Correo electrónico: dianavaron@usta.edu.co

Diego Alejandro Rodríguez

Sociólogo por la Universidad Santo Tomás de Bogotá; Especialista en proyectos de cooperación y desarrollo por la Universidad San Buenaventura de Cartagena y Magíster en Musicología de la Universidad

Nacional de Colombia. Trabajó con la Cooperación Alemana como investigador sobre procesos culturales y juveniles, y desarrolló proyectos para la cooperación italiana de promoción de derechos de la infancia y la población en situación de discapacidad en Buenos Aires, Argentina. Actualmente trabaja como director de gestión de conocimiento e innovación en la Fundación Tiempo de Juego en Bogotá y Soacha, liderando procesos de investigación en formación de habilidades artísticas y deportivas con niños y jóvenes. Como investigador musical, desarrolló su tesis de maestría en musicología sobre tango instrumental en Bogotá y Medellín, en el periodo 2011-2018, y actualmente investiga sobre producción musical en el rock de los ochenta y noventa en Colombia.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4250-7518>

Correo electrónico: darodriguezsan@unal.edu.co

Laura Giraldo Melo

Socióloga por la Universidad Santo Tomás, con enfoque en estudios sobre identidad, sociología de la música, memoria y conflicto armado colombiano. Perteneció al grupo de estudio de Sociología de la música de la Facultad de Sociología. Cuenta con gran interés en la recolección de información cualitativa por medio del arte para cualquier investigación social. Tuvo la oportunidad de participar en intervenciones en comunidad con proyectos sociales de juventud, identidad y arte, como el proyecto “Periódico Mural en Parche” llevado a cabo en el IED Carlos Pizarro León-Gómez (en Bosa, localidad de la ciudad de Bogotá), con adolescentes con vulnerabilidad económica y social.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6243-6198>

Correo electrónico: lauragiraldom@usta.edu.co

Edward Salazar Celis.

Docente, investigador y escritor especializado en estudios de moda, consumo, diseño y fenómenos contemporáneos de la cultura visual en las américas. Sociólogo y Magíster en Estudios Culturales, y actualmente doctorando en Latin American and Latino Studies en la Universidad de California, Santa Cruz. Es autor y editor del libro *Estudios de la moda en Colombia* (2022), y *Nostalgias y aspiraciones* (2020). Es co-creador del Podcast *Nación Moda* y del Diplomado en Estudios Críticos de Moda. Su trabajo cruza las humanidades públicas, la educación, la investigación en ciencias sociales, la cocreación en diseño y la literatura. Recibió el premio al mejor trabajo de grado en Sociología, la beca jóvenes investigadores de Colciencias, la de excelencia en maestría de la Universidad de los Andes, y la beca de investigación en fotografía del Ministerio de Cultura, y el segundo lugar en el concurso de novela de IDARTES.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5456-9962>

Correo electrónico: efsalazarc@ucsc.edu

Nelson Antonio Gómez Serrudo

Sociólogo por la Universidad Nacional de Colombia, Magíster en Estudios de Investigación Interdisciplinarios por la Universidad Distrital y Doctor en Urbanismo por la Universidad Central de Venezuela. Su experiencia docente es de más 20 años en diferentes universidades de Bogotá. Como investigador se ha interesado por los temas relacionados con el espacio público, el transporte y la cultura urbana, con estudios realizados para diferentes entidades de la alcaldía mayor de Bogotá. Cuenta con varias publicaciones sobre temas urbanos. Es profesor de tiempo completo de la Facultad de Ciencias Sociales de la Pontificia Universidad Javeriana y coordina el grupo de Culturas festivas de Colombia y América Latina.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0182-4151>

Correo electrónico: gomez.nelson@javeriana.edu.co

Edgar Rey Sinning

Sociólogo por la Universidad Cooperativa de Colombia (Bogotá) y Doctor en Historia de América Latina - Mundos Indígenas por la Universidad Pablo de Olavide (Sevilla, España). Ha sido docente en pregrado y posgrado en varias universidades del país. Actualmente se desempeña como docente e investigador de la Universidad Simón Bolívar (Barranquilla) y de la Universidad de Magdalena, en la que también investiga en el Grupo de Historia Empresarial y Desarrollo Regional. Sus trabajos de investigación han estado orientados a la historia y la cultura caribe, con énfasis en fiestas y carnavales. Ha publicado varios artículos en libros colectivos, revistas especializadas, memorias de eventos académicos y en magazines culturales. Entre sus libros más recientes están *Virgenes, máscaras y tambores. La religiosidad popular en el Caribe colombiano*; *Fiestas, fastos y duelos: Orden y conformación social en Santa Marta, siglo XVIII*; y *La prensa samaria en el siglo XIX: Élite políticas y formación ciudadana (1821-1860)*.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8889-5237>

Correo electrónico: erey@unimagdalena.edu.co

Juan Carlos Escobar Campos

Sociólogo por la Pontificia Universidad Javeriana con Maestría en Investigación (MSc) en Ciencias Sociales de la Universidad de Ámsterdam. En 2020, se vinculó a la Universidad de Música y Artes Dramáticas de Viena como estudiante del doctorado en las áreas de gestión cultural y sociología del arte. Estuvo vinculado como profesor al departamento de Arte y Estudios Culturales de la Universidad Erasmus de Róterdam, y es miembro del Semillero de Investigación de Culturas Festivas en Colombia y América Latina de la Pontificia Universidad Javeriana. Dentro de sus intereses de investigación están los procesos de valoración, legitimación, evaluación y difusión de las prácticas musicales; las trayectorias artísticas y personales de actores culturales, y la producción y reproducción de desigualdades sociales,

así como la respuesta y movilización social contra esas ellas en el mundo de la música.

Correo electrónico: escobar-campos@mdw.ac.at

Maryam Yulieth Velosa Mendieta

Socióloga por la Universidad Santo Tomás, y egresada del Diplomado en Consulta previa. Tiene experiencia en planeación y gestión de proyectos para el bienestar de la Infancia, Adolescencia y Familia. Ha sido acompañante de primera infancia y se destaca en el área de la docencia en Ciencias sociales. Ha realizado investigación entorno a la música campesina, el arte y la cultura.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2421-4954>

Correo electrónico: maryamvelosa@gmail.com



Esta obra se editó en Ediciones USTA.
Tipografía de la familia Sabon.
2024

Agendas y debates

Sociología y música: aportes investigativos para el caso colombiano ofrece una mirada pionera a la intersección de la sociología y la música en el contexto colombiano. Este trabajo excepcional recopila investigaciones profundas sobre las músicas tradicionales y modernas del país, proporcionando una visión panorámica de los géneros musicales a lo largo de las diferentes trayectorias históricas. Cada nota musical se explora meticulosamente en el contexto de las transformaciones socioculturales, revelando procesos identitarios y estéticos que han dado forma a la riqueza musical de Colombia.

Este libro representa una síntesis magistral de la teoría internacional y los datos autóctonos, destacando la riqueza del patrimonio musical colombiano a través de un enfoque sociológico riguroso. Uniendo la erudición académica con la pasión por la música, *Sociología y música* es esencial para estudiantes y académicos interesados en desentrañar los enigmas de la música colombiana y su profundo impacto en la sociedad. Este trabajo no solo ilumina la riqueza cultural de Colombia, sino que también establece un estándar inigualable para la investigación en el campo, creando un puente vital entre la academia y el mundo sonoro de la nación.