

# REPRESENTACIONES E IDENTIDADES EN EL CARIBE COLOMBIANO: EL RESCATE DE LAS TRADICIONES EN LOS FESTIVALES MUSICALES

Deibys Carrasquilla Baza<sup>61</sup>

Universidad Cooperativa de Colombia

[dcarrasquilla@gmail.com](mailto:dcarrasquilla@gmail.com)

DOI: <http://dx.doi.org/10.15665/re.v15i3.1104>

## RESUMEN

*Este artículo muestra algunos hallazgos de la experiencia de investigación del autor, frente al tema de las prácticas de la música tradicional en el Caribe colombiano<sup>62</sup>. En primer lugar, se resaltan algunos aspectos de la relación música e identidad, luego, se describe la dinámica de la práctica musical en el marco de los procesos de rescate de tradiciones y al final, se analiza la manera en que la música tradicional se constituye en prácticas de representación en los festivales musicales, a partir de la cual, se crean estrategias de participación en la lucha por el significado.*

*El artículo recoge diferentes experiencias de investigación, todas ellas realizadas desde la investigación cualitativa con enfoque etnográfico. Para esto, se han combinado técnicas, entre ellas, la observación participante, la entrevista y revisión documental, las cuales han permitido contar con un amplio corpus de relatos y canciones, sobre las cuales se realizan las siguientes consideraciones.*

---

61 Antropólogo de la Universidad del Magdalena, Maestría de la Universidad Nacional, sede Caribe. Profesor tiempo completo Universidad Cooperativa de Colombia.

62 Se hace referencia a la monografía de grado titulada "La Industria que suena: ¿Cómo se oye en el Magdalena?, influencias de lo global en la música tradicional (2005), proyectos de investigación en la Universidad del Magdalena (2006 - 2011), la beca – pasantía "Jóvenes investigadores 2008-2009, financiada por Colciencias y la Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín, y el trabajo de grado para optar al título de magíster en Estudios del Caribe titulado: Un tambor me hizo despertar: la identidad y sus representaciones en los procesos de rescate de las prácticas musicales de Tamalameque y Ovejas (2010), Universidad Nacional de Colombia, Sede Caribe.

## Introducción

Desde hace varias décadas se ha venido resaltando el lugar importante que ocupa la música en el Caribe colombiano. Sin embargo, el panorama académico aún resulta insuficiente para retratar, explicar o comprender, los complejos procesos a partir de los cuales se desarrollan este tipo de expresiones y su relación con las sociedades que la producen. Por este motivo, es necesario continuar con el esfuerzo que implica el entendimiento de complejas y heterogéneas formas artísticas - culturales, que operan bajo desarrollos estéticos particulares y de una variedad de relaciones que surgen durante su producción y consumo, y que dejan ver la manera en que se encuentran articuladas con diversas temáticas y dimensiones de lo humano y del contexto en el cual están siendo producidas.

El mundo académico ha dado cuenta, por ejemplo, de las complejidades del ascenso de la música caribeña al panorama nacional colombiano y de las barreras que ha tenido que superar, como lo ha señalado Wade (2002a). De igual forma, Nieves (2008), ha explorado la semiosis musical del Caribe colombiano, resaltando los diversos aspectos que han contribuido a la configuración de la producción y consumo de la sonoridad caribeña, en el contexto de cambios impulsados por la comercialización y desarrollo tecnológico. Asimismo, Ochoa (2003<sup>a</sup>, 2003b) resalta como el nuevo papel de la cultura y la influencia de la globalización en las músicas locales, constituyen aspectos relevantes para entender la práctica musical local de las últimas décadas. La compilación de Pardo (2009) y Pereira, Villadiego y Sierra

(2008), de igual forma ha contribuido a resaltar las múltiples interacciones y posibilidades de la práctica musical en Colombia y su relación con la industria, los medios de comunicación y las identidades.

La identidad ha sido objeto de múltiples reflexiones, en heterogéneos espacios de análisis que no se limitan a las ciencias. Cuando se asocia a la música, la identidad se entiende ligeramente en algunos sectores y generalmente a partir de una simple relación entre geografía, gente y ritmo. Pero sucede que no es tan sencillo. La identidad, no es un asunto homogéneo, ni supone la existencia de un todo compacto que el investigador debe hallar. Tampoco es algo de tener o no tener, ya que se expresa a partir de distintas formas. Es el resultante de los procesos de movilización social en el cual las personas construyen el significado de lo que ellos consideran que son, muchas veces en oposición a lo que históricamente les dijeron que eran. Este artículo desarrolla este punto, concentrándose en las músicas locales del Caribe colombiano y en la manera en que, en el proceso que ha sido denominado política de la identidad, las prácticas musicales se han constituido a través de la significación de elementos históricamente marginalizados.

En un principio, el concepto de identidad estuvo ceñido a su significado literal: “cualidad de lo idéntico”, pero las constantes reflexiones sobre los procesos y prácticas que ello supone, han extendido los planteamientos cada vez más cercanos a una propuesta que permita comprender la heterogeneidad y complejidad que esto implica. En ese sentido, el enfoque constructor ha sugerido que lo

idéntico o la identidad, son construcciones sociales producidas históricamente a partir de representaciones o procesos de producción de sentido. Así mismo, se ha establecido que son múltiples, situacionales, históricamente construidas y se producen a través de la diferencia (Wade 2002b; Hall 1999; 2003; Restrepo 2006; Agier y Quintín 2003). En ocasiones se sugieren tipologías de identidades, generalmente partiendo de la distinción entre las que son producidas desde afuera, como una suerte de señalamiento y las que se producen desde adentro, asociadas a movilizaciones y empoderamientos (Restrepo 2006).

En el caso del Caribe, el proceso histórico que sobreviene a las identidades y todo acto cultural, tiene que ver con el colonialismo. Todo acto de significación actual tiene una herencia colonial que ya varios autores se han encargado de resaltar. Sin embargo, como sugiere Walter Dignolo (2007), existe también una energía alterna que intenta transformar dicha realidad (una violencia en términos de Fanon), la cual supone unos actos de resistencia continuos, que para nombrarla es necesario recurrir a categorías que la experiencia caribeña ha creado, tales como la de cimarronería cultural (Depeste 2001; Quintero 1999).

Música e identidad, son prácticas complejas en la región del Caribe colombiano, pero muy dicentes de los procesos que llevaron a su formación cultural. Varios autores extranjeros y nacionales han resaltado en sus obras la trascendencia de esta relación (Wade 2002a, Cunin 2003, Figueroa 2010, Nieves 2008), así como el fuerte impacto de la industria y políticas culturales

que ha tenido en el país (Ochoa 2003<sup>a</sup>; 2003b). En el campo de América Latina y del Caribe, Ángel Quintero (2005), García Canclini (2004), Yúdice (2002) y De Carvalho (2004), entre otros, han resaltado tanto la relación de las expresiones sonoras con la política, como la complejidad de su proceso de comercialización en términos de fetiche, diferencia fundadora e hibridación. Los procesos contemporáneos de las prácticas musicales atraviesan el entrecruzamiento de diversos factores, y así las identidades emergen como resultado de representaciones producidas en los procesos de comercialización y consumo, o como parte de las elaboraciones nacidas en el seno mismo de un proceso de movilización, en la cual, ante la crisis del escenario de la política tradicional, la cultura (música) se ha constituido en el recurso cultural a través del cual puede verse expresada una batalla por el significado y en algunos casos se generan formas de participación política de las comunidades.

Para Hall (2003), las identidades “emergen en el juego de modalidades específicas de poder y por ello, son más un producto de la marcación de la diferencia y la exclusión que signo de una unidad idéntica y naturalmente constituida” (p 18). De igual forma, también considera que se refieren al posicionamiento (1999), en tanto surgen de la posibilidad de participar en los procesos de significación. En este sentido, las músicas tradicionales históricamente han ocupado un papel importante en el campo de batalla de poder cultural. Por un lado, siendo objeto de señalamientos y referentes del proceso de construcción

de estigmas y estereotipos, como lo ha resaltado Herrera (2002), Wade (2003) y Cunin (2003), en distintos momentos y ritmos, y por otros, como recursos para la producción de sentido y alternativas de pensamiento crítico, a través de las cuales se intenta resignificar, lo históricamente excluido.

Desde el punto de vista del estigma y el estereotipo, se tiene que, ante la imposibilidad del control físico, la corona española y su administración civil y eclesiástica optaron por controlar o coaccionar a las poblaciones a partir de las representaciones negativas sobre las formas de vida de las poblaciones libres, tal como lo demuestra Martha Herrera Ángel en “Nominar para criminalizar” (Herrera 2002). Este proceso y el correspondiente régimen representacional se produjo como ejercicio sistemático y operó sobre los distintos grupos étnicos poblacionales, en distintas áreas como la danza, la música, las lenguas y otras formas de conocimiento (Castro-Gómez 2005; Quintero 2005, 2009; Wade 2002a). En el caso de la música, existen varios testimonios que dan cuenta de ello, pero que por motivos de espacio se tomarán sólo tres casos de distintos momentos. El primero corresponde a un comunicado de la autoridad eclesiástica sobre el estado de la parroquia:

“Se habían introducido vayles que se llaman Bundes para festejar a la Virgen, en los días de sus Misterios y fiestas, tan torpes y lazivos, que a la pureza y modestía de v[uestra] ex[celesi]a disonara” (AGI [Sevilla] Santa Fe 1519, Citado en Herrera 2002).

El segundo corresponde a la descripción

que el sueco Carl August Gosselman realiza de un evento acontecido en 1825 a las afueras de Santa Marta:

“La orquesta es realmente nativa y consiste en un tipo que toca un clarinete de bambú de unos cuatro pies de largo, semejante a una gaita, con cinco huecos, por donde escapa un sonido; otro que toca un instrumento parecido, provisto de cuatro huecos, para los que usa la mano derecha pues en la izquierda tiene una calabaza pequeña llena de piedrecillas, o sea una maraca, con la que marca el ritmo. Este último se señala aún más con un tambor grande hecho en un tronco ahuecado con fuego, encima del cual tiene un cuero estirado, donde el tercer virtuoso golpea con el lado plano de sus dedos [...] A los sonidos constantes y monótonos que he descrito se unen los observadores, quienes con sus cantos y palmoteos forman uno de los coros más horribles que se puedan escuchar” (Gosselman 1981: 11).

Un siglo más tarde, en un párrafo muy citado pero que ejemplifica la continuidad de los prejuicios étnico – raciales heredados del colonialismo, en una carta de Medellín y durante el período de ascenso de la música costeña, se describe a esta expresión en los siguientes términos:

“...ritmos ruidosos y estridentes, manifestaciones de salvajismo de costeños y caribes, gente salvaje y atrasadas (...) porros, bundes, paseos (¡qué paseos!), etc., no son música, ni tienen ritmo alguno, son ruidos salvajes y ensordecedores y no expresan sentimientos, ni tristeza, ni deseos, ni la felicidad (aunque puedan expresar

una felicidad orgiástica), sino que, por el contrario, estos aires imitan muy bien la gritería desarrollada en la selva por un grupo de micos, loros o cualquier otra clase de animal salvaje” (Wade 2002a: 168).

Estos relatos de cronistas de Indias, viajeros y funcionarios republicanos han sido objeto de numerosos análisis en los trabajos de Wade (2002a), Cunin (2003), Múnica (2005), entre otros. Cada uno señala la reproducción del establecimiento de una jerarquía étnico – racial, que buscaba la clasificación de la sociedad. Esta situación tuvo una duración de 400 años y en el caso de las músicas tradicionales se advierte en las denominación peyorativa de los ritmos tradicionales como bullerengue, berroche, chandé, zambapalo y guacherna. Este último, lo define el diccionario de la real academia de la lengua española como sinónimo de gentualla, lo cual significa gentuza, gente despreciable en Colombia y Venezuela.

En la lucha de poder cultural, la música fue especialmente usada para señalar a las poblaciones a través de sus prácticas expresivas. Los discursos y categorizaciones peyorativas generaron un sistema representacional que, como sugiere Fanon (1970) hicieron sentirse otro y diferente a los pobladores y por ende a despreciar las prácticas musicales y danzarias de origen negro e indígena.

Este artículo se detiene en el análisis de un segundo momento, mostrando como, los músicos del Caribe colombiano, a través de su música, han liderado movilizaciones en las cuales la cultura ha ocupado un papel vital para el ejercicio

o trabajo de la representación. Este proceso, que evidencia la importancia de explorar la relación entre música e identidad, requiere interpretar el papel del movimiento denominado “rescate de tradiciones”, así como las condiciones y contextos en el cual se desarrolló el ejercicio de la representación y las transformaciones del aparato cultural.

### **Elementos de contexto: el rescate de tradiciones**

El origen de las músicas tradicionales se remonta a un proceso de transculturación, sobre el que todavía existe una gran deuda de historiografía musical puesto que buena parte permanece sin investigar. Se habla frecuentemente de la mezcla triétnica y, por ende, los componentes negros, indígenas y europeos, pero cada uno de ellos a su vez comprende una variedad de expresiones diferentes. Asimismo, se sabe poco sobre los procesos, proporciones y lógicas de la “mezcla”, pero existen muchas pistas en torno al origen de algunos instrumentos, sonidos y la manera en que fueron mutando a partir de los cambios en la práctica musical, desde el momento en que fueron usadas por las poblaciones surgidas del “contacto”<sup>63</sup>.

---

63 Los conceptos de transculturación, criollización, sincretismo y mestizaje se han utilizado para referirse a los procesos de mezcla cultural que se dieron en América Latina y el Caribe y que dieron lugar a la configuración social y cultural de sus poblaciones. Sin embargo, los conceptos son polémicos y acusados de cargar con una ideología de la inclusión que desdibuja muchos aspectos complejos vinculados con el hecho que pretender analizar. Para el caso del mestizaje ver (Wade, 2003; Cunin, 2003).

El de la gaita, es un caso notable. Con un indiscutible origen indígena, en la actualidad son las poblaciones afrodescendientes quienes constituyen uno de sus ejecutores más versátiles. En el proceso, la gaita creció, la estructura tonal y la afinación fueron cambiando y poco a poco cedieron su protagonismo de las versiones originarias, permitiendo el ingreso de tambores y se sumaron, al diálogo de macho y hembra, el canto y los coros.

En cuanto al pasado reciente de las músicas tradicionales, se pueden resaltar tres momentos significativos en los procesos vinculados a las prácticas musicales: 1) Antecedentes, 2) Disminución y 3) Rescate<sup>64</sup>.

El primero, ubicado temporalmente en el período anterior a los años cincuenta del siglo XX, nos señala los desarrollos, procesos y dinámicas musicales, constituye un punto de referencia importante para la movilización en torno a las identificaciones, en cuanto a las tradiciones que debían ser rescatadas. Estos antecedentes, se desarrollaron de diversas formas, han sido poco reconstruidos, pero tienen que ver con las noches de pascua en las zonas de tambora, las velaciones en el caso de la gaita, cumbiones, palos de cumbia, cumbiamba y pajaritos, entre otras tradiciones que daban lugar al contexto cultural y festivo de la práctica musical y danzaría del momento (Rangel, 1948; Silva, 2007; Carrasquilla, 2005, 2010).

---

64 Los tiempos y procesos no fueron homogéneos, por lo tanto, se presentan como tendencias generales del proceso regional.

El momento de disminución, entre los años cincuenta y los setenta el siglo pasado, se asocia con cambios sociales, económicos y políticos que alteraron drásticamente las dinámicas y prácticas culturales de la región, incluidas las formas de producción, circulación y consumo musical. Entre estos se encuentran elementos tales como la intensificación de los medios de reproducción mecánica, los equipos de sonido y los radioreceptores y las concomitantes industrias de la discografía y la radiodifusión. que transformaron las formas de relacionarse con la música y que impulsaron algunos ritmos que desplazaron paulatinamente otros de menor cobertura.

En zonas específicas algunos hechos alteraron el panorama. Por ejemplo, las poblaciones ubicadas a orillas del río Magdalena, las cuales se habían formado gracias al transporte fluvial y otras actividades del río, tuvieron un cambio radical con la disminución de la navegación. Puertos como El Banco, Plato, Magangué, entre otros, tuvieron un descenso en su economía y esto impactó en las prácticas musicales locales, las cuales, cada vez más eran desplazadas por los nuevos formatos musicales. Asimismo, la apertura de carreteras e inclusión de la tecnología u otros elementos de la modernidad técnica y económica, transformaron el contexto cultural en el cual se desarrollaban expresiones musicales tales como guachernas, pascuas, velaciones y cumbiones. En ese sentido, si bien se reconocen los avances logrados por la llegada de estos elementos, son también causales del fin de una época que se construye bajo el lema de los “buenos tiempos”.

El rescate de tradiciones o “rescate de lo nuestro”, es una movilización social cuyo interés se centra en la identidad y la cultura, pero con la intención de trascender los símbolos que históricamente habían dado prioridad a la tradición europea. Los factores que influyeron en su surgimiento son muchos, pero se ha mencionado que la descolonización, la independencia de mediados de siglo XX y el crecimiento de la democracia en América Latina permitieron que ocurrieran cambios significativos en los procesos de formación de las identidades. En países como Jamaica, por ejemplo, que recibió su independencia en 1962 en el marco de la Commonwealth, la figura de Bob Marley y el reggae cumplieron un papel importante en la construcción de la identidad nacional (O’ Brien Chang y Wayne, 1998). Algo similar había sucedido unas décadas antes dentro del nacionalismo populista de primera mitad del siglo pasado en Cuba con el son, en Puerto Rico con la plena, en México con la ranchera, en Argentina con el tango, en Ecuador con el pasillo, en República Dominicana con el merengue, entre otros. Es decir, en el sentimiento de construcción de identidad nacional, la música pasó a ocupar un rol importante (Paccini, 1995; Austerlitz 1997; Otero, 2000; Quintero 2005; Wade 2002a).

Es necesario resaltar que este proceso es complejo y tiene una estructura que opera en varios niveles, sin embargo, existen varios aspectos en los que la mayoría de autores que han tratado el tema coinciden. En el caso de Colombia, cultura y arte ocuparon un papel clave en este movimiento de contracultura (Gilard, 1987). Para el caso del Caribe

colombiano, García Márquez y un círculo de intelectuales, a través de la literatura, contribuyeron a representar la región a partir de imaginarios que fueron prontamente esencializados. De igual forma, como lo señalan Wade (2002a) y Figueroa (2007), estos procesos coincidieron con migración rural urbana y con el crecimiento en la importancia de la representación de lo rural. Asimismo, la violencia, marcaría los procesos, en tanto generó una oposición entre una imagen pacífica contrapuesta al auge de la violencia.

En el Caribe colombiano en Valledupar tuvo lugar una iniciativa particularmente importante, con la creación del Festival de la Leyenda Vallenata, con la cual, se dieron las iniciativas de construcción identitaria a partir de una expresión musical en ascenso como la música de acordeón, que en el proceso pasó a denominarse vallenata. A partir de ahí, la receta fue similar en diferentes contextos. La mayoría de las poblaciones, encontraron en la música y el festival el recurso y escenario para consolidar el ejercicio de la representación y de la producción de sentido. Como posteriormente lo hicieron el municipio de El Banco, con la cumbia, al autoproclamarse la ciudad imperio de la cumbia, Ovejas como la universidad de la Gaita, Morroa con el pito atravesao, San Martín con las tamboras, entre otros.

Uno de los principales efectos del rescate, fue la generación de una dualidad de fragmentación y unidad. Músicas cuya producción se extendía a subregiones, fueron ancladas a geografías específicas a partir del uso instrumental y la localización de cada ritmo. Sin embargo, en los festivales, se reconstruye

el vínculo a partir de la activación de redes territoriales que se movilizan a partir de la participación de grupos en el festival. Lo anterior se puede evidenciar, por ejemplo, a partir de la experiencia de Tamalameque y Ovejas, a través de la tambora y la gaita, teniendo como referencia espacial las subregiones de la Depresión Momposina y los Montes de María respectivamente. A su vez, estos proyectaban como opuestos a municipios vecinos como San Martín de Loba y San Jacinto, quienes, disputaban el arraigo de las expresiones musicales, pero cuyos grupos se articulaban fácilmente en las redes que constituían los festivales de música tradicional.

La dinámica del rescate operó en general bajo unos parámetros comunes. Un grupo de gestores culturales y otras personas allegadas, plantearon la necesidad de rescatar tradiciones que, encontrándose en un estado de deterioro o desaparición, amenazaban con extinguirse. Argumentaban que tales expresiones constituían factores importantes de la identidad local. Un primer paso consistió en la investigación o diálogo con las personas que en otros tiempos fueron protagonistas: músicos, compositores, cantadoras y bailadores, entre otros. Esto sirvió de punto de referencia para identificar lo que necesitaban rescatar, por ejemplo en términos de golpes de tambor, pasos y vestuarios. De igual forma, invitaron a grupos y músicos que habían continuado con la expresión musical, quienes desde una versión “modernizada” omitían aspectos “modernos” de la ejecución, para desarrollar la práctica musical en su versión “tradicional”.

Lo anterior, tuvo en la creación del festival el punto de partida del proceso de rescate, porque permitió la reactivación de la práctica musical, no sólo en los lugares en los que fue originada sino en áreas aledañas asociadas. En este sentido, en el proceso de rescate la práctica musical pasó de un escenario específico (la plaza) al festival y en él, una nueva dinámica, la cual, estuvo marcada por las condiciones y criterios que le daba la puesta en escena (Carrasquilla y González, 2007).

Esta puesta en escena, constituyó la instauración de los nuevos criterios estéticos y otros aspectos generales del performance musical. Uno de los principales referentes fue la autenticidad, generalmente orientada desde las tensiones entre lo tradicional – moderno. El primero, a partir de criterios que vinculaban la interpretación y el producto cultural de acuerdo a su ejecución en el pasado, y por tanto, garantizando la continuidad, y el segundo, a partir de parámetros que evidenciaban su transformación, influencia externa, comercialización y por tanto, una ruptura frente a su continuidad. Se plantea en términos de tensión porque la definición de ambos es poco preciso e implica un amplio margen de flexibilidad en los criterios.

Estos criterios, están asociados tanto con los instrumentos, su número, fabricación, afinación, melodía, tiempos, así como otros aspectos del performance musical, que incluye el vestuario y el baile, así como una serie de discursos que se divulgan en el contexto del festival. Por ejemplo, la tensión de los cueros de los tambores en Santa Marta, se entienden como formas o adaptaciones modernas,

frente a lo que, en las áreas rurales, menos tensos, se entiende como la interpretación tradicional. Un ejemplo de la flexibilidad, tiene que ver con la permisividad frente a la introducción de elementos ajenos a la práctica musical, como es la voz en varios ritmos de la gaita e instrumentos de viento como el clarinete y saxofón.

En términos generales, el rescate de tradiciones, implicó un proceso de movilización social desde y por la cultura. Tuvo en el festival el escenario para reactivar la práctica musical, con lo cual se generaron una serie de cambios del quehacer cultural, pero también de la forma en que se producía el sentido sobre una serie de aspectos que constituían las formas históricas en que habían sido representados. Es decir, el rescate y el festival, le dieron a la práctica musical, la posibilidad de representar. ¿Qué se representó? Y ¿Cómo trabajó esa representación?

## Representaciones e identidades

Con el rescate y la puesta en escena, se reactivó la práctica musical y con ella, circuitos culturales del pasado. De igual forma, se dieron transformaciones en la práctica musical, pero, sobre todo, el desarrollo de la producción de discursos que, en distintos niveles y estrategias, fueron la base de la práctica representacional. Estos discursos se producen en su mayoría en el contexto de los festivales, pero también en torno a toda temática cultural de cada uno de los municipios, generando incluso una tipología de la práctica musical, de acuerdo con sus fines comerciales, festivos y de representación de la identidad. Es decir,

rescate y puesta en escena, convirtieron a las prácticas musicales en prácticas de representación.

A partir de sus posibilidades de representar, estas prácticas contribuyeron a la generación de una narrativa musical: una dimensión discursiva en la cual reposan diversos factores que contribuyen a una construcción de identificaciones, los cuales, lograron articular, poco a poco, los diferentes aspectos generados por la coyuntura de la política de lo cultural de la década de 1990. De dicha narrativa, se pueden distinguir dos facetas, la primera, asociada a un amplio contexto de producción y difusión, que, aunque tiene su centro en el festival, se extiende a todo ámbito en el cual el tema identitario y cultural tenga dominio: desde una charla cotidiana, discursos políticos, eventos especiales, entre otros.

En segundo lugar y siguiendo temáticas más delimitadas, las piezas musicales fueron la segunda faceta. Gran parte de las músicas tradicionales no gozaban de una estructura narrativa extensa. En muchos casos, como sucede con los bailes cantaos, se limitaban a una estructura de canto y respuesta, expresada entre el verso de la cantadora y el coro que responde. Esto dependía del contexto de la expresión y de sus valores estéticos. El éxito de la cantadora no era planteado en términos de afinación o voz melodiosa, sino en la capacidad de generar un ambiente de gozo, festivo. Para esto, un elemento importante era la capacidad de improvisación de la cantadora, con el fondo de un coro fijo cada verso se iba añadiendo de acuerdo a la ocasión. En este sentido, la canción dependía de las composiciones del

momento y, por lo tanto, podría variar de una interpretación a otra, al tiempo que limitaba la descripción de la temática.

En el caso de la gaita y la cumbia, muchas interpretaciones eran instrumentales, por lo que la letra era ausente. Con el rescate, puesta en escena y la influencia de músicas comercializadas, la estructura de la pieza musical cambió, se adicionó el canto, extendiéndose así el mensaje y generando un corpus que permitía ampliar la posibilidad de significación. El festival tuvo una influencia notable. Entre las modalidades del concurso, se encontraba la canción inédita, gracias a lo cual los participantes poco a poco fueron construyendo elaborando textos en los que fue madurando la expresión de un mensaje y una historia cada vez más claro. De igual forma, los jurados desempeñaron un papel importante, estableciendo criterios relacionados con la métrica, contenido e interpretación.

¿Qué se representó? ¿Cuáles fueron las representaciones más recurrentes? ¿Por qué esas y no otras? A continuación, se presentan algunas de estas representaciones a partir de fragmentos de entrevistas y canciones, de las cuales, por motivos de espacio, sólo se presentarán una cuantas. Las temáticas son numerosas, así como el número de canciones que han sido creadas durante las últimas tres décadas en el contexto de los festivales. Sin embargo, se observa que las temáticas coinciden con los problemas locales y regionales, así como con aspectos claves del proceso de rescate cultural. De igual forma, las canciones brindan la posibilidad de entender qué y cómo se piensan estas poblaciones, al tiempo que muestra la manera en que,

la identidad se posiciona y se encuentra articulada con cada uno de las temáticas tratadas. ¿Cuáles son?

### 1. La cultura extinta

Hace referencia al llamado de atención sobre la manera en que las expresiones musicales y las tradiciones en general han empezado a desaparecer. Durante el proceso de la práctica representacional, se genera la construcción del pasado de la expresión cultural y la problematización del cambio cultural. Para ambos casos, se resaltan los elementos responsables del cambio, desde lo cual emerge la dualidad mismidad – diferencia, propio – ajeno, entre lo tradicional (lo perdido) – y lo moderno (lo que generó el cambio).

*Las tamboras de hace tiempo*

*Hace tiempo se han perdido (bis)*

*No me gusta el vallenato*

*Mucho menos los corridos (bis)*<sup>65</sup>

*Será que muere la tambora*

*Con su melodía divina*

*Y se está quedando sola*

*La Depresión Momposina*<sup>66</sup>

*“Cumbia, cumbia he quedado sin cumbia*

*Cumbia, cumbia se ha extinguido mi cumbia*

*Busco en la costa Caribe*

*Por ser su tierra nativa*

---

65 Canción ‘Se acaban las tradiciones’, tomada del archivo del Festival de la Tambora, Tamalameque, Cesar.

66 Canción ‘Será que muere la tambora’, CD Pregoneros de Paz, de Los Hijos de Chaulo.

No me llama ni me escribe  
Parece ser que me olvidas cumbia  
Los extranjeros que vinieron cumbia  
Han pisoteado tu reino cumbia<sup>67</sup>

En las entrevistas aparecen elementos similares:

*Casualmente, porque yo siempre trato de andar buscando lo que se nos ha perdido, ¿entiendes? Yo siempre vivo recalcando a los compositores, a los otros amigos míos, que debemos luchar por esto, hacer hasta lo imposible* (Entrevista compositor de Ovejas).

*Se relaciona a la poca publicidad que se le da a este ritmo [cumbia] a nivel de emisoras de radio y televisión, y (...) [a] los medios de comunicación [que] han olvidado este tipo de música, que es una de las más importantes que tiene el país, porque nos identifica a nivel internacional. Entonces es como especie de una protesta, por qué los medios de comunicación no ponen sino música extranjera, entonces por eso es que digo "los extranjeros que vinieron / han pisoteado tu reino / tus cultores se alejaron"; o sea los que hacían cumbias ya no les paraban mucha bola a la vaina porque no recibían nada, porque no había ninguna recompensa, hablando económicamente, no había nada (...) de eso se trata la canción* (Entrevista compositor y músico de Ovejas, 2009).

## 2. Medio ambiente

Evidencia el carácter integral desde el cual se presenta la práctica representacional, debido a la manera

67 Canción inédita, presentada en el Festival del año 2008 por un músico de Ovejas, Sucre.

en que logra articular una variedad de problemáticas contemporáneas. Sin embargo, dos cosas hay que resaltar, en primer lugar, el cambio en la manera en que aparece representada la naturaleza y su valor como símbolo. Dicho cambio se observa en la manera en que en los cantos tradicionales se resaltan los ciclos de la naturaleza y la posición contemplativa, mientras, las narrativas que surgen en el proceso de rescate generan un llamado de atención sobre el deterioro del medio ambiente:

“Si se quema el Monte

Déjenlo quemá

Que la misma selva

Vuelve a retoñar”<sup>68</sup>

La fauna de mi Colombia

Se quiere acabá

Hagamos algo por ella

Pa' pode'la rescatá

Los animales los vemos

Yendo en vía de la extinción

Y entonces porque no le brindamos

Nosotros la protección<sup>69</sup>

## 3. Personajes

Así como todo municipio tiene una expresión cultural que lo identifique, lo mismo sucede con sus personajes. De esta manera, la práctica musical como

68 Canción 'Si se quema el monte', tradicional. CD Etelvina Maldonado.

69 Canción 'La Fauna de mi Colombia', de Los Hijos de Chaulo, CD Pregoneros de Paz.

sistema de representación contribuyó con la creación de estos personajes, la mayoría de ellos vinculados con la actividad musical y danzaría. En el proceso de representación cada personaje es construido con habilidades específicas, pero en la mayoría de los casos se le reconoce por su valor estético y sobre todo por su contribución al desarrollo de la práctica musical y a la manera en que constituye un ejemplo a seguir. Generalmente estos personajes han fallecido, lo que facilita que la construcción se realice haciendo uso de los recursos de la tradición oral:

Los invito a un festival

De gaitas que Ovejas tiene

Para que oigan hablar

Del maestro Llirene

Dónde está Llirene

Que yo oigo su historia

Ovejas lo tiene

Viviendo en la gloria

Ovejas lo tiene

En la propia historia<sup>70</sup>

Generalmente las tarimas, uno de los elementos materiales de gran trascendencia para los festivales y los municipios, reciben el nombre de estos personajes. De igual manera, en torno a ellos se tejen una variedad de historias y relatos, centrados en la práctica musical, pero que problematizan diferentes hechos y acciones de la vida de cada municipio.

La historia de Pacha Gamboa

70 Canción 'Llirene en la Gloria', CD Gaiteros de Ovejas.



La llevo yo en mi memoria

Dejaba el marío durmiendo  
y se iba a bailar la tambora<sup>71</sup>

María Palomino

Hoy vengo a cantarte

Estos versos míos

Quieren recordarte<sup>72</sup>

#### 4. Aspectos étnico-raciales

Estos aspectos constituyen uno de los elementos centrales de la representación. Generalmente se representan con el fin de reconocer los diferentes componentes que constituyen el pasado de las poblaciones del Caribe colombiano y de las prácticas culturales que realizan, aludiendo claramente a elementos blanco (europeos), indígenas y negros (africanos). Estos temas son de igual forma transformados durante el rescate, porque, por ejemplo, el tema negro era poco frecuente o incluso, tratado de manera peyorativa:

Un negro me dijo negro

Siendo más negro que yo

Si tienes los dientes blancos

Es porque Dios se condolió<sup>73</sup>

Por el contrario, la narrativa posterior al rescate insiste en la mezcla triétnica, pero equilibrando los elementos negro e indígena, colocándolos al nivel de lo blanco – europeo, valorando su

aporte y protagonismo, pero sobre todo, describiendo y resaltando elementos de la experiencia esclavista y la colonización en general.

En mi canción explico ahora

Como nació ay la tambora

Por el Magdalena los indios bogaban

Y en estos pueblos los bailes dejaban

Aparece el negro y trajo el tambor

Y en estos pueblos impulsó el folclor

Aportó el blanco su vestido de moda

De esta manera nació la tambora

Que bonita herencia

Que me dejó el negro

Esa es la que llevo

Por el mundo entero

Negro encadenado

Sin mirar la aurora

Y al son de cadenas

Trajo la tambora

Con indio y con blanco

Mi sangre crucé

Pero lo de negro

Siempre conservé<sup>74</sup>

#### 5. Paz – violencia

La quinta representación la constituye uno de los temas que ha afectado todas

las regiones de Colombia. Se refiere principalmente a cuestionamientos sobre las causas de la violencia en el país, pero se extiende a propuestas y anhelos de paz. Estas representaciones varían de acuerdo a la manera en que las poblaciones han resultado afectadas directamente por los hechos de violencia, permitiendo que, en algunos casos, las narrativas emerjan de manera crítica y directa, y en otros casos como parte de los discursos ocultos.

“Colombia mi tierra que le pasará

Sólo encuentra guerra buscando la paz

Tamboreros de mi pueblo nunca dejen  
de tocá

Llevándoles al mundo entero mi  
pregonero de paz

Que la guerra se termine que el mundo  
viva feliz

Y que florezcan jardines en la boca de  
un fusil”<sup>75</sup>

Yo no sé si eso es un pecado (bis)

Yo no sé si eso es un pecado

Ser hijo de esta tierra

Pero todo el mundo vive señalando

Al que diga que es de Ovejas

Nos difaman nos apodan y nos tildan

Como hombre guerrilleros

Y por mucho que rechace esa mentira

Para ellos somos unos violentos<sup>76</sup>

71 Canción ‘Pacha Gamboa’, CD, La Llorona.

72 Canción interpretada en homenaje a María de Jesús Palomino, “La Chula”, en San Sebastián, Magdalena.

73 ‘El Negro’, CD, La Llorona.

74 ‘Raza y folclor’, de Los hijos de Chaulo, CD Pregoneros de Paz.

75 ‘Pregonero de Paz’, de Los hijos de Chaulo, CD Pregoneros de Paz y de autoría de Ernesto Gutiérrez.

76 ‘Porqué nos llaman así’. Compositor e interprete Gerson Vanegas. CD: La gaita: Inspiración y folclor.

Dime violencia...

“Oigo llantos... oigo llantos...”

Oigo llantos en la lejanía

En los cerros y en las llanuras

Son hombres de la tierra mía

Hoy todos buscan proteger ya sus vidas

La violencia los ha atacado

Ya no nace el sol todos los días

Muy triste van, ya no oirán aquellas melodías

Que de la gaita hembra nacían

Pues el abuelo ya está muerto

Las balas ya, hasta el tambor viejo destruyeron

Aquel que alegró por mucho tiempo

Aquellos que en un rancho vivían”<sup>77</sup>

Para responder a los interrogantes formulados líneas arriba, es necesario retomar algunos planteamientos en torno a la representación. Para Hall (2010), la representación significa producir el sentido a través del lenguaje. Este autor, reconoce que en esta producción intervienen relaciones de poder que van a ser decisivas frente a lo que se representa. De igual forma, no se queda con lo representado, sino con lo que él denomina el trabajo de la representación, a partir del cual analiza la estereotipificación como práctica representacional, mirando la forma como funciona (esencializando, reduciendo, naturalizando, haciendo oposiciones binarias), las formas en que se enreda en el juego del poder (hegemonía, poder, conocimiento) y

algunos de sus efectos más profundos, más inconscientes (fantasía, fetichismo, desmentida) (Hall, 2010: 443).

Las músicas del Caribe colombiano, así como gran parte de su cultura, han estado inmersas en estas prácticas que menciona Hall. Este autor considera que existen “contra-estrategias que han intentado intervenir en la representación, trans-codificando imágenes negativas con significados nuevos. Esto se abre hacia una política de representación, una lucha sobre el significado que continúa y no está terminada” (Hall, 2010: 443).

El rescate y la puesta en escena permitieron a las prácticas musicales, la posibilidad de constituirse en contra-estrategias y por tanto, en políticas de representación. De esta forma, *cultura extinta, medio ambiente, personajes, aspectos étnico – raciales y paz violencia* eran parte de aspectos históricamente excluidos, marginalizados y sobre los cuales se había estigmatizado a estas poblaciones y que, por lo tanto, eran objetos centrales de la contra-estrategia, re-significación o lucha por el sentido.

Con el proceso de rescate se procuraba posicionar la identidad reivindicadora de lo marginal. Cada aspecto representado emergió como parte de la coyuntura mencionada. Lo que ha sido sintetizado como *cultura extinta*, encierra uno de los aspectos centrales del proceso. En primer lugar, constituye el llamado de atención sobre el estado de las tradiciones, al tiempo que revela sus causas, en este caso, la comercialización, los cambios culturales y la manera en que músicas foráneas desplazaron las expresiones locales. Por lo tanto, lo que genera esta

primera estrategia es la de establecer actos de distinción, en la que se construye un nosotros, tradicional y por tanto continuo, autentico, frente a un Otro, moderno, foráneo y comercial, lo cual constituye la ruptura identitaria.

El medio ambiente incorpora una estrategia con un doble propósito. En primer lugar, integrar una coyuntura actual y mundial como es el movimiento ambientalista, y en segundo lugar, resignificar y fortalecer uno de los signos a los que históricamente la narrativa musical le había dado importancia, al tiempo que los suma como parte de los elementos que hacen parte de la identidad en términos de la variedad de flora y fauna, pero también del paisaje y los recursos con los que cuentan las poblaciones. En otras palabras, las prácticas musicales no sólo rescatan tradiciones perdidas, sino aspectos de la biodiversidad que, estando en vía de extinción, son características de las poblaciones que lideran los procesos de movilización cultural.

Los personajes son parte de una estrategia transversal e integral que conecta con los demás temas, así que no puede limitarse a ella misma. Sin embargo, es una estrategia para humanizar la identidad haciendo énfasis en el sujeto que la produce y que ha sido protagonista histórico de la expresión. Es, de igual forma, la respuesta que se opone a la construcción del ídolo que hace la industria musical, pero desde una lógica en la que priman recursos narrativos de la tradición oral y la reivindicación de valores locales.

Los aspectos étnico-raciales se vinculan con lo anterior. La mayoría

77 ‘Dime violencia’ de Gerson Vanegas.

de los personajes son contruidos con alusiones a lo negro e indígena y de igual forma, involucra la estrategia de construcción del sujeto. Sin embargo, más allá de representarlo desde posiciones fijas, la narrativa evidencia una resistencia a lo puro y encuentra en la mezcla la posibilidad de reivindicar lo históricamente marginalizado, superando la imagen de la herencia europea, en el sentido de lo que Glissant (2002) ha denominado la identidad de raíz múltiple, en la cual, se reconocen los distintos aportes que cada componente ha realizado en el proceso de formación social y cultural.

La paz – violencia se suma a otra coyuntura y amplía el campo de acción de lo musical como práctica representacional al hacer alusión a una de las temáticas actuales. De igual forma, constituye la forma de enfrentar una realidad inmediata que, para el caso de los habitantes del municipio de Ovejas, implicó una forma de lucha por el significado, en un contexto en el los pobladores locales habían sido señalados de violentos y guerrilleros. Es la manera en que se evidencia que las prácticas musicales y sus narrativas, siguen una dinámica cultural al referirse sobre lo que sucede en su contexto:

*Para un compositor el contexto en el que uno vive es lo que influye para que nazcan unos versos, que nazca una canción. Si tal vez antes los campesinos componían sus canciones al pájaro, a la yuca, a su sembrado, al campo, era porque ese era el contexto en que ellos vivían ¿verdad? De igual forma*

*un compositor de la música vallenata le compone de pronto a una mujer, porque habla de pronto del contexto que está viviendo de enamorado. Y si por allí pasa el río Guatapurí, le canta al río Guatapurí o a la Sierra Nevada, etc. Esto [la violencia] ha influenciado mucho a los compositores en Ovejas, ¿en qué sentido?, en que la mayoría de los compositores en Ovejas se inspiraba sobre la situación de violencia que estaba viviendo en Ovejas, sobre el estigma que estaba recibiendo el ovejero (Entrevista compositor Ovejas, 2009).*

De acuerdo con los elementos expresados, se ha propuesto una interpretación de las prácticas musicales del Caribe colombiano, resaltando su participación en la política desde lo cultural, la manera en que se articula a las batallas sociales por el significado y la variedad de estrategias y recursos para lograrlo. Es un intento por desarrollar un esfuerzo intelectual que sitúe las expresiones en el marco de un proceso complejo, más allá del esencialismo folclorista con el que desde hace mucho tiempo se ha querido reducir estas expresiones a formas simples culturales, que en ocasiones tienen en el patrimonio una nueva forma de reducción.

Hablar de música e identidad es explorar el papel de la representación, o mejor, la producción de los significados. Tratar este tema para el caso del Caribe colombiano, implica entrar en contacto con uno de los productos culturales que ocupan un papel primordial en las relaciones sociales de los individuos

que la habitan. Implica comprender su dinámica histórica y a través de ella dar cuenta de la manera en que se ha transformado y sobre todo, de la manera en que sus pobladores han cambiado sus formas de relación con ella. Por tanto, se presentan las siguientes consideraciones o conclusiones:

En primer lugar, las prácticas musicales se constituyen en un campo de batalla de poder cultural, pasando de ser objeto de representación a recurso para resignificar lo históricamente marginal. Pasó de la representación peyorativa que le daba la corona y la dinámica social colonial a lo diferente, a una perspectiva en la cual se utiliza para posicionar el significado, en el cual se problematizan los cambios e influencias de la industria cultural.

Las prácticas musicales constituyen una de las principales formas de representar la identidad a partir de la producción de discursos que apuntan al posicionamiento y por lo tanto, a sellar la ruptura generada por la dinámica comercial y la incursión de elementos foráneos. Sin embargo, hace falta seguir avanzando en estudios que den cuenta sobre la manera en que las expresiones culturales en general, son producidas en el marco de su inserción en las dinámicas comerciales.

## Referencias Bibliográficas

- Agier, M. y Quintín, P. (2003). Política, cultura y autopercepción: las identidades en cuestión. *Estudios Afro-asiáticos*, Año 25, N° 1, 23-41.
- Austerlitz, P. (1997). *Merengue, Dominican music and Dominican identity*. Philadelphia: Temple University Press.
- Carrasquilla, D. (2005). La industria que suena: ¿cómo se oye en el Magdalena? Influencias de lo global en la música tradicional. Santa Marta. Trabajo de grado para optar al título de antropólogo, Universidad del Magdalena.
- Carrasquilla, D. (2007). “Entre las tradiciones de la tierra y los sonidos industrializados. Música tradicional e industrias culturales en el Caribe colombiano”. En: Mauricio Pardo (Ed). 2009. *Música y sociedad en Colombia. Traslaciones, legitimaciones e identificaciones*. (pp. 170 – 191). Bogotá: Editorial Universidad del Rosario.
- Carrasquilla, D. (2010). *Un tambor me hizo despertar. La identidad y sus representaciones en los procesos de rescate de las prácticas musicales de Tamalameque y Ovejas*. Tesis de maestría. Universidad Nacional de Colombia, Sede Caribe.
- Carrasquilla, D. y González, R. (2007). “Tambora y tradición. Transformaciones de la expresión a partir de su puesta en escena”. En Fabio Silva Vallejo (Ed). *Pensando la región, etnografías propias para la construcción de un discurso regional*. (pp. 212 – 229). Santa Marta: Universidad del Magdalena.
- Castro-Gómez, S. (2005). *La hybris del punto cero: ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Cunin, E. (2003). *Identidades a flor de piel. Lo “negro” entre apariencias y pertenencias: mestizaje y categorías raciales en Cartagena (Colombia)*. Bogotá: IFEA; ICANH; Uniandes-; Observatorio del Caribe Colombiano.
- Depestre, R. (1996). “Saludo y despedida a la negritud”. En: Moreno Friginals, Manuel. *África en América Latina*. (pp. 333 – 362). México, Siglo XXI.
- Fanon, F. (1970). *Pieles negras, máscaras blancas*. Barcelona, Editorial Nova Terra.
- Figueroa, J. (2009). *Realismo mágico, vallenato y violencia política en el Caribe colombiano*. Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- García Canclini N. (2004). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Editorial Grijalbo.
- Glissant, E. (2002). *Introducción a una poética de lo diverso*. Barcelona: Planeta.
- Gosselman, K. (1981). *Viaje por Colombia: 1825 y 1826*. Bogotá: Ediciones del Banco de la República.
- Gilard, J. (1986). *Surgimiento y recuperación de una contracultura en la Colombia contemporánea*. *Revista Huellas*, N° 48. Uninorte, 41-46.
- Hall, S. (2010). “El trabajo de la representación”. En: Restrepo, E., Walsh, K. y Vich, V. (Ed). *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. (pp. 447 – 481) Bogotá: Enviñón Editores; Instituto de estudios sociales y culturales Pensar; Universidad Javeriana; Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.
- Hall, S. (2010). “El espectáculo del otro”. En: Restrepo, E., Walsh, K. y Vich, V. (Ed). *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. (pp. 419 – 446). Bogotá: Enviñón Editores; Instituto de estudios sociales y culturales Pensar, Universidad Javeriana, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.
- Hall, S. (2003). “Introducción: ¿Quién necesita identidad?”. En: Stuart Hall y Paul Du Gay (Eds). *Cuestiones de Identidad Cultural*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Hall, S. (1999). “Identidad cultural y diáspora”. En: Castro-Gómez, Santiago; Oscar Guardiola-Rivera y Carmen Millán de Benavides (Eds). *Pensar (en) los Intersticios: Teoría y práctica de la crítica poscolonial*. (pp. 131 – 145). Bogotá, Instituto Pensar, Universidad Javeriana.
- Herrera, M. (2002). *El Arrochelamiento: Nominar para Criminalizar*. Colombia. El Taller de la Historia. Vol. 2, 11 – 46.
- Mignolo, W. (2007). *El pensamiento decolonial, desprendimiento y apertura*. En: Castro-Gómez, S. y Grosfoguel, R. (Compiladores). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. (pp. 25-46). Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos; Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar.
- Nieves, J. (2008). *De los sonidos de patio a la música del mundo: semiosis nómadas en el Caribe*. Cartagena: Observatorio del Caribe; Convenio Andrés Bello.
- O’ Brien Chang y Wayne Chen. 1998. *Reggae Routes. The Story of Jamaican Music*. Kingston: IRP; Ian Randle Publishers.
- Ochoa, A. M. (2003a). *Músicas locales en tiempos de Globalización*. Bogotá: Norma.

Ochoa, A. M. (2003b). Entre los deseos y los derechos, un ensayo crítico sobre políticas culturales. Colección ensayo crítico. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia ICANH.

Otero, J. (2000). Nación y ritmo, 'descargas' desde el Caribe. San Juan, Puerto Rico: Ediciones Callejón.

Pacini, D. (1995). Bachata: a social history of a Dominican popular music. Philadelphia: Temple University Press.

Pardo, M. (editor). (2009). Música y sociedad en Colombia. Traslaciones, legitimaciones e identificaciones. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario.

Pereira, J., Villadiego, M. y Sierra, L. (2008). Industrias culturales, músicas e identidades. Una mirada a las interdependencias entre medios de comunicación, sociedad y cultura. Bogotá: UNESCO, Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

Quintero, Á. (2005). Salsa, sabor y control. Sociología de la música tropical. México: Siglo Veintiuno Editores S. A. de C. V.

Quintero, A. (2009). Cuerpo y cultura. Las músicas mulatas y la subversión del baile. Madrid: editorial Iberoamericana.

Rangel, G. (1948). Aires guamalenses. Editorial Kelly, Bogotá.

Restrepo, E. (2006). "Identidades: planteamientos teóricos y sugerencias metodológicas para su estudio". En: Jangwa Pana. Revista de Antropología de la Universidad del Magdalena. N° 5, 26 – 35.

Silva, F. et al. (2007). Registro e investigación del patrimonio musical oral e intangible de la región del Magdalena Grande. Informe final. Santa Marta, Universidad del Magdalena. Sin publicar.

Wade, P. (2003). "Repensando el mestizaje". Revista Colombiana de Antropología. Vol. 39, 273 – 296.

Wade, P. (2002a). Música, Raza y nación. Música tropical en Colombia. Bogotá: Vicepresidencia de la República, Programa Plan Caribe.

Wade, P. (2002b). "Identidad". En: Serge de la Ossa, Margarita, Suaza Vargas, María C. y Roberto Pineda Camacho (Editores). Palabras para desarmar. (pp. 255-263). Bogotá: Ministerio de Cultura, ICANH.

Yúdice, G. (2002). El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global. Barcelona: Editorial Gedisa.

## DISCOGRAFÍA

Maldonado E. (S. F) *.Etelvina Maldonado*. (CD Audio) Bogotá: MTM.

Gaiteros de Ovejas. (S.F). *Gaiteros de Ovejas*. Disco Compacto. S.R.

La Llorona. (2006) (reimpresión). *Pasea la Tambora*. Disco Compacto. S.R.

Los Hijos de Chaulo. (2006) (reimpresión). *Pregonero de Paz*. (CD Audio) S. R.

Varios. (2003). Tambora: bailes cantaos de Colombia. (CD Audio). Bogotá: YAI Records.

Varios. (2005). Tambora II. Música Tradicional Momposina. (CD Audio). Bogotá: YAI Records.

Varios. (S.F). La Gaita: Inspiración y Folclor. Vol. 1 y 2. (CD Audio) S.R.