

Música(s) e identidad(es): Tradición y modernidad en el Festival de músicas del Pacífico “Petronio Álvarez”

Mateo Pazos

2014-12-15

MÚSICA(S) E IDENTIDAD(ES): TRADICIÓN Y MODERNIDAD EN EL FESTIVAL DE MÚSICAS DEL PACÍFICO “PETRONIO ÁLVAREZ”



El Festival de músicas del Pacífico “Petronio Álvarez” es un fenómeno propio del Pacífico urbano, que no por ello deja de tener sus raíces ancladas en las comunidades rurales que se extienden a lo largo de toda la región occidental de Colombia. Es un festival que se gesta en Cali, la tercera ciudad más grande de Colombia y con cerca de la mitad de su población de ascendencia afrocolombiana (Urrea y Barbary, 2004). Una festividad anual que integra poblaciones humanas de diferentes departamentos del país, siendo éstos los que conforman la cuenca Pacífica colombiana: Chocó, Valle del Cauca, Cauca y Nariño, aunque también convoque, en un número menor, a concursantes y públicos de otras regiones del país. Un evento que ha crecido agigantadamente con el paso de los años, con una aceleración progresiva y cada vez más veloz en los años más recientes, y que en este momento, se podría decir, es un referente nacional e incluso internacional del Pacífico colombiano y su gente. Por lo pronto, es posible decir que el Festival de músicas del Pacífico “Petronio Álvarez” es, en este momento, el segundo evento cultural en nivel de popularidad, masificación, asistencia y significación para la población caleña, detrás del hasta ahora indestronable primer lugar del mito de “la Feria de Cali”. Se podría pensar que este mito sigue indestronable, pero un poco asombrado del rival que le corre “pierna arriba”. De hecho, desde el año 2008, uno de los días de la Feria es denominado “Día del Pacífico” en el cual hay presentaciones gratuitas de grupos ganadores del “Petronio” y otras agrupaciones de músicas del Pacífico, así como muestras gastronómicas de esta región, aunque de una magnitud mucho menor que las que se generan en tiempos del Festival. También es interesante que la canción escogida como el disco de la Feria del año 2010 fue “Vos me debés” del grupo *Son de Cali*, grupo de salsa de la ciudad que en esta canción hacen una fusión con aires de currulao. ');' onmouseout='tooltip.hide();'>1_.

Con el paso de los años desde su creación (1997), el Festival tiene mayor cobertura mediática tanto en medios impresos como de televisión regionales, e incluso en los medios de comunicación más escuchados y vistos del país; los recursos para su financiación han aumentado por parte de la Alcaldía de Cali y la Secretaría de Cultura y Turismo (entidades encargadas de la organización del “Petronio”) y el Ministerio de Cultura (gracias a la declaración del Festival como patrimonio cultural de la nación en el año 2011), y el número de participantes ha aumentado considerablemente en varias de las categorías de concurso del Festival, así como también se ha incrementado exponencialmente el número de personas asistentes. Al “Petronio” asisten, en su mayoría, personas afrocolombianas, pero también hay un número cada vez mayor de asistentes no afrocolombianos(as), tanto caleños(as) como turistas de otras ciudades del país, e incluso de otros países. Es un festival que está pensado, originalmente, para congregar y visibilizar la población afro de la región Pacífica y que ahora también convoca a otros sectores de la población colombiana, situación que no está desligada de las lógicas y tendencias del sistema político de gobierno “pluriétnico y multicultural” de nuestro estado-nación contemporáneo y que ha significado en los años más recientes un elemento de gobierno clave para la Alcaldía de Cali, en su política de acción tanto local como regional.

En este artículo se presentarán una serie de reflexiones sobre las músicas que se interpretan en el Festival y los procesos de identificación que los públicos asistentes al mismo elaboran alrededor de ellas, en el marco de las mencionadas transformaciones del evento en los años más recientes. Para ello he realizado una serie de entrevistas a diferentes personas relacionadas con el Festival, tanto vinculadas con la organización del evento como asistentes recurrentes al mismo, así como una revisión documental del archivo del Festival que se encuentra en la Secretaría de Cultura y Turismo de la Alcaldía de la ciudad de Cali. Dicho esto, desarrollaré la argumentación en este artículo de la siguiente manera: en un principio, realizaré algunas anotaciones técnicas y etnográficas sobre el Festival y su organización y performatización; después, discutiré las músicas que se performatizan en el Festival frente a las recientes transformaciones del evento y su vinculación con las lógicas contemporáneas de producción y circulación musical, para después analizar los procesos de (auto)identificación que se están generando entre los(as) habitantes de la ciudad de Cali gracias a su experiencia de asistencia al Festival. Terminaré con unos breves comentarios finales.

Anotaciones técnicas y etnográficas sobre el “Petronio”

En el marco del periodo de tiempo establecido para esta investigación (2007-2014), la modalidad del concurso consiste en que los grupos musicales participantes se presentan durante varios días en “eliminatórias”, generalmente los días miércoles, jueves y viernes, y el día domingo se presentan los clasificados en la gran final, donde se conocen los grupos ganadores en las diferentes categorías. Estas categorías están relacionadas con los aires y expresiones musicales características de las zonas geográficas que componen la región del Pacífico colombiano: mejor conjunto de marimba (Pacífico sur: Valle, Cauca, Nariño y la Provincia de Esmeraldas, en Ecuador, en la que se interpretan aires musicales de currulao como patacoré, juga, bámbara negra, berejú, arrullos y abzoaos); mejor conjunto de chirimía (Pacífico norte, Chocó, con ritmos de influencia europea como danza, contradanza, jota y otros ritmos “mulatos” como bunde y porro); mejor conjunto de violines caucanos (categoría apenas introducida en el año 2008 que cubre la zona del Pacífico “interiorano”, es decir, la zona de los valles interandinos, que presenta ritmos como pasillo, bambuco patiano, torbellino, juga nortecaucana) y mejor agrupación libre (relacionada con los ritmos de “fusión”, que no está sujeta a instrumentación “tradicional” y se puede tocar/interpretar con cualquier instrumento). En estas categorías también se premia al mejor intérprete instrumental dentro de cada una de ellas, esto es: mejor intérprete de clarinete (para la categoría de chirimía), mejor intérprete de marimba (categoría de marimba), mejor intérprete de violín (en violines caucanos) y mejor arreglo (para la categoría de “libre”); también se premia al/a la mejor intérprete vocal y a la mejor canción inédita. El equipo de jurados del concurso está compuesto, desde el reglamento del 2008, por cinco miembros: un experto en el conocimiento de músicas del Pacífico o de sus culturas de carácter internacional, otro de carácter nacional, otro experto en la región del Pacífico norte (chirimía), otro en la región del Pacífico sur (marimba) y uno más para la región del Pacífico “interiorano” (violín caucano). Los criterios de evaluación del jurado son la calidad interpretativa (40 puntos porcentuales), la fidelidad y originalidad con los aires musicales del Pacífico colombiano (30 puntos), la creatividad en el repertorio musical (25 puntos) y la puesta en escena -vestuario, utilería, coreografía- (5 puntos). Algunas de las personas entrevistadas tienen una posición crítica frente a los jurados que evalúan el concurso musical del Festival: “una otra cosa que me parece aberrante es los académicos evaluando eso. Yo adoro a Paloma (Muñoz), me parece que es muy buena música, en su cosa clásica, pero a ella le parece muy exótico que un negro toque un violín. Es una lectura muy racista”. Paloma Muñoz es musicóloga, docente e investigadora de la Universidad del Cauca, jurado del Festival en el año 2011. Varios de los jurados del festival, como se mencionó anteriormente han sido académicos no afrocolombianos como Jaime Arocha o Fernando Urrea o afrocolombianos(as) muy políticamente correctos(as) como la ex ministra de cultura del gobierno de Álvaro Uribe Vélez, Paula Moreno. ');' onmouseout='tooltip.hide()';>2_.

Los criterios de inscripción para concursar en el festival se habían limitado sólo a diligenciar un formulario hasta el año 2011. En este formulario están redactadas una serie de normas y acuerdos que se aceptan al inscribirse como participante(s) del Petronio. Entre las normas más sobresalientes en los reglamentos de los diferentes años consultados están la del formato de presentación obligatorio con tres canciones que sean cada una mínimo de tres y máximo de cinco minutos, y que en su suma total no superen los doce minutos; que al menos una de las canciones sea inédita y al menos una sea en ritmo de 6x8; para la categoría de chirimía, uno de los temas debe ser totalmente instrumental. Todas las categorías, con excepción de la de “libre”, tienen estipulados los instrumentos musicales con los que deben estar integradas las agrupaciones concursantes. Los conjuntos de marimba deben estar integrados por una marimba (interpretada por una o dos personas, para la cual está especificada como obligación su afinación bajo los “esquemas tradicionales”, acotación que aparece en los reglamentos desde el año 2009), un cununo hembra (“cantaletedor”, variador), un cununo macho (“marcador”, orden), dos bombos y hasta cuatro voces que también interpretan generalmente los guasás. En la categoría de chirimía se requiere que los grupos participen con uno o dos clarinetes (aunque también se permiten flautas traversas “tradicionales” como la flauta de carrizo), un fliscorno o un bombardino, un redoblante, un par de platillos de latón, una tambora y hasta tres voces. Para la categoría de violín caucano los instrumentos requeridos son dos violines, un contrabajo (este es opcional), un tiple (o requinto o guitarra), una tambora, un par de maracas y hasta cuatro voces. ');' onmouseout='tooltip.hide()';>3_.; la única restricción que tiene la categoría de “agrupación libre” es el límite máximo de doce personas por grupo. Otras reglas importantes son la prohibición de prendas o distintivos alusivos a propaganda comercial, racial, religiosa o política y la declaración explícita de que todas las agrupaciones concursantes ceden la totalidad de los derechos de grabación y reproducción de sus canciones, tanto en video como en audio, a la Secretaría de Cultura y Turismo de la Alcaldía de la ciudad de Cali; esto quiere decir que la Secretaría puede transmitir las presentaciones, producir discos y usar el material con fines de divulgación, sin ninguna restricción.

Sin embargo, con el constante y masivo aumento de grupos concursantes en los recientes años (de 58 grupos inscritos en el año 2007 a 86 en el 2010), especialmente en las categorías de “libre” y marimba, a partir del año 2011 adicionalmente se realizan pre-selecciones por parte de la organización del Festival en diferentes municipios de la región Pacífica para las categorías de marimba y chirimía en Cali y Buenaventura (Valle del Cauca), Quibdó y Condoto (Chocó), Guapi (Cauca) y Tumaco (Nariño) y desde el año 2012, estas eliminatórias previas al concurso

también se realizaron para la categoría de violines caucanos en Santander de Quilichao (Cauca). Estas eliminatorias fueron organizadas por las alcaldías respectivas de los municipios mencionados, pero el jurado para las mismas fue asignado por la organización del Festival; la pre-selección para la categoría de “agrupación libre” se realizó a partir del 2011 por medio del envío de un video de una interpretación de dos piezas musicales por parte de los grupos aspirantes.

El concurso del Festival “Petronio Álvarez” se ha realizado en cuatro escenarios diferentes de la ciudad de Cali: en el Teatro al aire libre “Los Cristales” desde su inicio hasta el año 2007, en la Plaza de Toros “Cañaveralejo” desde el 2008 hasta el 2010, en el Estadio de fútbol “Pascual Guerrero” en el 2011 y desde el año 2012 en las canchas aledañas al estadio de atletismo de la Unidad Deportiva Panamericana (complejo que cuenta con diversas canchas, pistas, piscinas y coliseos para entrenamientos de varias de las ligas deportivas del Valle). Con el cambio de espacio del Festival a la Plaza de Toros, hubo una segmentación radical para los públicos asistentes al evento, pues en el Teatro “Los Cristales” no había una mayor diferenciación espacial entre los públicos con respecto a la tarima de presentaciones musicales, mientras que en la Plaza de Toros la mayoría se tenía que ubicar en las graderías de la Plaza, mientras que solo las personas con escarapela del Festival podían entrar a la zona de vip (ubicada en la arena de la Plaza, justo en frente de la tarima de presentaciones); esta distribución espacial segmentada se ha mantenido en las locaciones posteriores de realización del Petronio (estadio “Pascual Guerrero” y Unidad Deportiva Panamericana) hasta la actualidad.

Este cambio de escenarios y la aparición de la llamada zona vip causó malestar entre varias de las personas entrevistadas en esta investigación, al cuestionar quiénes son los(as) que tienen derecho a estar en esta zona, a la que se tiene acceso con unas escarapelas que reparte la organización del Festival días antes del evento. Conseguir estas escarapelas no es muy difícil, solamente hay que tener algún contacto que esté relacionado con la organización y logística del evento, o en el último de los casos, fotocopiar la de alguien que ya la tenga. Sin embargo, esta importancia de la cercanía (o no) a la tarima de presentaciones musicales se puede relacionar con la intrínseca relación que existe en las músicas “mulatas” (Quintero Rivera, 1998) entre los intérpretes musicales y los públicos que escuchan la interpretación:

“La comunicación resultante a través de la cual se elabora la sonoridad resultante (en las músicas ‘mulatas’) no se da únicamente entre los que producen la música (el compositor, el arreglista y los músicos), sino también entre éstos y los que la ‘utilizan’ o ‘consumen’: los llamados *receptores*. La comunicación *desde* el ‘público’ (llevando la clave, coreando y sobre todo bailando) es muy importante para el desarrollo espontáneo de las ornamentaciones y la improvisación, pues los músicos responden a esas que llaman ‘vibraciones’ en torno a lo que están tocando y, en ese sentido, puede decirse que, de cierta manera, se quiebra la división tajante entre productores y ‘consumidores’ en la elaboración de las sonoridades, con la visión de una más abierta y democrática participación. La concepción de la composición como unidad predeterminada –expresión de *un creador* - se quiebra ante la incorporación constante de improvisaciones libertarias que responden a una visión que valora una amplia y espontánea reciprocidad comunicativa” (Quintero Rivera, 1998: 338). Para una mayor ampliación sobre las tensiones y conflictos que se han presentado en el Festival en el marco de estos cambios de escenario, ver Pazos Cárdenas, 2012.);'

Después del paso del “Petronio” a la Plaza de Toros, se puede describir de una manera un poco generalizada el escenario de experiencias que se pueden vivir al asistir al concurso musical del Festival. El ingreso al recinto del concurso, por lo general, está anticipado por dos o tres requisas, unas por parte de la policía y otras por parte de la empresa de logística contratada para el evento. Las primeras requisas separan la calle del espacio de la muestra gastronómica y artesanal por donde siempre es obligatorio el paso para poder ingresar al recinto del concurso donde están las presentaciones musicales; en el trayecto entre la primera entrada y el escenario de presentación de los grupos uno se encuentra con varias decenas de personas ofreciendo los diferentes tragos artesanales de la región (viche, arrechón, tomaseca, entre otros) y, en ocasiones, personas regalando abanicos o pañuelos blancos con publicidad de Telepacífico o de la Alcaldía. Desde fuera del espacio de las presentaciones musicales (sea la Plaza de Toros, el estadio o la Unidad Deportiva), se alcanzan a oír los gritos y vivas de la gente cuando sale algún grupo al escenario o cuando los presentadores del evento interpelan a la masa de público con preguntas sobre la dimensión de su emoción en ese momento (“¿cómo la estamos pasando?”) o acerca de sus lugares de origen/colonias de otros municipios que viven o viajaron hasta Cali al festival (“¿dónde está la gente de Timbiquí?”, “¿y dónde está la gente del Pacífico colombiano?”).

El repique inicial de una marimba o la entrada de un clarinete desencadenan toda una serie de movimientos corporales entre el público asistente, de los cuales es imposible no contagiarse. La cadencia de la percusión, el sonido acuático de la marimba o los bajos que resuena el bombardino hacen que la gente ahogue un grito inicial de fiesta y comience a bailar, cada quien a su manera. Movimiento de caderas, las mujeres, muy delicadas, con el pie pegado al piso (según la “tradición” de los bailes del Pacífico) y el hombre con un movimiento corporal más desenfrenado, el “zapateo”, que según Germán Patiño Germán Patiño Ossa es el creador del Festival “Petronio Álvarez” en 1997, cuando era

Secretario de Cultura de la Gobernación del Valle del Cauca. En 1998 continuó su labor con el Festival desde la Secretaría de Cultura y Turismo de la ciudad de Cali y hasta el día de hoy sigue vinculado a la organización del evento, aunque no tan directamente. ');' onmouseout='tooltip.hide();'>5_(Fundación BAT, 2006), es una herencia de africanía masculina llevada a Andalucía en la invasión de los moros a España y posteriormente introducida en América en el periodo Colonial. Sobre el baile del currulao, Diego Ocasiones Canaval también dice al respecto: “en este baile de marimba se muestra una lucha permanente por la dominación de las secuencias de acción entre hombres y mujeres; con el currulao se expresa el derecho que le asiste a los hombres a cambiar de pareja, pero es también el derecho que tienen las mujeres para retener a sus esposos” (2011: 12).

Sin embargo, no creo que muchas personas del público asistente estén conscientes de esta performatividad de una herencia cultural o sepan ejecutar los pasos “tradicionales” del baile a la perfección de acuerdo con el aire musical que estén interpretando en la tarima, pues cada quien se mueve en la medida en que cree que lo está haciendo bien, incluso personas que nunca han estado en contacto con este tipo de músicas como turistas extranjeros o “rolos” (de Bogotá). Lo importante es el goce del momento, la alegría, la coquetería que se genera entre el público bailante, los cuerpos que se rozan, que sudan, que se empujan, que se manosean; independientemente de si usted se encuentre en la primera fila del *vip* o en las escaleras o en el lugar más alejado de la tarima, baila al ritmo (al ritmo que usted oye) de las canciones que interpretan las agrupaciones en el escenario. No se trata de competir por quién lo hace mejor o quién no lo sabe hacer, pues por muy rolo(a) o gringo(a) que usted sea/se mueva, nadie le va a decir nada, nadie va a increparle sus destrezas dancísticas. Pero es necesario decir que el baile del público en el “Petronio” es quizás, más importante que la interpretación musical misma de las agrupaciones participantes del concurso Hay que mencionar que, con algunas excepciones como por ejemplo “La vamo’ a tumbá”, “Mi Buenaventura” o el coro de “El Birimbí”), las canciones que interpretan los grupos no son conocidas ni muy recordadas por las personas del público, al menos no su letra. No se puede decir que frecuentemente todo el público del “Petronio” coree a una sola voz un tema musical.);' onmouseout='tooltip.hide();'>6_.

El baile puede ser individual, en parejas, en grupos o en coreografías. Las parejas pueden ser con gente que usted conozca o con desconocidos(as) que estén bailando al lado suyo y quieren bailar con usted (generalmente parejas de hombre afrocolombiano con mujer no afrocolombiana, en menor medida hombre no afrocolombiano con mujer afrocolombiana y muy pocas parejas homosexuales, tanto para afros como no afros); los grupos pueden ser entre el “parche” Grupo de personas reunidas para hacer algo.);' onmouseout='tooltip.hide();'>7_ que fue al Petronio bailando entre todos o, por ejemplo, grupos de sólo hombres bailando alrededor de una mujer. Las coreografías grupales que se gestan son espontáneas, lideradas por un hombre afrocolombiano que hace determinados pasos con las manos, los pañuelos y los pies, así como algunos gritos en ciertos momentos, que son seguidos por las demás personas que se quieran unir a la coreografía; dependiendo de qué tanta acogida tenga la coreografía, se van aumentando más personas hasta que llega un momento en que se disuelve, para empezar otra en otro lugar del espacio del público.

Otros elementos importantes a la hora del baile son los pañuelos y en menor medida los abanicos. Los pañuelos (al parecer, por “tradicción” blancos, aunque se vean pañuelos de todos los colores, tamaños y motivos) se mueven con una o dos manos (sosteniendo una punta con cada mano) por encima de la cabeza; estos son usados tanto por hombres como por mujeres; son una elegante forma de coquetear (a la hora de bailar en pareja, cada uno tomando un extremo del pañuelo), y que, según las palabras de los presentadores del Festival y de algunos(as) de los(as) entrevistados(as) para este trabajo, representan el movimiento del agua, de las olas del mar y de los ríos. Los abanicos son portados por las mujeres, en menor medida, y también son un importante elemento de coqueteo con los hombres, además de servir para refrescar, tanto a ellas como a sus parejas, en momentos en que el calor expedido por los miles de cuerpos en rozamiento constante se vuelve insoportable. Según Alejandro Ulloa, “si admitimos que el baile es un lenguaje y con él podemos comunicarnos sin necesidad de las palabras, podemos admitir entonces que el baile entre la pareja equivale a un diálogo de los cuerpos que ‘hablan’” (Ulloa, 2003: 47).

Mixturas y transformaciones musicales en el “Petronio”: tradición, modernidad y poscolonialidad

En el contexto de un concurso como el “Petronio”, los conceptos de “músicas folclóricas”, “músicas tradicionales” o “herencia cultural”, se encuentran de frente con las lógicas contemporáneas de producción de la industria musical global y del *entertainment*, el *show-bussiness* y más específicamente de la *world music*. En el análisis que hace Óscar Hernández Salgar (2007a) sobre la historia de la “colonialidad del poder” en la música colombiana, logra un recuento sobre la manera en que se ha intentado “blanquear” la música colombiana a lo largo de la historia de este país: desde la época de la Colonia se buscaba implantar los ritmos y aires musicales (y dancísticos) importados desde la tradición musical europea en el imaginario sonoro de la Nueva Granada, por encima de los ritmos “tradicionales” de los indígenas nativos de esta zona del continente americano y, posteriormente, entre los siglos XVI y XVIII, para tratar de evitar las tradiciones musicales que traían consigo los(as) esclavos(as) africanos(as) introducidos(as) como mano de

obra por los conquistadores al territorio americano. Con la independencia del Imperio español y la instalación de la República en el territorio que ahora se nombra como Colombia, se trata de gestar una identidad nacional (con la necesidad de crear un sentir común, una unidad que agrupara a todas las diferentes poblaciones que quedaron cobijadas bajo la forma de estado-nación moderno) basada en lo andino, que desde la mirada racionalista del siglo XIX era el molde a partir del cual se debía referenciar y construir esta identidad nacional (Wade, 2002). Esta identidad “andina” no dejaba por fuera la identidad musical, situación que ha prevalecido incluso hasta finales del siglo XX, donde la música andina (bambucos, pasillos, torbellinos, guabinas e instrumentos como el tiple, la guitarra y la bandola) han marcado la pauta dentro del imaginario sonoro musical de la nación colombiana. Retomando a Peter Wade:

“En Colombia, el discurso oficial sobre la nación, o cualquier otro discurso público sobre el tema, contiene referencias tanto a la supuesta homogeneidad lograda mediante siglos de mestizaje físico y cultural como a la impresionante diversidad etnográfica de un ‘país de regiones’. De hecho este deslizamiento ambivalente, lejos de accidental, es una de las paradojas centrales del nacionalismo: el intento de presentar la nación como un todo único y homogéneo está en conflicto directo con el mantenimiento de jerarquías de clase y cultura (y sus corolarios frecuentes, raza y región), impulsado por quienes se encuentran en la cima de estas jerarquías” (Wade, 2002: 7). Mención aparte habría que hacer sobre la “música costeña”, de la costa Atlántica, como el vallenato y la cumbia, que se han posicionado históricamente como contrapeso al imaginario sonoro andino de “música de identidad nacional”, al punto que se han resignificado como símbolo de identificación (por ejemplo toda la simbología alrededor del sombrero “vueltaio”) e instrumento de control político (no es desconocida la presencia de gobernantes nacionales de diferentes sectores en el Festival de la leyenda vallenata en Valledupar, César). La reivindicación y valoración de la otredad musical colombiana ha estado históricamente representada por las músicas de la costa Atlántica, en contraposición de las músicas del Pacífico, que apenas hasta este siglo han logrado relativa fuerza y renombre a nivel nacional. Para mayor ampliación de la discusión sobre este tipo de músicas costeñas (Atlánticas) y su relación con la identidad nacional colombiana, ver Wade (2002), Ochoa (2003), Hernández Salgar (2007a) y Argel Raciny (2011).);' onmouseout='tooltip.hide();'>8

Sin embargo, en la contemporaneidad, las situaciones relacionadas con estas músicas tradicionales y la influencia en ellas por parte de los sonidos y tecnologías del sonido y del mercado musical que imperan hoy en día han generado otro tipo de tensiones. En concreto para el caso del “Petronio”, en el campo de las diferentes categorías del concurso, cada una tiene su propio historial de situaciones en este tema relacionado con el “mestizaje” (o mejor, “mulataje”) musical. Sobre las categorías del concurso del Festival hay que decir que, en general, los(as) entrevistados(as), no las conocen muy bien, no las diferencian con claridad y más de uno(a) admite que no sabe cuáles son, aunque lleve asistiendo al festival más de ocho años. “Uno casi no le presta atención a eso” dice uno de ellos.);' onmouseout='tooltip.hide();'>9_ A continuación problematizaré brevemente cada una de las categorías del concurso del Festival a la luz de las situaciones contemporáneas a las que se enfrentan, para pasar posteriormente a una discusión sobre la articulación de estas músicas “tradicionales” con el concepto de *world music*.

Por el lado de la categoría de chirimía, en la revisión de las actas del grupo de jurados (años 2010, 2011 y 2012) en el archivo documental de la Secretaría de Cultura y Turismo, aparecen varias anotaciones relacionadas con la progresiva disminución de los grupos concursantes en esta modalidad y la necesidad de estimular la conformación y continuidad de este tipo de agrupaciones. Pero sobre todo, la sugerencia generalizada de considerar la posibilidad de separar esta categoría en dos, puesto que hay agrupaciones que no compiten con clarinetes como instrumento melódico sino con flautas de carrizo, lo que hace que tengan desventaja en cuanto a potencial sonoro de la melodía de estas flautas artesanales frente a los grupos que hacen uso de clarinetes (que, además, por lo general, son los preferidos por los jurados a la hora de dar los veredictos de ganadores de esta modalidad).

En cuanto a la categoría de violines caucanos, la más nueva, ha tenido una considerable acogida y aumento en los grupos participantes, al punto que este año (2012) fue necesaria la realización de eliminatorias previas al concurso para esta categoría. Sin embargo, los principales problemas que afronta esta modalidad tienen que ver con la precariedad de las condiciones en que tradicionalmente eran fabricados estos violines por sus intérpretes en la zona norte del Cauca (anteriormente fabricados con guadua y crin de caballo), lo que hace que la sonoridad no sea la típica a la que los “oídos occidentales” del jurado y los(as) asistentes al Festival estén acostumbrados; como dice Germán Patiño en la entrevista concedida para esta investigación: “cumplían con el propósito comunitario de amenizar las reuniones de la comunidad, digamos que era lo que correspondía a la situación de esas comunidades campesinas afrodescendientes del antiguo cantón de Caloto, que es una zona muy pobre, acosada por muchas necesidades; los grupos se corresponden con esa precariedad”. Además, con la cada vez mayor presencia de violines “occidentales” en las agrupaciones participantes en el Festival, se acentúan las discusiones entre tradición, conservación y modernidad en los foros académicos que se realizan durante la semana del “Petronio”, paralelos al concurso musical. Para una mayor ampliación en la caracterización de la tradición musical de los violines caucanos, ver Muñoz, 2011.);' onmouseout='tooltip.hide();'>10_

Por el lado de las categorías de marimba y “libre”, hay que decir que son las modalidades que están más fortalecidas,

pues ambas presentan un constante aumento de grupos, que no significa necesariamente mejoría en la calidad de participantes. Con la modalidad de marimba, la principal discusión está centrada sobre las afinaciones “tradicionales” de la marimba (diferentes a las escalas diatónicas de las marimbas occidentales, ver Miñana, 2010), aunque con esto el problema es que ni siquiera dentro del litoral Pacífico hay una similitud de “tradiciones”, pues en ciudades como Buenaventura hay músicos que afinan sus instrumentos bajo los cánones occidentales de la música, mientras que en lugares más rurales como Timbiquí o Guapi tienen sus propias afinaciones. En el reglamento del Petronio está especificado que las marimbas deben estar afinadas “tradicionalmente”, sin especificar a qué se refiere este concepto; es por esta ambigüedad y vacío epistemológico que el término “tradicición” y sus derivados constantemente se ponen entre comillas en este documento. Para el caso específico de las músicas del Pacífico sur colombiano, la ambigüedad y el vacío conceptual en la legislación y aplicación de estas políticas es cuestionado por Carlos Miñana: “en un contexto de patrimonialización de la música de marimba, sin lugar a dudas la acción del Estado y de diferentes entidades se va a orientar a la salvaguardia. Pero ¿qué se va a salvaguardar? ¿La escalística y los patrones de afinación no son un componente importante de esta música? Junto con la salvaguardia muy probablemente se impulsarán proyectos para fortalecer la práctica de esta música en las nuevas generaciones, se crearán escuelas y academias. ¿Qué tipo de marimbas se van a fabricar? ¿Con qué estrategias se va a enseñar la música del Pacífico? (...) ¿Qué marimbas se encargarán a los constructores para las escuelas de marimba, con qué patrones de afinación se construirán?” (Miñana, 2010: 65-66).’;’ onmouseout='tooltip.hide();’>11_.

Es de resaltar el proceso de fomento y “gusto” por las tradiciones musicales ancestrales que se ha generado alrededor de este instrumento:

“Cuando hicimos el primer Festival ‘Petronio Álvarez’, nos pusimos a la tarea de investigar cuántos marimberos tradicionales existían en todos los principales poblados del Pacífico: Esmeraldas, Tumaco, Barbacoas, Guapi, Timbiquí y Buenaventura. Contamos doce, doce auténticos, es decir, que construían el instrumento y lo ejecutaban, todos muy viejos, bastante mayores de edad la mayoría; de hecho, varios han fallecido. La juventud no estaba interesada. Hoy hay más de cincuenta. El Festival ayudó a despertar un interés en la ejecución de la música tradicional en esos municipios porque les dio visibilidad e importancia a los intérpretes de esa música” (Entrevista Germán Patiño).

En esta categoría también se presentan inconvenientes a partir del reglamento de organología obligatoria para las agrupaciones concursantes, debido al hecho de que, por ejemplo, hay agrupaciones en Tumaco que juntan en una misma agrupación musical marimbas y guitarras acústicas, situación que no está permitida por las normas del concurso en la categoría de marimba y que obligaría a este tipo de agrupaciones a concursar en la modalidad de “libre”, quedando en desventaja de sonoridad frente a otras agrupaciones que mezclan marimbas con guitarras eléctricas. Esta situación también es comentada por una de las entrevistadas, criticando la unificación de lo “tradicional” bajo un mismo toldo, como si lo “tradicional” fuera exactamente igual en todas las partes del litoral:

“El hecho de que el reglamento ponga a tocar dos bombos y dos cununos en la forma supuestamente tradicional, cuando aquí en Buenaventura eso no es así; eso es así en Tumaco, pero aquí no. Pienso que el reglamento se ha ido rarificando de manera tal que ha cambiado un poco la sustancia de lo individual de cada pueblo, de cada grupo familiar. He visto cómo el ‘Petronio’, un poco, ha estandarizado la música del Pacífico” (Entrevista Mónica Franco Mónica es licenciada en música y docente de una escuela musical para niños, niñas y jóvenes en la ciudad de Buenaventura (Valle). ’;’ onmouseout='tooltip.hide();’>12_).

La categoría de “libre” es la que se presenta como la más consolidada y problemática a la vez. Sugerencias del jurado en los años 2008 y 2010 recomiendan que esta categoría no requiere estimularse con programas especiales de fomento, puesto que muchas agrupaciones (sobre todo de ciudades no necesariamente de la región del Pacífico, como Bogotá o Medellín) se encuentran en la dinámica de experimentar con los sonidos “tradicionales” de las músicas del Pacífico y conjugarlas con ritmos e instrumentos “occidentales” (como baterías, guitarras eléctricas, teclados), al punto de que existe la preocupación por la posibilidad de que este formato deje de lado esa “tradicición”, que finalmente es la que convoca en gran medida a la realización del Petronio. Esta discusión entre la música “tradicional” y la “moderna” es uno de los puntos más álgidos en cuanto a la situación contemporánea de las agrupaciones concursantes en esta modalidad del Festival, pues quienes defienden este formato lo ven como una posibilidad de internacionalizar las músicas del Pacífico, pero otras personas de un tinte más “conservacionista” ven en peligro la posibilidad de que esta libre experimentación termine por sepultar las formas “tradicionales” de interpretar estas músicas.

De esta manera, se presentan polémicas y defensas sobre cierto tipo de “fusiones” musicales. Por ejemplo, el trabajo discográfico de Liliana Montes, cantante afrocolombiana, cuyo cd “Corazón Pacífico” (2001), fue calificado por uno de los entrevistados con la sorprendente frase “eso no es rigurosamente negro”; en palabras de otra de las entrevistadas, “alguna gente tenía como un rechacito a eso, como a no sentirse representado, porque no es estrictamente tradicional, no es folclor, no es la negrita ahí, pobrecita...” Otro trabajo de “mixturas” musicales que valdría la pena revisar es el cd “Currulao Sinfónico” (2000) de la Orquesta Sinfónica del Valle.’;’ onmouseout='tooltip.hide();’>13_).

También han generado discusiones en la prensa, en los foros académicos y entre algunos(as) de los(as) asistentes al Festival las participaciones en el concurso del festival en esta modalidad “libre” de

grupos como Voodoo Souljah's (en el 2011, banda reconocida por sus mezclas de reggae, ska, dancehall y hip hop), Mr Klaje (en el 2011) y Residuo Sólido (en el 2012, ambos grupos que se caracterizan por interpretar instrumentos contruidos por ellos mismos a partir de material reciclable como marimbas con tubos de PVC y tambores con botes de basura, cercanos a la modalidad musical de *stomp*). Respecto a esta "técnica" de hacer instrumentos musicales con elementos de reciclaje, una de las entrevistadas afrocolombianas comenta:

"¿A mí cómo me van a decir ahora que la marimba se puede hacer dizque de tarros de basura? Hombre, esta gente es atrevida, quieren innovar, pero eso no se puede con la marimba, ¿cómo van a creer, a qué animal se le ocurre pensar eso? Ellos creen que la están haciendo, pero como ellos no saben qué es una marimba... el mar es un instrumento musical, ellos no saben qué conexión hay. Uno pa' coger una guadua, uno no la coge 'a la diabla', uno tiene que saber en qué época la está cogiendo pa' hacer la marimba, uno tiene que saber cómo es la cosa".

Otra participación un tanto polémica en el marco del concurso musical de Festival es la de la agrupación Quantic y su combo bárbaro en la categoría "libre" en el año 2010, un dj inglés que mezcla sonidos del Pacífico con arreglos de música electrónica junto a músicos afrocolombianos interpretando instrumentos de la región. Ejemplo: Quantic y su combo bárbaro-"Un canto a mi tierra", junto a la cantora Nidia Góngora, vocalista de la agrupación Canalón de Timbiquí.);' onmouseout='tooltip.hide();'>14_. También es de especial mención el trabajo de Carlos Balanta, más conocido como Baterimba, quien, él solo, interpreta marimba, bajo, batería y otros instrumentos de percusión; Baterimba ganó el "Petronio" en la modalidad de "libre" en los años 2008 y 2010, y posteriormente ha sido criticado con el apelativo descalificador de "cercano al recreacionismo" por Germán Patiño, después de su presentación en la noche de gala del Festival del 2012.

Es precisamente esta categoría de "agrupación libre", la que nos conduce al último tema a tratar en este momento del documento. Y es que en esta categoría es en la que se introducen más claramente las lógicas contemporáneas de la industria musical global, en la que inevitablemente se ven insertas estas agrupaciones en su búsqueda de "éxito" o reconocimiento más allá del nivel local o regional (en Cali, en el "Petronio") y en su aspiración alcanzar niveles de circulación, conocimiento y consumo musical en ámbitos nacionales e incluso internacionales:

"Efectivamente el formato libre es muy brillante, la música del Pacífico se empieza a poner de moda y puede hacer cosas muy interesantes; en los circuitos internacionales puede rodar como jazz, como *world music*, tanto la música de marimbas como la música de chirimías... y si se logran meter con el género discotequero, pueden salir cosas chéveres como Choc Quib Town, aunque no parece que nadie más se le mide a lo discotequero" (Entrevista Mónica Franco) Sobre este camino de "exteriorización" de las músicas del Pacífico colombiano podemos tener en cuenta procesos como el del grupo Herencia de Timbiquí, ganadores en los premios de la revista Shock 2011 en la categoría de "grabación del año" y las nominaciones que este mismo grupo y otros como Esteban Copete y su Kinteto Pacífico han obtenido para este mismo certamen. También son indiscutibles los logros de ChocQuib Town, ganadores en el año 2010 del Grammy latino a "mejor canción alternativa" y quienes, para sorpresa de muchos(as), cerraron la edición de 2011 de Rock al parque en Bogotá, siendo éste un grupo de cuestionada representación de lo que puede significar el género del rock colombiano. ');' onmouseout='tooltip.hide();'>15_.

Este concepto de *world music* es analizado por Ana María Ochoa (2003), explicando que es una categoría creada en Inglaterra en los años 80 por personalidades de la industria musical "alternativa" de este país como estrategia comercial para aumentar las ventas de este tipo de músicas "tradicionales" y locales de diferentes partes del mundo en los mercados de mayor consumo masivo, para este caso Europa y Norteamérica. El hecho mismo de que esta categoría se llame *world music* (música del mundo) y no *world musics* (músicas del mundo) nos está diciendo que los creadores de esta categoría o género musical tienen una idea más o menos consistente en reducir la diversidad cultural a un discurso multicultural reivindicador que parece más un saco de mercancías étnico-culturales, listas a ser dispuestas en mostradores globales de compra y venta, y cuya diversidad al final es lo más y lo menos importante, pues es lo que les da su valor simbólico de intercambio, pero a la vez es el mismo rótulo ambiguo bajo el cual caben todas estas músicas, el rótulo de la diferencia cultural. Y ya. Hay un congelamiento de la movilidad intrínseca de las identidades (en este caso étnicas y étnico-musicales) bajo este tipo de rotulaciones tipológicas, como si no importaran las diferencias particulares de cada cultura y de cada música producida por culturas diferentes, sino que lo que realmente importara fuese que son, precisamente, diferentes:

"El otro, como en el relato del viajero, permanece en un tiempo sin historia y se representa miméticamente a través de los medios o en presentaciones en vivo lejos de sus lugares de origen. Desde las empresas de *world music* del primer mundo se despliega un lenguaje en el que se hace evidente que al centro le importan primordialmente, aunque no con exclusividad, aquellos aspectos de su diferencia que son mercadeables" (Ochoa, 2003: 105).

Casas discográficas de *world music* como Putumayo Records han incluido temas del Pacífico colombiano en sus compilaciones como en "Putumayo Presents: Colombia" donde está recogida una canción del grupo Bahía. Precisamente, sobre Putumayo Records:

“Sus productos (discográficos) incluyen música de cualquier rincón del mundo diferente a las áreas urbanas de los países industrializados. En las tiendas de discos se pueden reconocer por sus carátulas que muestran figuras en colores vivos, con trazos primitivistas sobre fondos oscuros. Cada detalle visual representa nociones aceptadas sobre cómo se representa la diferencia. Sin embargo, las carátulas no son diferentes entre sí. El mismo concepto de diseño se aplica a músicas del sureste asiático y de Latinoamérica. Como una alusión al espíritu del multiculturalismo, las figuras aparecen tomadas de las manos bajo las palabras *World Music* y parecen decir: “todos cabemos en el mismo sitio y todos vivimos en armonía”. El conjunto logra proyectar de esta forma algo así como una esencialización de la diferencia, de una manera tal que ya no hay necesidad de diferenciar las músicas. Todo cabe en una misma idea: Putumayo. Lo Otro ha sido marcado, empaquetado y distribuido para la venta” (Hernández Salgar, 2004: 17-18).

Vemos entonces que la discusión ya no se centra en las músicas y en sus aspectos más formales o técnicos, y mucho menos en las personas que se encargan de interpretar estas músicas, sino en cómo éstas se imbrican en una serie de relaciones que reflejan sistemas de poder, dominación y consumo que van más allá del ámbito musical y se articulan a discusiones sobre las maneras en que se organiza actualmente el sistema-mundo capitalocentrista. “Desearle” a las músicas del Pacífico que se logren insertar en los circuitos internacionales del *world music*, desearles esta poscolonialidad musical (Hernández Salgar, 2007a, 2007b), no es probablemente lo más apropiado o necesario para los(as) intérpretes de estas músicas. La representación mediática y comercial de estas personas, no sólo en el circuito *world music* sino también en muchas ocasiones en los discursos de la organización y promoción del “Petronio”, hablan sobre una cultura alegre, festiva, pacífica, que no dice nada concreto sobre las realidades de pobreza y conflicto social en las que viven los(as) habitantes del litoral Pacífico colombiano, y que tampoco hace nada para solucionar estas situaciones. Simplemente se muestra una cultura que aparece “sin la opacidad de sus conflictos y complejidades” (Ochoa, 2003: 119).

Estas tensiones entre las músicas locales “tradicionales” y los mercados globalizados internacionales contemporáneos están amparadas bajo el proyecto multiculturalista, proyecto que ha tenido un gran empujón de validez y legitimidad posteriormente a la Segunda Guerra Mundial. Este proyecto de exaltación de la diversidad cultural ha calado como anillo al dedo en estados-naciones tan “pluriétnicos” como el caso de Colombia, que históricamente ha sido pensada para sí misma, a pesar de la evidente hegemonía “andinocentrista” en la concepción de identidad nacional, como un “país de regiones”. La *world music* hace parte de las estrategias del estado multiculturalista y del sistema económico global para impulsar la generación de capital económico a partir de las identidades culturales locales en una perspectiva de comercio nacional e internacional. El Festival “Petronio Álvarez” está en medio de esta maraña de intereses políticos y económicos que, puede decirse, son relativamente nuevos en la historia del desarrollo comercial de este país: el “Petronio” es un festival que está pensado para demostrar que todos(as), incluso quienes no somos afrocolombianos(as), podemos ser Pacífico. Y el hecho de que todos(as) seamos Pacífico significa que todos(as) podemos disfrutar Pacífico, ir a Pacífico, apropiarnos de Pacífico, consumir Pacífico.

Un ejemplo interesante de esta apertura del espectro musical al que se trata de orientar las músicas contemporáneas del Pacífico se puede encontrar en las letras de algunas canciones, como por ejemplo “Una sola raza” del grupo *Canalón*, uno de sus temas más recientes, en el cual le cantan, efectivamente, a “una sola raza”, la “raza latinoamericana”: “Le canto a Colombia, le canto a mi tierra, le canto a mi raza, latinoamericana, hermanos de sangre, hermanos de raza, orgullosa estoy de ser colombiana, soy venezolana, soy del Ecuador, latinoamericana, latinoamericana, yo soy colombiana”. Esto quiere decir que las canciones son producidas para públicos específicos diferentes a las personas que escucharían esta música “tradicional”, tienen un *target* de mercado muy claro, que inicia en el contexto del público asistente al “Petronio”, pero que aspira llegar a la “raza latinoamericana”, aún sin entender personalmente a qué se refiere con precisión la mencionada “raza”.

Identidades musicales y regionales en el “Petronio”

Otro aspecto que me parece importante resaltar sobre el “Petronio” es la creciente identificación con el Festival de distintos sectores de la ciudad (principalmente los(as) habitantes más jóvenes) que se ha incrementado considerablemente en los años más recientes de realización del evento, tanto de población afrocolombiana como no afrocolombiana. Esta identificación pasa por un proceso no necesariamente de reivindicación o autoadscripción hacia lo étnico-racial o hacia las “tradiciones” o “herencias” culturales afro, sino más bien hacia el tipo de músicas que se interpretan en el Festival y las dinámicas festivas que en él se generan. Es innegable que las músicas del litoral Pacífico colombiano crean una serie de ideas y realidades que representan las nociones imaginadas sobre el “Petronio”, sobre sus asistentes y sus construcciones identitarias, sobre la ciudad de Cali y sus habitantes:

“La función connotativa de la música (...) puede ser asociada con ritmos ‘imperativos’ que ponen los cuerpos a moverse de maneras específicas, y, en un sentido general, con mecanismos de identificación en los que la autoimagen de los escuchas se constituye dentro de la música. En este nivel general, puede ser vista como la función de

‘interpelación’ a través de la cual los sujetos que escuchan son ubicados en posiciones particulares como destinatarios de la apelación en juego” (Middleton citado en Vila, 2001: 21).

Sobre este proceso de identificación con el Festival, es importante mencionar los aportes a la teorización sobre las identidades del jamaicano Stuart Hall, quien concibe las identidades como procesos en constante transformación, que no están cerradas o terminadas y que son relacionales (frente a la otredad) e histórica y discursivamente producidas a través de relaciones de poder: “las identidades tienen que ver con las cuestiones referidas al uso de los recursos de la historia, la lengua y la cultura en el proceso de devenir y no de ser; no ‘quiénes somos’ o ‘de dónde venimos’ sino en qué podríamos convertirnos, cómo nos han representado y cómo atañe ello al modo como podríamos representarnos” (Hall, 2003: 17-18. Ver también Frith, 2003 y Restrepo, 2004). Las identidades entonces se construyen como narraciones en constante transformación sobre el sujeto mismo, a través de las que éste se representa y da sentido a sus experiencias en el mundo (Restrepo, 2004).

Retomo esta breve conceptualización sobre los procesos identitarios por la creciente asistencia al “Petronio” de personas que no necesariamente han tenido una identificación “tradicional” con este tipo particular de músicas, como lo son un buen número de habitantes de la ciudad de Cali no afrodescendientes, aunque no quiero que esta situación lleve a pensar que el hecho de ser afrodescendiente obligatoriamente signifique que se ha estado en contacto con estas tradiciones musicales. El inicio de la presencia de asistentes no afrocolombianos(as) al Festival estuvo impulsado por jóvenes universitarios(as), en principio en Cali por estudiantes de la Universidad del Valle y en otras ciudades como Bogotá y Medellín por estudiantes de universidades privadas que experimentaban con fusiones entre músicas “tradicionales” y sonoridades, ritmos e instrumentos más “occidentales”, quienes empezaron a viajar y conocer el festival, popularidad que empieza desde principios de esta década pero se acentúa a partir de los años 2004-2005. Respecto a este tema, Michael Birenbaum afirma:

“(Tienen) una visión fantástica de la negridad, y especialmente de la asunción de una corporalidad negra para desquitarse de las penas de la modernidad urbana y hundirse en un hedonismo erótico que se encarna en la negridad. A pesar de ver la negridad más como una pantalla donde proyectar sus fantasías que como una pertenencia de la gente afrocolombiana, estos jóvenes tienden a patrocinar un discurso anti-racista. Sea sentido y practicado, o más bien una manera de distinguirse de otros sectores de la sociedad (como, por ejemplo, de la generación de sus papás), ese discurso anti-racista ha sido acompañado por nuevos y variados procesos de producción –o en algunos casos, apropiación– cultural: muchos no solamente estaban bailando y tomando sino también grabando video para sus propios proyectos musicales y documentales” (Birenbaum, 2012: 169-170).

Efectivamente, el *parche* de “ir al Petronio” se ha vuelto muy popular entre los(as) jóvenes (afrocolombianos(as) y no afrocolombianos(as)) habitantes de la ciudad, al que asisten ya no solo estudiantes de la Universidad del Valle sino de todas las universidades, en la medida en que el “voz a voz”, el “llevar al amigo(a) a que conozca”, han logrado que la fama del festival se agigante año tras año como una bola de nieve que corre cuesta abajo imparablemente:

“Se hizo más emocionante en la medida en que cada vez uno encontraba más gente conocida, amigos que se parchaban allá y pues, el ‘viche’... y en esa época como era un espacio abierto (Los Cristales), se podía fumar porro (marihuana) allá y todos fumábamos, entonces ‘vámonos a fumar porro mientras escuchamos música del Pacífico y nos emborrachamos’... y gracias al Festival, empecé a tener interés por este tipo de instrumentos y pues la primera vez que fui todavía estaba en el colegio, entonces con una amiga nos encintamos (interesamos) a querer aprender a tocar marimba y cununo, y así fuimos incluyendo dentro de nuestra lista musical, además del rock, la electrónica y la salsa, la música del Pacífico en las músicas de las fiestas” (Entrevista Catalina) Catalina es estudiante de artes plásticas en el Instituto Departamental de Bellas Artes (Cali) y se autoidentifica étnicamente como mestiza. ');' onmouseout='tooltip.hide();'>16_.

Esto es ciertamente importante, porque significa que la ampliación del espectro del público caleño asistente al Festival ha logrado que en Cali también se modifique el repertorio auditivo de la rumba cotidiana de la ciudad y los gustos musicales de los(as) habitantes de una ciudad, en la medida en que las músicas del Pacífico ahora están “dentro de la lista musical” de una buena parte de los(as) jóvenes caleños(as), tanto en sus archivos mp3 en los computadores, en los reproductores portátiles de audio o en los sitios de rumba. Ahora hay varias discotecas para jóvenes que incluyen en su programación de cross-over “alternativo” -esto es reggae (*ragga*, *dancehall*, *roots*), música electrónica (electropop, electroclash, nu-disco, mixes de hits de los años ochenta y noventa), indie-rock y salsa (no merengue, vallenatos o reggaetón)- unos pocos currulaos “famosos” que todo el mundo se sabe y que prenden la rumba de inmediato y también discotecas en donde en ocasiones, principalmente en la semana del Petronio, llevan a agrupaciones representantes de estas músicas que son relativamente “famosas” como *Herencia de Timbiquí* o *Socavón* a realizar conciertos con cobro de boletería por parte del establecimiento. Estas discotecas han incorporado dentro de sus licores en venta cocteles con viche o incluso botellas de este licor como posibles acompañantes de la rumba, exhibidas en la misma vitrina del aguardiente, el ron, el whiskey o el tequila.

El tema de las situaciones que se generan y/o articulan alrededor de las imágenes acústicas que componen el paisaje sonoro de los(as) habitantes de Cali, que hablan sobre el gusto musical dinámico y construido históricamente en una urbe colombiana contemporánea es fascinante: las músicas del Pacífico como ejemplo de nuevo “bien de interés cultural” (y rumbero) para los(as) ciudadanos(as) caleños(as). Este análisis del “paisaje sonoro de la rumba caleña” también se puede extender a otros géneros musicales como los que se cobijan bajo la salsa con narrativas identitarias relacionadas con el narcotráfico, la identificación barrial, las destrezas en el baile, el orgullo histórico de una ciudad que en las décadas de los setenta y ochenta sólo rumbera con salsa o los procesos de “refinamiento” para ciertos tipos de salsa como la salsa internacional de los años sesenta y setenta que aparecen más “cultos” que otros; más recientemente, las imbricaciones entre los diversos grupos salseros de la ciudad de Cali y la región del Pacífico colombiano con las músicas “tradicionales” de esta misma región, como el ejemplo de la ahora popular “salsa choke” y el famosísimo fenómeno del “Ras tas tas”, canción que tomó popularidad nacional después del Mundial de Fútbol de 2014 al ser bailada por varios de los jugadores de la selección nacional de este deporte al anotar goles y en la que se fusionan ritmos de salsa, géneros urbanos (hip hop, reguetón) e influencias de ritmos del Pacífico. Otro espacio en el que también se podría rastrear y profundizar es a través de la música electrónica, al ser Cali una de las ciudades con “escena” electrónica más fuerte del país y con situaciones históricas interesantes como la participación de los “traquetos” (mafiosos) en la introducción de vertientes de este género como el *minimal-techno* en el repertorio musical de la rumba electrónica de la ciudad o las transformaciones en las estéticas corporales y de vestuario de los(as) jóvenes asistentes a estas rumbas en consonancia con la estrecha relación de algunos géneros de la música electrónica, como el *electroclash*, con las tendencias de la moda internacional en la década del 2000. Estos asuntos se salen más allá de los límites de este artículo, pero es una labor que creo no se ha realizado en Cali más allá de algunos trabajos específicos sobre la salsa (como los de Alejandro Ulloa - 2003 y, en una perspectiva más contemporánea, Natalia Triana Ángel - 2011).

Lo que me parece más importante resaltar sobre esto, es la manera como se construyen identidades e identificaciones hacia el “Petronio” que ya no pasan por una reivindicación étnico-racial sino por una adscripción a un conjunto de músicas, sonidos y espacios y situaciones que crean estas músicas, que se articulan alrededor de ellas y que directamente interpelan, gustan y se “ajustan” a las narrativas identitarias (Vila, 2001) de estos(as) jóvenes, sean afrodescendientes o no. Las identidades que se construyen alrededor de estas músicas del “Petronio” están en constante relación con otras expresiones culturales que van más allá de lo étnico o racial, incluso de la clase misma; se intersectan con referentes de la sexualidad, la fiesta, el cuerpo, el género y el goce, y a la vez están enmarcadas en contextos nacionales y globales de producción de redes de sentido y significado hacia los cuales adscribirse e identificarse.

Y es precisamente a través del poder de la música que se intenta generar esta aglomeración para el Festival en la que supuestamente no hay diferenciaciones raciales sino que aparecemos todos unidos por un sentimiento común, un sentimiento “Pacífico”. Como dice Simon Frith (2003), la identidad no es una “cosa” sino un proceso, un proceso que se capta más vívidamente *como música* y por tanto, la música es un elemento central en la construcción identitaria porque posibilita una percepción del yo como de los otros, de lo subjetivo en lo colectivo. En palabras de Pablo Vila, “la música es un artefacto cultural privilegiado, dado que nos permite la experiencia real de nuestras identidades narrativizadas imaginarias. Así, parte de la comprensión de nuestra identidad (que siempre es imaginaria), se produciría cuando nos sometemos al placer corporal de la ejecución o escucha musical” (Vila, 2001: 34).

Es por esto también que, creo, el concepto de “tradición” y sus derivados deben ser analizados con mucho cuidado y detenimiento, puesto que, para este caso particular del Festival “Petronio Álvarez”, no se puede decir que las personas asistentes al evento necesariamente tengan una identificación con el mismo gracias a una interpelación identitaria que evoque hacia prácticas ancestrales o herencias africanas o afrodescendientes de sus antepasados filiales. Si bien muchas de estas músicas se siguen produciendo por comunidades afrocolombianas en contextos rurales, asociadas a prácticas locales de uso y significación, muchas otras no y las maneras como una buena parte de los(as) asistentes al “Petronio” reinterpretan y resignifican estas músicas están dadas en unos contextos muy diferentes: contextos urbanos, enmarcados dentro de un estado-nación multicultural y a la vez relacionados con un mundo global e interconectado, en los que la construcción identitaria no se realiza ya específicamente hacia una categoría concreta sino hacia muchas al mismo tiempo. Como dice Stuart Hall sobre el concepto de “tradición”:

“La tradición es un elemento vital de la cultura; pero tiene poco que ver con la mera resistencia de formas antiguas. Tiene mucho más que ver con la forma en que se han vinculado o articulado los elementos unos con otros. Estas combinaciones en una cultura nacional-popular no tienen una posición fija o inscrita y, ciertamente, ningún significado al que arrastre, por decirlo así, la corriente de la tradición histórica, sin sufrir ningún cambio. No sólo puede modificarse la combinación de los elementos de la «tradición», de tal manera que se articulen con prácticas y posiciones diferentes y adquieran un significado y una pertinencia nuevos. También es frecuente que la lucha cultural se manifieste de la forma más aguda justamente en el punto donde se encuentran, se cruzan, tradiciones distintas, opuestas. Tratan de despegar una forma cultural de su implantación en una tradición y de darle una nueva resonancia o acento cultural. Las tradiciones no son fijas para siempre: ciertamente no lo son en ninguna posición universal en

relación con una sola clase. Las culturas, concebidas no como «formas de vida» separadas, sino como «formas de lucha» se cruzan constantemente: las luchas culturales pertinentes surgen en los puntos de cruzamiento” (Hall, 2013: 197).

Incluso, tampoco creo que sea posible afirmar que todas las personas que se autoidentifican como afrocolombianas que asisten al “Petronio” lo hagan respondiendo exclusivamente a esta interpelación e identificación étnico-racial. Aunque todas las personas que entrevisté para esta investigación que se autoidentifican como afrocolombianas o negras reconocen que estas músicas son interpretadas por personas de su mismo grupo étnico y que de una u otra manera responden a “tradiciones” culturales pertenecientes a estas comunidades, no necesariamente declaran que las conocieran de antemano y es gracias al hecho de la popularización del “Petronio” que se han dado cuenta de que existen y que se han incluido dentro de los repertorios de rumba en sus barrios. Es decir, la identificación pasa más, o al menos en un primer momento, por una cuestión del goce y la fiesta:

“Yo antes no sabía muy bien que esta música costeña existía, yo siempre he bailado salsa desde niña y en el ‘Petronio’ fue que vine a entender que esto también existía. Es tanto como que con el baile de esa música, yo bailo como he visto como se baila, me muevo lo normal, el pasito básico de la chirimía. A veces me siento raro porque hay negros que bailan diferente a mí, pero yo bailo como sé bailar. No es que bailen raro, sino diferente. Hay gente que sabe bailar más la chirimía, yo bailo lo básico, el movimiento de caderas y ya. Hay una gente que le mete más pasos y yo me quedo como que... me siento diferente, porque casi no sé, hace poquito que empecé a bailar esa música, pero me gusta” (Entrevista Francy) Francy una joven de 20 años que se reconoce como negra, vive en el Distrito de Aguablanca en Cali, en el barrio Los Líderes y empezó a asistir al “Petronio” hace 3 años. ');' onmouseout='tooltip.hide();>17

Por otro lado, algunos entrevistados afro mencionan el hecho de una “performatización” identitaria de “lo afro” en los contextos particulares del Festival, es decir, que en los momentos en los que ocurre el “Petronio” buscan la manera de adscribirse a “lo afro”, de identificarse, aunque no necesariamente lo hagan así en el resto de sus vidas:

“En el ‘Petronio’ trato de identificarme...de ponerme ropas que me hagan sentir como afro...como pintas: me compré un par de camisetas que se identifican en el lugar como guayaberas, cosas así, como afrocolombianas. Y muchos en ese momento tratan como de reivindicar lo afro, entonces uno suele ver a las mujeres con sus turbantes, con sus trenzas, con sus cosas así como diferente” (Entrevista Mauricio) Mauricio es un joven que se autoidentifica como afro, nacido en Santander de Quilichao (Cauca) pero que vive en Cali, donde estudia el pregrado en economía en la Universidad del Valle. ');' onmouseout='tooltip.hide();>18

Sobre este tipo de prácticas corporales, habría que decir, en primera instancia, que estas ideas de “vestirse como afro” no tienen mucha correspondencia con la manera como se visten las personas afrocolombianas en su cotidianidad, ni siquiera en las zonas rurales, pues es muy extraño ver en estos espacios a mujeres con vestidos largos y estampados que emulan más a las tradiciones estéticas y de vestuario del África, y que de hecho tampoco son propiamente originarias de los grupos étnicos africanos, pues el uso de estos vestidos fue una práctica introducida en estos pueblos a través de las diferentes colonizaciones del Islam al continente africano desde el siglo VII. Stuart Hall nos plantea una reflexión sobre esta “vuelta a lo tradicional” en búsqueda de identificación étnica: “¿Qué podría ser más ecléctico y fortuito que esa colección de símbolos muertos y chucherías, extraídos del baúl de los disfraces del pasado, con que muchos jóvenes de ahora han optado por adornarse? Estos símbolos y chucherías son profundamente ambiguos. Con ellos podrían evocarse mil causas culturales perdidas” (Hall, 2013: 198). Así, entonces, se estaría recurriendo a un recurso estético e identitario del vestuario que no está propiamente relacionado con “lo afrocolombiano” sino con una idea de lo “afro” en un plano más lejano cultural e históricamente. De todas maneras, no se puede generalizar que toda la población afro que asiste al festival se vista de determinada forma, especialmente haciendo referencia a estos atuendos “tradicionales”, situación que también está mediada por la idea de *lo que se pone de moda*:

“La gente ha cogido la costumbre de vestirse así ahora último y eso es de la gente de la ciudad. La gente de Guapi anda con sus trenzas normalmente, la gente se peina normal. Vos a las personas que ves vestidas así es la gente que vive en la ciudad. Yo la gente que he visto allá vestida así, es gente que yo los veo en muchos espacios vestidos de igual manera, no es que tengan un atuendo especial pal ‘Petronio’, en la calle uno también los ve vestidos así, sobre todo a las mujeres” (Entrevista Johanna) Johanna es afrocolombiana nacida en Guapi pero que vive en Cali desde hace 10 años, donde estudió trabajo social en la Universidad del Valle y actualmente trabaja como activista por los derechos de las poblaciones afrocolombianas y LGBTI. ');' onmouseout='tooltip.hide();>19.

Anotaciones finales sobre el “Petronio”

Creo que lo más importante que el Petronio ha logrado es que el Pacífico colombiano tenga una posibilidad de comunicarse, de oírse entre sí: que el norte se oiga con el sur y con la gente que está al otro lado de la cordillera y también con la gente que está en las ciudades. En tiempos en que la intercomunicación a nivel global es la que manda

la parada (noticias *express*, redes sociales, internet), la incomunicación física que ha estado presente entre las comunidades del Pacífico (en parte por su intrincada y húmeda geografía, pero también por la desatención histórica del Estado hacia esta región) puede hallar en el Petronio un espacio de encuentro, así sea anual, para intercambiar experiencias, conocimientos y saberes tanto “tradicionales” como “modernos”, más allá de las experiencias directamente relacionadas con la música o el concurso musical.

Tampoco se puede negar el proceso de memoria cultural que se ha construido y fortalecido en el marco del festival, el aprendizaje de los(as) más jóvenes de tradiciones que antes se escuchaban solo en cantos de las abuelas y la resignificación de varias de estas tradiciones propias en el devenir del mundo contemporáneo. Como bien dice Birenbaum, con el ejemplo de las nuevas prácticas en Buenaventura, con los chigualos (reuniones cantadas que se realizan al morir un niño), en los que los(as) asistentes ya no cantan bundes sino que ponen reggaetón en el equipo de sonido, “sería muy triste si los bundes de chigualo solamente se practicaran en tarima. Pero de igual manera, sería triste si los chigualos dejaran de celebrarse por no permitir el cambio natural que implica el uso del equipo y la popularidad del reggaetón” (Birenbaum, 2009: 211).

El “Petronio” también puede ser visto como un espacio de “resistencia sonora” frente al gusto generalizado por cierto tipo de géneros musicales difundidos en el circuito *mainstream* nacional (e internacional), principalmente por agentes como la radio “comercial”, la televisión y la internet. La importancia de la radio “comercial” radica en que tiene una mayor cobertura nacional (especialmente en territorios “alejados” como los de la zona del Pacífico colombiano) y es un espacio en el cual muy poco se programa de músicas “tradicionales” o “folclóricas”. De ahí que el Petronio sea un lugar donde existe la posibilidad de escuchar músicas a las que poco están acostumbrados los(as) colombianos(as) e incluso los(as) afrocolombianos(as) más jóvenes.

Para el caso de Cali, en el análisis realizado por Peter Wade (2002) de la programación radial de la década de los noventa en varias de las principales ciudades colombianas, no se menciona la música del Pacífico colombiano por ningún lado y Cali es mencionada como ciudad referente de la salsa (y de la salsa clásica internacional, de la década del setenta, principalmente). Si bien esto es cierto en la medida en que la música del Pacífico sigue más o menos ausente en las emisoras (más allá de uno que otro tema “clásico” que todo el mundo se sabe o algunas fusiones “famosas” que incorporan sonoridades típicas de estas músicas en el reggaetón o la salsa) y en la medida en que Cali sigue siendo una ciudad muy salsera, no hay que dejar de mencionar la proliferación de agrupaciones de salsa del país en las décadas más recientes (en oposición a la salsa “clásica” de otros países que menciona Wade) y la fuerte incursión de géneros musicales diferentes en el “gusto sonoro” de la ciudad como el vallenato (desde los ochentas-noventas) y más recientemente (en la última década) el reggaetón o la música electrónica.

Finalmente, creo que el “Petronio” se encuentra en un momento crucial en el que debe tener mucho cuidado sobre el camino que desea seguir en cuanto a la manera como es pensado y realizado por las instituciones organizadoras del evento y a la vez en la proyección y objetivos que se plantea a mediano y largo plazo. El Festival debe plantearse qué tanto se quiere involucrar con el proceso de fomento de estas prácticas musicales, no sólo en la ciudad de Cali sino a nivel regional, para no quedar en un lugar mayoritariamente de la fiesta, la rumba, pero tampoco en un nivel meramente comercial de una visión economicista (como lo ha realizado hasta ahora el Ministerio de Cultura), sino que se convierta en un proceso que genere inquietud y disposición hacia la familiarización y conocimiento de los lugares de donde provienen estas músicas, sus realidades históricas y contemporáneas, las personas que son las portadoras de estos conocimientos y la diversidad intrínseca de las mismas.

Bibliografía

Argel Raciny, Sandra P. (2011). El sombrero vueltiao, ¿símbolo de Colombia? De lo corroncho y Campeche a lo culto y de élite. En M. González Pérez (coord.) *Fiestas y nación en América Latina*, pp. 157-176. Bogotá: Intercultura.

Birenbaum Quintero, M. (2009). Música afropacífica y autenticidad identitaria en la época de la etnodiversidad. En M. Pardo Rojas (ed.) *Música y sociedad*, pp. 192-216. Bogotá: Universidad del Rosario.

_____ (2012). De ritos a ritmos: prácticas musicales afropacíficas. En E. Restrepo (ed.) *Estudios afrocolombianos hoy: aportes a un campo transdisciplinario*, 159-187. Popayán: Universidad del Cauca.

Frith, S. (2003). Música e identidad. En S. Hall y P. du Gay (comps.) *Cuestiones de identidad cultural*, pp. 181-213. Buenos Aires: Amorrortu.

Fundación BAT (2006). *Festival de música del Pacífico Petronio Álvarez*. Bogotá: Fundación BAT.

Hall, S. (2003). Introducción: ¿quién necesita “identidad”? En S. Hall y P. du Gay (comps.) *Cuestiones de identidad cultural*, pp.13-39. Buenos Aires: Amorrortu editores.

_____ (2013). Notas sobre la deconstrucción de lo popular. En R. Soto Sulca (ed.) *Discurso y poder en Stuart Hall*, pp. 183-201. Huancayo: Melgraphic.

Hernández Salgar, Ó. (2004). El sonido de lo otro: nuevas configuraciones de lo étnico en la industria musical. En *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, Vol. 1, No. 1, pp. 4-22.

_____ (2007a). Colonialidad y poscolonialidad musical en Colombia. En *Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 28, No. 2, pp. 242-270.

_____ (2007b). Marimba de chonta y poscolonialidad musical. En *Revista Nómadas*, No. 26, pp. 56-69.

Miñana, C. (2010). Los problemas de la memoria musical en la conexión África-Colombia: el caso de las marimbas de la Costa Pacífica colombo-ecuatoriana. En *Memorias del saber hacer. Memorias del XI Encuentro para la Promoción y Difusión del Patrimonio Inmaterial de países Iberoamericanos*, pp. 49-73. Bogotá: Corporación para la Promoción y Difusión de la Cultura.

Muñoz, P. (2011). *‘Violines de negros’ del valle interandino del Cauca*. Consultado el 31 de agosto de 2014 en <http://www.territoriosonoro.org/CDM/acontratiempo/?ediciones/revista-18/articulos/violines-de-negros-del-valle-interandino-del-cauca.html>

Ocasiones Canaval, Diego F. (2011). *Usos sociales contemporáneos de las prácticas musicales locales del Pacífico colombiano: Festival de música del Pacífico “Petronio Álvarez”*. Tesis de pregrado en sociología. Cali: Universidad del Valle.

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

Pazos Cárdenas, M. (2012). *Visiones de la arrechera: tensiones y transformaciones en el Festival de músicas del Pacífico “Petronio Álvarez” (2007-2012)*. Tesis de pregrado en antropología. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Quintero Rivera, Á. (1998). *Salsa, sabor y control*. México D.F.: Siglo XXI.

Restrepo, E. (2004). *Teorías contemporáneas de la etnicidad. Stuart Hall y Michel Foucault*. Popayán: Universidad del Cauca.

Triana Ángel, N. (2011). *Atención salseros, atención bongoseros: llegó el bembé. Música popular y coleccionismo virtual en Cali, el caso de la salsa*. Tesis de pregrado en antropología. Cali: Universidad Icesi.

Ulloa, A. (2003). *El baile: un lenguaje del cuerpo*. Cali: Secretaría de Cultura y Turismo-Gobernación del Valle del Cauca.

Urrea, F. y Barbary, O. (eds.) (2004). *Gente negra en Colombia: dinámicas sociopolíticas en Cali y el Pacífico*. Medellín: Editorial Lealon-CIDSE/Universidad del Valle-IRD-Colciencias.

Vila, P. (2001). Música e identidad. La capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos, las letras y las actuaciones musicales. En Ana M. Ochoa y A. Cragolini (eds.) *Músicas en transición*, pp. 15-44. Bogotá: Ministerio de Cultura.

Wade, P. (2002). *Música, raza y nación*. Bogotá: Vicepresidencia de la República de Colombia-Departamento Nacional de Planeación- Programa Plan Caribe-ICFES-Multiletras Editores.

1. Se podría pensar que este mito sigue indestronable, pero un poco asombrado del rival que le corre “pierna arriba”. De hecho, desde el año 2008, uno de los días de la Feria es denominado “Día del Pacífico” en el cual hay presentaciones gratuitas de grupos ganadores del “Petronio” y otras agrupaciones de músicas del Pacífico, así como muestras gastronómicas de esta región, aunque de una magnitud mucho menor que las que se generan en tiempos del

Festival. También es interesante que la canción escogida como el disco de la Feria del año 2010 fue “Vos me debés” del grupo *Son de Cali*, grupo de salsa de la ciudad que en esta canción hacen una fusión con aires de currulao.

2. El equipo de jurados del concurso está compuesto, desde el reglamento del 2008, por cinco miembros: un experto en el conocimiento de músicas del Pacífico o de sus culturas de carácter internacional, otro de carácter nacional, otro experto en la región del Pacífico norte (chirimía), otro en la región del Pacífico sur (marimba) y uno más para la región del Pacífico “interiorano” (violín caucano). Los criterios de evaluación del jurado son la calidad interpretativa (40 puntos porcentuales), la fidelidad y originalidad con los aires musicales del Pacífico colombiano (30 puntos), la creatividad en el repertorio musical (25 puntos) y la puesta en escena -vestuario, utilería, coreografía- (5 puntos). Algunas de las personas entrevistadas tienen una posición crítica frente a los jurados que evalúan el concurso musical del Festival: “una otra cosa que me parece aberrante es los académicos evaluando eso. Yo adoro a Paloma (Muñoz), me parece que es muy buena música, en su cosa clásica, pero a ella le parece muy exótico que un negro toque un violín. Es una lectura muy racista”. Paloma Muñoz es musicóloga, docente e investigadora de la Universidad del Cauca, jurado del Festival en el año 2011. Varios de los jurados del festival, como se mencionó anteriormente han sido académicos no afrocolombianos como Jaime Arocha o Fernando Urrea o afrocolombianos(as) muy políticamente correctos(as) como la ex ministra de cultura del gobierno de Álvaro Uribe Vélez, Paula Moreno.

3. Los conjuntos de marimba deben estar integrados por una marimba (interpretada por una o dos personas, para la cual está especificada como obligación su afinación bajo los “esquemas tradicionales”, acotación que aparece en los reglamentos desde el año 2009), un cununo hembra (“cantaletador”, variador), un cununo macho (“marcador”, orden), dos bombos y hasta cuatro voces que también interpretan generalmente los guasás. En la categoría de chirimía se requiere que los grupos participen con uno o dos clarinetes (aunque también se permiten flautas traversas “tradicionales” como la flauta de carrizo), un fliscorno o un bombardino, un redoblante, un par de platillos de latón, una tambora y hasta tres voces. Para la categoría de violín caucano los instrumentos requeridos son dos violines, un contrabajo (este es opcional), un tiple (o requinto o guitarra), una tambora, un par de maracas y hasta cuatro voces.

4. Para una mayor ampliación sobre las tensiones y conflictos que se han presentado en el Festival en el marco de estos cambios de escenario, ver Pazos Cárdenas, 2012.

5. Germán Patiño Ossa es el creador del Festival “Petronio Álvarez” en 1997, cuando era Secretario de Cultura de la Gobernación del Valle del Cauca. En 1998 continuó su labor con el Festival desde la Secretaría de Cultura y Turismo de la ciudad de Cali y hasta el día de hoy sigue vinculado a la organización del evento, aunque no tan directamente.

6. Hay que mencionar que, con algunas excepciones como por ejemplo “La vamo’a tumbá”, “Mi Buenaventura” o el coro de “El Birimbí”), las canciones que interpretan los grupos no son conocidas ni muy recordadas por las personas del público, al menos no su letra. No se puede decir que frecuentemente todo el público del “Petronio” coree a una sola voz un tema musical.

7. Grupo de personas reunidas para hacer algo.

8. Mención aparte habría que hacer sobre la “música costeña”, de la costa Atlántica, como el vallenato y la cumbia, que se han posicionado históricamente como contrapeso al imaginario sonoro andino de “música de identidad nacional”, al punto que se han resignificado como símbolo de identificación (por ejemplo toda la simbología alrededor del sombrero “vueltaio”) e instrumento de control político (no es desconocida la presencia de gobernantes nacionales de diferentes sectores en el Festival de la leyenda vallenata en Valledupar, César). La reivindicación y valoración de la otredad musical colombiana ha estado históricamente representada por las músicas de la costa Atlántica, en contraposición de las músicas del Pacífico, que apenas hasta este siglo han logrado relativa fuerza y renombre a nivel nacional. Para mayor ampliación de la discusión sobre este tipo de músicas costeñas (Atlánticas) y su relación con la identidad nacional colombiana, ver Wade (2002), Ochoa (2003), Hernández Salgar (2007a) y Argel Raciny (2011).

9. Sobre las categorías del concurso del Festival hay que decir que, en general, los(as) entrevistados(as), no las conocen muy bien, no las diferencian con claridad y más de uno(a) admite que no sabe cuáles son, aunque lleve asistiendo al festival más de ocho años. “Uno casi no le presta atención a eso” dice uno de ellos.

10. Para una mayor ampliación en la caracterización de la tradición musical de los violines caucanos, ver Muñoz, 2011.

11. Para el caso específico de las músicas del Pacífico sur colombiano, la ambigüedad y el vacío conceptual en la legislación y aplicación de estas políticas es cuestionado por Carlos Miñana: “en un contexto de patrimonialización de la música de marimba, sin lugar a dudas la acción del Estado y de diferentes entidades se va a orientar a la salvaguardia. Pero ¿qué se va a salvaguardar? ¿La escalística y los patrones de afinación no son un componente importante de esta música? Junto con la salvaguardia muy probablemente se impulsarán proyectos para fortalecer la

práctica de esta música en las nuevas generaciones, se crearán escuelas y academias. ¿Qué tipo de marimbas se van a fabricar? ¿Con qué estrategias se va a enseñar la música del Pacífico? (...) ¿Qué marimbas se encargarán a los constructores para las escuelas de marimba, con qué patrones de afinación se construirán?” (Miñana, 2010: 65-66).

12. Mónica es licenciada en música y docente de una escuela musical para niños, niñas y jóvenes en la ciudad de Buenaventura (Valle).

13. Otro trabajo de “mixturas” musicales que valdría la pena revisar es el cd “Currulao Sinfónico” (2000) de la Orquesta Sinfónica del Valle.

14. Ejemplo: Quantic y su combo bárbaro-“Un canto a mi tierra”, junto a la cantora Nidia Góngora, vocalista de la agrupación Canalón de Timbiquí.

15. Sobre este camino de “exteriorización” de las músicas del Pacífico colombiano podemos tener en cuenta procesos como el del grupo Herencia de Timbiquí, ganadores en los premios de la revista Shock 2011 en la categoría de “grabación del año” y las nominaciones que este mismo grupo y otros como Esteban Copete y su Kinteto Pacífico han obtenido para este mismo certamen. También son indiscutibles los logros de ChocQuib Town, ganadores en el año 2010 del Grammy latino a “mejor canción alternativa” y quienes, para sorpresa de muchos(as), cerraron la edición de 2011 de Rock al parque en Bogotá, siendo éste un grupo de cuestionada representación de lo que puede significar el género del rock colombiano.

16. Catalina es estudiante de artes plásticas en el Instituto Departamental de Bellas Artes (Cali) y se autoidentifica étnicamente como mestiza.

17. Francy una joven de 20 años que se reconoce como negra, vive en el Distrito de Aguablanca en Cali, en el barrio Los Líderes y empezó a asistir al “Petronio” hace 3 años.

18. Mauricio es un joven que se autoidentifica como afro, nacido en Santander de Quilichao (Cauca) pero que vive en Cali, donde estudia el pregrado en economía en la Universidad del Valle.

19. Johanna es afrocolombiana nacida en Guapi pero que vive en Cali desde hace 10 años, donde estudió trabajo social en la Universidad del Valle y actualmente trabaja como activista por los derechos de las poblaciones afrocolombianas y LGBTI.

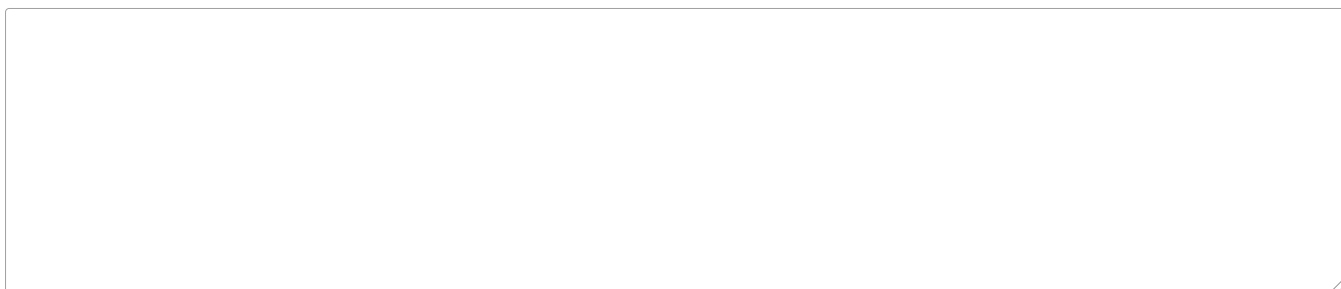
0 comment

Nombre (Obligatorio)

E-mail (No será publicado) (Obligatorio)

Website

Please insert the result of the arithmetical operation from the following image



Submit comment

Revista digital A contratiempo | ISSN 2145-1958