

**EL MUSICAR DE LA SALSA, EL RAP Y EL REGGAETON EN LAS
IDENTIDADES DE LOS JÓVENES AFROS DEL NORTE DEL CAUCA**

**Por: TERESA ELIZABETH MUÑOZ ÑAÑEZ
(PALOMA MUÑOZ)**

**CENTRO DE ESTUDIOS AVANZADOS EN NIÑEZ Y JUVENTUD
CINDE - UNIVERSIDAD DE MANIZALES
MAESTRÍA EN EDUCACIÓN Y DESARROLLO HUMANO
MANIZALES
2010**

**EL MUSICAR DE LA SALSA, EL RAP Y EL REGGAETTON EN LAS
IDENTIDADES DE LOS JÓVENES AFROS DEL NORTE DEL CAUCA**

**Por: TERESA ELIZABETH MUÑOZ ÑAÑEZ
(PALOMA MUÑOZ)**

Trabajo de grado presentado para optar al título de
Magíster en Educación y Desarrollo Humano

Director de Tesis
LUIS EVELIO ALVAREZ
Doctor en Educación

**CENTRO DE ESTUDIOS AVANZADOS EN NIÑEZ Y JUVENTUD
CINDE - UNIVERSIDAD DE MANIZALES
MAESTRÍA EN EDUCACIÓN Y DESARROLLO HUMANO
MANIZALES
2010**

Nota de Aceptación

Firma presidente del jurado

Firma del jurado

Firma del jurado

Manizales, Mayo de 2010

RESUMEN ANALITICO DE EDUCACION

TITULO DE LA INVESTIGACIÓN

EL MUSICAR DE LA SALSA EL RAP Y EI REGGAETÓN EN LAS IDENTIDADES DE LOS JOVENES AFROS DEL NORTE DEL CAUCA

AUTOR (ES)

Teresa Elizabeth Muñoz Nãñez (Paloma Muñoz)

ÁREA PROBLEMÁTICA

La salsa, el rap y reggaetón, son géneros musicales que han ido definiendo el gusto y comportamiento musical y cultural de unos jóvenes afros del Norte del Cauca, específicamente en los municipios de Puerto Tejada y Miranda Cauca, dichos géneros les permite aprender, relacionarse, comunicarse e identificarse. Nos lleva a pensar el problema de las identidades de unos jóvenes que la sociedad los ha calificado de "negros", que despectivamente ha hecho alusión a una forma peyorativa de "un color de piel", en una sociedad colombiana heterogénea, con el desconocimiento fragmentado que se tiene de las comunidades afros. Unos jóvenes de condiciones sociales marginales, semi-rurales, dependientes de los monopolios industrializados como son los ingenios azucareros del Valle del Cauca y los referentes simbólicos de la "gran ciudad" de Cali; intentan mantener unos circuitos musicales, que les permiten promover sus tradiciones musicales de referencia afroamericanas, como la salsa, el rap y el reggaetón.

La salsa, el rap y el reggaetón son géneros eclécticos con una restrictiva crítica de la sociedad, (especialmente el rap y el reggaetón) con una modalidad de mercado, que son difundidos a través de objetos mercantiles como los CD y los videos musicales, los cuales son de un gran impacto masivo a través de los medios de

comunicación. De estos géneros, los jóvenes nortecaucanos, se apropian de algunos elementos culturales y musicales que les permiten construir identidades en medio de la marginalidad tanto socioeconómica como étnica. Este proyecto permitirá pensar las identidades culturales en la academia porque en ella no se estudian estos géneros, y más que marginales, son excluidos en la formación musical. Y, en la sociedad, específicamente en el estudio, reconocimiento e inclusión de un entorno cultural afro y establecer un planteamiento crítico de visibilizar las dinámicas culturales presentes en las manifestaciones que la gente expresa y significa. Cómo desde un trabajo de investigación se de cuenta de unas identidades manifestadas hoy, desde expresiones musicales urbanas, mercantiles “ajenas” a su contexto, en este caso, unos géneros musicales supuestamente “foráneos” de procedencia afro, les permite a los jóvenes de esta región nortecaucana construir identidades.

Pero la cuestión de entender hoy en día, la construcción de identidades de unos jóvenes afros mediadas por la música, es pensar desde qué concepto de identidad me referiré y además pasa no solamente por una discusión de formas y géneros, sino también la mediación que estas músicas les permite unos aprendizajes en los que se puede develar no han tenido esa intencionalidad educativa, pero que generan hechos educativos. Y esto necesariamente me lleva a preguntarme cómo aprenden los jóvenes la música. Averiguar que conceptos manejan sobre música y como la aprenden, cómo la reciben, como la asimilan, cómo la imaginan y cómo la comunican. Es decir, preguntarme sobre los aprendizajes que los jóvenes desarrollan con estas músicas, pues veo que aunque no tienen la plena conciencia y predisposición a aprender, se da un proceso formativo. Aprendizajes que no son del orden de lo formal, pero que amerita tenerse en cuenta la realidad de la vida cotidiana en la que se mueven. Viven unos aprendizajes, en donde se va fundando un modelo educativo que confluye en escenarios de socialización y de interacción simbólica, mediados por la tecnología como los CDs, los videos, la radio, la televisión, la Internet.

Este proyecto se desarrolla en el norte del Cauca, especialmente en Puerto Tejada y Miranda, municipios con población afro en su mayoría, también en menor grado hace presencia la población mestiza y en la parte alta de las montañas habitan pueblos indígenas. Sin embargo, los pobladores de esta región poseen algunas características sociales comunes, como la dependencia cultural caleña y del Valle del Cauca industrial –azucarero; departamento fronterizo de la parte nortecaucana, como un territorio geográfico y económico muy importante del sur occidente colombiano.

Con esta problemática partí con una serie de interrogantes: ¿Cómo estos jóvenes afros, pobres, semirurales, marginados trataban de ser reconocidos socialmente con géneros musicales que también eran excluidos por la sociedad? ¿Por qué trataban de identificarse con unos géneros afroamericanos supuestamente “foráneos” a su cultura regional?

OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

Objetivo General:

Interpretar la construcción de identidades de los jóvenes afros del Norte del Cauca mediadas por la salsa, el rap y el reggaetón para la inclusión académica y social.

Objetivos Específicos:

1. Atemperar la etnomusicología del Musicar como una opción metodológica y conceptual en el estudio de las identidades mediadas por la música, concebida como actuación musical.
2. Comprender las prácticas musicales de los jóvenes afros nortecaucanos es decir, en la actuación musical en los procesos de construcción de identidad mediados por estos géneros musicales afroamericanos.

3. Interpretar el papel de estos géneros musicales en los procesos de aprendizaje de los jóvenes afros

ESTRUCTURA DEL MARCO TEÓRICO

Para poder realizar el trabajo investigativo se hace necesario entablar la correlación entre los referentes teóricos y procedimientos metodológicos pues se parte de tener en cuenta conceptos teóricos sobre identidad, la socialización y aprendizajes, inspirados en los modos de vida de unos jóvenes que se relacionan con la música, en una apropiación simbólica y material que les ofrece la sociedad de consumo y un mundo globalizado pero a su vez, en un contexto de población en su mayoría afro, marginada, semi-rural. Además con una influencia de la sociedad caleña e industrial del Valle del Cauca, es desde donde me relaciono con respecto a mis referentes teóricos y a partir del diseño epistemológico y metodológico de la Etnomusicología del *Musicar*.

pues al entender la música de esta manera, se refiere a lo que hace la gente; en donde tocan, cantan, escuchan música, los lugares o escenarios en donde los jóvenes expresan la música: En las reuniones, en las galladas, en las iglesias, en las calles; todo esto es un actuar, no hay música aparte de la actuación, es pensar sobre el significado de la música, y no sobre qué es la música, es en la acción de actuar la música, como abordaré este trabajo investigativo. Es decir la materialización de la identidad y la significación.

Con el concepto de identidad de significación y acción, se trata también, no solo de ver la música desde los músicos intérpretes solamente, sino desde distintas acciones que conlleva la música. El que escucha, el que la baila, el que se conecta o desconecta con ella. Como dice Christopher Small (1999:2) *“La palabra 'música' no debe ser sustantivo sino verbo. El verbo 'musicar' es tomar parte, de cualquiera manera, en una actuación musical. Eso significa no sólo tocar o cantar, sino*

también escuchar, proporcionar material para tocar o cantar; lo que llamamos componer; prepararse para actuar; practicar y ensayar; o cualquiera otra actividad que pueda afectar la naturaleza de ese encuentro humano que llamamos una actuación musical". Esto implica ponerle atención al 'significado de la música', al conjunto de relaciones que constituyen una 'acción', en donde los significados de la música no son nada individuales sino sociales, de ahí que se conciba en la actualidad, a la música como esa relación que los seres humanos establecen con los sonidos en un contexto determinado. Por eso, en un trabajo de investigación sobre las identidades que se construyen mediadas por la salsa, el rap y el reggaetón no sólo se tendrá en cuenta la obra que se toca o suena, es comenzar a ver una actuación musical como un encuentro entre seres humanos que tienen en principio un lugar, en donde además de los sonidos organizados que generalmente creemos ser lo esencial de la música, es también tener en cuenta las relaciones que establecen las personas entre individuo y sociedad, entre ese mundo de los jóvenes de manera local conectados con el mundo exterior a través de su walkman, sus Cds, sus videos musicales, la radio y la televisión. Cómo lo reciben, lo asimilan, cómo lo imaginan, es aquí donde hay que preguntarse sobre los 'significados' que generan 'la actuación' de estos géneros musicales sea en vivo o grabada. En donde se entrelazan los aspectos planteados sobre las identidades que abordaré, la significación y el aspecto de la acción en cuanto a identidad material se refiere.

Identidad. Y es que al hablar de identidad en esta época es quizá poner un tema de moda, pues en el mundo actual la "cultura" y "la identidad" están en boca de todos. Las corrientes antropológicas y las ciencias sociales profundizan en las identidades relacionadas con la construcción discursiva, un ensamblaje de significados, en las representaciones y han dejado de lado la relación que existe entre esta construcción discursiva y la materialidad de la identidad; es decir, que se ha pretendido darle mayor énfasis a la significación y dejar de lado la acción de los problemas materiales de la vida. Y que en el arte es manifiesta esta relación, en donde la práctica artística difiere del hacer, en este caso, no sólo es hacer música porque sería muy instrumental, en cambio la práctica musical es una acción

intencionada desde la conciencia. Jóvenes que construyen identidades desde la necesidad material de la subsistencia pero que le dan significado, y que en últimas, como dirían algunos estudiosos la acción termina siendo significación. Peter Wade (1999:263) plantea que, aunque ha habido intentos por no hacer esta separación se continúa consolidando la antigua división conceptual entre la significación y la acción y más aún, en este siglo cuando la cultura a menudo se convierte en un objeto y en una mercancía es cuando más deben estar relacionados. La identidad no es solo la representación simbólica sino también los problemas materiales de la vida, en este caso, de los jóvenes afro del Norte del Cauca que lo hacen a través de géneros musicales. El Etnomusicólogo brasileño José Jorge De Carvalho (2004:38) plantea que: “Las definiciones y los acercamientos antropológicos, hasta la fecha muy reciente- sean funcionalistas, estructural-funcionalistas, estructuralistas, hermenéuticos, semiológicos, entre tantos posibles- de un modo u otro dejaron un poco de lado la cuestión del poder”. Reafirma que la dimensión del poder es constitutiva misma del intento de las comunidades afro-americanas de preservar ese legado de la música africana, de los rituales africanos en América, en una estructura que sería, en realidad de contra-poder. Que hay una serie de estereotipos con la música afroamericana que hacen que las personas se olviden que la base comunitaria de esas tradiciones musicales es muy pobre, una música de descendientes de esclavos, y que son, todavía hoy, las comunidades más pobres del mundo. De tal manera que en el objeto de estudio de las identidades que construyen los jóvenes afros de Puerto Tejada y Miranda Cauca, mediadas por la salsa, el rap y el reggaeton, tendré en cuenta el sentido tanto de existencia material como de significación simbólica de la identidad.

Aprendizajes otros. Y en ese cómo lo reciben, como lo asimilan, cómo lo imaginan y como lo comunican, me lleva a preguntarme sobre los aprendizajes que los jóvenes desarrollan con estas músicas, pues veo que aunque no tienen la plena conciencia y predisposición a aprender, se da un proceso formativo. Aprendizajes que no son del orden de lo formal, pero que amerita tenerse en cuenta la realidad de la vida cotidiana en la que se mueven. Viven unos aprendizajes, en donde se va

fundando un modelo educativo que confluye en escenarios de socialización y de interacción simbólica, mediados por la tecnología como los CDs, los videos, la radio, la televisión, la Internet. En este sentido, de ser posible abordaré la socialización como lo plantea Berger y Luckmann (2003: 13- 16) que: *“La socialización es, por lo mismo, un proceso siempre en marcha porque atañe a la manera como nos insertamos en el tejido social”* además la socialización secundaria que se manifiesta con mayor fuerza con el ingreso al sistema escolar formal y prosigue a todo lo largo de la vida, en este caso de los jóvenes afros del norte del Cauca. Berger y Luckmann la cifran en la tarea de iniciarse en los roles propios de la vida social: Hoy en día se pone en marcha cada vez que una persona entra en una situación nueva y tiene que asumirla como algo que afecta a su vida de manera estable y continuada. Estos autores manifiestan además, que la realidad de la vida cotidiana es una construcción intersubjetiva, un mundo compartido, lo que presupone procesos de interacción y comunicación mediante los cuales comparto con los otros y experimento a los otros. Es una realidad que se expresa como mundo dado, naturalizado, por referirse a un mundo que es "común a muchos hombres".

Los planteamientos de Berger y Luckmann posiblemente los abordaré como referente teórico porque ellos destacan como objeto de análisis el llamado conocimiento social. Lo que la gente "conoce" como "realidad" en su vida cotidiana, no teórica; dicho de otra manera, el conocimiento del sentido común, en este caso de los jóvenes afros del norte del Cauca desde la socialización y aprendizajes secundarios en donde el conocimiento, circula como evidencia anónima, independiente, ese conocimiento o más bien realidad dada y por tanto posibilidad de existencia y reproducción de la vida cotidiana. Existe en tanto la expresividad humana que logra concretarse, cristalizarse u objetivizarse, en signos, símbolos o significaciones agrupados en sistemas, los cuales son accesibles objetivamente.

Respecto al Estado del Arte. Intento construir un estado del arte teniendo en cuenta la revisión bibliográfica, conferencias y las páginas web que me ha permitido elaborar un balance crítico sobre lo que se ha escrito en referencia con la

temática de los géneros musicales en los procesos de construcción de identidad especialmente en los jóvenes. Pero es necesario también revisar en un paneo general sobre la producción investigativa y difusión respecto a los géneros musicales relacionados con el proyecto, porque esto me va a permitir conectar las exploraciones con el debate de las músicas afros contemporáneas provenientes de los años cincuenta.

IMPACTO ESPERADO

El papel que juegan las músicas con referentes urbanos en jóvenes de contextos semirurales. Pues hasta el momento no he encontrado estudios de jóvenes mediados por la música que tengan estos referentes urbanos en contextos rurales.

DESCRIPCIÓN DEL DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

El diseño está pensado desde una investigación cualitativa, que nos permite hacer lecturas de la realidad y de nuevas visiones de mundo, del reconocimiento al desarrollo creativo humanizante de unos jóvenes afro, insertados en unas comunidades con unos índices de marginalidad social como son Puerto Tejada y Miranda Cauca.

La Etnomusicología: desde el Musicar (performativo). Texto sonido- Contexto Cultura. La opción metodológica para este trabajo de investigación será abordada desde la Etnomusicología, entendida como “El estudio de la música en la cultura y de las dimensiones culturales de las expresiones musicales” como lo plantea el etnomusicólogo brasileño José Jorge De Carvalho (2004:3) La etnomusicología posee un carácter interdisciplinario y cada vez es mayor la diversidad de métodos y teorías como lo afirma George List (2001: 31) que: “El campo de estudio de la etnomusicología se ha expandido de manera tan rápida que hoy en día prácticamente abarca cualquier comportamiento humano que tenga algo que ver con lo que llamamos música. Los datos y métodos que utiliza provienen de

disciplinas relacionadas con las artes, las humanidades, las ciencias sociales y las físicas. La diversidad de doctrinas, enfoques y procedimientos es enorme. Resulta imposible abarcarlos en una sola definición”.

Bruno Nettl (2004; 19) plantea que la “Etnomusicología es una disciplina consagrada a la música- en muchos sentidos la “desviada” entre las artes de la cultura occidental- que algunas personas asocian además con los desviados de la sociedad; dice que a menudo se centra también en aquella música que más se desvía de las normas y perspectivas culturalmente dominantes”

Pero la etnomusicología desde la cual abordaré el trabajo de investigación será desde la concepción del *Musicar* como acción, como verbo y no sustantivo de la música. La música juega un papel determinante en la construcción de esas identidades en los jóvenes afros del norte del Cauca. Tradicionalmente dentro de la teoría musical, se ha entendido a la música como un objeto o producto solamente, aún en los procesos educativos formales se ha pensado siempre en el resultado final, el producto acabado de ahí que no interesa el proceso educativo sino la obra y el virtuosismo musical. Por eso, teniendo en cuenta los planteamientos sobre identidad a los que me voy a referir, el trabajo investigativo lo abordaré desde el concepto de *Musicar* como ‘representación simbólica’ y como ‘acción’.

El *Musicar* como performance de la música nos permite realizar un trabajo de campo y de análisis de las relaciones sociales y el arte, a través de su mutuo vínculo con la imagen, una propuesta etnomusicológica que concibe la visión cultural a la experimentación estética musical, a parte de una perspectiva interdisciplinaria, como un proceso y ejercicio de experimentación creativa en constante transformación

Ver, escribir e interpretar el orden del mundo en el que viven los jóvenes afros del norte del cauca mediados por la música, como asignan significado y sentido a las cosas que los rodean es el trabajo a realizar.

De acuerdo a la prueba piloto de observación participante y de entrevista semiestructurada, surgieron unos protocolos de observación o categorías que pude develar para tener en cuenta en el trabajo de campo y análisis de la información.

Momentos de Trabajo

Primer momento:

1. Visita exploratoria y prueba piloto
2. Levantamiento y revisión bibliográfica
3. Análisis documental

Segundo momento: Trabajo de Campo

1. Observación participante
2. Entrevistas: Abierta, semi-estructurada y focal

Tercer momento:

1. Análisis documental y discográfica
2. Sistematización y síntesis
3. Informe final.

HIPÓTESIS (CUALITATIVAS O CUANTITATIVAS)

Como es una investigación cualitativa no es necesario tener hipótesis sino más bien supuestos y parto mejor desde *las intuiciones* como posibilidad de acercamientos a la verdad.

- Unas identidades desde el gueto
- Géneros musicales de representación simbólica de subsistencia
- Identidad con los afroamericanos del exterior.

CATEGORIAS DE ANALISIS O VARIABLES:

Protocolos de Observación y de análisis

- a) **ESCENARIOS:** La vivencia e interacción de los jóvenes músicos, en sus ensayos y presentaciones musicales. Discotecas, el barrio, la casa, la calle: en las iglesias, las videotiendas, las emisoras. Cómo aprenden música, cómo circula la música.
- b) **VALORACIONES:** Relación con los adultos, las valoraciones del dinero, imaginarios sociales, ritos, la valoración de lo étnico, qué es “ser joven”
- c) **TECNOLOGÍA:** Consumo de objetos tecnológicos (walkman, CD, Videos, TV, Internet)
- d) **LENGUAJE:** Palabras, dichos, letras de las canciones, grafitos, consignas, nombres de los grupos o artístico, signos y símbolos.
- e) **CUERPO:** Estética del cuerpo, ropa, moda, marca, tatuajes,
- f) **ACTORES:** compositores, compositores y músicos, intérpretes: profesional y aficionados, el sonidista y el pone pista (el saber inútil en la música no tocan ni cantan pero son sabedores de las músicas)
- g) **INTERACCIONES:** Donde unos son actores y están cumpliendo una función especial o ninguna acción. Religiosa, social, terapéutica, u otra.

TECNICAS E INSTRUMENTOS PARA LA RECOLECCION DE INFORMACION:

LA OBSERVACIÓN PARTICIPANTE (Galeano Marín, 2005: 29 – 61). Es una técnica que permite vivenciar de forma directa la realidad sociocultural que cotidianamente la gente o los grupos humanos construyen, es una mirada desde ‘adentro’. Es una alternativa para obtener la comprensión contextualizada de la dinámica sociocultural, para ir determinando los hilos conductores en la construcción conceptual. Cada momento del proceso investigativo observado implica repensar lo anterior para avanzar en la construcción del conocimiento. Por

eso es necesario hacer protocolos de observación pues cada hallazgo necesariamente nos lleva a convertirse en una nueva práctica de observación.

Las observaciones se anotarán en el diario de campo. Y Toma de fotografías. Tener en cuenta que no solo hablan las palabras, sino los gestos, las expresiones del rostro, los movimientos de las manos, la luz de los ojos, la presencia, el sudor, el timbre de las voces, el silencio.

Algunos temas que se pueden debatir bajo el prisma de la creatividad y la experiencia individual de los jóvenes como: la composición, improvisación e interpretación de piezas concretas, repertorios y estilos, la percepción de la forma musical y su estructura; la experiencia emocional, física, espiritual y multisensorial que la música produce; y las estructuras individuales de conocimiento que organizan la experiencia musical y la asocian con otras experiencias.

LA ENTREVISTA. Se empleará la entrevista porque es una herramienta de gran precisión en la medida que se fundamenta en la interrelación humana. En términos de Berger y Luckmann (Sierra, 1988:277) la entrevista como comunicación primaria contribuye a la construcción de la realidad. Está me va a proporcionar un excelente instrumento heurístico para confinar los momentos prácticos, analíticos e interpretativos implícitos en el proceso de comunicación con los jóvenes afros del norte del Cauca.

Entrevista abierta: conversaciones informales, levantamiento de información individual y grupal a los jóvenes músicos y personas de la comunidad en general.

Entrevista semi-estructurada: Con guías de preguntas teniendo en cuenta las categorías de los protocolos de observación.

Entrevista de grupo focal: Es una forma de entrevista en grupo que busca discutir y comentar desde la experiencia vivida, en la que tendré en cuenta la comprensión

obtenida y la interacción generada entre los participantes. Esta técnica me permitirá validar los hallazgos realizados a través de los otros recursos de la observación y la entrevista abierta y semi-estructurada y el análisis documental.

Como la técnica exige hacerlo con grupos homogéneos, la realizaré con un grupo de jóvenes músicos y otro grupo de la comunidad no músicos; que fluctuarán los grupos entre 6 y 9 participantes, la duración promedio estará alrededor de 90 minutos.

ANÁLISIS DOCUMENTAL (Galeano Marín, 2005: 113 – 144) En la etnomusicología del performance del Musicar es una estrategia necesaria, supone la revisión cuidadosa de grabaciones sonoras musicales.

Estrategia que atravesará todo el proceso del trabajo, pues se requiere acudir a las fuentes documentales como soporte para el trabajo como componente invaluable y obligado del proceso investigativo. Supone la revisión cuidadosa y sistemática de estudios, informes de investigación. “Estar al día” sobre lo que circula en el medio académico sobre la temática a estudiar.

Levantamiento y revisión bibliográfica. En aspectos metodológicos, estados del arte y temática como: culturas juveniles, afrocolombianos, sobre los géneros musicales a tratar, identidad, socialización y aprendizajes secundarios, etnomusicología entre otros. Se irá consultando de acuerdo con el problema de investigación.

Discografía, videos, fotografías. Revisión de materiales: discografía que manejan los jóvenes, las producciones sonoras que editan, revisión de archivos personales como música, fotografías, páginas web, videos tanto caseros como comerciales.

ESTRUCTURA DEL PLAN DE ANALISIS

Sistematización de los datos

Registro de la información mediante la construcción categorial en el análisis textual. Con estas categorías se desarrollarán las interpretaciones y descripciones de las mismas, puesto que esta construcción categorial en el análisis me va a permitir visualizar relaciones de significación entre los datos y construir nuevos conceptos, en un proceso escritural permanente en el análisis. Las categorías basadas en los datos recolectados de las entrevistas (abierta, semi-estructural y focal), la observación participante y revisión documental.

Desde las lecturas narrativas a los jóvenes entrevistados ya que las lecturas de las narrativas permitirán encontrar bloques enunciativos y el contenido de vivencias, identificación de acontecimientos, porque un acontecimiento solo puede sufrir cambios en el sujeto. La narrativa es un tejido, en donde el otro va diciendo como tejer su historia, del texto a la acción como plantea Paul Ricoeur (En: 2006: 169-195)

Algunas claves para la lectura de narrativas:

- Lectura de cada uno de los relatos recogidos de las entrevistas y observaciones.
- Identificación de los acontecimientos descritos, me permitirá ver que es lo común de esa experiencia que estoy estudiando.
- Interpretación de la significación del relato, para la configuración respecto a las categorías o experiencias estudiadas(selección y agrupación de relatos)
- Identificación de criterios de juicios decisiones y elecciones que en todos los relatos dan cuenta tanto de la configuración subjetiva en general como de la experiencia estudiada.

Presentación de resultado final Hernández Sampieri y otros. (2006: 721) Un documento escrito, en el que se muestre los resultados del proyecto.

UNIDAD DE TRABAJO

El lugar de trabajo será abordado en las poblaciones de Miranda y Puerto Tejada Cauca en donde adelantaré el trabajo de campo, con jóvenes afro que realizan actividad musical de manera individual como grupal. En estos lugares hay fácil acceso por las relaciones laborales y comunitarias con algunos gestores culturales y músicos populares de la región. Los lugares fueron elegidos como resultado de un trabajo previo sobre las músicas del Cauca, y pude observar la gran presencia de jóvenes organizados en grupos alrededor de la música interpretando géneros musicales de diferente orden pero con una especialidad los de la salsa, el rap y reggaeton que les permite relacionarse y construir identidades.

Son escogidas estas dos poblaciones Puerto Tejada y Miranda como muestra representativa de unos jóvenes de la región del norte del Cauca. En principio 3 grupos de rap y reggaeton y dos orquestas de salsa en Miranda; cuatro grupos de rap y reggaeton y tres personajes de la salsa en Puerto Tejada. De acuerdo a la aplicación de la prueba piloto de entrevista y observación participante he tenido que cambiar el concepto de joven, pues en principio lo tenía formulado por la edad entre los 12 y 25 años de edad según el Decreto 295 de 1992 (febrero 14) por el cual se define y regula las leyes y programas para la Juventud en Colombia, pero la realidad del sondeo con los jóvenes en esta región encontré el replanteamiento sobre “qué es ser joven” . Resulta insuficiente el criterio cronológico de joven, pues radica una ambivalencia del término joven, pues no es cuestión de edad ni cuestión de dependencia pues tienen una condición socioeconómica media y baja y trabajan para mantener a su familia Hay que indagar con los mismos jóvenes que es ser “un joven”. Tradicionalmente al joven se lo ha catalogado desde los adultos y generalmente han sido pensados en términos negativos.

BIBLIOGRAFIA UTILIZADA

Bedoya Ramírez, H. (2007). Vida y obra de la Sonora Matancera I Vida y obra de la Sonora Matancera Conferencia en el Salón de los Fundadores de la universidad del Cauca, 2 de marzo de 2007.

Berger, P. L. y Luckmann, T. (2003). La Construcción social de la realidad social. Buenos Aires: Amorrortu Editores, traducción de Silvia Zuleta.

Cerbino, M. y otros. (2001). Cuerpo, música, sociabilidad & género. Guayaquil: Convenio Andrés Bello, Ediciones Abya-Yalar.

De Carvalho, J. J. (2004). La Etnomusicología en tiempos de canibalismo musical, una reflexión a partir de las tradiciones musicales afroamericanas. En: Voces e imágenes en la Etnomusicología actual. Actas del VII Congreso de la SIbe Sociedad de Etnomusicología, Ministerio de Cultura, Madrid.

Domínguez, G. (2007). El Cuaderno latino de la salsa.http://www.lacongga.org/el_cuaderno_salsa.htm Consultado el 20 de abril de 2007.

Galeano Marín, M. E. (2005). Estrategias de investigación social cualitativa. El giro en la mirada. Medellín: La Carreta Editores.

Hernández Sampieri, R.; Fernández Collado, C.; Baptista Lucio, P. (2006). Metodología de la Investigación. 4 ed. México: McGrawHill.

List, G. (2001). En: Myers, Helen P. Etnomusicología. En: Las Culturas Musicales. Lecturas de Etnomusicología. Edición de Francisco Cruces y otros. Madrid: Editorial Trotta, S.A.

Margulis, M. y otros. (2005). La Cultura de la noche. La vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires. 3 ed. Buenos Aires: Editorial Biblos Sociedad.

Myers, H. P. (2001). Etnomusicología. En: Las Culturas Musicales. Lecturas de Etnomusicología. Edición de Francisco Cruces y otros. Madrid: Editorial Trotta, S.A.

Muñoz, G. y Marín, M. (2006). Secretos Mutantes: Música y creación en las culturas juveniles En el módulo de la Maestría en Educación y Desarrollo Humano, CINDE- Universidad de Manizales.

Nettl, B. (2004). Reflexiones sobre el siglo XX: el estudio de los "otros" y de nosotros como etnomusicólogos. En: Voces e imágenes en la Etnomusicología actual. Actas del VII Congreso de la SIbe Sociedad de Etnomusicología. Madrid: Ministerio de Cultura.

Pelinski, R. (2007). Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango. Reseña citada en Rubio, Héctor Reseña Citado en Madrid: Akal Ediciones, 2000 [http:// www.sibetrans.com/trans/trans7/pelinski.htm](http://www.sibetrans.com/trans/trans7/pelinski.htm) Documento consultado en correo electrónico el 25 de julio de 2007.

Pelinski. <http://www.candela.scd.cl/docs/pelinski.htm> Consultado el 23 de agosto de 2007.

La etnografía de la performance <http://hemi.nyu.edu/course-peru/webperu03/tema.html> consultada el 1 de septiembre de 2007.

Rice, T. (2001). Hacia la remodelación de la Etnomusicología. En: Las Culturas Musicales. Lecturas de Etnomusicología. Edición de Francisco Cruces y otros. Madrid: Editorial Trotta, S.A.

Ricoeur, P. (2006). El modelo del texto: la acción significativa considerada como un texto. En: Del texto a la acción. Ensayos de Hermenéutica II. 1986. Perteneciente al Módulo II de Epistemología del CINDE y Universidad de Manizales, Maestría en Educación y Desarrollo Humano, 2006. pp. 169-195.

Sierra, F. (1988). Función y sentido de la entrevista cualitativa en investigación social. En: Técnicas de Investigación en Sociedad, Cultura y Comunicación. Pearson. Addison Wesley Longman. 1 ed. Módulo CINDE y Universidad de Manizales, Maestría en Educación y Desarrollo Humano, 2006.

Small, Ch. (1999). El Musicar: Un ritual en el Espacio Social Revista Transcultural de Música. Transcultural Music Review #4 ISSN: 1697-0101

Ulloa, A. (1987). La salsa en Cali. Entre la imagen vendible y la realidad de lo popular. En: Revista Acontratiempo Música y danza N° 2: 42 – 48. Bogotá.

Wade, P. (1999). Trabajando con la cultura: grupos de rap e identidad negra en Cali. En Tumaco: Hacienda, ciudad historia, identidad y cultura, de Michel Asier, y otros. ICAN, IRD, Universidad del Valle, Colombia.

Waxer, L. (2000). Hay una discusión en el barrio: El fenómeno de las viejotecas en Cali, Colombia. Ponencia en el III Congreso de IASPM Latinoamérica. Santafé de Bogotá.

_____. Situating Salsa: Mercados globales y significados locales en la música popular latinoamericana (Routledge, 2002), y la ciudad de la memoria musical: Salsa, surcos de registro, y cultura popular en Cali, 2002. <http://www.letraslibres.com/index.php?art=10687>
Consultado el 19 de abril de 2007.

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	23
<i>Metodología</i>	25
Enfoques teóricos de la investigación	27
<i>El Musicar, mi propuesta</i>	30
<i>Hallazgos del Estado del arte</i>	32
Identidades juveniles mediadas por las músicas.....	32
<i>Sobre los géneros musicales estudiados</i>	36
<i>Panorámica del documento</i>	38
CAPÍTULO I	40
LOS ESCENARIOS HISTÓRICOS	40
<i>1.1 Jóvenes afros corteros de caña</i>	45
CAPÍTULO II	52
EL <i>MUSICAR</i> Y LOS GÉNEROS	52
2.1 El <i>Musicar</i> en el norte del Cauca	52
2.1.1 La salsa en el Norte del cauca.....	54
2.1.2 El rap en el norte del Cauca	60
2.1.3 El reggaetón en el Norte del Cauca	62
CAPITULO III	65
EL <i>MUSICAR</i> Y LAS IDENTIDADES.....	65
3.1 <i>Qué es o no urbano, qué es o no rural</i>	67
3.1.1 Las Nuevas Tecnologías y la materialidad de la identidad	70
3.1.2 Identidad con los <i>guetos</i> africanos del exterior.....	75
3.1.3 ¿La Violencia Juvenil una actuación musical?.....	82
3.1.4 El <i>musicar</i> y la religión.....	86
3.2 <i>Los aprendizajes de las músicas</i>	88
CAPÍTULO IV.....	92
CAVILACIONES DEL <i>MUSICAR</i> Y LAS IDENTIDADES	92
CONCLUSIONES.....	98
REFERENCIAS	102

INTRODUCCIÓN

Sobre el territorio geográfico del Norte del Cauca Colombia, concretamente en las poblaciones de Puerto Tejada y Miranda, se ven unos jóvenes afros que deambulan por las calles conectados con la música a través de su walkman, sus discman, y últimamente MP3, concentrados a veces en las salas de internet, o agrupados en eventos culturales, en presentaciones artísticas, en lugares de ensayo conformados en grupos o en parejas para expresar sus gustos musicales.

Se puede apreciar que entre su preferencia musical está la salsa, el rap y el reggaetón, más aún, cuando algunos jóvenes rapers y reguetoneros se preparan para participar en los reality que organizan ciertos medios nacionales de televisión y también, los salseros preparándose para los conciertos en Cali, ciudad fronteriza del Norte del Cauca. Asimismo a estos jóvenes se les ve participando en encuentros culturales de reivindicación afrocolombiana organizados por la Casa de la Cultura, especialmente en Puerto Tejada.

Mi relación con el tema de investigación comenzó a través de un proyecto investigativo institucional de un convenio entre la Universidad del Cauca y la Gobernación en el 2006, sobre identidades culturales denominado “Caucanizate” que pretendía encontrar esas identidades de los caucanos que sirvieran como insumo para la formulación de planes de desarrollo para la región, me encontré entonces, con la presencia de un buen número de jóvenes afros tratando de relacionarse con unas expresiones culturales y musicales de salsa, rap y reggaetón distintas a las que tradicionalmente han mantenido los pobladores en esta región norte caucana, como son las fugas y los bundes en las *Adoraciones del Niño Dios*¹ y que han sido reconocidas por estudios antropológicos, sociológicos y

¹ Fiesta cultural y religiosa que en algunas poblaciones afros del norte del Cauca y sur del Valle, realizan durante los meses de febrero y marzo representando el nacimiento del niño Dios con acompañamientos de *fugas*.

musicológicos². Sin desconocer por supuesto que la presencia de la salsa ya ha logrado un desarrollo y reconocimiento en esta región, por su proximidad con la ciudad de Cali reconocida como “la capital mundial de la salsa”. El proyecto convenio terminó en este lugar para pasar a otra región del departamento, pero luego de manera personal retomé la posibilidad de realizar un trabajo investigativo, sobre las identidades que construyen estos jóvenes afros mediadas por estas músicas y más aún me motivó luego, la posibilidad de elegir la temática como requisito para postularme a la Maestría en Educación y Desarrollo Humano.

Las motivaciones partieron con una serie de interrogantes: ¿Cómo estos jóvenes afros, pobres, semirurales, marginados trataban de ser reconocidos socialmente con géneros musicales que también eran excluidos por la sociedad? ¿Por qué trataban de identificarse con unos géneros afroamericanos supuestamente “foráneos” a su cultura regional?

Las motivaciones entonces, relacionadas con la necesidad de visibilizar unas identidades de unos jóvenes afros pobres y semirurales, que han intentado construirlas a través de unos géneros musicales como la salsa, el rap y el reggaetón, géneros eclécticos con una restrictiva crítica de la sociedad; los cuales con una modalidad de mercado y de gran impacto masivo por los medios de comunicación; quise hacer un trabajo investigativo con el deseo de contribuir en la reflexión crítica al estudio investigativo de este tipo de músicas en la academia³ ,

² *Las adoraciones nortecaucanas del niño Dios. Un estudio etnomusicológico*, realizado por la musicóloga Heliana Portes de Roux en el año de 1986 y del que surgió una grabación en acetato. Es una recopilación escrita y sonora que muestra las expresiones musicales de esta celebración. Retomado del trabajo investigativo de Jaime Atencio Babilonia e Isabel Castellanos. Fiestas de negros en el norte del Cauca: las adoraciones del Niño Dios, Cali, Universidad del Valle, 1982.

³ Se habla de la academia porque en ella no se estudian estos géneros, y más que marginales, son excluidos en la formación musical. El etnomusicólogo Bruno Nettl comenta qué: “En comparación con los departamentos universitarios típicos, las escuelas de música son, en diversos aspectos, instituciones autoritarias. En el contexto de un seminario, los estudiantes pueden discrepar con sus profesores, pero uno no discute con su profesor de violín, ni con el director de la orquesta, y por

que contribuya al reconocimiento e inclusión en la sociedad y el sector educativo de un entorno cultural afro y establecer un planteamiento crítico de visibilizar las dinámicas culturales presentes en las manifestaciones que los jóvenes expresan y significan en otros contextos y actuaciones musicales distintas a las habituales, fueron las motivaciones que me llevaron a realizar este trabajo investigativo.

Abordé entonces definir algunos conceptos de referencia para la reflexión en mi trabajo investigativo como: identidad, mediación, música y semirurales que luego me permitirían entablar los referentes teóricos con los procedimientos metodológicos inspirados en los modos de vida de estos jóvenes que se relacionan con la música.

Metodología

El diseño metodológico y conceptual desde un trabajo etnomusicológico del Musicar, es decir, desde la actuación de las músicas en las que se mueven estos jóvenes afros. Se fue dando desde una perspectiva interpretativa, que en el proceso

extensión, tampoco con el director de la escuela ni con el decano. Pero aún más que los maestros vivos, las escuelas se rigen por los grandes compositores, cuyos nombres están grabados en los muros de los edificios y dentro de las salas de concierto como valores permanentes y principios orientadores. Son presentados ante la población viva de la escuela como una especie de panteón, o tal vez como una corte real, con su mitología, sus escrituras y textos sagrados, su sacerdocio y conceptos análogos a los del demonio y el pecado... El discurso de la escuela acerca del repertorio, la interpretación, la historia de la música, la práctica y los ensayos, se articula en torno a nombres de compositores, quienes se hallan representados como una jerarquía- quizá a la manera de los antiguos panteones europeos- encabezada en casi todas partes por Bach, Beethoven y Mozart; incluyendo también a Haydn, Haëndel, Shubert, Wagner; a veces algunos maestros de la "música antigua" como Palestrina. Estudiantes y profesores y oyentes hablan de ellos con reverencia, y cuanto más alto se sitúa un compositor en esta jerarquía, menos se tolera una crítica. Un oyente que se queje de lo aburrida que es una obra de Beethoven se arriesga a ser etiquetado de traidor, y los compositores "segundones" son evaluados comúnmente con aseveraciones del tipo: "sin duda no es un Mozart". Nettl, (2004: 25 y 27)

se fueron dando modificaciones, el procedimiento generó entendimiento y disposiciones de planteamientos y replanteamientos del trabajo investigativo

El corpus de esta investigación está compuesto por entrevistas, versiones orales y observación participante en un trabajo de campo, a jóvenes afros músicos de dichos géneros y personas de la comunidad en general de la región. Y para su análisis desde lecturas narrativas⁴ y en la escritura del documento final, que me permitieran encontrar enunciados y contenido de vivencias de los escenarios donde se desarrolla la actuación musical. El ensayo contiene transcripciones de textos de algunas canciones, cuyos fragmentos tanto de las entrevistas como de los textos cantados van intercalados en el análisis de este documento que refuerzan o sirven de ejemplo de las afirmaciones. De igual manera citas de soporte teórico que permiten la comprensión y descripción del trabajo investigativo.

En el proceso de recolección de información en el trabajo de campo empleé la Observación Participante, porque permite averiguar de forma directa acerca de la realidad sociocultural de la comunidad nortecaucana. En la fase inicial de la observación me familiaricé con el lugar y la gente y fue necesario hacer protocolos de observación en los que tuve en cuenta los escenarios: como los lugares de ensayo, de presentaciones, en el barrio, la casa. Valoraciones: como la relación con los adultos, con el trabajo o mundo laboral, imaginarios sociales, ritos, la valoración de lo étnico. Tecnología: Consumo de objetos tecnológicos (walkman, CD, MP3, Videos, TV, Internet). Lenguaje: palabras, dichos, letras de las canciones, grafiti, consignas, nombres de los grupos, signos y símbolos. Cuerpo: estética del cuerpo, ropa, moda, marca, tatuajes. Actores: compositores, intérpretes, el sonidista y el

⁴ “La narrativa es un tejido, en donde el otro va diciendo como tejer su historia, del texto a la acción” como planteara Paúl Ricoeur., En: *El modelo del texto: la acción significativa considerada como un texto*. En: Del texto a la acción. Ensayos de Hermenéutica II. 1986. Perteneciente al Módulo II de Epistemología del CINDE. Umanizales, Maestría en Educación y Desarrollo Humano (2006: 169)

pone pistas (no tocan ni cantan pero son conocedores de las músicas). Interacciones: actores que están cumpliendo una función especial o ninguna acción. Religiosa, social, u otra. Las observaciones se anotaron en el diario de campo, toma de fotografías y filmaciones de algunos videos click para el análisis. También la revisión de algunas grabaciones sonoras musicales como discografía que manejan los jóvenes, las producciones sonoras que editan, revisión de algunos archivos personales de su música, fotografías, páginas web, videos tanto caseros como comerciales y de algunos textos cantados de los géneros abordados.

El trabajo de campo lo realicé desde abril del 2006 hasta diciembre de 2008 con visitas a Miranda y Puerto Tejada para la recolección y corroboración de la información. En la medida que iba complementando con revisión documental. Por cuestiones laborales hice un alto en la conclusión del documento final.

Enfoques teóricos de la investigación

La cuestión de entender hoy en día, la construcción de identidades de unos jóvenes afros mediadas⁵ por la música en un territorio geográfico y económico muy importante para el país, como es el sur occidente colombiano, en el que está

⁵ Mediación entendida desde el planteamiento de Manuel Martín Serrano (2008: 21-22) cuando expresa que los productos que circulan en el mercado por los medios de comunicación a pesar de la enajenación y la dominación cultural que generan, se convierten en mediadores constructores y reproductores de identidad. Y es que precisamente son los objetos los que tienen un específico empleo mediador, en este caso, los artefactos musicales de los jóvenes afros son medios que posibilitan mediaciones, en este caso, identidades. “Los medios de información a las masas distribuyen textos e imágenes que, por naturaleza, están mediados (por ejemplo, cuando publican marcas comerciales o programas políticos). El consumo o la recepción que cumplen funciones mediadoras les sirven a los usuarios para informarse. Es decir, para saber cómo ser, estar y hacer, en consonancia (o en disonancia) con lo que hay (y no hay) y con lo que pasa (y no pasa). Por ejemplo con valores y formas de vivir. El papel mediador que asumen los productos que circulan en el mercado establece un vínculo que puede ser profundo, entre el valor de los objetos y la identidad de los consumidores”.

ubicado el Norte del Cauca; es detenerse a pensar, interpretar y describir lo que significa el mundo sonoro hoy, de estos jóvenes, en el que las sonoridades en sus diversas texturas plantean nuevas formas de relacionarse entre sí, con los otros y con el contexto local e internacional. Por eso aquello que comúnmente se le llama “música” juega un papel determinante en la construcción de esas identidades. El concepto de música en este trabajo investigativo está mirado como ‘representación simbólica’ y como ‘acción’, lo cual es asumir la música como verbo ‘*el musicar*’, se refiere a lo que hace la gente en y con el mundo sonoro. Todo esto es un actuar, no hay música aparte de la actuación. Concepto como el de ‘identidad de la significación y la materialidad de la acción’, basados en los planteamientos del antropólogo Peter Wade y el etnomusicólogo brasileño José Jorge de Carvalho. Wade (1999: 263) plantea que, “Aunque ha habido intentos por no hacer esta separación se continúa consolidando la antigua división conceptual entre la significación y la acción y más aún, en este siglo cuando la cultura a menudo se convierte en un objeto y en una mercancía es cuando más deben estar relacionados”. Es decir que, la identidad no es sólo la representación simbólica sino también los problemas materiales de la vida. Concepto de identidad ajustado con el del etnomusicólogo brasileño José Jorge De Carvalho (2004: 38) quien expresa que “Las definiciones y los acercamientos antropológicos, hasta la fecha muy reciente de un modo u otro dejaron un poco de lado la cuestión del poder” estos conceptos tanto el de Wade como el de De Carvalho para la comprensión sobre la materialidad de la acción, de la sobrevivencia de los jóvenes afros.

El concepto de música pensado como actuación, el *musicar*⁶ como lo plantea Christopher Small, se refiere más al significado de la música, y no sobre qué es la música, sino que es la acción de actuar la música y su representación simbólica. El planteamiento que Christopher Small hace al respecto “La palabra ‘música’ no debe ser sustantivo sino verbo. El verbo *musicar* es tomar parte, de cualquiera manera,

⁶ El Musicar:Un ritual en el Espacio Social*Christopher Small. Revista Transcultural de MúsicaTranscultural Music Review#4 (1999) ISSN:1697-0101 p. 2.

en una actuación musical”. Esto significa que las personas, en este caso los jóvenes afros se mueven en el asunto sonoro contemporáneo de referentes urbanos, cuyas sonoridades están inscritas en la vida y las escuchas cotidianas que intervienen en todos los modos mediáticos de narrar. Desde una participación del cuerpo, del trabajo, de la sociedad, de la realidad, de la naturaleza y de los artefactos tecnológicos.

En el universo de la música generalmente se la relaciona directamente con el producto sonoro, en una variedad de formatos llámense CD, discos, video click, etc. Y se desconoce la actuación de la música y mucho más esa materialidad de la acción porque sólo se ve lo que se representa y no se ve que hay detrás de ella. Ahora bien es cierto que dentro de esos artefactos o las llamadas obras musicales, está lo humano de la actuación. En las músicas de procedencia afro hay unas ideas estereotipadas como plantea De Carvalho (2004: 39) que “se trata de asociar la música de origen africano con la fiesta, el baile, la corporalidad o la alegría. Y la suma de de todos esos estereotipos hace que las personas se olviden de que la base comunitaria de esas tradiciones musicales es muy pobre” Quizá por eso no entendemos y hasta nos puede generar rechazo este tipo de músicas por su ruidosa sonoridad que ha sido asociada con el crimen por su relación con los guetos de donde provienen estas músicas, con una modalidad de mercado, de gran impacto masivo a través de los medios de comunicación, pero que no vemos el trasfondo social. Christopher Small dice que “La naturaleza básica de la música no reside en objetos, obras musicales, sino en la acción, en lo que hace la gente. Sólo entiendo lo que hace la gente cuando toma parte en un acto musical podemos empezar a comprender la naturaleza de la música y su función en la vida humana. Pero, cualquiera que sea esa función, cierto es que, primero, tomar parte en actos musicales es central para nuestra humanidad misma, tan importante como tomar parte en actos del habla”.

Otro argumento que plantea Small (*El Musicar*, *Ibidem*) es que:

“Una actuación musical es una cosa mucho más rica y más compleja que lo que permiten quienes se concentran sólo en la obra musical y en su efecto sobre un oyente individual. Si ampliamos nuestra atención hasta el conjunto de relaciones que constituyen una actuación vamos a ver que los significados primarios de la música no son nada individuales sino sociales. Además, estos significados no deben estar escindidos en algo que se llama una sociología de la música, apartada de los sonidos y de sus significados, porque son centrales para entender la actividad llamada música”.

El Musicar, mi propuesta

Por eso en mi concepto el *Musicar* entonces no es ni objetivo, ni subjetivo totalmente, sino intersubjetivo, porque mira “al otro” pero intenta ponerse en sus zapatos, por lo tanto, exploro unas categorías que no es la suma de la simple unión de lo antropológico, ni tiene el análisis musical comparado⁷ porque importa son las acciones de los sujetos que se mueven en el mundo musical y también importa el sujeto que investiga, el sujeto que analiza porque se convierte en “objeto de estudio” también, el autoanálisis reflexivo del investigador, de su trayectoria, de su carga valorativa forma parte de la actuación musical. En el que el investigador se descubre a sí mismo, incluso hace proceso de creación artística, que aporta y construye. Pero tuve en varias ocasiones que abocar, a una especie de sensación de “saber algo” sin saber cómo, porque no se conoce lo necesario, pero en algunos casos se acierta con lo que se “siente” o como decían nuestros mayores “aquíétese

⁷ Se refiere a los estudios investigativos que se han hecho desde la metodología de la Musicología Comparada, empleada por muchos etnomusicólogos y se refiere a aquellos trabajos investigativos musicales que se comparan con el referente musical y cultural europeo. “En la primera del Harvard Dictionary of Music (1944) Willi Apel definía la musicología comparada como “el estudio de la música exótica, y esta como “las musicales que están al margen de la tradición europea” citado por Myers, Helen P. *Etnomusicología* pag. 23 En: *Las Culturas Musicales. Lecturas de etnomusicología*, Edición de Francisco Cruces y otros Editorial TROTTA S.A. 2001, Madrid.

para que reciba”. Situaciones que parecieran absurdas, porque para un análisis lógico puede ser problemático pero son situaciones en las que muchas veces, el ser humano actúa en su vida cotidiana por aquello denominado como *intuición*, referente tanto al proceso como al producto resultante de esta acción. La intuición como el descubrimiento, la creación, el avance en buena medida desconocido y del que pueden brotar trascendentes revelaciones, porque en el trabajo del *musicar*, las intuiciones también cuentan y fue pertinente para el trabajo investigativo.

En el *Musicar* el investigador crea, es un investigador artista y es un pedagogo, porque también aprende y enseña, transforma y genera *musicar*, porque entra a formar parte también de la actuación musical. Observa, “toca”, aprende, analiza .y valida el actuar es esos sujetos en unos escenarios culturales de actuación, porque no es dar simplemente una mirada y hacer lectura de esa realidad sino que da ciertos visos para las generaciones futuras, de las lecturas encontradas de identidad para la recreación y construcción de proyectos de vida, en este caso de estos jóvenes afros. y trata de develar y narrar todos esos entrelazamientos de la actuación musical. Por lo tanto, la narración evidencia la construcción del sujeto que investiga, en un hecho íntimo, sujeto construido por la palabra como acto de creación musical, porque sale transformado en la actuación. Por eso la importancia del sujeto que analiza, el investigador y el sujeto “otro” en la significación y la acción de la música que también cuenta.

Por otra parte se puede develar que estos jóvenes afros construyen unas identidades rururbanas o transurbanas (habitar y usar los referentes de lo urbano en un proceso de socialización sin vivir en la ciudad). Desde el enfoque del concepto Rururbano que plantea Juan David Arias y se refiera a dos términos que se han juntado como son el campo y la ciudad pero relacionadas con las prácticas culturales desarrolladas en un territorio supuestamente ambiguo, en donde se entrelazan manifestaciones tradicionales populares campesinas con las expresiones de la sociedad de consumo propias de la urbe, en donde se fusionan componentes de las dos culturas dando lugar a “territorialidades nuevas y a una redefinición del

uso del espacio público” (2007: 1) Cuyas sonoridades están inscritas en la vida y las escuchas cotidianas que intervienen en todos los modos mediáticos de narrar. Y es que lo sonoro se vuelve visual porque se acepta que la imagen tiene sentido, en este caso, la imagen sonora que se simboliza en estos jóvenes afros. Y se construye un nuevo sistema, un teatro en donde ellos actúan desde su participación del cuerpo, del trabajo, de la sociedad, de la realidad, de la naturaleza y de los artefactos tecnológicos, que los jóvenes afros nortecaucanos expresan y significan. Pero este acto musical tiene que ver también con la sobrevivencia de estas comunidades, como permanencia y subsistencia, de donde surgen unas identidades en una nueva forma de relacionarse con el mundo.

Con un componente de autoestima y de reconocimiento. Una nueva forma de generar productos por qué no, para ofrecerle al mundo, incluso de sobrevivir en este mundo globalizado.

Hallazgos del Estado del arte

Intenté construir un estado del arte teniendo en cuenta la revisión bibliográfica, conferencias y páginas web (porque sobre el reggaetón no encontré ningún texto escrito publicado) para elaborar un balance crítico sobre lo que se ha escrito en referencia con la temática de los procesos de construcción de identidades de los jóvenes, mediadas por las músicas. Así mismo hice un paneo general sobre la producción investigativa respecto a los géneros musicales la salsa, el rap y el reggaetón para mirar cómo estaba su comportamiento entre sí como géneros estudiados.

Identidades juveniles mediadas por las músicas

Sobre la construcción de identidades de jóvenes mediados por la música destaco cuatro trabajos que me permitieron examinar el concepto de identidad que manejan en los trabajos relacionados especialmente de jóvenes mediados por la música

El de Germán Muñoz y Martha Marín (2006) *Secretos de Mutantes. Música y creación en las culturas juveniles*, es un trabajo investigativo que trata de comprender las opciones de algunas culturas juveniles de *skin*, *punk*, *Metal*, *hardcore*, *grunge*, *hip hop* desde el ángulo de transformaciones subjetivas colectivas. Al referirse sobre la identidad se apartan de algunas versiones que hasta ahora han producido los estudios sobre culturas juveniles y sus enfoques en direcciones como las llamadas desviaciones sociales, tribus urbanas y como nuevos movimientos políticos. Es una postura crítica frente a estos referentes sobre los jóvenes que se han hecho desde la filosofía, los estudios culturales, de las ciencias sociales y en diversas formas artísticas contemporáneas. Plantean que ninguno de estos enfoques han entendido a las culturas juveniles, por eso estos autores apuntan a nuevas metodologías que se ubican por medio de una nueva transdisciplinariedad desde enfoques conceptuales contemporáneos tales como las propuestas sobre la sociedad de control, la sociedad informacional y la sociedad del conocimiento, que las emplean para su análisis. Es un trabajo que tiene aspecto relacionados con mi objetivo el de comprender las identidades juveniles con la música, pero sólo establecen relaciones con la significación de culturas juveniles urbanas de jóvenes que habitan la ciudad y por supuesto con géneros urbanos, como la mayoría de trabajos que hasta el momento se han adelantado sobre los jóvenes. Se inclinan también en el “rockcentrismo”, el rock es el género más estudiado por los demás trabajos investigativos de músicas relacionadas con la juventud. Y en esto difiere con mi estudio ya que lo abordo desde una comunidad étnica afrocolombiana, que habita un territorio semirural, jóvenes que se conectan con referentes de las culturas urbanas, es cierto, pero con unos géneros musicales socialmente marginados diferentes de los tratados (con excepción de la salsa que ha ido adquiriendo estatus en los trabajos investigativos, pero que en sus inicios también fue discriminado).

El otro texto es la publicación de Peter Wade denominada *Trabajando con la cultura: grupos de rap e identidad negra en Cali*, (Wade, 199), es un ensayo que explora una identidad cultural a través de la música de unos jóvenes afros en la

ciudad de Cali y de la misma manera que Muñoz y Marín está centrado en unos jóvenes urbanos con unas particulares similares de grupo y comportamientos. Y en esto difiere con mi trabajo, pues aunque son jóvenes afros marginales y con un género similar como el rap, dista de mi estudio porque son rurales y además trabajadores de los emporios industriales, muy distintos a los jóvenes que él estudia pues son desempleados y con unas características citadinas en la ciudad. Es un trabajo riguroso que ha adelantado el antropólogo Wade, pero de él retomo el concepto de identidad para mi trabajo investigativo cruzado con los planteamientos de De Carvalho de “significación y materialidad de la acción” el cual me permite afinar el concepto de musicar que empleo en mi trabajo.

El tercero es un libro sobre un trabajo investigativo sobre culturas juveniles del Ecuador, producto de una investigación en convenio entre el programa del muchacho trabajador y la escuela de comunicación Mónica Herrera de la Universidad Casa Grande, auspiciado por el Instituto Nacional del Niño y la Familia. De varios autores con una segunda edición en el 2001 (Cerbino y otros, 2001), que aporta referentes conceptuales y metodológicos sobre culturas juveniles y las categorías empleadas de música, cuerpo y género. Las identidades con la música en la constitución de las culturas juveniles establecen unas categorías de análisis y conceptos en el que muestran que ha habido una trayectoria jerárquica de los estudios musicales, de acuerdo a las clases sociales, especialmente en los jóvenes del Ecuador, aspecto en una parte en relación con mi concepto de identidad, en lo referente a la materialidad de la acción, que aunque no lo plantean directamente, se devela su intencionalidad. Sólo que observé una contradicción en sus planteamientos metodológicos y epistemológicos dicen que lo hacen desde lo etnográfico y hermenéutico, pero le dan mucha validez a las técnicas y herramientas de la encuesta y el procesamiento estadístico de datos. Es un trabajo interesante porque permite tener una mirada general de estudios juveniles mediados por la música y lugares juveniles.

Y el cuarto, es un libro fruto de un seminario que realizaron en 1991 en el ámbito del Instituto de Investigaciones de la Facultad de Ciencias Sociales en Buenos Aires Argentina, un trabajo investigativo integrado por jóvenes estudiantes hoy graduados que tras la carrera de Sociología, guiados por su profesor, adelantaron este estudio. La cultura de la noche, la vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires (Margulis y otros, 2005), tratan de reflexionar los aspectos de lo cotidiano, establecer relaciones con el sistema social en el que transcurren en la gran ciudad bonaerense, en el que acotan los aspectos relativos a la vida nocturna, la juventud, el tiempo libre, la oferta y los consumos culturales. Toman lo espacio-temporal de la noche como geografía para estudiar la cultura juvenil. Clasificaron cuatro categorías de lugares que los denominaron géneros: la discoteca, el rock, la bailanta y los “modernos”. Hicieron agrupamientos para analizar los ejes principales de cada una de estas categorías. Tuvieron en cuenta la historia, la diferenciación social y el contenido ideológico para estos agrupamientos. Es un estudio que muestra ese mundo noctámbulo en el que se mueven los jóvenes, hay una sustentación del empleo del tiempo de los jóvenes para conquistar el espacio refugiados en la noche. Trabajo también con referentes de jóvenes urbanos, aporta sobre los esquematismos y esa lucha simbólica de resistencia por la imposición de los valores musicales y sociales, hay un acercamiento podría decirse con mi trabajo investigativo en cuanto al concepto de identidad de la significación y la materialidad de la acción, porque refleja esa persistencia de ser reconocidos socialmente.

Haciendo revisión de medios electrónicos de Internet se encuentran distintos y numerosos documentos que tratan sobre identidades juveniles, con una abundancia y primacía sobre el rock, también sobre identidades juveniles relacionados con la globalización y los temas relacionados con la modernidad. Documentos que consulté de acuerdo a la necesidad y proceso de mi trabajo investigativo.

En resumen, hay algunas similitudes con la problemática en temas afines con el proceso de las identidades en las culturas juveniles a través de la música, pero lo que pude observar es que la mayoría tratan sobre identidades de jóvenes de las

grandes ciudades en donde su vida urbana es igual a los géneros musicales que muchos estudiosos han dedicado a investigarlos, como es el caso del Rock. Son jóvenes pertenecientes a un contexto de roles de estudiantes o desempleados. Pero que difieren en mi proyecto porque aunque abordo la construcción de identidades juveniles mediadas por la música, son jóvenes que tienen unas relaciones laborales y sociales rurales con la influencias industriales de monopolios, en este caso, de los ingenios azucareros del Valle del Cauca, con una herencia de desarraigo y de desalojo forzoso de las tierras, con un legado histórico esclavista y que aún son excluidos socialmente en el ámbito nacional, pero que construyen unas identidades incluidos al margen de la sociedad a través de unos géneros musicales también socialmente marginados.

Sobre los géneros musicales estudiados

Por otra parte en el estado del arte se hizo necesario revisar estudios adelantados sobre los géneros musicales para ver su comportamiento como géneros y visualizar el estado de los mismos relacionados con mi trabajo. Sobre la salsa tomé cuatro publicaciones las cuales en su revisión pude apreciar que la salsa ya no sólo es un género musical sino todo un movimiento musical latinoamericano que tiene en la actualidad una bibliografía y discografía bastante considerable y aunque en sus inicios fue un género musical excluido, ha ido posicionándose en categoría social y musical, en los estudios musicológicos tanto a nivel del país como internacional. También lo pude corroborar en el trabajo de campo porque entre los géneros, la salsa aparece con mayor jerarquía social.

Un texto sobre la salsa, *Hay una discusión en el barrio. El fenómeno de las viejotecas en Cali, Colombia* (Waxer, 2000) de la fallecida etnomusicóloga canadiense Lise Waxer, aunque hay que destacar sus trabajos adelantados, dos libros y varios ensayos sobre el fenómeno musical y cultural de la salsa en Cali; abordé su texto sobre el fenómeno de las viejotecas porque en éste como en sus otros libros refleja la importancia de las identidades culturales que se han

desarrollado en un comportamiento cultural alrededor de la salsa. En este texto nos muestra la influencia de los medios de comunicación de viejos locutores y la transculturación de la salsa que da identidad al pueblo caleño.

El otro es un artículo *La salsa en Cali entre la imagen vendible y la realidad de lo popular*, del profesor titular de la escuela de Comunicación Social de la universidad del Valle, Alejandro Ulloa (1987: 42)- 48) es un texto que muestra una aproximación sociocultural al fenómeno de la salsa en Cali como fenómeno de identidad. En donde refleja varias evidencias de identidad entre ellas por ejemplo, las características de imagen que proyectan los “caleños”, la visita permanente de las orquestas internacionales de salsa para las ferias decembrinas, y una tercera evidencia sobre las canciones compuestas a Cali por las orquestas internacionales “Linda caleñita” en versión de la Sonora Matancera, “Amparo arrebató” de Ricardo Ray entre otras. Un documento tenido en cuenta en el proyecto de investigación pues es una investigación antropológica que da cuenta de un proceso regional en donde un género musical y dancístico popular ha devenido como un símbolo de la cultura urbana, las mediaciones tecnológicas de la industria cultural y las relaciones de los usos que el sector popular hace de ellas.

La publicación de Ángel Quintero Rivera etnomusicólogo puertorriqueño con un trabajo de investigación musical sobre la salsa como referente de identidad caribeña y la globalización. El texto *Salsa, Identidad y globalización. Redefiniciones caribeñas a las geografías y el tiempo* (Quintero, 2002). Ángel Quintero Rivera es catedrático en el Centro de Investigaciones Sociales de la Universidad de Puerto Rico. Ha sido profesor visitante en las universidades de Warwick (Inglaterra), Illinois (EEUU) y Sao Paulo (Brasil). Ha trabajado sobre historia obrera, clases sociales y sociología de la cultura. Entre sus publicaciones cuenta *¡Salsa, sabor y control! Sociología de la música «tropical»* (México: Siglo XXI, 1998) y *Virgenes, magos y escapularios. Imaginería, etnicidad y religiosidad popular en Puerto Rico* (San Juan: CIS, 1998). El artículo se propone analizar –en

clave de resistencia cultural, de mantenimiento de la memoria histórica y de redefiniciones locales al tiempo-espacio lineal de la modernidad– algunas de las razones que explican el desarrollo de la salsa como manifestación de una identidad caribeña en el contexto hegemónico de la globalización.

Vida y obra de la Sonora Matancera, de Héctor Bedoya Ramírez (2007), investigador catedrático paisa, muestra el proceso histórico de la influencia cultural de la salsa, a través de una semblanza de la Orquesta de la Sonora Matancera como escuela de la música antillana. Este trabajo me permitió establecer algunas de las razones históricas que explican el desarrollo de la salsa como manifestación de una identidad caribeña y su relación con lo latinoamericano.

Respecto a los géneros musicales el Rap y Reggaetón, especialmente el reggaetón sólo logré consultar documentos electrónicos porque hasta el momento que terminé el trabajo no pude obtener ningún libro sobre este género. En la red virtual pude observar que existen foros juveniles sobre la validez o no, la aceptación o rechazo de estos géneros, además numerosas páginas web con música *colgada* sobre los mismos. Es importante anotar que no encontré textos al respecto en las bibliotecas universitarias, sé por datos informales que se han adelantado algunos trabajos de monografías pero el rastreo bibliográfico y la consecución de los mismos, fue infructuoso.

Panorámica del documento

El estudio está presentado en cuatro capítulos. El primer capítulo es una ubicación del contexto, desde un tejido social y cultural, los escenarios históricos en donde se desarrolla la actuación musical de los jóvenes afros y el por qué de la presencia de los géneros estudiados como la Salsa, el Rap y el Reggaetón en el contexto nortecaucano. Cómo desde unos géneros musicales los jóvenes reflejan unas condiciones históricas, sociales actuales de jóvenes afros pobres semirurales en un

contexto industrial, es decir se devela la significación y materialidad de la acción de sus identidades.

El capítulo segundo presenta el tema central de las identidades encontradas de los jóvenes afros mediadas por las músicas. Pone en evidencia los nexos entre la representación de la significación y la materialidad de la acción de la identidad en el *musicar*. Identidades de unas narrativas cantadas que muestran la dicotomía de lo rururbano en las identidades, su relación con las nuevas tecnologías. En esa identidad rururbana surgen otras como la relación las tecnologías, la identidad con los guetos afroamericanos del exterior, con la religión y como aprenden las músicas en esa actuación.

El cuarto y último capítulo muestra las cavilaciones o interconectados como una especie de reflexiones de todo el texto del trabajo adelantado, cómo las identidades de estos jóvenes afros nortecaucanos surgen no de la tradición cultural de la región sino de unas identidades urbanas mercantiles, pero que con esas ofertas simbólicas musicales construyen unas identidades rurubanas, mediadas por unos géneros supuestamente del “exterior” pero que tienen unas conexiones étnicas interiores que les permite insertarse en el mundo simbólico y social de un *musicar*. En este capítulo están las reflexiones generales del trabajo investigativo, es un texto de análisis proyectivo para seguir trabajando en otros momentos y proyectos. Y al final presento algunas conclusiones.

CAPÍTULO I

LOS ESCENARIOS HISTÓRICOS

“Los corteros de caña de azúcar del Valle del Cauca protagonizan desde el pasado 15 de septiembre, un paro en protesta por las que consideran son precarias las condiciones laborales, el cual poca atención había recibido hasta cuando se afectó la producción de etanol... Las preocupaciones sobre la situación laboral de los corteros de caña no son en realidad un asunto nuevo. En junio de 2008, la Procuraduría General de la Nación anunció que investigaría su penosa situación laboral y tomaría cartas en el asunto. Tres años atrás, en 2005, por los mismos motivos se llegó a un primer paro que no mejoró en nada la situación. Poco ha cambiado desde entonces y el modelo de contratación, base de la disputa de ahora, sigue siendo el mismo. Aproximadamente 100 cooperativas de trabajo asociado contratan a más de 9.000 personas y liberan a los ingenios azucareros de las responsabilidades que bajo contratación directa deberían asumir. No sin razón exigen los corteros, a través de su sindicato nacional (Sinalcorteros), contratación directa, estabilidad laboral y negociaciones colectivas. A lo cual el Ministerio de Protección Social, en un tono más bien cínico, ha respondido que, dado que los corteros, bajo este modelo de contratación, son empresarios y trabajadores al mismo tiempo, “los asociados de una cooperativa no pueden ejercer el derecho de negociación colectiva, ni votar la huelga”.

(Diario El Espectador del 29 de septiembre de 2008, Bogotá)

En la región del norte del Cauca ha habido grandes e intensas rebeliones⁸ en donde todavía se ve una realidad post-esclavista. Durante los siglos XIX y XX los campesinos afros como forma de protesta emplearon el bandidismo contra los terratenientes blancos que intentaban adueñarse de sus parcelas. Los campesinos asociados entre familias trataban de defender sus tierras ante el acoso de los latifundistas que constituían la representación de la iglesia católica y el partido

⁸ Cuando estaba terminando el trabajo de campo, se dio una fuerte protesta de los corteros de caña en donde estuvieron implicados varios pobladores del norte del Cauca. Los titulares de los diarios nacionales anunciaban el paro de los corteros de caña.

conservador (Hurtado y Urrea, 2004: 364-365). Esta situación se da claramente en Puerto Tejada (lugar de mi trabajo de campo) como “La necesidad de recuperación de las tierras y el control de la fuerza de trabajo por parte de los terratenientes, generó procesos de desalojo y despojo de los agricultores del norte del Cauca, quizás uno de los primeros desplazamientos de población en la historia de Colombia-, para dar origen a una nueva economía de orden capitalista; en estas circunstancias es cuando se crea inicialmente el corregimiento de Puerto Tejada convertido después en Municipio en 1912 y surge como resultado de las luchas que libraron los negros para obtener la libertad formal que desde 1851 se les había concedido.” (Gutiérrez de Pineda, 1968)⁹

La expansión de la industria azucarera de los ingenios que se da entre 1913 y 1940 en todo el sur del Valle y con mayor fuerza durante los cuarenta años siguientes¹⁰, sucedió un hecho paralelo como fue la construcción del Canal de Panamá y la llegada del ferrocarril del Pacífico al Valle del Cauca; dos acontecimientos que vienen a incidir en el modo de vida de los habitantes de esta región nortecaucana.

Es importante recordar que en 1541 llega al Valle del Cauca la caña de azúcar pero es entre 1913 y 1930 cuando se industrializa su producción coincidiendo con la misma fecha de la llega del ferrocarril al valle geográfico del Cauca, para movilizarse como transporte comercial entre Buenaventura-Cali, Cali-Popayán, Cali-Cartago, Zarzal-Armenia; denominado como el Ferrocarril del Pacífico permitiendo

⁹ <http://www.puertotejada-cauca.gov.co/index.shtml>

¹⁰El economista Edgar Vázquez plantea que: “En el marco del atraso agropecuario de la región, irrumpieron tres sectores de gran dinamismo, café, ganadería vacuna y la caña para la transformación azucarera. Respecto a este último hay que señalar que el crecimiento de las tierras incorporadas al sector azucarero fue continuo y acelerado. Además, entre 1932 y 1940 la producción de azúcar centrifugada pasó de 14.052.2 a 29.271 toneladas, es decir, se duplicó. Pero en la década de los años cuarenta se presenta un salto en cuanto a la extensión cultivada, tierras incorporadas, fundación de ingenios y nivel de producción” (1996: 199 En: Historia del Gran Cauca).

el impulso del cultivo industrial de la caña de azúcar para su exportación. (Patiño, 1996: 223)

En 1914 termina la construcción del Canal de Panamá y se entrega el ferrocarril del Pacífico al Valle del Cauca, se intensifica la navegación en el mar Pacífico, situación que aprovecharon los comerciantes extranjeros para fundar ingenios azucareros en este valle y fortalecer su exportación (Patiño, 1996: 223) Los terratenientes incrementaron los precios a los terrenos que alquilaban los campesinos y con el apoyo de las autoridades, los terratenientes le arrebataban a los terrajeros sus cultivos, además de derribarles sus viviendas. Hubo grandes revueltas en las cuales estuvo José Cinecio Mina, líder campesino afro, quien junto con su gente luchó movidos por el terror a ser esclavizados, en el desencadenamiento de la Guerra de los Mil Días entre 1900

“En 1929 la Misión Chardon de Puerto Rico recomendó intensificar el cultivo de caña y su transformación azucarera empleando alta tecnología y las granjas experimentales” (Vásquez, 1996:199) Además el crecimiento de las tierras incorporadas al sector azucarero fue continuo y acelerado como lo plantea Vásquez que entre los años treinta y cuarenta la producción de azúcar se duplicó.

El sector azucarero vivió una serie de coyunturas favorables de producción pues durante el período de la segunda guerra mundial en la década de los cuarenta se registró un aumento en el consumo interno de azúcar. Durante este período se acentúa en el Valle del Cauca la industrialización de la caña de azúcar y se crea el mayor número de ingenios azucareros con miras a la exportación por el Pacífico.¹¹

A finales de los años cuarenta esta región del sur del Valle y norte del Cauca se consolida como una de las áreas agroindustriales más productivas, con un modelo

¹¹ Víctor Manuel Patiño aduce que: “Con la apertura del canal de Panamá en 1914 y con la llegada del ferrocarril a Cali en 1915, se inició el proceso de mirar hacia el Pacífico” (1996: 222 En: Historia del Gran Cauca)

de industrialización sustitutiva de importaciones en el mercado interno, abandonando el viejo modelo agrario-exportador basado en la demanda externa. La segunda guerra mundial aceleró ese proceso sustitutivo y no sólo fue la caña de azúcar, sino que en ese proceso puso énfasis a las materias primas de uso industrial a partir de fuertes corrientes de inversión extranjera. Durante la década de los cuarenta el capital foráneo se ubica en los productos químicos, en los alimentos procesados, papel, caucho y productos con base en minerales no metálicos. Lo cual la nueva industrialización que emerge en el período sustitutivo en donde juega un papel importante el sistema vial férreo y carretable que integraba a la región con el Pacífico. (Vázquez, 199-200)

A partir de los años cincuenta se da la proletarización debido a las industrias azucareras y las demás industrias agroquímicas instaladas en la región del sur del Valle y Norte del Cauca. La expansión de los ingenios azucareros absorbió las plantaciones agrícolas de los campesinos y los conllevó al empobrecimiento. Por ejemplo, en el municipio de Miranda, uno de los lugares donde adelanté el trabajo de campo, la caña entró a ocupar de manera expansiva casi todos los terrenos planos dejando arrinconados a los antiguos habitantes afro quienes eran propietarios de sus prósperos y fértiles minifundios. En la actualidad es una región de alto contraste entre la propiedad, la alta tecnología y el minifundio. Minifundio porque tercamente algunos habitantes han sido renuentes a perder el pedazo de tierra que les ata al territorio como única raíz y posibilidad de vida explotando sus pedazos de tierra en concordancia con sus reducidos recursos económicos y su precaria técnica. Algunos de estos terrenos se convirtieron en los poblados de corteros de La Lindosa, San Andrés, La Munda, y mucha gente quedó sobreviviendo de la alfarería, la yuca y el plátano. Así, poco a poco, se fue dando un fenómeno de aislamiento (Gobernación del Cauca, 1997: 52)¹²

¹² En 1997 contribuí en la realización de un texto que se publicó en la gobernación del Cauca denominado Departamento del Cauca. ¡Cauca Tierra viva! Con la idea de diseñar unos referentes de identidad “sobre el Cauca que somos y el Cauca que queremos” Talleres Editoriales del departamento del Cauca.

A finales de los años setenta, después de tanto clientelismo expresado en la política del Estado, surgen los paros cívicos como protestas de varios sectores populares e institucionales. Los daños causados por los ingenios, el hacinamiento urbano por falta de áreas territoriales y la mala calidad de los servicios públicos fueron los motivos de las protestas de los pobladores. Algunos intentaban organizar sindicatos, mientras tanto, los ingenios comenzaban por esta época a reemplazar a los corteros por nueva maquinaria. (De Friedemann y Arocha, 1986: 227)

A partir de la constitución de 1991, con su ley 70, “Ley de Comunidades Negras” con la concepción de ser reconocidas las minorías de los grupos negros, el norte del Cauca, no aparece incluida como territorio de comunidades negras, motivo por el cual no tiene iguales derechos a las titulaciones de la tierra colectiva. También son excluidos porque su población está dispersa entre zonas urbanas y rurales. Muy distinto con los beneficios concedidos a la costa pacífica y lo mismo para los indígenas que si han obtenido la titulación de tierras, incluso en territorios afros. (Barbary y Urrea, 2003: 18)

En las tres últimas décadas, las condiciones socioculturales del norte del Cauca han cambiado. Una región con una variedad compleja de problemas sociales como la migración de campesinos, especialmente de la costa pacífica colombiana a las zonas urbanas de esta localidad, gente que emigra en busca de mejores oportunidades de vida, huyendo de los problemas de violencia de los grupos armados y de la venta de sus tierras a forasteros para el cultivo de plantaciones de coca. La expansión de la industria azucarera a través de los ingenios que se consolida como una de las áreas agroindustriales más productivas del país, el problema social de la tenencia de la tierra y su venta de mano de obra barata a los ingenios azucareros y otras fábricas de la localidad.

En la actualidad en Norte del Cauca continúa con población afro en su mayoría, también en menor grado hace presencia la población mestiza y en la parte alta de las montañas habitan pueblos indígenas. Sin embargo, los pobladores de esta

región aún poseen algunas características sociales comunes, como la dependencia cultural de la ciudad de Cali y del Valle del Cauca industrial –azucarero.

1.1 Jóvenes afros corteros de caña

Fueron los resultados de las observaciones y entrevistas las que me llevaron a indagar sobre los procesos históricos y el contexto de la región cuando a través de sus expresiones orales y sus cantos pude develar la relación y la problemática que mantienen estas comunidades con la caña de azúcar de las empresas azucareras. Los pobladores afros, y entre ellos los jóvenes, son contratados para trabajar en los ingenios azucareros, pero esa contratación es a través de unas cooperativas que sirven de intermediarios con los ingenios. Por ejemplo, hay una cooperativa que tiene 83 hombres afiliados pero los contratados laboran de 5 a.m. a 1 p.m. Es cierto que los ingenios azucareros del Cauca y del Valle son fuente laboral y de solución parcial de vida para la gente, pero a razón de que son mano de obra barata, detrás de estas contrataciones baratas de empleo hay gente afro que proviene de la costa pacífica colombiana que ha migrado a Miranda y Puerto Tejada y a otras poblaciones nortecaucanas en busca de mejores condiciones de vida y llegan a engrosar los nodos de miseria “Ellos no tienen arraigo por las tierras del norte del Cauca y llegan a formar cinturones de miseria y a trabajar a los ingenios” afirma el músico mirandés Carlos Calvache. Es así que desde 1990, para el salario y las contrataciones los corteros no dependen de los ingenios sino de las cooperativas intermediarias.

De la entrevista al joven reguetonero Yerson Ramos, se puede evidenciar que por “destajo” de la caña le pagan al cortero y dependiendo de varios factores es el pago. Un “tajo” tiene una medida de 30 metros de caña sembrada y en los ingenios el corte de caña lo pagan por tonelada. Por ejemplo, si es caña quemada es diferente, vale menos y también depende si es el corte en verano o en invierno. El buen cortero o sea la “vaca” le pagan por un promedio mensual de \$600 mil pesos. Le dicen “Vaca” a aquel que realiza muy buenos cortes de caña, que corta más

tajos. No les gusta hacer “tajos charrasco” porque es “la caña liviana, bajita y delgadita” y el peso es menor, igual que menor es el pago. Cada contratista monta su tienda para el consumo de licor le venden a mayor costo a los corteros fiándoles, de modo que el salario queda endeudado.

Medardo Aponzá gestor cultural manifestó que la gente en Puerto Tejada al contratista lo ven como un benefactor, que les hace el favor de darles trabajo, que la contratación es un “servicio” y ven normal este suceso sin cuestionarse. Puerto Tejada está ubicada en medio de cañaduzales y los mismos pobladores afirman que los mejores corteros de caña son los del pacífico pero les atribuyen la descomposición social que hay en este municipio.

Yerson Ramos es un joven reguetonero, cortero de caña que trabaja en el ingenio Castilla Central, comentó que este oficio viene por herencia pues todos sus hermanos y su padre Diomedes Ramos han sido corteros de caña en los ingenios azucareros. Los jóvenes como sus familiares laboran en los ingenios ubicados en Miranda, Corinto Cauca y Florida Valle como son: “Del Cauca”, “La Cabaña”, “Castilla”, “Providencia”, “Manuelita”, etc.

El papel laboral de los corteros de caña en los grandes ingenios azucareros del Valle y Norte del Cauca, a través de cooperativas intermediarias por las cuales son contratados y no directamente desde los ingenios, es una clara muestra de las políticas del Estado Corporativo que junto a las privatizaciones se encuentra el despojo planificado por el mercado de las condiciones de vida de estos pueblos. La apertura democrática para estas comunidades como lo plantea la norma la de ofrecerles posibilidades de “la participación de las comunidades negras o afrocolombianas en las alianzas o asociaciones empresariales” (Resolución 1516 de 2005 del Instituto Colombiano de desarrollo Rural, INCODER) es un ilusionismo porque la gente sigue siendo más pobre, con una integración forzada de los pobladores afros de esta región nortecaucana a la vinculación de la productividad

llamadas cooperativas o corporaciones conducentes a la miseria, bajo los intereses y gobierno de los gremios económicos.

Cuando Peter Wade el antropólogo y, De Carvalho, el etnomusicólogo brasilero, exponen la importancia de no desligar la materialidad de la identidad de lo simbólico, se refieren a que es necesario volver al aspecto material de la vida, no sólo los estudios culturales por el discurso, sino que es preciso borrar la división entre lo material y lo simbólico. Es así que en las entrevistas a algunos jóvenes afro nortecaucanos, en sus textos cantados, en su corporeidad, en sus relaciones laborales y de subsistencia se ve claramente la condición social marginal (rappers y reguetoneros) explotados laboralmente por los monopolios industriales de los ingenios azucareros.

Las narraciones orales y cantadas muestran a una población descendiente de esclavos africanos.

"Soy cortero de caña. Pues heredé el pensamiento humilde de mi padre, de él aprendí el de ser cortero. Desde los 13 años recibí plata y me gustó pues entré a trabajar a un ingenio azucarero, claro que en ese entonces a los menores de edad no los dejaban trabajar, sólo con un permiso sí dejaban. Diomedes Ramos mi padre era conocido en el ingenio y trabajaba en el empleo de manejar el remolque y por eso entré. Soy músico por herencia también y la inspiración me llega con la "nebulosa" de la mente". Nos revela, Yerson Ramos, un joven raper de Miranda.

En la composición salsera de Everth Chagüendo compositor de Miranda, músico empírico, albañil y quien ha grabado CD en los estudios de grabación de Carlos Calvache de Miranda deja entrever también esa relación con sus antepasados.

"Allá en el siglo pasado
quedaron huellas muy grandes"

En época de colonia
no había por dónde pasar.

Aquí no existía puente
El paso era un manantial
Un camino de herradura
Para que entiendan más.
Trajeron a mis hermanos

Buscando la solución
Eran tiempos de ignorancia
De cadenas y dolor.
La lucha de aquellos hombres
Por fin fue reconocida
No crean que esto es un cuento
El puente ya es monumento.
Y en unos hatos muy lindos
Tiene altura de montaña
Cuando pase usted por él
Cuidado que me lo dañe.

¡Cumbia, a lo Chagüendo, guépaje!

Hecho con martillo y clavos
Este es puente de los esclavos (bis)

Como se puede observar la identidad se vuelve parte de la vida corporal y material y toma cierta solidez y continuidad y aunque el concepto de identidad pareciera que sólo es entendida como algo discursivo, es un producto material que circula en relaciones de los conflictos de clase social. Se puede evidenciar en las expresiones orales de las entrevistas y en sus canciones como se representa las valoraciones que establecen con su modo de vida para la subsistencia.

En otro tema salsero de Everth Chagüendo, muestra esa relación laboral, la identidad de la materialidad de la acción, de subsistencia con el trabajo en los ingenios azucareros *“Habrá caña pa’ cortar, mañana hay que madrugar, habrá caña pá cortar, muevan la mano picones que ya vienen los vagones, se van a llevar la caña a llevarla a procesar”*.

En la canción de los reguetoneros Yerson Ramos y Francisco Mosquera de Miranda Cauca se muestra la condición social que los ataño:

Ay, yo sigo trabajando
Por mi buscaría otro trabajo
Ay, yo sigo trabajando
Trabajándole al patrón/No le tiro más canela

La caña que es para él
Ay, yo sigo trabajando
Y las penas olvidando
Ay, yo sigo trabajando
Cortando caña de azúcar
Y más llevao' voy quedando
Y nadie voy preguntado
Solo estoy hoy afincao'/ajá
My brother
No le tiro más canela
Ni tampoco má habichuela
A esta caña que me tiene llevao'.
Habrá un brother que me entienda
Que el puerto es toda mi vida
No habrá caña pa' cortar/no le tiro más canela
Pero estoy alucinao'
Solo a ti te entrego /ajá
Tego my brother
Él es mi raper cortero/nuestro brother
Mi pana que siente la sangre de mi gente, de antes/ nuestra gente
Ay, yo sigo trabajando
Pensando, actuando
Mis manos a la caña no van.

Ay, yo sigo trabajando...etc.

El papel de *corteros*, es la labor por la que han tenido que pasar la mayoría de los jóvenes y músicos de esta región. Otros se dedican a distintas actividades como albañiles, panaderos, tenderos, carpinteros, artesanos, docentes y otros trabajan en Cali en oficios varios, como por ejemplo, porteros o meseros en el hotel Intercontinental.

No es que se observe una militancia de los jóvenes con una ruta política, sino la presencia de unos valores sociales que conforman la sensibilidad popular y que hace que las canciones sean el medio para la denuncia y expresión de la inconformidad social.

Se puede apreciar que aparecen unas valoraciones de relación con sus padres de herencia laboral y social (ser corteros de caña) valoraciones de su historia y de

lo étnico pues se reconocen como negros Así a través de unas canciones y la oralidad se refleja una narrativa, revelan una comprensión de mundo, unas historias que muestran que hay otras estéticas, otros escenarios intangibles de resistencia histórica.

Pero el oficio de ser corteros de caña se ve más en los rapers y reguetoneros que en los salseros pues su condición de vida marginal, ven en los ingenios a través de las cooperativas la fuente laboral para su subsistencia. Jóvenes con un nivel de escolaridad básica muy bajo, además tienen hijos y pareja a muy temprana edad. Yerson Ramos por ejemplo, tiene 27 años, casado dos veces, con una hija en el primer matrimonio y 2 hijos en el segundo, a los 13 años entró como cortero para trabajar en el remolque. Estuvo preso por demanda de alimentos y me comentó que hizo letras para pedir droga pero la dejó porque se convirtió a la religión evangélica. Empezó con la salsa como corista y vocalista, veía como tocaban la percusión, “le hice a los instrumentos y después de un tiempo sólo con un compañero comenzamos a componer letras, a crear y rapear”. Francisco Mosquera afro de 18 años, rapers –reguetonero de 1.80 cm de estatura, de Cali pero vive en Miranda, de sangre chocona por abuela y madre, estudió hasta 1° de bachillerato y es el compañero raper de Yerson.

Los salseros poseen un nivel académico superior y se emplean en trabajos oficiales del municipio, como Carlos Calvache por ejemplo, ha sido músico empírico durante muchos años, pero logró su título de Licenciado en Música con la universidad de Caldas y en la actualidad es el director de la banda de música municipal de la Casa de la Cultura de Miranda y tiene un semillero de niños y jóvenes que los prepara en la formación instrumental para que conformen las orquestas, es trombonista y director de su orquesta *Juglar* y tiene un estudio de grabación en su casa. Los demás salseros integrantes de las orquestas con los “toques” logran remuneración por su trabajo musical, son instrumentistas y algunos los más jóvenes estudian en Cali. Otros tiene trabajos en hoteles como recepcionistas, botones, otros son tenderos y comerciantes. Myrley Moreno de 17

años toca el trombón de varas en la Orquesta Juglar, en la pre banda de la Casa de la Cultura de Miranda y piensa estudiar contaduría pública.

A manera de conclusión se puede observar que históricamente las comunidades afros de esta región nortecaucana continúan siendo las más olvidadas del país. Se devela en las canciones, en las manifestaciones orales y observaciones de vida la gama de inconformidades sociales y la situación histórica y cultural de tener todavía un nivel de vida marginal, por lo tanto, la identidad de la significación y la materialidad de la acción se ven claramente representadas en estos escenarios históricos del norte del Cauca. Como afirma De Carvalho que las comunidades afros siguen siendo las más pobres del mundo.

CAPÍTULO II

EL *MUSICAR* Y LOS GÉNEROS

El canto fluye más allá de una simple expresión, el canto posee múltiples significados. Las narraciones de sus textos revelan un acumulado histórico que en sus composiciones e interpretaciones hacen que se evite el olvido de esa dimensión histórica de su cultura afro en este territorio colombiano. Y es que al hablar de múltiples significados es porque no solo escucho sus canciones sino que miro sus movimientos físicos cuando cantan o hacen música.

Francisco se pone de pie y con su camiseta azul clara y cachucha del mismo color pero oscuro con rayas, hace un gesto con las manos invitando a Yerson para que lo acompañe. Yerson lo mira y se va levantando lentamente de la silla, hace una revisión rápida de su cuerpo con las manos, las que observo que son grandes, toscas y llenas de callos y entre cortas palabras y gestos corporales le dice que se “monte” y empiezan a menear sus cuerpos suavemente. Los brazos de Francisco se mueven como si intentara con sus manos coger sus genitales, pero no, son los gestos característicos de los rappers-reggaetoneros, alterna los movimientos tocando de vez en cuando el borde de su cachucha y con una mirada perdida al aire respira hondo como preparándose para el canto. Se miran y con sonidos guturales se comunican y de repente de los labios de Francisco aparece un “*ajá brother*” y Yerson le responde “*tu pa*”. Se les ve tímidos, al principio no se les entiende lo que cantan, el problema no es de ellos, es mío, me cuesta comprender su lenguaje. Cantan varias veces pero percibo que suena lo mismo, son las letras las que cambian, hacen varios textos pero sobre una misma pista grabada previamente, interpretan sus canciones.

2.1 El *Musicar* en el norte del Cauca

La cuestión de entender hoy en día, la construcción de identidades de unos jóvenes afros mediadas por la música, y sobre todo en un territorio geográfico y económico muy importante para el país, como es el sur occidente colombiano, en el que está ubicado el Norte del Cauca; es detenerse a pensar, describir e interpretar lo que significa el mundo sonoro hoy, de estos jóvenes, en el que las sonoridades plantean nuevas formas de relacionarse entre sí, con los otros y con el contexto desde la ‘representación simbólica’ en el *musicar*

Son las 9 a.m. un domingo en la Casa de Carlos Calvache, comienzan a llegar los músicos para el ensayo y se desplazan hasta el fondo de la casa en donde se encuentra el estudio de grabación que posee Calvache, todos son afros con excepción de Leider Velasco uno de los cantantes. Se acomodan a sus instrumentos: congas, timbales, contrabajo eléctrico, bongoes, campana, teclado, un saxofón interpretado por una mujer joven, tres trombones uno por una mujer y dos por hombres, tres cantantes una mujer y dos hombres; para un total de trece integrantes, diez hombres y tres mujeres Afinan individualmente sus instrumentos pero Calvache es el que confirma la afinación. Se observa que el más joven es el bongosero. Los instrumentistas en sus atriles ubican las partituras y alcanzo a apreciar por las partituras que entre el repertorio está “Rumba rumbero” de Osca de Leon, “Triste y vacía” de Hector Lavoe, “Tócame” de Bronco de Venezuela, “Por eso estás conmigo” de Jonny Rivera (salsero), “Que bello” de la Sonora Dinamita, con una introducción de cumbia “raspa” es un tema con trompetas pero lo adaptan a trombones de varas. A su alrededor sobre las paredes hay grandes espejos y en un costado una gran consola de grabación y un equipo de computador. Repasan por partes fragmentos musicales para darle la entrada a los cantantes y van ensamblando las piezas musicales hasta que va quedando montado el repertorio. Así, el ensayo se extiende hasta la 1 p.m.

No hace falta oyentes con excepción de los mismos músicos y nosotros los visitantes atentos de cualquier movimiento y a la espera para entrevistarlos, todos ahí formábamos parte de esa actuación musical. Pero aparecen unos géneros y unos sujetos que los interpretan y los viven en relación dialógica de significados. Es cierto que si hablamos de géneros musicales de entrada nos estamos refiriendo a unas convenciones formales sonoras, pero más allá de su forma son sistemas enunciativos que nos permiten información sobre los actores, los textos y contextos culturales. Por eso empleo el concepto de *Musicar* porque precisamente lo que interesa es tener en la cuenta no sólo lo que hacen los músicos al “tocar” sino, que todas las actividades sumadas en una totalidad de un acontecimiento, también cuentan, en donde unos sujetos o actores que tienen lugar por medio de sonidos organizados forman parte de la actuación y como dice Small (Revista Transcultural Ibidem) que “la naturaleza del acontecimiento está afectada por las maneras cómo todos lo hacen” y afirma también que “Es claro que lo que hacen los músicos no es lo mismo que lo que hacen las limpiadores” pero cuando empezamos a ver una actuación musical es cuando cabe preguntarnos que significan todas esas acciones.

2.1.1 La salsa en el Norte del Cauca

“La Música en Miranda es la salsa. Las orquestas de salsa de Cali en su mayoría están conformadas por músicos del Cauca: es decir, se está enriqueciendo la música del Valle con productos caucanos”, nos confirma Carlos Calvache, músico mirandés, director de la escuela de música y de la banda de vientos de la Casa de la Cultura de Miranda, quien además ha participado en los “toques” de las grandes orquestas de salsa que han llegado a Cali.

El tema salsero del grupo Niche, la orquesta de mayor renombre de Cali y a nivel internacional, tal y como nos dice Leider Velasco, cantante y percusionista salsero de la orquesta “Juglar” de Miranda, revela también esa relación de la salsa con los pobladores caucanos. Leider, nos canta un fragmento: *“Por allá muy cerca a Popayán, viene creciendo sin parar y nadie puede comparar con su belleza natural...porque en medio de los dos pasa el Cauca, pasa el Cauca buscando el Magdalena”*. Canción que narra la presencia del río que lleva el nombre del departamento de su nacimiento, y también muestra la capital del departamento del Cauca, Popayán.

Estas dos afirmaciones de músicos populares ponen en evidencia la presencia fuerte de la salsa en el norte del Cauca. Del porqué las identidades musicales y culturales de los jóvenes afros en esta región, específicamente en los municipios de Miranda y Puerto Tejada, giran alrededor de este género musical.

La salsa fue definiendo el gusto y comportamiento cultural y musical en el norte del Cauca, si tenemos en cuenta que este género llegó a ejercer una fuerza sin precedentes en la cultura popular de la ciudad de Cali durante el siglo XX. La llegada de la Salsa a la capital del Valle se realizó a través de los marineros quienes arribaron por el puerto de Buenaventura como afirma Lise Waxer (2000: 3):

“Los marineros transmitieron una especie de cosmopolismo alternativo de “clase obrera” a los sectores populares de Cali, que son de etnia negra y mestiza.

Mientras las aperturas económicas y el desarrollo tecnológico vinculaban esta gente a los mercados y corrientes internacionales, estaban bloqueados por razones de clase social, etnia y falta de recursos- para participar en las esferas de las élites cosmopolitas. La salsa y las raíces antillanas, pues, ofrecieron un símbolo accesible para “estar en el mundo”, que adoptaron de los marineros, conformando una sensibilidad simultáneamente local y conectada al mundo global”.

Así, se puede observar cómo este fenómeno de difusión de la música antillana por los barrios obreros de Cali en los años cincuenta y sesenta, logra incidir en los pueblos del norte del Cauca y sobre todo a partir de los ochenta y noventa momento en el que también se da el florecimiento de las orquestas salseras, hecho que lanzó a Cali como la “capital mundial de la salsa”.

La Salsa, esa palabra que da nombre a un género musical, basada en la canción *Échale salsita*, que el cubano Ignacio Piñeiro interpretara en 1933, quien además de introducir la trompeta por vez primera en el Son, sirvió para que el “culinario” elemento entrara en la jerga musical. Palabras como “salsa”, “azúcar”, “sabor” se han utilizado en la música caribeña a modo de interjección, como elemento gramatical destinado a poner un acento de expresividad.

Y es en esa actuación musical la que nos permite comprender cómo un género musical como lo manifiesta Alejandro Ulloa (1987: 42) “Que la salsa es el bautismo de una música de hondos orígenes cubanos transformada y reelaborada en los barrios hispanos de Nueva York” logra inscribirse y construir un nuevo mundo de sentido, en un entrecruzamiento social con unas circunstancias particulares de afinidad social y cultural; afros, pobres y relacionados con un territorio de cultivos de caña.

2.1.1.1 Las orquestas de salsa

Así aprender la música antillana de Cuba y Puerto Rico se fue volviendo indispensable para los cantantes solistas e instrumentistas nortecaucanos para saltar a las orquestas profesionales de Cali. Orquestas grandes que les abrirían el

camino, no en eventos de competición, sino en su mayor interés de participar en los “toques” de oportunidad con dichas orquestas. Asimismo la conformación de estas agrupaciones musicales desde los años ochenta y noventa en estos municipios se volvió relevante.

Se puede entrever el orgullo que sienten algunas personas al relatar su participación en estas agrupaciones, tales como: Diógenes Velasco de Miranda quien fue cantante de salsa y debutó en la orquesta “Cali Charanga”, Willy Caicedo y Fabio Lucumi de Puerto Tejada en “La Identidad”, Hadyn Charria de Miranda en la orquesta “el Sol Naciente”; Gonzalo Arias trompetista en “Los Niches”, quien también tocó con “Nelson y sus Estrellas”. Leider Velasco actualmente cantante de la orquesta de Miranda, “Juglar”. Javier Vásquez de Puerto Tejada en el “Grupo Niche” y “Son de Cali”; Álvaro del Castillo de Puerto Tejada vocalista del Grupo Niche y Tuto Jiménez uno de los fundadores del Grupo Niche. Medardo Aponzá cantante de salsa, guitarrista y percusionista menor; Luis Armando Reyes cantante y percusionista, estos últimos también de Puerto Tejada.

En síntesis estos cantantes e instrumentistas caucanos han alternado en orquestas como las ya mencionadas, con cantantes de Nueva York como Henry Fiol, de Puerto Rico como Andy Montañéz, Tito Nieves, la Sonora Ponceña, Ricardo “Riche” Ray y Bobby Cruz. Con orquestas de Venezuela entre las que están Nelson y sus Estrellas, La Bronco de Venezuela y Dimensión Latina. El Grupo Bentú de Cali alternando con cantantes salseros reconocidos de esta ciudad como los hermanos Manyoma, Ever Manyoma cantante del grupo Caney, Hermes Manyoma vocalista de la orquesta La Ley y Wilson Manyoma más conocido por el seudónimo de Wilson Sahoco cantante de Fruco y sus Tesos. Leider Velasco comentó que para él Celia Cruz ha sido su modelo musical, la conoció en 1982 y con orgullo relata que su paisano Carlos Calvache alternó con ella tocando en la Fania.

Los toques en las grandes orquestas obligaron a los músicos a buscar una formación musical académica. La mayoría combina el empirismo con algunas bases de lecto-escritura musical. Desde niños adquieren formación en las Casas de la Cultura, entidades que tienen un diseño curricular en la parte instrumental de las bandas de viento musicales, instrumentos que tienen que ver con la conformación de las orquestas de salsa como el trombón de varas y pistones, trompetas, saxofones y flautas traversas de llaves. Las cuerdas como el violín y el contrabajo también los aprenden igual que la percusión de congas y timbales con su tan conocido instrumento de la salsa como es la campana o cencerro. Los toques de estos instrumentos en las orquestas sobre todo en las internacionales, los ha obligado a prepararse y a leer música en partitura. Algunos complementan su formación en el Instituto Popular de Cultura de Cali, en el Conservatorio Antonio María Valencia, en la Universidad del Valle o con profesores particulares de salsa que se vuelven sus “maestros”. *“No hay que ser ni tan académico ni tan popular, uno debe estar preparado para los cambios, el músico es para la gente, qué tengo yo como músico para ofrecerle a la gente”*, dice Calvache.

Se aprecia que los salseros son conocedores de la historia de la salsa, la mayoría de los músicos entrevistados pueden dar cuenta de este sistema musical. Hablan con propiedad de los boleros, el son, la charanga, la guaracha, la salsa, la pachanga y el bugalú (boogaloo), géneros que llegaban desde Nueva York.

En la medida que van adquiriendo una formación académica, conocen más sobre el comportamiento formal de este género. Por ejemplo, que la base principal de la salsa la lleva las congas y luego la gama de la percusión de los timbales, la campana y los bongoes. La campana es el instrumento que distingue a la salsa y llama a bailar. Nos revela con gran pasión Leyder Velasco cantante de salsa mirandeno. Además aseveran que el formato salsero que llegó a Colombia es el de Nueva York de la mano de Ray Barreto y Tito Puente y es el formato que trabajan en el norte del Cauca. Que Richi Ray y Bobby Cruz llegaron a Venezuela manejando un formato más acelerado, es decir, con un son cubano más rápido y

lograron fusionar este formato en grandes orquestas. Los músicos salseros del norte del Cauca a toda aquella música que no es salsa, de una manera despectiva la denominan “raspa” o sea a la tropicalailable, llámese merengue, cumbia, etc.

2.1.1.2 La producción discográfica de la salsa

Es importante evidenciar que alrededor de la salsa se generan otras prácticas sociales como la relación con la producción discográfica musical, una necesidad de proyección e identidad. Ser profesional musicalmente corresponde con haber grabado un disco por lo menos, de ahí que Carlos Calvache tenga en Miranda un estudio de grabación, afirma él, con el objetivo de darle oportunidades para grabar a los músicos caucanos. Seguramente ello coincide con el apogeo que tuvo la industria discográfica en Colombia, pues los discos adquirieron un gran valor simbólico en los sectores populares de Cali, puesto que quien tenía un equipo de sonido y la colección de discos con las últimas grabaciones de Nueva York y Puerto Rico, era una persona de gran importancia. Vale la pena recordar el fenómeno de las viejotecas que en 1990 a través del disco, logran suplantar la presencia de las grandes orquestas (Waxer, 2000: 10). Los discos como objetos culturales cosmopolitas permitieron a los bailes de barrio ampliarse en los clubes nocturnos o “grilles”, lugares en los cuales los caleños y los nortecaucanos desarrollaron una manera única de bailar la salsa. Un estilo de baile conocido comúnmente como el “paso caleño”.

2.1.1.3 Las mujeres en la salsa.

Y en la actuación musical de la salsa trascendió mucho en Cali y en el Norte del Cauca igual que en las Antillas la conformación de orquestas femeninas. En las cuales las mujeres cantaban, bailaban e interpretaban instrumentos convencionales, instrumentos que hasta el momento habían sido ejecutados por hombres. Esta incursión de la mujer en la conformación de orquestas femeninas fue pasajera, más

por la influencia comercial y el auge del narcotráfico en Cali que por una conciencia de género.

Las entrevistas a los pobladores, relatan que precisamente cuando el narcotráfico comenzó a meter la mano en la contratación de los toques de las orquestas de salsa en Cali, muchos músicos fueron beneficiados económicamente y de viajes a otros países, pero luego algunos fueron involucrados en problemas con la justicia. Es en esta época de la cúspide del narcotráfico cuando se incursiona la presencia de las mujeres en esta música. Las orquestas femeninas eran contratadas para tocar en los grandes clubes de las ciudades nacionales y en el exterior.

Con la caída del Cartel de Cali¹³ y la recesión económica en los noventa, fue suplantando la modalidad de las grandes presentaciones de las orquestas, incluyendo las femeninas por contrataciones puntuales de toques reservados. Algunas de las orquestas femeninas de salsa de Cali en la actualidad se encuentran en Miami.

Hoy las jóvenes mujeres participan de algunas orquestas locales mixtas de salsa como por ejemplo, Helen Catalina Sánchez, clarinetista mirandesa, quien aprendió en la escuela musical de su pueblo y en la actualidad estudia licenciatura musical en la Universidad del Valle. Es además cantante de baladas y boleros cubanos en una orquesta. Las Mujeres en el momento han ido adquiriendo un grado de formación académica profesional en otras áreas y con alguna formación musical como Diana Lorena Mina Pontón, de 29 años Licenciada en pre-escolar egresada de la universidad Santiago de Cali, es la cantante de orquesta de salsa

¹³ El Cartel de Cali, fue una organización delictiva del narcotráfico conformada y dirigida por los hermanos Rodríguez Orejuela, fueron capturados y permanecieron en la cárcel de Palmira desde donde continuaban con sus actividades de infracción a la ley. En sus contrataciones estuvieron vinculadas estrellas reconocidas de la farándula nacional. Luego fueron extraditados a las cárceles de los Estados Unidos.

“Juglar”. Se inicia en la música gracias a “mi voz bonita” nos dijo. Por su buena voz ingresó al coro de la “U” (universidad) iniciando así el estudio de técnica vocal. Vive en Florida Valle pero viene los domingos a Miranda a los ensayos de la orquesta, a la que ingresó hace aproximadamente cuatro años y medio. Pertenece también a otra orquesta de Florida llamada “Bahio” en donde también es vocalista. Otras mujeres jóvenes como Mirlen Moreno Calvache, de diecisiete años de edad, interpreta el trombón de varas en la orquesta Juglar, aprendió en la pre-banda de la casa de la cultura de Miranda y va a estudiar contaduría.

2.1.2 El rap en el norte del Cauca

Es el elemento musical vocal principal de la cultura del hipo hop. “El hip hop es un movimiento artístico y cultural que surgió entre los años 1960 y 1970 en las comunidades hispanoamericanas y afroamericanas de barrios pobres neoyorquinos (Bronx, Queens y Brooklyn) El *grafiti* por ejemplo forma parte de esta cultura, es la rama artística pictórica aplicada sobre superficies urbanas como en los muros y paredes”¹⁴. El Rap consiste básicamente en recitar rimas siguiendo un ritmo o una base musical. El término *rap* proviene del inglés, idioma en el que significa criticar severamente. También se ha sugerido que pudiera ser “un acrónimo de la expresión en inglés *rhythm and poetry* (ritmo y poesía) Surge en los barrios negros e hispanos neoyorquinos. Vinculado desde principios de los ochenta A esta cultura se integran diversas corrientes como la *break dance music*, el *electro*, el *grafiti* urbano o el *scratch*”.¹⁵

“Dos o más personas conversaban coloquialmente sobre un producto, combinadas con las remezclas de música disco que los jóvenes afros, hispanos y chicanos empleaban para bailar y divertirse al aire libre en los guetos. Los canturreos, gritos, saludos, carcajadas, exhortaciones al baile y otros comentarios que los DJ lanzaban por el micrófono en las fiestas y conciertos de reggae y dub

¹⁴ <http://www.wikipedia.org/wiki/Rap> Citado el 7 de mayo de 2007.

¹⁵ Enciclopedia Encarta 2000Microsf. el rap.

sobre bases instrumentales grabadas”¹⁶ Este fenómeno de de los Djockey dieron paso al *rap*.

Los Discjockey no son tomados como creadores pero han sido utilizados para darle color a los temas originales, pues de un mismo tema de pistas pueden surgir distintas versiones (Salewicz & Boot, 2001: 90) Esto significa que las músicas desarrolladas en Estados Unidos como en otras latitudes musicales afros, tienen su procedencia de Jamaica con hondos orígenes africanos. en donde tuvo mucha este sentido, el rap es el elemento musical principal de la cultura hip hop que consta de dos componentes principales: del audio mezcla y del DJockey. Es decir que, el raper está acompañado por una pista instrumental, normalmente se refiere a un "golpe" proveniente del Inglés *beat* por un productor de discos. Este golpe se crea frecuentemente usando una muestra de intervalos de percusión de otra canción. A este golpe se le adicionan otros sonidos sintetizados o realizados. Algunas veces una pista puede estar compuesta de un golpe, como una demostración de habilidades del DJ o productor. (Santana, 1994: 32)

El hip hop se caracteriza por sus atuendos anchos y sueltos, para dar cuenta los hip hoppers de ese ir en contra de lo establecido, propio de la juventud marginada de las urbes. La forma de vestir característica surgió cuando en los EEUU se les daba a los carceleros la misma talla de ropa, que usualmente no era adecuada y les quedaba grande. De tal modo, se adoptó esta particular forma de vestir, que hoy en día vemos en los jóvenes seguidores de esta cultura y especialmente de barrios populares de Puerto Tejada y Miranda que dentro de esta cultura del Hip Hop se encuentra el rap como género musical que en sus letras busca subvertir el orden, el esquema imperante.

¹⁶ Enciclopedia Encarta 2000Microsft. el rap.

2.1.3 El reggaetón en el Norte del Cauca

A principios de los noventa se comienza a escuchar, reggaetton, reggaetón o reguetón. Con canciones de rap en español de fuerte contenido social. Sobre el reggaetón encontré tres versiones en contradicción respecto de su origen.

Unos dicen que el reggaetón es un género musical variante del raggamuffin. *Raggamuffin* es un término derivado del inglés *rag* (harapo) que literalmente significa harapiento y que fue utilizado para etiquetar a las clases pobres, rastas y músicos jamaicanos y a sus movimientos culturales. Después derivó en la palabra *ragga*, y de ahí pasó a nombrar al estilo musical *reggae* (Santana, 1994: 32, 33).

Se dice entonces que el reggaetón a su vez descende del reggae jamaicano, influido por el hip hop en el Nueva York latino. El *reggae* viene de las raíces africanas que están en el gueto. Cuando dicen reggae, quiere decir: pobreza, sufrimiento, rastafari, todo. Es la música de los rebeldes, de la gente que no tiene lo que quiere. (Entrevista a Toot Hibert, en: Santana, 1994: 33)

Otros manifiestan que sus orígenes están en Puerto Rico porque el reggaetón comenzó acuñando el término "*under*"¹⁷ ya que debido al fuerte contenido de sus letras y la naturaleza de su lenguaje, era distribuido de manera clandestina entre la juventud. Las particularidades del reggaetón son sus letras en las hablas locales del español y su influencia de otros estilos latinos, como la bomba y la salsa.

Pero unos terceros afirman y defienden que es de Panamá, cuando en los años 1970, los jamaicanos descendientes de inmigrantes que habían ayudado a construir el Canal de Panamá, empezaron a cantar reggae (*ragga*) en español.¹⁸

¹⁷ <http://es.wikipedia.org/wiki/Ragga> Citado el 7 de mayo de 2007.

¹⁸ Conferencia de Sergio Santana, en el auditorio del Banco de la República sobre el Reggae en el Seminario de Músicas afrocolombianas y culturales. En el que participamos: Germán Patiño con el

Algunos afirman que el ritmo del reggaeton es una variación de las líneas rítmicas del dancehall reggae jamaicano, que a mediados de los ochenta fusionaba rítmicas inspiradas en el funk, creando así ritmos fuertes y bailables.

Lo cierto es que el reggaetón se ha convertido en un estilo de música popular urbano entre los jóvenes de muchos países de América Latina, en especial de los países caribeños, siendo fácil de bailar y provocando movimientos muy sensuales. Líneas de bajo y un ritmo repetitivo (casi clónico en todas sus canciones) Tiene una sincronización característica por la cual se guían la mayoría de las canciones, dando una referencia fácil para el baile.

La mayoría de las canciones del género son tachadas de tener un ritmo repetitivo. Sin embargo, las críticas van orientadas hacia las letras. Unos las tachan de inmorales mientras otros indican simplemente que tienen un alto contenido violento, sexual y machista. El reggaetón se suele asociar a una forma de bailar muy “sensual” y provocativa, con los cuerpos muy pegados, llamada a veces

tema del currulao, Guillermo Carbó sobre el género musical La tambora, Sergio Santana y Paloma Muñoz con el tema investigativo del bambuco patiano. El 12 de septiembre de 2007, Cali.

<http://www.reggaetonea.com/medios/se-confirmando-que-el-reggaeton-nacio-en-panama.html>. Tras mucho tiempo de estudio, la investigadora norteamericana Larnies Bowen ha determinado que las raíces del reggaetón definitivamente están en Panamá y no en Puerto Rico, confirmando lo que era vox populi desde hace algún tiempo atrás y que incluso enfrentaba a ambos países por esta disputa. Sin embargo, también ha podido reconocerse que es justamente en Puerto Rico donde este género se desarrolló con la fuerza que lo llevó luego a desencadenar toda una fiebre por los ritmos boricuas. En este estudio, Larnies Bowen destaca además la importancia del legado musical de los inmigrantes afroantillanos que a principios del siglo XIX llegaron a Panamá...Según palabras de la propia Bowen: *“No se puede tener reggaetón sin reggae en español. Primero fue el reggae en Jamaica, luego el reggae en español en Panamá, y de ahí llegó el reggaetón”*.

Su investigación también reveló que la primera vez que se escuchó reggae en español fue en el año 1985 en Panamá, por parte del intérprete “Chicho Man”. A partir de ahí, la repercusión de artistas como Nando Boom, Gringo Man o El General fue creciendo hasta llegar a niveles internacionales. La investigadora ha tenido como material de su trabajo el reggae en español, llegando a determinar que se dio por vez primera en Panamá y que a partir de ahí es que surgió el reggaetón.

“perreo”, el cual es un estilo de baile practicado sobre todo para bailar reggaetón y sus variantes. La danza del perreo se le conoce por la imitación de los movimientos del coito en la postura del perro¹⁹.

Al consultar las páginas web, porque hasta el momento no pude encontrar un texto o libro que me hablara sobre el reggaetón; aseguran que los sonidos, el vocabulario, la indumentaria, las letras y la actitud de este estilo se basan en el bandolerismo y la delincuencia; estas acusaciones son aún más graves que las de sexismo.

Ultimando detalles se puede develar que la fuerza de estos géneros musicales con referentes urbanos ha sido y sigue siendo muy en el norte del Cauca, por sus cercanías de historia y de dominación comercial y cultural de influencias del Valle del cauca, especialmente de la ciudad de Cali.

¹⁹ www.wikipedia.org/wiki/luleo citado el 7 de mayo de 2007.

CAPITULO III

EL MUSICAR Y LAS IDENTIDADES

“Hoy, cada impetuosa innovación no trastorna la forma de vida Hablar de identidad en esta época es quizá poner un tema de moda, pues en el mundo actual la “cultura” y “la identidad” están en boca de todos. Las corrientes antropológicas y las ciencias sociales profundizan en las identidades relacionadas con la construcción discursiva, un ensamblaje de significados en las representaciones dejando de lado la relación que existe entre esta construcción discursiva y la materialidad de la identidad. Es decir, que se ha pretendido darle mayor énfasis a la significación y dejar de lado la acción de los problemas materiales de la vida. En el arte es manifiesta esta relación, en donde la práctica artística difiere del hacer, en este caso, no sólo es hacer música porque sería muy instrumental, en cambio la práctica musical es una acción intencionada desde la conciencia, tiene que ver con el performance de la música, desde la acción de unos actores en unos escenarios sociales y culturales, en el musicar. Jóvenes que construyen identidades desde la necesidad material de la subsistencia pero que le dan significado, y que en últimas, como dirían algunos estudiosos, la acción termina siendo significación. Desde el planteamiento de Peter Wade (1999: 263) que la identidad no es sólo la representación simbólica sino también los problemas materiales de la vida, en este caso, de los jóvenes afro del Norte del Cauca que lo hacen a través de géneros musicales y desde el Etnomusicólogo brasileño José Jorge De Carvalho (2004: 38) plantea que: “Las definiciones y los acercamientos antropológicos, hasta la fecha muy reciente- sean funcionalistas, estructural-funcionalistas, estructuralistas, hermenéuticos, semiológicos, entre tantos posibles- de un modo u otro dejaron un poco de lado la cuestión del poder”. Reafirma que la dimensión del poder es constitutiva misma del intento de las comunidades afro-americanas de preservar ese legado de la música africana, de los rituales africanos en América, en una estructura que sería, en realidad de contra-poder. Que hay una serie de estereotipos con la música afroamericana que hacen que las personas se olviden

que la base comunitaria de esas tradiciones musicales es muy pobre, una música de descendientes de esclavos, y que son, todavía hoy, las comunidades más pobres del mundo. De tal manera que en el objeto de estudio de las identidades que construyen los jóvenes afros de Puerto Tejada y Miranda Cauca, mediadas por la salsa, el rap y el reggaetón, tuve en cuenta este referente de identidad, el sentido tanto de existencia material como de significación simbólica de la identidad.

En este orden de ideas, con estos conceptos asumí trabajar las identidades mediadas por la música, el 'musicar' entendido como práctica social humana, inscrita en un campo cultural en el que actores, en este caso los jóvenes afros y agentes especializados que definen y juegan el dominio del campo de mediación, como son la informática comunicativa, los medios de comunicación, en últimas, la tecnología, en la música. Por eso Small (1999), plantea que "Cuando usamos la palabra 'musicar', todas estas actividades se suman para totalizar un solo acontecimiento, y que la naturaleza del acontecimiento está afectada por las maneras cómo todos lo hacen, y tenemos un instrumento para explorar los significados que genera el acontecimiento en su totalidad. Tenemos en cuenta no sólo lo que hacen los músicos, y no sólo la obra que se toca, o lo que ha hecho el compositor, si hubiera uno. Empezamos a ver una actuación musical como un encuentro entre seres humanos que tiene lugar por medio de sonidos organizados. Como todo encuentro humano tiene lugar dentro de un entorno físico y social, y tenemos que tener en cuenta esos entornos también cuando preguntamos cuáles son los significados que genera una actuación musical".

Teniendo en cuenta estos planteamientos sobre identidad de la 'representación simbólica' y la acción de actuar la música encontré las categorías de identidad más relevantes mediadas por las músicas de la salsa, el rap y el reggaetón como qué es aquello de lo rururbano, su relación con la tecnología, la violencia, la identidad con los guetos del exterior, la religiosidad y cómo aprenden las músicas que visibilizan la identidad de estos jóvenes afros tanto en la representación simbólica de la significación de la materialidad de la acción manifiestas en la actuación del musicar.

3.1 Qué es o no urbano, qué es o no rural

Se hace difícil sostenerse en conceptualizaciones de lo que es o no urbano, qué es o no es rural. Estas duplas están en juego de desvalidarse. Si recordamos que lo urbano era lo contrario a rural. Afirmaciones que hoy se enfrentan a proceso de hibridaciones, descentramientos y reorganizaciones y como afirma Martín Barbero (1997: 104) “Cualquier intento de trabajo definitorio y delimitador corre el peligro de excluir lo que quizás sea más importante y más nuevo en las experiencias sociales que estamos viviendo”. Por eso se trata más bien de comprender y asomarnos a la polisemia de esos procesos que han dejado de ser unívocos.

Lo urbano y lo rural llámese “rururbano” o transurbanista es un modo de ser. El modo de ser prevaleciente hoy en día. Paolo Virno (2002: 9) plantea que:

tradicional y repetitiva, sino que interviene sobre los individuos ahora habituados a no tener ya costumbres sólidas, adaptados a los cambios repentinos, expuestos a lo insólito y lo imprevisto. Hay que moverse en una realidad siempre y de todos modos renovados múltiples veces. Ya no es más posible una distinción efectiva entre un ‘adentro’ estable y un ‘afuera’ incierto y telúrico. La transformación permanente de la forma de vida y el adiestramiento para afrontar una aleatoriedad ilimitada, comportan una relación continua y directa con el mundo en cuanto tal, con el contexto indeterminado de nuestra existencia”.

Es evidente la tensión que se presenta entre lo urbano y lo rural en estos municipios nortecaucanos. En Puerto Tejada es un poblado en el que se puede encontrar toda clase de música, aún aquella que apenas ha salido al mercado y ahí se encuentra. Se devela que hay unas nuevas relaciones de representación iconográfica y de repertorios, provistos de esos enlaces mas-mediáticos, que compensan en parte las relaciones de identidad con un mundo abstracto. Y digo abstracto, porque es innegable la gran variedad de ofertas simbólicas de “afuera” que fomentan la “pluralidad” de gustos.

Esa oposición entre lo urbano y lo rural resaltada en la sociología de los años cincuenta, es un proceso que se acelera en las últimas dos décadas (fenómeno de la migración límite como los desplazados llamados también aldeanos rurales). El caso reflejado en los jóvenes afros nortecaucanos que aunque toman referentes de la ciudad juegan otras reglas distintas a la de los jóvenes urbanos que según estudios sobre culturas juveniles distan de ser dependientes social y económicamente de sus familias. Porque son jóvenes afros semi-rurales o rural-rurbanos que por el contrario a los jóvenes ciudadanos, tienen que trabajar para sostener a sus familias (padres y hermanos) o su propia familia constituida desde temprana edad.

Esto demuestra que en la vida de los jóvenes afros se da una relación con lo urbano más desde los deseos, es decir, el deseo de vivir una experiencia variada de habitar y usar los referentes de lo urbano con una información que circula en lo virtual, estando ellos en un espacio territorial geográfico como Puerto Tejada y Miranda pero que pueden ser urbanos sin vivir en la ciudad, porque lo urbano se presenta como una forma de vida, porque lo urbano muestra “progreso” y “cultura”

Y es que en Puerto Tejada habitan unos jóvenes que han empezado a relacionarse con músicas que provienen del “exterior” rap y reggaetón y las mezclan con música del pacífico colombiano como el currulao. Admiran a cantantes como Junior Yei y Biloba de Buenaventura, también con los más conocidos internacionalmente exponentes de estos géneros como Héctor el Bambino²⁰, “don Omar”²¹, Daddy Yankee²², Wisin & Yandel²³ de Puerto Rico. En esta población

²⁰ Héctor Delgado Román, tienen 25 años y es uno de los principales promotores del reggaetón dentro y fuera de Puerto Rico, con su nombre artístico Héctor el Bambino. www.terra.com/ocio/articulo/html/oci58822.tht1m citado el 22 diciembre de 2008.

²¹ William Omar Landrón Rivera, conocido artísticamente como Don Omar. Es cantante, compositor y productor nacido en Puerto Rico. Su historia musical se desarrolla en la iglesia de la Restauración de Cristo, donde fue pastor durante cuatro años y paralelamente a esta actividad participó en varios grupos que cantaban en celebraciones religiosas. www.wikipedia.org/wiki/don_omar citado el 22 de diciembre del 2008

nortecaucana se encuentran jóvenes como *Baby John*, quien participó como reggaetonero en el reality de Televisión, el Factor X RCN televisión; Juan Pablo Banguero y Carlos Jair del grupo *Black de flow* quienes son de Guachené Cauca.

Jóvenes que en esa actuación musical logran apropiarse de algunos elementos de la sociedad de consumo, de temas musicales que escuchan a diario a través de sus artefactos sonoros o por los medios de comunicación. Por eso géneros como *el rap y el reggaetón* a través de objetos mercantiles como los CD y los videos musicales logran generar unas identidades culturales en estos jóvenes, porque sus usos los incitan a identificarse con estos géneros musicales afroamericanos e hispanoamericanos.

Esos sujetos que vienen de “afuera” comienzan a habitar en sus vidas, en sus familias, en sus casas. Por eso “sus Tegos Calderón, Wisin y Yandel, Daddy Yankee entre otros, son la compañía frágil de la modernidad. Como afirma Armando Silva “El mundo se urbaniza sin pasar por los cascos físicos debido a los efectos de los medios, las tecnologías en fin, el concepto de ‘red simbólica en expansión permanente’ adquiere pleno acople cuando hablamos de ciudadanos conectados en

²² Ramón “Raymund” Luis Ayala Rodríguez, conocido artísticamente como Daddy Yankee, cantautor de reggaetón de Puerto Rico. Uno de sus mayores logros es haber popularizado el reggaetón en América Latina y en diversos países de habla no-hispana. La razón del nombre artístico tiene el significado porque era fanático del cantante Big Daddy Kane y porque el término en Puerto Rico se usa como “papá” Y Yankee porque en Puerto Rico este término se utiliza para denotar algo grande y fuerte, y porque además era fanático de los Yankees de Nueva York. www.wikipedia.org/wiki/dadyy citado el 22 de diciembre del 2008

²³ Wisin & Yandel es el nombre artístico de Juan Luis Morera y Llandel Veguilla. Son un duo actualmente entre las figuras más emblemáticas del reggaetón. www.terra.com/música/artistas/w/wisinyandel/ citado el 23 de diciembre de 2008.

red, pero no sólo conectado al computador, también en redes de comunicación y en redes sociales”.²⁴

3.1.1 Las Nuevas Tecnologías y la materialidad de la identidad

Las tecnologías de las últimas tres décadas han incidido en la experiencia de todos, y no sólo en la de los músicos o los aficionados de este o cualquier tipo de música. Hoy en día se ha ampliado el papel de la música - y la sonoridad en general-juega en la sociedad debido a la innovación tecnológica y los cambios en el consumo y la participación cultural. Entre otras cosas, percibimos que la música-y un sinnúmero de nuevos sonidos sintetizados- es cada vez más ubicua; casi no hay espacio donde no se oiga música. Desde el acompañamiento musical en el cine, que data de antes del desarrollo de los *talkies*, hasta los iPods de hoy, pasando por la ‘muzakificación’ de ascensores y *shoppings* y la incorporación de chips sonoros a las tarjetas de cumpleaños y navidad, o la música a la que nos someten mientras aguardamos en el teléfono para que nos atiendan los que prestan servicios al cliente, nuestro paisaje acústico, asistido tecnológicamente, resuena cada vez más, permeando nuestra experiencia.

(George Yúdice, *Nuevas tecnologías música y experiencia*, 2007)

Es evidente la presencia de los vínculos electrónicos y tecnológicos que los jóvenes afros establecen con la música, en el caso de los raperos, los reguetoneros y los salseros como consolas, teclados y amplificación de sonido (producción sonora) CD, DVD entre otros. Existen en Puerto Tejada agrupaciones de jóvenes que interpretan rap y reggaetón como son “Puerto Ritmo Baile y canto”, “Comando Musical”, “La Jim de Horse”, “Candongá”, Ramiro, “El Potro”, “Fercho”, “Acapella” y “Big Baison” quien participó como reggaetonero en el reality de Televisión, el Factor X de RCN televisión nacional. Lo mismo “Vicky” mujer reguetonera quien también participó en el concurso. Y en Miranda encontramos a Yerson Ramos, Francisco

²⁴ Entrevista a Armando Silva “*Ser santiagueño o porteño es, primero , un deseo*” Por: María Constanza Mujica. Revista virtual Bifurcaciones, revista de estudios culturales urbanos ISSN 0718-1132. www.bifurcaciones.cl – año 2

Mosquera y Rafael. Juan Pablo Banguero y Carlos Jair del grupo *Black de flow* quienes son de Guachené Cauca.

Estos grupos musicales juveniles y músicos individuales han grabado en CD y en video sus creaciones, unos, en un estudio de grabación que está ubicado en el mismo pueblo de Puerto Tejada denominado "Producciones Phillips". Y otros han grabado en Miranda (estudio en la casa de habitación de Carlos Calvache) O si no contratan *el pistero* para que les elabore la música para rapear. Ya que el rap se interpreta sobre una pista base y sobre ella, se canta o recita el texto melódico. Y más aún que en la actualidad se está mezclando tanto el rap con el reggaetón o la salsa con el rap, se observa que aparece una nueva modalidad de productor musical como es el *pistero*.

Al recordar que la salsa surge en Colombia especialmente en Cali y Barranquilla a mediados del siglo XX y el rap y el reggaetón a finales del mismo siglo, son músicas con referentes urbanos que penetran con mucha fuerza a través de los medios de comunicación y las nuevas tecnologías. El surgimiento y desarrollo de las músicas populares urbanas, está ligada a la difusión masiva a través de medios de comunicación y se puede evidenciar que en las últimas tres décadas, las tecnologías, han incidido en la experiencia de todos respecto a la música tanto en los aficionados como en cualquier tipo de música la presencia es mayor. Hoy se habla de que el papel de la música y la sonoridad en general en la sociedad se ha ampliado debido a la innovación tecnológica y los cambios en el consumo y la participación cultural (Yudice, 2007: 18).

Es indiscutible que son géneros que requieren del uso de la tecnología, entendiendo que el término tecnología, proviene de la contracción entre los vocablos griegos: *techne* y *logos*. *Techne* que implica la comprensión de los principios del conocimiento, para hacer o fabricar algo. Y hasta aquí podríamos encontrar una relación directa con la definición etimológica de arte, *Ars* vocablo latino que significa practicar las cosas, actividad, habilidad o profesión creadora,

que pretende expresar. Y como diría Ortega y Gasset (1982: 23) refiriéndose a que la técnica es, “la adaptación del medio al sujeto”, por lo tanto los jóvenes afros hacen uso de la nueva tecnología para subsistir de manera simbólica.

Se entiende que la música logra esos efectos, pero en esa concepción aparecen nuevos vínculos electrónicos tecnológicos como el Internet, el video musical, el mp3, los CD y otros; (reproducción técnica del sonido que fue empresa acometida a finales del siglo pasado). Así, como los esfuerzos convergentes que hicieron previsible una situación que Paul Valéry caracteriza con la frase siguiente: “Igual que el agua, el gas y la corriente eléctrica vienen a nuestras casas, para servirnos, desde lejos y por medio de una manipulación casi imperceptible, así estamos también provistos de imágenes y de series de sonidos que acuden a un pequeño toque, casi a un signo, y que del mismo modo nos abandonan” (Citado por Walter Benjamín: 2 y 3).

Los raperos y reguetoneros del norte del Cauca dependen de la tecnología pues deben pagar a los productores musicales para que les hagan las pistas por un valor de \$200 a \$300 mil pesos, según nos informó Yerson (joven raper- reguetonero de Miranda Cauca). Pues no requiere tanto de músicos instrumentistas sino de un productor sonoro. Productores caseros, músicos empíricos que van adquiriendo un dominio de la tecnología. Ejemplo, el *Pro Tools* que es una estación de trabajo de audio digital multiplataforma de grabación de audio y midi, que integra hardware y software y es usado mundialmente como el estándar de grabación, es un recurso muy importante para estos géneros, pues se pueden corregir los problemas y se limpia la música.

Se devela la materialidad de la identidad, unas relaciones de subsistencia, entre todos los actores del universo musical. Una nueva modalidad laboral en el mundo de la música, que a partir de la tecnología y la categoría comercial surge una designación y ocupación denominado como el *pistero*.

3.1.1.1 *El pistero*

Hay dos clases de pisteros, el que hace pistas con fondos musicales orquestados, una matriz sonora que sirve de fondo a los cantantes para que interpreten sus canciones, es un producto sonoro elaborado con efectos especiales en un estudio de grabación, algunos son caseros y el que los realiza es un empírico ingeniero de sonido y grabador que ha creado una nueva forma económica de ingresos. El otro, es el que se encarga simplemente de “colocar” las pistas como una especie de *disc jockey* tanto en la radio como en los *karaokes* y fiestas populares.

Estos jóvenes afros tanto productores como cantantes, buscan inscribirse en una cultura musical ecléctica con una nueva modalidad de mercado de impacto masivo, empleado por los medios de comunicación y que sufren una marginada crítica de la sociedad. *“Mi mamá no me deja salir, me amenaza con decirle a “pito” (papá) ahí está Satanás en buena, me dice”... porque usamos ropa ancha, gorra terciada y cadenones, aretes, gafas para la presentación, entonces la gente nos dice que somos el mismo diablo”*, afirma Francisco Mosquera, rapper y reguetonero.

La manera de hacer y de escuchar música ha cambiado con el uso de la nueva tecnología. Este sistema de funcionar con máquinas o aparatos electrónicos, capaces de producir música o sonoridades diferentes, lleva a los jóvenes a buscar otros caminos de expresión. Los rappers y reguetoneros emplean una perspectiva de saberes singulares que ponen en evidencia su relación con sus gustos y simpatías con esa enorme diversidad de lugares y de modelos a imitar vía Internet y los *mass media*. Es importante tener en cuenta que el rap por ejemplo y el reggaetón, les permiten circular sus letras sobre una base musical que ellos no crean sino que se encargan de elaborar las denuncias, sus amores y pasiones a través de sus textos. Pues cantan sobre pistas que compran o mandan a hacer y le ponen letra propia, es decir, que los raperos y reguetoneros se encargan de componer el texto.

En ese musicar se entrecruzan complejas relaciones espaciales y pluralidades conectadas a vivencias metropolinas y comunicacionales de las ciudades que pareciera que los fragmenta y descentra de su entorno semi-rural, pero a su vez les brinda la posibilidad de ser, con oportunidades sonoras, corporales, visuales para crear y recrear sus vidas.

Por ejemplo, nos comentó Francisco Mosquera reguetonero que de la grabación "Melao con plomo" del factor X (programa reality de televisión) sobre esa pista ellos han creado otras letras y se graba. La pista es la música sintetizada que hacen los instrumentistas con mezcladores y sobre ella se van creando letras. Es decir, que con una misma pista puede servir para crear varios textos o letras de diferente tema.

Los Lunitun de Puerto Rico son productores de pistas desde el 2004, agregó Francisco Mosquera, de ahí que tengan una cierta preferencia de cantantes como Arcángel *"Ese man, es un novato que lleva 15 años de trayectoria de reggaetón y ahora en el 2008 armó Tártaro Record producción discográfica, es decir que Arcángel tiene su propio "Fow factory" (productora discográfica), Naldo es productor busca talentos"*. Pareciera contradictorio pero oírlos se queda uno sorprendido de la cantidad de información que despliegan y manejan.

Andar con porta CDs y DVD es el formato que predomina en Puerto Tejada y Miranda, circulan sus músicas, imágenes de video y fotografías. Cada usuario se convierte en productor canjeable de "sus músicas". Un refugio en la modernización y la globalización en donde tratan de combinar arraigos locales con la información internacional que reciben de los medios masivos de comunicación. Conexiones y comunicaciones tele-cableadas a través de las páginas web, en los CDs, en los Chat con unas músicas con referentes urbanos que los diferencian. Como diría Marc Augé (1993: 41) "Que es el crecimiento de esas instalaciones necesarias para la circulación acelerada de la persona y los bienes, "los no lugares" un concepto de

espacio, o mejor de lugar y los hábitos de los ciudadanos que los incorporan a su propia historia”.

Todo esto devela cómo las innovaciones tecnológicas influyen de una manera amplia en las experiencias de vida de la gente, especialmente de estos jóvenes afros. En donde la música, o mejor las nuevas tecnologías aplicadas a la música y sus usos inciden en las formas de intercomunicación humana. Cómo la música entrelaza afectos e identidades sociales. Como plantea Yúdice (2007: 31) “Se suele entender la modernidad como un régimen predominantemente visual, sino también en un inconsciente sonoro azuzado por las nuevas tecnologías de reproducción sonora y de radiodifusión”. Pero también construyen identidades (piratería, estudios de grabación caseros, el pistero) desde la necesidad material de la subsistencia, unas nuevas modalidades en el mundo de la música, a partir de las nuevas tecnologías y la categoría comercial.

3.1.2 Identidad con los *guetos* africanos del exterior

Jóvenes afros que van estableciendo vínculos y relaciones invisibles en la reconstrucción de un modo más abstracto con un mundo de identidad étnica afroamericana, digo que en abstracto, porque pareciera que estuvieran en busca de un anclaje con una memoria de resistencia. Porque se observa que establecen una relación de su música plasmada en los diferentes subestilos musicales de la cultura hip hop en el caso del rap y el reggaetón, y por supuesto los jóvenes vinculados con la salsa con estos géneros que provienen también de hondos orígenes africanos.

*“Que sienta pena quien te parió
Mira niño blanco deja el racismo
Porque esa vaina no te lleva a ningún sitio
Dejás de distinguir a todos los latinos ni tan poco a lo chiquito
Oíste, oíste, oíste después no me venga con tus chistes
Te le vuelvo a decir, no me venga con tu chiste,
No me traigas chiste, no me diga chiste
Porque eso chistes me pone pegajoso como un chicles*

*Porque algunas veces me pongo triste
Cuando pienso de mi abuela pienso en mi abuela
Pienso que el limbo está en la estrella...
No me venga a discriminar, discriminar, discriminar
Y cuidado si me mira mal porque el racismo
No nos va a acabar
El racismo lo destruye la gente
Mi tierra toda la gente está dañada
Negros, blanquito, negrito, chiquito, gordito, flaquito,
todos somos hermanos y yo”.*

Este es un tema musical de Tego Calderón, cantautor raper y reguetonero de República Dominicana que muestra que la segregación “destruye a la gente” y es que además Tego es uno de los grandes exponentes de este género y de gran reconocimiento e ídolo a imitar por los jóvenes nortecaucanos.

Luego Francisco nos canta unos versos en un inglés poco entendible pero después lo consulto y se trata de un reggaetón de Don Omar “Scandalous” Cuban Link.

*Saquen los habanos
Que se juntaron el boricua y el cubano
Para darse la mano
Latino, somos familia mi hermano
(Aguanta la pela!)
She's so scandalous, so bad for me
Y le temo a pensar que me puede matar el no verla aquí
I can't handle this,
she's more than me
Y le temo a pensar que me puede matar el no verla aquí
El no verla aquí, el no verla aquí
El no verla aquí, el no verla aquí.
El no verla aquí, el no verla aquí.
El no verla aquí, el no verla aquí*

Francisco nos dice que: “Es cierto que los raperos son en inglés, en Colombia a los raperos no los apoyan porque creen que son vagabundos. Hay raperos que al traducirlos del inglés, las letras al español son asquerosos es cierto que hay temas que tienen una campaña sobre África sobre la explotación de los mineros y

defienden la raza...Eicon por ejemplo, es africano y lo saca en el “rape”, Tego Calderón es otro que no usa diamantes y cadenas no usa el bling bling y protesta por la explotación de los mineros de las minas de diamantes en el Africa”

Algunos se identifican con los textos cantados que revela la problemática de la exclusión de los negros en el mundo, el conflicto de los diamantes en el África. Otros, con una temática del amor sexuado y por supuesto con canciones en inglés que les permite comunicarse con muletillas mezcladas con el español “*estamos bling bling*” cargado de numerosos giros idiomáticos, metaplasmos, deformaciones fónicas que alteran las palabras en su uso cotidiano, con contracción de sílabas o letras, de onomatopeyas, metonimias, asociaciones ingeniosas del idioma local generando un “under spainenglish”.

Por ejemplo, el raper Francisco Mosquera, de Miranda nos dice:

Cantamos estas canciones combinando ingles con español “dame un kiss’, hemos necesitado diccionario para traducir porque son temas muy urbanos, muy de la calle de lo más bajo, de la pobreza como los temas de Calle 13 y admiro a Tupa ‘nichecito’ cantante rapero que murió hace años, número uno de todo el mundo, de California EEUU, o no se sabe dónde está. Pero nos gusta conocer sobre esta gente, que son nuestra raza, nuestros parceros.

Continúa diciendo el rapers Francisco:

Los más humildes nos identificamos con los rappers, los modelos en los que en su rutina de trabajo han surgido y queremos ser como ellos, por ejemplo Wisin y Yandel reguetoneros y rapers famosos y son más sencillos,

*demás Tego Calderón es un negro rappers que afina sobre la explotación de los mineros, defiende la raza*²⁵.

Son músicos modelos del exterior que en sus concepciones frente a la vida y posiciones de resistencia tanto étnica como de pueblos latinos, plantean posturas que necesariamente no tengan un claro compromiso social, masificados por las industrias discográficas es cierto, pero que dejan impregnados en sus seguidores ese lenguaje que rememora al “Dj que utilizaba en sus improvisaciones, ese lenguaje del jamaquino miserable, la expresión del ídolo del *ghetto*” como lo plantea también Santana (1994: 36) Estos por lo tanto, son vistos por la sociedad como un reflejo cultural de la música del pobre urbano, el cual es usualmente rechazado e incomprendido.

Recordemos que el término *rap* proviene del inglés, en el que significa criticar severamente y que el potencial de estos géneros musicales viene de un origen irreverente de las barriadas de Kingston Jamaica. De esa genealogía del Reggae que ha ido conectando cada expresión musical y cultural lanzadas al mundo como

²⁵ Consulté por Internet para ver que encontraba sobre estos músicos que los jóvenes raper del norte del Cauca hacen apología sobre ellos en las entrevistas. “**Tego Calderón** ha revelado en varias ocasiones su orgullo por ser latino y por mostrar su arte urbano en lengua castellana. Recientemente reafirmó esa postura, además de señalar que no planea hacer el famoso “*crossover*” al mercado anglosajón ni ahora ni nunca. Tego dijo que está satisfecho de los logros que ha tenido en el mercado hispano, y de seguir defendiendo la música latina. “Nosotros somos grandes en español, tenemos que sentirnos grandes en nuestro idioma”, expresó Tego durante una mesa redonda de artistas, ejecutivos de disqueras y promotores donde se habló de la posibilidad de algunos cantantes de habla hispana que puedan entrar al mercado anglo, según informó la agencia AP. El mismo intérprete recalzó que con sus logros en la música hispana ha vivido satisfecho, y por lo tanto no está interesado en cambiar esa metodología de vida. “Me siento súper complacido de lo que he logrado en español... quiero ser leal a los latinos, insistió el intérprete de música urbana en un escenario que compartió con Kat de Luna, el grupo D.E.Y y el productor Sergio George, entre otros. Esta posición de Tego a no cantar en inglés contrastó con la defendida por Kat de Luna, quien aseguró que: “es posible tener un artista latino que haga música en inglés y en español”, destacando ejemplos como Jennifer López, Shakira, Ricky Martin y Enrique Iglesias.” www.univision.com/content/content.jhtml

el mento, el ska, el blues, el calypso, el rock & roll y el soul entre otros. Y por supuesto de ahí se desprende el reggaetón con sus tres versiones de origen: Puerto Rico en donde aparece en el reggaetón el término acuñado de *under*, el reggae jamaicano influido por el hip hop en el Nueva York latino y el de Panamá, cuando en los años setenta, los descendientes de los inmigrantes jamaicanos que habían ayudado a construir el Canal de Panamá, expresan su propio reggaetón.

Pero en ese musical pareciera que se da una conexión con todos estos géneros musicales afroamericanos y sucede algo curioso pues hay una temática social, un fondo en pro de la vida, del ser humano, una protesta social, del amor, de la sexualidad, de la valoración por su gente y la región, de las creencias y de una fe religiosa enmarcada en la variedad. Porque en el Norte del Cauca se han venido generando movimientos culturales identitarios de afrocolombianidad. Por ejemplo los jóvenes de Puerto Tejada han realizado dos encuentros de música afroamericana denominados “Por la paz y la convivencia, para la creatividad y construir sociedad”. No es extraño oírles cantares temáticos comerciales y también de contenido social sobre la exclusión social de los negros. En el norte del Cauca, en los últimos años ha sido fuerte el impulso de actividades en pro del reconocimiento de la cultura afrocaucana. En el Norte del Cauca se ha gestado una red de casas de la cultura con un trabajo que les permite construir un proceso organizativo y étnico. Aunque es importante resaltar que en este tipo de eventos no aparecen los salseros, pero si los rappers-reguetoneros y las demás expresiones artísticas culturales tradicionales de la región como grupos de música y danza de Fugas, bundes y torbellinos negros.

Y esto me lleva a preguntarme: ¿Qué hace que además del uso de las nuevas tecnologías, jóvenes afros de Puerto Tejada y Miranda Cauca, tanto individual como de manera colectiva organizan y participan en encuentros musicales de la región interpretando rap y reggaeton? Y la respuesta pareciera estar en la fusión musical, que consiste en mezclar estos géneros urbanos con géneros tradicionales, como la fusión que hacen con el currulao del pacífico colombiano. Luego corroboro que ellos

participan en la modalidad de tema libre en el Festival del Pacífico 'Petronio Álvarez'²⁶ que se realiza anualmente en la ciudad de Cali.

Es una identidad entonces no sólo desde la masificación y el consumo comercial sino que además de esto hay una conexión con las raíces de sus antepasados africanos. Pues si bien es cierto, no es extraño oírles cantar temáticas comerciales y también de contenido social sobre el maltrato, el consumo de drogas, la sexualidad, la salud y sus vivencias como corteros de caña y cantan igualmente los temas de moda de los exponentes artistas del momento.

Los jóvenes afros nortecaucanos están conectados con los guetos pobres de donde se originan estos géneros musicales, del hip hop, de los guetos del reggae de Jamaica, (El Reggae significa música de los desarrapados, que viene del pueblo. Santana, 1994: 32) de los descendientes de los inmigrantes constructores del Canal de Panamá y de las calles neoyorquinas. En las entrevistas se devela los nexos con un pasado histórico que no conocían, pero que logran conectarse con habitantes y cantantes que los identifica con una simbología transnacional. Como diría Manuel Castells (1999: 371): "*Grupos sociales y territorios por vincularse con la economía global, por escapar de la marginalidad*" se sienten identificados con

²⁶ En 1997 se dio inicio al Festival Petronio Álvarez, en respuesta a la necesidad de crear un espacio de encuentro para compositores, músicos e investigadores de la música nativa del Litoral Pacífico. La pluralidad étnica y la multiculturalidad de Cali hicieron un rápido eco al evento que creció en participantes, en público y se anidó en el corazón de una región que vio en el Festival un medio de conservación, apropiación y conexión de las manifestaciones culturales afrocolombianas urbanas y rurales. El Festival convoca anualmente a más de un centenar de agrupaciones musicales nacionales e internacionales que compiten por el premio Petronio Álvarez en distintas modalidades como son la de conjunto de marimba, chirimía chocona, violines caucanos y modalidad libre. Pero el premio más competido y más ansiado es la ovación de un público exigente que se entrega generoso cuando la música logra tocar las fibras que lo mueven. Plegable de convocatoria del festival de agosto 2008.

estos estilos musicales que históricamente surgen en los barrios afros e hispanos en el exterior.

Igual pasa con la salsa, como un proceso complejo que se liga a la industria cultural, al espectáculo, a la rumba y a la fiesta como lo manifiesta Alejandro Ulloa (1987: 42) “Que la salsa es el bautismo de una música de hondos orígenes cubanos transformada y reelaborada en los barrios hispanos de Nueva York” fenómeno de los años cincuenta y sesenta de la difusión de la música antillana en los barrios obreros de Cali, logra incidir en los pueblos del norte del Cauca coincidente cultural con lo afro y como sector popular.

Es cierto que hay muchos estudios adelantados sobre el consumo cultural y de las necesidades de la gente, que adquiere un lugar decisivo en los estudios y trabajos culturales, no sólo a cuestionar y criticar las estrategias de dominación y difusión como los medios de comunicación y la escuela entre otros. La actitud de los movimientos políticos que se reducen a denunciar las imposiciones de la clase hegemónica, incluidos en el consumo; pero todo esto, nos lleva a pensar en cuáles son los usos que la gente hace de los mensajes impuestos, como reestructuran y renuevan sus prácticas, la manera de emplear los objetos producidos por la clase hegemónica, y qué papel jugamos en un proyecto de investigación sobre identidad cultural, en ese musicar.

Catherine Walsh (2004: 19) plantea que: “La modernidad no es un fenómeno europeo, sino un fenómeno global con distintas localidades y temporalidades que no se ajustan necesariamente a la linealidad del mapa geo-histórico occidental. No hay modernidad sin colonialidad.” Esto nos lleva a reconocer que dentro de este fenómeno hay unas diásporas masivas hacia nuevos habitats, que hay perspectivas invisibilizadas y subalternas que emergen de experiencias y memorias coloniales, que no se quedan simplemente ancladas en un pasado colonial sino que se reconstruyen y se representan dentro de la colonialidad del presente. Y es que sobre la música afroamericana como afirma De Carvalho “Es una música en la que

hay todavía un intento muy fuerte por parte de las comunidades de mantener sus circuitos propios musicales” (1994: 42). Unos géneros musicales que parecieran una agresión racial sonora que proviene de gente afro, una ruidosa sonoridad que ha sido asociada con el crimen por su relación con los guetos de donde provienen estas músicas. Así estos jóvenes del norte del Cauca quieren inscribirse en un mundo social que les manifiesta rechazo y críticas moralizantes porque no están en el orden del gusto de la ciudadanía del común.

Por el contrario de lo que se pudiera pensar, algunos pobladores de la región que también son actores del musicar, afirman que la conformación de estas agrupaciones musicales con dichos géneros sirve para cambiar la opinión sobre las pandillas juveniles que existen en esta población de Puerto Tejada. Porque las pandillas juveniles en Puerto Tejada están relacionadas con índices altos de violencia tanto familiar como social, con unas causas de empobrecimiento alarmantes. Se presenta también el problema de los desplazados que provienen de la costa pacífica caucana denominados como “costeños” y a quienes los señalan despectivamente de ser los culpables de los problemas delictivos en el Puerto. Nos relató María Jesucita Bonilla, docente habitante del municipio y oriunda de López de Micay, municipio de la costa pacífica caucana. Y como afirma el antropólogo Juan Cajas en su ensayo *Violencia y narcotráfico. Reflexiones desde la antropología*.(2004: 4) “Se crean extraños ‘chivos expiatorios’ a alguien hay que echarle la culpa del problema social, al otro le tememos, lo estigmatizamos”.

3.1.3 ¿La Violencia Juvenil una actuación musical?

No se puede desconocer que desde mediados de los años ochenta, aparecen con fuerza los discursos desarrollistas, que emanaban de las organizaciones nacionales e internacionales y fueron adquiriendo un carácter étnico y luego ecológico. Época en la que aparecen un sinnúmero de organismos promotores de la cultura afro. Michel Agier (1999: 200) manifiesta que:

Es esencialmente en los medios urbanos donde surgieron los movimientos y reivindicaciones culturales o étnicos que desembocaron en la ley 70, desde las ciudades del Pacífico (Quibdó, Buenaventura, Tumaco) hasta Cali y Bogotá. Desde hace unos veinte años, algunas organizaciones políticas afros y diversos grupos culturales regionales (danza, música, teatro, literatura oral). Sus animadores se formaron en ambientes católicos de (educación y acción social) y en las redes creadas alrededor de los programas de desarrollo regional, rural y urbano. Estos programas involucraron la región desde mediados de los años setenta, beneficiándose de una importante intervención internacional.

A raíz de esto aparecen manos asistencialistas con dineros que provienen de Europa, EEUU, de la ONU con planes y programas de las ONGs (como la FES, Funcop, The Cristhian's Children Fund, Miserius, entre otras), pues proliferan estos organismos no gubernamentales en cantidades en el norte del Cauca y desde proyectos de la Universidad del Valle en pro de la defensa de la afrocolombianidad con “trabajos culturales” apoyado por patrocinadores con carácter étnico, verbi gracia, las fiestas populares de Villa Rica a finales de los años ochenta.

Y es que en las últimas décadas se habla mucho de desarrollo humano. En los informes de las Naciones Unidas en donde se establecen los nuevos ritmos para denominar el progreso y el atraso, existe una preocupación popularizada, de carácter masivo y publicitario, al punto que ha construido toda una oferta y un imaginario social del desarrollo humano. Abundan ofertas de distinta índole desde el deseo de trascenderse a sí mismo, de reconocerse desde el lado de lo misterioso y no solamente de lo explicable y de lo racional. Y en nombre de los pobres se gastan grandes sumas de dinero.

La violencia está presente en todas partes; se la representa cotidianamente; los medios de comunicación la instauran como poder performativo: El Antropólogo Juan Cajas (2004:2) afirma que “Proliferan tanto las imágenes violentas como los discursos de rechazo a la violencia. Asir el tema no es nada fácil, menos aún si se intenta evitar los tópicos al uso. Violencia hay más de una; casi se podría decir que hay tantas formas de violencia como formas de relacionarse en sociedad” Existe,

especialmente en Puerto Tejada el fenómeno social de “las pandillas juveniles” pero no son los músicos y como dato curioso, en las entrevistas, algunos pobladores afirman que la conformación de estas agrupaciones musicales con dichos géneros de Rap y reggaetón sirve para cambiar la opinión negativa sobre las pandillas, pues alrededor de estas músicas han realizado dos encuentros de música afroamericana denominados “Por la paz y la convivencia, para la creatividad y construir sociedad”. Además que los géneros se prestan para denunciar el problema de la violencia, de la droga y maltrato en esta región.

El fenómeno de las pandillas juveniles ha generado altos índices de violencia tanto familiar como social, con unas causas de empobrecimiento alarmantes. Más el problema de los desplazados, a quienes los habitantes de esta región los señalan despectivamente de ser los culpables de los problemas delictivos. La queja sobre las “invasiones” son de los habitantes de Guapi, Timbiquí y López de Micay (costa pacífica caucana, colombiana) Afros que en aras de buscar un nuevo estado social para sus vidas, se asientan en estos poblados también afros en donde reciben la discriminación de sus supuestos hermanos de raza.

Y es que se van creando núcleos pequeños de relaciones densas entrelazadas en los cordones de miseria y de estos, se expanden otros núcleos más pequeños (pandillas juveniles) que quieren reclamar un espacio en un mundo rural-urbano, sin oportunidades.

Afectados los músicos, especialmente los del género de la salsa, pues con la mafia del narcotráfico que metió la mano en la contratación de toques de orquestas de salsa en Cali y que en principio con la bonanza cocainera, los salseros se sentían beneficiados por las onerosas sumas de dinero por las giras y contratos a nivel nacional e internacional, pero con la caída del Cartel de Cali²⁷ ya la vida

²⁷ El Cartel de Cali fue el nombre dado a la organización criminal dedicada al tráfico de cocaína dirigido por los hermanos Gilberto y Miguel Rodríguez Orejuela. Su principal base de operaciones fue en la ciudad de cali entre los años 1980 – 1990. A esto se debe que se le denomine el Cartel de Cali.

musical con dinero fácil los regresa a la realidad, al punto que algunos famosos exponentes de este género entran a prisión. La gente de la región reconoce que las orquestas femeninas de salsa surgen solamente por la influencia del narcotráfico, llevándolas a los grandes clubes y viajes al exterior. Con la falta del “cartel” y la recesión económica, se vio suplantada la modalidad de las presentaciones de las grandes orquestas en la Feria de Cali y de festividades de toda esta región sur-occidente pues ya no se dan “brillo” como antes y algunas agrupaciones terminaron en contrataciones puntuales de toques reservados.

Uno de los músicos de Miranda dice que Cali no tiene mucho que ofrecerles, pero para un músico, especialmente para los caucanos, llegar a tocar en Cali y tener en su hoja de vida el referente de las orquestas grandes de salsa en esta ciudad, les permite conseguir trabajo. Es cierto que en la actualidad están en crisis las agrupaciones musicales, pero no la salsa, afirma él. Por aquello de los nuevos géneros del reggaetón, el vallenato, han afectado las tarifas que pagaban a los músicos y grupos. Las orquestas han tenido que adaptarse a estos nuevos géneros, los medios de comunicación se están encargando de estas “nuevas músicas extranjeras” afirmó Calvache.

Definir la violencia es una tarea compleja, inasible. La violencia se expresa de diversas formas y posee varios sentidos. Etimológicamente el término *violencia* proviene del latín *violentia*: impetuoso, feroz, cruel, destructor. Implica fuerza física, muerte brutal. “Se asocia con el significado de “fuerza en contra” y, por extensión, con “violento”, “violar” “violentar”, y demás expresiones de sentido figurado, utilizadas en diversas superficies narrativas de la filosofía clásica, la tragedia griega, la literatura erótica, la poesía, y en general, en el amplio mundo de los saberes sociales.” (Cajas, 2004: 1)

Lo interesante de este musicar es que no encontré ninguna asociación de las expresiones musicales y de los mismos músicos con actos violentos. Los actos de violencia en esta región son del orden social, es decir como plantea Cajas, la

violencia posee un nexo inextricable con el poder. Plantearlo así, demuestra que los actos violentos de los jóvenes, no se dan en este musicar y es que esos referentes rurales pesan en su concepción y comportamientos musical.

3.1.4 El *musicar* y la religión

Y es que esa aseveración de la gente de Puerto Tejada de que la conformación de estas agrupaciones musicales con dichos géneros urbanos sirve para cambiar la opinión sobre las pandillas juveniles que existen en esta población, parece contradictorio porque precisamente la sociedad hace la vinculación con las drogas y el pandillismo con estos géneros especialmente el rap y el reggaetón Pero en Puerto Tejada y Miranda no sucede así, porque dentro de ese musicar los jóvenes afros se mueven en movimientos religiosos. Se observa en su vida cotidiana pero también en las entrevistas como existe una convivencia de cristianos y religiones afroamericanas. La creciente presencia e influencia de grupos religiosos cristianos protestantes (testigos de Jehová, Iglesia Pentecostal Unida, Amor y Fe, Betesda, Palabra y fe entre otras) y yoruba de origen africano, se ve reflejada en los músicos. Se observa en la modificación de ideas y costumbres que según ellos, los ha beneficiado pues les ha permitido no adquirir “los vicios de los músicos internacionales ya que a ellos no les toca, como si lo hacen a menudo los extranjeros, internarse en clínicas recibiendo tratamientos de desintoxicación” afirma Leyder Velasco. Esta vinculación a grupos “cristianos” se observa tanto en los salseros como en los rappers y reggaettoneros de las dos poblaciones del norte del Cauca. Pareciera que estos estilos de vida tienen algo que ver con las relaciones de identidad con los ídolos musicales de Puerto Rico y Nueva York, por ejemplo “Richi” Ray y Bobby Cruz se convirtieron al protestantismo, con su tema conocido “*Me retiro de la salsa, digo adiós a los muchachos...*”. Álvaro del Castillo ahora canta música cristiana igual que Hermes Manyoma y Ever Manyoma ²⁸;

²⁸ Confirmaciones hechas en conversaciones con Miller Giraldo, director de un programa radial en Popayán sobre salsa, además es el dueño de la Octava Sinfonía, tienda musical y empresa de alquiler de sonido y de eventos musicales en Popayán y de otros pueblos del Cauca.

También los músicos entrevistados de Miranda y Puerto Tejada tienen su vinculación con distintas iglesias.

“Son buenos músicos pero por ajustarse a las políticas de sus iglesias se limitan a participar”, afirma Luis Arvey Mina Vargas, comunicador social y director de la Casa de la Cultura de Puerto Tejada.

“El simbolismo manifiesto de la expresión religiosa negra en Colombia es católica” (Bueno Suárez, 1997: 318) pero en los últimos tiempos se puede observar el gran número de músicos rappers, regaetoneros y salseros internacionales que están ubicados en prácticas religiosas protestantes como Daddy Yankee, Juan Luis Guerra y otros músicos especialmente de Puerto Rico. Y esto se manifiesta en los músicos del norte del Cauca. Por ejemplo Rafael, rapper de Miranda, es evangélico y lo apodan como “el niño sano”. Yerson dice que fue evangélico y nos comenta *“que quiere volver pues quiere ser otra persona nueva, lo está intentando pues dejó la droga y ‘delante de mi Dios está mal lo de la droga’”* afirmó.

Porque si bien es cierto, hay que recordar que las comunidades afrodescendientes, establecen una estrecha relación entre la música y las deidades religiosas Aunque no he encontrado manifestaciones del movimiento Rastafari (Haile Selassie, que simboliza “el poder de la divina Trinidad”, quien se llamaba así mismo descendiente de Salomón a través de la reina de Saba, el León de Judah, hijo de David Rey de Reyes. Selassie, era el príncipe, en lengua etíope *Ras*, de la tribu de la *Tafari* y en adelante sus seguidores jamaquinos comenzaron a denominarse rastas, rastafaris (Santana: 1994:18) Llamarse rastafari tiene una connotación religiosa. Pero sí se devela una relación de identidad con lo africano. Por ejemplo, en Puerto Tejada se puede apreciar la tendencia en la indumentaria de ciertos jóvenes de usar atuendos relacionados con los elementos reivindicativos africanos y con el Reggae. Como por ejemplo, su cabellera rasta, otros usan turbantes, camisas con coloridos tropicales y manillas con los colores de la bandera jamaquina. Pero no que sean devotos de la orden ceremonial de los Rastafari pero

si se observa unas percepciones ideológicas manifiestas en la protestas sobre el sistema social injusto y el reclamo de ser reconocidos como afrocolombianos.

En general encontré que en el musicar tanto los rappers, reguetoneros y salseros se mueven en una vinculación con expresiones religiosas protestantes y la música, en donde la línea de división entre lo divino y lo humano no está definida. Porque lo interesante de esta identidad de lo rururbano les permite interactuar con distintos saberes culturales desde los referentes de las grandes ciudades, a través de las músicas que se mueven en las nuevas tecnologías.

3.2 Los aprendizajes de las músicas

En ese proceso de trabajo investigativo sobre las identidades de los jóvenes afros mediadas por la música pude observar que aunque no tienen la plena conciencia y predisposición a aprender, se da un proceso formativo. Aprendizajes que no son del orden de lo formal, pero que amerita tenerse en cuenta porque es lo que muestra como construyen sus identidades mediadas por la música de referentes urbanos del “exterior” en su mundo semi-rural.

Y es que al hablar de aprendizaje de estos jóvenes relacionados con el mundo musical se devela que no es escolarizado. De donde adquieren entonces unas habilidades, unos aprendizajes que los van volviendo aptos para moverse en la sociedad ¿El joven *rapper* sólo adquiere la postura de componer con denuncia social por imitación de la sociedad de consumo?, ¿Acaso no hay un proceso de formación el de reflexionar su realidad de ser pobre marginado y negro?, ¿En la concepción de aprendizaje que es lo que está presente? ¿la técnica? ¿el contenido?, ¿La herencia cultural transmitida por generaciones influenciada en su comportamiento? Varios interrogantes para tenerlos en cuenta, pues lo que se observa en la experiencia del aprendizaje musical, es que en principio no importa la técnica, ni los contenidos y ni siquiera el proceso pues no hay una actitud reflexiva del mismo, en donde ni siquiera se podría decir que hay una concepción

constructivista pues aunque se refleja la experiencia del aprendiz, no aparece un proceso reflexivo. Pero el aprender y hacer son acciones inseparables, porque los jóvenes aprenden de los medios practicando, entendiendo como aprendizaje la construcción de significados cuyo atributo definitivo es su carácter dialógico y social.

No se puede desconocer el enorme potencial y la vigencia en cuanto al aprendizaje coyuntural se da, pero también es cierta la preocupación en la existencia de estos jóvenes, pues pareciera que no se vislumbra una transformación educativa para sus vidas. Además como si no tuviera importancia trascender en el mundo escolar (los rappers y reggaetoneros) justificada en el grado de marginalidad en la que habitan. Lo contrario si en los salseros, pues en un sentido más amplio, se observa un currículo de aprendizaje secuencial en la técnica y los valores de convivencia y compromiso. Trazan planes de ensayo para mejorar musicalmente y como personas en los compromisos de los “toques” y en su ámbito personal influyen sus creencias culturales.

No se puede perder de vista que en ese musicar influyen sus creencias religiosas, valores de convivencia, compromiso y respeto por sus compañeros y el sentido de colectividad elementos aprendidos socialmente. Es un aprendizaje conducido a aprender habilidades de utilidad personal y social y a su vez, son unos aprendizajes vivenciados en gran medida por el cuerpo y a través de él, se da el aprendizaje del arte. Porque lo que importa es lo simbólico, lo representado, no importa el método, ni el modelo pedagógico, ni la verdad manifiesta en la educación formal, sino la importancia del cuerpo en el aprendizaje que muchas veces queda por fuera de la vida académica. Esto implica en darle relevancia a la experiencia vivida y darle importancia teórica al valor crucial del análisis somático en la enseñanza, porque la vida del cuerpo es nuestra vida real, la única vida que tenemos.

Las vivencias de investigación con las músicas afrocolombianas me han mostrado específicamente que la música no necesita ser enseñada como objeto

estético distante para estudiar o explorar elementos técnicos solamente sino que conjuga una serie de múltiples variables, que se interrelacionan y se interconectan en entramados podríamos llamarlos ocultos, conexiones interiores que tanto la educación como la pedagogía deberían desentrañar para tenerlos en cuenta en los problemas de aprendizaje y enseñanza. Recordemos que los modelos educativos musicales, son un invento del siglo XIX con una tendencia muy clara de la estandarización de la técnica. Se nos ha olvidado que la enseñanza es la interacción, un medio poderoso en donde interactúa el espíritu, la mente, el cuerpo y toda una cosmovisión cultural. Una experiencia que demuestra que el problema está en que la educación artística en nuestras escuelas y colegios, la mayoría de estudiantes terminan sus estudios sin llegar a conocer el goce, el respeto y la interioridad que proporciona el acercamiento educativo al arte, el conocimiento de su cultura, el respeto de sí mismos, y el de otras culturas.

Este estudio es una reflexión crítica de la experiencia que nos invita a revisar la propia práctica pedagógica que trata de develar cómo en la educación se han construido unas concepciones y prácticas homogéneas y en la educación artística mucho más. El sentido de los significados hay que buscarlos en los colectivos, en las expresiones sociales, porque ahí se ve un simbolismo atravesado por la cultura. En los contextos sociales que con el pretexto de unas conexiones tele-cableadas de las nuevas tecnologías, estos jóvenes nos muestran que hay que indagar en esas conexiones interiores en donde hay elementos que perduran y conforman las tradiciones, formas culturales de aprender, de proyectarse, que por su fuerza de arraigo en la sociedad son capaces de rebasarse en el tiempo.

Porque lo interesante de esta identidad de la acción es que en ese proceso de aprendizaje los jóvenes afro se vuelven aptos para moverse en la cultura, porque ha recibido transmisiones de generaciones anteriores, de sus antepasados, en donde como sujetos afro coexisten con nuevos referentes culturales de otras, pero hay algo que permanece como manifiesto en ellos, son unos referentes interiores de identidad. Es decir que en ese entramado de relaciones los jóvenes aprenden y se

expresan a través de unos géneros musicales que no son “foráneos” porque estos géneros urbanos emanan unos ritmos interiores que los conecta, unas estructuras secretas que pareciera, llevan dentro. Esa esencia que proviene de sus antepasados africanos, los guetos de Jamaica en donde reflejan varias evidencias de identidad de un mantenimiento de memoria histórica y de redefiniciones temporales y que en su presente, continúan construyendo complejos imaginarios en unos géneros musicales.

CAPÍTULO IV

CAVILACIONES DEL MUSICAR Y LAS IDENTIDADES

Desde el estudio de unas identidades mediadas por las músicas de la salsa, el rap y el reggaetón de unos jóvenes afros, en este caso, semirurales y pobres de una región como es el norte del Cauca, Colombia, tomé como unidad de trabajo y de análisis las poblaciones de Puerto Tejada y Miranda representativas de dicha región. Pude observar e interpretar desde sus vivencias, las íntimas rebeldías de unos jóvenes excluidos por la sociedad por ser pobres y negros, que buscan ser incluidos en el orden social, a través de unos géneros que son excluidos socialmente.

Unas identidades en donde la música, o mejor las nuevas tecnologías aplicadas a la música y sus usos, inciden en las formas de intercomunicación humana como posibilidad de intercambio de ser en una sociedad. Cómo desde unas músicas comercializadas entrelazan afectos e identidades sociales porque no sólo están mostrando o “vendiendo” sus músicas, que ellos mismos elaboran y re-elaboran de las influencias comerciales, sino que están vendiendo todo un mundo cultural. Influenciados es cierto por la masificación de las nuevas tecnologías y medios de comunicación, pero que estas expresiones de músicas contemporáneas urbanas lo que hace es darles pautas o referentes de identidad, porque les permite pertenecer a varios grupos, “hoy soy raper, mañana soy salsero, luego reggaetonero” no sólo de Puerto Tejada y Miranda sino del mundo global. Músicas que les permite ser ciudadanos del mundo, estar en Nueva York, en Jamaica y ser “pana” con los que están “afuera” y ser parte de ellos. Son raperos y reggaetoneros, no sólo del norte del Cauca sino del mundo simbólico. Y disfrutan, porque aprenden a ser parte del grupo, a ser reconocidos socialmente. Ese bienestar que permite un transitorio olvido de la pobreza y de la historia esclavista, a través de unas músicas con referentes afroamericanos urbanos que a pesar de ser estigmatizadas (rap y

reggaetón), hoy son capaces de transmitir goces y sentido de pertenencia en el mundo.

Su mundo juvenil se convierte con estos géneros musicales en una esperanza, porque construyen pequeños micro-mundos que los ayuda a sobrevivir en sus sentidos de vida y en lo laboral. Se los ve comprometidos en su lenguaje verbal cantado con otras causas sociales ajenas a su contexto, como es el caso de la guerra de los diamantes en África (Sierra Leona) que logra conectarlos con las temáticas de denuncia de sus ídolos artistas. Unas luchas de resistencia que parecieran ajenas a su contexto pero que tienen de cerca la explotación de la mano de obra en los ingenios azucareros donde laboran como corteros de caña. Es por eso, que ellos se consideran pobres económicamente pero no pobres de mundo, porque su conexión con el mundo exterior reafirma su subjetividad, sus lazos de afiliación y sociabilidad a través de sus músicas afroamericanas. No es tan fácil comprender el tiempo excedente del trabajo asalariado, en estas culturas afros, porque pareciera una pérdida de tiempo, pero es en ese tiempo, en donde los jóvenes afros practican sus músicas y reafirman su identidad étnica con músicas del “exterior”.

A su vez, han construido artefactos y modos de vida (piratería, estudios de grabación caseros, el pistero) desde la necesidad material de la subsistencia. Unos jóvenes que experimentan el goce, rituales, sueños, deseos, seducciones y alienación pero que en últimas, son un referente vital de unos jóvenes afros que de las nuevas tecnologías, el mercado, el consumismo se instalan con otros significados en donde expresan la vida desde unas prácticas musicales y culturales. Con unos géneros en los cuales han ido creando sus propios códigos personales e interpersonales, de relacionarse, de vestirse con insignias diferenciadoras como cargar rosarios y cruces en sus cuellos. Códigos nuevos compartidos verbales o no verbales que les ha permitido crear su propio mundo, impregnados de diferentes acontecimientos que precisan espacios territoriales y psíquicos subjetivos que

incluyen en su génesis y desarrollo, en circunstancias particulares por ser jóvenes semirurales o mejor, rururbanistas.

Este trabajo demuestra que estos jóvenes afros nortecaucanos mantienen una relación con lo urbano, es decir, el deseo de vivir una experiencia variada de habitar y usar los referentes de lo urbano, en un proceso de socialización con una información musical y cultural que circula en lo audiovisual y lo virtual. Porque a pesar de estar ellos en un espacio territorial geográfico olvidado, pueden ser ciudadanos, es decir, ser urbanos sin vivir en la ciudad. Puesto que los referentes de lo urbano se presentan como una forma de vida, que muestra “progreso” y “cultura”. Es por esto que esos sujetos que vienen de “afuera” comienzan a habitar en sus vidas, en sus familias, en sus casas. Porque sus Tegos Calderón, Wisin y Yandel, Daddy Yankee entre otros, son la compañía frágil de la modernidad.

Este trabajo aporta en lo epistemológico y metodológico sobre el estudio de las músicas, porque desde el concepto de lo ‘músicar’ como el performance de la la música desde donde abordé mi trabajo investigativo, rompe con el paradigma de la musicología clásica que ha centrado sus estudios en la forma musical comparada solamente desde el referente europeo. Es cierto que con el giro de las ciencias sociales y el surgimiento de los estudios culturales de los años setenta interesados en vincular las prácticas culturales populares con las relaciones de poder, ha contribuido en realizarse estudios musicales desde otros referentes en donde se posibilita un equilibrio entre el estudio del aspecto sonoro y su función social. Es por eso es que al hablar de musicar no sólo significa el hacer música, sino practicar la música en una actuación. Un *musicar* en un nuevo concepto en donde están unos géneros y unos sujetos musicales, que tiene la capacidad de poner en escena los sentimientos, sensibilidades ambiguas y libres capaces de expresar lo indecible.

El concepto *musicar* concebido como una mirada de doble vía, es una consecuencia de la música pero también en la otra mirada de la cultura. El significado que le dan a todas esas expresiones musicales es una dialéctica rara,

como dos sistemas en uno que interactúan entre sí. Interdisciplinario desde la cultura sobre lo que está haciendo la música, que no es sólo la práctica social, sino que tiene que ver con trayectorias y herencia muy ancestrales y contemporáneas también como la historia, el poder y la exclusión, lo cual significa que hay que pararse desde la música desde una mirada más amplia: El musicar. En el trabajo investigativo me fui directamente a las músicas y su actuación y no sólo a los grupos porque el estudio no era sólo de análisis de los grupos, me fui directamente a perseguir el musicar, con un universo más amplio.

El musicar le abre paso al sujeto investigador como una opción metodológica para el estudio de las músicas o trabajos mediados por la música. Es un aporte para la visión comprensiva y crítica de los estudios relacionados con el mundo sonoro, desconocido en el ámbito académico.

Las identidades culturales en el norte del Cauca en los últimos tiempos no surgen de la tradición, sino de unas identidades urbanas mercantiles. La gran ciudad de Cali, ha ido conectando a los pobladores del norte del Cauca a una gran variedad de ofertas simbólicas “extranjeras” y entre ellas la música, les fue fomentando una variedad de gustos y además los masificó con toda la implementación industrial en el orden laboral de subsistencia. Los salseros por ejemplo, músicos caucanos que estaban en la vanguardia de lo que estaba pasando en el mundo, en el mundo de la globalización y los metió en ese mundo del mercado y lo global. Por eso su imaginario con las grandes estrellas de la salsa, su gran sueño a través de la música era estar en el mundo. Los hitos, el modelo a seguir, afros que pudieron y lo lograron con la música, es una apuesta y por un instante lo logran y es el de tocar al lado de los grandes famosos, así no represente plata representa un estatus, así sigan siendo pobres son reconocidos como casi genios de la música al tocar al lado de los grandes.

Los jóvenes logran apropiarse de algunos elementos de la sociedad de consumo como los temas y géneros musicales pero se relacionan bien entre

músicos no importa el género, esa convivencia parroquial les permite respetarse. Es cierto que los salseros dentro de su sistema musical, así me lo manifestaron los de la Orquesta Juglar de Miranda, que a todo aquello que no sea salsa le llaman “raspa” término despectivo que emplean para diferenciarse con las otras músicas tropicales. Y además, ven como “pobres” musicalmente a los rappers y reguetoneros porque no interpretan instrumentos. Pero como géneros han tenido que ir aceptándolos e incorporando efectos rítmicos y melódicos de estos, en sus toques y presentaciones porque el público lo pide.

Dentro del estudio del contexto nortecaucano históricamente pareciera que los ingenios azucareros al industrializarse en el Valle del Cauca hubieran bloqueado a Cuba, pero paradójicamente llega el contrapeso con la música. Un bloqueo a la cultura cubana, pero ese mismo bloqueo hace posible que llegue la música cubana a la salsa “el son cubano”. También se ve como nos llega el reggaetón a través de los hijos de los inmigrantes jamaquinos constructores del Canal de Panamá, nos roban territorio y en ese mismo robo genera industrialización. Pareciera que las prohibiciones culturales generan otros sistemas culturales de identidad. Lo que pasó en Argentina con el rock en español, que surge por la prohibición de cantar en inglés por el problema con Inglaterra. Las restricciones políticas tienen consecuencias culturales y generan nuevas culturas de resistencia. Vino entonces el desarrollo industrial del puerto de Buenaventura y Cali a raíz de la pérdida del canal de Panamá y de ahí la razón del ferrocarril del Pacífico, pero llegaron con estas prohibiciones el desarrollo de unas músicas de origen cubano generando una identidad cultural en toda esta región del Valle y del norte del Cauca. Unas músicas con unos referentes interiores afroamericanos con unos géneros que parecieran una agresión racial sonora, en el rechazo y crítica moralizante porque no están en el orden del gusto de la ciudadanía mayor, son en los jóvenes afros nortecaucanos el pasaje para inscribirse y ser reconocidos en su ambiente local y en el mundo simbólico.

Y por último es un estudio que nos invita a reflexionar y tener en cuenta los estilos de aprendizaje que se dan en las culturas, pero no se trata de una educación situada sino el de indagar en esos saberes y conexiones interiores que trascienden y que los jóvenes y la gente posee y más aún en ese valor crucial del análisis somático en la enseñanza, porque la vida del cuerpo en la enseñanza ha sido dejada de lado en el sistema educativo y es una enseñanza fuerte manifiesta en las culturas afros. Estos Jóvenes afros que nos muestran a través de unas expresiones musicales cómo en sus modos de vida van estableciendo vínculos y relaciones invisibles en la reconstrucción de un modo más abstracto con un mundo de identidad étnica afroamericana, digo que en abstracto, porque pareciera que estuvieran en busca de un anclaje con una memoria de resistencia.

CONCLUSIONES

El *musicar* y el de identidad como la significación y la materialidad de la acción, son los conceptos teóricos con los que abordé el estudio investigativo de unos jóvenes afros del norte del Cauca, Colombia que se mueven en el asunto sonoro contemporáneo, facilitado por las nuevas tecnologías para convertirlos en ciudadanos del mundo. Concepto de identidad de significación y materialidad de la acción del antropólogo Peter Wade acoplado con el del etnomusicólogo brasileño José Jorge De Carvalho, que para un trabajo investigativo sobre identidad no se puede dejar de lado la cuestión del poder. Y más aún cuando la dimensión del poder es constitutiva misma del intento de las comunidades afro-americanas de preservar ese legado de la música africana. Que hay una serie de estereotipos con la música afroamericana que hacen que las personas se olviden de que la base comunitaria de esas tradiciones musicales es muy pobre, una música de descendientes de esclavos, y que son, todavía hoy, las comunidades más pobres del mundo. Y es que en un trabajo investigativo de las identidades mediadas por la música, no solo es la discusión de géneros y formas sino que es una cuestión política también porque hay que tener permanentemente las posiciones de localización del sujeto, y más aún que en la actualidad hay una expansión del imaginario de las músicas de estructuras empresariales con unos intereses claros ideologizados del consumo.

Es por eso que unos jóvenes afros con unos referentes rururbanos, es decir, que en su vida de subsistencia son rurales pero que poseen y se relacionan en sus formas de vida y aprendizajes musicales y culturales con referentes urbanos sin vivir en la ciudad, reflejan en sus cantos, en el *musicar* unas condiciones de vida marginales. Corteros de caña subcontratados en los ingenios azucareros, responsables a temprana edad de trabajar para el sustento de sus familias tan distante de las necesidades de los jóvenes urbanos que son dependientes económicamente de sus familias, se ve claramente la materialidad de la identidad,

que no es sólo la representación simbólica sino también los problemas materiales de la vida. Un *músicar* de unos géneros musicales afroamericanos con una restrictiva crítica de la sociedad como la salsa, el rap y el reggaetón, intentan inscribirse en el mundo social que los ha excluido, pero que de manera contradictoria buscan ser incluidos y reconocidos socialmente con géneros musicales también excluidos.

Los nexos entre tecnologías digitales y los intersticios comunicacionales de lo urbano en su quehacer musical, las luchas de resistencia que entablan estos pobladores corteros de caña, pequeños comerciantes, tenderos y celadores; la lucha diaria por la subsistencia permiten develar que el arte aparece aquí como una práctica social y cultural viva, en estas comunidades locales. A pesar de que a los referentes 'epistemológicos del arte' les cuesta todavía legitimar estas prácticas presentes en las regiones, como son las prácticas estéticas afro-descendientes, el arte de origen campesino y las cosmogonías ancestrales de sus orígenes. Es cierto que a finales del siglo XX se han dado cambios epistemológicos respecto a las ciencias sociales y las artes como la crisis del universalismo, el reconocimiento a las diversidades culturales y sociales, el retorno al sujeto; pero aún así, falta mucho por construir y ganar en los discursos y las prácticas. Porque mientras estaba como estudiante de la maestría, tuve que vérmelas con diversos rechazos referido a mi planteamiento del tema de investigación, "eso no es música", "no te desgastes en eso". Se desconoce que la interrelación entre los grupos de personas en la vida musical se corresponde tanto con las reglas fundamentales de la sociedad como con las reglas del sistema musical.

Por eso en el escenario social de ese *musicar*, de acuerdo a los testimonios, los documentos y las personas entrevistadas, para el común de la gente el joven rapper y el reggaetonero no son vinculantes dentro del mundo del 'arte' ni de la sociedad. Pero ellos, los jóvenes construyen subjetividades individuales, que mediante unos géneros musicales quieren insertarse en un proceso de reconocimiento.

En el aporte a la inclusión académica de estos estudios mediados por la música es necesario anotar que en los trabajos investigativos siempre ha existido esa tensión entre arte e investigación cuando de investigación científica se trata. De ahí que con la validación de las ciencias sociales por su enfoque cualitativo, los estudios mediados por la música se los ha asumido desde la etnografía como el recurso más aproximado y válido, desconociendo que la misma etnografía sufrió los mismos tratamientos desde su inicio. Por tal razón, académicos de Europa, Estados Unidos y América Latina retomaron algunas líneas metodológicas dispersas en las humanidades y las ciencias naturales, y se abocaron a re-descubrir, reportar y comprender mundos descriptos elaborados desde los hábitos del pensamiento europeo (Guber, 2005: 11-12) Por eso insisto en que como dice Small "El verbo 'musicar', en otras palabras, no trata de valoración. Es descriptivo, no preceptivo. Se trata entonces de tener en cuenta que de toda participación en una actuación musical, sea activa o pasiva, si nos gusta o no, si la encontramos interesante o aburrida, constructiva o destructiva, simpática o antipática es necesaria en un trabajo investigativo. El concepto de *Musicar* tanto epistemológico como metodológico es válido para desarrollar trabajos investigativos mediados por la música, a condición de que desactivemos nuestros juicios de valor y exploremos otras posibilidades de trabajo investigativo. Y más aún, cuando en trabajos relacionados con arte el campo es mucho más polémico, pues todavía pesan las clasificaciones tradicionales europeas de arte. Pero en la experiencia de trabajo investigativo, en muchos casos, pareciera no poderse explicar el por qué del proceso, en el orden lógico de la investigación, pero que en nuestra vida cotidiana, existe una especie de sensación de "saber algo sin saber cómo", en esa vida social e interpersonal se ve plantea esa necesidad. Aparecen situaciones "demasiado problemáticas para un análisis lógico". Pero el ser humano actúa, responde, descubre, sabe y lo hace de un modo absolutamente natural; es entonces cuando se suele emplear el término *intuición*, con referencia tanto al proceso como al producto resultante de esa acción. Por eso planteé una propuesta desde la concepción de *musicar*, enmarcada desde un paradigma distinto que no es ni objetivo, ni subjetivo totalmente, sino intersubjetivo, porque mira "al otro" pero

también se mira así mismo. Por lo tanto explora unas categorías diferente que no dan lugar en los otros paradigmas. En consecuencia crea un universo de análisis distinto y de eso necesariamente debe salir una postura metodológica distinta también, que no surge de la simple unión de lo antropológico-sociológico con el análisis musical comparado, no es la suma de esas dos propuestas. Por eso en este trabajo en donde el concepto de identidad de la significación y materialidad de la acción está suscrita en el *musicar* como el estudio de la actuación musical, porque importa el sujeto que analiza también, el autoanálisis reflexivo del investigador, de su trayectoria, de su carga valorativa. Y es que el concepto *musicar* como verbo y no sustantivo implica que sea valorada la acción del arte, la acción de crear, de percibir, de responder o de exponer. Porque tradicionalmente cualquier significado que tenga el arte se cree que reside en el objeto del arte, siendo independiente del proceso de aprendizaje y creación, como si la actuación musical no tuviera un papel en el proceso creativo como si fuera sólo el medio por el que tiene que pasar la obra musical. Por eso lo primero es reconocer al sujeto que la crea, la escucha, la interpreta, la colecciona, la canjea o la vende y a su vez, el investigador también crea, es un investigador artista y es un pedagogo, que aprende y enseña, transforma y genera *musicar*.

REFERENCIAS

- Agier, M. y otros. (1999). *El carnaval, el diablo y la marimba: identidad y ritual en Tumaco*. En: *Tumaco: Haciendo ciudad, historia, identidad y cultura*. ICAN, IRD, Universidad del Valle, Colombia.
- Álvarez, M. (2003). *El sonido mágico del sur. Viaje por la música latinoamericana*. En la Revista Acordes, N° 24 de octubre, Madrid. pp. 24-25
- Arias, J. D. (2007). *Figuras de la muerte de las canciones populares en Antioquia*, Medellín. Conferencia escrita.
- Barbary, O. y Urrea, F. (2003). *La población negra en la Colombia de hoy: dinámicas sociodemográficas, culturales y políticas*. En: *Estudios Afroasiáticos*. S.I., año 25, N° 1. p. 9-21.
- Bedoya Ramírez, H. (2007). Conferencia: *Vida y obra de la Sonora Matancera*. En el salón de los Fundadores de la Universidad del Cauca, 2 de marzo.
- Benjamín, W. “discursos interrumpidos” en la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica www.philosophia.cl / *Escuela de Filosofía Universidad ARCIS*.
- Bueno Suárez, L. (1997). *La Comunidad negra y la música*. En: *Gente Negra, Nación mestiza. Dinámica de las identidades raciales en Colombia*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, Siglo del Hombre Editores.
- Cajas, J. (2004). *Violencia y narcotráfico. Reflexiones desde la antropología*. Ensayo.
- Castells, M. (1999). *La era de la Información. Economía, Sociedad y Cultura*. Fin de Milenio. Vol.III. Bogotá: Siglo Veintiuno Editores.
- Cerbino, M. y otros. (2001). *Cuerpo, Música, sociedad & género*. Guayaquil, Ecuador: Convenio Andrés Bello, Ediciones Abya-Yala.
- De Carvalho, J. J. (2004). *La Etnomusicología en tiempos de canibalismo musical, una reflexión a partir de las tradiciones musicales afroamericanas*. En: *Voces e imágenes en la Etnomusicología actual*. Actas del VII Congreso de la SIbe Sociedad de Etnomusicología. Madrid: Ministerio de Cultura.
- De Friedemann, N. y Arocha, J. (1986). *De sol a sol. Génesis, transformación y presencia de los negros en Colombia*. Bogotá: Editorial Planeta.

Diario El Espectador del 29 de septiembre de 2008, Bogotá.

Guber, R. (2005). *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Enciclopedia Latinoamericana de Sociocultura y Comunicación. Bogotá: Editorial Norma.

Gutiérrez de Pineda, V. (1968). *Familia y Cultura en Colombia*. Bogotá: Tercer Mundo-Universidad Nacional.

<http://www.puertotejada-cauca.gov.co/index.shtml>

Hurtado, T. y Urrea F. (2004). *Políticas y movimiento social negro agrario en el norte del Cauca*. En: *Gente Negra en Colombia. Dinámicas sociopolíticas en Cali y el pacífico*. Barvary, Olivier y Fernando Urrea (eds). Lealon, Medellín.

Margulis, M. y otros. (2005). *La Cultura de la noche. La vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires*. 3 ed. Buenos Aires: Editorial Biblos Sociedad.

Marc Auge. (1993). *Los "no lugares": Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.

Martin Barbero, J. (1997). *Lo popular /urbano*. En: *Memorias dle Encuentro Nacional de Formación Artística*. Santafé de Bogotá, febrero 20 y 21 de 1997. Santafé de Bogotá: Editorial Dimensión Educativa.

Martín Serrano, M. (2008). *La mediación social*. Madrid: Ediciones Akal S. A. Edición conmemorativa del 30 aniversario.

Muñoz, G. y Marín M. (2006). *Secretos mutantes: Música y creación en las culturas juveniles*. En: *Módulo de la Maestría en Educación y Desarrollo Humano del CINDE Universidad de Manizales, UMZ9*.

Nettl, B. (2004). *Reflexiones sobre el siglo XX: el estudio de los "otros" y de nosotros como etnomusicólogos*. En: *Voces e imágenes en la Etnomusicología actual*. Actas del VII Congreso de la SIbe Sociedad de Etnomusicología. Madrid: Ministerio de Cultura.

Ortega y Gasset. (1982). *Meditación de la técnica y otros ensayos sobre ciencia y filosofía*. Revista de Occidente. Madrid: Alianza Editorial.

Patiño, V. M. (1996). *Historia del habitat vallecaucano*. En *Historia del gran Cauca*. Cali: Universidad del Valle, Instituto de Estudios del Pacífico.

Portes de Roux, H. (1986). *Las adoraciones nortecaucanas del niño Dios*. Un estudio etnomusicológico, Cali.

- Quintero Rivera, A. G. (2002). *Salsa, Identidad y globalización. Redefiniciones caribeñas a las geografías y el tiempo* Artículo publicado en *TRANS, Revista Transcultural de Música*, N° 6, junio 2002 (<http://www.sibetrans.com/trans/trans6/indice6.htm>)
- Ricoeur, P. (2006). *El modelo del texto: la acción significativa considerada como un texto*. En: *Del texto a la acción. Ensayos de Hermenéutica II*. 1986. Perteneciente al Módulo II de Epistemología del CINDE. Umanizales, Maestría en Educación y Desarrollo Humano.
- Vázquez, E. (1996). *Panorama histórico de la economía vallecaucana en el siglo XX*. En *Historia del gran Cauca*. Cali: Universidad del Valle, Instituto de Estudios del Pacífico.
- Virno, P. (2002). *Gramática de la Multitud. Para un análisis de las formas modernas de vida contemporáneas*. Traducido al español: Eduard Sadier, Buenos Aires, Argentina.
- Salewicz, Chris & Boot. (2001). *Reggae explosion: The story of Jamaican Music*. Estados Unidos: Plaza edition.
- Santana Archbold, S. (1994). *Peter Tosh, El ministro del Reggae*. Medellín: Ediciones Salsa y Cultura.
- Silva, A. “*Ser santiagueño o porteño es, primero, un deseo*” Entrevista a Armando Silva Por: María Constanza Mujica. *Revista virtual Bifurcaciones, Revista de Estudios Culturales urbanos* ISSN 0718-1132. www.bifurcaciones.cl – año 2
- Small, Ch. (1999). *El Musicar: Un ritual en el Espacio Social*. *Revista Transcultural de Música. Transcultural Music Review #4* ISSN: 1697-0101
- Ulloa, A. (1987). *La salsa en Cali. Entre la imagen vendible y la realidad de lo popular*. En: *Revista Acontratiempo Música y danza* N° 2: 42 – 48. Bogotá.
- Walsh, C. (2002). *(Re) pensamiento crítico y (de) colonialidad. En: Geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder*. UASB/Abya.Yala, Quito.
- Wade, P. (1999). *Trabajando con la cultura: grupos de rap e identidad negra en Cali*. En *Tumaco: Hacienda, ciudad historia, identidad y cultura*, de Michel Asier, y otros. ICAN, IRD, Universidad del Valle, Colombia.
- Waxer, L. (2000). *Hay una discusión en el barrio: El fenómeno de las viejotecas en Cali, Colombia*. Ponencia en el III Congreso de IASPM Latinoamérica. Santafé de Bogotá.
- Yudice, G. (2007). *Nuevas tecnologías, música y experiencia*. Barcelona: Editores Gedisa S.A.

Resolución 1516 de 2005 del Instituto Colombiano de desarrollo Rural, INCODER.

Héctor el Bambino www.terra.com/ocio/articulo/html/oci58822.thtln citado el 22 diciembre de 2008.

Don Omar www.wikipedia.org/wiki/don_omar citado el 22 de diciembre del 2008.

Daddy Yankee www.wikipedia.org/wiki/daddy citado el 22 de diciembre del 2008.

Wisín y Yandel www.terra.com/música/artistas/w/wisinyyandel/ citado el 23 de diciembre de 2008.

Rap <http://www.wikipedia.org/wiki/Rap> Citado el 7 de mayo de 2007.

Ragga <http://es.wikipedia.org/wiki/Ragga> Citado el 7 de mayo de 2007.

Tego Calderón www.univision.com/content/content.jhtml

<http://www.reggaetonea.com/medios/se-confirio-que-el-reggaeton-nacio-en-panama.html>

Enciclopedia Encarta 2000Microsft. El rap.

Fuentes Orales

Aponzá, M. Entrevista, Puerto Tejada, 6 de abril de 2006.

Calvache, C. Entrevista, Miranda, agosto 18 de 2005 y 5 de abril de 2006. Noviembre 24 de 2007 y Marzo 9 de 2008.

Velasco, C. y Leider, E. Entrevista, Miranda, abril 5 de 2006. Noviembre 24 de 2007 y Marzo 9 de 2008.

Moreno Calvache, M. Entrevista, Miranda Marzo 9 de 2008.

Mina Pontón, D. L. Entrevista, Miranda Marzo 9 de 2008.

Chagüendo, E. Entrevista, Miranda, 5 de abril de 2006.

Mina Vargas, L. A Entrevista, Puerto Tejada, 6 de abril de 2006.

Mejía, D. Entrevista, Padilla, 7 de abril de 2006.

Giraldo, M. Entrevista, Popayán, 12 de abril de 2006.

Bonilla, M. R. Entrevista, Popayán, septiembre 12 de 2006.

Mosquera, F. Entrevista, Miranda, marzo 9 de 2008.

Ramos, Y. Entrevista, Miranda, marzo 9 de 2008.

Anexo 1. Texto de Canciones

Este anexo es para que aquellos que quieran mirar algunos textos cantados

Canción 1.

Huellas del pasado

Cumbia

Compositor: Everth Chagüendo

Miranda.

CD estudio de grabación Carlos Calvache en Miranda Cauca.

Transcripción por Paloma Muñoz

Allá en el siglo pasado

quedaron huellas muy grandes

en época de colonia

no había por dónde pasar.

Aquí no existía puente

El paso era un manantial

Un camino de herradura

Para que entiendan más.

Trajeron a mis hermanos

Buscando la solución

Eran tiempos de ignorancia

De cadenas y dolor.

La lucha de aquellos hombres

Por fin fue reconocida

No crean que esto es un cuento

El puente ya es monumento.

Y en unos hatos muy lindos

Tiene altura de montaña

Cuando pase usted por él

Cuidado que me lo dañe.

¡Cumbia, a lo Chagüendo, guepaje!

Hecho con martillo y clavos
Este es puente de los esclavos (bis)

Yo le digo a los turistas
Que vengan a conocer
El puente de los esclavos
Mirá que bonito es.

Hecho con martillo y clavos
Este es puente de los esclavos (bis)

Aquí en el norte del Cauca
Existen cosas muy bellas
Pero un puente como este
De esclavos que dejan huella.

¡Johan Steven, Keny Vanessa, Eiba mlryam esto es con mucho cariño!
Eh,eh,eh

Eran hombres como nosotros
Que llegaron a esta región
Los trajeron como esclavos
A cumplir una misión
Con esfuerzo y mucho trabajo
Orgullo y dedicación
A muchos les costó la vida
Y son dignos de admiración.
Con este gran monumento
Patrimonio cultural
Corinteño y mirandeño
Orgullosos quedarán.
Don José María Obando

Por este puente pasó
Y decía mi abuelito
Que Bolívar también pasó.
Por debajo de este puente
Circula un gran manantial
Y quienes lo construyeron
Lo llamaron río Güengué.

¡Guepa, cumbia, colombiano!
Este puente quedó un encanto
Con ladrillo calicanto (bis)
Construido por esclavos
Para orgullo de Colombia
Corinteños, mirandeños
Esto quedó pa' la historia.

Este puente quedó un encanto
Con ladrillo calicanto (bis)

Esto que le estoy cantando
Me nació del corazón
Y Chagüendo se despide
con esta inspiración.

Pensando, actuando
Mis manos a la caña no van.

Ay, yo sigo trabajando...etc.

Canción 2.

Soy cortero llevao'

Reggaetón

Cantan: Francisco Mosquera y Yerson Ramos

Miranda

Recopilación 9 de marzo de 2008, por Paloma Muñoz

Ay, yo sigo trabajando
Por mi buscaría otro trabajo
Ay, yo sigo trabajando
Trabajándole al patrón/No le tiro mas canela
La caña que es para él
Ay, yo sigo trabajando
Y las penas olvidando
Ay, yo sigo trabajando
Cortando caña de azúcar
Y más llevao' voy quedando
Y nadie voy preguntado
Solo estoy hoy afincao'/ajá
My brother
No le tiro más canela
Ni tampoco má habichuela
A esta caña que me tiene llevao'.

Habrá un brother que me entienda
Que el puerto es toda mi vida
No habrá caña pa' cortar/no le tiro más canela
Pero estoy alucinao'
Solo a ti te entrego /ajá
Tego my brother
Él es mi raper cortero/nuestro brother
Mi pana que siente la sangre de mi gente, de antes/ nuestra gente
Ay, yo sigo trabajando

Canción 3.

El Patacoré no se.

Rap- Reggaetón

Cantan: Jackson y Candelo

Puerto Tejada

Recopilada Marzo 8 de 2008, por Paloma Muñoz

En la tarima se pierde

El currulao y la marimba se pierden

En la tarima se pierde

En el micrófono se pierde

La tradición se pierde

En la tarima y el micrófono se pierden

La espiritualidad.

Patacoré no entiendo, no lo se

El combo baena no entiendo, no lo se

El currulao de la selva,

El patacoré que tengo que ver

Se activan los bomberos

Bomborineros bambinos

En la adoración de mys brother se pierden

Expulsaron los Balantas

Se robaron el alma

Se pierde la espiritualidad.

En la tarima se pierde

El currulao y la marimba se pierden

En la tarima se pierde

En el micrófono se pierde

La tradición se pierde

En la tarima y el micrófono se pierden

La espiritualidad.

Ya llego el momento de bailar currulao mi hermano

En la tarima se pierde

La adoración, el bunde y el patacoré
Alabao, currulao, arrullao , cheté
En la tarima se pierde el patacoré.

Canción 4.

Hay que tener palanca.

Reggaetón-rap

Cantan: Rapha y Yerson.

Miranda

Recopilación Febrero 21 de 2007, por Paloma Muñoz

Oh dulzura hay que tener palanca
Para hacer lo que queremos/ ajá
Para quedar mal hay mucho tiempo/ajá
Tego defiende la raza
Tiene una campana que afina/ajá
Eicon si tiene rape
Ellos no usan diamantes
No usan el blin blin en protesta
Por las minas de diamantes,
Ellos rompen cadenas que explotan los mineros
Tego no le canta a los foquius
Porque lo que hacen los que explotan/ es asqueroso
Son manes sencillos como el sobreviviente
Que se ganó un tiro pero quedó con voz elegante
Viejo Wisi,/ sobreviviente por eso eres el extraterrestre
También Arcangel/ ese man es un novato/ valiente
Le canta al barrio con su perla factory/ flow factory.
Para quedar mal hay mucho tiempo/ ajá

Somos rappers y que lo diga Dios
Quiero ser como esos manes/ ajá Dios te oiga

Ya no hay tiempo para portarte mal /ajá yo veré

Pum pum ta/ ajá.

Este canto nuestro

como el de Tupa nichesito/ ajá paz en su tumba.

Canción 5.

Scandalous,

Cuban Link (f. Don Omar) reggaetón

Saquen los habanos

Que se juntaron el boricua y el cubano

Para darse la mano

Latino, somos familia mi hermano

(Aguanta la pela!)

She's so scandalous, so bad for me

Y le temo a pensar que me puede matar el no verla aquí

I can't handle this, she's more than me

Y le temo a pensar que me puede matar el no verla aquí

(Yo!) Bori, shorty's a naughty one

All she wants is a forty and a blunt

An audience in front just to get the

party crunked

Some rump shakin' reggaeton and some Puerto Rican rum

A thong and a pair of pumps to freak it when she's drunk

And it's done, I got it all recorded by the tons

Even caught it in the buns for the right amount of funds

She stunts just for the fun of it

Her story's just a front for the chumps

I'm the one who taught her how to hump

How to pump, how to bump and grind

From front and from behind

How to become a dime, shine, and become one of a kind

Now she's somethin' fine, sweeter than dunkin' Heinz

Trying to pump your mind up to sign

And I ain't havin' it...
She's only for the baggin' it and stabbin' it
The broad seen more drawers than a cabinet
To put a cap in it...
She tapped the whole hood like any hoe would
I tell you she's no good...

She's so scandalous, so bad for me
Y le temo a pensar que me puede matar el no verla aquí
I can't handle this, she's more than me
Y le temo a pensar que me puede matar el no verla aquí
El no verla aqui, el no verla aquí...
El no verla aqui, el no verla aquí...
El no verla aqui, el no verla aquí...
El no verla aqui, el no verla aquí...

(Yo!) Dog, you part of my fam'
You my man, understand XXXXX'
Handle this, the word in Los Angeles
She's bangin' in sand wishes
My man and them ran a triz
She's taking a gang of dicks from them amateurs
A star with a scandalous nature
And nothin' you can do about it
Cuz you already knew about it before you even started
And you still tryin' to change her
And turn her to your loyal goddess
Don't be modest, whatever she wanted she got it
But she still went on and played ya
And now you wanna pout about it
Thought that she was 'bout it 'bout it
Gave her your heart but she just wanted your paper
I told you, you could do without it
You was just a fool who doubted, but you allowed it
Don't worry about it, you just wake up

(Y le temo a pensar que me puede matar el no verla aquí!)
(Jamás podre aguantar el que si ella se va tenga que morir!)
(Tenga que morir!)

She's so scandalous, so bad for me
Y le temo a pensar que me puede matar el no verla aquí
I can't handle this, she's more than me
Y le temo a pensar que me puede matar el no verla aquí
El no verla aqui, el no verla aquí...

El no verla aqui, el no verla aquí...
El no verla aqui, el no verla aquí...

I'm pretty sure I've seen her face before
In a different place before and it's not déjà vü
I could have sworn that we blazed before
Back in the days on tour, shorty, I know you
Now, I knew I've seen her face before
She was that crazy broad
Who went and blazed the whole crew
I don't have to trace her face no more
I rest my case, I'm sure
Girl, you know it's true

(She's so scandalous...)

Canción 6.

MIRANDA ES UN ENCANTO

Salsa

Compositor: Efren Candelo Larrahondo

CD "Miranda canta" grabado en los estudios de Carlos Calvache- Miranda Cauca.

A orillas de la montaña
Un pueblo nuevo nació (bis)
Con luces propias y brillo
Y Espejuelo se llamó (bis)
Pero su nombre cambió
Espejuelo ya no es (bis)
En Miranda se convirtió
Así lo quiso su fundador (bis)

La gente de este lugar
Hicieron de la región (bis)
La tasita de convivencia, en América
De paz, ternura y amor (bis)
Esta es tierra hospitalaria
Un paraíso de paz (bis)
Si lo querés comprobar
A Miranda debés visitar (bis)

Eh, ah, eh, ah
¡se me fue de rumba, Miranda
A gozar y rumbear!

Miranda, Miranda
Que rica está la cumbiamba (bis)

Las mujeres de Miranda
Son fuente de inspiración
Y Dios que es tan poderoso
En flores las convirtió, mamá.

Miranda, Miranda
Que rica está la cumbiamba (bis)

Que biern me siento en Miranda
Todos vamos a gozar
Su gente sencilla y buena

Te dará hospitalidad.

Si usted viene de Miranda
Aquí se quiere quedar
Cómo no me voy a quedar
Si este pueblo es sin igual
Su gente sencilla y buena
Buen trata te van a dar
Su gente maravillosa
Te dan hospitalidad.
Si pasan por Chiquilines
A los guaduales van a parar
Son sitios espectaculares
Que no hay en otro lugar
Miranda pueblo querido
Cuba te quiere cantar
Este sincero homenaje
Te vamos a dedicar.

¡Walter Zúñiga, muchas gracias!

Anexo 2. Fotografías

Foto 1. Mapa de Colombia en donde está ubicado el departamento del Cauca

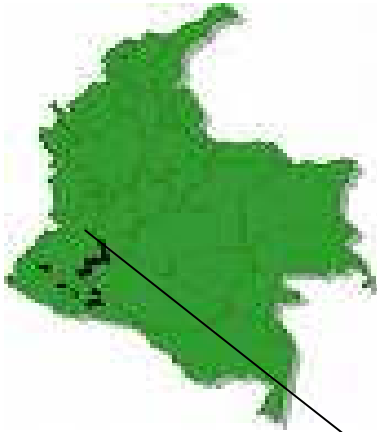


Foto 2. Departamento del Cauca y la ubicación del contexto estudiado, Puerto Tejada y Miranda.

Foto 3 Joven afro de Puerto Tejada, Cauca. Pobre, semi-rural



Foto.: Joven de Miranda Cauca. Paloma Muñoz 2006

Foto 4. Cortero de caña de azúcar. Norte del Cauca, dependientes de la ciudad de Cali y de los ingenios azucareros



La expansión de los ingenios azucareros absorbió las plantaciones agrícolas de los campesinos y los conllevó al empobrecimiento.

Foto 5. En 1541 llega al Valle del Cauca la caña de azúcar.



Foto 6. 1913- 1930

Industrialización de la caña de azúcar en el Valle y norte del Cauca. La expansión de la caña de azúcar simultáneamente con la construcción del canal de Panamá.



Foto 7. 1915 -1930

Llega el Ferrocarril del Pacifico al Valle del Cauca. Rutas Buenaventura-Cali-Popayán-Cartago-Armenia.



Foto 8. Jóvenes afros, en la salsa, Miranda Cauca. Paloma Muñoz, Miranda 2008



Foto 9. Jóvenes practicando en la Casa de la Cultura de Miranda, Cauca. Paloma Muñoz, 2006.



Foto 10. Las mujeres en la salsa en el Norte del Cauca
Diana Lorena Mina Pontón, Cantante de la orquesta “Juglar”. Paloma Muñoz,
Miranda 2008.



Foto 11. Diana Lucia Calvache, saxofonista
Mirley Moreno Calvache, trombonista
Paloma Muñoz, Miranda, 2008



Fotos 12. La base comunitaria de esas tradiciones musicales es muy pobre, una música de descendientes de esclavos, y que son, todavía hoy, las comunidades más pobres del mundo.

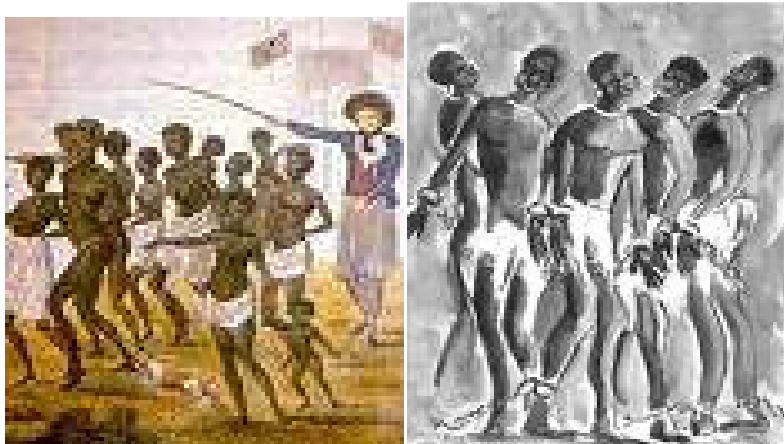


Foto 13. Ensayo de salsa en el estudio de grabación casero de Miranda. Paloma Muñoz, 2008.



Foto 14. Particular forma de vestir que adoptan los jóvenes afro seguidores del Rap y reggaetón (Hip-hop)

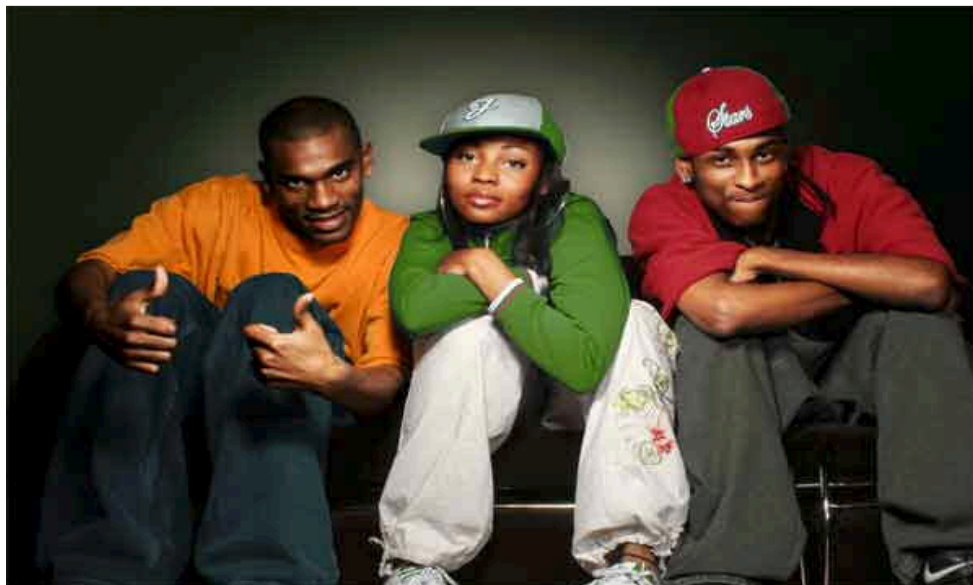


Foto 15. Consola de grabación, estudio de Carlos Calvache, Miranda Cauca.



Los medios de comunicación y las nuevas tecnologías en la formación del gusto musical y cultural. Foto Paloma Muñoz, 2008.
El conocimiento circula como evidencia anónima, independiente, o más bien una realidad objetivizada e símbolos y significaciones.

Fotos.16. Jóvenes rappers y reguetoneros Francisco <Mosquera y Yerson Ramos



Francisco Mosquera y Yerson Ramos, jóvenes afros y reguetoneros corteros de caña, quienes establecen un identidad étnica afroamericana con músicas del “exterior” de representación simbólica y de subsistencia. En una identidad desde el gueto.



Foto Paloma Muñoz, Miranda 2008.

Fotos 17. Jóvenes rapers y reguetoneros participando en los encuentros afroamericanos por la paz y la convivencia en Puerto Tejada. Paloma Muñoz 2006.



Foto 18. Los jóvenes afros fusionan rap y reggaetón con música del litoral Pacífico. Puerto Tejada. Paloma Muñoz, 2006.



Foto 19. Tego Calderón y Wisin y Yandel, carátulas. Ídolos musicales del Reggaetón. Carátula.

