

# ENTRE LA MÚSICA Y LA RESISTENCIA: EN BUSCA DEL RECONOCIMIENTO EN EL FESTIVAL PETRONIO ÁLVAREZ

Natalia Lozano Mancera<sup>1</sup>

Universidad INCCA

natalia.lozano@unincca.edu.co

DOI: <http://dx.doi.org/10.15665/re.v15i3.1086>

## RESUMEN

*Si la paz no es una única paz que se obtiene tras ganar una guerra, sino que la vida tiene tantas paces como maneras diversas de ver la vida, y la paz no es ese momento al que se llega tras dejar las armas, sino una mirada de acciones, de construcciones que posibilitan la singularidad en medio de la globalidad; entonces las resistencias ejercidas con el objeto de escapar de la estandarización pueden ser entendidas como acciones de paz. Desde este marco conceptual se pretende analizar si el hacer música de marimba y el participar en el Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez, pueden comprenderse como una forma de hacer resistencia a las dinámicas violentas, al olvido estatal y a los procesos de homogenización que se despliegan sobre el pacífico sur colombiano, su gente y su música.*

**Palabras Clave:** Paz, Resistencia, Música de Marimba, Festival Petronio Álvarez, Homogenización Cultural.

## ABSTRACT

*If peace is not a single peace that is obtained after winning a war, but life has so many paces and different ways of seeing life, and peace is not the moment that comes after leaving the weapons, but a myriad of actions, of constructions that enable singularity in the middle of globality; then the resistances exercised in order to escape from standardization can be understood as actions of peace. From this conceptual framework I intend to analyze whether marimba music and participation in the Petronio Álvarez Pacific Music Festival can be understood as a way of resisting violent dynamics, state oblivion and the processes of homogenization that unfold upon the south of the Colombian Pacific, its people and its music.*

**Keywords:** Peace, Resistance, Marimba Music, Petronio Álvarez Festival, Cultural Homogenization.

---

<sup>1</sup> Politóloga de la Universidad Nacional de Colombia, Maestra en Estudios de Paz de la Universidad de Innsbruck y Doctoranda en Filosofía, Arte y Pensamiento Crítico de la European Graduate School. Adelanta investigaciones sobre impactos socioculturales del conflicto armado colombiano. Directora del Programa de Estudios Generales de la Universidad INCCA de Colombia

El Presente artículo se basa en un capítulo de mi trabajo de grado para la Maestría en Estudios de Paz, titulado “Haciendo Música Ejerciendo Resistencia: las dinámicas de resistencia a través de la música del Pacífico sur colombiano”<sup>2</sup>. Esto me obliga ya a dar varias explicaciones ¿Cómo se establece la relación entre música y resistencia? ¿de qué manera se puede entender el quehacer musical como un acto de resistencia? ¿Por qué hablar de música y resistencia en el contexto del Pacífico sur colombiano? y finalmente ¿qué tiene que ver esto con la paz? Iré por partes, tratando de dejar en claro cada uno de los conceptos y relaciones mencionadas. De este modo expondré brevemente el marco teórico que me llevó a analizar si las prácticas musicales existentes en el Festival Petronio Álvarez pueden considerarse como actos de resistencia y en esa medida como actos de paz.<sup>3</sup>

## De paces y resistencias

En la cultura occidental la paz ha sido o bien entendida como aquel estado al que se llegará tras acogerse a los mandamientos religiosos, o aquel momento del futuro al que se llegará cuando los estados y sus hombres actúen de manera razonable

---

2 Lozano, N. (2012). *Playing music, performing resistance. The dynamics of resistance through music in the Colombian South Pacific Coast.* Zürich: Lit Verlag.

3 Para este trabajo realicé en el 2009 un trabajo de campo de mes y medio entre Guapi y Cali. En Guapi estuve entrevistando a varios marimberos y cantaoras de diferentes generaciones y después, en Cali, asistí al treceavo Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez, mi análisis de esta tramo final del trabajo de campo será la parte central de este artículo.

superando las guerras. Lo paradójico de esta visión, como lo hemos visto durante siglos, es que en nombre de tal paz se han luchado cientos de guerras, y la paz se convierte en la paz del ganador.

Wolfgang Dietrich y Wolfgang Sützl nos invitan entonces a pensar la paz en plural:

[E]l mundo necesita más de *una paz* para que sociedades y comunidades concretas se organicen a sí mismas. *Las paces* no se tornan mutuamente compatibles por el solo hecho de que todos entienden a todos, empero sí cuando todos pueden vivir su *propia paz*, es decir, cuando nos tratamos como a miembros de nuestra propia estirpe y, por lo tanto, respetamos las paces aún cuando no las comprendemos (Dietrich y Sützl, 2002:455)

Esta nueva forma de entender las paces lleva a pensarlas como acciones y no como un fin. Las paces, son consustanciales a la existencia, suceden todo el tiempo. Los seres humanos construimos familias, amistades, sociedades, somos solidarios y empáticos, todo esto es paz que sucede.

Si la paz es una acción, entonces los actos de resistencia pueden llegar a ser una forma de hacer paz, y si la paz debe ser pensada en plural, entonces los actos de resistencia que reivindican la pluralidad de la vida y el derecho a vivir en esa pluralidad son actos de paz. Michel Foucault sintetiza claramente a qué resistencia hago alusión cuando la vinculo a la paz:

[Las Resistencias] Son luchas que cuestionan el estatus del

individuo: por un lado, afirman el derecho a ser diferentes y subrayan todo lo que hace a los individuos verdaderamente individuos. Por otro lado, atacan lo que separa a los individuos entre ellos, lo que rompe los lazos con otros, lo que rompe con la vida comunitaria, y fuerza al individuo a volver a sí mismo y lo ata a su propia identidad de forma constrictiva (...) estas luchas giran en torno a la pregunta: “¿Quiénes somos nosotros?”. Son un rechazo a las abstracciones de la violencia económica e ideológica, que ignoran quienes somos individualmente como también son un rechazo a la inquisición científica y administrativa que determina quien es uno. (Foucault, 1988)

Jocelyn Hollander y Rachel Einwohner plantean una clasificación para ayudar a determinar qué puede ser entendido como un acto de resistencia y que no. Parten de tres preguntas básicas: ¿Es el acto en cuestión reconocido resistente por el objeto de dicha resistencia? ¿Tiene el acto en cuestión la intención de ser resistente? ¿Es el acto en cuestión reconocido como resistente por un observador? De estas preguntas y de las relaciones establecidas entre estas surgen siete categorías, las que son reconocidas por observadores y objetos y tienen el objeto de ser resistentes, los que son reconocidos por unos y no por otros, los que no tienen el objeto de ser resistentes pero son reconocidos por uno, otro o ambos como tal (Hollander y Einwohner, 2004).

Esta categorización da un amplio margen para determinar qué es, o no, un acto de resistencia. Encuentro valioso este trabajo, y útil para mi análisis, al concebir que hay actos de resistencia que no son intencionales, a saber, un músico puede hacer música con la única intención de ser feliz, pero alrededor de su música se puede generar un movimiento social de resistencia. O una música que no tiene la intención de ser resistente puede llegar a ser interpretada como un acto de resistencia por un observador – investigador–.

### **Entre el olvido, la integración armada y la resistencia**

La consolidación del Estado Nación colombiano y su integración del territorio ha sido pensada y llevada a cabo desde el centro hacia la periferia y en esta lógica la costa Pacífica permaneció en el olvido durante casi dos siglos, no fue sino hasta mediados de los años 80 que el gobierno empezó a planear proyectos de infraestructura para esta región (Wade, 1998). Más tarde, la constitución de 1991 aceptó, finalmente, que Colombia era un país pluriétnico<sup>4</sup> y dotó a las comunidades negras de instrumentos legales para hacer valer sus derechos sobre sus territorios ancestrales, la ley 70 de 1993.

Esta ley además de dar reconocimiento legal a las comunidades afrocolombianas, generó un movimiento de concientización política de las mismas (Hoffman, 2000).

---

4 Peter Wade asegura que para lograr un sentido de unidad nacional, requerido para la construcción de un estado nación- se creó la imagen en el país de que éramos una nación predominantemente mestiza, negando el componente negro de este mestizaje (Wade, 1993).

Sin embargo, la reforma en la tenencia de la tierra que esta ley podría representar fue frenada por la incursión de grupos armados en la región y sus propios proyectos sobre el territorio. Arturo Escobar asegura que “tanto la modernidad como el desarrollo son proyectos espaciales y demandan la incesante conquista de territorios y pueblos” (Escobar, 2005, 48) y fue así como el desarrollo entró al Pacífico, conquistando territorios a la fuerza y generando desplazamientos masivos de sus poblaciones.<sup>5</sup>

Este contexto de exclusión que ha sufrido el Pacífico colombiano y sus habitantes ha generado el estudio de varios investigadores. Mucho se ha discutido sobre el carácter resistente de las poblaciones afro. Jaime Arocha y Nina Friedman le conceden un carácter natural resistente a estos pueblos, mientras que otro grupo de investigadores entre los que se encuentran Peter Wade, Odile Hoffman, Ulrich Oslender y Eduardo Restrepo conciben este carácter resistente como contingente. Así por ejemplo consideran que la Ley 70 generó un proceso por el cual los afro se hicieron más conscientes de su propia identidad étnica y esto le dio fuerza a su resistencia política. Oslender y Escobar por su lado entienden la contingencia de la resistencia del pueblo afro asociada a un espacio. Es el territorio y las dinámicas, de desarrollo, violentas en este caso, las que generan procesos de resistencia. En palabra de Oslender:

---

5 De acuerdo al DANE el 25% del total de la población afrocolombiana se encuentra en condición de desplazamiento, mientras que para algunos investigadores esta cifra asciende al 30% (DANE, 2007, Almario, 2002).

Los movimientos sociales resisten esta homogeneización del Pacífico como un espacio abstracto de mercaderías, creando un espacio diferencial que defienden cultural y políticamente. La ubicación del Pacífico colombiano es entonces una de geografías, economías y políticas cambiantes, reflejando al mismo tiempo los procesos globales del re-estructuramiento del capitalismo así como las resistencias a nivel local (Oslender, 2002)

Este autor nos ubica nuevamente en el punto de inicio, las resistencias como actos en contra de la homogenización y que buscan el reconocimiento de la pluralidad.

### **La marimba: del olvido a la homogenización**

Así como el Pacífico fue marginado por años su música también lo fue, de hecho durante muchos años la música de marimba fue señalada como música del demonio por los misioneros españoles<sup>6</sup>. En las memorias del padre Bernardo Merizalde publicadas en por primera vez en 1921, se puede ver la connotación negativa que se le daba a la música de marimba y la persecución que ésta sufría:

El baile de los negros costeños es de lo más vulgar y salvaje que he podido ver. Cuando por acaso en un río en que hay un baile aparece una canoa que lleve a un misionero, cesan instantáneamente la música y la gritería; y si el padre sube a la casa la encontrará perfectamente vacía,

porque todos los de la parranda se han arrojado por las ventanas y han huido al monte. Este hecho lo hemos presenciado varias veces; y ello prueba que los negros no ignoran lo que han trabajado los sacerdotes para extirpar esas abominables orgías (Merizalde, 2008:1955).

En el proceso de búsqueda de elementos identitarios que apoyaran el proceso de consolidación de la nación, fueron otras músicas locales, la cumbia y más adelante el vallenato, las que ocuparon el lugar de “músicas nacionales”. Sin embargo, con la proclamación constitucional del estado como un ente pluriétnico y multicultural se volvió un deber estatal la aceptación de las diferentes culturas y diferentes regiones del país, sin embargo, según Wade, el concepto de multiculturalismo asumido por el gobierno se inscribe en un movimiento global que mira a lo local con el objeto de volverlo mercancía, se aprovecha de las diferencias haciéndolas atractivas, pero a la vez homogenizándolas (Wade, 2000). Michael Birenbaum, por su parte, entiende las políticas multiculturales del Estado en el caso específico del Pacífico, como una manera de invisibilizar la violencia que esta parte del país sufre, y el Festival Petronio Álvarez nace como una de estas políticas de multiculturalidad (Birenbaum, 2009).

## En el Festival

El treceavo Festival de Música Petronio Álvarez se realizó entre el 12 y el 16 de agosto de 2009. En el lanzamiento oficial del festival que se llevó a cabo un mes antes de que este se iniciara, el alcalde de Cali, Jorge Iván Ospina, dio

un discurso en el que resaltaba algunas de las preocupaciones que surgen tan pronto como se empiezan a explorar las influencias que el festival tiene sobre las músicas vernáculas del pacífico. Dijo que los organizadores del Festival (el gobierno local) estaban preocupados por la transformación que la música sufría al ser llevada de sus contextos originales, fiestas, funerales, festividades religiosas, a un escenario.

Dijo también que más que ser una plataforma comercial, el objetivo del festival era preservar los valores africanos del Pacífico. Finalmente manifestó que el festival no podía ser tomado como un velo para cubrir la difícil situación política y social de la región: “En la región pacífica hay paramilitares, guerrillas, corrupción y eso no se puede ocultar”, dijo Ospina esa noche. Tras él, en un video presentado durante la ceremonia, Francisco Zumaqué dio un discurso contradiciendo lo dicho por el alcalde. El compositor afirmaba que después del Festival de la Leyenda Vallenata<sup>7</sup>, el Petronio Álvarez era el festival de música del país con el mayor potencial comercial.

Durante los cinco días del Festival fui testigo de las muchas contradicciones

---

<sup>7</sup> La expansión del vallenato es un claro ejemplo de cómo el apoyo oficial a cierta música puede convertirla en una fuente de identidad y fuerza política. El vallenato es originario de poblaciones del entonces departamento de la Guajira. En 1967 este departamento fue dividido en dos, Guajira y César. En 1968 el gobernador del nuevo departamento, Alfonso López Michelsen, creó el Festival de la Leyenda Vallenata. EL Vallenato se convirtió así en el más fuerte cimponente identitario del nuevo estado. A raíz de la creación del festival, este género se fue volviendo cada vez más popular en el país y de su mano el César fue consiguiendo mayor relevancia política. (Wade, 2000).

que éste conlleva. Por un lado están las comunidades afrocolombianas que ven en el reconocimiento que tiene su música en este espacio, como un primer paso hacia el reconocimiento del valor de toda su comunidad. Por el otro lado está la comercialización de esa cultura que las mismas comunidades defienden. Allí, en el marco del festival, se encuentran los intereses de diferentes actores, músicos, minorías culturales, representantes de la industria cultural, miembros del gobiernos y académicos entre otros.

## El Producto de Moda

El festival nació en 1997 y desde ese año se realizó en el Teatro al Aire Libre Los Cristales que tiene una capacidad para 15.000 personas. En el 2008 los organizadores lo trasladaron para la plaza de toros por dos razones, la primera es que Los Cristales está en una zona residencial y se presentaban muchas quejas de los vecinos por el ruido, la segunda razón es que este escenario ya no daba abasto con la cantidad de público que atraía el Festival.

En el 2009 la capacidad de la plaza de toros tampoco fue suficiente y durante las dos últimas noches del Festival mucha gente se tuvo que quedar con las ganas de entrar<sup>8</sup>. En la primera edición del Festival se presentaron 36 agrupaciones, mientras que en su treceava edición fueron 86 los grupos participantes.

---

<sup>8</sup> En el 2010 se volvió a realizar en la Plaza de Toros, al año siguiente se realizó en el Estadio Pascual Guerrero, que nuevamente volvió a ser insuficiente para la cantidad de público que asistió y desde el 2012 se realiza en la Unidad Deportiva Panamericana, con una capacidad aproximada de 100.000 personas.

Por mucho que el alcalde lo negara en su discurso, el Festival representa un gran negocio para la ciudad, y es claro que entre más comercial se torne más turistas llegarán a la ciudad. Una de las actividades paralelas al encuentro musical era una rueda de negocios de la industria turística promoviendo como destino a Cali y al Festival.

En esa edición del Festival la comercialización que se hizo de éste fue bastante visible. Por primera vez en sus trece años de duración un canal de televisión nacional transmitió en vivo el último día del Petronio. Durante cinco días los dos canales de televisión privados presentaron su sección de “entretenimiento”<sup>9</sup> desde los diferentes eventos que se llevaban a cabo en el festival y las estrellas de la televisión nacional se dejaban ver asistiendo a éstos.

El Petronio Álvarez nació como una política orientada hacia la inclusión de las poblaciones afrocolombianas habitantes en Cali, y así, tradicionalmente el público que asiste al festival es afro, sin embargo esto ha ido cambiando con los años y la cantidad de colombianos no afro, y extranjeros, atraídos hacia el festival ha ido creciendo aceleradamente. Este nuevo interés puede ser entendido de diferentes maneras: de una parte está que la promoción del festival a nivel nacional ha sido mucho más activa, pero también se puede explicar por el movimiento de jóvenes músicos del interior del país interesados en redescubrir las músicas

vernáculos<sup>10</sup>. Para ellos, el Festival representa la oportunidad de entrar en contacto con los sonidos del Pacífico.

Totó la Momposina, ve este nuevo interés de los jóvenes músicos por las músicas de las costas caribe y pacífica como una búsqueda de identidad, “están buscando sus raíces” (Marmo, 2008). Peter Wade por su parte argumenta que la atracción hacia los elementos negros de la música es conducida por una especie de impulso dionisiaco:

La música que ellos crean, o usan, aunque es frecuentemente vista como inferior o cruda, ruidosa y licenciosa, también puede ser retomada por la sociedad no-negra dominante e introducida en su mundo quizás porque materializa un impulso dionisiaco particularmente atractivo (Wade, 1993: 273-274).<sup>11</sup>

Jose Jorge Carvalho estudia el fenómeno de la popularidad de la música afroamericana en el caso de Brasil y concluye que esta popularidad se sustenta por un consumo global que reduce la música, una vez sagrada, a un fetiche de sensualidad ( de Carvalho, 2002). En el

---

10 La clasificación de los tipos de música suele variar entre investigadores, yo decidí hablar de música vernácula y no tradicional ni folk pues estos conceptos aparecen contrapuestos a ideas de modernidad, adquiriendo una connotación negativa. Al hablar de música vernácula me refiero a una música que es tocada en cierto lugar geográfico específico, con una función social específica y en un momento específico. Se entiende que estas músicas tienen una transmisión oral, no tienen teoría escrita, sus músicos no son profesionales y su difusión es local. (Dietrich, s.f, Ochoa, 2003, Both y Lee Kuhn, 1990, Grebe, 1976)

11 Traducción propia del original en inglés.

caso de la música del pacífico colombiano yo no diría que la comercialización haya ido tan lejos como para reducirla a un fetiche de sensualidad, pero ciertamente ésta se ha ido transformando para hacerse más comercial. De otra parte, las audiencias han tomado la música y le han dado un nuevo significado lejano a aquel que tenía originalmente cuando era interpretada en sus contextos locales.

## Cambiando para ser Popular

Estando en Guapi, unos días antes del festival, había visto la preparación de los grupos para ir al Petronio. Un día fui al ensayo de *Manglares*. Entre todos los participantes de la modalidad Marimba eran los de más edad. El día que estuve en su ensayo fue tal vez le momento más especial durante todo el trabajo de campo que realicé. Todos los miembros del grupo se reunieron en la casa de uno de ellos. Era una casa de madera de dos pisos. La banda, los dos cununos, dos bombos, el marimbero, las cuatro cantadoras se hicieron en el segundo piso de la casa. Cinco niños correteaban por todo lado y mientras tanto yo pensaba que la casa se vendría abajo en cualquier momento pues se mecía como bailando al ritmo de la de los tambores.

Manglares se presentó la segunda noche de eliminatorias del Festival. Como todos los grupos tocaron tres canciones, una de ellas era un bunde, el cual es un ritmo más bien lento, no tan festivo como pueden serlo el currulao o la joga. Ellos fueron la única agrupación que tocó un bunde de principio a fin, contrario a lo que hacían el resto de grupos que al incluir un bunde en su repertorio, cantaban una o dos estrofas de éste y lo mezclaban con currulaos o jugas.

---

9 Los noticieros de los canales privados en Colombia tienen una larga sección al final de sus emisiones que llaman “entretenimiento” dedicada, en su mayor parte, a las noticias de farándula.

La audiencia del festival para quienes el Petronio es una gran ocasión de fiesta ha motivado esos cambios. Cuando una agrupación decide tocar un bunde el ambiente se apaga un poco, mientras que cuando suena la mezcla bunde-juga o bunde-currulao, el público responde entusiasmado.

La energía maravillosa que sentí durante el ensayo de Manglares en la casa en Guapi se disolvió cuando tocaron en el escenario de la atestada plaza de toros en Cali. Parecían pasados de moda frente a un público que buscaba entretenimiento. Manglares no clasificó a la final. El ganador, otro grupo de Guapi, Voces de la Marea, formado por jóvenes músicos, había presentado una versión más “pulida” de la música de marimba. Cuando uno escucha un currulao por primera vez las voces pueden sonar un poco extrañas, o fuera de tono para alguien acostumbrado a la música diatónica occidental.

Las cantadoras con las que hablé cuando estuve en Guapi me decían “las jóvenes cantoras ya no cantan como nosotras cantábamos”. Uno podría pensar que estas son las típicas palabras de alguien mayor que añora todo tiempo pasado como mejor y también se podría argumentar que la música es una práctica viva, por lo tanto es normal que cambie tanto como los contextos cambian y las personas cambian. Sin embargo, lo que uno ve en el festival es que la música está cambiando movida por intereses económicos que presionan para que guste a una audiencia cada vez más numerosa.

Cuando el festival llegó a su fin tuve una conversación más con Isidora Minas y Juana Viáfara, dos de las cantantes

de Manglares, quienes estaban muy decepcionadas por no haber llegado a la final. Todo la alegría que tenían en Guapi antes de ir al Petronio se había extinguido. Isidora me explicó porqué creía ella que no habían ganado:

Para mí la música tradicional está ahogada (...) Aquí donde va la música está perdida, porque para mí esta música que nosotros hacemos, esta música que trajo Manglares ya se perdió. Porque yo no creía que nosotros pudiéramos haber perdido con ese bunde y ese currulao... El currulao viejo, el antiguo. Si nosotros hubiéramos sabido que la música que teníamos que tocar era rumba, entonces nosotros habríamos cantado una rumba también (Minas, 2009)

La música del Pacífico por fuera de esos contextos originales adquiere el significado de música de rumba.

Doña Juana dijo que si ellos hubieran sabido que la música tenía que ser rumba, entonces ellos podrían haber cantado una canción que se llama La Piragua que ella solía escuchar en la radio cuando era joven (Viáfara, 2009). Se refería a la cumbia de José Barros. La cumbia es un ritmo del caribe colombiano popularizado hacia la mitad del siglo veinte cuando fue llevado a los salones de baile de Bogotá.

Aquí no estamos hablando solamente de la transformación de la música sino de la incorporación de una música completamente diferente a la de marimba. El mensaje que el festival le transmite a los participante es claro: se deben adaptar a estándares foráneos si quieren ser reconocidos.

Aunque parecían tristes, las dos cantadoras me dijeron que querían volver ahora que ya habían tenido la experiencia, habían aprendido y querían regresar. Así lo expresaba Doña Isidora : “Debemos cambiar porque ya vimos que la tradición de nosotros ya no vale, los antiguos ya no están valiendo entonces tenemos que aprender de lo que vemos” (Minas,2009).

En un artículo publicado en el periódico El Tiempo el 21 de agosto de 2008 pocos días después de que se acabara el festival, el musicólogo Oscar Acevedo hacía un llamado por la profesionalización de los músicos del pacífico sur:

Para que los bambasús y los alabaos obtengan un reconocimiento masivo, deben pasar por un proceso de profesionalización que todavía no se les aprecia a los participantes en este festival. Muchas de las agrupaciones escuchadas en la transmisión tienen todavía un sonido rural, que les impide acceder a los medios, paso necesario para lograr el interés del gran público. (Acevedo, 2008)

Con la profesionalización, y con la masificación la música traspasa los límites de lo que puede ser catalogado como vernacular y entra en la esfera de lo popular. Booth y Lee Kuhn afirman que la música vernácula, la llaman folk, no resistirá la tecnología, “en la medida que los sistemas económicos se diversifican y complejizan apoyan cada vez más amplias gamas de tecnología. De esta interacción, parece claro que la música folk no podrá sobrevivir si no se convierte en música popular” (Booth y Lee Kuhn, 1990:432)<sup>12</sup>.

El problema no es el cambio en sí mismo, no se trata de negar los beneficios que puede traer el que la música de marimba le guste a públicos cada vez más numerosos, o de demonizar los nuevos elementos musicales que pueden ser introducidos por la profesionalización de los músicos; el problema es que el cambio implique la desaparición de las manifestaciones vernáculas de la música “la masificación de la tecnología moderna de la mano del fortalecimiento de la economía de mercado continuarán debilitando y quizás finalmente borrando, esos tipos de muestras de música colectiva y participativa” (Both y Lee Kuhn, 1990:432)<sup>13</sup>.

Hugo Candelario González, director del grupo Bahía y uno de los músicos más reconocidos del Pacífico, no está de acuerdo con esta mirada fatalista. A pesar de que sí cree que la tecnología puede ser una amenaza para la música vernacular, piensa que la tecnología tiene los instrumentos de los cuales estas músicas deben hacer uso para sobrevivir (González, 2009). En estos tiempos la lucha de la música de marimba para no desaparecer parece demandar ciertas concesiones que los jóvenes marimberos han empezado a hacer de diferentes formas, formándose como músicos profesionales, o introduciendo elementos de otras músicas en la música del marimba. Tal vez sea esta la forma de evitar una homogenización total, pero los marimberos y las cantoras tienen que saber qué tan lejos pueden ir, qué tantas concesiones pueden hacer.

## Otras Expresiones

Paralelamente al Festival, se llevó a cabo el II Seminario de Investigación sobre las músicas tradicionales del Pacífico Colombiano. Este evento estaba abierto tanto a investigadores académicos, como a miembros de las agrupaciones participantes en el Petronio. Durante los primeros días del seminario hubo conferencias dadas por algunos investigadores de la música del Pacífico: La mayoría de las conferencias estuvieron centradas en la situación actual de las músicas locales y las transformaciones que atraviesan.

Había también espacio para que los participantes compartieran sus opiniones sobre estos temas, lo que hacían con entusiasmo por saberse escuchados. El Seminario se convirtió en el espacio que faltaba en el cual la gente directamente involucrada podía expresar sus opiniones sobre los efectos que el Festival y las políticas culturales nacionales de cultura estaban teniendo sobre la música del Pacífico. Las discusiones fueron particularmente acaloradas el último día alrededor de la pregunta “¿Cómo se puede mejorar el Festival Petronio Álvarez?”

Ese día los participantes dejaron salir todas las frustraciones que tenían. Muchos de ellos estaba desilusionados por no haber clasificado a la final, por lo que criticaban los criterios con los que los jueces habían seleccionado a los ganadores. La queja generalizada fue que el Festival estaba promoviendo músicas muy diferentes a las que ellos tocaban en sus pueblos. Algunos afirmaron que el festival estaba transformando sus identidades.

Una joven afro que vivía en Cali habló varias veces. Estaba muy enojada argumentando que el Festival estaba siendo usado por el gobierno como una fachada para mostrar a los afrocolombianos como una población integrada a la sociedad colombiana, promoviendo la idea de los negros como gente amigable, positiva y sin problemas, mientras que en la realidad los miembros de las comunidades afrocolombianas de la costa pacífica estaban siendo desplazados y asesinados.

De hecho, no deja de ser contradictoria la publicidad masiva que genera el festival promoviendo la cultura del Pacífico, mientras que el conflicto armado es cada día más intenso en esta parte del país. Michael Birenbaum, apoyado en la tesis de Ana María Ochoa afirma que el gobierno promueve la cultura como forma de obtener sociedades pacíficas, trazando una conexión automática entre la paz y la cultura, volviendo ambos conceptos banales (Birenbaum 2009). La gran promoción del Festival Petronio Álvarez parece decir que el conflicto armado y las difíciles condiciones en las que vive la gente del Pacífico no importan.

Estas condiciones son transformadas por algunas agrupaciones en el marco del Festival al narrar a través de las letras de las canciones que cantan en escena las historias de cómo el conflicto armado ha golpeado a sus comunidades. El grupo Santa Bárbara de Timbiquí cantó una canción sobre el desplazamiento forzado, Tambores de la Noche de Buenaventura cantaron “porque los de afuera vienen y se llevan nuestro plátano, nuestro chontaduro, nuestro pan”. Los de Bahía Málaga decían “No voy a hablarte de

violencia, qué bueno hablar de paz, pero si no tengo trabajo qué diablos le voy a dar a mis hijos? qué futuro tendrán?”. Hubo otra banda que fue más explícita aún y su canción decía “No queremos más violencia, no queremos más masacres, tampoco violaciones. queremos la paz en Colombia. Queremos la Paz en el mundo”.

De este modo, aún si el gobierno utiliza el festival para mostrar la cara amable del Pacífico, lo que era negado por el alcalde en su discurso inaugural, los grupos usan este espacio para crear consciencia sobre la difícil situación de esta región.

## Conclusiones

El pacífico ha sido una región sistemáticamente ignorada por el gobierno colombiano. Su integración al territorio nacional ha sido tardía y liderada por intereses económicos particulares, más que por el interés de desarrollar integralmente la región. Con la construcción del Estado Nación colombiano se produjo una invisibilización de las poblaciones afrocolombianas y de su cultura.

De esta manera, la música de marimba pasó de ser satanizada por los misioneros españoles, a ser simplemente ignorada.

Con la proclamación de la Constitución de 1991 el Estado colombiano se declaró como un ente pluriétnico y multicultural, lo que significó el reconocimiento formal de las poblaciones afrocolombianas y de su cultura. Éstas fueron dotadas de instrumentos legales para hacer valer sus derechos, sin embargo simultáneamente, el conflicto armado empezaba a tornarse

cada vez más incisivo en la región. De acuerdo a algunos investigadores las dinámicas de exclusión y de apropiación violenta del territorio han hecho de los pueblos del pacífico, unos pueblos resistentes.

Tras realizar el trabajo de campo en Guapi y en Cali encontré que los actos de resistencia relacionados con la música del pacífico pueden ser enmarcados dentro de dos categorías: en una se encuentran los actos de resistencia que tienen como objetivo escaparse de la estandarización de la música. En la segunda estarían los actos que apuntan a conseguir el reconocimiento de las comunidades afrocolombianas del pacífico y de sus derechos. No obstante, desde mi punto de vista, ambos actos de resistencia tienen la misma esencia: el reconocimiento de la diversidad y por lo tanto el reconocimiento de su propia paz.

En el escenario del Petronio Álvarez veo que las luchas relacionadas con la primera categoría, aquellas que quieren evadir la homogenización, no tienen mucho espacio. Las bandas tendrían que mirar más allá del objetivo de ganar, si lo que desean es tocar la música que ellos quieren hacer y no la que el público o los jueces desean escuchar. Sin embargo, los espacios en los que las poblaciones del Pacífico son reconocidas son tan limitados, que ganar el Festival se vuelve un asunto muy importante para ellos, aún con todas las contradicciones que éste representa.

En el marco del Festival la música es descontextualizada y convertida en un producto comercial de entretenimiento, se celebra la música cuando esta invita

a bailar, por lo que expresiones más tranquilas de la música de marimba dejan de presentarse en este espacio, o modificadas para ajustarse al gusto del público. El problema no es el cambio en sí mismo, el problema es que el cambio implique la desaparición de las manifestaciones vernáculas de la música.

La lucha de la música de marimba para no desaparecer ha significado que los músicos han tenido que hacer cierto tipo de concesiones, como introducir elementos de otras músicas en la música del marimba, o formarse como profesionales. De esta manera la marimba sigue siendo parte de la banda sonora del pacífico sur, pero los marimberos y las cantoras tienen que saber qué tan lejos pueden ir, qué tantas concesiones pueden hacer, para que en el afán de que la música de marimba no desaparezca, finalmente desaparezca por las múltiples transformaciones.

El segundo nivel de resistencia, aquel que busca el reconocimiento de las comunidades afro parece tener más espacio dentro del Petronio Álvarez. Aunque el festival no fue creado como un espacio de manifestación de reclamos sociales, el contexto en el que viven las comunidades del Pacífico, hace de éste el escenario ideal para crear consciencia a nivel nacional sobre su situación. Mientras que el conflicto armado y las condiciones de exclusión sean una realidad para las comunidades en las que la música del pacífico es creada, los reclamos sociales y políticos tendrán lugar cada año en el Festival. Mientras que la inclusión parcial del territorio sea la forma en la que el gobierno se relacione con esta parte del país, y mientras que el

conflicto armado se siga intensificando, nuevos actos de resistencia, pequeños o grandes, intencionales o no, exitosos o no, seguirán surgiendo.

## Bibliografía

Almaro, O. (2002). Dinámica y consecuencias del conflicto armado colombiano en el Pacífico. Limpieza étnica y desterritorialización de afrocolombianos e indígenas y 'multiculturalismo' de estado e indolencia nacional, Seminario Dimensiones territoriales de la guerra y la paz, (pp. 641-681). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia,

Arocha, J. (1993). Cultura afrocolombiana: la fuerza de lo propio, Colombia país de regiones, (pp. 498-500). Cinep, El Colombiano,

Birenbaum Quintero, M. (2009). The musical making of race and place in Colombia's black Pacific, Disertación Ph.D no publicada, New York University.

Birenbaum Quintero, M. (2006). La música pacífica al Pacífico violento: música, multiculturalismo y marginalización en el Pacífico negro colombiano, Trans Revista Transcultural de Música, 10.

Recuperado de <http://www.sibetrans.com/trans/trans10/birenbaum.htm>

Booth, G.; & Lee Kuhn, T. (1990). Economic and transmission factors as essential elements in the definition of folk, art and pop music, *Musical Quarterly*, 74(3), 411-438.

De Carvalho, J. (2002). Perspectivas de las culturas afroamericanas en el desarrollo de Iberoamérica, En García Canclini, N. (Ed) *Las culturas iberoamericanas en el siglo XXI*. México: Organización de Estados Iberoamericanos.

Departamento Administrativo Nacional de Estadística (2007). Colombia una nación multicultural: su diversidad étnica.

Recuperado de [http://www.dane.gov.co/files/censo2005/etnia/sys/colombia\\_nacion.pdf](http://www.dane.gov.co/files/censo2005/etnia/sys/colombia_nacion.pdf)

Dietrich, W (s.f). La marimba: lenguaje musical y decreto de la violencia política en Guatemala. Recuperado de

<http://www.uibk.ac.at/peacestudies/downloads/peacelibrary/marimba.pdf>

DIETRICH, W.;& SÜTZL, W. (2006) Una llamada a muchas paces, en W Dietrich, J Echavarría & N Koppensteiner (eds) *Schlüsseltexzte der friedenforschung*. Wien: LIT.

Einwohner, R.; Hollander, J. (2004) *Conceptualizing Resistance*, *Sociological Forum*, 19 (4), 533-554.

Escobar, A. (1999). Comunidades negras de Colombia: en defensa de biodiversidad, territorio y cultura, *Biodiversidad*, 22, 15-20.

Escobar, A (2001). Culture sits in places: reflections on globalism and subaltern strategies of localization, *Political Geography*, 20, 139-174.

Escobar, A (2005). Más allá del tercer mundo: globalización y diferencia. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología.

Foucault, M. (1982). El sujeto y el poder, *Revista Mexicana de Sociología*. 50 (3), 3-20.

Friedemann, N. (1995). Presencia africana en Colombia, en L.M. Montiel (Ed.) *Presencia africana en Sudamérica (47-110)*. México: Consejo Nacional para las Culturas y las Artes,

Friedemann, N. (s.f.). *Las Américas africanas: Los caminos del retorno*. Recuperado de <http://unesdoc.unesco.org/images/0009/000933/093387sb.pdf>.

Grebe, M. E. (1976). Objeto, métodos y técnicas de investigación, *Etnomusicología*:

algunos problemas básicos, Revista Musical Chilena, XXX, (132), 5-27.

Green, A. (1993). Vernacular music: a naming compass, *The Musical Quarterly*, 77, (1), 35-46.

Hoffmann, O. (2000). La movilización identitaria y el recurso de la memoria (Nariño, Pacífico colombiano). Recuperado de

<http://www.idymov.com/documents/hoffmann-2000.doc>

Marmo, L. (2008) *Cachacos: viaggio nella nuova musica colombiana*, documental, Hobbos Factory.

Merizalde del Carmen, B. (2008). Estudio de la costa colombiana del Pacífico. Cali: Universidad del Valle.

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

Oslender, U. (2002). Espacio, Lugar y Movimientos Sociales: hacia una 'espacialidad de la resistencia, *Scripta Nova*, 115. Recuperado de <http://www.ub.es/geocrit/sn/sn>,accessed>

Wade, P. (1998). The Cultural politics of blackness in Colombia, en A Torres, N Whitten, E. Bloomington (Eds) *Blackness in Latin America and the Caribbean : social dynamics and cultural transformations* (311-334). Indiana University Press.

Wade, P. (2000). *Music, race and nation: música tropical in Colombia*. Chicago, London: The Chicago University Press.

Wade, P. (1993). *Blackness and race mixture: the dynamics of racial identity in Colombia*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

## Entrevistas

Minas, Isidora, Santiago de Cali, de agosto de 2009

Viáfara, Juana, Santiago de Cali, de agosto de 2009

González, Hugo Candelario. Santiago de Cali, 10 de agosto de 2009.