



“LA MÚSICA PACÍFICA” AL PACÍFICO VIOLENTO: MÚSICA, MULTICULTURALISMO Y MARGINALIZACIÓN EN EL PACÍFICO NEGRO COLOMBIANO¹

Michael Birenbaum Quintero²

Artículo publicado en TRANS, Sociedad de Etnomusicología: <http://www.sibetrans.com/trans/index.htm>

Resumen:

Este artículo es sobre la compleja relación entre las músicas tradicionales de los habitantes negros del Litoral Pacífico colombiano y la violencia que azota al país y a la región. Examina los vínculos entre la música y la violencia actual en dos registros contradictorios. Primero, explora la manera cómo la música es integral a la construcción de nociones de la inferioridad cultural y moral de la gente afropacífica que justifican la etnocida usurpación de sus territorios para el desarrollo modernizador. El segundo registro parece ser todo lo contrario: la valoración de la música y cultura afropacífica, como parte de una política cultural estatal que promueve la noción de una Colombia multicultural como solución a la acometida actual de violencia. Esta instrumentalización de las músicas afropacíficas implica nuevos regímenes para disciplinar la diferencia y articular la violencia. El artículo concluye con algunas observaciones sobre la eficacia de las músicas afropacíficas como herramienta en la lucha contra la violencia en Colombia.

Este texto es sobre la compleja relación entre las músicas tradicionales del Litoral Pacífico colombiano y la violencia que azota al país y a la región. Parto del postulado de que la música tradicional de la gente afrodescendiente del Pacífico existe en dos registros en torno a la violencia actual. Primero, hace parte de una episteme de la modernidad que supone la inferioridad cultural y moral de la gente afropacífica y que justifica por lo tanto el actual etnocidio que los obliga a salir de sus tierras, posibilitando así un proceso de desarrollo modernizador en la zona. El segundo registro parece ser todo lo contrario: la valoración de la gente afropacífica a través de la legitimación de su música y su cultura en general, como parte del panorama multicultural de Colombia, y el uso de esta música en políticas culturales estatales dirigidas a buscar una salida a la violencia en el país y la región. Examiné cada uno de estos epistemas sucesivamente, para luego explorar la relación entre ambos y evaluar las repercusiones de cada uno en el contexto de la acometida violenta en el Pacífico colombiano. Finalmente, hago algunas observaciones sobre los significados de la música en el contexto de la violencia y como podría llegar a ser una herramienta más efectiva en la lucha contra la violencia en Colombia.

El contexto

La vasta Costa Pacífica de Colombia es una región de espesa selva de bosques húmedos tropicales que se extiende desde Panamá hasta el Ecuador. Está atravesada por los ríos que fluyen al Océano Pacífico desde la cordillera occidental de los Andes, la cual separa la zona del interior andino colombiano donde radican los centros urbanos. Sus milenarios bosques y manglares hacen que la región sea una de las más biodiversas del mundo, el Chocó Biogeográfico. Del casi millón de personas que viven en la costa, aproximadamente 90% son de ascendencia africana, unos 50.000 son indígenas de varios grupos étnicos y aproximadamente 50.000 son colonos blancos y mestizos. Las prácticas culturales de sus habitantes rurales, un 40% (Escobar 2004: 62), incluyen aspectos religiosos, lingüísticos, lúdicos, familiares, musicales, medicinales y económicos, con características únicas a la región y que han perdurado con relativamente poca influencia global e incluso colombiana hasta tiempos más o menos recientes. Algunos elementos de este conjunto cultural, incluida la música, siguen siendo practicados en alguna forma por migrantes a las poblaciones más grandes de la zona como Buenaventura, Tumaco o Quibdó y a grandes ciudades del interior colombiano como Cali, Medellín y

¹ “La música pacífica” es el nombre de un documental hecho por la Alcaldía de la ciudad de Cali sobre la música afropacífica en los barrios populares de esa ciudad.

² Michael Birenbaum Quintero es doctorante en Etnomusicología en el Departamento de Música de New York University. Ganador del Premio Charles Seeger de la *Sociedad de Etnomusicología*, ha llevado a cabo trabajo etnográfico en el occidente colombiano bajo becas de la Fundación Tinker y la Fundación Fulbright. Ha trabajado como asesor con el Proceso de Comunidades Negras y en el proyecto del Centro de Documentación de Expresiones Culturales Afrocolombianas “Rogerio Velásquez” con el Ministerio de Cultura y la Universidad Tecnológica del Chocó “Diego Luis Córdoba.” Su tesis doctoral, en proceso, se llamará “The Musical Making of Race and Place in Colombia’s Black Pacific”.



Bogotá. Sin embargo, hasta fechas muy recientes, la región, sobre todo sus veredas rurales, ha sido aislada y marginalizada de los procesos de modernización asentados en el interior del país. Solo las tres ciudades más grandes del Pacífico (Buenaventura, población 200 mil; Quibdó, 66 mil; Tumaco, 60 mil) están tenuemente vinculadas al interior del país por carreteras.

Las formas musicales de la zona son bastante variadas, pero las más conocidas son, en primer lugar, la chirimía, que consiste de una banda de metales que generalmente comprende clarinete, bombardino, redoblante casero (“caja”), bombo (“tambora”) y platillos de latón. Las chirimías tocan un repertorio que incluye la música profanaailable del Siglo XIX, sea europea (polka, mazurca), euro-caribeña (danza, contradanza), del interior colombiano (pasillo) o local (abosao, levantapolvo), y que es tradicional en el departamento del Chocó al norte del Litoral. Luego, tenemos el conjunto de marimba, que comprende una marimba de madera tocada por dos músicos, dos bombos, dos tambores de mano (“cununos”), y tres o más señoras “cantadoras” que además tocan sonajas de guadua (“guasás”). Los conjuntos de marimba y sus derivados interpretan géneros musicales locales en contextos tanto profanos como sagrados. Estos géneros son endémicos al Pacífico desde el sur del Chocó hasta la provincia ecuatoriana de Esmeraldas. En tercer lugar, encontramos los cantos a capella de las cantadoras, tanto del Chocó como del sur, usualmente para funciones religiosas como los velorios y las procesiones y ceremonias de la Semana Santa.

En años recientes, esta música ha empezado a hacer parte de programas y políticas culturales estatales ya que en 1991 Colombia redactó una nueva Constitución que propuso una identidad nacional basada en la pluriculturalidad del país y que reconoció oficialmente como grupo étnico a los afrocolombianos, otorgando derechos particulares a los del Pacífico. Como tal, su música es un símbolo importante de esta multiculturalidad, y ha empezado a aparecer en eventos estatales tales como festivales de música, el más importante de los cuales es el Festival Petronio Álvarez de la Música del Pacífico, que desde 1996 tiene lugar cada agosto en la ciudad de Cali. Aparte de reconocer la legitimidad cultural de las expresiones afrocolombianas, las nuevas políticas multiculturales buscan movilizar las músicas tradicionales, incluidas las afropacíficas, para combatir la violencia en el país, como veremos más abajo.

Colombia lleva más o menos 50 años de estar sufriendo, con flujos y reflujos, una violencia generalizada. Los protagonistas de la violencia en la actualidad son los grupos guerrilleros de extrema izquierda, que buscan derrotar el estado; los grupos paramilitares de extrema derecha, que buscan aniquilar los insurgentes; las fuerzas armadas nacionales, que buscan imponer orden sobre esta situación; y los ejércitos privados de los narcotraficantes. Sin embargo, el panorama es mucho más complejo. Los límites entre cada grupo e inclusive entre ellos y la población civil se vuelven porosos con el involucramiento de ambos grupos ilegales en el narcotráfico, su asociación en el ámbito urbano con el pandillismo común, las alianzas estratégicas que se han dado entre los paramilitares y los militares, el reclutamiento forzado de jóvenes como soldados o apoyo material (o en el caso de las jóvenes, sexual), el involucramiento de poblaciones civiles como objetivo militar y otros factores (Pécaut 2001, 2003; Roldán et al. 2004; Londoño 1993; PNUD 2003; Taussig 2003; Palacio, ed. 1994)³. Todo eso ha hecho que se recrudezcan las dinámicas violentas que ya estaban presentes en la sociedad civil: la violencia doméstica, las peleas de borrachera, los ajustes de cuentas violentos y en una frase, la generalización de la violencia como elemento preponderante del repertorio cotidiano de resolución de conflicto (Pécaut 2001, 2003; Londoño 1993; PNUD 2003). Aunque el Pacífico gozaba de cierto aislamiento frente a estas dinámicas nacionales, desde hace aproximadamente 12 años, ha llegado a ser una de las regiones más azotadas por ellas.

Esta llegada reciente de la violencia a la región tiene que ver con muchos factores, desde cambios de estrategia de los grupos armados hasta el remapeamiento económico global de la cuenca del Pacífico. Pero sobre todo, tiene que ver con el interés que hay en todo el territorio del Pacífico de desarrollar allí proyectos de explotación capitalista tales como el cultivo de la palma aceitera o el negocio ilícito de la coca, y para megaproyectos como la ampliación de la carretera panamericana y la construcción de oleo- y gasoductos con los países vecinos. También hay interés allí por parte los grupos armados ilegales de

³ La existencia de una bibliografía tan extensa sobre el tema de la violencia en Colombia (de la cual los textos citados son solamente una pequeña parte), muestra la ubicuidad de la violencia en la vida cotidiana incluso de las clases medias y élites y en el discurso público



utilizar la región para importar su material de guerra y exportar los cultivos ilegales en los que se fundan (Almario 2004).

Es bastante irónico que la violencia ha entrado al Pacífico justo cuando se habían logrado aprobar medidas jurídicas diseñadas para proteger a las poblaciones indígenas y afrocolombianas en la zona. La lucha de los movimientos etnopolíticos de la zona culminó en la constitución multiculturalista de 1991, la cual obligó el país a otorgar el derecho a la titulación colectiva de sus tierras ancestrales a los grupos locales indígenas (en 1991) y afrocolombianos (en 1993). Por lo tanto, aquellos que tienen intereses económicos ya no pueden aprovecharse de la falta de títulos escritos para conseguir tierras. Sin embargo, aun no se han dado por vencidos. Que hayan empezado a utilizar métodos extra-legales para ocupar las tierras necesitadas, no siempre de jure pero siempre de facto, y muchas veces con recurso a los actores violentos, es un triste resultado de la legalización de los territorios comunales (Almario 2004; Escobar 2004).

Música, desarrollo e inferioridad

Soldado: ¿Usted qué hace por acá?

MBQ: Vengo de la Universidad de Nueva York a hacer un trabajo etnográfico sobre la música folklórica de esta zona.

Soldado (incrédulo): ¿Folklore? ¿En este hueco? Vamos a retener su cédula mientras averigüemos quién es usted...

(Notas de campo del autor, 9 diciembre 2005)

Durante mucho tiempo y aún más hoy en día, el Pacífico ha sido caracterizado como una región carente – carente de servicios, carente de infraestructura, carente de educación, de salud y de economía. Rica en recursos pero pobre en productividad. En una palabra, carente de desarrollo (Escobar 2004). En términos de los indicadores económicos como pobreza, calidad de vida, mortalidad infantil y analfabetismo, es la región más pobre y marginalizada del país (Escobar 2004: 56), y es una de las más aisladas y carentes de infraestructura moderna. A su vez, la gente negra que vive en el Pacífico ha sido vista también en términos de carencia. Esta carencia no es solamente una falta de los beneficios que provee la modernidad, sino que es vista también como una falta moral – si no se ha desarrollado el Pacífico, se cree, es sobre todo porque los lugareños no tienen un espíritu de progreso (Pedrosa 1996, ver más adelante). Esta “falta moral” hace parte de la vieja dicotomía con la cual los pensadores y políticos de las jóvenes repúblicas latinoamericanas imaginaban sus países y los procesos necesarios para su avance en el Siglo XIX: la civilización y la barbarie (Neyret 2003, Sarmiento 2002 [1845]), y que ha sobrevivido en algunos sectores hasta la actualidad. La música hacía parte de esa dicotomía; la “música salvaje” ha sido un elemento crucial en juzgar el escalón de “evolución cultural” de un grupo social particular y su aptitud para participar en la modernidad.

Como sugiere Álvaro Pedrosa, la geografía colombiana de las décadas de 1940 - 1970 presenta un nodo interesante para examinar la inclusión de conceptos de la inferioridad negra en las teorías sobre el desarrollo incompleto en el Pacífico. “[Estos] geógrafos se preguntan cuáles con las razones que han retrasado la colonización y desarrollo de los bosques húmedos tropicales...” (Pedrosa 1996: 38). Referente a la Amazonía, el geógrafo Bruecher descuenta la creencia de “una gran mayoría de colombianos... que al otro lado de la cordillera se encuentra un ‘infierno verde’” como razón por la falta de desarrollo (Bruecher 1974, citado Guhl 1976: 305). Más bien la atribuye a la falta de interés del Estado, pero sobre todo a “la forma primitiva como [los lugareños han] realizado la colonización espontánea” (Bruecher 1974, citado Guhl 1976: 306). Es decir, “la culpa de las deficiencias en la colonización la tiene, pues, en último término – dentro del sentido más amplio del concepto – el hombre mismo, y no el ‘infierno verde’” (ibíd.; véase también Pedrosa 1996: 37-38). ¿Cuáles son los “factores espirituales” (ibíd.) que determinan el éxito del desarrollo de una región selvática como la Amazonía o el Pacífico? “[R]ealmente depende de la mentalidad de los colonos el que exista o falte la voluntad para llevar a cabo la colonización, el que haya un nivel espiritual, una iniciativa y un concepto económico que le den su sentido” (ibíd., énfasis agregado).

Es decir, la falta de “progreso” y desarrollo de la región pacífica para estos científicos se debía a que sus habitantes no tienen una ética de trabajo y acumulación capitalista. Prácticas y lógicas locales de



reproducción material y social, como la economía de subsistencia y la relación con el entorno natural de los habitantes negros del Pacífico, contradecían la supuesta universalidad de la lógica occidental del extractivismo y de la meta de transformar los territorios en material para el desarrollo capitalista, y por lo tanto se veían como una patología moral o una indolencia enfermiza, tropos bastante comunes para representar las gentes afrodescendientes en Colombia. Aquí la idea de “la forma primitiva” de la “colonización espontánea” revela su verdadera forma racista: el geógrafo Codazzi llama la gente del Pacífico una “raza indolente y perezosa” y dice que “no es la que se llama para hacer progresar el país” en el Siglo XIX (Comisión Corográfica 2002 [1853]: 84; Comisión Corográfica 1958 [1853]: 324, citado en Wade 1993:13). Esta forma racista de culpar a las poblaciones afrodescendientes por el no-desarrollo de la región siguió vigente por lo menos hasta bien entrado el Siglo XX. Guhl reporta alrededor de 1950⁴ que “el negro es desordenado, perezoso, sin cultura... por lo general, no se dedica a faenas agrícolas sino vive de la mística brujería y la esperanza de encontrar una rica mina de oro” (Guhl s.f.: 4; énfasis agregado). Así, la dicotomía de civilización – barbarie del Siglo XIX, sigue vigente en pleno Siglo XX, con la noción de civilización reformulada como desarrollo y la barbarie recapitulada como las “perezosas” lógicas no-capitalistas, ambas entendidas desde una perspectiva bastante racista. Lo interesante para el presente argumento es la frecuencia con que la supuesta falta moral de la gente negra, basada en la indolencia y falta de espíritu de progreso, se ha ilustrado con recurso a descripciones de sus prácticas musicales. Esta musicalización de la no-productividad patológica figura en viejos tropos del pensamiento europeo. En el año 734, Beda el Venerable en su Epístola a Ecbert caracterizó a los músicos e histriones como “adictos a la risa, el chiste, la cuentería, la glotonería y la borrachera” (citado Ogilvy 1963: 607). Sin desaparecer, este desprecio cambió de carácter a través de la historia europea. Leppert sugiere que el auge de la burguesía en los Siglos XVII y XVIII, dio paso a una visión de la música, “una entidad sin producto” (1993:27), como un extravagante derroche de tiempo. La música por definición llena el tiempo, y para la burguesía, cuya lema más importante pudo haber sido “el tiempo es dinero,” gastar tanto tiempo en el ocio era la indolencia más extrema (ibíd.: 25 – 27, 68)⁵.

... como música en sí es “simplemente aire,” lo que codifica del poder es el poder sobre el tiempo. Para algunos, se puede hacer que el mundo se pare mientras el aire se llena del vacío de la música. El poder de la música, según esta formulación, es precisamente su vacío, el cual se constituye irónicamente como signo de plenitud y exceso. No debe sorprender que, con el auge del mundo burgués pero con recurso notable a Platón, se manifestó tanta ansiedad acerca de la música como pérdida de tiempo. El poder de hacer música no es solamente el poder de controlar el tiempo a través del gasto de ocio [expenditure of leisure]; también es la licencia a perder tiempo. La música es... extravagante. (Ibíd. 26-27)

Aquí, Leppert se refiere a la visión burguesa de las prácticas musicales de la aristocracia. Pero esto es peor todavía cuando “el poder de controlar el tiempo” es usurpado por las clases populares y trabajadoras⁶. Parece que la burguesía desarrollista de Colombia tenía la misma noción negativa de la práctica de la música, sobre todo cuando se trataba de la gente afrodescendiente. Si bien la negritud ha sido construida en parte desde la corporalidad y la sexualidad (Wade 2000: 19-23; Streicker 1995), en un esquema cartesiano que la contrapone al razonamiento y la auto-disciplina del cuerpo, la intensa corporalidad de las músicas afros relativa a las prácticas musicales europeas muestra un “desperdicio” no-productivo de la energía corporal en el ocio y la sexualidad ilícita de cuerpos que fueron esclavizados y controlados exclusivamente para servir de medios de producción en el trabajo rentable.

⁴ El corto manuscrito donde se encuentra esta citación de Guhl se encuentra en la biblioteca del Instituto Colombiano de Antropología e Historia. Lo elaboró para el Instituto Etnológico Nacional, probablemente en los años 40 o 50. Se sabe que en 1944, Guhl estuvo en la zona del Yurumanguí, río que queda precisamente en la área que da título al manuscrito: “La costa del pacífico entre los ríos Dagua y Naya” (Bonilla 1984), aunque es posible que volvió a la zona mucho después cuando escribió el texto. De todas maneras, el tono abiertamente racista de este reportaje no vuelve a aparecer en el trabajo publicado de Guhl, por ejemplo su obra maestra *Colombia: Bosquejo de su geografía tropical*, cuyos dos tomos se publicaron en 1975 y 1976. Cabe mencionar que Guhl (n. 1915), una figura seminal en la geografía colombiana, llegó al país en 1937 huyendo el nazismo de su nativa Alemania (Rueda Enciso 1996).

⁵ El enfoque de Leppert es en el significado de la música como tecnología de control social sobre las mujeres burguesas – la práctica doméstica de la música como una dulce cárcel de indolencia que ocupa el tiempo de las mujeres y asegura que no se entremetan en asuntos de hombres (1993: 79). Desafortunadamente, Leppert no extiende mucho su rica investigación al vínculo entre música, ocio y clase social, más allá de algunas menciones pasajeras.

⁶ El vínculo entre la música, la no-productividad y las clases populares se ve en el uso del verbo en inglés *to fiddle* (tocar violín, especialmente en un estilo popular) como expresión coloquial para decir “juguetear,” “perder el tiempo” e incluso “estafar.”



Como tal, relatos decimonónicos tienden a yuxtaponer una exagerada musicalidad corporal negra con la supuesta indolencia del negro como trabajador. José María Samper, por ejemplo, en 1861, describe “el zambo [persona de ascendencia indígena y negra] del bajo Magdalena [río de la costa caribeña], del Atrato [río de la región del Pacífico], etc.” como “una raza de animales en cuyas formas y facultades la humanidad tiene repugnancia en encontrar su imagen ó una parte de su gran ser” (Samper 1861). Samper explícitamente cita ejemplos de la indolencia y el esfuerzo del zambo en diferentes contextos: “El zambo se muestra en toda su fealdad de tres maneras: á bordo del champan ó bote [en el trabajo], en la playa, bailando el currulao⁶ [en el goce], y en su rancho, á la orilla del río [en la domesticidad], gozando del *dolcissimo far niente* [dulcísima hacer-nada] del salvaje” (ibíd.) En el contexto doméstico, Samper pregunta si “¿Os parecerá extraño que un hombre viva en esa indolencia, sin religión, sin relaciones sociales, libre de toda autoridad, contento con su suerte miserable y sin ninguna aspiración?” y destaca su despreocupación por “los deberes del ciudadano [y] las necesidades de la civilización” (ibíd.) En el contexto laboral, nota irónicamente que El zambo en viaje es un ser singular en punto á honradez y formalidad. Donde se le antoja detenerse, salta á tierra y dice: — “Branco, de aquí no pasamo hoy!” ¿Os irritáis? es inútil... Lo mejor es resignarse á darles una de aguardiente de anís, soportarles sus insolencias y hacerles seguir por las buenas. En cuanto á probidad, podéis estar seguro con vuestro cofre abierto, vuestras mercancías y demás valores que no sean comibles; pero tened por cierto que toda caja, barril ó vasija con provisiones será abierta y saqueada, sobre todo si contiene licores. (Ibíd.)

Samper explícitamente contrasta este retrato de indolencia y glotonería con la energía invertida en “la extraña danza del currulao⁷. “[...] Las parejas [...] cantan en coro tonadas de una melancolía brutal y salvaje, y todas procuran rivalizar, ya que están medio-vestidas, en la lubricidad de los gestos, la obscenidad de los movimientos y la extravagancia de las acompasadas contorsiones...” (Samper 1861). Así que las prácticas musicales llegaron a servir como una prueba manifiesta de la ineptitud de la gente afrodescendiente para trascender su supuesta barbarie para alcanzar la civilización o el desarrollo, por lo menos si persiste en continuar en su supuesto atavismo cultural. Samper concluye otro ensayo, sobre el mismo tema, con una sugerencia deslumbrante, que cristaliza el poder de la música como metáfora de la percibida testarudez negra frente al desarrollo:

La familia del boga, que vive de pescado, en el sopor, la inercia y la corrupción, no podrá regenerarse sino después de muchos años de un trabajo civilizador, ejercido por la agricultura y el comercio invadiendo todas las selvas y las soledades del bajo [Río] Magdalena. La civilización no reinará en esas comarcas sino el día que haya desaparecido el currulao, que es la horrible síntesis de la barbarie actual (Samper 1878).⁸

Parecería que esta actitud habría cambiado en el Siglo XX, con la popularización de músicas de ascendencia negra a nivel mundial. Pero esta popularización se debe, en parte, a los aún vigentes vínculos entre la negritud, la música y el ocio, sean éstos vistos positiva o negativamente. En el Siglo XX, la urbanización y la rutinización del trabajo trajeron consigo una industrialización del ocio, especialmente de la música (véase Adorno 1941). Aquí las mismas connotaciones de corporalidad no-productiva, de desenfreno hedonístico y de sexualidad facilitaron la popularización de versiones de músicas y bailes negros por las masas proletarizadas como fuente de ocio a nivel mundial⁹. En el contexto del París de los 1920¹⁰, Martin nota que mientras “el cuerpo negro representaba el deseo ilícito y desenfrenado [también] representaba libertad de la rutina, de lo predecible, de la rigidez” (1995: 310,

⁷ Aunque la música de marimba del Pacífico suele llamarse “currulao” en la actualidad, parece que el término se usaba hasta el Siglo XX para denominar las músicas afrodescendientes generalmente hablando. Las descripciones de Samper refieren a las músicas observadas como “currulao” pero tiene más semejanza a músicas ahora llamadas gaita y bullerengue (1853: 95 *passim*; 1878: 143 *passim*)

⁸ No hay espacio en el presente texto para hacer un detallado análisis del papel ni de la sexualidad ni del género en la popularización de las músicas negras en Colombia. Refiero el lector interesado al seminal texto de Wade (2000), quien cita textos de la biografía sobre el tema en contextos como el mexicano y el argentino (por ejemplo, Savigliano 1995).

⁹ Para Estados Unidos, Radano cuenta que los blancos atribuyeron un carácter no-productivo a la música negra, asignándole un carácter que él llama “la diversión negra” (“*Negro play*” – la palabra *play* siendo en inglés el antítesis de la palabra *work* [trabajar]), elemento incorporado en el entretenimiento popular de ese país desde los 1840 (2003:150).

¹⁰ Se refiere a la popularidad de espectáculos de la negritud como la beguine, el jazz, y la Revue Nègre de la artista afro-norteamericana Josephine Baker.



citado en Wade 2000: 19). Wade ve algo parecido con la popularización de la música de la Costa Atlántica (géneros afrodescendientes como cumbia y porro arreglados para el formato de jazz band) en Colombia y la generalización de comportamientos modernos del ocio en Colombia en la década de los 1940 (2000).

Pero la popularidad de estas músicas no debe sugerir una valoración de la negritud, por lo menos en el caso colombiano. La popularización de la cumbia y el porro dependía del descentramiento de sus características “negras” a favor de un discurso regionalista en que la negritud amulatada de la Costa Atlántica¹¹ jugaba al escondite con imágenes más apetecibles pero aún teñidas de negro como “la rumba” o “lo tropical.” Aún así, estas músicas fueron el objeto de diatribas racistas de algunos (ibíd. 125 passim). Mientras tanto, dice Wade, “otras músicas ‘más negras’ que no tenían tanta popularidad comercial se quedaban para significar la negritud ‘verdadera’” (2000: 10). O, dicho al revés, músicas “más negras” como las afropacíficas quedaban sin la visibilización que “tanta popularidad comercial” le brindó a las músicas masificadas de la otra costa colombiana, la caribeña. Eso implicaba que las dinámicas de invisibilización del Litoral Pacífico seguían igual en el Siglo XX. Además, su encarnación de “la negritud verdadera” significó la continuación, si no intensificación, de sus asociaciones con el atavismo primitivo y la ineptitud para el desarrollo. Es en ese contexto que Pedrosa nota que los geógrafos de los 1970 “en su opinión consideran [los territorios de la zona] despoblados partiendo de la premisa de que es necesario ocuparlos y desarrollarlos” (1996: 37).

Invisibilidad, inferioridad y etnocidio

El punto es que, como la lógica del desarrollo caracterizaba el territorio del Pacífico como “despoblado,” en el imaginario cultural de la nación colombiana, la gente negra del Pacífico no figuraba. La invisibilización de la región y el silenciamiento de sus habitantes tendrían repercusiones horribles, sobre todo ahora que los territorios del Pacífico han llegado a ser codiciados para los proyectos de desarrollo y de inversión capitalista. La violencia epistémica que borra la presencia de los habitantes negros del Pacífico es parte de la violencia concreta que vacía las tierras de las poblaciones que las habitan; privadas de su humanidad por los juicios de inferioridad, el proceso de sacarlos de la tierra no es sino la realización concreta de la visión preexistente del Pacífico desocupado.

Por eso, los blancos de operativos militares en la guerra colombiana no son solamente los otros grupos armados sino también la población civil, que son objetos de desplazamiento forzado, intimidación y asesinato. A veces los lugareños se encuentran en el fuego cruzado de grupos enfrentados, como en la matanza de más de 119 civiles en Bellavista (Chocó) durante un combate con entre guerrilleros y paramilitares en el 2002. Ocurre también cuando los actores armados, en territorios en conflicto entre varios grupos armados, masacran a los campesinos supuestamente por colaborar con los demás grupos. La población civil es también un objetivo militar explícito y a escala masiva cuando son víctimas del desplazamiento armado. Se calcula que desde 1985, 2.2 o quizás 3 millones de colombianos viven como refugiados desplazados en su propio país (CODHES, citado Oslender 2004: 38). Otros huyen a Panamá o Ecuador. En esta crisis humanitaria se calcula que en Colombia en el 2000, 128,843 personas fueron obligadas a abandonar sus hogares – 15 personas por hora (Red de Solidaridad Social, citado Almario 2004: 88), cifra que aumenta todos los años. De estas, aproximadamente 50% son negros (CODHES, cited Oslender 2004: 38), en su mayoría del Pacífico.

Esto a pesar de la Constitución del 1991 y especialmente la Ley 70 de 1993, cuyas garantías de derechos a los afrocolombianos tales como la titulación de territorios colectivos inalienables en el Pacífico proveen una protección jurídica a las comunidades negras. Pero parece que en muchos casos es precisamente esta protección legal, sobre todo de los territorios colectivos, que ha impulsado presiones extra-legales y violentas, para lograr el desplazamiento de la población local. En el caso de los ríos Naya y Yurumanguí en el departamento del Valle, la cesión de los territorios colectivos en mayo de 2000 fue seguida en Semana Santa de 2001 por la masacre por parte paramilitares de más de 100

¹¹ La Costa Atlántica, que consta la cuenca caribeña colombiana, es una zona de alto mulataje. Como muestra Wade, las interacciones de su élite blanca con las clases populares (muchas veces en formas muy marcadas por la sexualidad) facilitó su selectiva apropiación de formas culturales de ascendencia negra. Estas formas, de las cuales son un ejemplo la “música costeña,” fueron parte de su auto-representación frente a la “fría” capital nacional e inclusive parte de su proyecto político. De nuevo, Wade 2000 es la fuente por excelencia sobre esta compleja historia.



pobladores en el Naya y el subsiguiente desplazamiento de la población restante. Dos semanas después, las mismas fuerzas descuartizaron con hacha a 7 miembros del Consejo Comunitario del vecino río Yurumanguí, causando el desplazamiento de más de 1.000 lugareños (Almario 2004: 108-109).

En este caso hay una sincronización clara entre el exitoso reclamo territorial en el ámbito jurídico y la llegada extrajudicial de los actores armados violentos. En otros casos, la guerrilla ha utilizado cínicamente el lenguaje de derechos territoriales etnoculturales cuando “ayudan” a las comunidades negras a “defender” sus territorios – ocupándolos a la fuerza (Wouters 378). Obviamente, las reivindicaciones territoriales de las comunidades afrocolombianas riverinas, que valientemente afirman la no-despoblación del territorio van en contra de los intereses de los grupos armados, los inversionistas capitalistas y los planes para megaproyectos en una región despoblada en anticipación del “siglo del Pacífico.” Los matanzas y desplazamientos de la población civil, entonces, no son aleatorios, sino selectivos y planificados. Por ejemplo, los mayores desplazamientos se han producido en las zonas destinadas para la realización de grandes proyectos de desarrollo. El objetivo de las operaciones militares es controlar las vías de acceso, la introducción de armas y la salida de productos. Son los industrialistas del interior los que han concebido y financiado en gran medida esa estrategia; por ejemplo, en el caso de la extensión de las plantaciones de palma [aceitera] africana [un producto cuyo cultivo exige, y ha podido arrancar, grandes territorios en el Pacífico]. El terror y el desplazamiento tienen por finalidad desbaratar los proyectos de las comunidades, quebrantar su resistencia y, probablemente, logrando inclusive su exterminio... A este respecto, la situación se puede caracterizar con la frase atribuida al poeta salvadoreño Roque Dalton: “La guerra es la continuación de la economía por otros medios” (Escobar 2004: 60-61).

Es en este sentido que Oscar Almario, en su excelente artículo sobre violencia en el Pacífico, sugiere que en la violencia contra negros e indígenas en el Pacífico estamos frente “un auténtico etnocidio-genocidio” (2004: 75). No estoy completamente de acuerdo con su uso del término “genocidio,” dada su premisa biológica.¹² Pero, si recordamos la noción de la inferioridad cultural como causa de la falta de desarrollo, podemos afirmar con certeza que estamos viendo un esfuerzo sistemático para eliminar un conjunto cultural visto como contraproducente a los proyectos de desarrollo económico en el Pacífico colombiano – es decir, un etnocidio. Esto tiene resonancias en los desalojamientos de campesinados negros en otros tiempos y otros lugares en Colombia, como en la agroindustria azucarera del Valle geográfico del Cauca de los 70, o las vastas plantaciones bananeras del Urabá en los 80: un proletariado negro, como el que trabaja actualmente en las plantaciones de palma aceitera, es aceptable; un tradicional – y terrateniente – campesinado negro, como el que fue desplazado de las tierras actualmente ocupadas por las mismas plantaciones, no lo es.

Música y paz

El multiculturalismo colombiano

Aunque parezca contradictorio, la perspectiva de inferioridad cultural e invisibilidad de la gente negra del Pacífico, expresadas en parte a través de juicios musicales, y la acometida de la violencia en la región existen en simultaneidad con un nuevo régimen de aprehensión ostensiblemente positivo de la gente afropacífica: el multiculturalismo y la tolerancia de la diversidad etnocultural del país. Es a partir de la Constitución de 1991, en la cual se legisla una identidad “multicultural y pluriétnica” para el país, y se reconoce oficialmente a los afrocolombianos como grupo etnocultural minoritario por primera vez en la historia, que se empieza a haber legislación que trata de la cultura y la diversidad etnocultural como elementos de la paz: la Ley 70 de 1993 (que otorga derechos particulares a los afrocolombianos como la etnoeducación y territorios colectivos en zonas rurales del Pacífico), la Ley General de Cultura de 1997 (la cual especifica los usos de la cultura en las políticas culturales, entre ellas, las vinculadas con la anti-violencia) y el establecimiento del Ministerio de Cultura como ente encargada de las políticas culturales estatales en 1993. A lo largo de este proceso, también se ve la consolidación de un

¹² De hecho muchos integrantes de las filas de los grupos armados son negros. El mismo Almario postula que la diferencia entre el proyecto racial de exterminación de la Segunda Guerra Mundial y las violencias étnicas y sectarias de la actualidad es precisamente el cambio de los ostensiblemente biológicos criterios raciales, a los étnicos, o sea culturales, como parece ser el caso en el Pacífico colombiano (75-78). De todas maneras, las vacilaciones históricas entre formas biológicas y culturales del racismo son un tema demasiado amplio para este ensayo. Véase Cunin 2003 al respecto.



movimiento político afrocolombiano cuya lucha parte del razonamiento de la particularidad etnocultural como derecho humano, y algunos sectores del cual han participado en grupos culturales de índole más o menos explícitamente político (Aristizábal 2002). Finalmente, se ve una nueva inclusión de la cultura afrocolombiana, particularmente la música, en algunos espacios del mercado cultural, los espacios mayoritarios de representación de la cultura popular colombiana y en las investigaciones sociológicas y antropológicas.

El surgimiento del multiculturalismo vino muy ligado a la intensificación de la violencia en el país. Emerge durante la crisis política de finales de los 80 y principios de los 90, cuando los violentos grupos extra-estatales habían alcanzado tanto poder que en algunas zonas su influencia superaba la del estado, y su violencia en contra del “orden público” alcanzaba su nadir en forma de secuestros, asesinatos (que inclusive tocaron al estado) y bombas en sitios públicos (Palacio 1994). En esta época, los grupos armados empezaron a llegar a las ciudades y la violencia desbordó su contexto estrictamente político para infiltrar la vida diaria, primordialmente para las clases populares, entre las cuales los índices de pandillismo, sicariato, militancia con los grupos narcotraficantes, paramilitares y guerrilleros y violencia cotidiana y doméstica aumentaron de manera significativa (Palacio 1994; PNUD 2003; Londoño 1993; Pécaut 2001, 2003). Entre las clases medias y altas, se generalizó un miedo compartido de la delincuencia común y el secuestro, resultando en un remapeamiento de su uso del espacio (Rotker 2000). Mientras tanto, el estado estaba cediendo a presiones internacionales para liberalizar sus políticas. En la encrucijada entre el terror, la falta de autoridad del estado y el neoliberalismo, la población se sentía abandonada. Como resultado de la crisis de legitimidad del estado provocada por estos hechos, se empezó a redactar una nueva Constitución política, con la meta de aumentar la participación democrática y sentido de inversión en el estado y la sociedad (Bolívar 2001).

La estrategia del multiculturalismo es de movilizar lo local para mediar las brechas entre lo público y lo privado. En su tarea de visibilizar lo local y lo familiar, es decir las experiencias y subjetividades de los individuos (lo privado) – como es la cultura popular – en la esfera pública (como las políticas culturales), el multiculturalismo pretende hacer relevantes las entidades públicas del estado y la nación al ciudadano individual – y vice versa. La idea, entre otras, era que una inversión personal en el Estado y la esfera pública más generalmente ayudaría a mermar la violencia en contra de ellos (véase Ochoa 2003 para una extendida crítica). La música figura en esta estrategia por su aptitud para mediar entre lo privado y lo público: su particular plasticidad (puede ser CD, video, partitura, mp3 o puesta en escena), sobre todo con la actual digitalización, facilita su amplia difusión en los espacios públicos, pero su carácter visceral y corporal la vinculan con la esfera privada, haciendo que por lejos que se difunda, se perciba muy subjetivamente. Por ejemplo, la diferencia de la música del sur del Litoral Pacífico colombiano se aprehende fácilmente en situaciones interculturales en los timbres exóticos de las voces de las cantadoras y de la marimba, y la cadenciosa pero poco familiar métrica en 6/8. Además, la común confluencia entre la música y la negritud en el pensamiento occidental legitima la reivindicación de una identidad basada en el afrocentrismo en un mundo ya acostumbrado a entender la musicalidad como signo de la diferencia negra (véase Radano 2003). Esta combinación de proyección mediática y apreciación privada hace de la música, particularmente de las músicas tan marcadas con el signo de la diferencia como las músicas afropacíficas, que sean un instrumento idóneo para la política cultural actual en Colombia.

Multiculturalismo y paz

El multiculturalismo como política cultural estatal está dirigida a responder a la violencia epistémica que constituye la marginalización de los afrocolombianos en representaciones de la nación. Esa estrategia busca inculcar un sentido de ciudadanía en que la tolerancia de las diferencias actúe para mermar la violencia que resulta de relaciones inter-grupales, ya que uno de los factores generalizados de la violencia colombiana a través de los años ha sido “la dialéctica ‘amigo-enemigo,’” la cual a menudo se ha manifestado en términos etno- raciales (Pécaut 2003: 40 – 42). Es con ese fin que se fundó en 1993 el Ministerio de Cultura – al cual se ha referido oficialmente como el “Ministerio de la Paz” (Ochoa 2003: 48). En el acto de su fundación, el entonces presidente Samper explicó el nexo entre cultura, diversidad y paz así:



Porque la cultura nos permitirá hacer prevalecer nuestras afinidades esenciales por encima de nuestras diferencias pasajeras. Porque la recuperación de nuestra identidad cultural afirmará nuestras características compartidas a lo largo de una memoria colectiva que nos recordará que hemos sido capaces de vivir juntos en el pasado para seguir estando juntos en el futuro. Porque mirándonos a nosotros mismos en el espejo de nuestra cultura aprenderemos que la instancia imperiosa de la convivencia vale mucho más que la distancia efímera del conflicto (Samper Pizano 1994: 16-17, citado en Ochoa 2003: 48-49).

La cultura, entonces, sirve como un espejo para reconocerse a pesar de, y en convivencia con, la diferencia, y para mostrar la capacidad de vivir juntos en el futuro como en un (imaginado) pasado.

Multiculturalismo y la domesticación de la diferencia

El modelo para promocionar esa idea de la unión desde la diversidad requiere la presentación de la diferencia dentro de un esquema común. En Colombia, el esquema ha sido la puesta en escena de la tarima del festival folklórico, donde los grupos muestran sus manifestaciones culturales para el público. Esta puesta en escena implica el traslado de las prácticas culturales de sus contextos y lógicas originales a un régimen de significado basado en el espectáculo. Hacer reconocibles su estatus cultural legítimo y mostrar los elementos que tienen en común con otras expresiones ahora tildadas de “culturales” requiere su homogeneización: su puesta en escena, su estandarización mediante coreografías y “trajes regionales” (muchas veces de invención reciente) y su estilización estética para públicos que muchas veces no comprenden la estética local de estas prácticas. Un ejemplo clásico de esta modalidad de presentar la diversidad de la cultura colombiana fue la serie “Noches de Colombia” en los años 80, que trajo grupos musicales y de danza de todas las regiones del territorio nacional a Bogotá, en un evento ricamente variado de contenido pero bastante monótono de forma: la alternación interminable de grupos de danza haciendo performances coreografiadas y uniformizadas de sus “danzas regionales.” Es decir, si la paz se entiende como resultado del reconocimiento del Yo dentro del Otro, como en la formulación del presidente Samper, es bastante problemático que el Otro tenga que ser sujeto a transformaciones que lo alinee con las expectativas del Yo, haciendo resonancia con la contundente observación del antropólogo Livio Sansone que aunque hay “abundantes oportunidades para manifestarse como diferente, las maneras de expresar la diferencia son curiosamente similares” (2003: 4-5).

Es según esta lógica que la inherente diferencia de la música afropacífica, ahora concebida como “pasajera” a pesar de su importancia para las identidades y prácticas locales, se tiene que moldear a formas afines para poder compartir escenarios con las otras expresiones típicas en el nombre de “nuestras afinidades esenciales.” Además de perder en la tarima sus funciones rituales en el contexto religioso (con la correspondiente extirpación de elementos no-musicales como los rezos y la iconografía religiosa), se notan cambios en la lógica formal y en lo que se ha llamado la “enmarcación” (framing) del performance (Schechner 1987 [1977]; Goffman 1974). Así, mientras los contextos tradicionales – las ceremonias llamadas arrullos, las procesiones religiosas o las profanas “parrandas” en las calles de los pueblos, el salón de baile de marimba – exigen la participación de las personas, quienes bailan, cantan, “echan” loas o décimas o simplemente animan los eventos con su presencia, la separación radical entre performance y público pasivo en el nuevo contexto de la puesta en escena exige nuevas prácticas musicales.

Es por eso que han habido transformaciones en la misma lógica formal y estética de las músicas afropacíficas: por ejemplo, en el caso de la música de marimba del Pacífico Sur, y en el nuevo contexto de los festivales, se resaltan ciertos tipos de virtuosismo como el solo instrumental, o arreglos musicales que mezclan géneros (típicamente bunde y juga o alabado y juga) o estructuran los cambios de intensidad del tema. Como resultado, los músicos en el momento de tocar se encuentran contando compases para poder ejecutar los cortes exigidos por los nuevos arreglos. Para mostrar esta música a públicos no conocedores, a los cuales la música afropacífica a menudo les parece “plana” o “monótona,” se necesitan arreglos para estructurar y hacer explícitos las diferentes secciones del tema y los solos instrumentales. Esta atribuida monotonía es producto del desconocimiento; para un conocedor, hay un drama implícito en la ejecución de la música. Por ejemplo, hay elementos como la improvisación y intertextualidad en las letras aportado por las cantadoras; el cambio de estrés rítmico



entre las superpuestas métricas binarias y ternarias que hacen parte de la sesquiáltera de esta música; el diálogo musical en que los practicantes repican para llamar y contestar a los demás; y un juego entre los patrones subyacentes y su realización en tiempo real por parte de los músicos (y por los bailarines, ausentes de la tarima del Petronio) a veces llamado “tapar los huecos” (Diego Obregón, comunicación personal, noviembre 2003). Sin embargo, el hecho que este drama musical no es percibido por públicos no conocedores ha hecho que tiendan a ceder a las prácticas más espectaculares como los arreglos. Eso implica un cambio en la experiencia fenomenológica de tocar esta música inclusive cuando estos elementos siguen practicándose además de los nuevos arreglos, como en los mejores grupos, ya que contar compases y ejecutar solos instrumentales segmentados es muy diferente a dinámicas tradicionales en que los repiques son simultáneos y en diálogo, y en que se llega a los momentos de intensificación dinámica y rítmica por procesos espontáneos y colectivos. Cabe decir que el auge de los arreglos también cambia la estructura de poder dentro del conjunto, de los miembros mayores (muchas veces las mujeres cantadoras) a la nueva figura del director musical (quien también suele ser no solamente el que mantiene el orden musical sino también el que maneja la plata.)

“La música pacífica”

Esta muestra espectacular de la música es una manera de difundir la idea de la afinidad entre los grupos humanos colombianos desde la aprehensión de la diferencia presentada de manera familiar. En este sentido, corresponde a la recepción de la música. Otra política cultural institucional se enfoca en la producción sonora. La suposición es que la práctica de hacer música requiere relaciones sociales basadas en la confianza y la comunicación interactiva entre los músicos, y, como en la concepción de Bauman (1997, citado en Ochoa 2003: 152) la toma de un implicado pacto de responsabilidad frente a un público. Por lo tanto, estas prácticas se experimentan como un reconocimiento de la realidad de otros individuos – o grupos sociales – y de su relación con uno mismo (Ochoa 2003: 156-58). Dada la emergencia de la violencia no solamente en la guerra sino también en el repertorio cotidiano de resolución de conflictos, se imaginan estas relaciones como una alternativa valiosa a la de la autoconstrucción a través del sufrimiento del Otro que caracteriza las dinámicas violentas.

Por ende, se promueve la música tradicional como pacificadora en los programas de política cultural que explícitamente ofrecen la cultura como alternativa a la violencia para sectores vistos como en peligro de llegar a ser violentos, como son los niños negros de bajos recursos. Dice una funcionaria en Cali:

En el esquema en que estamos actualmente en Colombia, para la prevención del conflicto, para la convivencia de los niños, para la no violencia, el discurso de no “se revuelten, no maten, no roben,” este discurso está como que acabado con la aceleración del conflicto. Entonces, ahí empecé a buscar alternativas que tuvieran un gran componente de praxis. Entonces por ejemplo, en lugar de decirle a un joven, “tienes que ser bueno,” es mejor darle una alternativa para que pare de pensar en ser malo... Si le doy la opción de aprender a tocar tambores, de aprender a tocar la guitarra..., seguramente cambiará su proyecto de vida... es de pronto una noción muy romántica de mi parte [pero] en mi concepto es una alternativa real... [N]o podía estar en Caguán [la zona de tregua durante las negociaciones entre el gobierno y la guerrilla al final de los años 90] en el gobierno del Sr. Pastrana [el entonces presidente] sentada en la mesa de negociación, entonces... intento hacer esto desde otro ángulo, desde el nicho laboral que tengo. Lo mismo en los barrios pobres, con los programas de extensión cultural... eso también generó mucha auto-estima, y eso te hace una persona menos violenta. Un niño que tiene este momento de felicidad será un niño más tranquilo... Yo creo que la violencia existe cuando las cosas se obstaculizan, y si das una vuelta por Cali, hay muchos niños que quieren hacer muchas cosas pero no tienen la oportunidad, no tiene a alguien que los apoye, que los ayude, y entonces [un programa de enseñanza cultural]... puede generar menos violencia... (Tulia Villegas,¹³ entrevista, 9/22/05)

La música afropacífica es de particular importancia en este tipo de intervención, sobre todo en los tugurios donde vive mucha gente negra en ciudades del interior del país como Cali. La misma funcionaria ayudó a formar un grupo musical llamado Semillas de Paz de 30 niños de un distrito pobre de Cali con gran cantidad de población negra. También tiene un programa llamado “La Marimba como

¹³ El nombre ha sido cambiado.



Instrumento de Paz” que vincula la riqueza cultural con el ser “pacífico” como si fuera una predisposición no solamente cultural sino biológica:

El Pacífico es, culturalmente hablando, ... una caja de sorpresas y riqueza cultural en que sus habitantes parecen tener una bendición en sus genes y un fuerte arraigo cultural que les permite convertir sus pensamientos en música y danza para comunicarse con su entorno y otras comunidades, en conclusión la gente del pacífico es rítmica y musical... [y] muestra la práctica de convivir en paz y en cierto grado desmienten la percepción que tiene ciertas personas, cada vez que afirman que la violencia de la ciudad es causada en gran parte por la población migrante del pacífico colombiano. (“La Marimba” 1-2)

De acuerdo con esta percepción de la música como manera para mostrar los supuestos dones genéticos de los negros de música y paz por encima de la percibida violencia urbana, el grupo juvenil llegó a ganar el primer puesto de chirimía en el Festival Petronio Álvarez de ese año. Fue premiado por los jurados del Petronio (ni negros ni expertos en la música afropacífica) porque espectacularizó el triunfo de la musicalidad negra por encima de la supuesta criminalidad negra. Que les ganó a grupos adultos chocoanos de más proficiencia y arraigo en el repertorio de chirimía confirma el argumento de Yúdice (2003) y de Ochoa (2003) que actualmente la cultura se valora menos por sus cualidades estéticas o por su significado en un contexto local que por su utilidad movilizadora, en este caso para formar pacíficos jóvenes ciudadanos.

Además de privilegiar el papel movilizador de la música afropacífica por encima de sus significados en el contexto local, los que promueven la música como práctica para tejer la tela social ignoran el hecho que entre el conjunto de lazos sociales hay relaciones de conflicto, hecho natural y a menudo productivo. No es de sorprender que las relaciones entre músicos no se salvan del conflicto. De hecho, dadas las rápidas transformaciones en las culturas tradicionales afropacíficas, las diferencias de edad, nivel escolástico, género, lugar de origen en el Litoral, clase social y otras diferencias, hacen que los grupos musicales afropacíficos sean quizás hasta más susceptibles al conflicto que otros ámbitos de relación. Esto especialmente ahora que los grupos tocan por dinero, ajuste duro para las personas mayores menos acostumbradas a la economía en efectivo, y que de todas maneras rompe con los tradicionales sistemas de autoridad que antes gobernaba las prácticas musicales. Sin embargo, como sugiere Ochoa (2003), el problema no es que haya conflicto, sino que el conflicto se exprese violentamente. Pero al suponer que la práctica de la música elimina del todo el conflicto, las políticas culturales que equiparan la música con la paz no se consideran la posibilidad de que el conflicto (presumido como ya alejado) degenera en violencia.

Sonoridades silenciadoras

El formulario música = paz también hace parte de la promoción explícita del Festival Petronio Álvarez como “laboratorio de la paz.” “El Petronio,” como se lo llama coloquialmente, tiene lugar cada año en Cali, la tercera ciudad colombiana, ubicada en el interior interandino cerca al Pacífico. Desde 1996, el Petronio ha llegado a ser el espacio más importante del país para la representación de la cultura afropacífica a través de la música. Ha inspirado la formación de grupos musicales, impulsando el (todavía incipiente) desarrollo del sector cultural a través de grabaciones, y provocando complejos procesos culturales, tanto en los municipios del Pacífico, como entre nuevos públicos en el interior. Entre otras cosas, es una radical audibilización de la música afropacífica, en una ciudad de gran población negra. En la imagen de alegría de un público de 25.000 personas, y en la retórica sobre “la convivencia desde la diversidad” y de Cali como “una ciudad pacífica” (en los dos sentidos de la palabra), nacionalmente emitidos por televisión, se presenta la visión de un país y una región alegres, creativos y no-violentos.

Pero este mismo momento utópico también sirve para ocultar otras realidades, tales como los efectos de la marginalización: para llegar a participar en el goce del Petronio los músicos pasan por condiciones arduas y costosas en sus viajes; en lancha, barco, bus e inclusive cargando sus instrumentos por carreteras sin pavimentar o partes secas de los ríos. Además, los grupos tienen que arriesgarse al naufragio y a los ataques de los actores armados o delincuentes en cualquier quebrada o carretera



aislada. Algunos grupos simplemente no pueden participar, como un conjunto de Olaya Herrera, Nariño, que escribió a los administradores del Petronio:

Esta carta es para comunicarle que por la razón de orden pública [un eufemismo común por la violencia política en Colombia], nos encontramos obligados a suspender nuestra participación en el Festival Petronio Álvarez de la Música del Pacífico. Esperamos que entiendan nuestra preocupación e interés en participar, pero es imposible en estos momentos. Que Dios ilumine nuestros municipios para salir de esta situación tan difícil que enfrentamos y poder participar activamente en este festival en el próximo evento. Gracias por entender nuestro mensaje. Que Dios todopoderoso colme con bendiciones para que el festival sea un éxito de beneficio a todos los participantes (“Carta” 1).

Discursos privados y públicos sobre violencia

Nada de esto se ve en las imágenes utópicas del jolgorio multicultural. No es que el aspecto lúdico y alegre del Petronio sea falso, sino que ejemplifica una paradoja muy particular: la audibilización de la gente y cultura afropacíficas es simultánea con el ocultamiento de la situación de violencia y marginalización que las azota¹⁴. Buen ejemplo son las canciones inéditas requeridas de cada grupo que participa en el Petronio, en las que un persistente tema es la paz, por ejemplo “Qué pasa con mi Colombia?” del grupo Los Alegres del Telembí del pueblo de Barbacoas, el cual fue ocupado por la guerrilla antes de su toma por los paramilitares hace unos años. A pesar de los horrores que los barbacoanos han vivido, y que algunos me expresaron en privado, “Que pasa...” toma la perspectiva de un preocupado ciudadano anónimo más que de alguien personalmente afectado por la violencia: “Que pasa con mi Colombia?/No la dejemos morir.” Pasando por alto las complejas razones – presión violenta y necesidad económica, entre otras – por las cuales muchas personas se adhieren a las filas de los grupos armados, se prescribe a la cultura afropacífica como una alternativa: “En vez de coger un arma/Mejor coge una masa/Para hacer gritar el bombo.” Aunque menciona la violencia explícitamente, lo hace con las figuras arquetípicas e impersonales de: “...madres sin hijos, esposas sin esposos [y] niños huérfanos...”

En cambio, las conversaciones cotidianas sobre la violencia son bastante personales, como una especie de chisme macabro: quién mató a quién, cómo lo (o la) mató, cómo murieron los matones... A veces un participante se ríe lúgubrementemente por el muy poco juicio o la suerte particularmente mala de la víctima. En los casos más crueles, el relato termina con un sencillo gesto de negación con la cabeza. Los narradores siempre relacionan cada personaje con personas y lugares conocidos a los interlocutores. Hay en todo esto una aserción de comunidad, ejemplificando la “ciudadanía de miedo” (Rotker 2000) en que la persistencia del miedo y los cambios en nociones de la práctica ética que produce se vuelven parte de la realidad compartida por los conciudadanos. “¿Qué pasa...?” seguramente fue compuesta en un contexto de precaución de represalias, pero el hecho de que fue premiado muestra que conforma al discurso público sobre la violencia, en que reinan la abstracción estudiada y recurso al cliché, en una nación en la que adoptar modos privilegiados de discurso ha sido crucial para ser escuchado (Rojas 2002: 19 passim).

La violencia banalizada

La canción “¿Qué pasa con mi Colombia?” encaja con el discurso generalizado sobre la violencia – o más bien la paz – en Colombia. En este discurso, se evocan los clichés de la recursividad, talento humano, trabajo y fe en dios y las autoridades, presentados y supuestos como valores colombianos, como manera de “echar pa'lante a pesar de los problemas” – aunque “los problemas” quedan sin nombrar y el camino “pa'lante” sigue ambiguo. Este discurso es tan generalizado que inclusive aparece en la publicidad para productos como el café,¹⁵[14] como muestra este jingle:

¹⁴ La cobertura periodística de la región presenta la misma paradoja, pero al revés: mientras visibiliza la violencia y marginalización, la oleada interminable de malas noticias esconde la gente y cultura afropacíficas a través de términos deshumanizantes como “desplazados.”

¹⁵ El café, por supuesto, tiene resonancias particularmente nacionalistas en Colombia, basadas en parte en el imagen de la heroica conquista del territorio nacional por colonos blancos cafeteros (con mano de obra esclavizada y conquista definitiva de los indígenas.)



Voz de niño: Tomemos un tinto [café negro] y seamos amigos.

Coro de niños: Con la paz, con amor.

Voz de niño: Buscando soluciones para un mundo mejor.

Coro de niños: Con la paz, con amor.

Voz de niño: Con Café Águila Roja alegría de sabor.

La abstracción banalizante de las diferentes experiencias de violencia en vagas menciones de la paz es esencial al discurso que busca ocultar la complejidad del conflicto o posibles atribuciones de responsabilidad, a través de la abstracción o el silenciamiento total. Ni siquiera se define la naturaleza de la paz: se la puede entender como la lucha violenta por un estado socialista y la eliminación sangrienta de la clase dirigente (versión guerrillera), la promoción neoliberal de la eficiencia fiscal del estado y la aniquilación de los que actúan fuera de él (versión estatal), o la paz distópica de la “limpieza social” – la sistemática eliminación de “indeseables,” indigentes, delincuentes, prostitutas, homosexuales, sindicalistas e izquierdistas y, en algunas zonas, mujeres que usan minifaldas en la calle (versión paramilitar). Más bien, el discurso deja a la paz así indefinida; dice por ejemplo como una calcomanía que uno encuentra por doquier decorando casas y negocios en Colombia: una carita sonriente y la frase “Aquí no hablamos de la situación. Estamos bien y mejorando.” La ubicuidad de este lenguaje y su disponibilidad para cualquier perspectiva política – inclusive las de los actores más sangrientos – dependen de su misma insipidez y abstracción; su evocación de una paz aplazada oculta la presencia de la violencia real, echándole la culpa por la tragedia actual al rival político del momento o a nadie en particular.

Este registro eufemístico tiene su reflexión musical cuando imágenes carnavalescas de la participación cultural como las del Petronio silencian la violencia en el mismo momento en que suena la música. Esto es, en parte, porque la violencia, al igual que la música, tiene la persistente tendencia de escaparse del alcance de las palabras. Esta inefabilidad, en el caso de la violencia se debe a su horror absoluto frente al carácter mundano de las palabras, y en el caso de la música por ser en sí un sistema de signos de significado inestable. En Colombia, como hemos visto, la paz también, carece de especificidad – no es descrita o definida. Por eso la música es ideal para evocar la paz porque al igual que ella, no es definida sino simplemente invocada como un talismán para alejar la también indescriptible violencia.

La asimilación de este discurso banalizante en las prácticas musicales afropacíficas por encima de versiones cotidianas que se dirigen a las vivencias de la violencia sugiere algo preocupante que puede verse como un hilo conductor de todas las manifestaciones que hemos visto de la política multiculturalista en torno a la violencia: cada ejemplo de visibilización y audibilización trae consigo el ocultamiento y silenciamiento. El elemento silenciado es de lo local y lo vivido, ya sea de las experiencias cotidianas de vivir en dinámicas de violencia o de las prácticas y significados locales de la música.

Conclusión

Sonido y silencio

Hemos visto que la exhibición de la música afropacífica en las tarimas estatales con el fin de “hacer prevalecer nuestras afinidades esenciales por encima de nuestras diferencias pasajeras” exige una espectacularización que eclipsa las lógicas estéticas locales, enmarca las expresiones comunales en una dinámica de intérprete-público, extrae las prácticas musicales de sus funciones rituales, extirpa los elementos extra-musicales o no-espectaculares y en pocas palabras sujeta el reconocimiento de la diferencia cultural que implican las prácticas musicales afropacíficas a la domesticación de esa diferencia en términos hegemónicos, todo en nombre del proceso de afirmar “nuestras características compartidas a lo largo de una memoria colectiva que nos recordará que hemos sido capaces de vivir juntos en el pasado para seguir estando juntos en el futuro.” Silenciadas quedan las percepciones de los mismos afrocolombianos sobre su propia cultura, a igual que cualquier argumento que la forma de “vivir juntos en el pasado” evocado ha sido más bien a través de relaciones de conquista, esclavización y explotación.

De igual manera, la suposición de la participación musical como forja de los lazos sociales pacíficos silencia el significado de la música afropacífica en su localidad. La premiación de la Chirimía Semillas



de Paz nos muestra que la música afropacífica en su papel de tecnología social es vista a menudo como más valiosa que en su entorno ritual o lúdico o inclusive como expresión estética (en sí una actitud bastante occidental, si bien tampoco está ausente de la lógica local). También, en su silenciamiento del conflicto, no se deja preocupar por la degeneración de las diferencias de opinión en violencia, que es el espacio que más enfoque necesita. Sin embargo, esta indiferencia frente al conflicto está completamente de acuerdo con el difuso discurso sobre la paz en Colombia, un discurso que la gente afropacífica, a pesar de tener sus propias maneras de hablar sobre la violencia, siente la necesidad de adoptar en el espacio público.

Ambigüedad política

Hay que decir que hay mucho que yo también he dejado por fuera en este esbozo de la política cultural multiculturalista en Colombia, sobre todo en lo que se refiere a sus aspectos positivos. Y hay muchos. La música afropacífica ha entrado en un verdadero renacimiento; donde hasta hace poco estaba moribunda, ya es practicada a lo largo del Litoral Pacífico e inclusive en las ciudades del interior del país. Ha inspirado apropiaciones musicales, documentales, estudios socio-científicos y hasta empezado a hacer parte del mercado cultural y la imagen del país en el extranjero y a menor medida en la misma Colombia. Su incipiente presencia en los espacios colombianos y extranjeros ha permitido su uso para fines progresivos por parte del movimiento político afrocolombiano. Generalmente hablando, se puede decir que la gente afropacífica, a través de su música y cultura, está gozando de una nueva legitimidad como seres culturales y contribuyentes al país (véase Williams 1991).

No he ignorado estos aspectos por compartir el pesimismo que afecta a tantos académicos, al parecer para justificar su parálisis al momento de dejar de criticar y empezar a ofrecer soluciones y alternativas (véase al respecto los comentarios de Stuart Hall en Grossberg 1996). Y aunque una crítica de las políticas culturales de las instituciones es parte importante de mi argumento, no marginalizo estos aspectos positivos para acusar a los funcionarios de estas instituciones, muchas veces muy comprometidos y trabajadores, de etnocentrismo, ignorancia o falta de buena voluntad. Sin embargo, el hecho que la lógica de música/cultura = paz es tan generalizada, y poco cuestionada, por lo menos en espacios no académicos, hace necesario mi énfasis un poco desmoralizado.

Después de todo, y recordando la primera parte de este artículo, hay que reconocer que la violencia y marginalización, incluso en el nombre de la misma invisibilidad o supuesta inferioridad que estas políticas pretenden contrarrestar, siguen no solamente intactas sino intensificadas, efectivamente anulando los esfuerzos por canalizar la cultura para resolver la violencia. Entonces ¿cómo entender la simultaneidad de la valoración de la cultura y música afropacíficas por un lado, y por otro el concurrente desprecio hacía ellas que las desterritorializa en el imaginario y las está aniquilando en lo concreto? Entre la invisibilidad y la domesticación

Al ver la política cultural institucional de anti-violencia en Colombia, hemos visto que para entrar en la lógica del multiculturalismo, las prácticas musicales afropacíficas tienen que dejarse moldear por necesidades y proyectos hegemónicos: la puesta en escena, la movilización como cultura política, el discurso mayoritario. Esta exigencia transforma las prácticas musicales en un objeto musical, es decir, en un proceso de significación dinámica y un poco difusa en el espacio y el tiempo a un signo fijado y reificado. Esta objetificación posibilita dos cosas: primero que las expresiones musicales locales se conformen a las exigencias de reconocibilidad y sus esperados significados desde afuera (como la espectacularización) y segundo para permitir su difusión y movilización. Según esta lógica, el objeto se entiende como algo cultural, mientras una práctica que no goza de la sanción oficial de la objetificación puede ser imaginada de cualquier forma. Es decir, una performance en tarima se entiende como un evento cultural, pero un forastero observando una verbena musical en alguna casa de madera en un pueblo a orillas de un río en el Pacífico la puede ver como una simple borrachera animada con una extraña y rústica música. Y si esa verbena se entiende como una patológica falta de ética de trabajo o un rechazo al desarrollo, ya sabemos que justifica, para algunos, su eliminación.

Por eso, las posibilidades de la música afropacífica de dirigirse a la violencia se encuentran entre la espada y la pared. Por un lado, para combatir la violencia epistémica de la invisibilidad/inaudibilidad y la noción de la inferioridad cultural, la cultura afropacífica tiene que mostrarse en los términos



hegemónicos que el multiculturalismo requiere y exponerse al ocultamiento/silenciamiento de dinámicas locales como el contexto y significado originarios y la experiencia de la violencia. Sin embargo, no hacerlo implica quedarse en las tinieblas y por lo tanto someterse a una violencia que presume la desterritorialización y la inferioridad como sus fundamentos epistémicos.

¿Un nuevo multiculturalismo? ¿Una nueva paz?

No hay salida fácil de esta encrucijada, pero creo que las salidas que hay radican por el lado del multiculturalismo. Lo que se necesita es un multiculturalismo más incluyente y comprensivo, que no imponga tanto la domesticación de las expresiones culturales. Hay que hacer políticas culturales innovadoras, que busquen cerrar la brecha entre los significados de la música en el punto de su producción y los nuevos significados en el punto de su recepción (lo que Feld [1995] llama “esquizofonía”) transformando menos las prácticas originarias y más las expectativas de los públicos receptores. Se tiene que pensar en formatos de presentación que rompan con la enmarcación performativa de tarima-público para invitar la participación colectiva y la interacción personal. Y se tiene que involucrar a los practicantes culturales locales a participar no solamente en el marco del performance, sino también en la planeación y administración de la presentación y difusión de sus expresiones culturales. Nada de eso es fácil, dada la severa resistencia al cambio de la cultura política en Colombia y la falta de fondos económicos de las instituciones culturales. Sin embargo, es concebible que, por ejemplo, el Petronio Álvarez incluya en su administración gente del Pacífico con una idea de la música más allá de su conveniencia para hacer política con la gente negra de Cali.

También crucial, aunque seguramente más difícil, es una transformación del ambivalente discurso de paz en Colombia, para permitir que no solamente la paz, sino también la violencia, se puedan enunciar. Lo que se necesita, según Daniel Pécaut, es construir un relato nacional en donde el ‘momento negativo’ encuentre naturalmente su lugar. En Colombia... los políticos piensan que lo único posible es arrojar un velo de olvido sobre estos episodios [de la violencia] y desvalorizan las tentativas de los historiadores para interpretarlas. Así pues, la catástrofe siempre queda allí, tan terrible como una maldición dedicada a atormentar sin fin a las generaciones futuras (2001: 247).

Esta nueva articulación del “momento negativo” favorecería la posibilidad que la paz no sea un eufemismo para una violencia inenarrable que se lleva en la intimidad del ser sin poderse expresar como un “fatigoso ruido interno” (Ochoa 2003: 132), sino que se pudiera expresar los procesos de luto y testimonio públicamente y que, por ende, la música sonara reivindicaciones de la paz sin tener que silenciar la violencia.

Empezar a transformar el discurso de la paz en Colombia implica abandonar el carácter borroso y ambiguo de la paz en este discurso, y así empezar a buscar una definición concreta de la paz y asignar responsabilidad a los que la han roto y los que tienen que buscar un camino hacia ella. Dado el ambiente actual en Colombia, en que cada mención de la violencia se toma como recriminación o amenaza, solamente aumentando la dinámica de la violencia, esta labor es sumamente difícil.

Al final, mientras cambios en el estilo en que el estado lleva a cabo sus políticas culturales y en el discurso sobre la paz en Colombia contribuirían mucho a la búsqueda de alternativas a la actual violencia por parte de la sociedad, no se debe caer en la trampa de evitar al estado sus responsabilidades. Las políticas culturales pueden ser una estrategia neoliberal que responsabiliza a los ciudadanos de salir de la violencia (Ochoa 2003). La cotidianidad de la violencia y el alcance limitado del estado colombiano hacen necesaria la participación civil, pero el estado también tiene que hacer políticas concretas para promocionar el diálogo entre los varios partidos en conflicto y dirigirse a los estructuras que mantienen los colombianos en una sociedad caracterizada por la desigualdad y la injusticia, y que es al fin y al cabo la mayor causa del conflicto violento. Haría que la música y la cultura en general fuesen herramientas mucho más efectivas para trascender la violencia.



Bibliografía

- Adorno, Theodore W. 1941. "On Popular Music." *Studies in Philosophy and Social Science*. 9: 17-48. www.icce.rug.nl [Consulta 6 de diciembre 2006]
- Almario, Oscar. 2004. "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.'" En *Conflicto e (in)visibilidad. Retos de los estudios de la gente negra en Colombia*, ed. Eduardo Restrepo y Axel Rojas, 72 – 120. Cali: Editorial Universidad del Cauca.
- Aristizábal, Margarita. 2002. *El festival del Currulao en Tumaco: Dinámicas culturales y construcción de identidad étnica en el litoral pacífico colombiano*. Tesis de maestría, Facultad de Comunicación, Universidad del Valle. <www.idymov.com/documents/Documento_idymov3.pdf> [Consulta 14 de agosto de 2006]
- Bauman, Richard. 1997. *Verbal Art as Performance*. Rowley: Newbury House Press.
- Bolívar, Ingrid Johanna. 2001. "Estado y participación: ¿La centralidad de lo político?" En *Movimientos sociales, estado y democracia en Colombia*, ed. Mauricio Archila y Mauricio Pardo. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Centro de Estudios Sociales, Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- Bonilla, María Elvira. 1984. "Solamente se ve lo que se sabe" *Boletín Cultural y Bibliográfico* 21(1) www.lablaa.org [Consulta 2 de diciembre 2006]
- Bruecher, Wolfgang. 1974. *La colonización de la selva pluvial en el Piedemonte amazónico de Colombia*. Bogotá: Editorial Instituto Geográfico "Agustín Codazzi".
- Carta de la Secretaría de Cultura de Olaya Herrera, Nariño al Festival Petronio Álvarez de Música del Pacífico. 2000. Inédito.
- Comisión Corográfica. 2002 [1853]. *Geografía física y política de la confederación granadina. Volumen I. Estado del Cauca*. Colombia: Universidad del Cauca.
- ---. 1958 [1853]. *Geografía física i política de la confederación granadina*. Bogotá: Banco de la República.
- "Convocatoria: Festival de Música del Pacífico 'Petronio Álvarez'." Inédita. 2002.
- Cunin, Elizabeth. 2003. *Identidades a flor de piel. Lo "negro" entre apariencias y pertenencias. Categorías raciales y mestizaje en Cartagena (Colombia)*. Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Ciencias Sociales-Departamento de Antropología, ICANH, Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Escobar, Arturo. 2004. "Desplazamientos, desarrollo y modernidad en el Pacífico colombiano." En *Conflicto e (in)visibilidad. Retos de los estudios de la gente negra en Colombia*, ed. Eduardo Restrepo y Axel Rojas, 52-72. Cali: Editorial Universidad del Cauca.
- Feld, Steven. 1995. "From Schizophonia to Schismogenesis: The Discourses and Practices of World Music and World Beat." En: *The Traffice in Culture*, ed. George Marcus y Fred Myers. Los Angeles: University of California Press.
- Goffman, Erving. 1974. *Frame Analysis*. Cambridge: Harvard University Press.
- Grossberg, Lawrence. 1996. "On Postmodernism and Articulation: An Interview with Stuart Hall." En *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*, ed. David Morely y Kuan-Hsing Chen. New York: Routledge.
- Guhl, Ernesto. 1976. *Colombia: Bosquejo de su geografía tropical*. 2 vol. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- "La Marimba como Instrumento de Paz." 2005. Inédito. Fundación Practicarte: Cali.
- Leppert, Richard. 1993. *The Sight of Sound: Music, Representation, and the History of the Body*. Berkeley: University of California Press.
- Londoño, Argelia. 1993. "La violencia contra la mujer." *Rasgando velas. Ensayos sobre la violencia en Medellín*, ed. Carlos Alberto Giraldo, Julio González, Argelia Londoño, Juan Fernando Pérez, María Teresa Uribe de Hincapié, Lucelly Villegas. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Martin, Wendy. 1995. "'Remembering the Jungle': Josephine Baker and Modernist Parody." En *Prehistories of the Future: The Primitivist Project and the Culture of Modernism*, ed. Elazar Barkan y Ronald Bush, 310-325. Stanford: Stanford University Press.
- Neyret, Juan Pablo. 2003. "Sombras terribles. La dicotomía civilización-barbarie como institución imaginaria y discursiva del Otro en Latinoamérica y la Argentina." *Espéculo* 24 <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero24/sombras.html>> [Consulta 2 de diciembre 2006]
- Ochoa Gautier, Ana María. 2003. *Entre los deseos y los derechos: Un ensayo crítico sobre políticas culturales*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- Ogilvy, J.D.A. "Mimi, Scurrae, Histriones: Entertainers of the Early Middle Ages." *Speculum* 38(4): 603-619.
- Oslender, Ulrich. 2004. "Geografías de terror y desplazamiento forzado en el Pacífico colombiano: conceptualizando el problema y buscando respuestas." En *Conflicto e (in)visibilidad. Retos de los estudios de la gente negra en Colombia*, ed. Eduardo Restrepo y Axel Rojas, 35-52. Cali: Editorial Universidad del Cauca.



- Palacio, Germán, ed. 1994. *La irrupción del paraestado*. Bogotá: Fondo Editorial CEPEC, Instituto Latinoamericano de Servicios Legales Alternativos – ILSA.
- Pécaut, Daniel. 2003. *Violencia y Política en Colombia. Elementos de reflexión*. Medellín: Hombre Nuevo Editores, Universidad del Valle.
- ---. 2001. *Guerra contra la sociedad*. Bogotá: Editorial Planeta Colombiana, S.A.
- Pedrosa, Álvaro. 1996. "Paisaje y cultura." *Pacífico: ¿Desarrollo o diversidad?*, ed. Arturo Escobar y Álvaro Pedrosa, 29-40. Santafé de Bogotá: CEREC, ECOFONDO.
- PNUD – Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo. 2003. *El conflicto, callejón con salida. Informe nacional de desarrollo humano para Colombia*. Bogotá: PNUD.
- Radano, Ronald. 2003. *Lying Up a Nation: Race and Black Music*. Chicago: University of Chicago Press.
- Rojas, María Cristina. 2002. *Civilization and Violence. Regimes of Representation in Nineteenth Century Colombia*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Roldán, Hernando S., Vilma Liliana Franco R., Marcela María Vergara A., Sandra Miled Hincapié, Orlando de Jesús Londoño. 2004. *Conflictos urbanos en las comunas 1, 3 y 13 de la ciudad de Medellín*. Medellín: Empresas Públicas de Medellín, Universidad Autónoma Latinoamericana.
- Rotker, Susana. 2000. *Ciudadanías del miedo*. Caracas: Editorial Nueva Sociedad.
- Rueda Enciso, José Eduardo. 1996. "Ernesto Guhl." En *Gran enciclopedia de Colombia (biografías)*, ed. Círculo de Lectores. Santafé de Bogotá: Cordillera Editores Ltda, <<http://www.lablaa.org/blaavirtual/biografias/guhlerne.htm>> [Consulta 2 de diciembre 2006]
- Samper, José María. 1861. *Ensayo sobre las Revoluciones Políticas i la Condición Social de las Repúblicas Colombianas (Hispanoamericanas)*. París: Imprenta de E. Thurnot y C. <<http://www.lablaa.org/blaavirtual/historia/revpol/indice.htm>> [Consulta 2 de diciembre 2006]
- ---. 1878. "De Honda a Cartagena." *Cuadros de costumbres y descripciones locales en Colombia*, ed. José Joaquín Borda. Bogotá: Editorial Francisco García Rico <<http://www.lablaa.org/blaavirtual/literatura/cuac/cuac39b.htm>> [Consulta 2 de diciembre 2006]
- Samper Pizano, Ernesto. 1994. "Ministerio de Cultura, Crear es vivir." En *Crear es vivir*. Bogotá: Presidencia de la República.
- Sansone, Livio. 2003. *Blackness without Ethnicity: Constructing Race in Brazil*. New York: Palgrave Macmillan.
- Sarmiento, Domingo F. [1845]. *Facundo*. Estudio preliminar y notas de Norma Carricaburo y Luis Martínez Cuitiño. Buenos Aires: Losada.
- Savigliano, Marta E. 1995. *Tango and the Political Economy of Passion*. Boulder: Westview Press.
- Schechner, Richard. 1987 [1977]. *Essays on Performance Theory, 1970-1976*. New York: Drama Book Specialists.
- Streicker, Joel. 1995. "Policing Boundaries: Race, Class, and Gender in Cartagena, Colombia." *American Ethnologist* 22(1): 54-74.
- Taussig, Michael. 2003. *Law in a Lawless Land: Diary of a Limpieza in Colombia*. New York: The New Press.
- Wade, Peter. 2000. *Music, Race and Nation: Música Tropical in Colombia*. Chicago: The University of Chicago Press.
- ---. 1993. *Blackness and Race Mixture: The Dynamics of Racial Identity in Colombia*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Williams, Brackette. 1991. *Stains on My Name, War in My Veins: Guyana and the Politics of Cultural Struggle*. Durham: Duke University Press.
- Wouters, Mieke. 2002. "Comunidades negras, derechos étnicos y desplazamiento forzado en el Atrato medio: respuestas organizativas en medio de la guerra." *Afrodendientes en las Américas: Trayectorias sociales e identitarias: 150 de la abolición de la esclavitud en Colombia*, ed. Claudia Mosquera, Mauricio Pardo, Odile Hoffman, 369-398. Colombia: Universidad Nacional de Colombia, Instituto Colombiano de Antropología e Historia, Institut de Recherche Por le Développement, Instituto Latinoamericano de Servicios Legales Alternativos.
- Yúdice, George. 2003. *The Expediency of Culture: Uses of Culture in the Global Era*. Durham, NC: Duke University Press.