

Músicas regionales y eurocentrismo Cultura arte y civilización

EDGAR RICARDO LAMBULEY ALFÉREZ

EL AUTOR

Licenciado en Educación Artística, Magíster en Artes con especialidad en Música en el Instituto Superior de Artes de la Habana Cuba. Estudiante de doctorado en el programa de Estudios Culturales Latinoamericanos de la Universidad Andina "Simón Bolívar". Sede Ecuador. Integrante del grupo de canciones populares Nueva Cultura desde 1979, ha participado en 12 publicaciones discográficas como Instrumentista y Arreglista. Miembro fundador del "Colectivo de Educación Alternativa" CEAL y de la innovación educativa «Centro Educativo Libertad» desde 1991, actualmente es el Asesor del proyecto artístico. Contrabajista de la Orquesta Sinfónica Juvenil de Colombia, y profesor de materias teóricas de la escuela de música de la OSJC. Profesor Titular e Investigador de la Academia Superior de Artes de Bogotá, Universidad Distrital "Francisco José de Caldas" desde 1994 en la modalidad de Tiempo Completo ocasional, ha sido miembro del Consejo de Proyecto Curricular de Artes Musicales, del Consejo Académico y Coordinador del Comité de Investigaciones artísticas de la ASAB. Ha participado como ponente y tallerista en congresos y encuentros internacionales sobre música tradicional e infantil. Por académico del Consejo Nacional de Acreditación (CNA), Jurado calificador de varios festivales regionales y nacionales de música.

E-mail: r_lambuley@yahoo.com

RESUMEN

El artículo nos aproxima a las discusiones y tensiones que se generan por la exclusión, marginalidad y pobreza que impone la globalización y el proyecto civilizatorio de occidente y su incidencia en los discursos, prácticas y objetos artísticos y en particular las músicas regionales. Aborda de manera breve cómo la cultura musical centro-europea se ha posicionado en nuestras sociedades latinoamericanas y en particular en la colombiana, invisibilizando otras culturas musicales y otras epistemologías que al ser subalterizadas corren con la suerte de ser vistas como tradicionales, primitivas, folclóricas, no elaboradas, carentes de estéticas, etc. En este marco de reflexión cabe la pregunta por cómo replantearse nuestra participación en la construcción de una cultura y unas estéticas otras que incluyan y reconozcan los saberes y las culturas locales.

PALABRAS CLAVES: músicas regionales, estéticas locales, globalización, epistemologías otras.

SUMMARY The article is an approach to the discussion and tensions that are generated by the exclusion, marginality and poverty that is imposed by the globalization and the civilizatory project from occident and its incidence in the discourse, practices, artistic things, mainly the folk music. This work is about how the cultural music from middle of Europe have been positioned in the Latin society in special in Colombia, disappearing other cultural music and epistemologies that are subordinated, are taken like traditional, wilds, folk, no elaborated with out aesthetic. In this reflection we ask how participated in the build of one culture and other aesthetics that include and recognize the knowledge and the local cultures.

KEY WORDS: Folk music, local aesthetic, globalization, other epistemologies.

Mi interés primordial en este corto escrito es poner en diálogo algunas de las teorías y conceptualizaciones desarrolladas desde los estudios culturales en un esfuerzo por mostrar que la música, las artes, sus objetos y sus prácticas no son ajenas al avance del proyecto civilizatorio global que impone cada vez más abruptamente la “utopía del mercado total”¹ con mi experiencia como músico, profesor universitario y gestor cultural.

Me interesa el posicionamiento del tema del arte y la cultura desde la perspectiva de la globalización y la manera cómo la teoría neoliberal de mercado viene permeando todas las esferas de la vida cotidiana y entre éstas las prácticas artísticas, sus discursos y sus objetos. En este proceso de globalización y desarraigo local la industria, cultural y los monopolios internacionales de la comunicación y el entretenimiento van reconfigurando los imaginarios, como efecto de la mercantilización de las tradiciones, y en general todas aquellas construcciones colectivas de carácter simbólico que representan las resistencias que desde lo regional se van construyendo como mecanismos de supervivencia, de legitimación, de subjetivación, como paliativo a la exclusión, la marginalidad y en consecuencia a la inferiorización a que han sido sometidas las artes regionales y sus prácticas.

Ha sido una preocupación personal desde los inicios de mi incursión en la música como estudiante observar y comprender los aspectos relacionados con la producción, circulación y consumo de arte y en particular de la música denominada folclórica, tradicional, regional, autóctona, típica, etnomúsica².

¹ Concepto desarrollado por Edgardo Lander en: Cultura, globalización y economía política: Conocimiento y globalización neoliberal. Seminario desarrollado para el doctorado en estudios culturales de la Universidad Andina “Simón Bolívar” sede Ecuador, septiembre 2005.

² Llamo la atención sobre la necesidad de aclarar y definir sentidos a las diferentes denominaciones que tienen estas músicas, todas ellas tienen en común el hecho de significar: música no académica, música no universal, música no culta o inculta, músicas ágrafas, músicas de tradición oral, músicas subdesarrolladas, por lo cual estas nominaciones hacen parte del lenguaje colonial de la modernidad.

Como músico ejecutante y oficiante de las músicas siempre me ha llamado la atención las definiciones que se generan desde la musicología y la tradición centro europea por cuanto definen a la música como un lenguaje “abstracto”, lo cual me motiva a indagar por el espacio comunicativo y la construcción social de su o sus significados.

Ha sido recurrente y natural asumir que “la música es la sublimación y exaltación del espíritu”³, definición que a mi parecer llama la atención sobre la manera cómo esta concepción se instala en los imaginarios particulares y colectivos y en las prácticas artísticas y culturales representativas que desde allí se adoptan para legitimar la dominación cultural, la imposición de “la estética universal” (aquella que nos han legado los imperios a los cuáles hemos estado sometidos durante los últimos 500 años) y la negación de todas aquellas formas de representación y de discursividad que no encajen en aquellos presupuestos de civilización occidental centro europea, soportados en la racionalidad, la verdades teológicas⁴, verdades universales.

Esta concepción universalista y naturalista de la cultura ha generado toda suerte de reduccionismos y exclusiones, de ahí que la sospecha por lo incuestionable e impensable sea la premisa para des-enmascarar las estrategias de la modernidad y la colonialidad. Una estrategia importante en este esfuerzo tiene que ver con la descentración y el giro epistémico que nos permita contrastar las imágenes distorsionadas de nuestras sociedades que han sido elaboradas y presentadas por quienes han tenido el poder de hacer valer su versión de las si-

³ Esta concepción se deriva de la tesis de Kant y los racionalistas, en el sentido de plantearse la belleza como una belleza desinteresada y natural del ámbito del pensamiento, separando la percepción del cuerpo y dando pie a lo que luego se llamó “arte por el Arte”, arte independiente de los sujetos en la esfera supraterrrenal, abstracta de la razón.

⁴ Este término lo retomo de la manera como Wlaler Mignolo lo utiliza en su artículo “Decires fuera de lugar” donde menciona las verdades teologales como aquellas verdades de libro y las verdades racionales como aquellas que requieren la comprobación empírica como parte del paradigma cientifista del conocimiento.

tuciones con las historias y versiones contadas por quienes siempre han sido ignorados y negados.

Las artes en general y en particular la música han acompañado las experiencias vitales de construcción de la subjetividad y los imaginarios colectivos, por lo cual resulta vital caracterizar los lugares de la enunciación, los sujetos de la representación, la auto-representación, la pragmática, las pulsaciones que se generan, las estéticas que entran en juego, los diálogos simbólicos y la performance que nos deja ver lo particular, lo diferente y genuino en una temporalidad y espacialidad concreta.

Se trata entonces de construir un horizonte de sentido a partir de lo que Catherine Walsh denomina “localizaciones teóricas”⁵, que implica reconocer otras formas de explicación de ver el mundo, otras lógicas de representación o auto-representación simbólica; por ende, lo que procuro es poner en la mesa las intenciones poco evidentes de quienes han interpretado nuestras realidades para comenzar a sospechar de todo aquello que damos por sentado y preguntarnos quienes son los que han legitimado las prácticas artísticas y cuál es su locus de enunciación, es decir, desde qué punto de observación se ha mirado el problema y cuáles han sido los agenciamientos de los allí implicados, para reconocer las movilidades, las resistencias y las búsquedas creativas que no aparecen en las representaciones oficiales.

Asumir este reto significa, en palabras de Mignolo, “la necesidad de partir y desplazar las teorías de la

⁵ Este concepto lo desarrolla Catherine Walsh en el seminario Introducción de los Estudios Culturales como para definir los discursos y prácticas de la representación que configuran los estudios culturales desde la región andina incluyendo el multiculturalismo liberal.

⁶ Utilizo la definición que hace Stuart Hall en una publicación traducida al español editada por el Instituto de Estudios Peruanos en donde define la representación como “la representación conecta el sentido al lenguaje y la cultura... es una parte esencial del proceso mediante el cual se produce el sentido y se intercambia entre los miembros de una cultura. Pero implica el uso del lenguaje de los signos y las imágenes que están por o representan cosas...”

enunciación...para pensar en algo así como teorías postcoloniales de la enunciación” donde puedan entrar en diálogo tanto las historias y las representaciones contadas por quienes han tenido el poder hegemónico del ser y del saber, con las historias que han sido opacadas, ocultadas y que reflejan maneras de estar en relación con los conflictos, las angustias, las celebraciones, los festejos y muestras de amor por la vida de las comunidades a las que pertenecen y que generan otras maneras de conocer y aprehender, sostenidas y puestas a prueba en el diario convivir de los colectivos y que tienen expresión de una “fuerza viva del pensamiento y de la cultura como praxis de creatividad y sobrevivencia”⁸

Reconocer que las músicas llamadas folclóricas o tradicionales representan un país otro con una muy diversa y rica producción simbólica, que se moviliza en relación a la tensión que se genera entre la tradición oral representada en los mayores y las movilidades que se incorporan como parte de los procesos de urbanización y migración del campo a la ciudad de los sujetos portadores de esta tradición que se insertan en las tecnologías de la comunicación y en la industria de la información y el entretenimiento. Reconocer y visibilizar contribuye a legitimar la pertenencia y pertinencia de nuestras producciones locales.

Sin embargo, es importante poner de presente la doble condición de estas músicas: por un lado, son la representación de las subjetividades de las culturas locales regionales, y, por el otro lado, constituyen el discurso populista de la multiculturalidad. En estos procesos las producciones simbólicas y la autorepresentaciones son excluidas y sometidas a procesos de generalización y reduccionismo con el objeto de ser utilizadas como emblema de la nacionalidad o colombianidad. No obstante, este tema daría para un análisis riguroso sobre la manera cómo las clases dominantes se han aprove-

⁷ Tomado del artículo “Decires Fuera de Lugar” de Pág. 9 de Walter Mignolo

⁸ Ibid, pag 10

chado de estas representaciones para mantener el poder. De ello mencionaré como hecho relevante la nueva constitución política de Colombia aprobada en el año de 1991 que reconoció la nación colombiana como multiétnica y pluricultural dando muestras de reconocimiento de la otredad. Sin embargo, no deja de ser una estrategia neoliberal de dominación que Eduardo Restrepo en su texto “conflicto e (in)visibilidad” denomina Multiculturalismo de estado.

Estos planteamientos podrían extenderse a otros tipos de músicas también excluidas y subalternizadas, pero que por estrategia de mercado viene incursionando en el mundo del mercado con el argumento del reconocimiento como son por ejemplo el jazz, la salsa, el rock en español y toda suerte de mezclas y fusiones. Empero, mi interés es centrarme sólo en las músicas campesinas por mi compromiso ético y frutivo.

Creo que el reconocimiento de la otredad, de las otras culturas, de otros lenguajes, de otras lenguas, de otras formas de nominar y crear sentido, de otras músicas y sistemas musicales no pasa sólo por el hecho de ser ahora mencionadas, sino que lo que me sugiere la reflexión es la necesidad de descubrir la manera cómo las subjetividades se mueven en relación con el canon estético impuesto y las formas de legitimación de los saberes para visibilizar los conflictos, las resistencias y la creatividad desarrollada por parte de los actores.

Para cerrar este tema de la cultura universal y la occidentalización del cuerpo y del espíritu quiero men-

⁹ Eduardo Restrepo en su artículo: “Biopolítica y alteridad”, hace una precisión que considero conveniente para definir que “multiculturalidad refiere a una condición de hecho de aquellos cuerpos sociales que, desde diversas maneras, incluyen en su seno múltiples horizontes culturales.... El multiculturalismo se refiere a la serie de políticas que en el seno de una sociedad determinada se despliegan en el plano del derecho en aras de apuntalar o no determinadas articulaciones de la multiculturalidad.....La multiculturalidad es un hecho social mientras el multiculturalismo es un hecho de orden jurídico y político”

cionar los aportes que desarrolla Rodolfo Kush¹⁰ en tanto restituye el carácter integral y total de la vivencia de los sujetos y las comunidades indígenas para intentar mostrar una “lógica otra”, la de los “afectos”, la de la “irracionalidad” opuesta a la de la racionalidad o el afecto opuesto al intelecto que hacen parte de los binarismos y reduccionismos de occidente.

Me parece importante retomar la preocupación inicial de la construcción social del significado de la música conectándolo con la problemática de la representación y las prácticas artísticas, las estéticas y los sentidos probables.

Inicio poniendo de presente la manera cómo las representaciones y producciones simbólicas en América latina y en Colombia han devenido en el proceso de construcción del estado mestizo en el marco de estado nación que ha tenido que reconocer poco a poco otras lenguas, religiones, y culturas (Constitución política de Colombia 1991).

Es en este punto donde la pregunta va encaminada hacia cuáles son las representaciones oficiales de nuestra cultura que están reproduciéndose desde la eurocentrica cultura universal?

La pregunta sugiere explorar el aspecto más evidente del asunto: porque se enuncia en singular y además se universaliza?. En este sentido, el hecho de enunciar en singular “la música” y no las “músicas” trae una suerte de naturalización de las representaciones simbólicas de este arte universal que tienen un claro sentido de poder y

¹⁰ Rodolfo Kush en su texto “Pensamiento indígena y pensamiento popular”, recogido en el volumen II de sus obras completas., Rosario Argentina, presenta su trabajo de investigación sobre una comunidad indígena. Nos narra los pasajes de su trabajo de campo y nos va teorizando para abordar otras epistemologías como por ejemplo el pensamiento seminal desde la cultura indígena contratado con el pensamiento causal de occidente, o el pensamiento de los hechos diferente al pensamiento de los objetos de occidente, la intervención del afecto sobre el intelecto lo que Kush llama “el límite”-decisión que obliga a actuar frente a una situación real-. En general hace un cuestionamiento a las teorías marxistas poniendo en evidencia otras esferas determinantes en la vida de los pueblos indígenas distintas a la teoría de las clases sociales y de la primacía del capital y de la estructura y superestructura.

de hegemonía. Esto se hace evidente cuando preguntamos ¿cuál es “la música que sublima y engrandece al hombre? ¿No será acaso aquella que se hizo con los ideales, formas y patrones de aristocracia de los siglos XVII Y XVIII y las burguesías de los siglo XVIII XIX, XX, aquella música que denominamos universal y que solapadamente la asociamos en su significado con lo que llamamos clásica, elevada o culta?

Nos hicieron creer en la necesidad de acercarnos y recrearnos en estas estéticas con el pretexto de la construcción de un “mejor ser humano” que utiliza la inteligencia y no la fuerza para resolver sus conflictos, naturalizando la reparación mente cuerpo.

Este aspecto en la música encuentra su expresión en ese carácter abstracto que le imputan a la música pero no es un abstracto que se acerque a la ambigüedad y su carácter multisemántico sino es en relación con la descorporización (la música para escuchar sentado en un teatro); ese aspecto “abstracto” que sugiere también un afuera, un despojado de cuerpo, conflictos, de realidades, sentidos, reivindicando el desarrollo de la gran forma como aquello que hay que conocer en la perspectiva de hombre culto.

A este diagnóstico de imposición cultural le faltan las instituciones y sus políticas en la cuales se ponen a prueba las estrategias que la modernidad ha privilegiado para mantener su hegemonía. Estas son las instituciones educativas (universidades y colegios del sector oficial), políticas (congreso, consejos regionales; ministerios de cultura y educación), económicas (industria cultural, radio, t.v., escenarios) y culturales (Ministerio de Cultura, Instituto Distrital de Cultura y turismo, fondos mixtos de cultura, Consejos Deptales de cultura etc), y la oferta organizada y agenciada desde las organizaciones culturales de carácter civil y ONGS, las encargadas de poner en juego los discursos y prácticas de legitimación y poder. Desde las estrategias del poder del conocimiento podríamos mencionar los textos escolares, las enciclopedias, la bibliotecas y en general los espacios dedica-

dos a conservar la “memoria de la civilización”, donde están consignados y naturalizados los imaginarios del gran arte de occidente, los de la de música culta, la música universal. Me interesa hacer evidente estas formas de colonialismo pero paralelamente comenzar a visualizar los movimientos culturales y artísticos que proponen otras miradas y sus luchas por el cambio que se agencian fundamentalmente desde la sociedad civil.

Continuando con la problemática de la representación, damos un giro descolonial en esta reflexión por la música y la cultura para incluir la definición de raza y género mediante las binarizaciones que aparecen en las representaciones y en las construcciones discursivas hegemónicas tales como: civilización blanca y salvajismo negro¹⁰, el carácter masculino y heterosexual que ha naturalizado occidente como modelo de cultura, de civilización y de progreso. En este aspecto los estereotipos juegan un papel decisivo en la construcción de los imaginarios colectivos que contribuyen a los esencialismos y determinismos de occidente. Este tema creo merece una reflexión profunda por cuanto rompe los esquemas de análisis e interpretación de la realidad desde la perspectiva de la modernidad (proyecto que excluye y niega) y nos llama la atención sobre la necesidad de visibilizar “lógicas otras” de construcción de sociedad que tengan el carácter de inclusión, para descentrarse y desligarse del gran relato de los “derechos humanos”.

Aquí la música ha jugado un papel decisivo en la medida en que estos estereotipos son asociados a las cuestiones de color y ritmo. Se asocia por ejemplo música de tambores con hombre negro primitivo lo que también valdría decir hombre negro música primitiva, música de tambores, música primitiva. Con esto se juega a generalizar y a estereotipar la región del caribe colombiano.

¹⁰ Stuart-Hall en su texto “El trabajo de la representación” publicado por el Intituto de Estudios Peruanos, mayo 2002, hace un detallado y minucioso análisis de las consecuencias de estos binarismos y la manera cómo se manifiestan en las representaciones y en las asociaciones discursivas, por ejemplo, “razas blancas-desarrollo intelectual-refinamiento, razas negras instinto.....ausencia de refinamiento, ausencia de instituciones cívicas desarrolladas”.

Este estereotipo contrasta y juega en el binarismo del que habla Stuart Hall cuando se compara la región caribe con la región andina. Esta última ha proyectado su horizonte simbólico desde la fuerte presencia de la herencia española en las músicas y los géneros, en el corte lírico que le imprimieron al bambuco cuando lo utilizaron para convertirlo emblema de la nacionalidad. Al respecto, Ana María Ochoa, Carlos Miñana y Jesús Emilio Clavijo han desarrollado cada uno una indagación por los rumbos y devenires que ha sufrido el bambuco durante los siglos XIX y XX mostrando la exclusiones y el carácter ideológico no evidente en relación al tipo de bambuco que se impuso. De igual manera, los movimientos musicales de las élites nacionales, llamados nacionalismos, que intentaron replicar los esquemas de la gran forma de occidente como son la sonata y la sinfonía (para poner sólo un pequeño ejemplo revelador) intentando “civilizar y universalizar” esa música que hasta ahora tenía poca elaboración, pero que gracias a los músicos que fueron a estudiar a Europa (estudiantes de música de clase alta), ahora sí nuestra música comenzaba a desarrollarse intentando igualarse con las propuesta estética del clasismo y romanticismo de los siglos XVIII y XIX.

Este intento de nuestras élites por alcanzar los relatos de la modernidad acarreó muchas prácticas y representaciones que como ya mencionamos crearon imágenes distorsionadas y falsas de los sujetos y las subjetividades que se mueven en el mundo de los sonidos y las músicas. Así, la imagen que se proyecta del compositor es de aquel ser raro que espera las musas o el interprete “concertista” dotado de dones especiales muy poco mundanos ligados más bien con la idea de superioridad, algo así como elevado de lo terrenal. Todos aquellas subjetividades y colectividades que se enmarcan desde la periferia fuera de esta lógica no son reconocidos como músicos sino peyorativamente son llamados hasta hace unos 20 años “serenateros” o “amenizadores de eventos”, luego cantantes o guitarristas y sus representaciones son denominadas música popular, etnomúsica, música comercial o música folclórica que la hacen sujetos que en la mayoría de los casos son “ignorantes musi-

cales" desprovistos de los conocimientos occidentales de la música como son la notación centroeuropea, la lectura de partituras, el estudio de la armonía como elemento sustancial de la formación del "músico", sin preguntarse cuál es la armonía que enunciamos, la basada en la tonalidad y la sistemas de consonancia y disonancia legitimados desde la imposición cultural de Europa y E.E.U.U o de aquellas que están en las músicas mestizas, negras, indígenas, campesinas urbanas que tienen otras lógicas que comparten indudablemente rasgos con las del canon impuesto; no en vano llevan siquiera 500 años de resistencia apareciendo y desapareciendo, transformándose y manteniéndose a pesar de los folcloristas de las músicas académicas y ahora del bombardeo estético generado desde los grandes capitales transnacionales que han encontrado un excelente mercado en la diversión y el entretenimiento.

Hasta aquí lo que he intentado hacer es proponer temas de reflexión de manera esquemática y superficial, es decir, el tema del nacionalismo musical y el sinfonismo en Colombia bajo la perspectiva de-colonial arrojaría luces importantes. El otro tema sugerido de manera superficial es el de los estereotipos y representaciones que se han naturalizado al punto de no generar discursos críticos al respecto. Creo que en esto la música y las artes en general han sido utilizadas siempre para excluir y pauperizar a "los otros", o sea, para mantener consolidado el poder.

EPISTEMOLOGÍAS

Otro aspecto que me sugieren los cursos para indagar es el de las epistemologías, las pedagogías y todas aquellas formas del saber y aprender que se han desarrollado por años y que tienen la sabiduría de quienes han estado marginados y excluidos. En este sentido, abordamos dos problemas: el primero tiene que ver con la legitimación y aprobación de los saberes, y el segundo, los espacios institucionales que los validan. En el primer caso, el de

los conocimientos, es claro que todo lo que no esté en las gramáticas de la consonancia, de la tonalidad, del bell canto, del virtuosismo, de la polifonía¹², del desarrollo de las formas occidentales de composición son consideradas primitivas, de muy poca elaboración, sin epistemología probable, por consiguiente, sin estética. En el caso segundo, la concepción y el reconocimiento del oficio dependen de las instituciones. Aparece con mayor fuerza cada vez la idea de que músico es el que va a universidad y aprende y se forma (como si estuviera de-formado). Es decir, supera su ignorancia musical (no se reconocen sus saberes empíricos¹³ y locales). Como ya lo dijimos antes, sólo cuando éste hace alarde y gala del manejo de las técnicas de occidente es entonces reconocido (esos son lo exámenes de gradación) y legitimado como músico.

Han sido naturalizadas las ideas impulsadas por nuestros folclorólogos y musicólogos, por ejemplo, que nuestra música de la región del litoral pacífico además de primitiva no tiene "refinamiento", "esta desafinada". Esto coincide plenamente con los estereotipos y asociaciones discursivas que estudia Stuart Hall, confirmando que las problemáticas de la subalternidad en ese sentido han padecido la misma estrategia de racialización como forma de poder. La paradoja que encuentro al respecto es que de la mayoría de estudios sobre la música popular o folclórica terminan enredados en las descripciones de la música, el baile y las anécdotas de vida de los músicos, pero reproduciendo los conceptos de inferioridad y autenticidad soportados en la museificación y exotismo de los objetos. Pongo de relieve el aspecto que me parece más patético, el sistema de afinación, para no hablar del ritmo, la melodía, las técnicas de ejecución de los instrumentos, las formas de canto, la improvisación, es decir,

¹² Se ha naturalizado la idea de que es superior o de mayor elaboración musical los desarrollos melódicos-armónicos y que los desarrollos de la percusión y los discursos rítmicos tan característicos de nuestras músicas regionales están muy cerca de lo primitivo, de lo inferior.

¹³ El sentido de empírico tiene que ver con saberes construidos como parte de la existencia y que resignifican el presente a partir de los saberes ancestrales.

todas aquellos aspectos que se constituyen como la gramática de una “epistemología otra”.

La estrecha y profunda relación entre música y danza regionales y los usos que las comunidades hacen de éstas se constituyen para mí en esta fase de reflexión decolonial en uno de los aspectos de la subalternidad y resistencia muy importante ya que no han permitido que la tradición occidental y el poder hegemónico de la globalización las separe, las fracture, las empobrezcan. Sigue siendo vital hacer música para bailar, festejar, curar, proteger, elevar el alma de los muertos, protestar, manifestar, para las uniones matrimoniales etc.

Existe como totalidad la música y el baile y los festejos, todos están relacionados directamente con los imaginarios que la comunidad construye en relación con la preservación y bienestar de cada uno de los sujetos. Cuando suena una marimba en Guapi (Cauca) o una bandola llanera en Maní (Casanare) o un torbellino en Vélez (Santander) o una chirimía en Almaguer (Cauca) o una gaita en Ovejas (sucre) o una flauta de millo en el Banco (Magdalena), o una cantadora de bullerengue en Necoclí (Antioquia), o un leco de joropo en San Martín (Meta),¹⁴ la reacción inmediata es de invitación al baile, a la vida con conflictos, desesperanzas y esperanzas, y no a la contemplación estética. Esta es para mí una “forma otra” de producción cultural y de legitimación y vigencia de las manifestaciones culturales de nuestros pueblos. Existen junto con las músicas y bailes también formas de construcción de instrumentos, roles que se cumplen en los procesos de iniciación a la manera de pedagogías, relaciones entre música, naturaleza y curación que se constituyen en pen-

¹⁴ Aquí solo menciono unos pocos ejemplos sobre las músicas regionales y la manera como las comunidades usan sus músicas sobre todo en los sectores rurales y las cabeceras municipales y pueblos. Sin embargo a medida que crece y avanza el proceso de urbanización de los pueblos, estas costumbres tienden a ser desplazadas y la presencia de la música grabada va cambiando por ejemplo la relación de importancia que tenían los músicos para las fiestas patronales y tradicionales.

samientos fronterizos y aunque deslegitimados por la cultura mestiza oficial, resisten, se movilizan y continúan en los cuerpos dando aliento para construir un futuro menos sufrido.

Es interesante mencionar, aunque sea tangencialmente, como en algunas sub-regiones de la costa atlántica colombiana, por ejemplo, la región de Mompo, la que Orlando Fals Borda en la historia doble de Colombia denomina “la cultura anfibia”, han desarrollado un sentido más articulador entre música y danza, dándole privilegio incluso al baile como génesis de la música, lo cual en la práctica es así; por eso el significado queda de manera invertida, es decir, se habla de bailes cantados. Esto es uno de los muchos ejemplos en los cuales se pone de presente una lógica distinta a la de occidente que como también lo mencioné aunque sea superficialmente lleva implícitas unas prácticas y unas epistemologías “otras”.

Han aparecido en los últimos veinte años trabajos en los cuales se hacen evidente esfuerzos por mostrar la vigencia y vitalidad de estas músicas, así como la idea de que tienen principios constructivos y lógicas internas que merecen ser estudiadas y no únicamente visibilizadas desde la posibilidad mercantil de entrar en la industria cultural. Voy a hacer una pequeña genealogía de sólo cuatro trabajos aclarando que es importantísimo completarla. Quiero mencionar el trabajo de George Liz quien despliega un esfuerzo importante para demostrarnos la riqueza, la variedad de formas de canto y de música que se producen dentro del género cumbia, abarcando un importante estudio lingüístico sobre la producción literaria asociadas al repentísimo en la producción de las décimas y en las letras de las cumbias. El segundo trabajo que quiero mencionar es el de John Koorn que desarrolla una etnografía importante y una metodología de análisis sobre las músicas de la provincia de Vélez en el departamento de Santander mostrando al igual que liz que la Guabina no es un producto cultural primitivo y “etno”, sino, por el contrario, mostrando el desarrollo de las formas de canto y analizando las gramáticas cons-

truidas desde la modalidad,¹⁵ apartándose de la implacable tonalidad occidental.

El tercer trabajo es el de Guillermo Carbó que nos aporta una mirada sobre la riqueza musical y expresiva e improvisatoria de los bailes cantados de la región de Mompox. Este trabajo nos presenta una importante evidencia empírica recogida durante varios años de salidas etnográficas en esta región, además hace particular énfasis en los desarrollos rítmicos instrumentales de los tocadores así como las improvisaciones y las variaciones o re-creaciones que hacen los campesinos y campesinas que están al rededor de la tambora¹⁶.

El trabajo de Maria Eugenia Londoño sobre las músicas y músicos de la región de Atrato y el Depto. de Antioquia y la creación del grupo Valores regionales de la universidad de Antioquia, las publicaciones de Carlos Miñana sobre las músicas del Cauca y Nariño; las publicaciones de Carlos Rojas sobre las músicas de los llanos orientales colombo-venezolanos constituyen un grupo de músicos investigadores comprometidos con las estéticas y las producciones musicales al margen de cualquier uso académico de tipo personal y que generan acciones que tienden a devolver y a articular todas sus investigaciones con las comunidades con las que han trabajado, intentando superar el destino fatídico de sus publicaciones que son las bibliotecas o anaqueles de intelectuales.

¹⁵ No se está negando que la mayoría de nuestras músicas tradicionales colombianas como la guabina, la cumbia, el bambuco, el joropo, están emparentadas con el sistema tonal. Llamo la atención a que son músicas que tienen otras lógicas y aunque mantienen aspectos del legado occidental y afro, han construido otras relaciones espacio-temporales con el mundo de los sonidos que les ha permitido hablar y construir un "otro".

¹⁶ El término tambora se utiliza con tres significados complementarios: el primero tiene que ver con el nombre de un instrumento de percusión de la familia de los idiófonos que tiene doble membrana y que se toca con doble golpeador de madera. La segunda acepción tiene que ver con la nominación de un conjunto o formato instrumental. Y la tercera a la cual me refiero en el texto hace referencia a los bailes cantados muy generalizados entre los pobladores de esta región.

Sólo tomé como ejemplo estos cuatro músicos e investigadores de las músicas regionales haciendo claridad que hay otros más. Una característica común en los tres primeros es que sus trabajos son tesis doctorales, la única traducida al español es la de George Iizt, las otras están en inglés y francés respectivamente.

Sin embargo, a la luz de los estudios de la subalternidad y la decolonialidad siento la necesidad de comenzar a articular los discursos de la etnomusicología con los de la política. Es decir, en ninguno de estos trabajos están mencionados las relaciones de poder y subalternidad en las cuales se movilizan estas músicas, tampoco están analizadas sus epistemologías y sus relaciones políticas con la cultura oficial dominante, lo cual llama la atención sobre la perspectiva cerrada de lo disciplinar y sobre el uso de las músicas para sus fines académicos particulares.

Esta tendencia se hace evidente y se nota en la tendencia por ver las músicas como “objeto de estudio” para sus intereses académicos, se nota una observación externa de ponerse en el punto cero de *hybris*, como lo llama Santiago Castro¹⁷, a esta suerte de observación desde un punto invisible y externo. Veo ahora con un poco de más claridad que siguen siendo trabajos explicativos y descriptivos de las músicas y sus territorios pero sin contextos políticos ni económicos.

Para terminar este ejercicio académico me parece importante poner de relieve las discusiones y tensiones que se generan al interior de las universidades que tienen facultades de arte y que se cuestionan la pertenencia de sus currículos en relación con las exigencias sociales y los compromisos institucionales expresados en términos de misión visión.

¹⁷ En el artículo LA HYBRIS DEL PUNTO CERO. BIOPOLITICAS IMPERIALES Y COLONIALIDAD DEL PODER EN LA NUEVA GRANADA, Santiago Castro desarrolla el concepto de la *hybris* a partir de las cartografías del siglo XVI que hacían coincidir el centro geométrico con el centro étnico en la construcción de los mapas y cómo a partir de la aparición de la perspectiva se asume una observación invisible donde el lugar geométrico ya no coincide con el dentro étnico, amparándose en una suerte de cientificidad y de objetividad.

En el mes de octubre del año 2004 se realizó un encuentro nacional de facultades de arte¹⁸ con el objeto de hacer una propuesta sobre la legitimación y validación de la investigación artística, las equivalencias entre lo que se reconoce como investigación y producción académica y uno de los tópicos en discusión fue la manera de presentar a COLCIENCIAS¹⁹ una propuesta de reglamentación. Esta institución representa en Colombia la legitimación y aprobación del discurso de la investigación científica y tecnológica con poderes extendidos para regular también la investigación artística. En estas condiciones, el reto lo constituye el propiciar diálogo e interlocución con una institución que hasta ahora se ha movido completamente centrada en el paradigma de la ciencia y la tecnología. Veo ahora con un poco más de claridad que el dispositivo académico de lo científico sigue siendo hegemónico incluso para la validación de los trabajos investigativos de las ciencias sociales o de la investigación pedagógica, existe allí todavía inmensas tensiones en este campo. Con la reflexión que me ha generado los estudios culturales veo que la artes permiten cuestionar decididamente este paradigma para comenzar a reconocer, por ejemplo, otras formas de visibilización de la actividad académica distinta al lenguaje escrito, la relativización de las metodologías y de los "métodos científicos". Con esto estoy presentando la actualidad de una de las discusiones y retos que tenemos los artistas para legitimar "saberes otros", "culturas otras",

¹⁸ Participaron en este evento 15 universidades a nivel nacional del sector público y privado que tienen programas de formación en artes incluyendo los programas de pedagogía artística y pedagogía en cada uno de los lenguajes artísticos. Esto representa aprox. un 60% del total de las universidades con estas características que además se están preguntando la naturaleza de la investigación artística.

¹⁹ COLCIENCIAS, sigla del Instituto Colombiano para el desarrollo de la Ciencia y la tecnología "Francisco José de Caldas", ha sido la entidad oficial líder en el fomento y el desarrollo de las actividades de ciencia y tecnología - C y T en Colombia, inicialmente como Fondo Colombiano de Investigaciones Científicas y Proyectos Especiales «Francisco José de Caldas, Colciencias» y desde 1991 como Instituto Colombiano para el Desarrollo de la Ciencia y la Tecnología, Francisco José de Caldas, «Colciencias». La labor de Colciencias está orientada a promover el avance científico y tecnológico, incorporar la ciencia y la tecnología a los planes y programas de desarrollo económico y social del país y formular planes de ciencia y tecnología para el mediano y el largo plazo.

“epistemologías otras” reconociendo la importancia de construir argumentos sólidos y fuertes que permitan un diálogo frontal desde la alteridad hacia los centros de poder..

Parte de estos cuestionamientos tiene que ver con lo que está sucediendo con la educación musical en Colombia, ¿cuál es el modelo de formación que replican los conservatorios o las escuelas de música inscritas como proyectos curriculares en facultades de arte o música que se suponen le imprimen a éstos la necesidad de proyectar contenidos pertinentes para la formación de sujetos creativos?..... ¿Qué es lo que se enseña técnica, habilidades corporales, repertorios? ¿Dónde está la dimensión creativa de las subjetividades y dónde quedan las pretensiones de formar “sujetos exitosos” que tanto promulga la universidad? ¿Cómo hacer frente al bombardeo de las industrias culturales no para exacerbar esencialismos ni fundamentalismos sino para posicionar y redimensionar el papel de las artes en la construcción de una sociedad más justa, donde pongamos en diálogo equilibrado las estéticas, las historias locales y los relatos universales, los saberes vitales locales y los conocimientos científicos, tecnológicos y estéticos. La preocupación es en últimas por cómo desarrollamos una mirada que se deslice de la retórica, de la racionalidad, de la modernidad para incorporar la subalternidad y reconocernos desde la diferencia y la diversidad sin perder de vista la relación con el poder y la hegemonía a la que interpelamos cuando nos sentimos invisibilizados y negados. Cómo denunciar y generar acciones concretas en contra de la exclusión y el canibalismo o antropofagia cultural autorizada por nuestras élites y burguesías arribistas que se quedaron en el paradigma romántico del siglo XVIII. Esto ha generado una exclusión de las músicas y en general de las producciones artísticas locales. Esta situación ha contribuido en gran medida a la poca valoración y desconocimiento de nuestra diversidad y riqueza cultural, situación que se refleja directamente en las políticas culturales, en las ofertas educativas para la formación artística (el prototipo de los conservatorios de música), el desdeño y menosprecio por la investigación sobre estas prácticas

Pensemos por ahora como construimos un horizonte de sentido reconociendo, reconfigurando, repensando, la manera cómo las prácticas artísticas que atraviesan la cotidianidad de la familia, el barrio, la escuela, los circuitos de circulación y consumo de estas producciones artísticas locales, para encontrar los intersticios del sistema, las redes de cómplices, las elaboraciones discursivas que nos alienten, nos acerquen desde los afectos y las subjetividades que esas prácticas van transformando por efectos de la globalización, la imposición cultural y también los crecimientos y acelerados procesos de urbanización y desplazamientos masivos de lo rural a lo urbano, de lo natural por lo artificial, de los regional por lo universal.

Mi práctica artística y mis inquietudes académicas me ha permitido reconocer en primera instancia la Sistemática y principios constructivos de las músicas, de los circuitos regionales del contexto Caribe-iberoamericano y sus fuertes y estrechas relaciones no obvias con mitos y ritos, creencias y prácticas en los cuales se desarrollan estas músicas. He aprendido a valorar de manera seria y profunda la riqueza y el potencial que tienen todos nuestros pueblos para consolidar identidades fuertes o procesos de formación pertinentes, ofertas de vida dignas que incluyan tradición y modernidad, que permitan leer críticamente los modelos de políticas culturales y educativas y, en general, de bienestar para la comunidad.

Sin embargo, me falta mencionar un escollo importante en este círculo vicioso naturalizado por las prácticas académicas institucionales y es la condición de las culturas tradicionales que en su mayoría son ágrafas y que por estar ancladas a la tradición no cuentan con un acervo importante de estudios y trabajos de sistematización e investigación rigurosos que sirvan como referentes académicos a la hora de ponerlos en evidencia y contrastar con las culturas hegemónicas y dominantes.

Un reto importante, como lo mencioné al inicio del escrito, fue separarme conceptual y metodológicamente de los estudios de las tradiciones soportados sobre el

concepto de “folclor” que ha servido de manera acrítica a los intereses de los políticos y dirigentes regionales que promueven sentimientos de patriotismo y regionalismo con una discursividad populista en la cual el arte es utilizado para estos fines. Las teorías del folclor parten de considerar las producciones artísticas regionales como piezas de museo promoviendo políticas de conservadurismo, evitando que dichas manifestaciones se contaminen. Esto no es más que una apología al atraso y al ostracismo de nuestras tradiciones. Es como condenar a nuestros cultores a la pobreza y el encierro para que sean legitimados dentro del arte folclórico.

En mis investigaciones he desarrollado como herramienta conceptual para mostrar las dinámicas culturales y en particular las musicales la Movilidad y la recurrencia²⁰. Esta herramienta conceptual me permite indagar la realidad musical observada en los festivales de música regional y contrastarla con los relatos y las representaciones que nos construyeron como identitarios, que nos enseñaron y que consignaron en los textos de escuela para hacer nacionalismo y para crear una identidad nacional. Lo que encontramos son identidades micro regionales, es decir, músicas con movilidades importantes producto de la globalización y el influjo de las sonoridades contemporáneas que incorporan y desincorporan elementos pero que mantienen una estructura y unos principios constructivos fuertes no evidentes. La movilidad registra esas incorporaciones y variantes estéticas que hacen singular su sonoridad y performance en el contexto de la diversidad. Por contraste y diferencia la recurrencia nos permitió hacer visibles los aspectos que se mantienen en generación en generación y que se constituyen en el aspecto más complejo de la investigación. Partimos del hecho de considerar el festival como una geo-

²⁰ La movilidad y la recurrencia permiten entender e interpretar la manera como estas músicas han permanecido ancladas a las representaciones simbólicas locales y la manera como se insertan en las dinámicas globales y urbanas.

grafía del sonido²¹ como expresión de la cultura musical regional, lo que se asimila al concepto de la geo y corpolíticas en el sentido de reivindicar la construcción de sentidos y estéticas locales y las subjetividades que se mueven alrededor de los festivales y las músicas.

Ante este panorama cada vez más abarcador e incontestable pareciera que lo único por hacer aquí sería tomar herramientas de interpretación de esta realidad que permitan una hermenéutica más contemporánea con lo que parece ser cada vez más “una realidad inevitable y lógica de acuerdo a los desarrollos de la tecnología”.²² Sin embargo, Arturo Escobar llama la atención sobre el problema del desarraigo cuando se cae en la trampa de la globalización como paradigma y modelo del desarrollo y el progreso, interpelando sobre la posibilidad de reconstruir y de valorar las prácticas culturales basadas en el lugar para reposicionar el debate entre lugar y cultura sin caer en identidades fijas y esenciales.

Todas estas reflexiones me permiten afirmarme cada vez más en la necesidad de contribuir a la construcción de alternativas de un mundo menos eurocentrico, menos

²¹ Este concepto está desarrollado en la tesis de maestría “Movilidad y recurrencia en las músicas regionales de Colombia” próxima a ser publicada por la universidad Distrital, y que tiene como aspecto central reconocer que en los festivales se pueden observar la diferencia y la diversidad de un género o de las técnicas instrumentales locales que geo-referencian las estéticas y los territorios y los cultores que representan esos desarrollos particulares y creativos.

²² Sobre esta condición de progreso natural e inevitable, Edgardo Lander llama la atención cómo estos procesos que aparecen como naturales no lo son y por el contrario devienen de unas políticas y estrategias de mercado corporativo donde el objetivo fundamental es el fortalecimiento de los grades capitales, lo que genera una mayor reconcentración del capital en unos pocos y un consecuente empobrecimiento de la mayoría.

²³ Al respecto de la importancia del lugar, dice Escobar: “sin embargo, el hecho es que el lugar.....continúa siendo importante para la mayoría de la personas, quizás para todas....El lugar en otras palabras ha desaparecido en el “frenesí de la globalización” en los últimos años y este desdibujamiento del lugar tiene consecuencias profundas en nuestra comprensión de la cultura, el conocimiento, la naturaleza y la cultura..... El foco, por lo tanto, cambia hacia los vínculos múltiples entre identidad, lugar y poder - entre la creación del lugar y la creación de gente- sin naturalizar o construir lugares como fuentes de identidades auténticas y esencializadas.

bipolar, menos desigual, necesitamos estructuras institucionalizadas más fuertes que el estado para el debate. Hay que construir un nuevo sentido común alterno al universal. Es indispensable observar posibles tendencias y formas de organización e identificación de los mecanismos de exclusión y desigualdad. “El reto del pensamiento crítico es superar los estrechos acotamientos de este paradigma del pensamiento único (el eurocentrico) para indagar otros saberes, prácticas, otros sujetos, otros imaginarios, capaces de conservar viva la llama del alternativas a este orden social de hegemonía del capital” (pag. 23) “Debemos fabricar una gran muralla con los saberes, imaginarios y prácticas regionales y locales que permita la contención del saber universal y permitir el diálogo de saberes de representaciones de miradas otras” (Edgardo Lander).

BIBLIOGRAFÍA

- CARBO, Guillermo, 2003. *Musique et danse traditionnelles en Colombie, la tambora*. París; Budapest; Torino, Harmattan.
- CASTRO-GÓMEZ, Santiago, (1750-1810). *LA HYBRIS DEL PUNTO CERO, biopolíticas imperiales y colonialidad del poder en la nueva granada*.
- HALL, Stuart, *El trabajo de la representación*, Instituto de Estudios Peruanos.
- HALL, Stuart *En Representación*, london: Sage 1997. *Cultural representations and signifying practices, «The spectacle of the other».*
- KANT, Inmanuel, 2005. *El juicio de la razón*. Tomado de la enciclopedia "Encarta" versión.
- KOORN, Dirk, 1977. *Folk music of the colombian Andes* Tesis (Doctor en Música). — University of Washington, Ann Arbor, Michigan.
- LAMBULEY, Ricardo, 2005. *Movilidad y recurrencia en las músicas regionales de Colombia*. Tesis de Maestría Instituto Superior de Artes. La Habana, Cuba.
- LANDER. Edgardo, "Ciencias sociales: saberes coloniales y eurocéntricos en Edgardo Lander compilador *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. FLACSO-UNESCO, Buenos Aires
- LIST, George, 1994. *Música y Poesía de un pueblo colombiano, una herencia tri-cultural*. Santafé de Bogotá, Patronato Colombiano de Artes y Ciencias.

- MIGNOLO, Walter, *Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo.*
- MIGNOLO, Walter, *Decires afuera de lugar: Sujetos dicientes, roles sociales y formas de inscripción. Revista de crítica literaria latinoamericana. Año XXI No. 41*
- MIÑANA, Carlos, 2000. *De fastos a fiestas, navidad y chirimías en Popayán* Ministerio de Cultura.
- RESTREPO, Eduardo, 2004. *Conflicto e invisibilidad. Retos en los estudios de la gente negra en Colombia. Colección Universidad del Cauca.*
- ROJAS, Carlos, 1990. *Cantan los alcaravanes, Llanura, sogá y corrío*, Bogotá, Empresa Colombiana de Petróleos; Occidental de Colombia; Compañía Shell de Colombia.
- WALHS, Catherine, Julio 4 de 2005. *Apuntes de la cátedra de Introducción a los estudios culturales en la Universidad Andina, Simón Bolívar, sede Ecuador.*