

HACIA UNA CARTOGRAFÍA DE LAS MÚSICAS DE LA DIÁSPORA: ESCENAS SENSIBLE-SONORAS EN LAS PRÁCTICAS DE JÓVENES NEGROS¹

TOWARDS A CARTOGRAPHY OF MUSIC OF THE
DIASPORA: SENSITIVE-SOUND SCENES IN PRACTICES OF
YOUNG BLACK PEOPLE

EM DIREÇÃO A UMA CARTOGRAFIA DAS MÚSICAS DA
DIÁSPORA: CENAS SENSÍVEL-SONORAS NAS PRÁTICAS
DE JOVENS NEGROS

Gober Mauricio Gómez Llanos

Doctorando

Universidad Federal de Minas Gerais (UFMG)

gomagoll@gmail.com



Ilustraciones: Andrés Reina Gutiérrez

Resumen: Los jóvenes negros de Guapi (Cauca), residentes en la ciudad de Cali, a través de la experimentación musical, configuran escenas sensibles sonoras para establecer modos de socialidad y de subjetivación política. En este artículo destacamos con base en una investigación empírica, las voces de jóvenes guapienses, para proponer una cartografía de las músicas de la diáspora entre Cali y Guapi. Por lo tanto, orientados por discusiones que articulan los estudios culturales al campo de la comunicación y sus reflexiones sobre producción musical, buscamos contribuir a las investigaciones dentro de esta área, recomendando indagaciones sobre la reconfiguración de territorios por medio de escenas musicales, emergencias de socialidades, *re-acomodaciones* de mercados en la producción musical. Reflexiones dentro de esa perspectiva permiten avanzar en el terreno de las incipientes políticas culturales, fundadas en una concepción instrumental de la comunicación que influencia la gestión institucional.

Palabras clave: Jóvenes, escenas musicales, Colombia.

Abstract: Young black people from Guapi (Cauca region, Colombia), who live in Cali, configure sensitive sound scenes to establish modes of sociability and political subjectivity. By employing empirical research, this paper highlights the voices of young “Guapienses” (people from Guapi), aiming to propose a cartography of the music in the “diaspora” between Cali and Guapi. Guided by discussions that link cultural studies to communications research—namely, reflections of musical production—we aim to contribute to the research body on the reconfiguration of territories through musical scenes, the emergence of sociality, and the rearrangement of music market. Considerations within this perspective allow a progression in the incipient field of cultural policies in Colombia, currently focused on functionalist conceptions of communication that influence institutional management.

Keywords: Young people, music scenes, Colombia.

Resumo: Os jovens negros de Guapi (Cauca), moradores da cidade de Cali, através da experimentação musical, configuram cenas sensíveis-sonoras para estabelecer os modos de socialidade e de subjetivação política. Neste artigo destacam-se por meio de uma pesquisa empírica, as vozes dos jovens “guapienses”, para propor uma cartografia das músicas da diáspora entre Cali e Guapi. Portanto, baseados nas discussões que articulam os estudos culturais ao campo da comunicação e as suas reflexões sobre produção musical, procura-se contribuir às pesquisas dessa área, aconselhando indagações sobre a reconfiguração de territórios por meio de cenas musicais, surgimentos de socialidades, *re-acomodações* de mercados da produção musical. Estas reflexões permitem aproximar-se ao terreno das incipientes políticas culturais, baseadas na noção instrumental da comunicação que influencia a gestão institucional.

Palavras-chave: Jovens, cenas musicais, Colômbia.

Introducción

Este artículo se deriva de una investigación más amplia, enfocada en los modos de socialidad y de subjetivación política de jóvenes migrantes negros en la ciudad de Cali, Colombia. Su metodología privilegió herramientas cualitativas como el grupo de discusión y entrevistas narrativas realizadas en 2013², para indagar por la experiencia de integrantes de dos grupos musicales que mezclan el rap y reggaetón, con ritmos tradicionales del litoral Pacífico, llamados *Chonta Urbana* y *Rap Folklord*.

Los testimonios de los jóvenes fueron relevantes para tensionar nuestro marco teórico que destacó los estudios culturales latinoamericanos y, sus investigaciones sobre culturas juveniles, atendiendo las prácticas y formas estético-expresivas (Margulis & Urresti, 1998; Reguillo, 2000; Herschmann M., 2005, 2009, 2013a; Dayrell, 2005; Sá *et al*, 2008; Freire Filho, 2007; Weller, 2011). Así mismo, las reflexiones recientes sobre la industria musical y sus dinámicas culturales en América Latina (Herschmann M., 2010, 2011, 2013b; Freire Filho & Marques, 2005; Yúdice, 2007; Ochoa, 2003).

El objetivo de este artículo es presentar una exploración parcial sobre lo que podría configurarse como las escenas musicales creadas en el tránsito y encuentro de ritmos tradicionales (con base de currulao) con estilos urbanos y globales, ocurridos entre municipios del litoral Pacífico (Guapi) y ciudades como Cali y Popayán³. La trayectoria colectiva de ambas bandas, las experiencias de esos sujetos como jóvenes migrantes y músicos nos ofrecen pistas sobre lo que todavía es ignorado dentro de la instrumentalización de los planes de políticas culturales, más enfocados en los trámites institucionales y burocráticos como escenario de acción política, obliterando lo sensible y las expresiones poético-estéticas en la resignificación de los territorios y de “lo común a todos”, es decir, lugares otros en los que también ocurre lo político y se expresan los conflictos (De Tommasi, 2013).

Estas trayectorias que caracterizamos de la diáspora representan el carácter híbrido y de la *différance* que resalta Hall (2011) al concebir la cultura sin fronteras ni fines esencialistas. Las fuentes de la identidad son diversas y se alimentan de las discontinuidades y rupturas que también hacen la historia. Lo que opera en este contexto es la configuración de la identidad como un proceso abierto que se hace y rehace constantemente por sus conflictos con sistemas de representación hegemónicos, lo que no significa una lucha por retornar a un origen que ya no está en algún lugar, porque los procesos culturales no son un viaje de retorno, una arqueología; la cultura es una producción, es una cuestión no de ser sino de convertirse en (Hall, 2011, p. 43).

Hall considera significativos los repertorios y figuras de la cultura negra (estilos, lenguajes, músicas), porque sin importar cuán deformadas e inauténticas estén representadas en la cultura popular, en ellas se manifiesta la *différance* para reivindicar

la diversidad de las experiencias negras en el mundo globalizado, trayendo para primer plano otros discursos que enuncian diferentes formas de vida, cuestionando representaciones cristalizadas dentro del sentido común. Lo que lleva a Hall a comentar lo siguiente:

En la cultura negra estrictamente hablando, en términos etnográficos, no existen formas puras. Todas esas formas son siempre el producto de sincronizaciones parciales, de arreglos que atraviesan fronteras culturales, de confluencias de más de una tradición cultural, de negociaciones entre posiciones dominantes y subalternas, de estrategias subterráneas de recodificación y transcodificación, de significación crítica y del acto de significar a partir de materiales pre-existentes (Hall, 2011, p.325).

La experiencia de los jóvenes migrantes negros en contextos urbanos les permitió invertir en una estética compuesta por diversas fuentes y repertorios: desde su lugar de origen como un ejercicio de memoria; por la apropiación de diversos estilos musicales debido al consumo de productos de las industrias culturales y que se vuelven significativos en su interacción con su grupo de pares.

En otros artículos nos hemos planteado una discusión entre los estudios culturales latinoamericanos y la filosofía política de Jacques Rancière, quedando atentos a sus tensiones y embates en la comprensión de subjetividades y expresiones estéticas, por lo que aquí seremos puntuales al momento de definir los conceptos que orientan nuestra reflexión (Gómez & Marques, 2015). Estas páginas siguen esa línea de argumentación, abordando tangencialmente cómo las prácticas culturales les permiten a los jóvenes expresarse como sujetos particulares de “habla”, desplazándose y cuestionando identidades atribuidas por distintos ordenes discursivos, sean éstos académicos, estatales o militantes (Rancière, 2009, 2010a, 2010b, 2011).

Las informaciones obtenidas durante la realización de los grupos de discusión y las entrevistas narrativas con estos jóvenes llamaron nuestra atención por ir más allá de nuestro objetivo inicial, enfocado principalmente en las socialidades mediadas por la música en la ciudad de Cali. Por un lado, resultó imposible hablar de su experiencia en la ciudad sin antes comprender su experiencia en su municipio, Guapi; por el otro, sus vivencias contienen una capacidad creativa que, aún precariamente, nos dice sobre una red de producción musical en las márgenes del *mainstream* musical (Herschmann, 2011).

Destacamos la producción musical de estos jóvenes como una experiencia inédita, pues son ellos mismos los que asumen la posibilidad de explorar la fusión de ritmos, sea de forma *artesanal*, o al margen del canon profesional de producción, configurando otros registros sensibles que para Ochoa (2003), citada por Yúdice (2007), no se encajan en la orden de los *purificadores*, esto es, agentes encargados de traducir la diferencia en la lógica del *mainstream musical*.

Es necesario reconocer, sin embargo, que este estudio específico está ligado a procesos más amplios que directa o indirectamente inciden en las dinámicas de producción de las músicas de la diáspora. Para ello, complementamos y discutimos los testimonios de los jóvenes con las reflexiones de la investigación de Hernández (2009). Las reflexiones de este autor nos ayudaron a relativizar y discutir tanto su disertación, como los datos obtenidos durante nuestra investigación con los integrantes de los dos grupos musicales.

1. Guapi: un breve panorama

Localizado en el departamento del Cauca, este municipio recibe el nombre del río que lo comunica con el mar, siendo la pesca una de las principales actividades económicas, junto a la agricultura, la explotación minera y algunas industrias de explotación de madera. Su riqueza en vegetación y bosque tropicales se encuentra amenazada por el desarrollo intensivo de estas industrias y también por el uso de la tierra para el cultivo de hoja de coca en función del narcotráfico. Guapi cuenta con una población próxima a los 29.000 habitantes: 97% corresponde a población afrocolombiana y el 3% restante a población mestiza e indígena (Tovar, 2012, p. 440).

Según Pantoja (2012), existe un proceso de territorialidad de la comunidad negra en Guapi que significa no estar determinado por un orden establecido por el Estado. Este proceso es también producto de sus fuertes lazos con la memoria colectiva, el legado de sus antepasados que hace posible la continuidad de diversas prácticas culturales, siempre relacionadas con la música folclórica, la gastronomía, el cultivo de productos agrícolas de pan coger; cuando se trata del área urbana estos cultivos se realizan en las terrazas de las casas. Así, la etnicidad es un elemento de destacar en Guapi, configurando el territorio de otra forma y entrando en conflicto con la racionalidad del Estado.

Aunque, experimentando el espacio – tiempo productivo de la modernidad por la intromisión de estructuras industriales y comerciales capitalistas, un elemento cultural vigente que sustenta las relaciones sociales de las comunidades negras en Guapi se refiere a su ritmo de vida *tradicional* que continúa incorporado en la cotidianidad de los habitantes y hace referencia a

Formas propias creadas para asumir – entre la intensidad y la pasividad- aquellas ordenes sociales y simbólicas presentes en la vida de los guapireños, que en un espacio particular – material, determinante e inspirador – y de su historia de poblamiento en esta región pacífica, fundamentan y significan una identidad y una cultura particular (Rodríguez, 2012, p.571).

El río es un lugar fundamental que define el ritmo de vida de los guapireños, en el sentido en que es mediado por él. Su existencia no solo genera condiciones materiales que determinan los modos de habitar el territorio, sino también configura un

conjunto de relaciones familiares y sociales, maneras de acceso y comunicación con el “exterior”. A su vez, compone un lugar de memoria por el valor ancestral que posee, remitiendo a espacios de refugio y resistencia, pues representa los caminos de liberación y posibilitó la construcción de un territorio en el cual se establecieron y produjeron nuevos sentidos de vida.

Su cotidianidad también está marcada por el ritmo que implica el nacimiento de un niño, cuya experiencia se vive como celebración de vida y representa un valor social que se manifiesta en comunidad (Rodríguez, 2012, p.574). Por otro lado, las fiestas religiosas, producto del sincretismo cultural, definen también, el ritmo de vida de la comunidad guapiense: los eventos que más sobresalen son los de Semana Santa y el día de la Virgen de los Inocentes.

Estos eventos tejen las relaciones sociales y la identidad del pueblo porque se convierten en lugar de encuentro: es en él que gana valor otro espacio – tiempo, el del carnaval, movilizandando prácticas culturales que son expresión del “estar juntos” y del valor de la etnicidad de esta comunidad. Estas prácticas están todas acompañadas por la música folclórica propia de la región, producto de siglos de mestizaje, compuesto tanto por la herencia africana como por ritmos europeos y de tradición indígena. En este sentido, los espacios religiosos son al mismo tiempo ritmo de vida, manifestados y ritualizados por el folclore de la música del Pacífico sur representada en juga, bunde y currulao.

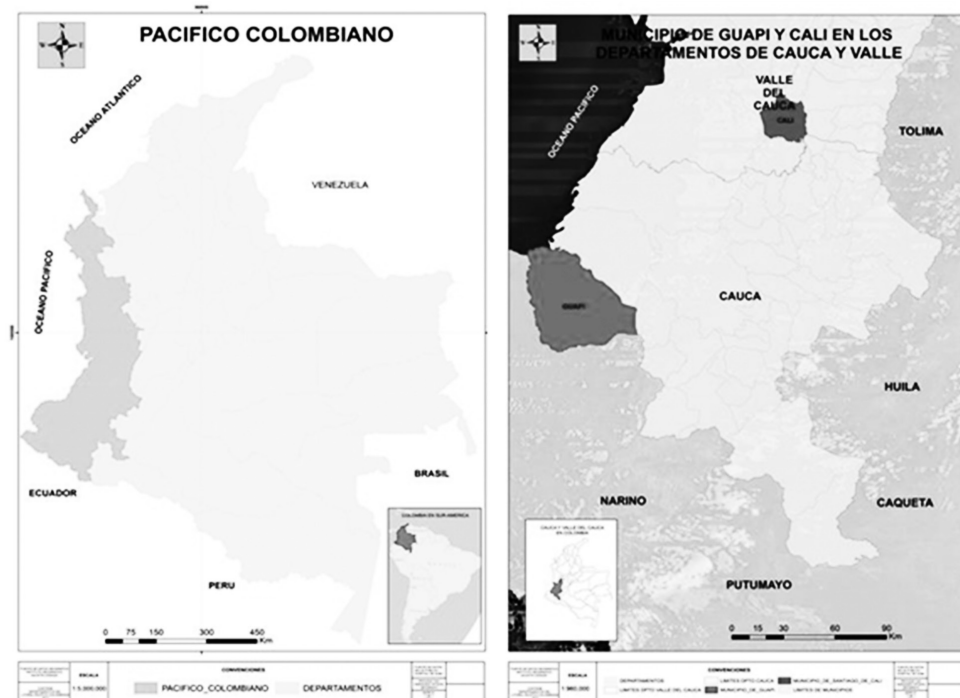


Imagen 1. Mapa localizando el litoral Pacífico dentro de Colombia y los municipios de Cali y Guapi. Imagen cedida por Fernando Aponte Hincapié, geógrafo de la Universidad del Valle, 2013.

2. Mediaciones en la formación de los grupos *Chonta Urbana* y *Rap Folklord*.

2.1 La conformación del grupo *Chonta Urbana*.

Chonta Urbana inició su trayectoria en el municipio de Guapi, en el año de 2007, aunque los jóvenes participantes del grupo de discusión atribuyeron el comienzo a su relación con el *boom* del reggaetón en este municipio en 2004, por medio del cual conocieron a *El Rede*. Fue él quien le propuso a dos amigos (Sebastián y Guille) la idea de iniciar un nuevo proyecto mezclando ritmos urbanos con músicas de currulao. Posteriormente se integrarían *Cheo* y *Smile* (Arley).

El Rede fue en ese momento uno de los pocos jóvenes motivados con la producción musical en Guapi: él recuerda que ya *El Kapy* (Alexis Castro) y *Master Will* habían comenzado mucho antes a dominar las herramientas de edición y producción musical. Su proceso fue similar al de ellos: no había un modelo de aprendizaje distinto que practicar empíricamente frente a un computador; claro que todas sus dudas siempre fueron esclarecidas por sus amigos con más experiencia. Así, alrededor de *El Kapy*, junto con *Master Will* y luego *El Rede* (Manuel Orobio), surge en 2004, en Guapi, lo que ellos denominaron un movimiento de música urbana y de experimentación con los ritmos folclóricos del Pacífico sur. Eran jóvenes de 12 a 20 años de edad.



Imagen 2. Grupo Musical *Chonta Urbana*. De izquierda a derecha: *Cheo* y *Smile*. Imagen disponible en la página de *Facebook* de la banda: <https://www.facebook.com/pages/Chonta-Urbana/178678148833670?ref=ts&fref=ts>

El Kapy se interesó por la música iniciando la primera década del 2000. Con once años de edad, él dice que se reunía con sus amigos para bailar hip-hop y *rapear* canciones de *50cent*, *Usher*, y *Nelly*⁴ compraban su música en las calles de Guapi, producto del comercio informal (*piratería*) de CDs y DVDs que eran vendidos en la plaza del pueblo, traídos de Buenaventura⁵. Después, consiguieron presentarse en diferentes eventos y espacios como escuelas y colegios, invitados por los mismos estudiantes.

Fue *rapeando* que *El Kapy* también conoció a *Master Will*, el único productor musical en Guapi en aquel tiempo, siendo su referencia y apoyo en su proceso de aprendizaje. Juntos grabaron dos canciones de rap y reggaetón para la productora *Guapistong Records*, marca creada por *Master Will*. *El Kapy*, animado por su entrada en esta escena local, quiso grabar su propia música, pero, los costos eran muy elevados para su condición y le impedían desarrollar su proyecto. Para ese tiempo (2004), *Master Will* cobraba 100.000 pesos⁶ colombianos aproximadamente por producción.

Fue así como en las salas de internet descargaba los programas de edición musical (*fruity-loops*)⁷ y tutoriales. A pesar de lo poco gratificante de esta actividad (al volver al día siguiente para la sala de internet habían borrado los archivos producidos), continuó practicando hasta conseguir dominar el uso de las herramientas y técnicas de edición. Tiempo después trabajó en una de esas salas, contando con más tiempo disponible para el aprendizaje de tecnologías de producción musical.

El Kapy consiguió con ayuda de su familia comprar un computador e instaló su estudio de grabación en la sala de su casa; ahora acompañado de sus amigos, *JR Prodigio*, *Jerry el ratón veloz*, *Fayer* y *Wacho* (estos dos últimos integrantes, una vez en Cali, de *Rap Folklord*) inició su productora de música llamada *The country of the music e blin production*. Ellos siempre grabaron usando *pistas* o *tracks* de música rap norteamericana, pero, *El Kapy* rápidamente se interesó por cualificar su voz y tener un registro más melódico influenciado por la música reggae en español de Panamá, que él llama *de plena*, interpretada por *Rooky* y por *Nigga*, y por el *rhythm & blues*.

El Kapy recuerda que la primera producción de éxito en otros municipios además de Guapi se llamó *El regreso de apolo*. Al trabajar en su casa *quemando* música para un comerciante de CDs y DVDs, articulado al mercado *pirata* de la región, *El Kapy* conseguía incluir sus canciones y la de sus amigos dentro de los productos destinados para los municipios próximos, como Timbiquí y El Charco, haciendo conocer su trabajo al ser reproducido por las personas que compraban el *collage* de ritmos en formato digital. Sin embargo, nunca consiguieron viajar a estos lugares y realizar un show. El conocimiento de su producción fue posible por el mercado alternativo de distribución musical en la región, posteriormente haciendo uso de la red digital *Hi5*, bastante utilizada en ese tiempo.

El Rede incursionó en varios ámbitos que abarcaban la música: entre 1994 y 1995, siendo todavía muy joven, inició un proyecto en Guapi junto a otro *rapper* de sobrenombre *Leoshin* (años después integraría *Rap Folklord* hasta 2012), denominado *Black Music*. Él comentó que realizaban producciones de una calidad artesanal y con recursos técnicos de uso doméstico, usando *pistas* de música rap que obtenían en sus viajes a Cali o a Buenaventura. Los LPs de éxito en el exterior eran el soporte material sonoro más apreciado por *El Rede* y *Leoshin*, y los conseguían por medio de familiares o amigos cercanos que los traían de Estados Unidos, o los enviaban por correo.

Ellos grababan el mayor número de pistas posibles en casetes, usando equipos análogos. Satisfechos al conseguir entre ocho y diez canciones, regresaban a Guapi para realizar sus producciones de rap: aprovechando al máximo las *pistas* obtenidas, contenidas ahora en cintas magnetofónicas, conseguían producir un promedio de doce canciones. En ese tiempo fueron influenciados por el rap norteamericano de *2Pac*, *Dr. Dre*, el reggae de Panamá y el *dance hall* del Caribe, de reconocimiento en la década de 1990 principalmente a través de *El General* y *Chabarra*. Según *El Rede*, su motivación para producir música era más por placer y pasatiempo; esa sensibilidad que se traduce en una forma lúdica de invertir y significar su cotidianidad, en principio sin intereses comerciales, se refleja en los otros jóvenes participantes de los grupos de discusión.

En 1996, *El Rede* finalizó el bachillerato y viajó a Bogotá para estudiar ingeniería mecánica. Los años del pregrado fueron considerados por él como tiempos de poca estabilidad, pues siempre suspendía sus estudios para regresar a su *pueblo* e inclusive viajar a otros países. Él vivió en Panamá de 2002 a 2004, país donde conoció el *reggaetón* que posteriormente, dijo, introdujo en Guapi. Incursionó como productor de eventos y trabajó en discotecas como Dj con el objetivo de divulgar aquella música en el municipio. Pero, la aceptación no fue inmediata, según *El Rede*, por la fuerte influencia del rap en las calles de Guapi. Aún así, por la constante masificación del *reggaetón* en ciudades como Cali, muchos jóvenes guapireños que en ella residían, eran el vínculo para divulgarlo en su municipio de origen durante las vacaciones o fiestas populares, mientras compartían cotidianamente con familiares y amigos.

Después de su experiencia poco gratificante como productor de eventos, *El Rede* comienza a alternar su trabajo como Dj en discotecas usando programas de edición y producción musical tipo *fruityloops*. Con este propósito, se aproxima a *El Kapy* y *Master Will*, quienes lo auxilian en varias ocasiones para comprender mejor el uso de estos programas. De ese modo, reinició, ahora por medio del computador, lo que 10 años atrás significó un grado mayor de esfuerzo e inversión de tiempo: grabar canciones sobre *pistas* de música rap:

Yo grabé mucha gente así, con pistas. Y empecé a meterme con programas de producción como *fruityloops*, de ahí empecé mis propias pistas. Empezamos a grabar con los del barrio después vino un pela'ó, muchos grupos, se empezó a formar un movimiento con *Master Will*, *El Kapy*, *Alejo*, empezamos a hacer cosas. *Master Will*, él lo veía como un negocio. Empecé a hacer música y empezamos a hacer música y me encuentro con Sebastián y *Guillo* y les dije que quería hacer algo así con música del Pacífico. Hicimos un primer tema que se llamó “la mina”, ahí rapea risas, Yeiner en la marimba, rapea *Leoshin*, el tema la gente lo escuchaba, de ahí empezamos a hacer reggaetón, mucho reggaetón, no sacamos, íbamos a sacar el arca del talento. Ahí grabó *El Kapy*, grabó *Fayer*, *Alejo*, *Cheo* grabó Boris; cada uno sacó su tema, y yo tenía que ver en la producción y de todas esas una pista con folclore que es el pango'e y la levanta polvo, un *cover*, que la canta un músico del Chocó que ya murió, *Chano y la bandita*, la letra es de Epifanio Marmolejo (entrevista con *El Rede*, 2013).

Durante este *laboratorio*, caracterizado por la experimentación generada en la producción de fusión de ritmos, sin planes y sin partituras, surgieron muchas dudas sobre la posibilidad de mezclar los “golpes” del reggaetón y el rap con los ritmos del Pacífico, vacilaciones que eran producto tanto de su desconocimiento sobre este tipo de músicas, como por las críticas de los músicos tradicionales, reticentes a esa propuesta. Aun así, *el Rede* seguía motivado por producir algo diferente, aunque fuese simulando los instrumentos tradicionales usando el computador. Lo motivaba también el hecho de percibir la saturación del mercado del reggaetón; era algo mejor producido en Puerto Rico y Panamá, países con una industria de este estilo fuertemente consolidada. Los dos fragmentos de la entrevista abajo transcritos nos ofrecen una mejor visión de ese hecho:

El reggaetón tuvo un auge, se dice que nació en Puerto Rico, República Dominicana, todos esos países, y tuvo un auge en el 2004, 2005, y pues uno cantaba esa música que estaba de moda, pero entonces nos nació una duda, pa' qué hacemos una música que no es de origen nuestro, si el *reguetonero* más malo es de Puerto Rico y el más bueno también, porque ellos fueron los que iniciaron con esa música, entonces ahí Manuel, *El Rede*, que en ese tiempo era el director, dijo: no pues muchachos hagamos una vaina fusionada con

los instrumentos de acá pero no nos alejemos de lo que nos gusta a nosotros que es el reggaetón y así hacemos que la música del Pacífico sea escuchada y a la vez, el reggaetón no se pierda (testimonio de *Cheo*, grupo de discusión con *Chonta Urbana*, 2013)⁸.

Lo del mundo del reggaetón con el folclore no lo veíamos ni a kilómetros, era cada quien...el folclore en la calle en lo tradicional, y nosotros en su *perreo* allá con luz apagada, tire paso, siempre había una barrera, pero ya hoy en día no es así (testimonio de *Smile*, grupo de discusión con *Chonta Urbana*, 2013).

Pasado un tiempo y todavía sin denominarse *Chonta Urbana*, las canciones *La mina* y *Oio pango* son la primera experimentación de fusión entre ritmos urbanos y ritmos folclóricos que estos jóvenes realizaron, ganando un relativo éxito tanto en Guapi como en los diferentes espacios que la comunidad de guapireños compartía en algunas ciudades del país. *El Rede* recuerda que lo llamaban y le decían del alto nivel de recepción de las canciones, siendo muy escuchadas en las fiestas de guapireños en ciudades como Cali y Popayán. Con este reconocimiento, *El Rede* decidió conformar un grupo con el objetivo de participar en el Festival Petronio Álvarez⁹ de 2007. Con Guille y Sebastián, consiguen músicos tradicionales, siendo el momento de la llegada de Yeiner para interpretar la marimba. A su vez, se integran al grupo *Smile y Cheo*. En ese momento, otro motivo que los animó por un estilo que fusionase ritmos tradicionales y urbanos era el relativo éxito en el litoral Pacífico de *Chocquibtown*, grupo vencedor del festival Petronio Álvarez¹⁰ en 2007:

Con la idea de Emanuel, se trató de hacer cosas, pero como estábamos en el mundo del reggaetón creímos que de pronto no daba... entonces para saber si entra y tomar una decisión, se llamó a la gente que sabe. Ahí se logró hacer la fusión, entró Yeiner, desde pequeño, toda la familia de Yeiner han sido músicos del Pacífico tradicional, la mamá es una excelente cantaora, han dejado legado allá y es de las que se inventa muchas canciones, muchas letras que se escuchan ya en boca de otros músicos. Y pues sí se pudo, grabamos el primer tema que se llama *la mina* y vimos que sí se podía hacer fusión (testimonio de *Smile*, grupo de discusión *Chonta Urbana*, 2013).

Si por un lado la iniciativa de *El Rede* fue determinante para iniciar con una propuesta diferente a las producciones de reggaetón con las cuales ya estaban acostumbrados, Yeiner considera que todo hubiera quedado de la misma forma si no fuese por la aceptación de la comunidad guapireña. De esa acogida nació el nombre del grupo, *Chonta urbana*, para manifestar su particularidad como grupo en la fusión de ritmos del Pacífico; siendo la *chonta* una figura metonímica que corresponde al nombre de la palma con que es hecha la marimba¹¹, base melódica que caracteriza los músicas del Pacífico sur, denominadas de currulao.

El Rede, *Cheo*, *Smile*, *Sebastián*, *Guille* y *Yeiner* se animaron para participar del Festival Petronio Álvarez; sin embargo, decidieron esperar un año más y aprovechar el 2007 que transcurría para consolidarse como grupo, dedicarse a ensayar y tener como escenario de evaluación su municipio. Teniendo en cuenta el éxito obtenido en diferentes eventos en Guapi y demostrada su capacidad y fuerza musical en cada una de sus presentaciones, *Chonta Urbana* decidió participar del festival en 2008.

Sin conseguir estar en la final del festival de ese año, *El Rede* afirmó que el grupo tuvo un buen reconocimiento, siendo un escenario que les permitió llevar su propuesta más allá de su localidad. Las anécdotas de *El Rede*, una vez en Bogotá, son varias en relación a *Chonta Urbana*, sobre todo cuando era interpelado positivamente por músicos y *rappers* como *Tostao*, integrante de *Chocquibtown*, curioso por la trayectoria del grupo. Después del Festival regresaron a Guapi y decidieron realizar su primera producción, *El arca del talento*. Con ella consiguieron grabar todas las canciones que solo pudieron ensayar para sus presentaciones en vivo. Junto con *La mina*, *Hoio pango eh*, incluyen en su álbum *Se metió diciembre* y *La levanta polvo*.

El Rede volvió a Bogotá para retomar sus estudios. Una vez ahí organizó nuevamente el grupo con el fin de participar del próximo Festival Petronio Álvarez en 2009. En esa ocasión, junto a *Smile* y *Boris* reúne músicos de Bogotá. Esa experiencia no fue muy satisfactoria, pues, además de problemas técnicos, el grupo presentó problemas en el acoplamiento; *El Rede*, sin negar la calidad de los músicos bogotanos, sintió falta de la *magia* de los músicos del Pacífico. Es la única explicación que él encontró para que el grupo haya enfrentado ese tipo de inconveniente.

El Rede abandonó *Chonta Urbana* para residir definitivamente en Bogotá e integrarse al ámbito musical en esa ciudad; posteriormente haría parte de los grupos *La revuelta*, *tumbacatre*, *la mojarra eléctrica*¹². Mientras tanto, los otros integrantes del grupo continuaron adelante con el proyecto, promocionándolo por medio de las redes virtuales¹³ y por los contactos realizados con personas de otros municipios del litoral Pacífico después de cada show.

La disponibilidad de una red virtual de contactos fue responsable de las oportunidades de participar en los diferentes eventos y festivales de la región. Inclusive los integrantes del grupo fueron entrevistados para la serie de televisión *Festivaliando*, del canal de televisión pública *Señal Colombia*, y fueron contactados por la revista *Shock* para ser nominados a los premios organizados por ese medio. Una vez la mayoría del grupo se radicó en Cali en 2013 (*Smile*, *Yeiner* y *Cheo*) tomaron fuerzas para presentarse en el Festival Petronio Álvarez de ese año, consiguiendo el segundo lugar en la modalidad libre.

Esas fueron experiencias significativas para ellos, porque la interacción con varios públicos, inclusive de ciudades como Popayán, con una tradición cultural, podría decirse, alejada de la cultura negra del litoral Pacífico (aun estando muy próxima de los municipios representativos afrodescendientes), les permitió evaluar constantemente la calidad de sus shows y las posibilidades de proyectarse como grupo, en el sentido de conquistar escenarios de otros gustos musicales en diferentes regiones de Colombia. Ellos destacan shows en festivales de los municipios como El Charco (Nariño), en carnavales de Buenaventura, Popayán, participando del *Moda Exposhow*, festival *Afro Arte* en Villa Rica (Cauca). Por ejemplo, *Smile* narra de la siguiente manera su experiencia en la ciudad de Popayán:

Nosotros hemos sido bien recibidos, hemos impresionado, a la gente le ha parecido bueno, rico. Estuvimos una vez en Popayán, pues el evento fue a puros blancos, que bueno, nosotros no nos habíamos presentado a un público así, fue en un centro comercial, y nosotros uyyy juepucha, pero bueno vinimos a hacer lo de nosotros. Y la gente se paró a bailar, y tal, una cosa y la otra... Y sí, así es, esto es lo que nosotros queremos, que la gente la acepte, que le guste. Incluso había una mesa como con 5 chilenas, que qué bacana esa música, que de dónde era esa música, que les parecía chévere, que en Chile no se escucha, que le gustaría que se escuchara por allá y ellos sintieron ese ambiente, una vaina calurosa, y nosotros le contábamos a ellas que de los eventos en que hemos estado este fue el más calmado, usted va a un Petronio ve de verdad qué es, a la gente llegarle esa música, quitarse los zapatos, la camisa y de aquí pa' allá, coreografías, aquí la gente gustó, brincó, pero realmente nosotros en escenarios que hemos estado no... ni pa' qué le digo (testimonio de *Smile*, grupo de discusión *Chonta Urbana*, 2013).



Imagen 3. Presentación de *Chonta Urbana* en Guapi. Imagen disponible en <http://i1.ytimg.com/vi/jdE2xa9jfzU/maxresdefault.jpg>

Se puede apreciar a través de los datos empíricos obtenidos por las entrevistas y grupos de discusión que el surgimiento de los grupos de música fusión comienza en el municipio de Guapi y corresponde a diferentes trayectorias, tanto individuales como colectivas. Alrededor de *El Kapy*, Wilmer Ibarra y *El Rede* comienza aproximadamente en 2004 una red de producción musical que convoca distintos jóvenes en principio motivados por el boom del reggaetón y de ritmos urbanos (rap, reggae, R&B, dance hall). Pero, el interés de los jóvenes se manifestaba también por la versatilidad que ofrecían las herramientas tecnológicas que, aun siendo de difícil acceso, no se volvían aparatos distanciados de su cotidiano, pues, había estrategias para invertir en el aprendizaje y en el dominio del uso de la tecnología y creación musical. Eso posteriormente estimularía el surgimiento de productoras musicales instaladas en las salas y cuartos de sus propias casas, permitiéndoles experimentar con programas de edición. Estos espacios constituían un laboratorio de ritmos del Pacífico sur, pudiendo explorar su creatividad cada vez que intentaban traducir en *beats* la base rítmica del currulao.

Yúdice (2007) otorga una relevancia determinante a las “nuevas tecnologías” en la configuración de otro *sensorium* y su mediación en los modos de concebir y escuchar música, pensada hoy como un bien cultural que, como un formato de rentabilidad, subvierte la lógica mercantil del *mainstream musical*. Sin embargo, cabe preguntarse si este *sensorium* no es un elemento mediado por otros factores o prácticas que ya estaban y pertenecían a los contextos rurales de donde provenían los jóvenes, significando desde hace mucho tiempo algo más que un producto.

Por otro lado, las nuevas tecnologías han auxiliado a los jóvenes en la socialización y circulación de sus músicas: por medio de plataformas como *jimdo* y *myspace* crean perfiles, comparten fotos, eventos y números de teléfonos. Se destaca así la importancia de concebir la música como un ambiente colaborativo (coincidente con la ética del *hacker*)¹⁴ con el fin de crear comunidades de oyentes, de participación, de intercambio musical y estilos de vida (Yúdice, 2007, p. 53).

No obstante, parece que estos tipos de herramientas no se constituyen en nodos fuertes que vinculen las producciones de los jóvenes a redes de promoción global, una vez que todo su éxito hasta el momento es local; se perciben así, tal vez, asimetrías dentro de las redes sociales, y la existencia de una jerarquización dentro de ellas. Según Yúdice (2007) son necesarios otros ámbitos y, para eso, él describe algunos *modelos alternativos y/o paralelos de producción musical y negocios*, siendo evidenciadas otras mediaciones para la sustentabilidad de los diversos proyectos musicales (*Tecnobrega* en Belém, Brasil; *Champeta* en Cartagena, Colombia). Él todavía apunta, como una posibilidad (entre muchas otras), a la creación de *sites* colaborativos que suministren la estructura requerida para fortalecer las prácticas de intercambio de bienes culturales; tal es el caso del site *overmundo*¹⁵.

En ese sentido, al describir las trayectorias de *productoras fonográficas independientes*, Ochoa nos recuerda que la particularidad de la producción musical en América Latina se define por la diversidad de procesos culturales, historias nacionales y regionales e hibridaciones que acompañan su globalización (Ochoa, 2003, p.70). Tenemos que resaltar que las producciones musicales de estos jóvenes no tuvieron un objetivo comercial, sino simbólico. Fueron varias las canciones que hicieron sonar en varios espacios de Guapi y de otros municipios del litoral Pacífico; no obstante, ese hecho nunca significó una retribución económica: para ellos era suficiente saber que su música circulaba en las discotecas, en las salas de las casas y fiestas.

Con la investigación de Hernández (2009) podemos constatar que existen además del “movimiento” generado por estos jóvenes, otras dinámicas que pueden ser consideradas mediaciones en su motivación para la exploración de la fusión de ritmos. Tal es lo que ocurre con el Festival Petronio Álvarez, realizado en la ciudad de Cali desde 1997, pues, acompañó y estimuló en parte la experimentación de músicas y mezclas de formatos con los ritmos del litoral Pacífico, teniendo una significativa participación de músicos venidos de Bogotá¹⁶.

Este espacio también dio a conocer músicos de Guapi, como Hugo Candelario y su grupo *Bahía* que, interesado en la fusión promovió un formato tipo conjunto de baile. Y el grupo de más éxito en el momento, ganadores del Festival *Viña del Mar* 2013 en Chile, *Herencia de Timbiquí*, sin olvidar *Chocquibtown*, ganadores en 2011 del *Grammy latino* en la categoría “*Mejor canción alternativa*” (en 2009 habían sido nominados en la categoría “*Mejor nuevo artista*”). Consideramos estos factores como determinaciones (Williams, 1997) para impulsar el interés de estos jóvenes en proponer una mezcla de ritmos que tuviese en cuenta sus gustos, fuentes y repertorios.

Con todo, es significativo que los mismos jóvenes de Guapi estén creando escenas para posicionarse como sujetos (Rancière, 2009; 2011), al crear narrativas y explorar ritmos desde los repertorios que circulan en su relación con los medios, sus consumos y su cotidianidad, definiéndose como sujetos de discurso para hablar de sí mismos y traducir su mundo en los reducidos espacios en que han conseguido presentarse¹⁷. No necesitaron, como ocurrió con varios músicos del litoral, ser traducidos por agentes de un campo especializado, por ejemplo músicos de Bogotá, que invertían como directores y productores de grupos experimentales y fusión basados en las músicas del litoral Pacífico, fenómeno amplificado con el surgimiento de la *WorldMusic*:

Un músico pop europeo o norteamericano descubre sonidos que estuvieron ocultos a los oídos occidentales y los usa para el desarrollo de un proyecto artístico que hace permanente referencia a las raíces y a lo auténtico como una marca de mercado... en otras palabras, siempre se necesita de un “traductor”, un enlace que posea los contactos dentro de la industria, que maneje el lenguaje de la producción, de los contratos y del mercado. Que sepa modificar las sonoridades para hacerlas atractivas para un público acostumbrado a la música popular (Hernández, 2009, p.82).

Esto trae, nuevamente, la relevancia del concepto de traducción, ligada a una cuestión abordada por Yúdice que atraviesa nuestra investigación y justifica la relevancia social de nuestro objeto desde un enfoque comunicacional: el papel de las “nuevas” tecnologías en el cambio de las experiencias que se producen dentro del ámbito de la música. Según el autor, “Los antropólogos dirán que esta interactividad sonora no vence los lastres del colonialismo, y sin duda tienen razón. Pero también es verdad que las nuevas tecnologías han hecho posible descartar los árbitros del gusto, aquellos a los que Ochoa llama los *purificadores*” (Yúdice 2007, p.96).

Los usos de la tecnología (tecnicidades) adquieren mayor valor si consideramos también que las primeras bandas de músicos negros del litoral Pacífico, alrededor de 1940, se constituían imitando formatos de la industria musical transnacional y sus interpretaciones y repertorios eran los éxitos musicales del Caribe en la época tanto a nivel nacional (cumbias, porros), como internacional (boleros, son, montunos). Tal es el caso de la banda de Peregoyo, *Vacaná*, que no interpretaba en su comienzo el currulao, porque no era música de los afectos de su público compuesto por las élites criollas¹⁸ (Hernández, 2009, p.41). Para la entrada de la década de 1990, los músicos blancos bogotanos se apropiaron de las músicas negras por su interés en las músicas de “raíz” y “primitiva”. Para eso recorrieron el litoral Pacífico, estudiándolo y llevaron en varias ocasiones al maestro *Gualajo*¹⁹ a Bogotá para que les enseñase a tocar la marimba (Hernández, 2009, pp.102-110).

A continuación, nos detendremos en la experiencia colectiva del grupo *Rap Folklord*, que comienza como grupo en la ciudad de Cali, con el objetivo de ilustrar las mediaciones dentro de un contexto urbano dando continuidad a la construcción de esta cartografía. Al concebir la música como una mediación vital en su cotidianidad, los jóvenes reelaboran los sentidos que los atraviesan como migrantes negros, en la cual los modos de subjetivación se expresan tanto en una poética cotidiana como en su producción musical, percibiéndose transformaciones.

2.2 Formación del grupo *Rap Folklord*.

El grupo *Rap Folklord* surgió con el objetivo de sumar talentos para definir un estilo original que conjugue los intereses de varios jóvenes, con la intención de recuperar las tradiciones musicales y reivindicar la cultura negra del litoral Pacífico, pero también, reconociendo el gusto por los ritmos urbanos. Además, ellos buscan conformar un colectivo que trascienda en el tiempo y pueda superar la dinámica coyuntural y eventual que dominaba en las prácticas individuales de estos jóvenes en relación con la música.

Después de que el investigador presentara la dinámica del grupo de discusión, el director del grupo hizo una introducción resaltando la importancia de *Rap Folklord* para la vida de estos jóvenes:

Ustedes pueden hablar, es muy importante, de dónde yo vengo, dónde estaba en el momento que me interesé por el trabajo de *Rap Folklord*; no es una propuesta nueva, nosotros tenemos nueve años de constitución, y en esos nueve años, hemos hecho mucho y poco... es importante que hablen quienes eran antes, antes eran artistas individuales, o en otros grupos. Los géneros urbanos nacen en cualquier lugar, usted puede construir su propio estilo, pero nuestra propuesta era imponer un ritmo, nosotros mantenemos la propuesta... Yo los vi hacer muchos ritmos, bachata, salsa choque, reggaetón, pero quise que hiciéramos la diferencia, quise hacer fusión, porque conozco la tradición, quiero que eso se conserve, y lo hicimos con el género urbano, el rap, porque en el pueblo ocurría algo bonito, que era la recuperación del rap adaptado al modo de Guapi (comentario de Luis, grupo de discusión con *Rap Folklord*, 2013).

La música se destacó como un escenario de encuentro, que convocó los jóvenes migrantes para vivir la cotidianidad de su municipio y hacer extensivos los lazos de amistad creados, así como para hacer nuevas amistades. Ante la pregunta de la formación del grupo es interesante que el testimonio de uno de los entrevistados comenzó resaltando el lugar de origen de ellos:

Entrevistador: Cómo comenzó el grupo, cómo fue esa experiencia de inicio del grupo.

Fayer: antes de decir cómo nació el grupo, nosotros éramos unos jóvenes que veníamos del litoral Pacífico, y allá nos reuníamos a hacer el reggaetón y la salsa choque, diferentes géneros urbanos; decidimos explorar, mas no allá en Guapi, sino salir del pueblo buscando un mejor futuro, digámoslo así; de tal manera que nos escucharan más en diferentes lugares, entonces, llegamos aquí a la

casa del actual director, y *El Kapy* como productor musical, entonces manteníamos todo el tiempo trabajando en la casa del hombre... El profe nos fue escuchando, una vez él nos da una propuesta de una letra, una idea de una canción - “Yo soy de Guapi un bello pueblo”-, él nos dice: muchachos hagamos esta propuesta... ¿y esa canción qué? Es un rap, pero un rap metiéndole instrumentos del pacífico, una fusión... entonces nos reunimos y grabamos la primera canción.

Después de este comentario, en la voz de *El Kapy* la narración enfatiza el origen del grupo en la ciudad, mostrando el doble movimiento que interpela constantemente el habla de estos jóvenes y expresa ese vínculo que transita y se retroalimenta como práctica que reconstruye la identidad, entre su municipio, Guapi y la ciudad de Cali:

Para complementar, se dio como dice el compañero Fayer; pero el inicio del grupo en sí se dio con las muchachas que bailaban los distintos ritmos urbanos; ellas se llamaban *The Rap Folklord*, bailaban distintos ritmos que eran dance hall, rap, reggaetón, salsa, o sea, el proceso en sí comenzó con ellas, ya luego venimos nosotros desde Guapi a Cali y presentamos la propuesta de cantar mientras las niñas bailaban. Ahí se fue complementando lo que era ya las voces en el grupo; de ahí, Luis, actual director, presenta una canción que se llama “Soy 28”, me presenta la idea, debe sonar tradicional con algún ritmo urbano, me dio como referencia una canción de rap. Nos fuimos asesorando, hicimos la parte urbana enfocada en la fusión, con folclore; así nació la canción y la propuesta de usar voces en el grupo (testimonio de *El Kapy*, grupo discusión *Rap Folklord*, 2013).

Para el director, *Luis*, el grupo inicia su trayectoria en 2004, remitiendo su origen a su experiencia como instructor de danzas folclóricas en el barrio *San Judas*, barrio popular localizado al suroriente de la ciudad, donde llegó para vivir en casa de un primo y estudiar ingeniería de sistemas. En la Universidad Libre integró el grupo de danzas folclóricas, pero su conocimiento y formación de esos saberes los aprendió en Guapi.

En 2004 inició un proyecto cultural como instructor de danzas folclóricas con niños y adolescentes, apoyado por algunos líderes comunitarios y organizaciones culturales. Cuando finalizaba cada clase de danzas, él reproducía alguna música rap en el equipo de sonido y observaba que los niños comenzaban a bailar y se quedaban en el salón comunitario en vez de volver a sus casas. Por eso, él decidió incluir en los shows y eventos en que se presentaban, mezclas de ambos ritmos para hacer más dinámicos los talleres, garantizar la permanencia de los niños y diversificar el repertorio para futuros eventos.

En 2008 llegó a Cali *El Kapy*, el hermano menor de Luis, que de manera autodidacta se dedicaba a la producción musical. Una vez en el barrio, continuó realizando su trabajo *artesanal* de producción. Fue con él que Luis encontró un apoyo en la organización, mezcla y edición de las canciones que articulaban rap y música folclórica.

Inicialmente, *Rap Folklord*, hace referencia a un grupo de baile conformado en 2004 por niños y adolescentes que se presentaban en diferentes eventos comunitarios en Cali. Pero es sólo en 2008 que *El Kapy* le propone a Luis acompañar el grupo de baile cantando, auxiliado por “pistas” (*tracks*) de canciones, sobretodo de reggaetón; así, el grupo se vuelve una mezcla de ritmos de baile y voces en vivo.

El proyecto con el grupo de baile acabó, debido a algunos inconvenientes con los recién electos líderes comunitarios del barrio, los cuales se negaron a prestar el salón comunitario para ese tipo de prácticas alegando que no era lucrativo. No obstante, *El Kapy*, continuaba su trabajo de producción musical para profesionalizarse en ese ámbito, motivo que lo animó a residir en Cali. Una vez en la ciudad, se encontró con viejas amistades de Guapi y hacían música de la misma manera que en su *pueblo*: pasaban horas en sus cuartos para iniciar el proceso de grabación, pues sólo necesitaban de un computador y del micrófono que trae incorporado.

Las formas para esos reencuentros y modos de conocer nuevas personas, sean raizales de la ciudad o provenientes de otras regiones del país, varían según las circunstancias. El vínculo entre *El Kapy*, *Fayer*, *Alejo* y *Wacho* (que conformó el grupo inicial en 2008) se debe a la amistad originada en su municipio. A su vez, Johan tenía una banda de reggaetón llamada *Los Brothers* y uno de sus compañeros, amigo también de *El Kapy*, lo llevó para su estudio de grabación (casa de *El Kapy*, en el barrio San Judas). En el caso de *Dj Kany*, su encuentro con el grupo ocurrió al entrar en contacto con *El Kapy* en las redes sociales:

El Kapy: [Nos conocimos] a través de las redes sociales, en su momento hablábamos mucho por ahí, él escuchaba mi producto porque yo siempre promocionaba mis canciones a través de las redes. En ese tiempo trabajábamos más con lo que era el *Hi5* y *Windows Messenger*. A través de esas redes transportábamos nuestra música a diferentes partes de Colombia, especialmente aquí en Cali y a través de ese medio hicimos amistad. Luego más adelante decidimos conocernos, él llegó a la casa, ahí al estudio casero pues, que siempre se ha tenido y compartimos ideas.

El Kapy considera que fue difícil llegar a la ciudad, dejar algunas comodidades junto a su municipio, competir con otros productores de mayor trayectoria y formación, quedando en desventaja por no poseer las condiciones tecnológicas requeridas para una producción de nivel profesional:

Cuando llegué acá [a Cali], conocí mucho sobre la calidad de audio, sobre micrófonos profesionales. Empecé a conocer sobre la música, porque yo hacía pistas pero era a mero oído. Yo aprendí eso después de varias llamadas de atención: “Ve, pero eso está desafinado, ¿vos te sabés la escala musical? ¿vos tocás algún instrumento?” Yo: no. “Ah no, tenés que aprender todo eso, tenés que saber de música para poder hacerla”. Entonces esas cosas le van llamando a uno la atención, y me tocó aprender solo, por internet (entrevista a *El Kapy*, 2013).

Él piensa que este contexto lo ayudó a cualificar sus aptitudes iniciales, pues, el hecho de conocer jóvenes cantores con diferentes características y búsquedas de estilos musicales fue un trabajo muy exigente al momento de asumir la producción de sus proyectos. Él relata que en Guapi sólo podían trabajar hasta la una de la mañana, porque después de eso apagaban el servicio de energía en el municipio; mientras que en Cali, se quedaban hasta las 5 am – todo por la “afición” a la música. Cuando él llegó al barrio *San Judas*, en Cali, conoció a *Alex*, con quien aprendió otras técnicas y lo aproximó al mundo de la producción en la ciudad. Hasta el año 2012, con su marca *Crazy tunes*, *Alex* fue el productor del proyecto de salsa urbana y reggaetón denominado *Doble Concepto*, conformado por *Fayer* y *Wacho*, ex - integrantes de *Rap Folklord*.

En 2009 la banda *Rap Folklord* pudo participar de uno de los mayores escenarios de visibilidad cultural de las músicas del Pacífico, el Festival Petronio Álvarez, participación que intentaron repetir en el 2011, pero no fueron seleccionados. En ese mismo año hicieron parte del proyecto promovido por el ministerio de Cultura llamado *Compartiendo territorio*, proceso que dio como fruto la grabación de una canción titulada *Ciudad de sueños*. Antes de eso, ya habían hecho otras producciones musicales sin herramientas profesionales, una llamada *soy 28* y otra *La realeza*.

Imagen 4. Portada de la primera producción musical de *Rap Folklord* “soy 28” en 2008. De izquierda para derecha: *Fayer*, *Jennifer* y *Wacho*. Abajo: *El Kapy*. Imagen cedida por el grupo.



En el mes de agosto de 2012 lograron nuevamente su participación en la XVI versión del festival, consiguiendo el primero lugar de la categoría libre. A lo largo de 2012, *Rap Folklord* sólo consiguió una presentación, el día 7 de diciembre, día de la Virgen Inmaculada, que se celebra cada año en Guapi y hace parte de sus festividades, y otra ocurrida el 28 de diciembre en la ciudad de Cali, ambos *shows* posibles por la autogestión del grupo.



Imagen 5. *Rap Folklord*, vencedores del Festival Petronio Álvarez, categoría libre, en el año 2012. Imagen cedida por el grupo.

En el 2013, preocupado con los pocos escenarios de visibilidad, el director del grupo comenzó a hacer un llamado a las instituciones públicas (Según Luis, los organizadores del Festival adquirieron un compromiso con los ganadores del Petronio Álvarez para grabar, producir y difundir un álbum de sus músicas). Por medios de algunos oficios y sus insistentes visitas a la Secretaría de Cultura de la alcaldía de Cali, el grupo consiguió ser convocado para la inauguración de la Plazoleta de la *Caleñidad*, o *Plazoleta Jairo Varela*, evento ocurrido en el mes de mayo de 2013, a su vez, como invitados especiales en el Festival Petronio Álvarez en septiembre de 2013²⁰.

En el momento del trabajo de campo (2013) constatamos que *El Kapy* con su productora *AA Production*, estaba más motivado y comprometido con la producción de *salsa urbana*²¹; según él, este estilo se caracteriza por el uso de programas digitales para la creación de los ritmos y sonidos. A su vez, en términos de ritmos tiene que ver con el interés de hacer masiva en la ciudad la música de sus afectos, el *R&B*, y para tal fin lo mezclan con salsa. Es una salsa más melódica, donde se destacan los sonidos en sintetizador de vientos y cuerdas, quedando en segundo plano la percusión; sus letras siempre hablan de *historias de amor*.

Como artista y productor de *salsa urbana*, *El Kapy* ha conseguido un reconocimiento dentro de la ciudad, lo cual ha significado, un regreso para el litoral Pacífico. Ya son varias las ocasiones en las que organizó con amigos pequeñas giras a los municipios de El Charco y Guapi, tocando en discotecas. También consiguió cantar en la fiesta de aniversario de 15 años de una joven en el municipio de *López de Micay*, cerca de Guapi, tras ser contactado por internet. Su estrategia de divulgación de su producción es dejar sus números de celular y perfil de *Facebook* en los vídeos que coloca en *YouTube*.

Más interesante todavía, *El Kapy* realizó un show en una discoteca en Bogotá conquistando un sector de jóvenes de esta ciudad. En el imaginario oficial, aunque no corresponda a la realidad actual de Bogotá, todavía domina la idea de un lugar con poca empatía hacia este tipo de expresiones, atribuido por su pertenencia a la región andina del país, caracterizada por ser fría y opaca (Silva, 2006); la dinámica intercultural (García Canclini, 2007) generada por la escena protagonizada por *El Kapy* es indicio de la reconfiguración de las representaciones sociales de un territorio específico. Por lo tanto, “es innegable que la circulación intercultural de músicas locales está desempeñando un papel crucial en la redefinición de la socialidad, de los cuerpos y de los afectos” (Ochoa, 2003, p.27).

Vemos cómo estos estilos comienzan a ser apropiados, inusualmente, por los jóvenes de otras regiones de Colombia que unos años atrás no sentían propios, demostrando una vez más las dinámicas interculturales que atraviesan la constitución de lo social, cuestionando los imaginarios oficiales de una Colombia culturalmente manifestada en regiones. Las trayectorias de los estilos musicales, y la propia experiencia de estos jóvenes comienzan a interpelar los discursos hegemónicos, enunciando modos de representar los territorios.

Trazar este mapa nos auxilió en la comprensión de una realidad compleja que permite pensar las articulaciones entre tradiciones y modernidad, su coexistencia referida a múltiples formas de desarrollo; relativizar posiciones que impidieron pensar lo discontinuo y lo multitemporal, y los cruzamientos entre lo popular y lo masivo, para explorar el surgimiento de nuevas formas de subjetividades (Ecosteguy, 2001, pp.181-183).

A través de las redes sociales, *El Kapy* consiguió también producir *salsa urbana* para un joven de Ecuador de nombre artístico *Landa*. Sin conocerse personalmente, consiguieron grabar juntos una canción: todo fue hecho usando las redes sociales para compartir los archivos de audio y usando el chat para intercambio de ideas. No obstante, estas actividades son mínimas en relación a las expectativas de garantizarse, por medio de la producción musical, un proyecto de vida y resolver las situaciones económicas del día a día.

Según *El Kapy*, la red de producción musical urbana en la ciudad de Cali está conformada por varias productoras, siendo *AA Productions* y *DBs Productions* los sellos de *El Kapy*²² y *Master Will* (ahora conocido como *Wehisman Ibarra*) los representantes de Guapi en la ciudad. En el ámbito del reggaetón, son conocidas las productoras locales: *AV Music* (Andrés Vargas), *Slan record* (*Jossman*), *Produceer 22-33 Studios*; de salsa urbana, además de *El Kapy*, están *MP CRUZ Record*, *CM Producciones*, *Oscar Iván Lozano*, *Crazy Tunes*.

Desborda los objetivos de este artículo profundizar y comprender toda la red musical entre el litoral Pacífico y Cali, o de las músicas urbanas en esta ciudad, sus fusiones, transformaciones de estilos, géneros y mercados. Aún así, se puede percibir que existe en la última década el surgimiento, sino de una escena musical²³, sí de una red de estilos urbanos que mezclan salsa con reggaetón y otros ritmos que generan a su vez formas de baile y performances corporales específicos, tejidos entre Buenaventura y Cali como ámbito de masificación, pero, que puede llevar más tiempo, tanto en Buenaventura como en otros municipios del litoral Pacífico sur. Herschmann & Fernandes (2012) destacan algunos aspectos para la existencia de escenas musicales:

- a) espacios significativos para los géneros musicales y los actores vinculados en los medios tradicionales; b) existencia de blogosfera y redes sociales dando visibilidad a las iniciativas de la escena; c) realización de conciertos en la calle o en casas de espectáculo; d) existencia de espacios para intercambios interpersonales donde se manifiestan socialidades y afectos; e) presencia de una producción fonográfica regular; f) interés de la crítica y del periodismo cultural en su divulgación; g) la estructuración de circuitos de festivales y eventos (p.7).

Podemos comentar, a partir de lo que fue conversado con estos jóvenes, en el ámbito del *estilo urbano* que la *piratería* y los *circuitos alternativos* son las estrategias de circulación más efectivas para que particularmente estos ritmos urbanos tengan éxito en otras instancias de masificación como la radio, o configuren modelos alternativos de negocios, que hasta ahora no se hacen extensivos en la organización de los grupos investigados (Yúdice, 2007, pp. 80-81).

Estos estilos, que incluyen nuevos repertorios corporales en el baile de la salsa, comenzaron hace poco a conquistar principalmente los sectores populares, pero, también, ingresaron en espacios (festivales, discotecas, parques) pertenecientes a una Cali patrimonial y turística, conquistando inclusive locales del ámbito tradicional *salsero*. Bajo ese aspecto, la diseminación de los estilos *urbanos fusión* confronta los imaginarios *sacros* de la sociedad *caleña*, anclada a una cultura inmutable de su pasado musical, que, como tal, siempre fue *afrolatinocaribeña* y reapropiada para ritualizar la vida de la naciente cultura popular urbana de esta ciudad, aproximadamente a mediados del siglo XX.



En este punto, creemos en lo que fue postulado por Ochoa (2003, pp. 25-26) sobre el papel de la tecnología (que desarrolla una etapa de digitalización, substituyendo los soportes físicos) en la modificación del *sensorium* afectado por las experiencias de los individuos en su relación con sonidos locales y su globalización. Para ella, esas transformaciones se definen en tres tipos: i) la alteración de la relación entre lugar, música y memoria; ii) las relaciones entre lo público y lo privado, redefiniendo los ámbitos de producción - consumo (*walkman*, videoclip, internet); iii) la redefinición de la relación entre música, intimidad y socialidad, trayendo cuestiones sobre los modos de afectar los cuerpos y las emociones.

Hasta aquí propusimos la construcción de una cartografía parcial de las músicas de la diáspora valiéndonos de los testimonios de los jóvenes de los dos grupos presentados. Vimos cómo su trayectoria en la ciudad (especialmente con *Rap Folklord*) corresponde a motivaciones personales que ellos mismos impulsaron, dando cuenta de un proceso inédito en lo que corresponde a las músicas fusión dentro del municipio de Guapi, gestionadas por los mismos jóvenes y articuladas a sus formas de concebir y significar la música. Referimos todo esto a otros procesos paralelos que dinamizaron directa o indirectamente el campo de las músicas fusión y los influenció: festivales, eventos, músicos tradicionales de éxito en otras ciudades, el éxito de *Chocquibtown* y de estilos urbanos.

Sus apuestas colectivas no significan que se desarticulen de otras búsquedas y proyectos que enfrentan a título individual, referentes a su dedicación a la producción musical de otros estilos, al hecho de integrar otras bandas, de pertenecer a grupos de danzas. Esos tránsitos que, a primera vista, serían una marca para caracterizar los nomadismos de los individuos en una sociedad posmoderna, choca de frente, cuando los jóvenes lo plantean como una práctica normal dentro del litoral Pacífico. “Por la amistad y por el tiempo que se maneja en Guapi, todos tocamos con todos, si otra agrupación necesita a *Ciro*, él va y toca, nosotros no manejamos esa vaina de *Ciro* es sólo del grupo” (declaración de *Smile*, grupo de discusión *Chonta Urbana*, 2013).

Aún así, esa sensibilidad —sea contenida en las prácticas tradicionales de su municipio, sea estimulada en los avances de las “nuevas” tecnologías— permite también esos tránsitos entre diferentes colectivos, haciendo que los jóvenes sean más receptivos y abiertos para compartir experiencias, trascendiendo muchas fronteras simbólicas que los interpelan desde diferentes instancias, tejiendo en sus prácticas comunicativas otros relatos para narrar su forma particular de ser jóvenes negros, y por supuesto, interpelan los grandes discursos oficiales a partir de los cuales son narrados como individuos y/o grupo social.

Conclusiones

Necesitaríamos muchas páginas más para presentar un panorama completo de las múltiples mediaciones que atraviesan las experiencias de ambos grupos y los embates y conflictos generados en las dinámicas culturales y políticas de producción musical, sobre todo, en relación con las instituciones públicas. Podemos decir brevemente que en la ciudad de Cali, las expectativas de éxito de estos jóvenes encuentran obstáculos tanto económicos, como institucionales, incluso, organizativos, con los que podrían garantizar una continuidad y permanencia de sus proyectos y apuntar hacia la consolidación de una escena musical alternativa de músicas fusión.

Creemos que al trazar las trayectorias individuales y colectivas obtenidas por medio de las entrevistas y de los grupos de discusión, emergen situaciones que implican la proximidad vivencial de los jóvenes y los vincula directamente con Guapi. Adquiere así sentido la constitución de una red musical local que se vuelve un modo de invertir en su cotidianidad y que intentan reproducir en Cali: buscan vías de divulgación que construyen dentro de las mismas relaciones de amistad, de vecindad, en los ámbitos cotidianos de encuentro (discotecas, fiestas, escuelas).

Con este recorrido dimos cuenta de un proceso articulado a un contexto más amplio de producción del estilo fusión como bien nos hizo saber la investigación de Hernández. De ahí la relevancia de las experiencias de los jóvenes del municipio de Guapi: paralelo al éxito de las bandas bogotanas, ellos habían comenzado a experimentar mezclas entre ritmos urbanos y del Pacífico. Este fenómeno que estalló en el litoral Pacífico, y conquistó ciudades como Cali y Bogotá, demuestra una sensibilidad común de los integrantes de los grupos *Rap Folklord* y *Chonta Urbana* para expresarse como jóvenes negros, no ancladas en discursos esencializantes de la cultura negra como base identitaria; por el contrario, es por medio de su sensibilidad, su capacidad creativa, que buscan visibilizar otros horizontes posibles de subjetivación.

Por otro lado, sin contar con las ventajas de ser músicos de amplia trayectoria como los de Bogotá, formados en ámbitos académicos, y sin tener las mismas condiciones socioeconómicas para recorrer toda Colombia (Hernández, 2009, p.103), los jóvenes guapireños se convierten en traductores de su propia experiencia y muestran su capacidad al servirse, aunque precariamente, de herramientas de producción musical que actualmente ya tienen a su alcance.

Cabe señalar también que al referirnos a ese contexto general del *estilo fusión*, donde las bandas de la capital de Colombia ganan relevancia en relación a los jóvenes negros migrantes de Guapi, recordamos las relaciones asimétricas, inherentes a los ámbitos de producción cultural y de los embates generados en las dinámicas de hibridismo y mestizaje en el contexto intercultural actual²⁴ (García Canclini, 2007). Por ejemplo, la capacidad de movilidad de los músicos bogotanos, a nivel nacional e internacional, en contraste con las trayectorias locales de aquellos jóvenes.

La fusión musical considerada por estos jóvenes como una práctica de laboratorio se constituye en una experiencia inédita de producción musical que los vincula con festivales locales del litoral Pacífico y de ciudades como Popayán y Cali, configurando una escena bastante precaria e intermitente, revelando la instrumentalización de las políticas culturales que no trascienden lo eventual. Aún así, tal fusión fue volviéndose posible, más por la sensibilidad y el empeño invertido por estos jóvenes en la mezcla de sonoridades diversas, que por su inclusión dentro de los cánones existentes.

Constatamos cómo los jóvenes de ambos grupos involucrados en esta dinámica de fusión de ritmos crean escenas de producción musical que permitieron una readecuación en las relaciones sociales, de producción y de saber dentro de los sectores de músicos tradicionales de su región, instituciones públicas, imaginarios sociales hegemónicos y otros regímenes de producción musical.

Con ambos grupos fue posible caracterizar un proceso inédito de traducción de sus mundos a otros, a través de lo que ellos piensan y sienten como músicos jóvenes negros, al expresar las dificultades para hacer reconocer sus propuestas colectivas para garantizar la sustentabilidad de la banda, enfrentar representaciones históricas que conciben peyorativamente los sujetos negros y ganar, aunque eventualmente, un lugar de visibilidad dentro de Cali. Todo ello revelando un escenario compartido y al mismo tiempo escindido (Rancière, 2009) y cuestionando una sociedad presentada culturalmente como homogénea por la emergencia de otros regímenes sensible sonoros.

Destacamos de ambos grupos su relevancia por reflexionar y caracterizar un proceso que se presenta en un momento decisivo y desafiante para la mayoría de ellos, porque sus expectativas pueden desvanecerse en un conjunto de obstáculos que encuentran en su construcción colectiva y en sus experiencias individuales.

Notas

- ¹ Agradecemos la orientación y diálogo con la profesora Angela Marques, directora de la disertación, así como las contribuciones de Luciana Oliveira, Simone Rocha y Micael Herschmann. Y especialmente a los jóvenes guapireños, pues, a través de sus relatos fue posible conocer uno de los potenciales escenarios de reinención cultural de la ciudad.
- ² También nos apoyamos en material audiovisual y notas de campo obtenidas de conversaciones y observación participante de algunos eventos, como fiestas de barrio y presentaciones en discotecas, desde 2011. Para más información sobre la propuesta metodológica de nuestra investigación consultar Gómez & Marques, (2016).
- ³ En los centros urbanos de Colombia se concentra 57.8% de las comunidades afro-descendientes. Existen también datos que revelan, en esa población, una composición más juvenil que en relación al resto de la población colombiana, siendo las ciudades más importantes de su recepción Cali, Cartagena, Bogotá, Medellín y Pereira (Urrea *et al*, 2004, pp. 225-232). La dinámica de migración del litoral pacífico para Cali si bien data de los años 50, se intensificó a finales de la década de 1990 debido a la agudización del conflicto armado que tornó la región objeto de disputa de guerrillas, paramilitares y narcotraficantes, minando los modos tradicionales de vida y profundizando los niveles de exclusión social que han asolado estas poblaciones a lo largo de la historia nacional por el olvido del Estado. Cali se convirtió en una de las ciudades del país con mayor población afrocolombiana que según datos del censo del DANE (2005) corresponde casi al 30% de la población total. Estudios identificaron que la situación de exclusión, segregación social y discriminación de las poblaciones afro-descendientes en Cali, generada por las dinámicas urbanas, han incidido en la búsqueda de reconocimiento como ciudadanos (acceso al mercado laboral, salud, educación, estima social). Otro elemento importante que permite caracterizar a la población negra en relación con la ciudad de Cali es su definición como capital del Pacífico, que promovió la aparición de “Viernes del Pacífico” en los barrios del oriente de la ciudad. Estos eventos configuran un espacio dinamizado alrededor de la música tradicional, con presencia de salsa y hasta performance de hip-hop. Este imaginario de *cosmopolitismo caleño* alrededor del Pacífico ya creó y movilizó distintos espacios en los cuales las comunidades afro pueden expresar sus prácticas culturales (Agier *et al*, 2000).
- ⁴ *Rappers* y cantantes de *Rhythm & Blues* de los Estados Unidos de éxito en la primera década del siglo XXI.
- ⁵ Municipio y puerto comercial localizado en el departamento del Valle del Cauca. Desde Buenaventura hacia Guapi es posible desplazarse por avión o vía marítima por medio de lancha rápida o barco, con una duración de cuatro a doce horas.
- ⁶ Equivalente al valor de 30 dólares aproximadamente.
- ⁷ Conocido actualmente como FL Studio, es un programa de edición y producción musical. Posee un soporte avanzado de interfaz digital para la operación con dispositivos musicales, incorporando múltiples utilidades para a edición, mezcla y grabación de audio.
- ⁸ El reggaetón es un ritmo presente en la cotidianidad de los jóvenes de Guapi. Sin consenso acerca de su origen, según Marshall *et al* (2011, p. 133) se consolidó en el mercado hispano-hablante y norteamericano en 2005, pero su trayectoria remite a la década de 1990. Los estudiosos del tema prefieren trazar la definición del reggaetón a partir de una imagen multidireccional, de referencia transcaribeña e híbrida, en vez de definirlo a través de una perspectiva linear. Para ellos los orígenes corresponden a diversos estilos musicales que recorren el Caribe, principalmente desde Puerto Rico hasta Panamá (*underground*, *dembow*, *melaza*, reggae en español), siendo todas esas relaciones todavía conflictivas y polémicas.

Musicalmente el reggaetón se define más próximo del rap latino, pero, su padrón rítmico predominante es el “golpe” de *dance hall*, tipo de reggae de inicio de la década de 1990. Sin embargo, el reggaetón adquiere una connotación de clase y étnica, siendo adoptado por los sectores más pobres de Puerto Rico, adeptos también del rap y del *dance hall*, base popular que garantiza su permanencia y su éxito.

- ⁹ Festival de músicas del Pacífico que congrega músicos intérpretes de estas sonoridades en la ciudad de Cali desde 1997. Se consolidó tanto como un escenario de encuentro de los migrantes del litoral en la ciudad, como un espacio de reconocimiento de la cultura de la costa pacífica ante el país y el mundo.
- ¹⁰ Sin embargo, al considerar la investigación de Hernández (2009), mucho antes de *Chocquibtown* localizamos varias bandas que se destacaron en la fusión de ritmos del Pacífico sur y que participaron del festival Petronio Álvarez en la categoría libre: tal es el caso de *Bahía*, grupo del músico *guapireño* Hugo Candelario y grupos de Bogotá como: *Bámbara Urbana* (2001), que después se llamaría *La mojarra Eléctrica*; *Curupira* que participó en el festival en 2003 y 2004, *La revuelta* (2006, 2007 y 2008). Este último grupo fue vencedor de la modalidad libre del festival Petronio Álvarez en 2011. Aún así, fue el estilo de *Chocquibtown* que más éxito tuvo en el litoral pacífico, diferente de las bandas bogotanas, que se consolidaron en la capital.
- ¹¹ Es el instrumento melódico de base del conjunto que lleva su nombre, también conocido como piano de la selva y hecho con palma de chonta y guadua, las cuales se labran al amanecer en tiempo de luna menguante produciendo una sonoridad particular que remite a los vínculos con el río. Junto al guasá, los cununos y el bombo, las músicas de la marimba son interpretadas para acompañar diferentes rituales sincréticos religiosos, espacios cotidianos, efemérides y festividades (González, 2003).
- ¹² Actualmente *El Rede* (Manuel Orobio) junto a Ferney Segura (*La Wey*) consolidan su proyecto *Afrotumba'o* en la ciudad de Bogotá, participando también en Cali del festival Petronio Álvarez.
- ¹³ El grupo considera su *site* en *jimdo* como el oficial, disponible en: <http://chontaurbana.jimdo.com/>. No obstante, también podemos conocer su producción musical en *sites* como *myspace*: <https://myspace.com/chontaurbanapacifico> y *YouTube*: https://www.youtube.com/channel/UCJW8lru8tRNNJ3vPXC4_1Mg.
- ¹⁴ Yúdice se refiere a una sensibilidad en el ámbito del uso – consumo fonográfico, caracterizada por defender la idea de acceso libre a la información, a los insumos de creatividad, considerados como patrimonio de la humanidad que no deben ser objeto de expropiación empresarial (Yúdice, 2007, p.74). Con ello Yúdice no se está refiriendo a que todos los procesos de producción alternativa de música se adscriba a una plataforma racional de emancipación o ideológica específica, como tal vez se definiría una contracultura o subcultura hacker. Él solamente destaca algunos elementos que han caracterizado tal contracultura y hoy se manifiesta en diversos ámbitos culturales y nortean prácticas que transforman o entran en embate con lógicas de producción monopólicas.
- ¹⁵ *Site* colaborativo ideado por el investigador Hermano Viana junto a otros activistas de la “cultura libre” y financiado por Petrobras y el Ministerio de Cultura de Brasil. Según Yúdice (2007) *Overmundo*, permite que cualquiera “suba” materiales y que los usuarios los evalúen, estableciendo así una práctica participativa y de *social networking*. *Overmundo* propone promocionar y visibilizar la diversidad musical en el Brasil y que no consiguen integrar el eje Sao Paulo – Rio de Janeiro del *mainstream* musical.

- ¹⁶ De Bogotá a Guapi es posible llegar directamente por vía aérea. Por vía terrestre serían aproximadamente 12 horas de viaje hasta el municipio de Buenaventura y luego desplazarse hasta Guapi por vía marítima. Este trayecto puede hacerse en lancha rápida y duraría alrededor de 4 horas.
- ¹⁷ La estética como base de la política para Rancière (2010a) se caracteriza por las relaciones entre diversas formas de ver, hacer y decir que expresan un disenso (un conflicto sobre lo que significa hablar y comprender, sobre los horizontes de la percepción que distinguen lo audible de lo inaudible, lo visible de lo invisible) que reconfigura lo establecido como común. Se trata de una perspectiva que da cuenta de los conflictos generados entre diversas formas expresivas que envuelven la interacción entre sujeto “expuestos en contextos” en su particularidad, resaltando, según Marques (2011), lo afectivo, lo implícito, lo subentendido y la connotación, y no exclusivamente el valor comunicacional de los enunciados. La traducción, concebida por Rancière como una poética, no se instituye en la lógica de llenar una ignorancia con un saber. Ella, como modo de subjetivación, corresponde más a una “práctica” creativa en que las situaciones de interlocución se presentan como un exceso para el orden establecido al aparecer en comunidad los seres de la oscuridad, del ruido, configurando el horizonte perceptible, perturbado por la demostración de la capacidad de palabra de los sujetos, de sus cuerpos moviéndose más allá de sus actividades asignadas, de su ocupación de un espacio tiempo específico. En la traducción cada uno asume la aventura y el desafío de significar su mundo para otros. Cada uno tiene que lidiar con una serie de imágenes, palabras, historias, disponibles al encuentro con otros mundos para, así, construir sus propias historias, sus propias “aventuras intelectuales”, desconectándose de programas de instrucción y movilización que ya le han designado un lugar.
- ¹⁸ De acuerdo con Hernández (2009) pasaron muchos años para que Vacaná grabase algunas músicas del Pacífico como “mi Buenaventura”, del compositor *bonaverense* Petronio Álvarez, por la solicitud del sello discográfico de la ciudad de Medellín, discos Fuentes (p.42).
- ¹⁹ Sobrenombre de José A. Torres que hace referencia a un pez muy escurridizo y que nada siempre solo. Su sobrenombre fue colocado por su padre cuando tenía 15 años de edad. *Gualajo* es miembro de la *dinastía* de los Torres, como reconocen esta familia extensa en Guapi, que se destaca por su tradición en la fabricación e interpretación de la marimba.
- ²⁰ En un comienzo la Secretaría de Cultura dio luz verde para que ellos grabaran las siete canciones que componen su álbum. No obstante, los estudios Takeshima y la oficina de industrias culturales alegaron que el compromiso envolvía apenas la grabación de tres canciones (con cada grupo ganador del Festival). El grupo pensó también en utilizar el tiempo designado a esta actividad para grabar todos los instrumentos y las voces, es decir, realizar en los estudios Takeshima la primera fase de producción, aprovechando que el montaje, la edición y el *mixing*, podrían ser hechos en el estudio de un amigo de *El Kapy*. Esta propuesta hecha por *Rap Folklord* surgió, porque e consideraron que la elaboración de un álbum con siete canciones era más significativa para el grupo. A su vez, la propuesta tuvo también el objetivo de ser ellos mismos los encargados de los arreglos finales. Durante el trabajo de campo (2013) pudimos constatar que el grupo no consiguió concretar ningún tipo de producción musical con la alcaldía. Cabe preguntarse ¿qué ocurrió con aquellos otros grupos ganadores que, al no residir en Cali, no consiguieron grabar? ¿qué estrategias la Secretaría de Cultura ha implementado para conseguir esas metas?

- ²¹ Nuevamente los estudios culturales traerían una reflexión interesante al respecto si explorásemos esa cuestión a través de la noción de géneros musicales como práctica cultural y no a partir de un enfoque estructuralista centrado en los aspectos gramaticales y formales; por ejemplo, cómo se reconfiguran y se tejen los circuitos de producción, recepción y consumo de salsa urbana en relación con otros tipos de salsa en la ciudad, y cómo son apropiados por la población constituyendo diversas comunidades de oyentes. Es pertinente una crítica cultural que supere dualismos e interpretaciones basadas en la autenticidad de unos ritmos sobre otros.
- ²² En conversación informal con El Kapy en enero de 2016 nos enteramos que se encontraba trabajando con el equipo de producción de Junior Jein, cantante de rap y reggaetón con amplio reconocimiento en la ciudad de Cali y todo el litoral pacífico.
- ²³ El concepto de escena o escena musical ha sido ampliamente acogido en los estudios sobre prácticas juveniles, y los procesos de producción cultural, especialmente música popular masiva y las manifestaciones estético-expresivas, para dar cuenta de las dinámicas contemporáneas que constituyen modos de socialidad más fluidos y mutables, atravesado por lo sensible y los afectos. De acuerdo con Freire Filho y Marques (2005, p.6) el concepto de escena puede suministrar “una cartografía más rica de las relaciones de las escenas musicales con otras escenas (teatral, literaria, cinematográfica), Enfatizando, tanto su carácter heterogéneo, como sus elementos unificadores, desafiando el rígido modelo subcultural”.
- ²⁴ García Canclini propone una reflexión situada en la interacción entre culturas, para desde ahí entender lo que sucede cuando los grupos entran en relaciones e intercambios, lo que implica confrontación y entrelazamiento. Así, él piensa que hoy habitamos un mundo intercultural en el cual “los diferentes son lo que son en relaciones de negociación, conflicto y préstamos recíprocos”. La interculturalidad se refiere a los procesos de construcción de sentidos, implicando un sistema de relaciones donde se establecen comparaciones, contrastes y diferencias, de modo que la interculturalidad busca entender las mezclas entre grupos sociales, apropiaciones de productos materiales simbólicos y sus re-interpretaciones. Pero, advierte García Canclini que ese movimiento no se refiere solo a fusiones, en él hay una tendencia a crear barreras identitarias, siendo lugar tanto de refugio como de exclusión por parte de grupos sociales.

Referencias

- Agier, M. et al. (2000). Espacios regionales, movilidad y urbanización, dinámicas culturales e identidades de las poblaciones afrocolombianas del Pacífico sur y Cali. Una perspectiva integrada. *Informe síntesis, proyecto CIDSE-IRD-COLCIENCIAS. Documento de trabajo N° 52*. Cali: Universidad del Valle.
- Dayrell, J. (2005). *A música entra em cena, o rap e o funk na socialização da juventude*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- De Tommasi, L. (2013). Culturas de periferia: entre o mercado, os dispositivos de gestão e o agir político. *Política e Sociedade*, 12(23). Recuperado de: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/politica/article/view/2175-7984.2013v12n23p11>
- Ecosteguy, A. C. (2001). *Cartografias dos Estudos Culturais*. Belo Horizonte: Autentica.
- Freire Filho J. (2007). *Reinvenções da resistência Juvenil. Os estudos culturais e as micropolíticas do cotidiano*. Rio de Janeiro: MAUAD.
- Freire Filho, J. & Marques Fernandes, F. (Septiembre 5 - 9 de 2005). Jovens, espaço urbano e identidade: Reflexões sobre o conceito de cena musical. En *Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação*, XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Brasil, UERJ.
- García Canclini, N. (2007). *Diferentes, desiguais e desconectados: mapas de interculturalidade*. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.

- Gómez, G. & Marques, Â. (2015) Jovens negros e músicas da diáspora na Colômbia: tensões que perpassam e articulam a comunicação, a estética e a política. *Interin*, 20(2), 139-162.
- Gómez, G. & Marques, Â. (2016). Desafios e tensões comunicacionais nos estudos sobre jovens: entre os modelos interpretativos e os contextos da cultura negra em Cali (Colômbia). *Communicare*, 16(2).
- González, C. (2003). Música, identidad y muerte entre los grupos negros del Pacífico surcolombiano. *Babel, Universidad de Guadalajara*, 27.
- Hall, S. (2011). *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. En: Sovik, L. (ed.). Belo Horizonte: Editora da UFMG.
- Hernández, O. (2009). *Músicos blancos, sonidos negros: Trayectorias y redes de las músicas del sur del Pacífico en Bogotá*. (Tesis de maestría). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá. Recuperado de: <http://www.javeriana.edu.co/biblos/tesis/csociales/tesis45.pdf>
- Herschmann, M. (2005). *O funk e o hip-hop invadem a cena*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- Herschmann, M. (2009). Ciudadanía y estética de los jóvenes de las periferias y favelas, el Hip-hop en Brasil. En Martín-Barbero, J. (Ed.). *Entre saberes desechables y saberes indispensables, agendas de país desde la comunicación*. Bogotá: Centro de competencia en comunicación para América Latina.
- Herschmann, M. (2010). *Indústria da música em transição*. São Paulo: Estação das letras e cores.
- Herschmann, M. (2011). *Nas bordas e fora do mainstream musical: Novas tendências da música independente no início do século XXI*. São Paulo: Estação das letras e cores.
- Herschmann, M. (2013a). Juventud, espacialidad y la experiencia sensible de la música en los espacios públicos de la ciudad de Río de Janeiro al inicio del siglo XX. *Cátedra Jesús Martín-Barbero*. Cali. Universidad del Valle.
- Herschmann, M. (2013b). Cenas, circuitos e territorialidades sônico-musicais. En Janotti Junior, J. & Sá, S. (Eds.). *Cenas Musicais*. Rio de Janeiro: Anadarco.
- Herschmann, M. & Fernandes, C. (2012). Nova Orleans não é aqui? *E-Compós*, 15(2). Recuperado de: <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/777/584>
- Margulis, M. & Urresti, M. (1998). La construcción social de la condición de juventud. En Cubides, H. et al. (Eds.) *"Viviendo a toda" Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*. Bogotá. Siglo del hombre editores.
- Marques, Â. (2011). Relações entre comunicação, estética e política: tensões entre as abordagens de Habermas e Rancière. *Revista Compolítica*, 1(2), 109-130. Recuperado de: <http://compolitica.org/revista/index.php/revista/article/view/28>
- Marshall, W. et al. (2011). Os circuitos sociosônicos do reggaeton. En Herschmann, M. (Ed.). *Nas bordas e fora do mainstream musical: Novas tendências da música independente no início do século XXI*. São Paulo: Estação das letras e cores.
- Ochoa, A. M. (2003). *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Norma.
- Pantoja, R. (2012). Formas Políticas y simbólicas de construcción espacial, 1991 - 2007. En Tabares, E. (Ed.). *Voces, perspectivas y miradas del Pacífico*. Popayán: Universidad del Cauca.
- Rancière, J. (2009). *A partilha do sensível*. 2 ed. São Paulo: Editora 34.
- Rancière, J. (2010a). A estética como política. *Devires*, 7(2).
- Rancière, J. (2010b). *El Espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Rancière, J. (2011). *El tiempo de la Igualdad. Diálogos sobre política y estética*. Barcelona: Herder editorial.
- Reguillo, R. (2000). *Emergencias de culturas juveniles, estrategias del desencanto*. Bogotá: Norma.
- Rodríguez, D. (2012). El cuerpo en movimiento: expresión y tradición en la cultura guapireña. En Tabares, E. (Ed.). *Voces, perspectivas y miradas del Pacífico*. Popayán: Universidad del Cauca.
- Sá, S. et al. (2008). Música eletrônica entre ruídos e riffs: gêneros musicais em tempos de hibridismo. En Borelli, S. & Freire Filho, J. (Eds.). *Culturas Juvenis no século XXI*. São Paulo: Educ.
- Silva, A. (2006). *Imaginarios urbanos*. 5 ed. Bogotá: Arango Editores.
- Tovar, P. (2012). Música, identidad y transformación en jóvenes afrocolombianos. En: Tabares, E. (Ed.). *Voces, perspectivas y miradas del Pacífico*. Popayán: Universidad del Cauca.

- Urrea, F. et al. (2004). Perfiles sociodemográficos de la población afrocolombiana en contextos urbano-regionales del país a comienzos del siglo XXI. En: Pardo, M. et al (eds.). *Panorámica afrocolombiana, estudios sociales en el Pacífico*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia - ICANH, Universidad Nacional de Colombia.
- Weller, W. (2011). *Minha voz é tudo o que eu tenho, manifestações juvenis em Berlim e São Paulo*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Williams, R. (1997). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.
- Yúdice, G. (2007). *Nuevas tecnologías, música y experiencia*. Barcelona: Gedisa.

Recibido: 17 de marzo de 2017/ **Aprobado:** 25 de junio de 2017

