



Calle14: revista de investigación en el campo del arte

ISSN: 2011-3757

calle14@udistrital.edu.co

Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Colombia

Quijano Valencia, Olver

¿QUÉ LLAMAN LOS GOLPES DE TAMBOR? APUNTES SOBRE MÚSICA, AGENCIA Y
RE(EX)SISTENCIA

Calle14: revista de investigación en el campo del arte, vol. 4, núm. 5, julio-diciembre, 2010, pp. 68-79
Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Bogotá, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=279021514006>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto



¿QUÉ LLAMAN LOS GOLPES DE TAMBOR? APUNTES SOBRE MÚSICA, AGENCIA Y RE(EX)SISTENCIA

Artículo de reflexión

SECCIÓN CENTRAL

Olver Quijano Valencia

Universidad del Cauca / oquijano@unicauca.edu.co

PhD en Estudios Culturales Latinoamericanos en la Universidad Andina Simón Bolívar (Quito, Ecuador), magíster en Estudios sobre Problemas Políticos Latinoamericanos, especialista en docencia sobre problemas latinoamericanos, y contador público con estudios en antropología. Es profesor titular de la Universidad del Cauca (Colombia), y ha sido profesor de pregrado y postgrado en varias universidades colombianas. Es miembro de la Red de Intelectuales Latinoamericanos de Economía Social y Solidaria (Riless), del Centro Colombiano de Investigaciones Contables C-cinco y de Biopolítica (Red de investigadores latinoamericanos); y coordinador del grupo de investigación "Contabilidad, sociedad y desarrollo", reconocida y clasificada por Colciencias en la categoría

RESUMEN

Los “espacios de muerte”, las tecnologías del terror y del disciplinamiento, así como de las “historias oscurecidas”, racializadas y colonizadas, han eclipsado históricamente la militancia y a los militantes de la vida, la alegría, las músicas, las fiestas y, por consiguiente, los colores, aromas y ritmos de la época, con sus significaciones y repercusiones sociopolíticas. A partir de esta premisa, la presente reflexión reivindica las músicas como un mundo desbordante, por el cual también se tramita la existencia, se agencia la historia y se da cuenta de un cúmulo de luchas, conexiones y canciones, muestra de cómo la vida —también en medio de la “herida colonial”, del “trauma colonial”— se viste de fiesta como paliativo e interpelación. Las músicas mulatas, en cuanto eslabones visibles en la cadena de afectos y vivencias, son un producto sociohistórico, un grito de emancipación y resistencia social, una reacción vitalista en nuestra América multicolor, festiva y sentipensante.

PALABRAS CLAVES

emancipación, fiesta, herida colonial, interpelación, músicas, resistencia/agencia

FOR WHOM THE DRUM BEATS? NOTES ON MUSIC, AGENCY AND RE(EX)ISTENCE

ABSTRACT

The “spaces of death”, the technologies of terror and discipline, as well as obscured, racially biased and colonized accounts have historically eclipsed the militancy and the militants of life, joy, music, festivities, and, consequently, of the colors, scents and rhythms of an era, with all the concomitant sociopolitical significations and repercussions. From this premise, the essay revindicates music as an overflowing universe that is also responsible for the carrying on of existence, the agency of history, and for giving testimony on a wide range of struggles, connections and songs —living proof of how life, even among the colonial wound and trauma— can dress for the festivities as palliative and interpellation. The mulatto forms of music, as visible links in the chain of affections and experiences, are a sociohistorical product, a cry of emancipation and social resistance, a vitalistic reaction in our multicolored, festive, feeling and thinking America.

KEY WORDS

colonial wound, emancipation, festivity, interpellation, mulatto music, resistance/agency

QU'EST-CE QU'APPELLENT LES COUPS DE TAMBOUR? ESQUISSES SUR MUSIQUE, AGENCE, RÉSISTANCE (ET RÉEXISTENCE)

RÉSUMÉ

Les “espaces de mort”, les technologies de la terreur et de la discipline, ainsi que des “histoires obscurcies”, racialisées et colonisées, ont éclipsé historiquement la militance et aux militants de la vie, la joie, les musiques, les fêtes et, par conséquent, les couleurs, les arômes et rythmes de l'époque, avec ses significations et répercussions sociopolitiques. À partir de cette prémisse, la présente réflexion revendique les musiques comme un monde débordant, à travers lequel on fait suivre son cours à l'existence, on agence l'histoire et on rend compte d'un tas de luttes, connexions et chansons, une démonstration de la manière dont la vie —aussi au milieu de la “blessure coloniale”, du “traumatisme colonial”— s'habille de fête comme un palliatif et une interpellation. Les musiques mulâtres, en tant que chaînons visibles dans la chaîne d'affections et expériences, sont un produit sociohistorique, un cri d'émancipation et résistance sociale, une réaction vitaliste en notre Amérique multicolore, joyeuse et sentipensante.

MOTS-CLÉS

blessure coloniale, émancipation, fête, interpellation, musiques, résistance/agence

QUE CHAMAM OS GOLPES DE TAMBOR? APONTES SOBRE MÚSICA, AGÊNCIA E RE(EX)ISTÊNCIA

RESUMO

Os “espaços de morte”, as tecnologias do terror e do disciplinamento, assim como das “histórias escurecidas”, racionalizadas e colonizadas, têm eclipsado historicamente a militância e aos militantes da vida, a alegria, as músicas, as festas e, por conseguinte, as cores, aromas e ritmos da época, com seus significados e repercussões sócio-políticas. A partir desta premissa, a presente reflexão reivindica as músicas como um mundo desbordante, pelo qual também se tramita a existência, se agenda a história e se toma conhecimento de um cúmulo de lutas, conexões e canções, mostra de como a vida —também em meio da “ferida colonial”, do “trauma colonial”— se veste de festa como paliativo e interpelação. As músicas mulatas, em quanto elos visíveis na cadeia de afetos e vivências, são um produto sócio-histórico, um grito de emancipação e resistência social, uma reação vital em nossa América multicolor, festiva e com sentido pensante.

PALAVRAS-CHAVE

emancipação, ferida colonial, festa, interpelação, músicas, resistência/agência

¿IMATA KAIANAKU BOMBO UAJTACHIYKUNA? KILKAI UYACHIYKUNAMANDA, MAÑACHIYPA IKUTI (SUJPA) KAUGSAIUANTA

PISIACHISKA

Chi “uañuy suyukuna”, chi manchaipa rurachiskakuna chipa uyakungapauan, imata chasallata “tutayachiska kati rimaskakunata”, runa kikintaruraska yuyachiyka kichuska kutijpi, kankunami uchullayachiska kati rimaskapi chi katichiyka chi kaugsaypa katichijkunamanda, chi asiriyka, chi uyachiykuna, chi mingaikuna uan, chasaltata, chi tindukuna, asnaipakuna chi katisuyupi muyuriypakunauan, kikinpa kauachiyka kunaua y sugmayusuchispa yuyaikaugsay yuyairimaipakunauanta. Kai yuyaimandata, kaipi yuyariska churachimi chi uyachiykunata imasa suj achka atun alpamanda, chi chasaltata rurachiyka chi kaugsaita, mañachimi kati rimaita kauarimi suj achka makaikunauan, uatachiskakuna takiykunauan, kauachimi imasata chi kaugsay —chasallata chajpillapi chipa “kuchuchiska yuyaipa kichuska kutijpi”, chipa “unguchiska yuyaipa kichuska kutijpi”— churarimi mingaipa imasa ambiypasina tapuchiypauanta. Chi mulata uyachiykuna, maituku uatachiykuna kauaska uatachiyka munaikuna kaugsaikunauanta, kankuna suj rurariska yuyay kaugsay kati rimaskapi, suj kapariy kacharichiska sinchi samai yuyay kaugsaiuanta, suj sinchi samai kaugsachiska nukanchipa Tawantisuyu tindukunapi, mingachiska samai yuyachiska.

RIMAIKUNA NIY

kacharichiska, mingai, kuchuchiska yuyaipa kichuska kutijpi, sinchi samai/mañachiyka, tapuchiy, uyachiykuna

Y esta raza titubeó bajo el peso de un elemento fundamental: ¿cuál es? ¡El ritmo!
Franz Fanon, *Piel negra, máscaras blancas*

*Nuestros negros labraron las bambas,
se hacían a la mar en bongos y
mostraban sus bembas mientras bailaban la bomba,
al son de sus marimbas acompañadas de bongó y
guasa, instrumentos que podían servirles, además,
para ahuyentar la tunda.*

Justino Cornejo, *Los que tenemos de Mandinga*

1

Lecturas convencionales sobre los procesos de colonización señalan el predominio de profusas prácticas que afirman la conquista corporal, espiritual y material de los paisajes socioculturales, en la cual los dispositivos del terror resultan funcionales para la empresa colonial, configurando paulatinamente “espacios de muerte” como ámbitos donde la vida se encuentra siempre recorrida por la muerte, la negación y la ausencia de sujetos. Tales espacios no sólo dan cuenta de las tecnologías del terror y del disciplinamiento, sino que ante todo expresan la configuración de un texto que al parecer presenta semióticamente una escritura y una narración de nuestra experiencia histórica.

Dicha experiencia se instala de modo preeminente en el teatro de construcción del silenciamiento como estrategia hegemónica y táctica de supervivencia, apelando desde el primero a la violencia —física, simbólica y epistémica— para construir hegemonías y materializar proyectos de “desarrollo” —historias de “éxito”—, a la vez que, por otra parte, emergen “historias oscurecidas”, racializadas, colonizadas que, a modo de “desgracia ontológica” (Fanon, 1999: 192), eclipsan la militancia y a los militantes de la vida, la alegría, las músicas, las fiestas, y por consiguiente los colores, aromas y ritmos de la época, con sus significaciones y repercusiones sociopolíticas.

Parecería entonces que los “espacios de muerte” representan escenarios *liminales* o umbrales y topologías cruciales, en los cuales la transformación, la apertura, la conversión, la civilización y la convivencia frágil y forzada, dejan entrever un espacio donde el “otro” deviene peligro, la imaginación como fuerza política se enferma, el espacio se vuelve cadavérico, se normaliza la muerte, y se definen los elementos que semiótica y existencialmente asisten al sujeto que lo habita. Los espacios de muerte son entonces lugares convertidos en parte de un relato legitimador de un presente, o de nuestro mundo inmediato, donde parecería que no hay cabida para los espacios vitales en los que las músicas nunca dejaron ni han dejado de sonar y, contrariamente, se comporta como “arma de defensa, solidaridad y rebeldía” (Handelsman, 2005: 107). Todo un mundo desbordante por el cual también se tramita la existencia, se agencia la historia y se da cuenta de un cúmulo de luchas, conexiones y canciones, muestra de cómo la vida —también en medio de la “herida colonial”, del “trauma colonial”— se viste de fiesta como paliativo e interpelación.

En el caso de las comunidades afroamericanas, éstas no sólo constituyen en la historia “toneladas de cadenas y de golpes”, como lo expresara Fanon. Tampoco se trata sólo del

(...) reconocimiento del factor negro como brazo que mueve los telares y derrite las grasas, que rotura la tierra y muele los granos, que corta caña y amasa pan, que hierra los bueyes y doma los potros en las llanuras americanas infinitas. El negro estuvo presente en todas las grandes faenas, desde su introducción legal a nuestro hemisferio hasta las grandes jornadas de la Emancipación. (Cornejo, 1973: 44)

Como Justino Cornejo insinúa, de manera paradójica, “la contribución de África, es algo más que músculo sufrido, ya que es también alma” (1973), un mundo que



▲ Fotografía de la serie *El color de la diáspora*, Edizón León y Juan García.

se moviliza entre teorías, procesos y canciones, repertorios y músicas para la fiesta de la vida.

En este horizonte analítico, si bien es cierto que uno de los pilares centrales de la empresa colonial eurocéntrica fue el silenciamiento, no puede afirmarse de modo suficiente que éste no constituyó también una forma de agencia/resistencia, inicialmente de las poblaciones indígenas y luego de los mestizos y negros; pues, sin duda, la historia no sólo se configura a partir de las voces y los gritos, sino también desde los susurros, los silencios y los fantasmas.

En esta misma dirección, no es exclusivamente la "herida colonial" desde donde se da cuenta de la práctica colonial en todo su devenir histórico y se piensa decolonialmente, en cuanto son también "el canto y la danza actos de liberación del africano contra la barbarie" (Zapata Olivella, 1997: 74), y la utilización de las letras y las artes un medio de lucha contra el racismo (Dubois, citado en Zapata Olivella, 1997). Así, el orden de la (geo)política no puede ser exclusivo de los humanos y de su racionalismo, de las tácticas y estrategias, de las máquinas de guerra, etcétera, es también competencia de lo divino, lo mítico, lo sacro, lo festivo, lo fantasmático.

A pesar de los insistentes estereotipos promovidos por cierta opinión sobre los pobladores del trópico y del Caribe, la que habla de hombres y mujeres "faroleros, dicharacheros, salseros, bailadores, magos del *swing*, bacanes genéticos" (Montaño, 1999: 6-8), desenfrenados, bebedores, enamorados, escandalosos, diabólicos, eróticos, sexuales y un largo etcétera, es preciso superar esta calificación, que no sólo constituye una errada caracterización, sino que, a su vez, se inscribe en el ya tradicional racismo que soslaya el vitalismo existencial y la singularidad cultural, en los que la música, la danza, las formas de amar, los ritmos y sabores, configuran la historia mediante la simbiosis de la triada cuerpo, alma e historia.

En el caso de la música, como ya lo advirtiera Ángel Quintero (1999: 35), ésta representa "una forma en que las personas interactúan con su mundo; un intento de ejercer cierto control sobre su materialidad, sobre su biología, resignificando colectivamente uno de los elementos consustanciales a la existencia. Tiene por lo tanto una función decisiva en la configuración simbólica de lo social". Agrega este sociólogo: "esta importancia le imprime a la música repercusiones fundamentales de tipo político; en el sentido amplio de la política, como imposiciones y resistencias, solidaridades y conflictos por el ejercicio y la distribución del poder" (1999: 34).

La música, al lado de la danza, el arte, los tabúes, los cantos, constituye un elemento transgresor por donde también se mueve la gramática de decolonización.

2

Llena estaba toda del grito pampero del tambor y del trinar dolido de la marimba negra y del roncar de patada de los bongós.
Enrique Gil, *Yunga*

Marimbas, cununos, bongoes, tambores, guasás, bailes de negros en fiestas santas y en parrandas permitidas, “brujas” que abrazando “roban” el alma, cabildos de negros y mulatos, danzas secretas, juegos de diversa índole, tambores prohibidos, demonios de la resistencia, palenques y cimarrones, fandangos de mulatos, mulatos disfrazados de mujer y cantantes chirimías, representan algunas de las más significativas muestras culturales de las poblaciones negra y mulata en el Nuevo Reino de Granada, que son compartidas con otros sectores sociales (Díaz, 2002: 1), propios de una multiplicidad de expresiones que se presentan como constantes históricas, y constituyen armas de singular importancia en los procesos de agencia histórica y lucha por la liberación y el re-conocimiento. Es desde estas prácticas que la vida, en medio de la racialización, la colonización y el sufrimiento, se pinta también de música, colores y proyectos de libertad, en los que la música narra las historias a modo de petición de humanidad:

Soy de la tierra de la esperanza,
llevo la sangre del que no reconoce dueños.
Soy fuego y luna, agua y memoria
de amaneceres siempre alumbrando
nuestra historia.

Raíz de sueños es el Caribe,
donde el sol no tiene dueño
y la esperanza sobrevive. (Blades, 1991)

Sin duda, como ya lo planteara Ángel Quintero (2004: 20), “la música constituye una de las principales maneras en que los hombres y mujeres expresan su relación con el mundo y sus relaciones entre ellos”, relaciones de tensión, regocijo, impugnación, solidaridad, esperanza, angustia y rebeldía, música constituida en territorio de la cotidianidad y documento histórico. En esta perspectiva,

(...) la música como arma de defensa, solidaridad y rebeldía frente a la dispersión forzada de la gente afro ha sido documentada y analizada muchas veces. Desde los primeros momentos de su llegada a América, los negros han utilizado el *tam tam* de los tambores como medio de comunicación, ora con sus dioses y ancestros, ora con sus hermanos y hermanas de la esclavitud. (Handelsman, 2005: 107)

Ciertamente, como lo expresa Michael Handelsman, en la literatura muchos autores han considerado esta expresión y tradición como parte de las distintas formas de resistencia y agencia de las comunidades afro ante el sufrimiento, destacando el poder liberador de la música como parte de su actividad creativa, siempre al margen de los dictados del amo.

La música no aparece únicamente en la literatura que habla de la vivencia afro, pues —aunque tal texto no sólo constituye un acto estético sino una experiencia social, y por tanto cumple una función en la comprensión del mundo— evidentemente la historia muestra la música como parte de la rebeldía, de los actos creadores y de la geografía de resistencia. Su tratamiento se presenta entre despectivo e interpelador, pues el impulso del arte folklórico, entre otros a través de la danza, las piezas y cantos de marimba ejecutados por negros, era calificado como manifestaciones de salvajismo, bailes públicos inmorales y sexualidad ardiente. En una revisión tangencial a algunos apartados de la novela *Juyunga* de Adalberto Ortiz (2004), encontramos pasajes en tal sentido, como los siguientes:

(...) para todos los habitantes del lugar, los días de fiesta y los domingos constituían siempre un motivo de intranquilidad y sobresaltos, porque desde el proyectado carretero de Quinindé, salían los negros, hartos de sus faenas cotidianas, con los rostros sudorosos y alegres, anhelantes de diversiones. Bebían hasta vaciarse las cantinas y enamoraban a viva fuerza, armando fenomenales escándalos, que ponían en peligro la virginidad de las pálidas doncellas y el honor de sus maridos. (Ortiz, 2004: 132)

(...) la multitud olvidaba sus preocupaciones, emborrachándose con gritos. Bailes de marimba, donde el humo del tabaco y el olor de puro Palma se mezclaban con el sudor de los sobacos de las negras, que se retorcían al compás de una cade-rona. (Ortiz, 2004: 189)



▲ “Tambor 3”. Fotografía: Olver Quijano Valencia.

Tambor y más tambor, resonando con tanto afán. Bamboleo tras bamboleo... Quimbando —haciendo esguinces— la negra y la zamba, alzaron los brazos, llegaron al banco agitadas, calientes al tacto fecundo. Quebrando cintura y caderas, hurtando, llamando a los hombres. Sudaron del rimbombar del gran bombo, el cununeo de los conunos. Y apareció el diablo, mi verejú —demonio. Y el tuntuneo de la marimba de chonta se prolonga y se enchumba —enfundar— en la yunga. Marimba sobre marimba. Tambor y más tambor y más tambor y más tambor; tambor, tambor, tambor, tambor, tambor, tambor. (Ortiz, 2004: 287)

Estos acercamientos reflejan una visión sobre el mundo afro con cierta intención estereotipada, propia del fantasma racista del pasado, hoy reconfigurado en numerosos juicios raciales que asocian las huellas de *africanía* con desbordes en el mundo de la rumba, la borrachera y el sexo abierto; manosean las esencias, virtudes y, en general, las visiones sobre el mundo; a la vez que desconocen las luchas políticas que

históricamente instala la música, la relación del texto musical y el contexto sociohistórico, y las formas en que se interpela la historia de exclusiones padecida por las comunidades afrodescendientes.

Las preguntas que quedan por resolver en este campo particular aluden entonces a: ¿cuál es el universo sonoro de dichas expresiones musicales?, ¿qué razón tiene cada toque? O, como se denomina esta germinal reflexión, ¿qué llama el golpe del tambor?, pues África no sólo está en la música, y aún estando en ella, no representa exclusivamente diversión, gozo y entretenimiento, al integrar esa urdimbre sociopolítica y cultural que mezcla filosofía, resistencias, ritmos y sonidos en los cuales se escucha algo más que el percutir de tambores ancestrales.

Así —sin desconocer la coexistencia de conflictos, tensiones, plasticidad, agencia y fiesta—, no pueden separarse la política y la vida cotidiana, ni pasar por alto la experiencia colonial que no olvida, pero que tampoco se queda pasiva. Por ejemplo, cantar no está

disociado de la reflexión ni del trabajo intelectual, y mucho menos de las formas de asediar al poder. De tal forma que —como lo planteara Cornejo (1973: 75) para el caso de Esmeraldas (Ecuador)— estas comunidades no son concentraciones voluntarias de negros ni “la cueva donde danzan desenfrenadamente los siete pecados capitales”.

Otra faceta del tratamiento de la música hace referencia a ella como manifestación política y práctica de interpelación. Según Juan García (2003: 6), en el caso de Ecuador, “son muchos los activistas del pueblo afroecuatoriano que se resisten a ser identificados sólo con la música y el baile de la marimba y con mucha razón insisten en que ‘los negros de Esmeraldas, no somos sólo música de marimba, somos mucho más que eso. Somos un pueblo culturalmente diferente, con todo lo que eso significa’”. Esta postura no intenta desconocer la soberanía gozosa y el espíritu vitalista del pueblo afro, sino que ante todo pretende mostrar la capacidad de movilización del pensamiento y de la fuerza imaginativa e irreverente en favor de la liberación y de la pérdida de sujeción histórica.

De esta manera, en innumerables textos encontramos alusiones y gritos que expresan escenas de vida cotidiana. Así, por ejemplo, David Sánchez Juliao (2005: 66) nos dice: “en medio de las faenas, los peones cantaron y cantaron a las proezas del quehacer, a los maltratos del patrón, a los sinsabores y las alegrías de la vida y al amor por la hembra, unas veces cariñosa y otras desdeñosa”, relato que destaca el valor del canto como documento de contenido sociopolítico, existencial y constitutivo de la memoria de estos pueblos.

Otras alusiones nos plantean los roles cruciales de la música, la danza y la creación, manifestaciones por las cuales también se tramita el mundo de las reivindicaciones, y desde las cuales se exhorta a la transgresión y al ejercicio de resistencia no ortodoxa, a pesar de su “pirotecnia roja y detonante”. Las siguientes son algunas muestras en tal sentido:

(...) los espacios lúdicos como el juego y el baile, o las mismas actividades sacras, constituyeron ocasiones para traspasar en el ritmo fugaz pero circular del tiempo, las fronteras sociales y culturales e, incluso, para burlar en los espacios más recónditos e incluso públicos, las disposiciones jurídicas que prohibían o regulaban determinadas manifestaciones culturales. (Díaz, 2002: 10)

(...) la raza negra aclimatada en su destierro, es eminentemente poeta y, sobre todo, música y cantora; sus voces son maravillosas en elasticidad, expansión y armonía. Un negro que toca una marimba entre las selvas de las costas del mar, tiene la seguridad de que las fieras y las culebras le entonan escuchando estáticas; el canto del trapiche modulado a media noche al son de las masas que chirrían, ha parado más de una vez el azote del áspero señor. (Davidson, citado en Díaz, 2002: 36)

Gritos de esta naturaleza se mantienen en expresiones musicales caribeñas, donde el ritmo representa otro trámite de la vida, en medio de la angustia y la esperanza: una petición de humanidad que al modo de Bobby Capó reza:

Me encerraron con siete llaves
y allí les solté la Bomba,
me trataron con siete candados
y allí solté un rumbón.
Porque la rumba estaba conmigo
para aliviarme de las penas
con su hermanita la plena
y su primo el guaguancó...¹

Como diría Zapata Olivella (1983: 8, 13): “voces tambores, voz creadora... palabra que será canto encendido, fuego que crepita, melodía que despierte vuestro oído”.

3

Ata mi negra vibración al mismo ombligo del mundo.

Aimé Césaire

¡Dame tu trueno!

¡Oricha fecunda,

Madre del pensamiento

la danza

el canto

la música

préstame tu ritmo,

palabra batiente,

acomoda aquí tu voz tambor

tu ritmo, tu lengua!

Manuel Zapata Olivella, *Changó, el gran putas*

1 En 1962, el sonero Ismael Rivera fue castigado con una pena de cuatro años en un programa carcelario de rehabilitación. Esta situación motivó a Bobby Capó, quien le compuso el tema “Las tumbas”, que llegaría a convertirse en el himno de los reclusos de América Latina, así como de otros procesos.

Estas apreciaciones hablan de música colmada de historia, en la que no sólo se reflejan el dolor de la esclavitud y el sufrimiento ulterior, sino también el valor de procesos por la liberación, el re-conocimiento, la reafirmación y la alegría de vivir, y son muestra de cómo la genealogía del pensamiento y la vida afro no es una condena, ni un exceso carnavalesco.

En esta mirada es imposible escapar al lugar que ha jugado el ritmo en la historia de las comunidades negras que —parfraseando a Jaime Arocha (2001: 13) para el Chocó colombiano— no sólo constituye un “inventario de marginalidades y carencias. Es de erotismo, pero sobre todo, de las alegrías rebeldes y palenqueras”, alegrías en las que música, ritmos, sensualidad y cadencia no sólo mueven el cuerpo, sino también la cabeza, el pensar. Sobre este tópico son muchos los trabajos orientados a mostrar el rol del ritmo en la configuración histórica.

Uno de estos esfuerzos² enfatiza en la relación de la vida cotidiana, la política y el ritmo, a partir de la experiencia de las nanas, su ritmo, “la fuerza subversiva de sus sueños callados”, la memoria y el cimarronaje ancestral. El libro, constituido por varios relatos, deja ver la localización del ritmo en cada nana. Así, por ejemplo, Secundina tenía el ritmo en el sembrar, Wbaldina en las nalgas, Bella Paz en la boca, Olegaria en el corazón, Divina en los ojos, Ismenia en la angarilla, Maximina en el clítoris, Acento en el *cruzao* de la pierna, Estebada en la espalda, Amira en las piernas, Delfa en la voz, y Valentina, entre otras, tenía el ritmo en el pensar y por tanto estaría contrapuesta a gobiernos dictatoriales y medidas gubernamentales contrarias a la dignidad del Chocó colombiano. Ritmo, música y resistencia se enlazan en la manifestación contra la desmembración del Chocó, en la que “en lugar de pancartas cada manifestante enarbolaba una botella de champaña y esa hermosa cualidad de mi raza negra, de cantar siempre, dio paso espontáneo al himno, o a la marcha:

Y en cada corazón
haced un batallón
marchad, marchad, marchad.
(Posso, 2001: 158)

Y el relato continúa, afirmando:

2 Me refiero al vibrante libro de Amalia Lú Posso Figueroa (2001) publicado por Ediciones Brevedad, en Bogotá, que se ocupa del ritmo en varias de sus nanas del pacífico colombiano.

De todos los ritmos, el más lento es el ritmo negro; se permite pausas, pero luego empieza con más ímpetu a pelear por lo que considera justo; así lo pelearon, decididamente, beligerantemente, dignamente. Ganaron. ¡Y no desmembraron al Chocó! (Posso, 2001: 159)

Valentina pensó, recordando lo que contaba su mamá de ella y lo que ella a sus ocho años había empezado a trajinar. Pensó, pensó mucho, hasta que la pensadera se le metió muy adentro haciéndola envalentonar, por su raza, por su oro, por sus gentes, por su tierra chica, por su tierra grande, por algo la nana Valentina tenía el ritmo en el pensar. (Posso, 2001: 166)³

Estas apreciaciones y testimonios acerca de la relación entre el ritmo, la música y la rebelión indican un lugar distinto al tradicional, que asocia ritmo a cuerpo, cuerpo a erotismo, erotismo a exceso de genitalidad y música a divertimento, y no a vitalismo existencial y evidencia sociopolítica. Esta relación ha estado presente en las distintas etapas históricas de las comunidades campesinas, indígenas, urbanas y especialmente afrocaribeñas, en las que “antes del verbo fue el tambor, el ritmo y el movimiento”, y donde en medio de “situaciones problemáticas de ‘encuentros’ entre ‘migrantes’ de diversas lenguas, la música y el baile antecedieron a los primeros ‘discursos’” (Quintero, 1999: 14).

3 Desde esta alusión al ritmo Valentina describe y ridiculiza la frialdad de los monos gringos que llegaron en 1918 al Chocó para iniciar la explotación del oro, la explotación del negro y la devastación de los paisajes biofísicos. Valentina diría que desde lo racional, pragmático y funcional de Occidente, “ellos bailan despacito y sin gracia, muy tiesos; hacen unas muecas que quieren ser risas; eso no es baile sino formación; parecen palos de chonta pero sin corteza. Las mujeres monas no mueven la nalga, y a los hombres no les brilla el ojo igualito al picaflor; es tal la sonsera, que vistos de lejos son como los bloques de agua, fríos, lelos y transparentes, que guardaban en el cuarto de paredes altas y sin ventanas de su grandotote comedor. Las gringas monas tienen las carnes sueltas, las tetas en desorden y las nalgas rambadas, anchas y pandiadas como de batea para lavar oro de aluvión; los gringos tienen las manos blandas, el pecho enjuto, el culo chupingo y se adivina una picha sin ningún grosor ni color, ni mucho menos sabor; es un corrinche de blancos monos pasmados, sin alegría y sin risa. Se les nota que cualquier intento de pichada sólo daría polvos tristes, dentro de sus lindas casas, rodeadas del alambre que aísla la arrechera que produce el ardor y de cuartos de paredes frías que congelan la pasión (...). Y empezaron a trasladar la tristeza de sus polvos tristes a lo largo y ancho del río, buscando y apandando su tesoro para volverlo oro triste y contagiar de esa tristeza a toditico lo que estaba a su alrededor” (Posso, 2001: 162-163).

En el conjunto de las músicas mulatas o afrocaribeñas puede apreciarse desarrollos libertarios, por una parte, como reacciones ante concepciones y prácticas de lo sensual, lo bello, lo racional y lo estético establecidas por la modernidad; y por otra, como posicionamiento de las sonoridades desafiantes y polirrítmicas, muchas veces asistemáticas, que establecen estas músicas, en cuanto ritmos desafiantes, que ponen en tensión lo conventual y señorial, para postular e imponer la discontinuidad, la fluidez, las descargas y, en síntesis, la libertad y espontaneidad, en un intento por cantar alegremente las penas, las (des)esperanzas y los sueños.

En tal sentido, el jazz afronorteamericano, el bolero y la rumba afrocaribeños, el tango afroconosureño, el *bossa nova* afrobrasileño, y más recientemente el reggae, el *latin jazz*, el *reggaetón*, y en especial la salsa, se constituyen en esos nuevos-viejos paliativos contra la existencia precaria, la soledad, el desamor y hasta la decepción político/ideológica; evidencian cómo la sociedad pasó de ser monocromática a constituirse como multicolor, donde lo polifónico, lo diverso, los *collages*, los palimpsestos y, en general, la hibridación, manifiestan una conversión que muestra al mundo en su recomposición sociocultural desde la música. De esta manera la salsa, por ejemplo, se presenta como manifestación de resistencia cultural, mantenimiento de la memoria histórica y de redefiniciones locales del espacio-tiempo lineal de la modernidad.

En general, en un principio las músicas mulatas son tomadas como carentes, insuficientes, paganas, perversas, arrítmicas, posición desde la cual es absolutamente imposible pensar su reivindicación, máxime si su génesis y su posicionamiento se instalan en espacios "marginales"⁴ donde sus pobladores parecen proclives al paganismo, la indecencia y la turbulencia sexual, como si Dios y su institucionalidad terrenal hubiesen concedido licencia y concesiones a la sensualidad. En este sentido, la salsa incide en el prohijamiento de otras conductas y otras percepciones de la estética corporal,

⁴ Sobre el particular, debe recordarse que la salsa apareció, como movimiento expresivo, a finales de los sesenta en el contexto de una intensa migración caribeña a Estados Unidos, en una especie de "migración colonial de la periferia a los centros hegemónicos de la economía global", después de que tal expresión se concibiera como una música básicamente comunal —un rumbón de esquina—, cuyo desplazamiento se inscribía en un evidente nomadismo caminante (Quintero, 2003: 1, 5) que se instaló en otras latitudes, siempre con la cabeza y el corazón puestos en la tierra de la esperanza, en la tierra de la sabrosura.

en espacios catalogados no sólo como territorios del goce, sino como ambientes donde

(...) la rebelión y el lenguaje son parte del continuo de la cultura afroamericana, y a ellos se añade la identidad, espléndidamente persistente de las conductas rítmicas, los movimientos corpóreos, la estética del cuerpo, la gramática de la música y de la danza (...). La polifonía musical fue enriquecida aún más por la imaginación bailable... el baile como representación y el baile como celebración se volvieron indistinguibles el uno del otro. Y a lo largo de toda esta continuidad, el propio cuerpo alcanzó una sensación de realidad, belleza y movimiento, ausentes de los mandamientos restrictivos de la cultura católica, criolla, mestiza, del cuerpo. (Fuentes, 2000: 287-288)

Es en este contexto que se entiende la advertencia de Fanon (1973: 112) cuando expresaba: "y esta raza titubeó bajo el peso de un elemento fundamental: ¿cuáles es? ¡el ritmo!". Ciertamente, las músicas mulatas se conforman alrededor de los principios y los dictados de la libertad y la espontaneidad (Quintero, 1999: 312), paradójicamente en medio de la dependencia y el autoritarismo. En el caso concreto de la salsa, esta premisa se aprecia no sólo en los contenidos o letras comprometidas o militantes, las que denuncian y anuncian, sino igualmente en los ritmos donde lo emotivo y espontáneo se imponen sobre lo racionalizador-sistematizador y elaborado. Algunos soneros lo expresarían, entre otras maneras, como en los siguientes ejemplos.

En "Muévete", canción de alto corte político, Rubén Blades hace una impugnación al racismo y apela por un futuro distinto:

(...) va nuestra canción como saludo,
pa' los que defienden su derecho a la libertad
y usan la verdad como su escudo. (...)

iMuévete, muévete!
pa' acabar el racismo que hay aquí y allá.

iMuévete, muévete!,
lo cantan los niños y mamá y papá. (...)

iMuévete, muévete!,
por nuestro futuro y el de América.
(Blades, 1985)

En “Caras Lindas”, de autoría del gran Tite Curet Alonso, Ismael Rivera canta toda una impugnación al racismo y a la estética dominantes:

Las caras lindas de mi raza prieta
tienen de llanto, de pena y dolor
son las verdades, que la vida reta
pero que llevan dentro mucho amor.

Somos la melaza que ríe
la melaza que llora,
somos la melaza que ama
y en cada beso
es conmovedora.

Por eso vivo orgulloso de su colorido
somos betún amable, de clara poesía
tienen su ritmo, tienen melodía
las caras lindas de mi gente negra. (Rivera, 1978)

La defensa del Caribe contra la consuetudinaria intervención norteamericana se presenta con Blades en su canción “Tiburón”:

Tiburón, ¿qué buscas en la orilla, tiburón?
¿Qué buscas en la arena?
Tiburón, ¿qué buscas en la orilla, tiburón?
Lo tuyo es mar afuera
Tiburón, ¿qué buscas en la orilla, tiburón?
¿Qué buscas en la orilla?
Tiburón, ¿qué buscas en la orilla, tiburón?
¡Ay, tú nunca te llenas!
Tiburón, ¿qué buscas en la orilla, tiburón?
Cuidao’ con la ballena
Tiburón, ¿qué buscas en la orilla, tiburón?
Respeta mi bandera.

Palo pa’ que aprenda que aquí sí hay honor
Pa’ que vea que en el Caribe no se duerme el camarón
Si lo ven que viene, ipalo al tiburón!
Vamo’ a darle duro sin vacilación
Si lo ven que viene, ipalo al tiburón!
En la unión está la fuerza y nuestra salvación
Si lo ven que viene, ipalo al tiburón!
Si lo tuyo es mar afuera, ¿qué buscas aquí?, sos ladrón
Si lo ven que viene, ipalo al tiburón!
Hay que dar la cara y darla con valor.
(Blades y Colón, 1981)

Otras expresiones relacionadas con el desarrollo libertario salsero se encuentran en una producción de Eddie Palmieri vinculada a los procesos libertarios incubados en el cimarronaje. Se trata del tema “Vámonos pa’l monte”, una expresión de irreverencia e insurgencia asociada a la “raza”, y descarga que combina sabor, dolor y libertad.

Estos son algunos ejemplos de música mulata que —en especial desde la salsa, la salsa consciente (consisalsa), la salsa social— evidencian el tránsito del baile y el ritmo a las letras con compromiso, mostrando cómo este género no es sólo rumba, diversión y entretenimiento, sino una postura política y vital, un espacio para denunciar, anunciar, preguntar, un abrazo, un grito, una petición de humanidad, una crónica hecha ritmo y pregón. La salsa como sensualidad, cadencia, descarga y sentido, no sólo mueve el cuerpo, sino también la cabeza, el pensamiento.

Digamos, a manera de in-conclusión, que la historia da cuenta del mundo colonial de muerte, y paradójicamente de procesos donde el extraño encanto de la música —el golpe del tambor— moviliza los cuerpos, los sueños y las rebeldías al ritmo de marimbas, cununos, tambores batá, guasás, tamboras, pianos, trombones, trompetas, timbales, bongoes, tumbadoras, flautas, saxofones, violines, y un conjunto de voces que hablan de sueños, esperanzas, tragedias de barrio, amores y desamores, política y fiesta, en medio del exotismo y erotismo del mapalé, bullerengue, makerule, alabaos, fandangos, merecumbé, son montuno, dancón, bomba, guajira, guaracha, plena, guaguancó, chachachá, mambo, pachanga, bugalú, jala jala y, entre otros ritmos, de la salsa como fenómeno abarcador de estas expresiones.⁵

En efecto, eso son los golpes de tambor, las músicas mulatas, una expresión contrapuesta al orden y régimen disciplinario occidental, que condena y reprime la sensualidad corporal e impide el despertar de los sentidos. Estas músicas constituyen también un escape, una fuga al peso de la realidad, una exhortación a (re) pensar el presente-futuro, una fuga armada de ritmos, baile y fiesta, y una convocatoria abierta y permanente al amor.

5 Esta es la referencia que hace Juan Montaña Escobar (1999) en su libro *Así se compone un son*, en el cual, mediante un lenguaje rítmico, musical y percusivo, da cuenta de dolores, amores y desamores, sueños, racismos, pobreza, luchas, militancias, conflictos y un sinnúmero de cimarronas historias atravesadas por la música, como “último suspiro de los dioses antes de convertirse en polvo elemental”.

Esta amalgama y convergencia de ritmos, desenfreno, rituales, ritos de paso, tensiones, cantos de vida cotidiana, fiesta, elasticidad, ebriedad, rebeldía, sensualismo, identidad, celebración del sabor, descargas calientes, erudición, academia, soneos, gritos, simbolismos, denuncios y anuncios, abrazos —salsabrazos—, amores y desamores, baile, pregones, hechizos, seducciones, y un largo etcétera, dan cuenta del poder de la música en cuanto eslabón visible en la cadena de afectos y vivencias como testimonio y reacción vitalista en nuestra América multicolor, festiva y sentipensante. Evidente resulta entonces la consideración de la relación entre música, política y literatura, pero en especial el énfasis al presentar la música como producto sociohistórico y grito de emancipación y resistencia social.

Referencias

Arocha, Jaime (2001). "Alegorías cimarronas (a manera de prólogo)", en Amalia Lú Posso Figueroa, *Vean vé, mis nanas negras*. Bogotá: Brevedad.

Cornejo, Justino (1973). *Los que tenemos de Mandinga*. Guayaquil: Gregorio.

Blades, Rubén (1985). "Muévete", en *Escenas* (LP). Nueva York: Elektra Records.

_____ (1991). "Raíz de sueños", en *Caminando* (LP). Miami: Sony Music.

Blades, Rubén y Willie Colón (1981). "Tiburón", en *Canciones del solar de los aburridos* (LP). Nueva York: Fania Records.

Díaz Díaz, Rafael Antonio (2002). "De bailes deshonestos, comedias y otros fandangos. Las culturas negra y mulata en la Nueva Granada: un escenario de investigación". Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana. Disponible en <http://www.icanh.gov.co/recursos_user/resultados%202006-34.pdf>.

Fanon, Franz (1973). *Piel negra, máscaras blancas*. Buenos Aires: Abraxas.

_____ (1999). *Los condenados de la tierra*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.

Fuentes, Carlos (2000). *El espejo enterrado*. México: Taurus y Alfaguara.

García Salazar, Juan (comp.) (2003). *Historia de vida: Papá Roncón*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar (UASB).

Gil, Enrique (1933). *Yunga. Cuentos*. Santiago: Zigzag.

Handelsman, Michael (2001). *Lo afro y la plurinacionalidad. El caso ecuatoriano visto desde su literatura*. Quito: Abya Yala.

_____ (2005). *Leyendo la globalización desde la mitad del mundo. Identidad y resistencias en el Ecuador*. Quito: El Conejo.

León, Edizon y Juan García (2006). *El color de la diáspora* (fotografías del Fondo documental afroandino). Quito: UASB.

Montaño Escobar, Juan (1999). *Así se compone un son*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Posso Figueroa, Amalia Lú (2001). *Vean vé, mis nanas negras*. Bogotá: Brevedad.

Ortiz, Adalberto (2004). *Juyungo*. Quito: Libresa.

Quintero Rivera, Ángel (1999). *Salsa, sabor y control. Sociología de la música tropical*. México: Siglo XXI.

_____ (2003). "Salsa, identidad y globalización. Redefiniciones caribeñas a la geografía y el tiempo", en *Revista Transcultural de Música*, N° 6.

_____ (2004). "Salsa y democracia. Prácticas musicales y visiones sociales en la América mulata", en *Iconos*, N° 18.

Rivera, Ismael (1978). "Caras lindas", en *Esto sí es lo mío* (LP). Nueva York: Tico Records.

Sánchez Juliao, David (2005). "El diablo tuvo la culpa", en *Revista Diners* (Quito), N° 65.

Zapata Olivella, Manuel (1983). *Changó. El gran putas*. Bogotá: Oveja Negra.

_____ (1997). *La rebelión de los genes. El mestizaje americano en la sociedad futura*. Bogotá: Altamir.