

**REFLEXIONES EN TORNO A LA POETICA MUSICAL  
DEL PROYECTO CREATIVO LOS PANGURBES Y EL CIUDEBLO.**

**NICOLÁS PELÁEZ SALAZAR**

**Código: 2015275030**

**Cédula: 1061772234 DE POPAYÁN**

**UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL  
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL  
LICENCIATURA EN MÚSICA  
BOGOTÁ, COLOMBIA**

**2019**

**REFLEXIONES EN TORNO A LA POETICA MUSICAL  
DEL PROYECTO CREATIVO LOS PANGURBES Y EL CIUDEBLO.**

**COMO REQUISITO PARCIAL PARA OBTENER EL TITULO DE LICENCIADO EN MUSICA.**

**NICOLÁS PELÁEZ SALAZAR**

**Código: 2015275030**

**Cédula: 1061772234 DE POPAYÁN**


**ASESOR: ELIECER ARENAS MONSALVE**

**UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL  
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL**

**LICENCIATURA EN MÚSICA**

**BOGOTÁ, COLOMBIA**

**2019**


 <b>UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL</b>	<b>FORMATO</b>	
	<b>RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE</b>	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 1 de 2	

1- Información General	
Tipo de documento	TRABAJO DE GRADO
Acceso al documento	UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL. BIBLIOTECA FACULTAD DE BELLAS ARTES
Título del documento	REFLEXIONES ENTORNO A LA POÉTICA MUSICAL DEL PROYECTO CREATIVO LOS PANGURBES Y EL CIUDEBLO
Autor(es)	PELÁEZ SALAZAR, NICOLAS
Director	ARENAS MONSALVE, ELIECTER
Publicación	Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional, 2019, 155p.
Unidad Patrocinante	UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL.
Palabras Claves	Pangurbes, Ciudeblo, Identidad, Hibridaciones, Nuevas Músicas Colombianas, Colombia, Cauca, Pacífico, Reflexiones, Estético, Auto-Etno biográfico

2- Descripción	
<p>El presente trabajo es un análisis del proyecto creativo "Los Pangurbes y El Ciudeblo". Es un ejercicio reflexivo sobre la vida del autor de porte Auto-Etno biográfico donde se concientian los detonantes creativos que conducen a la creación de un disco llamado "El Ciudeblo". La reflexión y análisis se plantea desde la poética para la poética misma, es decir, intenta dilucidar la dimensión literaria de las canciones poetizándolas de nuevo y auscultando sus más recónditos elementos de anclaje en la vivencia personal. Por eso el carácter asistemático de la exploración, por ello el tanteo ligado no a un esquema preestablecido de antemano, sino amarrado a la necesidad de crear imágenes expresivas, literarias y poéticas sobre los procesos creativos de letra, música, y creación de la sonoridad del disco "El Ciudeblo" en cada uno de sus temas.</p>	

3- Fuentes	
<p>-Aguas, R. C. A. (2014) Música de la Resistencia: Fela Kuti, el grito nigeriano. Contra Relatos desde el sur, apuntes sobre África y Medio Oriente – Revista num 11</p> <p>-Astudillo, B. A. (2017) Narrar y habitar la ciudad. Editorial Universidad del Cauca. Popayán.</p> <p>-Bauman, Z. (2003) <i>Modernidad Líquida</i>. Fondo de Cultura Económica, México.</p> <p>-García Canclini, Néstor 2006 [1989] <i>Culturas híbridas</i>, Edusp, Sao Paulo. 2005 <i>consumidores e cidadãos</i>, Editorial ufrj, Rio de Janeiro. 2003 <i>A globalização imaginada</i>, Iluminuras, Sao Paulo.</p> <p>-González, Juan Pablo. (2010). Los estudios de música popular y la renovación de la musicología en América Latina. <i>Revista transcultural de Música</i>. 12(2008). (2015.) "Performatividades líquidas y juicio de valor en las músicas"</p> <p>-Jaramillo Agudelo, Darío. (2008). Poesía en la canción popular latinoamericana. Valencia. <i>Pre-textos</i>.</p> <p>-Jaramillo, J. Vera, J. (2007). <i>Teoría social, métodos cualitativos y etnografía: el problema de la representación y reflexividad en las ciencias sociales</i>. En: <i>Revista Universitas Humanística</i> no.64 julio-diciembre de 2007 pp: 237-255 Bogotá - Colombia ISSN 0120-4807</p> <p>-López Cano, R. San Cristóbal Opazo, U. (2014). <i>Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos</i>. ESMUC. Barcelona.</p> <p>-Rilke, R.M. (2010) <i>Cartas a un joven poeta</i>. Editorial Libros en red.</p> <p>-Romero, José Luis. (1999) <i>Latinoamérica, las ciudades y las ideas</i>. Medellín, Universidad de Antioquia.</p> <p>-Sans, J.F. López Cano, R. (2011) <i>Música popular y juicios de valor. Una reflexión desde América Latina</i>. Fundación Celarg. Caracas, Venezuela.</p> <p>-Souza, Boaventura "Una Epistemología del Sur". Siglo XXI. México, CLACSO, 2009</p>	

4- Contenidos	
<p>El presente trabajo inicia exponiendo los elementos del problema, la pregunta de investigación y los objetivos. Se referencian trabajos de ese tipo y las diferencias que posee el trabajo al ser una reflexión de la poética para la poética. Después viene un capítulo donde se empiezan a concientiar diferentes eventos de la niñez y adolescencia de la vida del autor y se reflexionan los que detonan creatividad. Luego viene un capítulo donde se explica el porque de la palabra "Pangurbe" y se reflexiona otra época de</p>	

	<b>FORMATO</b>	
	<b>RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE</b>	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página <sup>2</sup> de 2	

vida del mismo donde el tránsito de territorios conciencia otros lugares inspiradores para el trabajo compositivo. El tercer capítulo es el análisis poético y musical de las composiciones del disco "El Ciudadelo" de Los Pangurbes y El Ciudadelo donde se evidencia el carácter asistemático mostrado en la metodología y en donde cada canción se vuelve un universo estético que no solo refleja a su Yo- Compositivo sino a todo un contexto histórico y social que termina hablándonos de su ciudad, departamento y Colombia. Después de este capítulo surge uno nuevo que habla de unas categorías que emergen de las canciones, son conceptos que se evidencian en todas las composiciones y estética musical del proyecto de las que el autor se vuelve consciente. Las cuales se muestran como elementos vitales en el discurso de la banda. Por último, viene un capítulo de conclusiones.

#### 5. Metodología

La presente investigación es de tipo cualitativo. En la investigación cualitativa, como ha señalado Jaramillo y Vera, es significativa la emergencia de la reflexividad en el oficio del investigador (Jaramillo y Vera, 2007). Según este autor, la reflexividad es la posición según la cual el investigador reconoce que está histórica y geográficamente situado, que ocupa un espacio social determinado y determinante, que es afectado por los escenarios de producción, recolección e interpretación de los elementos de su acción.

#### 6. Conclusiones

El trabajo concluye con una invitación a las personas interesadas en la composición musical a que indaguen en su vida como un ejercicio reflexivo. Cada momento al que acuden en sus vidas es un lugar donde la estética tiene una amplia riqueza y valor. Donde podrían encontrar diversas razones y excusas para crear canciones, elementos estéticos, etc. El trabajo brinda una lectura musical y poética sobre Colombia, una radiografía para transitar en la multiplicidad de pensamientos e historias que circundan alrededor del país y a converger en diferentes hibridaciones de identidades culturales que alimenten el oficio compositivo, una voluntad de ser y dejar ser.

Elaborado por:	Nicolás Pérez Salazar	<i>Nicolás Pérez Salazar</i>
Revisado por:	Eliécer Arenas Monsalvo	<i>EM</i>

Fecha de elaboración del Resumen:	15	07	2019
-----------------------------------	----	----	------

**ABSTRACT:**

El presente trabajo es un análisis del proyecto creativo "Los Pangurbes y El Ciudeblo". Es un ejercicio reflexivo sobre la vida del autor de porte auto-etnobiográfico donde se concientian los detonantes creativos que conducen a la creación de un disco llamado "El Ciudeblo". La reflexión y análisis se plantea desde la poética para la poética misma, es decir, intenta dilucidar la dimensión literaria de las canciones poetizándolas de nuevo y auscultando sus más recónditos elementos de anclaje en la vivencia personal. Por eso el carácter asistemático de la exploración, por ello el tanteo ligado no a un esquema preestablecido de antemano, sino amarrado a la necesidad de crear imágenes expresivas, literarias y poéticas sobre los procesos creativos de letra, música, y creación de la sonoridad del disco "El Ciudeblo" en cada uno de sus temas.

The present work is an analysis of the creative project "Los Pangurbes y El Ciudeblo". It is a reflective exercise on the life of the author of self-ethnobiographical behavior where the creative detonators that lead to the creation of an album named "El Ciudeblo" are made aware. Reflection and analysis are proposed from poetics to poetics itself, that means, it tries to elucidate the literary dimension of the songs by poetizing them again and listening to their most recondite elements of anchoring in the personal experience. That is why the unsystematic character of the exploration, therefore the search is linked not to a pre-established scheme in advance, but tied to the need to create expressive, literary and poetic images about the creative processes of lyrics, music, and creation of the sound of the album "El Ciudeblo" in each of its themes.

## Tabla de contenido

Introducción.....	11
Planteamiento del problema.....	14
Justificación.....	18
Pregunta de investigación .....	20
Objetivos.....	21
<b>Objetivo General</b> .....	21
<b>Objetivos Específicos</b> .....	21
Aproximación metodológica .....	21
Capítulo 1. Con lo que crecí y por lo que soy. ....	25
Capítulo 2. Tránsitos y territorios.....	46
<b>2.1 Del Panguano a los Pangurbes.</b> .....	46
<b>2.2 Migrando a la capital: La académica, las Nuevas Músicas Colombianas, maestros y referentes</b> .....	47
<b>2.2 El choque. Reclutando a los Pangurbes y el Ciudeblo. Viajando a festivales.</b> .....	57
Capítulo 3. Un acercamiento a la poética musical y literaria del álbum “El Ciudeblo”.....	66
<b>3.1 “Surgir”</b> .....	68
<b>3.2 “El Transmilindio”</b> .....	74
<b>3.3 “La Procesión de Obando”</b> .....	86
<b>3.4 “Pangurbes”</b> .....	100
<b>3.5 “La Oji Zarca</b> .....	115
<b>3.6 “El Culebrero”</b> .....	123
<b>3.7 “La Pista”</b> .....	133
<b>3.8 Relámpago Carmesí</b> .....	139
Capítulo 4. Categorías emergentes. ....	145

<b>4.1 Identidad cultural</b> .....	145
<b>4.2 Hibridación</b> .....	148
Capítulo 5. Conclusiones .....	152
Bibliografía.....	156

## **Tabla de ilustración:**

Ilustración 1 "El Ciudeblo" Foto: Mara J. Alarcón/ Ilustración: Rodrigo Orozco, N. Pangurbe .....	66
Ilustración 2 "Surgir" Foto: Maria J. Alarcón / Ilustración: Rodrigo Orozco, N. Pangurbe .....	68
Ilustración 3 "Simbología chiva" Rodrigo Orozco, N. Pangurbe .....	74
Ilustración 4 "Sahumadora Obando" Rodrigo Orozco, N. Pangurbe.....	94
Ilustración 5 "Diablo Pangurbe" Rodrigo Orozco, N. Pangurbe .....	100
Ilustración 6 "La Oji Zarca" Foto: Maria J. Alarcón / Ilustración: Alex Solarte, N. Pangurbe .....	115
Ilustración 7 "Minga" Rodrigo Orozco, N. Pangurbe.....	123
Ilustración 8 "Relampago Carmesí" Foto: Maria J. Alarcón .....	139
Ilustración 9 Categoría emergente.....	145



*Este trabajo lo dedico a mi apoyo más grande, mayor inspiración e intimidad de mi ser, mi madre Zuli, doctora de mis males y abogada de este Diablo, forjadora de mi carácter, temperamento, valores profundos y mi sensibilidad por los problemas del otro.*

*A ella siempre mi yo más iracundo e irascible por vivir, mi cimarronaje como mestizo. Una vez me dijo que, si la sinceridad no estaba por delante, no podría defenderme.*

*Por eso este trabajo primero es honesto conmigo y después con la academia.*

*A las voces perdidas entre El Ciudeblo. Inspiración, amor y respeto por convertirse en mis eternos. Algún día comeremos, beberemos, cantaremos y danzaremos en la atemporalidad, allá donde las clasificaciones y etiquetas no existen. A ellos mi profundo deseo de un país, más cercano, incluyente y en donde la guerra se haya caducado y transformado a otra realidad.*

*Al Cauca, mis montañas, el pacífico, mi barrio, las calles y el mundo.*

*Agradezco en primer lugar a mi amigo Tom Sawyer, por motivarme y persistir en no dejar las aulas universitarias. A Chepe por su crítica y búsqueda de lo mejor en mí. A Jara por ser mi hermano de camino en nuestras grandes diferencias, a Angela por su lecho y apoyo, por llegar en el instante preciso a Bogotá y a mi vida. A mis hermanos quienes han sido los utópicos que han perseguido y construido a mi lado ese indescifrable lugar llamado "El Ciudeblo", gracias, Tigris, Furian, Juancho, Gavilán y La Pícara de Kennedy. A Los Pangurbes detrás de cámara, Charito, Mar, Papita, Calvis, Roidromo, a la Guaguita, Jacarandio, Nico, Tavo, Stefano y los que se me pasen. A los primeros Pangurbes, Pablo, Burro, Luis, Pollo y demás. A Mad Tree. A Lucho Gaitán por su apadrinamiento, Pérez y Peralta mis maestros en el jazz y primeras amistades en la capital. A Padijazz por mostrarme el aforismo de las posibilidades artísticas. A César por sus consejos y amistad. A mi sensei Eliecer por su humanidad e interminable conocimiento. A mi padre el lugar de la enseñanza desde la otredad y a todos los que han tocado mi vida. Muchos podrán leerse aquí.*

## Introducción

El presente trabajo es un análisis del proyecto creativo “Los Pangurbes y El Ciudeblo”, proyecto que dirijo y del que soy el compositor, arreglista y productor. El trabajo pretende ser un ejercicio reflexivo personal frente a la obra creativa que he llevado a cabo antes y durante el proceso de realización de la presente monografía.

Una amplia bibliografía se ha ocupado de establecer y explorar los correlatos filosóficos y poéticos que contienen piezas musicales y melodías populares latinoamericanas, para evidenciar rasgos de la sensibilidad popular y la visión de, al menos, la cultura musical de la segunda parte del siglo XX en Latinoamérica. Siguiendo trabajos tan importantes y heterogéneos como los de Simon Frith<sup>1</sup>, Stuart Hall<sup>2</sup>, David Hesmondhalgh<sup>3</sup>, Carlos Vega<sup>4</sup>, Juan Pablo Gonzalez<sup>5</sup>, Darío Jaramillo Agudelo<sup>6</sup> o Ana María Ochoa<sup>7</sup>, se han hecho revisiones de los conceptos de lo folclórico, lo popular y lo comercial. La mayoría tienen como denominador común el esfuerzo de distanciarse conceptualmente de los postulados de Teodoro Adorno, e intentan una mirada más ajustada a las necesidades expresivas del continente.

---

<sup>1</sup> Frith, Simon. 2014 [1996]. Ritos de la Interpretación. Sobre el valor de la música popular Buenos Aires: Paidós.

<sup>2</sup> Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich (editores) (2010). Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales Stuart Hall. Instituto de estudios sociales y culturales Pensar, Universidad Javeriana Instituto de Estudios Peruanos Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador Envión Editores.

<sup>3</sup> Hermondhalgh, D. (2015). Porqué es importante la música. Editorial Paidós, Buenos Aires.

<sup>4</sup> Vega, Carlos. (s.f.). Mesomúsica: un ensayo sobre la música de todos. Recuperado de: <http://www.tagg.org/xpdfs/VegaMesomusEs.pdf>. También: Aharorián, Coriun. (s.f.) Carlos Vega y la teoría de la música popular. Un enfoque latinoamericano en un ensayo pionero. Recuperado de <http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/13668/13950>

<sup>5</sup> González, Juan Pablo. (2010). Los estudios de música popular y la renovación de la musicología en América Latina. Revista transcultural de Música. 12(2008). (2015.) “Performatividades líquidas y juicio de valor en las músicas

<sup>6</sup> Jaramillo Agudelo, Darío. (2008). Poesía en la canción popular latinoamericana. . Valencia. Pre-textos.

<sup>7</sup> Ochoa, Ana María. (2003). Músicas locales en tiempos de globalización. Buenos Aires. Norma.

No obstante, el presente trabajo no busca una lectura de la poética y la estética desde esos lugares, sino, más acotada y estrictamente, hacer una reflexión sobre la poética desde la poética misma, es decir, intenta dilucidar la dimensión literaria de las canciones poetizándolas de nuevo y auscultando sus más recónditos elementos de anclaje en la vivencia personal. Más que una propuesta teórica, o el seguimiento de un modelo analítico particular, sigue el curso de las inquietudes de Rilke<sup>8</sup>, cuando señala la necesidad de ir hacia adentro de la poética misma y sugiere acercarse al arte desde las coordenadas del arte mismo. Por eso el carácter asistemático de la exploración, por ello el tanteo ligado no a un esquema preestablecido de antemano, sino amarrado a la necesidad de crear imágenes expresivas, literarias y poéticas sobre los procesos creativos de letra, música, y creación de la sonoridad del disco en cada uno de sus temas. Este trabajo no pretende conclusiones que apunten a lo general, ni a servir de modelo de análisis para desentrañar elementos de técnica compositiva o narrativa textual. Quiere crear impresiones sobre las impresiones de la escucha del disco; crear imágenes sobre las imágenes de las letras; construir caminos evocativos sobre las elecciones vitales expresadas en las letras o los elementos musicales.

No se trata de un trabajo de corte musicológico ni se sitúa desde una perspectiva decolonial. Es un ejercicio de investigación artística, un ejercicio analítico de un proceso de investigación, creación y producción, enfocado en los hilos de la experiencia vital que conducen a la creación de un producto cultural situado en coordenadas específicas de tiempo, espacio y circunstancia. Es un trabajo sobre el valor de lo particular, lo propio, la experiencia y el deseo expresivo, que no quiere volverse un ejercicio teórico sobre conceptos, sino una experiencia más bien impresionista, sin pretensiones de validez universal, ni de generalización a la manera de las ciencias. Es un juego creativo sobre un juego creativo; una poética que invita y comparte, y que busca más al lector intuitivo y creativo, que al analista de la cultura que busca lo general en lo particular. Es un canto sobre mis canciones.

---

<sup>8</sup> Rilke, R.M. (2010) Cartas a un joven poeta. Editorial Libros en red.

Este ejercicio quiere ser una contribución a la reflexión sobre los procesos creativos, que viene siendo de amplio interés en el campo de los estudios culturales, las artes y las ciencias sociales. La reflexión se remonta a diferentes edades y épocas del autor. Así mismo, en torno a diferentes eventos sociales, políticos, culturales, históricos, artísticos, etc., que resultan determinantes en la manera que el autor ha concebido y representado su concepción del mundo, sus influencias musicales y su visión de país.

En el desarrollo del trabajo se pueden apreciar los primeros momentos musicales del autor, ese espacio existencia donde sin una conciencia clara frente a estos hechos, que con el tiempo se revelan como influencias fundamentales que quedaron guardadas para lo que más tarde sería el oficio de la composición. La familia, el barrio, el colegio, la televisión, la ciudad, el departamento y demás lugares serán lugares de memorias políticas y poéticas que marcarían tendencias expresivas y necesidades de exploración creativa y existencias. A lo largo del texto podremos notar diversos encuentros con músicos de diferentes contextos de la música tradicional del país (Cauca, Valle del Cauca, Chocó, Córdoba y demás), el jazz en Bogotá, Las Nuevas Músicas Colombianas y diferentes personalidades que transitan entre los conservatorios, academias musicales; todos ellos dejaron huella, fueron objeto de estudio y afectación para el trabajo creativo.

La creación del primer disco de la banda los Pangurbes, titulado “El Ciudeblo”, que se hizo desde antes de emprender la realización de este trabajo, pero que luego se convirtió en el pretexto para la realización de esta especie de auto etnografía musical, o memoria íntima del proceso poético y estético, es un momento central en mi historia de vida, no sólo en el aspecto musical, sino como ciudadano, puesto que me puso en contacto con un país necesitado de reflexión desde todas las orillas. Ese disco, y ese trabajo, es mi aporte para pensar el país, asumirlo y quererlo.

Las composiciones de este disco son objeto de un análisis musical y literario, las cuales concienciarán todos estos eventos y serán el medio para narrar los aprendizajes fundamentales que están dentro y fuera de la academia, los productos de diferentes diálogos de saberes obtenidos a partir de viajes, y con ellos, el creciente aprecio por las

minorías étnicas del país. Los hechos políticos y sociales que afectaron mi niñez en la ciudad de Popayán y el departamento del Cauca terminan dando un color especial a esta historia que no simplemente describe estos territorios sino la realidad de muchos de los lugares del país que son afectados por realidades similares.

La experiencia musical académica, como se verá a lo largo del trabajo, hizo que el discurso musical personal fuera más sólido, y me hiciera más consciente de las implicaciones del oficio musical, tanto en lo interpretativo, como en lo compositivo, y me abrieron un horizonte cultural y musical, sin los cuales no hubiera podido representar las voces diversas que tienen las canciones, ni tuvieran ese dialogo con diferentes formas de concebir el mundo que ya es un rasgo de mi forma de trabajar. Gracias a ello, el disco está afuera y adentro de las narrativas que suceden en el país, y ha sido clave para romper con las lógicas jerárquicas y elitistas dominantes, que, en los diversos temas del disco, se intentan subvertir.

El desarrollo de este trabajo invita a acoger, en cada uno y en el país, la multiplicidad de estéticas que nos conforman; las canciones buscan evidenciar que hay razones para que la música conserve identidades propias, personalidades que correspondan a unos hechos en particular y contextos históricos que las hacen únicas, pero también a encontrar características que las acercan y las hermanan. Es el esfuerzo, de pensar poéticamente una creación poético musical.

### **Planteamiento del problema**

Muchos autores, desde diferentes orillas, han declarado como un síntoma profundo de la crisis contemporánea el desperdicio de experiencia social<sup>9</sup>, humana, cultural y estética que

---

<sup>9</sup> Los principales desarrollos se deben a la escuela de pensamiento del sociólogo portugués Boaventura de Souza Santos, especialmente en su trabajo epistemologías del sur. Sousa, Boaventura “Una Epistemología del Sur”. Siglo XXI. México, CLACSO, 2009. También Michelle Maffesoli en su estudio, El Conocimiento Ordinario. Maffesoli Michel, “El Conocimiento Ordinario”. Fondo de Cultura Económica, Sociología.2014. Katya Mandoki. *Prosaica* uno, dos y tres. *Estética cotidiana y juegos de la cultura*. Siglo XXI Editores, México, 2008.

caracteriza al mundo moderno occidental. Desde las raíces mismas del proyecto moderno, occidente ha tenido una actitud indolente y ciega, a las formas de conocimiento que están en las márgenes de su visión de mundo.

El mundo moderno occidental ha privilegiado el pensamiento dicotómico. En pares antagónicos como civilizado/salvaje, hombre/mujer, blanco/negro; norte/sur, el segundo término es el término declarado implícitamente como inferior, incompleto, y subordinado al primero (De Souza, 2009).

Esta forma de ver y apropiarse del mundo ha creado una hegemonía que desvirtúa las diferentes maneras de pensar y habitar el mundo fuera de esa totalidad construida.

Colombia, un país colonizado, al que le sigue costando pasar la página de esa subordinación conceptual y política, está atrapado en sus contradicciones. Es un país que se enuncia como laico por mandato constitucional, pero en la práctica y vida real, el predominio de la iglesia católica salta a la vista. Esta condición tiene cimientos en una educación conservadora y tradicional que con frecuencia ve en el conocimiento de las artes y ciencias sociales y humanas algo superfluo o amenazantes. Los colegios, por su parte, terminan por validar las materias o áreas de tipo científico, y las artes por tanto, son relegadas a un lugar donde no son vistas como una profesión sino como una actividad de esparcimiento y recreación donde no es posible divisar una vida o futuro que se sustente a partir de un oficio como músico, pintor, literato, antropólogo, sociólogo, diseñador gráfico, etc.

Este contexto es clave para entender la apuesta creativa del autor del trabajo, que creció en medio no solo de un colegio católico sino también en una familia y ciudad conservadora como Popayán, uno de los epicentros más fuertes de la colonia en Colombia. La herencia occidental en contextos como estos no solo se refleja en la educación, sino que también ha perpetuado la arraigada convicción de superioridad que promueve el poder de ciertas clases sociales, cultura, religión y de una raza que descalifica socialmente los grupos de diferentes etnias, atropellando las tradiciones y desvirtuando los saberes y la riqueza cultural de lugares como los palenques negros, cabildos indígenas y las tradiciones campesinas de pueblos en las montañas, costas, ríos, etc. En lugares como estos existen y

han existido saberes transmitidos de generación en generación, de diferente índole y estos conocimientos han sido excluidos por no adaptarse al orden de esta idea totalitaria de nación. Sin embargo, para el autor del trabajo estos saberes en cierto momento de su vida se fueron convirtiendo en un motor de creatividad, una respuesta rebelde ante un país injusto, clasista y racista.

Esa inquietud, académica, política y emocional se convirtió en un detonante creativo en su obra; esa inconformidad, en el deseo de dar voz a esas voces; ese desprecio, en voluntad de poner en primer plano esas sonoridades, temáticas y atmosferas.

Por creer que “Gualajo” o “Paito”, dos grandes músicos de tradición colombiana pueden llegar a ser tan importantes como Chopin o Bach, o que la academia desconoce flagrantemente las músicas tradicionales y no es capaz de ver la importancia que tienen para la construcción social e histórica de una sociedad plural y en armonía, se hizo urgente comenzar a componer. Así como en la medicina occidental no se aceptan medicinas o prácticas tradicionales que no se sustenten bajo un orden científico, quise hacer una banda –Los Pangurbes-, para hacer canciones lejanas a las sonoridades “convencionalmente aceptadas” y más parecidas a la ayahuasca, la partería o el arte de los sobanderos, etc., música sustentada en las sonoridades de la marimba de chonta, las chirimías tradicionales del Cauca o el Chocó, las bandas de porro, las músicas llaneras, las músicas del Amazonas, el arte de los trovadores, etc., acercándome a la raíz pero luchando por no entrar en determinismos folcloristas.

Mi apuesta no surge de la nada, responde a una sensibilidad compartida por músicos cercanos a mi generación que fueron pioneros y grandes buscadores. Para mi suerte, en Colombia ha existido un gran movimiento que ha tratado de sobreponerse al conformismo estético e ideológico en términos musicales y ha buscado acercarse desde hace más o menos 16 años a investigar las músicas tradicionales del país, poniéndolas en diálogo con músicas urbanas como el rock, el funk, rap, etc. Conocidos como los exponentes de las llamadas Nuevas Músicas Colombianas, el movimiento musical liderado por grupos como Puerto Candelaria, Curupira, La Mojarra Eléctrica, mostraron el valor y la potencia de esa



conjunción de elementos. Sin embargo, soy de la generación que sintió el desgaste de esa apuesta, que quizás doblegó su potencial contestatario para subsistir en cierta escena de la industria musical y otros que se han tenido con determinación en sus primeros ideales, los cuales los han alejado de una dinámica más actual. Como ha ocurrido en otros países, artistas disruptivos van mediando sus búsquedas estéticas con el ánimo de responder a todas las demandas del sector. Yo soy un confeso admirador del trabajo de ellos, que es una influencia indudable en mi manera de entender el lugar del músico en el país. No obstante, el trabajo “El Ciudeblo” que es el principal foco de indagación de esta investigación, pretende ser una construcción simbólica diferente pues se fundamenta en otro territorio y también en un sentimiento mucho más político. Como ha señalado el sociólogo portugués Boaventura de Souza, *“para combatir el desperdicio de experiencia, para hacer visibles las iniciativas y movimientos alternativos y para darles credibilidad. Es necesario proponer un modelo diferente de racionalidad”* (De Souza, 2009, 99). Yo pienso lo mismo de las canciones; es necesario cantar de otra forma, decir otras cosas, necesitamos un modelo diferente de pensamiento para pensar el país. Uno que se aproveche más de su contexto, que se potencie y se refleje en él, que además pueda enriquecerse de la academia para poder dialogar de una manera más universal pero que no se entregue a este conocimiento como una sola realidad.

En ese contexto surge la pregunta por ¿cuáles son los elementos de la biografía personal, el contexto familiar y social, y el entorno cultural e histórico que se revelan en el análisis de las letras del proyecto creativo El Ciudeblo?

El presente trabajo busca desentrañar los elementos sociales, emocionales, políticos y contextuales que están en la base de la concepción estética y poética del proyecto musical sin reducir esos elementos a teorías sociales por fuera del lenguaje poético que les da su sentido.

## Justificación

La reflexión sobre la creación ha venido ganando prestigio y se ha creado un lugar en la tradición investigativa contemporánea (López Cano- San Cristobal Opazo, 2014).

La creación de las canciones del álbum “El Ciudeblo” se dio en pleno proceso de formación universitaria; fueron hechas con furor, pasión y conciencia. No obstante, cuando decidimos trabajar sobre el contenido experiencial que reflejaban las letras y la estética musical del grupo Los Pangurbes, comencé a entender la necesidad de explorar el sentido profundo de esas temáticas y las formas como lo abordo en el proceso creativo. Deseaba encontrar qué experiencias están sosteniendo mi búsqueda por metaforizar; ¿cuáles emociones, historias y experiencias transitan por diferentes territorios de mi existencia? ¿Cuáles de ellas se cuelan en la estética del trabajo porque terminaron afectando mi experiencia de vida?

Por ende, el trabajo busca realizar un análisis no solo poético y musical en cada canción, sino hiperbolizar mi mundo, tratando de explicar y explicarme a mí mismo, tratando de ver cómo el contexto colombiano ha sido fundamental para la creación no solo de composiciones que tengan una identidad propia, sino para poner en escena ese universo llamado “El Ciudeblo”, el mítico lugar mitad ciudad, mitad pueblo, que es una especie de Macondo personal. Un mundo que habita el campo y la ciudad, una totalidad que refleja y se complementa la una a la otra para hablar del país.

Este trabajo sobre el disco “El Ciudeblo” es una reflexión de todo el proceso creativo que viaja por diferentes etapas de mi vida, por lo tanto, simultáneamente contribuye a mi crecimiento cultural y musical. Existen composiciones que son antes y después de determinados eventos; algunas intentan contestar, para mí mismo ¿quién soy yo?, ¿de qué hablan mis letras?, ¿porque los temas se construyen de determinado modo?, ¿Qué paso en tal momento y me llevo a ello?, ¿Porque la existencia de Los Pangurbes?.

La música de estas composiciones, por otra parte, traza diferentes géneros, ritmos y estilos que buscan materializar un sonido que refleje la obra literaria y que también rompa con los

hermetismos que predominan la búsqueda de mantener y conservar la pureza de una música o género. En el caso de estas piezas son la transgresión coherente de ritmos tradicionales colombianos en su mayoría del Cauca y el Pacífico Colombiano. Ritmos como el bambuco caucano, el Bambuco patiano, el Abozao, Currulao, el Bunde, el Aguabajo, el Porro choicano, con invitados a trabajar promiscuamente con músicas como el rock, el post-rock, el punk, Rap, la Timba, funk, el dance hall, el son, la rumba cubana, afrobeat, etc. Estas reflejan el mestizaje que se ha dado en el marco nacional, pero también los mestizajes imaginarios y posibles internacionalmente, buscan dialogar de una forma moderna con el ánimo de sostenerse como una música actual, buscando conservar su identidad en la que convergen diferentes folclores y raíces como lo tuvieron procesos musicales tales como: Tropicalia en Brasil, la Salsa en New York, el Afrobeat en África, el Funk en Estado Unidos, la Timba en Cuba, etc. Todas estas músicas tuvieron raíces en la música africana que se desplegó por todo el mundo y además son híbridos o fusiones que se encuentran con etnias de diferentes territorios. Además de ello son encuentros culturales que responden a historias que migran de sus territorios y que tienen un aire renovador para sus comunidades. En el caso de la Salsa, músicos de islas del caribe especialmente de Puerto Rico y Cuba organizados en los guettos de New York, al encontrarse con músicos Estado Unidenses cercanos al jazz, empiezan a crear un género que representaría las historias de sus barrios y el sentimiento que como latinos seguía vigente en la gran manzana, la extrema pobreza de sus guettos, la música como una salida a todo lo que acontecía en sus barrios, el profundo llanto a su tierra se convirtió en la Salsa. Tropicalia fue un movimiento musical liderado por los músicos Caetano Veloso y Gilberto Gil que buscaba responder a la dictadura que sufría Brasil para los años 60s. Inspirados en el poeta Oswald de Andrade y su Manifiesto Antropófago de 1928, diferentes músicos y artistas comieron de las ideas de este manifiesto, y así empezaron a alimentarse de diversas músicas en especial del rock que estaba muy de moda en ese instante en todo el mundo. Así adoptaron ese estilo de música e ideas que contestaban a la represión política de su momento y que tenía toda la actitud del rock.

Todas estas músicas responden a lo popular con historias como las anteriores mencionadas. Las personas de estos movimientos han transitado por diferentes líneas e ideas para encontrarse en otros territorios y hemisferios, en donde la reinvención ha tenido una profundidad social que se refleja en una poderosa música, que ha dado vida a nuevos géneros, de los cuales como autor me he sentido inspirado.

En el ámbito musical educacional la construcción de estas composiciones son experiencias que permiten remitirse y retomarse para entender mejor el pensamiento musical creativo que está en la base. Son el archivo para la construcción de todo un discurso que ha ido conformando como una identidad personal y colectiva. Fueron analizadas 8 piezas del disco, y sólo se omiten 2 de ellas puesto que son ejercicios musicales con canciones tradicionales. Una pertenece al Chocó llamada “Neptolio” del maestro Augusto Lozano y la otra se llama “Los Monos”, la cual no tiene compositor son anónimas, es una canción transmitida de generación en generación y la interpretan en el valle del Patía. Estas dos composiciones las llamo como ejercicios puesto que uno de los trabajos que realizaron Las Nuevas Músicas Colombianas, fue interpretar músicas tradicionales en los formatos que tenía cada agrupación. A partir de la sonoridad y textura que brindaban la batería, guitarra y bajo eléctrico, piano y demás instrumentos no tradicionales en estas tradiciones o de un orden mucho más rockero, se forjaban nuevas armonías y arreglos, pero con la particularidad de conservar sus letras.

### **Pregunta de investigación**

¿Cuáles son las experiencias que motivan, se vuelven detonantes estéticos y poéticos en la historia de vida del autor y terminan reflejándose en el oficio compositivo y creativo del mismo?

## **Objetivos**

### **Objetivo General**

Realizar una narración reflexiva que dé cuenta de la experiencia como autor y compositor del proyecto musical “El Ciudeblo”, haciendo emerger los elementos de su historia de vida y del país, que son detonantes de la creatividad personal y de la identidad estética del proyecto.

### **Objetivos Específicos**

- Establecer narraciones que conduzcan a los primeros momentos literarios y musicales del compositor y autor.
- Concienciar este modelo creativo del compositor, donde la organización de los pensamientos, actos, hechos, influencias de personajes musicales y no musicales sea el referente para la búsqueda de una estética artística e identidad creativa personal.
- Analizar 8 composiciones del autor que transitan por diferentes etapas de su vida y que luego se reúnen en la creación de un disco titulado “El Ciudeblo”. El análisis será literario y musical donde se sustentará su modelo compositivo.

## **Aproximación metodológica**

La presente investigación es de tipo cualitativo. En la investigación cualitativa, como ha señalado Jaramillo y Vera, es significativa la emergencia de la reflexividad en el oficio del investigador (Jaramillo y Vera, 2007). Según este autor, la reflexividad es la posición según la cual el investigador reconoce que está histórica y geográficamente situado, que ocupa un espacio social determinado y determinante, que es afectado por los escenarios de producción, recolección e interpretación de los elementos de su acción.

Según Martínez, luego del auge de la corriente positivista, los investigadores se dan cuenta que no solo un hecho tiene sentido si es verificable en la experiencia y en la observación, sino que se necesita una estructura que posibilite comprender la compleja y cambiante realidad humana y social, es decir, una interacción entre el sujeto y el objeto.

El paradigma cualitativo, que es decididamente humanista, percibe la vida social como la creatividad compartida de los individuos. Según Martínez, “el hecho de que sea compartida determina una realidad percibida como objetiva, viva, cambiante, mudable, dinámica y cognoscible para todos los participantes en la interacción social” (Martínez, 2011, p. 10-11)

Los estudios cualitativos ponen énfasis en el contexto de los acontecimientos, y centran su indagación en aquellos espacios en que los seres humanos se implican e interesan, evalúan y experimentan directamente y desarrolla procesos en términos descriptivos e interpreta acciones, lenguajes, hechos funcionalmente relevantes y los sitúa en una correlación con el más amplio contexto social.

Este enfoque se da la palabra al sujeto, a sus mundos cotidianos, a sus acciones, pensamientos y concepciones de mundo, es la base de esta investigación, que contiene elementos auto etnográficos (López Cano-San Cristóbal, 2014), se construye desde la elaboración de una narración de tipo hermenéutico, en particular haciendo un análisis reflexivo sobre el tipo de estética compositiva que está detrás de un grupo de canciones del álbum “El Ciudeblo”.

El trabajo escrito es de tipo auto-etnobiografico puesto que se plantea como una sistematización de experiencias en donde el autor recoge diferentes experiencias sociales, las cuales son motivos que inspiran y detonan creatividad en su obra, los relatos personales y autobiográficos son experiencias etnográficas investigativas de una manera combinada.

*Es hasta la década de los noventa que Carolyn Ellis y Arthur Bochner (1996) —fundadores y activos promotores del género de la autoetnografía como “método de investigación”— junto con Laurel Richardson (2003) —otra de las figuras más conocidas de “la escritura como método de investigación”— plantearon que esta vertiente “explora el uso de la primera persona al escribir, la apropiación de modos literarios con fines utilitarios y las*

*complicaciones de estar ubicado dentro de lo que uno está estudiando” (Gaitán, 2000: 1).6 De esta manera, la autoetnografía amplía su concepción para dar cabida tanto a los relatos personales y/o autobiográficos como a las experiencias del etnógrafo como investigador — ya sea de manera separada o combinada— situados en un contexto social y cultural.*

Encontramos en los dos primeros capítulos una recopilación de sucesos en donde el autor explora sus primeros acercamientos a la música, los cuales se mueven en diferentes épocas de su vida. Estos describen parte de su mundo, el cual nos va mostrando una sociedad que se ve entre Popayán y el Cauca y después se va abriendo al territorio colombiano. La identidad cultural que se refleja en los relatos se ven expuestos en las letras del disco El Ciudeblo y también van forjando una estética musical para las composiciones que el mismo tiene. Así, terminan siendo una descripción social de determinada identidad cultural, arraigada a la sociedad colombiana. El autor la muestra como determinada porque se expone como una descripción o lectura referente a un contexto específico, pero no se hace ver como una realidad dogmática o solipsista, sino como una visión que relata un pequeño nicho o grupo social en donde sus comportamientos y formas de adoptar el mundo son materia de estudio para entenderse como parte de esa realidad, es decir que a partir de su existencia en ese espacio y tiempo, construye un discurso que poetiza en un universo llamado “El Ciudeblo” , para responder y hablar a ese contexto social y cultural con sus letras y composiciones musicales.

*Entre otras, una manera de ver a la autoetnografía es ubicándola en la perspectiva epistemológica que sostiene que una vida individual puede dar cuenta de los contextos en los que le toca vivir a esa persona, así como de las épocas históricas que recorre a lo largo de su existencia. Por ejemplo, Franco Ferraroti —figura señera en el desarrollo del método biográfico— afirma en una entrevista que concedió en 1986: “La tesis central es que es posible leer una sociedad a través de una biografía” (Iniesta y Feixa, 2006: 11). Sin embargo, el mismo autor explica: “El individuo no totaliza una sociedad global directamente. Lo hace a través de la mediación de su contexto social inmediato y de los grupos limitados de los cuales forma parte...”*

Las narraciones del texto en los primeros dos capítulos son personales, pero en el tercer capítulo encontraremos descripciones de espacio y tiempo que irán sustentando de una manera teórica lo que sucede con aquellos eventos y por qué son motivo de afectación para el oficio de la composición de las letras y música. También encontraremos que esta forma en como el autor se ve afectado es resultado de andamiajes que se anclan en su vida y van explotando en diferentes etapas de su vida para la construcción de su discurso y oficio compositivo.

*Antes de presentar la narrativa personal y las condiciones generales bajo las cuales fue elaborada, es pertinente referir —aunque sea de manera breve, debido a las limitaciones de espacio— el encuadre teórico metodológico más amplio que da cobijo al ejercicio autoetnográfico que se expone en esta ocasión. Durante varios años he venido desarrollando un proyecto de investigación que lleva por título Generación y Género: mujeres mexicanas de clase media en la segunda mitad del siglo xx (ciesas-df). El objetivo más general del proyecto es dar cuenta de cómo los eventos históricos y los cambios económicos, sociales, demográficos, políticos y culturales, moldean o configuran tanto las vidas individuales como los agregados poblacionales denominados generaciones o cohortes.<sup>7</sup> En síntesis, es una manera de dar cuenta de la historia de un grupo de mujeres que han nacido en los primeros años de la década de 1950 y han vivido prácticamente toda su vida en la ciudad de México, y en la cual el principal hilo conductor es la generación, cruzado por otros dos ejes analíticos centrales, los de género y clase social.*



## Capítulo 1. Con lo que crecí y por lo que soy.

Crecí al lado de una familia en la que nunca hubo músicos. Mi madre nació en Popayán (Cauca) y mi padre en Neiva (Huila). Mis abuelos, por parte de mamá, y del lado de mi abuelo vinieron desde el departamento de Antioquia, municipio de Carolina del Príncipe para asentarse en el sur del Cauca, y por el lado de mi abuela gitanos que llegaron del Huila y se ubicaron en el primer pueblo al sur de Popayán, llamado Timbío. Mi abuela, por parte de papá, nació en el Huila, y mi abuelo en el Águila, Valle, con familia también en el Huila. Como no viví cerca de mis abuelos paternos, ni de mi abuelo materno, crecí al lado de mi bisabuela y abuela maternas. Por lo que nunca tuve un acercamiento a las influencias musicales de mi familia, es decir que nunca pude reconocer profundamente qué músicas los identificaban.

Mi bisabuela materna siempre cantó. Perteneció al grupo de Bethelmitas de Popayán, en el cual cantaba y hacía todo tipo de trabajos sociales. Mi bisabuela fue una de esas viejas de antaño que fue casi que educada a oídos grandes y ojos enceguecidos por la iglesia católica. Jesucristos, aves marías y más cantos eclesiales siempre han estado en mi cabeza e imaginario, pues desde que estuve en el vientre de mi madre quien acompañó a mi madre en todo el embarazo no fue mi abuela sino mi bisabuela. Al nacer fue ella quien me crío junto a mi madre y padre. Como ellos salían a la Universidad y también a rebuscar con qué vivir, estuve al lado de Tulia mis primeros años. Se levantaba a las 5 am todos los días y rezaba rosarios y demás oraciones pidiendo milagros y todos esos deseos infinitos al padre poderoso. En las mañanas recuerdo que mientras cocinaba o hacía tamales (los cuales pagaron mi leche) silbaba y tarareaba interminables melodías en una sílaba. Siempre he creído que es un vicio adquirido de mi bisabuelo Carlos, con quien limpiaba fincas cuando él vivía. Muchas veces la oí recitar cosas que yo no entendía y recuerdo bien cuando mi primo Rolando contaba que mi bisabuelo Carlos le hablaba a las serpientes en las fincas para que no volvieran o recitaba oraciones para que hubiera gran bonanza en las fincas que

cuidaban. Así siempre vi a Tulia cantándole a las rosas que le encantaba sembrar cuando estaba más joven (hoy tiene 100 años).

Popayán sufrió un fuerte terremoto un jueves santo en el año 1983 que dejó casi destruida toda la ciudad. Un grupo de docentes de diferentes pueblos y corregimientos del Cauca crearon un grupo conocido como “Los 50”. Todos se habían encontrado y conocido en el sindicato de profesores del Cauca conocido como ASOINCA. Ellos decidieron crear un proyecto de vivienda que pudiera, primero, reparar los daños provocados por el terremoto; segundo, suplir la falta de intervención gubernamental, pues el Estado no invertía apropiadamente en la vivienda; y tercero poder trasladarse a la capital caucana, por asuntos de comodidad. Así siguieron reuniéndose por meses hasta que el primer proyecto que se dio en sus manos fue el Barrio donde crecí: Villa Docente, barrio ubicado en la Comuna 3 de Popayán. Para ese tiempo lo consideraban el norte de la ciudad, pero con los años sería una extensión de Popayán al nororiente. El barrio se empezó a construir desde 1990 bajo las manos del Fernando Vargas quien hoy sigue siendo no solo el líder de Los 50 (que posteriormente dio origen a PROVITEC) sino también de ASOINCA. Mi familia llegó en 1998, cuando yo tenía 4 años. Un año más tarde mi madre y mi padre se separaron y crecí al lado de tres matriarcas, un tío y el padre de mi tío quien no era mi abuelo, pero a quien he apreciado y amado como un abuelo más. “Papilo”, como le decimos todos, no vivía en casa, pero estaba muchos días en ella.

Mi abuela siempre ha sido una buena bailarina al igual que mi madre, amantes de la salsa y la música latina. Todos los domingos, al hacer el aseo de la casa, prendían el equipo de sonido y cogían la escoba y trapeador para bailar y cantar. Recuerdo que aquellos locutores de ese tiempo, con voz emblemática y pulcritud en las palabras invitaban a bailar en la sala, pero la forma tan elegante en cómo lo desarrollaban mi madre y abuela siempre me asustó. La sensación de poder que mostraban ellas y la mía de no hacerlo de una forma “correcta” me mantuvo alejado y quizás achicopalado para intentar bailar. De ese modo huí mucho tiempo de bailar. Sin embargo, crecí apropiándome del lenguaje de la salsa y diferentes ritmos que seguían muy vigentes como el boogaloo y la charanga. Al lado de mi casa hubo un instructor de baile deportivo y amigo llamado Wilson de raíces en Buenaventura y que

además era un excelente bailarín de salsa. Desde mi ventana miraba todas esas fiestas que armaba los fines de semana y así empecé a tener diferentes temas en mi cabeza “Cali Pachanguero”, “Buenaventura y Caney”, etc.

Después de la separación de mis padres hubo un relevante interés porque no me separara de vínculos con la pequeña familia por parte de mi padre, la cual era mi abuela paterna. Así que solía viajar bastante a Neiva o ella siempre me escribía cartas en un tono poético y satírico en donde me hablaba de mis obligaciones y sobre cómo debía comportarme. Considero que esa fue mi primera cercanía a la lectura, además de los domingos donde mi padre me sentaba a coger un periódico y leerlo así no entendiera nada. Mi abuela Nury fue una pedagoga y educadora de 14 años tuvo que sacar adelante a sus hermanas, vestirlas y educarlas, pero además de eso fue normalista. Sin saber que enseñar a los 15 años emprendió su carrera como docente en un colegio. Recuerdo acostarme en el piso de mi casa en Neiva por el fuerte calor, ella se sentaba en la mecedora y me pasaba hojas y colores para dibujar mientras ponía pasillos y bambucos de Garzón y Collazos, Fulgencio García y otros. Este gusto por la música no se desarrolló puesto que mi abuela murió cuando aún era pequeño y digamos que tampoco me pude arraigar al poderoso gusto y amor que tenía por el bambuco y las fiestas de San Pedro.

El barrio Villa Docente todavía no alcanzaba a tener un estrato 3; se sentía como una zona veredal donde a veces se acumulaba demasiada basura. Así que trató de hacerse un trabajo de restauración de zonas las cuales permitieran, primero, integrar a la comunidad y, segundo, embellecer el espacio público en el que vivíamos todas las familias de docentes. Es así como conocí por primera vez una de las palabras más profundas en mi vida la “Minga”<sup>10</sup>. Creo que existen muchas interpretaciones y significados dependiendo del grupo indígena, pero para mí siempre ha sido “la reunión de un grupo para lograr un beneficio común”. Muchos de quienes vivían en el barrio eran maestros que procedían de diferentes pueblos del Cauca interior, zonas donde habitan diferentes comunidades indígenas y campesinas. Esto permitió que muchos de mis valores se construyeran alrededor de un

---

<sup>10</sup> La palabra Minga tiene origen quechua. Se podría entender como “solicitar ayuda prometiendo algo”.

pensamiento indígena y campesino, o por lo menos tuviera leves pinceladas, ya que no podía tener profundidad y cimientos fuertes puesto que el barrio no era un cabildo o pueblo de este tipo. Pero al encontrarse tantas personas de tantos pueblos y que habían vivido de diferentes maneras la minga y que habían crecido con diferentes tradiciones y pensamientos de este tipo, algo se conectaba y seguía vigente. Además, que la acción de la Minga no solo pertenece a un grupo especial sino a la comunidad que busca algo. En aquellos trabajos construimos un sendero, sembramos árboles para todo el barrio, arreglamos la cancha principal, se compartían charlas y se hacían sancochos comunitarios desde la entrega de cada familia con un plátano, una yuca o una papa que llevaba cada persona para la olla común. Esta sensación de unión y compartir me entregó un liderazgo y la costumbre de siempre reunirme al lado de gente mayor que yo y que tuviera algo que contarme.

Tuve un amigo que me enseñó a manejar en una bicicleta, una de esas rosadas de los comerciales de Barbie. Mi amigo era amante de los juegos clásicos de mesa como el dominó, las cartas y los parqués. Pasé muchos días de mi niñez a su lado. Pachito es su nombre y provenía de familiares guapireños. En ese momento no sabía que su padre “Chaché” era el hermano del maestro Hugo Candelario, gran representante de la música del Pacífico, alumno del maestro Gualajo. Chaché es profesor de matemáticas por profesión, pero es un enamorado de tiempo completo. Siempre solía recordar como bajaba por la cuadra 26 CN con una botella de aguardiente Caucano cantando sones, currulaos y rumbas, pero si se aparecía alguna dama en su camino no dudaba en empezar a recitar algún poema. Todos los encantos de la alegría negra y la seducción podían verse en Chaché; además de sus cantos, bailes, siempre con esas pintas clásicas, sus gafas Ray-Ban, las camisas de colores y flores, el pantalón de tela o jean clásico, la correa de cuero y los mocasines, me hizo verlo siempre como uno de esos manes que la vida me ha enseñado a retratar como personajes únicos. En la sala de la casa de Pachito recuerdo muchas reuniones familiares donde Chaché no paraba de contar historias y recitar diferentes poemas que había aprendido desde niño en su pueblo Guapi. Para quienes no sepan dónde queda Guapi, se encuentra ubicado en la costa del Pacífico sur, parte del litoral caucano y el pueblo más grande de esta costa.

Recuerdo muy bien que los fines de semana la esposa de Chaché y mamá de Pachito, Doña Yolanda, tenía un restaurante de comida de mar, pero aquel restaurante además de cumplir su papel principal de alimentar a quien llegara, era un espacio de reunión musical. Ahí escuché por primera vez una marimba y, además de ello, vi interpretar diferentes cantos propios de la cultura del Pacífico. El hermano mayor de Pachito a quien se le apodaba Neto era el Cununero mayor en casa y los primos tocaban los bombos, guasás y cantaban. “Velo Que Bonito”, “La Memoria de Justino” y demás cantos generaban una atracción y curiosidad en mí. Esta fuerza también me producía un pequeño temor por lo poco conocedor de la historia negra. La fuerza de sus cantos y la energía en el aire con el que se vivía aquella música traía una fuerza de misterio en palabras, lugares, retratos y concepciones del mundo y del diario a vivir de una cultura muy desconocida en ese momento para mí. Una sensación de respeto creció en mí por esta cultura y esto hizo que tampoco me atreviera a coger un bombo o cununo hasta más grande; lo que simplemente hacía era repetir cantos o coros los cuales me llenaban de alegría.

Todos los diciembre en Popayán descienden las chirimías de diferentes pueblos del Cauca. Las chirimías son un formato de flautas, tambores, charrascas, maracas, triángulos, etc. Los cuales interpretan, bambucos, pasillos, danzas y demás aires. La ciudad se embellece entre cuadra y cuadra, la presencia musical transita por los barrios y calles del Centro. El lugar de gran encuentro es en el parque principal de la ciudad, el Parque Caldas. El 30 de noviembre para amanecer el primero de diciembre, muchos de los barrios no solo de Popayán sino del Cauca amanecen tocando y esperando el alba para recibir las fiestas he iniciar la espera del niño Jesús. En este caso, como en muchos territorios de Colombia y el mundo, las figuras religiosas católicas sufren un sincretismo asociado a las creencias y dioses de las culturas que estuvieron antes de la Colonia, por eso sin importar la religión a la que se pertenezca, se puede decir que todos los pueblos del Cauca tienen fiestas. A la música suele acompañarse con pólvora, con una procesión de personas con ollas, silbatos, gritos y cantos donde se anuncia la llegada de diciembre. En algunos casos se suelen cargar figuras católicas como decía anteriormente, o algún retrato de la misma connotación.

Mi barrio era muy fiel a esta tradición. Los nueve días de la Novena al Niño Jesús eran repartidos de este modo, para la realización de las alboradas: un día para los jóvenes del barrio, otro para los vigilantes, y las siete restantes para cada una de las siete cuadras del barrio. Esto solía variar con el interés que tuvieran las Carreras y los comerciantes del barrio. En cada alborada se comprometían los realizadores de la alborada a organizar una chirimía, brindar una comida o desayuno. Todas las alboradas comienzan a horas de la madrugada, entre 4 y 5 am. Más allá de esto, el evento tenía una unión alrededor de la música que me enamoró desde pequeño. Siempre más que tocar un instrumento me sentía el Diablo, personaje de tradición popular de Colombia (Río Sucio, Nariño, Putumayo, etc) y en diferentes partes de Latinoamérica (Perú) y un gran icono en el Cauca. Este personaje baila de una forma jocosa ante la gente, pide monedas, gusta de prender pólvora. Cuando yo hacía de Diablo, además de hacer todo lo que le corresponde al personaje, de vez en cuando podía robarme un trago de Caucano. Muchas de las cuadras contaban con músicos tradicionales y otros de formación, así que existía siempre una rivalidad amistosa en quien ofrecía una mejor alborada y quien invitaba a más gente a salir. También había una competencia general que medía cual era la mejor comida y qué novena en la noche tenía mejores actividades.

Me gustaba mucho ver la diversidad y el encuentro de pueblos; muchas veces se contrataban chirimías que interpretaban repertorios no tan ciudadanos como los que comúnmente crecí escuchando como el “Río Blanqueño”, “El Sotareño”, “El Negro José”, “La Trilla”, etc., Les llamamos ciudadanos porque están en la memoria colectiva de la ciudad, pero las chirimías que descienden de los pueblos traen canciones que son propias de sus veredas, corregimientos, montaña, etc .Y que suelen ser desconocidas en la urbanidad Patoja. Por otro lado, en diciembre, es cuando suelen verse mucho más estas chirimías. Es un periodo corto en las que ellas cada año están en la ciudad y en el que no se alcanzan a aprender estos repertorios, por el escaso tiempo, medios e interesados en grabar estas músicas.

Mi abuela le encantaba contratar chirimías de Almaguer (Cauca), pueblo de gran tradición de chirimía. De modo que cada cuadra tenía sus gustos. Por otro lado, me gustaba ver que

la fiesta podía tener diferentes matices y diferentes formas de interpretarse. Doña Yolanda y la gente que había de Guapi en la cuadra, cantaban los villancicos populares de otra forma a la que comúnmente se escucha por educación religiosa o popular. Esto mostraba una fuerte resistencia en la cultura negra y esto me atraía pues me mostraba que no era solo una forma en la que se puede sentir o concebir una música, fiesta o celebración. En otra cuadra vivía otra profesora llamada Micaela, de López de Micay (otro pueblo del pacífico sur), ellos interpretaban las canciones y demás, diferente a los guapireños. Así que a pesar de que ambos pueblos pertenecieran a la cultura negra del Pacífico, son reconocibles ciertas particularidades a causa de su territorio y tradiciones.

Después de las alboradas los jóvenes solían jugar fútbol, beisbol o alguna cosa en el parque principal. Todo conectaba pues ya era temporada de vacaciones estudiantiles, muchos de ellos sacaban equipos de sonido y se escuchaba mucha salsa y demás músicas. Pero, además de eso tuve que ver y vivir todo el comienzo de la ola del reggaetón. Nunca lo miré con ojos despectivos, siempre lo he gozado, bailado y compartido. Somos una generación que tuvo que crecer con él y he de decir que mucha de la música puede no gustarte, pero la radio y la televisión enseña a crear gustos.

Recuerdo seguir teniendo viajes constantes a Neiva. Mi padre siempre ha sido una persona introvertida y callada para ciertas cosas. En tierra caliente la cerveza es como el agua, la gaseosa, etc., a mi padre y tío siempre les ha encantado. Así que las tardes en Neiva eran al lado de un petaco, enfrente de un televisor y conversaciones de cuando en cuando. Ellos siempre solían ver MTV, pero cuando se aburrían de ello ponían discos, Mi padre es un rockero sobre todo amante del grunge, el sonido indie pero también mucho del rock latinoamericano, es decir el rock en español. Crecí escuchando en los que más recuerdo Caifanes, Jaguares, Soda Stereo y quizás la más importante influencia que entrego mi padre Gustavo Cerati. Además de ello también adopte un gusto adquirido por la televisión. Creo firmemente en que somos resultado de una generación que vivió todo el proyecto de regionalización y de control cultural que elaboró MTV .

MTV es un canal televisivo dedicado a la música nacido en Estados Unidos para el público de este país. Pero en 1989 gracias a las nominaciones de ciertos videoclips de latinos como Miguel Mateos, Chayanne y Emmanuel, y además los poderosos conciertos de Miguel Mateos y Soda Stereo en el auditorio The Palace (en Los Ángeles), llamaron la atención de los ejecutivos por la gran audiencia y convocatoria de la música en español. De este modo empezó el proyecto de llevar un canal para Latinoamérica que hasta 1993 pudo lanzarse como "MTV Latino". Durante varios años creció en audiencia y demás, pero fue hasta 1999 que tuvo una regionalización, lo cual hizo que el programa se produjera en México. Esto hizo que muchos artistas latinos pudieran tomar la mano de MTV y salieran al estrellato. Recuerdo que para el 2000 antes de salir para el colegio todas las mañanas veía el top 10 en Latinoamérica. Cuando llegaba del colegio había programas que tenían que ver con la música pero que no solo mostraban videoclips. Mi padre me regaló dos primeros discos de dos bandas que me marcaron. La primera llamada Gorillaz y otra de nombre Linkin Park, fueron los dos primeros discos que recuerdo tener y que me alimentaron a tener un gusto por músicas independientes y que no estuvieran tan arraigadas a folclores o radios regionales, como aquellas que crecí escuchando. El disco homónimo de Gorillaz fue un disco revelación, que abrió el nuevo siglo. Ya que creció primero como un proyecto audiovisual y el boom de todas las nuevas tecnologías. Las animaciones crearon un universo que fue potenciado por la televisión y ayudaron a crear la imagen de que Gorillaz es hoy día una de las bandas más grandes en todo el nuevo siglo. Bandas como esta y muchas más pasaron por mis oídos, pero también pasaron grandes artistas como: Michael Jackson, Britney Spears, Molotov, Manu Chao, System Of A Down, etc. Unos de estos artistas se arraigaron más que otros, pero, en conclusión, fue gracias a MTV como muchos de mi generación pudimos conocerlas. Lastimosamente, MTV se volvió un canal más cercano a los *reallity tv* y se alejó de presentar música y los lanzamientos de sus artistas.

Hubo canales que definieron ciertos gustos musicales a pesar de que no fueran canales dedicados a la música. Cartoon Network tenía una programación que me marco con muchos dibujos animados famosos (Vaca y Pollito, Johnny Bravo, Los Chicos del Barrio, Zeta, Static Shock, Inuyasha, Beast Machine Transformers, Coraje El perro cobarde, Sakura Card



Captors, etc.). Todos estos dibujos tenían diseños sonoros muy abiertos y diferentes. Pero recuerdo que en la noche existía una franja dedicada al animé llamada Toonami, y una dedicada a las animaciones para adultos llamada Adult Swim. Como todo niño uno siempre hace lo que dicen que no haga, me quedaba hasta tarde viendo diferentes programas como Trigun, Samurai X, Cowboy Bebop, Pollo Robot, etc. Este proyecto alterno con programas mucho más arriesgados en sus historias y animación contaban con bandas sonoras muy atractivas y diferentes, que me acercaron a los sonidos del jazz, el rock, la electrónica, etc. Por otro lado, hubo otro canal conocido como Locomotion el cual me dio un gusto por la cultura de Asia oriental y en específico me volvió fanático de los animes, las bandas de estos programas como Samurai Champloo, Evangelion, Sakura Mai, etc. Eran también encuentros de música oriental, pero se mezclaban con operas, música clásica, rap, jazz, etc. Así hubo muchos más canales también importantes (Fox Kids, Disney, Nickelodeon, etc.) donde de cierta forma pasé escuchando mucha música indirectamente. Cuando escucho en la calle sonidos similares me remiten a esa época de mi infancia.

Estudí en un colegio católico llamado Seminario Menor Arquidiocesano de Popayán, donde recibí una formación con valores de bastante peso hacia la familia y la iglesia. Recuerdo que en cada clase siempre había una oración y en muchas de ellas se cantaba. Los primeros viernes de cada mes había una misa general de todos los cursos; desde primaria hasta bachillerato nos reunían en el patio de Bachillerato el cual quedaba al lado del Seminario Mayor que era donde se estudiaba para ser sacerdote. Casi mil personas entonábamos las mismas canciones que en el transcurso de todos los años del colegio, canciones íbamos perfeccionando y aprendiendo de memoria. Creo firmemente que en la espiritualidad nos encontramos todos, sea la cultura que sea. Aquellos cantos de connotación religiosa siempre me entregaron una profundidad y nostalgia que existe hacia aquellas cosas intangibles. Cuando hablo de connotación me refiero a que lo religioso no debe tener una asociación directa con lo eclesial, pues es un sentimiento más universal e infinito, que no corresponde a alguna creencia o dogma. Quizá sin reparar mucho en ello, en mi repertorio musical y referencias auditivas siempre estuvieron los cantos de la religión católica. No solo los primeros viernes de cada mes sucedía esto, todas las mañanas nos

organizaban en filas largas donde hacíamos una oración todos los cursos y si no cantábamos había una grabación de alguna canción. Después de que nos despachaban para cada salón ahí también para cada clase había una oración. Las celebraciones de la Cuaresma o el Adviento también tenían una alabanza con la que durante muchos años tuve que cargar y hacerla parte de mi vida.

En mi casa tuvimos un café-internet. Mi mamá trabajaba para el bienestar familiar como abogada, su espíritu paísa y emprendedor siempre la hacía montar negocios los cuales, para ser francos digamos que, por poca inversión, no se podían sostener. Uno de estos negocios y para mí el más próspero hasta que no hubo quien lo cuidara fue el Internet. Ya habíamos construido un segundo piso de la casa y en el garaje del primero lo montamos. Yo venía escuchando mucho la música de dos personas en casa: la primera era un primo que había llegado a vivir con nosotros y escuchaba mucho rock en español: Los Prisioneros, Duncan Dhu, Kraken, etc. Y por otro lado tenía a mi tío que era un amante de la música electrónica; en sus gustos estaban Carl Cox, Sasha, Deep Swing, etc. Extrañamente Popayán siempre ha tenido una cultura electrónica demasiado fuerte, suele haber muchos conciertos en fincas y en discotecas que con el tiempo han crecido más y más. La sala de internet se abrió y el encargado de cuidarla cuando no estuviera en el colegio era yo; el furor de la tecnología mantenía a muchos amigos y vecinos en él; los chats de las ciudades y la búsqueda de nuevas amistades hacía que mucha gente estuviera junta y se compartieran gustos. Entre ellos el Reggaetón. Todo el furor se puede decir que lo conocimos y vivimos ahí. Hits como “Atrévete” de Calle 13, álbumes como *Los Vaqueros* de Wisin y Yandel, artistas como Tego Calderon, Rakim Ken Y, Zion y Lennox, y muchos más se guardaron en las referencias musicales. También los primeros comienzos de la bachata empezaban a sonar por el barrio.

Por ese tiempo los barrios solían tener también parches que semejaban movidas medio “pandilleras”. Había cosas complicadas a veces y otras que ya se naturalizaban. Uno sabía de gente que robaba y personas que estaban llevados por las drogas y también quiénes eran los líderes o capos de los parches. También había parches más jóvenes que solía ir a fiestas y tenían nombres para identificar de que barrio venían. Así se sabía quién era el que más bailaba, si había alguien que peleaba bien, si había algún consumidor o quién andaba

con una pelada famosa dentro del círculo de las fiestas. Muchos de mis amigos del barrio que eran mayores solían estar en el segundo parche. Existió un lugar en mi cuadra del barrio que se llamaba “Samo’s”. Siempre antes de que salieran de fiesta, yo escuchaba sus historias y diferentes cosas que vivían en las rumbas. Sin embargo, yo aún era muy pequeño para salir a fiestas. Ahí también se escuchaba mucho reggaetón y también se escuchaba muchos de los artistas locales que se estaban lanzando a hacer reggaetón. Como yo no podía ir a fiestas iba a los reinados de belleza que hacían los diferentes colegios. Ahí salí y conocí grupos o “parches” como quien diría más “gomelos”. Los lugares en donde estos círculos se organizaban a parchar en Popayán eran, por ejemplo, Catay, Carantanta, El Ruso, etc. En esos parches la gente también solía ponerles nombre a sus grupos, pero también logré conocer otras personas que se interesaban por la música como el ska, ska-punk, el hard-core y el reggae. Sin embargo, los reinados era la mera rumba de reggaetón. Recuerdo mucho que en uno de ellos llevaron a Ñejo y Dalmata a tocar en vivo, lo cual marco mucho a todo el público patojo de mi edad.

Mi madre por cuestiones de búsqueda de oportunidades laborales había partido a Bogotá y la sala de internet se había cerrado. Me quedé con mis abuelas, mi tío, mi primo, y con una tía de mi madre y sus hijas, que se habían pasado al lado de mi casa, y que tenía una panadería. Entré en una época donde tuve mucha libertad para salir, tomar decisiones y digamos que en casa tampoco nunca me habían puesto trabas. Mi madre siempre confió mucho en mis decisiones y en los círculos en los que me movía. Entonces mis abuelos tampoco se comportaron de esa forma.

Tenía un vecino llamado Daniel, el cual tocaba guitarra y por él quise tocar también. Entonces le pedí a mi madre que me comprara una guitarra y entré a unas clases que dictaban en un lugar llamado Comfacauca. Mi primera profesora de música fue la del colegio. Pero no lo era de manera determinante, pues uno terminaba haciendo otras cosas en sus clases y cantando como por inercia en las misas del colegio. De modo que el primer profesor fue el profesor Morón, que me dio clases en Comfacauca. Morón es un guitarrista popular de la ciudad de Popayán, líder del gremio de los tríos de la ciudad, pero con la particularidad de que en un accidente jugando con pólvora perdió unos dedos. No recuerdo

de que mano en este momento, sin embargo, esto nunca le obstaculizo poder tocar. El maestro dictaba cursos grupales donde se enseñaba músicas viejas y en los últimos niveles canciones latinoamericanas. En ese momento yo estaba pasando por el reggae y el ska en mi vida, así que no me sentía muy atraído a la clase. Sin embargo, asistía, pero no obtenía buenos resultados porque era un pelado descubriendo gustos, pero además de eso no entendía la disciplina para poder desarrollar resultados. Las clases siguieron y el profe Morón me dijo que me presentara a estudiar en el conservatorio de la Universidad del Cauca lo cual no me llamaba mucho la atención por ese mito de la música clásica y demás cosas. Sin embargo, lo hice: me presenté con mucha energía y logré pasar, pero en mi primera clase fui expulsado porque acababa de cumplir 13 años y según ellos ya no era una edad adecuada, había superado el límite de la edad. Esto me decepcionó mucho y los mitos que uno siempre escucha de que hay que ser joven para entrar a la música, hay instrumentos que no se pueden tocar siendo tan grande y demás supuestos paradigmas que esta arraigados en recintos como los conservatorios me terminaron por decepcionar de la música, no porque me sintiera impedido sino porque me llenaban de rabia y no lograba comprender cuáles son eran las normas para estudiarla. Así me retire de querer aprender a tocar un instrumento por un año.

Más o menos cuando tenía 14 años, todos los primeros jueves de cada mes por dos años y medio se realizaba un concierto en un lugar emblemático de la ciudad de Popayán conocido como el Puente del Humilladero. El evento se conocía como “Jueves de Puente” y era producido por la corporación Cultura Viva. Su líder era Miguel Varona, un joven amante de la música que tenía una banda local conocida como “Fuera de Quicio”. El evento atraía la atención de todos los públicos, pero en especial de los jóvenes. Se realizaban conciertos temáticos por géneros. Había un jueves para el reggae y ska, para el punk, había otros que eran de metal, rock en español, músicas gitanas, etc. En ese evento conocí jóvenes más interesados por mis gustos musicales de ese momento. Conocí un espacio que quizás la ciudad necesitaba. Popayán era una ciudad frenada comercial y culturalmente, debido principalmente a causas políticas. Siento que muchos jóvenes fuimos potenciados al quehacer artístico, pero también a tener una educación política y crítica con la forma en

cómo estaba siendo direccionado nuestro país. Además, yo estaba entrando en mi adolescencia y ese espíritu de rebeldía también se encendía en mí. Sin embargo, carecía de argumentos o bases para poder hacer críticas que de verdad fueran fuertes y eso me mantenía un poco al margen. Trataba de escuchar y aunque siempre he sido entrador en la charla, siento que para ese momento dialogaba lo suficiente.

Nos juntamos un parche de amigos del colegio interesados por las lecturas de Cortázar, Nietzsche, algunas cosas de Marx, Márquez, etc. El colegio de una formación católica no impulsaba los procesos que tuvieran que ver con el arte, así que nuestro parche siempre fue callejero y fuimos formándonos con lo que el uno encontraba en la Internet, aprendía de alguna otra persona, discos o libros. Por mi parte hubo una persona la cual impulso mis gustos de una manera inesperada. Siempre he sido un amante del fútbol así que muchas de mis tardes las pase en mi colegio jugando con mis amigos o yendo a campeonatos en diferentes barrios de la ciudad. En Popayán existe una heladería muy famosa conocida como La Fontana. Hubo un tiempo en donde pusieron una sucursal enfrente de mi colegio y al lado quedaba un sitio reconocido de salsa llamado “Ritmos y Cantares”. Así mismo se llama un programa de la Universidad del Cauca.

Cuando solía salir del colegio había un señor que siempre me quedaba mirando, era alto y flaco, demasiado flaco de hecho. Él siempre usaba gafas Ray-Ban y esas pintas como si fuera un personaje de los 70s, podría ser un personaje de alguna película de Scorsese o alguno de esos que transitaban New York en ese año. Un día este tipo me saludó y me invitó a que viera el sitio, yo estaba con uno de mis mejores amigos que además vivía en el barrio. Entonces decidimos entrar y nos encontramos con muchos cuadros de La Fania All Stars, Ismael Miranda, Lavoe, Willie Colón, Arsenio Rodríguez, El trio Matamoros, Benny Moré, La Sonora Matancera, Rolando La Serie, etc. Nos invitó una Coca-Cola y me dijo que era amigo de mi mamá, que la saludara. A mi amigo y a mí nos parecía que el tipo era todo bien, pero nos pareció extraño que nos invitara a una Coca-Cola de la nada; pensábamos que mínimo era abusador o algo así. Así pasaron varios encuentros hasta que un día me regaló un libro de Oscar Wilde y de alguna forma mi mamá me dijo que era un compañero entonces me relajé con el asunto. De pronto empecé a recibir más libros y a veces cuando me sentaba

en la barra del bar especializado en salsa y música latina. Lucho me empezó a mostrar discos y vídeos de música, me di cuenta de que era un melómano de salsa, pero además que había vivido en New York 17 años, en Venezuela y algún tiempo en la Habana. Tenía tatuajes de símbolos del comunismo como la pica y la hoz. Además, era conocedor de muchas historias de músicos y artistas. Era un amante del rock and roll y era caleño, un gran bailarín. Lucho ya era veterano, tenía sus años, era administrador de empresas, pero había trabajado en New York en una empresa de esas que hacían partes para aviones, y también había hecho varios trabajos en el rebusque. Las historias de la calle en New York, La Habana, el barrio Obrero, Salomia, su familia en el distrito de Agua Blanca y demás, siempre me atraían, quizás me sentía familiarizado por mi barrio. Muchos libros sobre revoluciones, algo de la historia de Colombia y más libros de cuentos me los entregó Lucho, pero creo que lo que potenció fue un fuerte amor por las historias, la calle, la salsa y todo lo sincero que crece alrededor de lo popular. Así me di cuenta con el tiempo que Lucho era el novio de mi mamá. Lucho siempre me decía que hiciera lo que me gustaba, me decía que intentara tocar algún instrumento así no fuera por el conservatorio. Siempre me pedía que leyera más, que era la única forma de competir y cambiar cosas.

La fiesta popular siempre había estado en mi vida, pero tener conciencia de lo que sucedía alrededor de ella era un sentimiento profundo. Observar la desigualdad de mi ciudad, mi madre teniendo que ir a buscar trabajo a Bogotá para buscar mejores oportunidades. La calle patoja con tanto chino yendo a las drogas (muchos de ellos mis amigos), los robos, la gente en el rebusque y la edad que estaba atravesando en mi vida me hizo sentir que todo no estaba tan chévere en Popayán. Los Jueves de Puente desmentían ciertas visiones. Los que estábamos ahí éramos chinos con ganas de generar cambios, de querer aprender cosas que no estaban en los colegios; a veces de darnosla de rebeldes con causas, apropiarnos de lecturas más cercanas a nuestras vidas y de pronto más lejos de lo que nos imponía nuestra ciudad tan católica, hablar de la mala presidencia, de los desaparecidos, la poca inversión a la educación, darle palo al innombrable Álvaro Uribe, etc. Así la música y los artistas que pasaban por la tarima también contaban algo y eso me parecía bello. Mi parche de amigos

nos gustaba ir al pogo<sup>11</sup>, entender que era una forma más de bailar y de entregar esa ira de adolescente. Encontrar la música como un catalizador de nuestra energía joven, las tristezas y la ira que teníamos con todos, tomarnos una pola o chorro de Norteño, Guarapo, Chamber o Ron Jamaica, porque no había plata pa Caucano, llegar los viernes con nuevas historias a nuestros salones de clase.

Muchas manifestaciones con el arte callejero se fueron dando alrededor de ver el Jueves de Puente. Malabaristas, cuenteros, poetas, músicos y demás, empezaron a salir a las calles Payanesas; yo me interese por cuentear. A veces viajaba a visitar a mi madre en Bogotá y ella me llevaba al Chorro de Quevedo a escuchar cuenteros o al lado de Salitre Plaza a escuchar otro combo de cuenteros. Así solía aprenderme algunos cuentos que escuchaba y los repetía en Popayán a mis amigos. Y creo que por ahí escribí unos tres o un par, no recuerdo bien, que recité alguna vez para los cercanos. En este tiempo conocí festivales como Rock al Parque, Salsa al Parque, Festival de Verano de Bogotá y también conocí el Festival Iberoamericano de Teatro. El contacto de ir a la capital y volver a Popayán me mostró diversos caminos y ausencias en el espacio que vivía. Lucho se fue a vivir con mi mamá en Bogotá y montaron un negocio salsero llamado “El Punto Cubano”, cerca al estadio el Campin. Un par de vacaciones las pasé en El Punto Cubano, ahí conocí más discos y emprendí un amor por los hermanos Lebron, Lavoe, Alfreddito Linares y demás. Pero un día Lucho repitió un vídeo que ya había visto en Popayán cuando tenía Ritmos y Cantares, era “Sing, sing, sing” de Benny Goodman, fue la primera canción de forma consciente que me gustó del jazz. Lucho me regaló más libros de Cortázar donde se hablaba del jazz. Fue muy difícil entender el jazz en ese comienzo. Escuchar discos de Parker, Coltrane, Mingus u otros que tenía en su colección era difícil, ahí medio me encontraba con Louis Armstrong.

Mi madre compró una casa en Cali y el negocio se trasladó allá mientras ella seguía en Bogotá. El encargado de montar la casa en Cali fue Lucho. El calor caleño en mis fines de semana me acercó más a la salsa y al reggaetón que tenía un furor bien fuerte. Lucho me

---

<sup>11</sup> Se conoce como pogo a un tipo de baile que se caracteriza por los saltos y por desarrollarse a partir de choques y empujones entre quienes lo practican. El pogo surgió en conciertos de música punk y se extendió a otros géneros del rock pesado, como el heavy metal y el hardcore.

regaló una película de Luis Ospina llamada “Unos pocos buenos amigos”; la historia en donde se retrataba la vida de Andrés Caicedo, por los pocos amigos cercanos que había tenido. Para los que no saben quién es Andrés Caicedo, fue un escritor caleño, amante del cine y del teatro, el cual dejó una bella obra a corta edad puesto que se suicidó a los 25 años. Yo venía conociendo a Andrés Caicedo por el hermano de mi papá, mi tío Jaime. Él me regaló un libro de guiones de Teatro donde estaba: *La piel de otro héroe*, *El fin de las vacaciones* y *El mar*. Recuerdo que me robé varios libros de Caicedo (del cual mi tío era fan) de mi casa en Neiva, entre esos estuvo: *El Atravesado*, *Destinitos fatales* y la poderosa novela *¡Que viva la música!* Cuando me pillé la película de *Unos pocos buenos amigos* que me regaló Lucho, encontré que podía pasear Cali cuando Lucho tuviera tiempo libre, me sentía cercano a todas las historias y también a la soledad que a veces no manifestaba mucho cuando estaba en Popayán. Sentía que mis amigos y yo vivíamos una historia y a mí siempre me encantaron los cuentos, me sentía en alguna película de Mayolo. A propósito de él, tengo que decir que “*Agarrando Pueblo*”, cambió mi vida, éramos jóvenes que les gustaba ir por ahí experimentando músicas, ir a toques y conocer gente, hablar con quienes vivían en los andenes. Además, yo siempre transité en varios parches, tenía mis amigos del colegio “casposos” que no eran del parche de artistas, a los que les gustaba buscar riña en todo lado, estar bebiendo e ir en busca de peladitas. Uno que otro también vendía drogas y andaban en cuentos raros donde jalaban motos. A veces me sentía en algún cuento de *El atravesado* o *Cali calabozo*, me gustaba estar ahí enfureciendo con ellos y conociendo más historias.

Siempre sentí gusto por peladas mayores que yo o por niñas con gustos diferentes en la música. Así fue que tuve un romance con una chica mitad alemana y mitad colombiana, rubia, rubiesísima como la Mona de *¡Que viva la música!* o eso quería pensar yo. Su madre era filósofa y creo que alimentó mucho amor por la lectura, el rap y una que otra música electrónica. Veíamos series de adolescentes como *Skins* pero me incentivó a ver cine, lo cual me atrapo hasta el día de hoy. Nos encontrábamos en toques y en las pocas actividades artísticas que tenía la ciudad, pero sobre todo en la casa donde hice la primera banda (Los Pangurbes) que vive conmigo hasta ahora. Solo puedo decir que, en ese tiempo gracias a



uno de mis mejores amigos, Chepe, empecé a escribir historias. Hacía ejercicios de autómatas, en donde llegaba a clases y antes de empezar a escribir en cualquier materia, tenía que escribir una o dos hojas con palabras que no tuvieran coherencia. Así tuve cuentos que nunca mostré y cositas que me guardaba por ahí.

Paralelo a todo lo que he contado hubo un jueves de puente donde vi tocar a un man de una banda bogotana un bajo eléctrico y cantar. Sentí muchas ganas de hacer lo mismo, así con la plata que había ahorrado de una de esas pirámides que estaban de moda como el DMG y demás, compré mi primer bajo eléctrico y un amplificador. Empecé mis clases con un amigo del colegio que iba unos cursos más adelante; subía a un barrio llamado Santa Lucía. Para esos tiempos me volví a reencontrar más con un amigo con el que crecí “El Jara”. Él iba también por allá, pero a una escuela de música andina. Lo que no sabíamos es que íbamos a compartir más tiempo en un proyecto que más adelante nos encontraría. Empecé mis primeras clases particulares con mi amigo, sin embargo, era muy metalero y su parche de amigos también, entonces las cosas no daban mucho provecho en mejoría al bajo. Yo no quería tocar rock sino aprender de música en general e interpretar el bajo con una idea musical mucho más abierta.

Mis amigos del colegio habían empezado una banda de reggae y ska. Yo solía acompañarlos en su proceso y a veces en sus eventos cuenteaba o iba a poguear. Mientras tanto yo seguía aprendiendo a tocar bajo, pero ahora estaba en una academia llamada Ensamble. Ahí aprendí un poco más pero igual no seguía siendo disciplinado. En mi círculo de amigos había conocido a una amiga que era hermana de una de las personas que trabajaba en Shock y con ella pude compartir mucha música. María sabía siempre de bandas que quizás no me gustaban tanto en ese momento pero que sin embargo me atrevía a escucharlas. Sin embargo, el músico por el cual más gusto tuve junto a ella fue: Yan Tierssen, Lo escuchamos bastante por la película de Amelie y aunque el hombre no era banda sonora de películas que nos interesamos por ver, como *Paris Je t'aime* o *Coffee and Cigarettes*, siempre estas películas francesas nos remitían a él. Un día mis amigos me invitaron a tocar el bajo, no había quien lo tocara en la banda, entonces empezamos un viaje en donde ensayábamos muchos días, pero no sabíamos tocar casi nada. Escuchábamos discos y copiábamos cosas

de bandas, éramos una especie de banda que tocaba reggae, ska y chirimía del Cauca con tintes de cumbia psicodélica y de mucho indie. La banda conseguía toques de garaje, por ahí uno que otro toque en festivales (por ejemplo, Rocksistencia), y así nos fuimos embriagando por la escena local. Sin embargo, considero que éramos un laboratorio del ruido, a todos nos gustaba leer y así metíamos poemas de textos de Cortázar o de Henry Miller en medio de las canciones. Hacíamos unos retazos de canciones que transitaban por diferentes ritmos, pero lo más importante es que nos gustaba jugar, compartir y reír, hacer alguna otra actividad después de estar metidos en la pieza de Pablo, que era el dueño de la casa donde ensayábamos.

En ese momento mi mamá me tenía suscrito a la revista Shock y empecé a darme cuenta de la movida musical que tenía la capital y Colombia. Todo el movimiento que se desarrolló a partir de “Las Nuevas Músicas Colombianas”, me sedujo y me atrajo. Los grupos que me marcaron con mucha fuerza fueron: La Mojarra Eléctrica, Puerto Candelaria, Velandia y la Tigra, Chocquibtown y Curupira. Ese discurso sentado en las músicas populares de cada región, pero que se habían encontrado en las capitales, movía diferentes fibras en mí. Sentirse cerca de lo autóctono, pero también permitirse una descarga de guitarras eléctricas o encontrar sonidos electrónicos vestidos por historias donde se nombrará el aguacate, una mojarra, patacón y limón, era muy seductor. Sentirse cerca de la trocha y la montaña mientras una batería lleva el ritmo y no una tambora. Que después pasara una metrallera de rap hablando sobre la minería y atrás sonaran *pads* donde se sintetizan los sonidos de los tambores del pacífico. Las gaitas sonando en un formato rockero y mezcladas con improvisaciones o la aparición de mambos cumbieros o de un fandango con arreglos dentro del jazz, pero también sonando dentro de la tradición.

Todo esto me sedujo, me hacía preguntarme de donde nacían todos los ritmos populares, quiénes estaban detrás de ello, que había sucedido con sus vidas para llegar ahí. También me preguntaba si podía hacer lo mismo, si podía “rescatar” algo integrando la música popular y tradicional que siempre había estado a mi lado con otros ritmos que me llamaran la atención (luego la vida me enseñaría que ninguna tradición o folclor se rescata en manos de uno, sino que más bien uno termina rescatándose alrededor de ello). Y bueno, no solo

conocí esta movida sino también bandas que venían trabajando con un buen tiempo, que se habían desintegrado o habían tomado rumbos diferentes y ahora eran otras bandas, o mejor aún grupos y personajes, que eran los capos de determinados folclores, grupos que estaban creciendo como: Superlito, Alerta Kamarada, La Mojiganga, Don Tetto, Bonka , Malalma, Pornomotora, Siddestepper, Totó La Momposina, El Frente Cumbiero, Tumbacatre , El Grupo Gualajo , Paito y los Gaiteros de Punta Brava, Grupo Bahía, al igual que también grandes promesas, en ese entonces, como lo serian Bomba Estéreo y Systema Solar.

Velandia marcó mi vida, creo que es el artista que más admiro en Colombia. Su forma de escribir y de hacer música me hace sentir que todo es más sencillo de lo que se cree. El reflejo del país que vive en el campo es una crítica que Velandia marca, puesto que en nuestra educación siempre nos están invitando a estar en otra parte, a ser de otro lugar, a sentirnos mejores sin contar nuestra historia. Es una artista que rompe con paradigmas y que marcó mi camino desde el día que lo escuché. Recuerdo que Jueves de Puente empezó a tener problemas y uno que otro empezó a cancelarse, así empezó a darse un evento que se llamaba Rock al Teatro Bolívar y en una versión estuvo Velandia y La Tigra.

Por otro lado, el tiempo había pasado y había crecido medianamente, tenía ideas que se querían apropiarse de luchas que me parecían importantes. Había viajado un par de veces a algunas Noches del Pacífico que hacían en la Feria de Cali y además en el jueves de puente hubo un par. Encontré que la música que había visto en casa de Pachito y Micaela tenía un movimiento mucho más grande y con la mirada hacia La Mojarra y Chocquibtown una atracción brotaba con mucha fuerza en mí. Un día vi un cartel del Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez, el homenaje era a Gualajo, yo sabía quién era él, aunque aún no podía divisar la magnitud e importancia que tenía dentro de esta música, estuvimos en Cali con mi abuela, pero por alguna razón no terminamos yendo y eso sembró una deuda que siempre quise sanar.

Hubo una banda de un amigo que vivía a la vuelta de mi casa, llamado Juan José y desde siempre nos habíamos conocido, su padre es músico y su madre educadora, estudiaba en

un colegio con educación artística que se llamaba Fesutrac, él tenía una banda que se llamaba Awayaska y hacían Ska, Reggae y metían músicas colombianas, les gustaba tener sus temas propios y fue una banda muy reconocida por el jueves de puente. Ellos inspiraron de alguna forma a crear y con todo lo que había sucedido y aprendido, decidí decirles a mis compañeros de banda que hiciéramos temas propios y que nosotros también podíamos contar algo. Tuvimos pequeña lista de temas propios que cierto público empezó a conocer y que se conmovía con ello.

El tiempo pasó y ya era hora de salir del colegio. Yo no iba mucho al colegio y a las actividades que se dan mucho en grado once. Me sentía aburrido. En medio de mi camino por esos años había empezado a revelar cierto espíritu crítico y me había molestado con ciertas normas que definían la personalidad de los estudiantes, una de estas era que no dejaban usar el cabello “largo” en mi colegio, lo cual era un poco raro puesto que los límites y medidas en las cuales ellos se basaban eran con una regla que no tocara las orejas de cada estudiante. Un día me aburrí, nunca usé el cabello largo, pero me tenía al límite el hecho de que no pudiera usar el cabello como quisiera. Así que hice un derecho de petición usando el principio fundamental al desarrollo de la personalidad. El caso terminó siendo una tutela con apelaciones, respuestas, citas en coordinación y mucha mala energía de parte institucional. En esto me acompañó mi amigo Pablo y su familia. Esto empezó en grado noveno y en mitad de once la corte constitucional dio un fallo en mi defensa lo cual conmovió mucho a los otros estudiantes y molestó todo el orden que tenía el colegio. Así terminé siendo un mito famoso no solo en el colegio sino en el ambiente educativo de Popayán de diferentes colegios. Por esta y más razones me sentía afuera del colegio. Tenía sensaciones de tener nuevas búsquedas que alimentaran más mis ideas artísticas y preguntas que ya venía adquiriendo las cuales deseaba responder.

Decidí presentarme a la Universidad del Cauca en música. No sabía nada de teoría, había tomado unas pocas clases con un par de profes y me fui al ruedo. Dos de mis amigos de la banda también se presentaron, Luis y Pablo. Al final ellos dos pasaron y yo no pude lograrlo. Pasaban 25 y yo quedé de 30. No me sentí tan frustrado ya que el mundo clásico no me atraía de gran manera y mi cabeza no se veía mucho en el conservatorio de la universidad

del Cauca sin embargo tenía que hacer algo, no me gustaba quedarme quieto. Por medio de un bajista que iba de vacaciones a la ciudad pero estudiaba jazz y música contemporánea en Buenos Aires – Argentina, había nacido un pequeño gusto por el Jazz. Había un grupo en la ciudad llamado “Viento En Popa Ensemble” y de algunos cuantos de ese grupo me había hecho amigo, de hecho, también el bajista era mi profesor en ensamble. Así le dije a mi mamá que me quería ir a Buenos Aires, pasábamos un momento decente económicamente y mi mamá me dijo que bueno pero que primero viviera un semestre o dos en Bogotá que yo era un pelao aún y había vivido en un pueblo, que no había salido nunca a una ciudad más grande y menos a la capital de otro país. Termine viajando a Bogotá. Mis amigos de la banda tomaron rumbos diferentes, cuatro de nosotros a estudiar música y los otros otro tipo de carreras.

## Capítulo 2. Tránsitos y territorios

### 2.1 Del Panguano a los Pangurbes.

Había viajado al municipio de Bolívar – Cauca a una vereda que se llamaba La Dominga, con mi gran amigo Cristian conocido como “Burro”. La razón radicaba en que nuestro Colegio para cumplir con las horas de servicio social las cuales eran requisito para graduarse se podían cumplir de dos formas estando dentro del colegio, las primeras horas se podían tomar pitando en partidos de futbol o basketball dentro de las jornadas deportivas que hacía el colegio, podían hacerse durante un año ejerciendo este trabajo o dos podían hacerse un par de meses y viajar como misioneros a una zona veredal de algún municipio que eligiera el colegio en ese año. Nosotros decidimos viajar como misioneros en diciembre del 2010 en el novenario de navidad y nos tocó Bolívar y su vereda La Dominga. En aquel lugar no existía el agua potable, la gente había preparado un generador de energía con gasolina por las noches pues nosotros nos hospedaríamos en el colegio de la vereda por 10 días y ahí no había energía. La chiva nos dejó dos horas antes de Bolívar – Cauca y debíamos caminar otras dos o tres. La vereda no recibía una visita de la iglesia hace unos doce años y se suponía que nosotros éramos sus representantes después de tanto tiempo. Llevábamos regalos para las actividades de cada noche y para el veinticuatro de diciembre. En esos días noté que la gente se llamaba de “Panguano”, ole panguano, vení pa acá, que estabas haciendo panguano y con ello recordé que mi abuela contrató una señora cuando era pequeño que nos ayudaba con el servicio de la casa. Ella era de un pueblo llamado Silvia, cuando yo hacía cosas bruscas o comía sin esos “modales” de los que Carreño suele hablar, me decía así, Panguano y esto se refería a que era muy indio. La palabra me toco profundamente cuando volví a Popayán, la forma en como un lugar donde la iglesia y el poco contacto habían hecho que una palabra popular se convirtiera en una forma despectiva de llamar a las personas asociándolas con los “Indígenas”. Así me interesé por

saber porque en nuestras rutinas y actuar suele haber este desprestigio. Así decidí darle el nombre a mi banda “Los pangurbes”.

## **2.2. Migrando a la capital: La academia, las Nuevas Músicas Colombianas, maestros y referentes**

Llegué a Bogotá a finales de julio de 2011. Me interesé por una escuela llamada la Escuela Fernando Sor. Esta había sido recomendada por un amigo que estudiaba en Buenos Aires. Me hablaba de ella mostrándome que había dinámicas parecidas en la enseñanza de los pensums en las escuelas y conservatorios de Jazz y música clásica en Argentina. Pero mi interés verdadero radicó en ver que había profesores que habitaban diferentes géneros como el jazz, la música clásica y la contemporánea, etc., además de que estos géneros se encontraban con las músicas colombianas. Muchos de estos profesores además eran integrantes de bandas que me habían tocado cuando era pequeño (La Mojarra Eléctrica, Superlitio, Tumbacatre, El Bloque de Búsqueda, Carlos Vives, etc.). De todas la que más me tocó fue La Mojarra Eléctrica.

Recuerdo que iba un poco asustado a mi entrevista, puesto que, aunque no me sintiera atraído del todo por la Universidad del Cauca, ya había tenido dos frustraciones académicas en el mismo sitio y empezaba a sufrir temores frente a los mitos que mencionaba anteriormente y que terminan por frustrar a cualquiera. Son esos comentarios como: “Si no pasaste la primera vez es porque tienes mal oído”, “debiste haber empezado más temprano en la música”, “no cree que es mejor mirar otra carrera, una que dé dinero; recuerde que sus papás no van a estar toda la vida”, etc. Sin embargo, esta entrevista fue todo lo contrario a lo esperado. Fue algo actitudinal, sobre todo por perseguir y escuchar intuiciones musicales, por lo que se me dio bien. Por otro lado, la Sor es una escuela privada donde el interés también es de tipo monetario, entonces tampoco se trata de espantar a la gente.

La Escuela Fernando Sor es reconocida por dar una oferta musical de músicas sumergidas en el lenguaje del jazz y la música popular. Sus instalaciones cuentan con salones privados insonorizados para los estudiantes, instrumentos musicales, amplificadores, salas de

ensayos grupales, tarimas para presentaciones, consolas, salones de audio, audiovisuales, estudios de grabación, etc. Los mencionados docentes, que además de moverse en grupos reconocidos, eran parte de la escena musical presente de la ciudad de Bogotá en diferentes géneros y propuesta musicales. Además, contaba con la constante llegada de talleristas, de músicos importantes, de reconocidas agrupaciones de todo el mundo. Muchas veces había charlas, pero también clases individuales para todos los instrumentos. Así que era una oferta musical que me atraía más. Después de la valoración entré a un curso llamado “Fundamentos musicales”, que no alcanzaba a ser primer semestre como tal, pues era la preparación básica o de nivelación. Había carreras de producción musical, músico de sesión, audio, teatro musical, cine y televisión, entre otras. Yo decidí entrar a la carrera de músico de sesión, o instrumentista, como también se le puede llamar. Mi instrumento por estudiar fue el bajo eléctrico. Hoy por hoy la escuela es mucho más grande y reconocida por esto y más cosas.

Entré en un grupo mayor de 50 personas. Había músicos de diferentes regiones del país, lo cual hacía diversa la clase. La clase de fundamentos era la más importante y de más horas, duramos casi más de un mes todos juntos, pero después dividieron el grupo en dos, supuestamente en los que tenían menor rendimiento y los que iban más adelante. Yo quedé con los de menor rendimiento, en el grupo B, y ahí empecé a darme cuenta de que la música era un universo mucho más grande de lo que había pensado. Mi idea siempre había sido la de contar historias que a veces no eran tan visibles por diferentes razones.

Venía de la banda que había tenido en Popayán llamada Los Pangurbes, que formé con amigos del colegio, la cual era un laboratorio del sonido y un espacio de experimentación que reunía diversas artes a parte de la música, como la literatura y el teatro. Cuando entraba a la clase de fundamentos a ver gramática, ritmo, entrenamiento auditivo y armonía (todos juntos), entendí que había un universo inexplorado para mí. Mis clases de instrumento me empezaron a mostrar la apropiación del cuerpo para el instrumento; los talleres de géneros y estilos me mostraban las diferentes músicas, contextos y lugares donde había crecido determinada música; con la clase de historia encontraba respuestas a ciertas cosas por las que se habían dado las músicas; las clases de ensamble me mostraban las relaciones con



personas diferentes, además de cómo construir buenos lazos para hacer que la música siempre suene mejor. De este modo mi cabeza empezó a comparar la música con la vida misma, a hacer asociaciones con todo y a no limitarla específicamente en términos de música para la música. Sin embargo, el ambiente académico me atrapó y yo, que nunca había sido constante con lo que hacía, sentí que la música me fue disciplinando para ella. En mi primer semestre no tuve muchas relaciones además de las de mi curso, me convertí en un ñoño que iba desde que abría la escuela hasta que cerrara. Los fines de semana salía a visitar a los pocos amigos que tenía de Popayán en la capital y les contaba lo que aprendía. También salía a conciertos al aire libre u obras de teatro a las que pudiera entrar, puesto que no había cumplido la mayoría de edad para entrar a todos los clubes y bares que había para la música.

La Fernando Sor tiene una formación muy enfocada al jazz y la música norteamericana. Estas músicas son, a mi parecer, una segunda gran colonización que tiene el mundo en términos musicales después de la música clásica. Terminé por enriquecer mi gusto por el jazz y me centré en aprender a tocarlo con sus diversas vertientes como el blues, funk, R&B, rap, etc. Esto ha sido un proceso sin fin, puesto que la música es infinita. Yo era alguien que había llegado sabiendo poco de música en estos parámetros y términos, de modo que el semestre de fundamentos lo pasé tratando de ponerme en un nivel básico de música. Había muchos músicos de gran calidad, que habían llegado sabiendo muchas cosas que no entendía y tampoco conocía. Algunos amigos del curso eran “calentanos” que les gustaba la salsa y la música tropical, al igual que a mí, entonces empezaron el proyecto de hacer una orquesta en donde me metieron, no porque fuera muy bueno sino porque veían que podía mejorar y lograrlo. Me enfoqué en el estudio, los ensambles, conocer mi bajo y demás. Terminé sacando buenas notas y ganando una pequeña beca para seguir los estudios.

Cuando volví de ese primer semestre a Popayán me encontré con mis amigos de Pangurbes, los que aún seguíamos en la música hablábamos de lo que estábamos estudiando y yo me interesé por decirles que tocáramos jazz y cosas por ese estilo, sin embargo, éramos muy malos. Nuestros amigos de Viento en Popa Ensemble, en Popayán, con su director Gabriel Coral, eran el único referente musical de jazz que tenía. Con Gabriel habíamos compartido

algunas charlas por el proyecto de Los Pangurbes. Al ver nuestra energía y dinamismo se interesó por darnos dos veces a la semana clases de jazz, así que esas vacaciones nos fuimos metiendo en el cuento. Gabriel tenía unos buenos conocimientos en el tema, ya que había estudiado con un gran maestro del suroccidente llamado Jaime Henao, que tiene una escuela conocida como El Colectivo, en Cali. Henao fue el director de la gran orquesta de salsa llamada La Misma Gente, había sido profesor de la Universidad del Valle, y eso solo por nombrar algunas de todas las facetas y logros que ha alcanzado. Actualmente dirige la Big Band de Punto Baré, un lugar especializado en la salsa, la música latina y el latín jazz en Cali. Gabriel había sido alumno y amigo de él. Él también había tenido su orquesta llamada Toño Barrio, la cual después de llevar un tiempo en Cali cambió su lugar de residencia por Bogotá en búsqueda de más oportunidades. Gabriel había salido por razones de estabilidad económica y se había ido a residir en Popayán en donde tenía a Viento en Popa y una orquesta de salsa llamada Son Manicomio. A Gabriel se le ocurrió que todos los martes en las noches, en un lugar prestigioso para la salsa, la timba, latín jazz y demás llamado La Iguana, nos reuniéramos a tocar con puerta abierta para quien llegara. Después de que el “Tío Diego Velásquez”, dueño del espacio, viera nuestro interés, su bar se volvió nuestro lugar de estudio, ensayos y conciertos. Acabaron las vacaciones y yo volví a Bogotá. Mis amigos volvieron a iniciar su semestre en la U. del Cauca y a enfocarse en las enseñanzas de aquel espacio.

Cuando volví a Bogotá llegué muy entusiasmado a seguir aprendiendo. Me seguí concentrando, pero sucedía que, al contrario del semestre de fundamentos, en este los dos primeros meses empecé a sentir el peso de estar encerrado y a sentir que tenía amigos en las clases, pero pocos afines con mis búsquedas. Tenía mis amigos de la orquesta de salsa que se había llamado la Tropi- Sor, un parche de caleños que eran rockeros, gente que se saludaba todos los días, también un amigo bajista que era con quien compartía las clases grupales de bajo en mi semestre. Aprendía de las costumbres, las ciudades y demás músicas que había en otras zonas del país por lo que cada uno hablaba y compartía desde sus celulares y reproductores, pero poco se compartía de la vida y demás.

Un día escuché música del Pacífico que venía de un salón y la tocaba una guitarra. Me sentí bellamente atraído y me paré afuera del salón, miré por la ventana y era un adulto de piel blanca con buena onda que tocaba melodías y solos con el estilo del Pacífico. Sin miedo le toqué la puerta y le pregunté qué era eso y que si me podía enseñar a tocar así. Él me preguntó si era guitarrista y yo respondí que no, que era bajista, que era de Popayán y me contestó: la capital blanca del Cauca, lo cual me chocó bastante; yo entendía también el porqué. Me dijo que me sentara y puso música del Chocó, que no entendía muy bien y no había escuchado. Para mí el Pacífico comprendía la marimba y punto, pero no sabía de aquel formato. El guitarrista me dijo que tenía pocos espacios para enseñarme pero que cada vez que alguien fallara los lunes, que es cuando él iba a la escuela, podía entrar al salón y escuchar y tocar con él. Le pregunté cuál era su nombre y me dijo: puedes decirme Lucho, Lucho Gaitán es mi nombre. Después le pregunté con quién tocaba, a lo cual él respondió: mi grupo se llama La Mojarra Eléctrica. No pude contener y le dije: uy quieto, no lo sabía, con razón; a mí me gusta mucho su grupo. Él se rio y me dijo que ya tenía que irse. Así los lunes trataba de tenerlos libres en las mañanas y preguntarle cosas a Lucho. Algunas veces me ponía a acompañar a sus alumnos en el salón, otras veces no estaba, otras ponían música y en la escucha aprendía mucho sobre la música negra del país. Pero era un espacio corto y, aunque sentía gran felicidad, volvía al mundo académico que tenía la escuela.

Solía quedarme hasta que cerraban la escuela, así fui conociendo la gente que estudiaba en el horario nocturno. Empecé a ver que la gente de la noche era gente que se la guerreaba más por estudiar; unos tenían “camellos” (trabajar) en el día y otros, aunque no “camellaban”, tenían solo dinero para pagar la escuela en ese horario. Muchos llegaban muy temprano a estudiar y así muchos casos más. Había dos bajistas de la noche con los cuales empecé a charlar más y que tenían un grupo de amigos que me caían bien, sentía que era más de mi onda. Aunque yo tenía los recursos para estudiar gracias a mi madre, yo sabía muy bien cual era mi lugar, sabía que venía del barrio y una ciudad difícil en desarrollo. Solía irritarme porque había personas que no valoraban mucho su estadía en la escuela y se quejaban mucho de las clases. Entonces este grupo de personas me caían mejor porque, aunque tuvieran dificultades, se enfocaban más en estudiar. Esto no quiere decir que en la

jornada diurna (que era en la que yo estaba) no hubiera gente de este perfil, o que no hubiera gente dedicada. Había gente muy buena, pero de pronto empecé a ver que los regionalismos son un poco atrevidos. Y quizás juzgar no era lo más adecuado. Para ese tiempo uno era un poco ensimismado para las diversas realidades. La escuela tenía sus fallas de currículo y metodología, pero creo que fue un privilegio estudiar ahí y eso lo fui entendiendo con el tiempo.

Un viernes decidí no salir tan tarde he ir a tomarme una cerveza a una esquina a una cuadra de la escuela, pero al que no me dirigía casi porque yo vivía en sentido contrario. Había visto de lo lejos que era de esos chuzos donde se juega tejo o sapo y pensé que sería bueno salir de la rutina y descansar. Cuando llegué había mucha gente de la escuela, incluyendo algunos profesores de renombre. Compré mi cerveza. Iba hacerme en un puesto de la entrada cuando me empezaron a gritar desde la mesa y puestos de atrás: “Popayán, venga pa’ acá, hágase con nosotros”. Volteé a ver: era un grupo grande. Decidí hacerme con ellos y me di cuenta de que eran estudiantes de semestres más avanzados, los estudiantes más aplicados. Entre pola y pola fui conociéndolos y me preguntaban cosas. Al final quedamos unos pocos y cuando íbamos saliendo también llegó el maestro Lucho, que era muy cercano a ese combo y a los profes que había. Me dijeron que si quería ir a un *jam* a la Candelaria y decidí ir junto a los profes y la gente que quedaba. Era un lugar muy cerca a la circunvalar. El jam lo organizaba un estudiante más adelantado de mi semestre llamado Tafur. Con el transcurrir de la noche empecé a darme cuenta de que llegaban muchos músicos de diferentes universidades y edades, músicos que se subían sin la pretensión de “aceitar”<sup>12</sup> sino de rumbear con la música que se hacía en vivo y pasar un momento agradable. Jam traduce “jugar”, y el espacio era fiel a ello. Todo mundo puede participar; en algunos casos se reúnen músicos que se saben los mismos temas y por medio de la improvisación empiezan a interactuar con la música. Yo era muy novato, pero los profes con los que estaba me hicieron subir y sentí una adrenalina muy poderosa que me llamaba bastante. Toqué un par de temas que creo no salieron tan chéveres, pero afronté el miedo de intentarlo. En esa

---

<sup>12</sup> Dícese, en el mundo de la música, a “rayar”, decir que no tocas bien, o tomar actitudes que humillen o hagan sentir mal a otro músico.

noche en la madrugada empezaron a llegar músicos de más renombre y el jam puso un nivel mucho más profesional. Por primera vez pude ver a Jacobo Vélez, quien había sido director de La Mojarra Eléctrica, pude ver a un poderoso jazzista que había estado en varios discos de la llamada nuevas músicas colombianas, llamado Pacho Dávila. Ahí estuve hasta la madrugada y salí rumbo a mi casa con muchas ideas y cosas por pensar.

La idea joven era tocar todos los espacios de aprendizaje que pudiera. Como me la pasaba metido en la Sor, el profesor William Pérez, que dirigía los ensambles, me metía a varios grupos y también llamaba para cubrir la ausencia de bajistas que no tenía la escuela. También había un jam todos los viernes desde la tarde a la noche y ese fue el espacio académico de la escuela más enriquecedor, porque sin saber cómo tocar eran pocos los que se medían al ejercicio y de pocos yo me fui metiendo en la película hasta lograr acompañar mejor. El jam pasaba por muchos géneros musicales, esas eran horas y clases gratis, horas de estudios que los maestros William y Carlos Peralta nos regalaban. Al final uno solo aprende a tocar algo tocando, no solo estudiando. Hay que hacer las dos, pero uno privilegia a la otra.

En los ensambles también conocí a un gran contrabajista y profesor llamado Julián Gómez (también del Cauca), que tenía un gran bagaje musical; entre sus experiencias ha estado el ser contrabajista del reconocido jazzista colombiano llamado Antonio Arnedo. Antonio ha sido uno de los exponentes de jazz más importantes del país y además de eso lo tienen reconocido como pionero en las nuevas músicas colombianas por su disco *Travesía*, en el cual fusiona las músicas colombianas (en especial las del Caribe) con el jazz. Pero lo que más me tocó de conocer a Julián era que, como dije, él era del Cauca, del mismo pueblo que mi abuela materna: Timbío. Así que encontré buena energía con él porque, como en todo pueblo pequeño, los dos conocíamos quiénes eran nuestras familias. Hicimos una buena amistad y él me hizo interesar por aprender a tocar el contrabajo. Estudié un tiempo con él y me presenté al conservatorio de la Universidad Nacional. Este fue mi tercer encuentro con el mundo académico clásico, y esta vez logré pasar. Estudié un año en el preparatorio básico de la Universidad. Iba a mis clases y también seguía estudiando en la Fernando Sor; sin embargo, el profesor de contrabajo fue el que en esta ocasión me terminó alejando del

conservatorio. Alexander Sankov era de esos profesores europeos que tienden a buscar colonizar a sus estudiantes para ver la música de un solo modo. Me daba clases de cinco minutos diciendo que no estaba perfecto el ejercicio, o preguntando por qué cogía el contrabajo de una forma inadecuada (es decir la posición para la interpretación que estaba aprendiendo en este instrumento) y me sacaba de clase. Lo máximo que llegué a recibir fueron veinte minutos de clase. No permitía que uno llegara masticando chicle, tampoco que me refiriera con palabras como “vos”, “tú”, etc. Decía que no existía nada entre los dos que vinculara para hablarnos a menos de que fuera la música.

Así duré un año en su régimen, pero me terminé aburriendo de sus clases y decidí salir del conservatorio de la Nacional. Las clases teóricas y de coro me habían nutrido un poco más, pero mis búsquedas estéticas ya se perfilaban entre la música colombiana de las costas, la música de Latinoamérica, afrocubana, el jazz, etc. Lo que le llaman músicas populares o del mundo. No me interesaba estudiar cinco años contrabajo para poder después entrar a una carrera de música clásica en la Nacional y durar otros cinco años estudiando una música con ese tipo de enseñanza, que no me hacía conectar. Además, y a pesar de la rigurosidad, el estudio es vital y toda la vida en este oficio habrá cosas por aprender. Sentía que con la educación que se manejaba en el conservatorio, la vida se desperdiciaba; no estaba dispuesto a sumergirme en vivir para tocar el contrabajo. La vida en la música, a mi parecer, no se explicaba en vivir para un instrumento como para ciertos músicos si lo es, yo buscaba interpretar instrumentos para contar cosas y esas cosas no solo se encontraban en el recinto del conservatorio. También sabía que el mundo clásico tenía un recorrido mucho más prolongado en términos históricos, el cual hace que esta música enriquezca todo el panorama de la historia de la música actual. El riguroso trabajo técnico era una razón para estar ahí, puesto que la técnica siempre da argumentos para desarrollar las ideas musicales que suceden en tu cabeza, pero mis búsquedas estaban más cercanas a la que sucedía en la Sor. No me gustaba esa educación tradicional y hermetismo para ver todo. Yo estaba “engomado” escuchando discos de Charlie Parker, Steve Swallow, Coltrane, Mingus, Benny Golson, etc. El oído me inclinaba a otros lados.

Con el tiempo ya me había hecho amigo de personas más afines con los gustos musicales que tenía, muchos de ellos eran personas muy apasionadas por la música. La escuela solía traer diferentes maestros a dar talleres y escogían alumnos sobresalientes para participar en los ensambles que dirigían estos profesores que por lo general eran “gringos” de escuela en New York, Boston (Berklee), Los Ángeles, etc. Así pude recibir diferentes talleres y tomar enseñanzas de varios profesores. También conocí artistas que son referentes hoy en día en la música como el maestro Alain Pérez, Vadala, Carlitos del Puerto, Pedrito Martínez, etc. Esto por nombrar algunos, ya que siempre había muchos invitados en la escuela. También encontré profesores que me guiaron en mis estudios: Carlos Peralta, William Pérez. de los cuales ya he hablado, Luis Guevara, gran músico de la escena del jazz, excelente pedagogo, Toño Burgos, músico de tradición costeña y además con un gran experiencia siendo el director de la banda de Toto la Momposina, gran pedagogo y conocedor de mucha música del mundo, Rafael Serrano (Q.E.P.D) el profe que me enseñó mucha de las historia del jazz en Colombia y los músicos de folclores tradicionales, Carlos Cañón que me mostró muchos disco de funk y electrónica, etc. También vi diferentes músicos de la escena nacional, en el oficio. Por último, un profesor que ayudó a ampliar mi forma de pensar, de ver el mundo, de tocar el bajo eléctrico y de pensarme diferentes formas de abarcar mi oficio, y que sigue siendo mi maestro: su nombre es Juan Carlos Padilla. Gran compositor, arreglista y multi-instrumentista. Él no solo me enseñó de música sino de los estados del arte, filosofía y de política, puesto que estudió derecho y filosofía.

Por otro lado, por el maestro Lucho Gaitán empecé a conocer personas que se volvieron amigos de diversas partes de Colombia en especial de Guapi (Cauca) y Quibdó (Chocó). Algunas veces el maestro me invitaba como reemplazo del bajista que solía tocar junto a él, quien fue mi profesor de bajo en la Sor, Javier Pinto, o como le decimos: “Pelos”. Las primeras veces no me fue bien y después fui aprendiendo más sobre la música del Pacífico. Lo interesante fue que junto a él conocía más y más personas. Una muy importante fue “La Wey” Ferney Segura, músico tradicional del Pacífico que venía de Guapi, que me enseñó bastante sobre aquella música. Había conocido al percusionista de un grupo chocoano llamado Bambazulú y su nombre era “Kaes” Ariel Martínez. En algunas salidas había podido

interactuar con el grupo que estaba saliendo a la fama: Herencia de Timbiquí. También pude conocer músicos importantes de la capital como a Urián Sarmiento, gran personalidad de la música colombiana, músico de la agrupación llamada Curupira, investigador vital para la música del país. También pude conocer a un gran músico y compositor llamado Mateo Molano, quien dirigió un excelente grupo de las músicas colombianas llamado Tumbacatre. Todas estas personas fueron enseñándome cosas y pude ir apreciando nuevas cosas en mis horizontes culturales. Todos esos grupos que admiré, empecé a conocerlos y además a volverme amigo de sus integrantes.

Inicie a saldar cuentas y una de ellas fue el Festival Petronio Álvarez. Al primer año en Bogotá, decidí aparecerme con un par de amigos en aquella fiesta. No falté ningún día de todo el festival. Comencé a enterarme sobre las modalidades y cómo funcionaban el festival. Además, también iba con conocidos que sabían dónde estaban los remates, donde tocaban fuera del festival. La Wey y Lucho me apadrinaron; de ese modo empecé a conocer, más y más músicos. Pude comprender un poco más las condiciones de sus vidas, las narraciones que hay a su alrededor. Me fascinó mucho ver las chirimías chocoanas, creo que, porque tenían el nombre de “chirimías”, y porque los vientos se asemejaban a los movimientos de las flautas caucanas, con otro sentido y vocabulario, claro está. Empezó a crecer toda una necesidad estética de entendimiento por la raíz de toda música, a soñar con poder tocar en el festival algún día con mi idea de Los Pangurbes, así estuviera muerta la banda, como estaba en ese instante.

Mi amor por la música del Pacífico y del Cauca empezó a crecer. Cada vez que bajaba a Popayán trataba de conocer más de mi región y sus maestros. En una de esas vacaciones ya había conocido a Salomé, una marimbera en la ciudad de Popayán, lo cual resultaba muy extraño para el contexto. Terminé por hacerme gran amigo de ella y resultó que ella venía del sur del Cauca. Ella también conocía a personas como Elvar Mosquera, Amparo Gómez y Ana Melia. Así que junto a ella forjé una amistad, una hermandad. Ambos éramos soñadores, teníamos –y tenemos– la idea de vestir el Cauca de su diversidad. Al maestro Elvar le armamos un grupo, el cual solíamos llevar en diciembre a Popayán, llamado “Elvar Mosquera y su grupo Churimbá”. Invitamos a otro gran maestro llamado Lorenzo Solarte,



gran insignia del Patía, músico que guarda el repertorio más tradicional del Valle del Patía. Con él empecé a conocer canciones varios bambucos y sones patianos. Además de ello aprendí más sobre la historia del cimarronaje en Patía, sobre cómo algunos negros cruzaron la cordillera y se asentaron en el río Patía. Las charlas con estos maestros originaban cada vez más y más preguntas. Los mitos y leyendas de la región tocaron en lo profundo de mí. Yo, que siempre he sido alguien apegado a los rituales, me sentía introducido en un mundo que validaba muchos de los pensamientos que solían transitar por mi cabeza. Por otro lado, empezamos a interesarnos más por la chirimía caucana, así que, con el combo de amigos músicos de siempre, además de tocar jazz, comenzamos a hacer reuniones musicales donde invitábamos a los músicos patianos, además, iniciamos a tocar en las novenas familiares, empresariales, clínicas, etc. Donde nos llamaran íbamos; ya habíamos empezado a tener más conciencia musical por nuestros estudios, entonces empezamos a realizar arreglos para los temas de la tradición flautera, a incursionar de una forma mucho más profunda en la investigación de la chirimía, hacíamos un oficio más reflexivo y profesional frente a nuestras interpretaciones.

## **2.2 El choque. Reclutando a los Pangurbes y el Ciudeblo. Viajando a festivales.**

Aunque bien me había interesado por las músicas del país, y aunque Bogotá es la capital del país, era muy difícil también ver todo el tiempo una “movida” como la que yo soñaba cuando era adolescente y que veía a través de la revista Shock o internet. Los tiempos ya habían cambiado y muchos de esos grupos que habían estado en el movimiento de las nuevas músicas colombianas, estaban muriendo o estaban pasando por transformaciones que con el tiempo suelen suceder con las bandas que llevan varios años, no se mueven del *underground*. También suele pasar que sus integrantes tienen otro tipo de procesos y compromisos. Factores había muchos, pero el hecho era que la movida de la capital en ese campo era un poco quieta. Cuando digo quieta me refiero a que no tiene ese mismo poder y carácter del que hablaba cuando yo estaba más joven y venía a Bogotá desde Popayán o veía por el auge de las redes. Un día que Lucho Gaitán me invitó a su casa; ya estábamos en vacaciones y pronto yo estaba a viajar. De todos modos, fui. Ese día había bastantes músicos

en su casa e iba a haber un concierto en un lugar llamado Casa Quebracanto. Llegué ahí, nos tomamos algunos tragos. Yo no sabía que La Wey tenía un grupo llamado Afrotumbao; ellos eran quienes iban a tocar. Ese día fui al Quebracanto con toda la gente y al ver ese concierto sentí muchas nostalgias, sentí que había viajado a Bogotá en búsqueda de tener un grupo que hablara de mi forma de ver el mundo, de mi tierra, de lo que veía del país, la capital y hablar desde las músicas caucanas y del Pacífico, pero por el contrario, por más de que había estado aprendiendo muchas cosas, solo me veía atrapado en el mundo de la escuela Fernando Sor. Como desde las verdades que se empiezan a hablar desde un lugar, sentí que estaba muy cómodo con el jazz y sus vertientes y que me había olvidado de mi raíz, de todo lo que era. Ese día cuando cogí el taxi, lloré y sentí la necesidad de rehacer mi banda Los Pangurbes. Creo que también, como joven, había entrado a un solipsismo que no me permitía ver lo que quería sin la influencia del jazz. Era algo parecido a lo que pasaba con los profesores de la música clásica, y en este caso era el jazz y sus maestros los que se habían sobrepuesto con sus ideas. He de aclarar que sentía que el jazz me había hecho crecer como músico y agradezco su encuentro, pero quería vivir libre de jerarquías. Es decir, no entregar verdades absolutas a nada, sino enriquecerme de todo.

Después de las vacaciones volví con la intención de rehacer Los Pangurbes. Había tenido charlas que no les agradaban mucho a los primeros integrantes de Pangurbes, ya que ellos también tenían un gran amor por el grupo y utópicamente creían en que podíamos salvar el grupo, ellos también veían que el nombre de la banda les pertenecía. Sin embargo, nuestros rumbos estaban trazados de formas distintas, así que decidí darles un tiempo para ver si sucedía algo y ellos rearmaban el grupo en Popayán, pero no sucedió nada. Así que sin miedo decidí darle un nuevo rumbo a este proyecto, e comencé a buscar gente para los nuevos Pangurbes. Había encontrado tres personas con las que tenía mucha afinidad y con las cuales sabía que todo tendría una responsabilidad, gusto por investigar y por experimentar cosas. Los primeros eran dos hermanos que venían de una familia del departamento de Córdoba, amantes de la música latina y la música colombiana: Julián y Juan David Hernández. Los conocí en los horarios de la noche de la escuela y me había convertido en grandes amigos de ellos. Eran muy entregados al estudio, personas de gran

corazón y de una tradición musical muy fuerte. Los dos gozan de un excelente humor, pero ante todo Juan, el mayor. El mayor toca el piano y el otro batería. La tercera persona que conocí era un baterista, también muy disciplinado, de un pueblo muy cercano a Medellín llamado Marinilla: Esteban Aldana. Amante de las historias de la revolución latinoamericana, un conocedor de su historia, crítico profundo de nuestro país, persona emprendedora y creativa. Todos estos tres con un carácter amable pero también fuerte, respetuosos del otro, cuidadores del tiempo, de no estar haciendo cualquier cosa sin sentido. También habría tres personas más en este primer proceso: la primera era una cantante de Barranquilla y su familia de San Andrés, muy buena cantante llamada Laura Redondo. Otro sería un saxofonista de Leticia es decir del departamento del Amazonas, Diego Vargas y el guitarrista un gran músico con una inteligencia muy abierta que había conocido en el ensamble de música colombiana de la escuela, con el cual también había hecho una gran amistad, Andrés Felipe Niño. Estos personajes no terminarían por estar en el grupo y tampoco alcanzaron a estar en un primer concierto, puesto que llevábamos dinámicas muy diferentes. Resultó también que los momentos de sus vidas no correspondían con las ideas que yo tenía para ese momento.

El grupo en ese tiempo trabajó con bastante esmero. Para completarlo apareció mi gran amigo David Jaramilo, “El Jara”, que había llegado de Popayán a estudiar en Bogotá. Además de ello había estado en los primeros Pangurbes y entendía el sentir con el que había nacido el grupo. Así empecé a escribir mis primeros nuevos temas. Creía que debía tener un resurgir el grupo y no podían ser con los temas que se tenían en Popayán, así que el único tema que rescate fue “Pangurbes”. Los conocimientos que había adquirido me brindaban una perspectiva diferente para los temas que quería montar y hacer; el oficio de la composición era un poco más consciente, aunque tampoco era un gran método, simplemente tenía más herramientas. Empecé a entender otras dinámicas: ensayar costaba dinero, por ejemplo. Así que al comienzo ensayábamos en la escuela, ya que casi todos éramos de allá, a excepción de Jara.

El combo que habíamos hecho de Los Pangurbes teníamos una chirimía urbana en las instalaciones de la escuela que dirigía maestro Lucho Gaitán. Todos los viernes solíamos a

tocar, aprendíamos a tocar diferentes ritmos del pacífico, incluso a veces experimentábamos otros ritmos de otras zonas del país. La cantante del grupo ya había salido, al igual que el guitarrista y el saxofonista, entonces en ese combo nos reuníamos Julián, que sería el encargado de las congas, Esteban Aldana, que tocaría la batería, y Juan David, que tocaría el piano. Teníamos un nuevo integrante que era guitarrista, también muy buen estudiante y apasionado por aprender de todo lo que se le entregara. Su nombre: Juan Daniel Vargas, apodado como “Tom Sawyer”. También salíamos a ver grupos que venían de diferentes folclores a la capital. Así empezamos a ser un grupo influenciado por otras ideas, donde primero estaba el alimento de nuestras tradiciones musicales y después tomábamos de referentes otras músicas.

Nos interesamos por salir a la región de donde tenían raíces los hermanos Hernández, la cual era Montería. Cerca de esa ciudad existe un festival llamado el Festival del Porro, en un pueblo llamado San Pelayo, Córdoba. Ahí empezamos a conocer otro folclor que tenía cosas muy parecidas a la música de chirimía chocona. Fuimos para conocer cómo la gente se congrega en esta fiesta y ver cómo las dinámicas con las que se desarrolla el festival. Conocimos a otros reconocidos músicos e investigadores que nos llevan más años en la tarea. Uno fue Mario Galeano, también parte de las nuevas músicas colombianas, músico, compositor, melómano y director de agrupaciones como Frente Cumbiero, Los Pirañas y Ondatrópica (grupo que reúne a la vieja guardia y las nuevas generaciones de la música popular bailable colombiana), y a Pedro Ojeda, baterista de gran trayectoria, que además hacía parte de los proyectos de Mario, también formó parte de Tumbacatre, La Mojarra Eléctrica, Siddesteper, Malalma, y diferentes grupos de jazz, grupos experimentales, Romperayo, etc. La charla con estos maestros de la capital y también con los maestros e intérpretes de esta región (uno de ellos “El Mamón de Sucre” José Gregorio Medina) nos enseñó diversos caminos para seguir trazando lo que veníamos haciendo con la banda.

También asistimos en grupo al Petronio Álvarez y nos trazamos aquel sueño que ya había pensado antes yo, el cual era estar en la tarima de aquel festival. Nos permitimos seguir aprendiendo y conociendo cada vez del Pacífico. Empezamos a seguir aquellas enseñanzas que los músicos de las llamadas nuevas músicas colombianas habían trazado. Esto era,

básicamente, aprender a sentir y vivir la música en un lenguaje donde el aprendizaje es desde la oralidad. Donde los maestros no usan términos académicos para enseñar música y en donde su educación no ha funcionado de este modo. Sus enseñanzas son transmitidas de generación en generación y el contexto cultural, los va definiendo como unos virtuosos en sus instrumentos, grandes compositores, intérpretes y sabedores de la música en lógicas más interesantes para mi gusto y ese momento. Luego fuimos al Festival de San Pacho en Quibdó, Chocó, y ahí pudimos ver nuevas caras. Nos hicimos amigos del grupo Rancho Aparte, pudimos sentir otra fiesta, conocer más maestros y hacer nuevos amigos. Con estos viajes nos volvimos unos hijos de las nuevas músicas colombianas y nos dimos cuenta de que estábamos cargados de otras ideas y planes.

Mientras seguíamos armando nuestro repertorio, ya había más temas que había compuesto y arreglábamos en grupo. Llevábamos casi un año de trabajo y no habíamos hecho nuestra primera presentación. Había visto un pelado mayor que yo en la escuela que tocaba saxofón y que sentía que podía aportarle al grupo. Era enérgico, además sentía que era callejero, tenía un modo de vivir la música que podía compenetrar con la de nosotros y nuestro grupo. Su nombre era Juan Manuel Pacheco, quien se convirtió en el saxofonista del grupo. En ese momento no teníamos cantante, así que probamos algunas personas, pero no daban con lo que buscábamos. Así apareció Ángela María Muñoz, que venía de Popayán a estudiar a la Sor, amiga mía de hace algunos años y que alguna vez había ensayado con la primera generación de Pangurbes, sin tocar nunca con nosotros pues nos había dejado “metidos”, no cumplió con su compromiso. Era una cantante con mucho poder, sentir y fuerza para transmitir. Con una voz única sentí que era ella quien podía interpretar mis letras. Ella era también amiga de Jara y de otras personas de Popayán que estaban en Bogotá, por lo cual también sentí que íbamos a estar en familia. El día que entró al grupo Ángela, “La India”, nacieron nuevamente Los Pangurbes. Sentí que la banda debía tener “un apellido” porque no era el mismo sentir de antes, yo ya no solo quería hablar de Popayán y el Cauca. Me había dado cuenta de que había ciertos problemas con la memoria e historia de la sociedad que transitaba y no solo era Popayán, ahora debíamos hablar de la Colombia que vivíamos.

Los viajes a los territorios nos habían mostrado la diversidad de Colombia, la política, la guerra, la violencia del país nos tenía sumidos en la pobreza. Habíamos trasmutado la guerra a diferentes escenarios y eso nos tenía marcados. La capital representaba un mundo moderno donde la vida se consumía rápidamente. El país tenía problemas y luchas ambientales no solo en el Cauca sino en diferentes departamentos. Sabíamos también que éramos un pueblo demasiado rico, de otras formas, y teníamos que reconocerlo, hablar, darle voz a los que están perdidos entre montañas, valles, costas, etc. Llorábamos alegrías por todas partes, pero la dignidad se nos perdía y para mí este era un país que habitaba entre el campo, la ciudad y viceversa. Sabía que nos parecíamos mucho, que también teníamos diferencias culturales abismales y diferentes fenómenos más. Esto para mí es hablar del Ciudeblo; preguntarme por las cosas que nos unían y nos alejaban, que nos había pasado históricamente para que fuéramos así, de modo que no podía resumirse simplemente en ritmos, folclores, etc. Éramos una banda cuya estética era mucho más amplia que reencontrar ritmos, por eso éramos unos hijos de las nuevas músicas colombianas, pero teníamos otro aire, uno más fresco y joven. Además, como líder, yo cargaba con otro sentir, éramos otra época. Los Pangurbes y El Ciudeblo era el nombre del nuevo grupo.

En paralelo a la creación de la banda, inicié un proceso en mi ciudad: crear un festival que tratara de unir las diferentes manifestaciones musicales del departamento del Cauca. Un festival que también ofreciera una franja de jazz para la escuela pequeña que se había creado en la ciudad y los jamms que realizábamos en el bar La Iguana. Así, junto a uno de mis amigos llamado Pablo Tobar (que también había sido parte de los Pangurbes), creamos el Festival de Jazz y Músicas Caucanas. Actualmente con 5 años, junto a Laura Gutiérrez, Pablo Tobar, Luisa Vidal y demás personas que se nos han ido sumando, el festival ha sido un proceso de enculturación<sup>13</sup>, de crear un poco de industria musical, un mercado y público que consuma pague adecuadamente por la música. También es un espacio para crear una oferta cultural que no fuera solamente dedicada a la Semana Santa, que es la fiesta cultural

---

<sup>13</sup> f. Proceso por el cual una persona adquiere los usos, creencias, tradiciones, etc., de la sociedad en que vive. *Esto es un extracto. Ver definición completa en el Diccionario de la RAE.*

más grande que tienen los patojos, sino también para que la ciudad aprendiera un poco sobre todo lo que ocurre musicalmente en Colombia. Han sido 5 años donde hemos hecho que grupos como: Gualajo, Baterimba, Las Cantaoras del Patía, Elvar Mosquera y Su Grupo Churimbá, La Escuela de Violines del Patía, William Pérez, Carlos Peralta Cuarteto, Son Balanta, Chambimbe DJ, Cáltese Banda Brava, Chirimía Mastales, Chirimía Aires de Pubenza, Chirimía Chancaca, etc., solo por nombrar algunos grupos, hayan participado.

Somos un país que siempre ha tendido al analfabetismo de nuestras manifestaciones artísticas y culturales, así que la labor de gestor también me ha enseñado a ver diferentes estados en el oficio artístico. Saber las empresas que apoyan, conocer sus intereses y su lógica, hacer cartas buscando patrocinios, recibir en la mayoría respuestas que no son positivas, darnos cuenta como los entes gubernamentales no ven en este tipo de eventos la dinamización de la economía. Muchas veces no comprenden que un joven puede estar ahí en vez de estar en las calles, que mucha gente puede interesarse en tocar o pintar, que el arte sana y rescata personas, que nos une y nos enseña de historia, que nos permite reconocer la diferencia de territorios, etc. El festival nos ha enseñado a tener más amigos y a creer que podemos dar la vuelta a las cosas en el país, trabajando en colectividades, llegar a pensar que podemos vivir de la música, que merecemos pasar la hoja y hablar de otros modos a los acostumbrados e impuestos sobre la guerra, la violencia, las desigualdades, etc.

Yo estaba pronto a acabar la Sor y mi madre estaba un poco desesperada por el título que obtenía con la escuela, que no era ni un técnico. Por coincidencia apareció un convenio con la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia. Así comencé un proceso de empalme para entrar a sexto semestre en aquella universidad. Se plantearon tres seminarios intensivos que cubrían las horas de las materias pedagógicas que no se habían cursado hasta el sexto semestre, semestre al que yo entraría. Las materias musicales ya estaban manejadas con las que había cursado en la escuela. En estos seminarios el choque fue muy fuerte porque muchos veníamos de estar ensimismados solo a tocar y hacer oficios que se limitaran netamente a la música, pero los seminarios eran pedagógicos, íbamos a la universidad que educa a educadores. Era un mes y medio, el primer seminario donde las clases eran de 7 a.m. a 1 p.m., había trabajos para el otro día y muchas lecturas por realizar. Nuestros

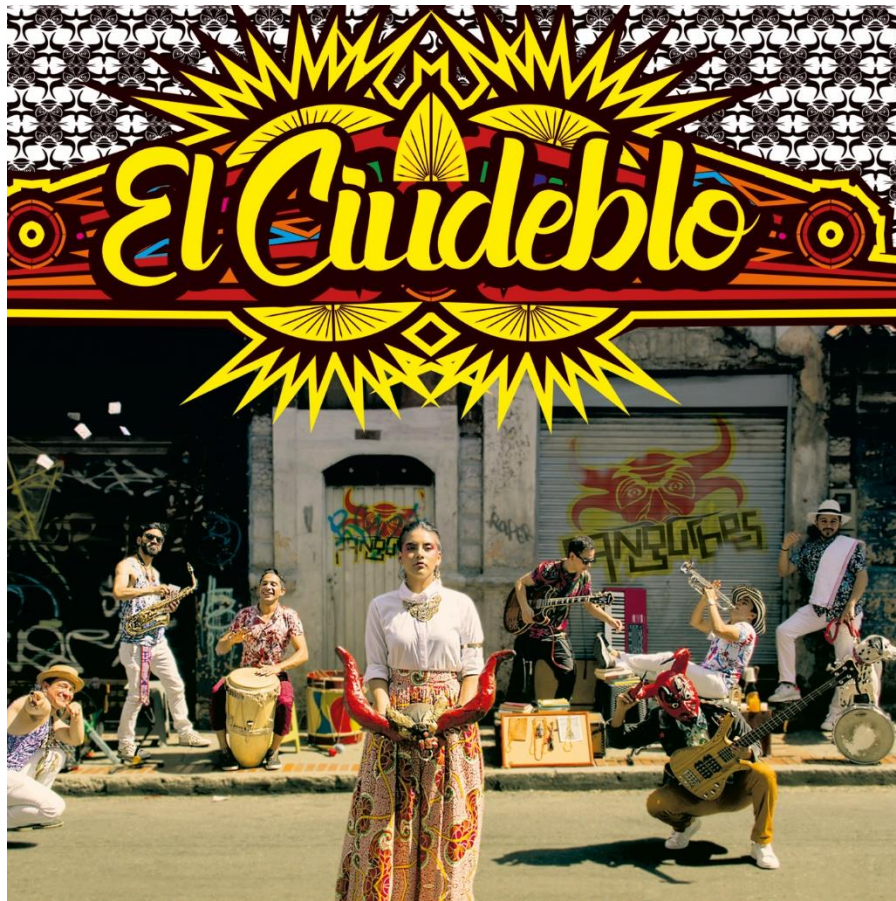
profesores fueron Miguel Alfonso un pedagogo de artes escénicas, Eliecer Arenas, músico y gran pedagogo. Los dos tenían maneras profundas de abarcar el trabajo de la educación y el rol docente. En el camino fueron haciéndose muchos amigos, puesto que más que aprender y depositarse conocimientos respecto a los comportamientos, la educación docente, que era la pedagogía y lo que debería ser un profesor. Cada uno se fue dando cuenta que estaban adquiriendo una responsabilidad y también algo que quizás no les llamaba mucho lo atención hacer. El segundo seminario duró dos meses, pero las clases eran dos veces por semana y eran de 6 p.m. a 9 p.m. Este, aunque fue menos intensivo, seguía siendo muy riguroso. Además de ello también hubo momentos para ir a hacer observación a docentes en colegios y tener impresiones mucho más académicas del oficio. Por último, fue un seminario de filosofía, que se realizaba todos los sábados, durante dos meses. Este lo dirigió un último profesor llamado Carlos Sepulveda, también de la facultad de artes escénicas de la universidad. Se seguía leyendo y escribiendo mucho. Fueron muchos meses de conciencia, estudio frente al oficio musical y en donde mi cabeza estaba ya un poco cansado de la cotidianidad de la escuela, del rumbo que estaba tomando, donde se estaba privilegiando vender talleres y la asistencia a algunas cosas era obligatoria, sin dejar tiempo de calidad para estudiar. Algunos profesores estaban en cerrados a la idea de que si no tocabas jazz no eras gran músico. Temas como estos me empezaron a alejar. Así que el mundo de la pedagogía me llamaba. Quería transitar otro espacio de aprendizaje también, pero me preocupaba que dejara de tocar por ponerme a enseñar.

Finalmente terminé pasando a la Universidad Pedagógica, después de graduado de la Fernando Sor. En esta universidad he podido interactuar con personas con niveles adquisitivos mucho más bajos, que se han peleado un puesto por entrar a la universidad, que venía de clases bajas y medias en su mayoría. Muchos de ellos habían viajado desde lugares alejados de la zona central de la universidad para poder estudiar; barrios, localidades y pueblos. Incluso de otros lugares del país, como ya sucedía en la Sor. Las clases eran más enfocadas a la enseñanza y educación musical, lo que siento que me dio nuevas luces para ver la música. Sin embargo, también sentí, después del primer semestre, que no me sentía muy cómodo. A veces me parecían aburridas las clases, también los estudiantes



me parecían muy ensimismados respecto a la manera de ver la música. Entendía que obviamente eran resultado de la línea universitaria que daba la Pedagógica; sin embargo, me daba cuenta que por más de que la educación estuviera dedicada a abrir horizontes culturales y percibir el universo musical de diferentes maneras, los estudiantes no percibían ciertos dogmatismos a los que se ligaban. Entonces terminé por concentrarme en mi grupo, ir pasando la universidad, pero sin centrarme mucho en sus ideas sino en ser un observador, aprender lo que me interesara. Las practicas me mostraron contextos muy fuertes sobre la educación y sobre mí que hacer como artista. Sin embargo, lo que más tocó en mí fue las clases que tuve con los profesores Miguel y Eliecer. Creo que ellos me dieron referentes conceptuales que organizaron muchas ideas vagas que andaban en mí, como también me ayudaron a que la presencia mental siempre se dispusiera al cuerpo, a que no divagara tanto para así trabajar por la conciencia en ámbito corporal, espiritual y mental. Aprendí que todo lo que se dijera tuviera también un camino teórico. Los libros, artistas, películas que compartieron y fueron parte de mi proceso de aprendizaje, revolucionaron mi cabeza y dieron más argumentos para mis búsquedas con Pangurbes. Creo que hubo también otros profesores que se sumaban al poder que tenían estos personajes, pero ellos dos fueron, avatares para buscar un camino propio que sustentara mi identidad en otros ámbitos.

### Capítulo 3. Un acercamiento a la poética musical y literaria del álbum “El ciudeblo”



*Ilustración 1 "El Ciudeblo" Foto: Mara J. Alarcón/ Ilustración: Rodrigo Orozco, N. Pangurbe*

En este capítulo se intenta mostrar el marco experiencial (vital, filosófico, histórico, y cultural) que sustenta la poética del disco que se expresa en las letras. Así mismo, las ideas expuestas en el capítulo se relacionan en un marco sociohistórico que permiten contextualizar el proceso de las letras de las canciones, la música y el concepto general del álbum *EL CIUDEBLO*.

Como ha sido estudiado por diferentes escuelas, el artista es un sujeto influenciado necesariamente por un espacio – tiempo determinado<sup>14</sup>, está constituido por “su tiempo y su circunstancia”, como decía Ortega y Gasset<sup>15</sup>.

En el caso de Popayán, una ciudad de marcada tradición colonial, la creación de un personaje como “El Pangurbe” propone una visión sobre la música que se vive en la ciudad y el departamento del Cauca, la cultura predominante y ciertos fenómenos históricos específicos, que al mismo tiempo que refleja su fisonomía y su identidad, la controvierte. Es importante señalar esto para saber ubicar formalmente el nivel compositivo de las letras. Es decir, el *yo poético* de las letras debe ser reconocido como una especie de héroe insatisfecho con su realidad inmediata.

Para efectos del análisis, esta dirección de lectura nos permite acercarnos directamente a la forma en que el personaje vive y entiende sus territorios, de ahí que no se hablen exclusivamente del Cauca o de Colombia. La voz poética realiza los viajes por el mundo, creando una especie de unidad que da sentido, podríamos decir, espiritual a sus visiones. Las composiciones referencian formas musicales específicas, sonidos y armonías propias de los estilos y géneros propios de las músicas tradicionales colombianas, que a través del análisis van permitiendo tender claridad sobre el contexto. La relación entre letra, ritmos de referencia y tratamiento instrumental construyen un contrapunto intertextual, que es el objeto de análisis del capítulo.

---

<sup>14</sup> Fernández Christlieb, P. (2011). *Lo que se siente pensar. O la cultura como psicología*. Taurus. Mexico. D.F. Olivera, R. (2015). *Sonidos y silencios. La música en la sociedad*. Tacuabé, Montevideo. Sans, J.F. López Cano, R. (2011) *Música popular y juicios de valor. Una reflexión desde América Latina*. Fundación Celarg. Caracas, Venezuela.

<sup>15</sup> Ortega y Gasset, J. (2002). *El tema de nuestro tiempo*. Madrid: Tecnos.

### 3.1 “Surgir”



Ilustración 2 "Surgir" Foto: Maria J. Alarcón / Ilustración: Rodrigo Orozco, N. Pangurbe

Surgir es el primer tema del “El Ciudeblo”. Es una canción escrita en ritmo (Métrica) de 6/8 o Bambuco Caucano<sup>16</sup>, la tonalidad está en Am. El tema hace una introducción solitaria en flauta caucana, el cual desarrolla un motivo cuyos intervalos y estructura rítmica le da una idea formal al motivo. El motivo tiene 8 compases, el cual en los compases 2, 4 y 6 observamos unas pequeñas variaciones, pero estas no alteran en ningún momento la idea

<sup>16</sup> En el texto de Carlos Miñana, “Los caminos del bambuco”, [MIÑANA, CARLOS. 1997. “Los caminos del bambuco en el siglo XIX”. A *Contratiempo*. 9. Bogotá] se expone de manera sucinta los orígenes y desarrollo del bambuco caucano. Su relación historia y desarrollo en el tiempo,

formal; por el contrario, precisan la idea de una gran frase musical que acompañará todo el transcurso de la canción.

En el pensamiento creativo propio de las bandas de flautas o de la chirimía caucana, este tipo esta correspondería a la melodía líder, llamada en el argot popular, “primera”, refiriéndose a que es la melodía de referencia. He dispuesto que el sonido de la flauta esté cubierto por un “Delay” o Retraso y por una “Reverb” o reverberación (efectos concebidos después de la grabación) con el fin de crear una atmósfera que se acercara al sonido que produce una flauta al estar en una “Alborada”<sup>17</sup>, momento que es espera, fiesta y celebración del alba donde los caucanos –y muchos otros colombianos en otras regiones- llamamos la mañana, haciéndole un tributo con la música popular de cada región.

Después de que este motivo melódico hace su introducción aparecen simultáneamente más flautas y una guitarra eléctrica. Con la entrada de este instrumento se reafirma el ritmo de bambuco caucano con el “Riff” o acompañamiento de 8 compases, que contienen un círculo armónico compuesto por la secuencia Am, Gsus (triada), Gsus7 y C. La armonía como puede apreciarse no es propia de la música del Cauca, donde no es frecuente hacer uso de acordes de séptima, más usado en el lenguaje del jazz y otras músicas populares. En la práctica de música de chirimía caucana o banda de flautas más tradicionales la iteración en uno o dos acordes crea una recurrencia circular interminable, que facilita la improvisación libre y la interacción expresiva con mucha plasticidad. La armonía que se propuso en ese fragmento (Am, Gsus (triada), Gsus7 y C) no crea una resolución sonora explícita ni concluyente. También el sonido pretende emular el sonido de una flauta en una montaña en la que el sonido reverbera haciendo eco en diferentes partes del paisaje, lugares que paulatinamente irán apareciendo y transformándose en el desarrollo de la canción.]

Como decíamos en el anterior párrafo respecto a la guitarra, tan pronto hace su aparición interactúa con las demás flautas, algo característico de música de chirimía, donde ese

---

<sup>17</sup> En el primer capítulo de este trabajo explico qué es y cómo funcionan las alboradas en Popayán. Según el diccionario de la RAE dice que la Alborada en un contexto musical es: f. Tiempo de amanecer o rayar el día, música al amanecer y al aire libre para festejar a alguien, composición poética o musical destinada a cantar la mañana, toque o música militar al romper el alba, para avisar la venida del día.)]

dialogo con las flautas, y entre ellas, es constante. En efecto, tradicionalmente suele proponerse una melodía principal y alrededor de ella diferentes flautistas empiezan a dibujar y adornar, en torno de ella, otras melodías, lo que popularmente llaman segundear, es decir, proponer una contra melodía, frecuentemente a una distancia de una tercera arriba o una sexta abajo.

En esta obra, ese juego contrapuntístico está organizado más directamente en función de la lógica del acorde puesto que la secuencia usada no es propia de las armonías tradicionales. Este comportamiento de las flautas es muy interesante, ya que convoca la creatividad de diferentes músicos en el que cada uno aporta a la construcción de un sonido colectivo, y según mi experiencia, se relaciona en el territorio con el concepto de “Minga”, es decir, la reunión y construcción colectiva en pro de un objetivo común. En el mundo indígena, la minga simboliza el espacio de participación donde a partir de la colectividad se pueden transformar realidades, donde el grupo es más fuerte e importante que las meras individualidades. Por ello, en el arreglo, después de la comunión de estas melodías (primera y segunda) se introduce una tercera melodía, que se encarga de improvisar en todo este bloque melódico, conjugando toda una armonía o comunión, y referenciando, de manera sutil y velada, una chirimía tradicional pero posmoderna.

Un poco más adelante, mientras transcurre el dialogo de flautas, la madera de una tambora hace un llamado para que aparezca la voz de un personaje que dice:

*“Querido pueblo, nacimos al lado de una chonta y los duendes y espíritus han susurrado nuestro destino...”*

Esta primera frase hace un llamado en tono similar al de un líder político o social, que desea llamar la atención y ser escuchado. La frase pronunciada por el narrador sitúa las referencias del texto y la música en el mundo mágico de la mitología y cosmovisión de los pueblos del pacífico sur, donde se dice que los marimberos<sup>18</sup> de antaño tenían una forma de afinar las tablas o chontas de su marimba durmiendo debajo del árbol de chonta en luna llena hasta

---

<sup>18</sup> Intérpretes de la marimba de chonta, instrumento del pacífico colombiano y una parte del territorio ecuatoriano.

que un duende aparecía, susurraba y cantaba la afinación específica de la marimba. El personaje-narrador apropia esta narración para situar los mismos duendes, pero además los espíritus de los antepasados junto al destino de una persona o personajes de este tiempo. Luego continúa:

*“El alimento de esta tierra y su tradición han tejido la confianza a nuestros ancestros”*

El locutor reafirma el hecho de que esas narrativas son el alimento de su historia, los cuales han sedimentado o construido la confianza en sus antepasados.

*“Al lado de la hoguera donde el cóndor todo lo ve, nos dejaron instrumentos bañados en Guayacán, chonta Guapireña y oro Quibdosoño como tributo al sol”*

Así el personaje habla de una hoguera la cual simboliza el fuego, el lugar de reunión, sustento y unidad de las civilizaciones, seguido de una referencia al cóndor, un ave mitológica y de gran importancia en el pensamiento de las comunidades indígenas de los Andes, y que un dios cristiano o católico. El cóndor ve unas herramientas, que son instrumentos bañados en tres insignias, símbolos o representaciones de un territorio que es el Cauca: la chonta, los guayacanes y el oro que siempre ha sido motivo de miradas hacia el Cauca desde la colonia, al igual que el Chocó (Quibdó) y otros departamentos. Desde entonces, muchas tensiones políticas y sociales se han producido precisamente por el interés en ciertas zonas de explotación mineras. El oro se puede reflejar como el tesoro y maldición de estas tierras.

*“Hemos emprendido un viaje, puesto que la memoria nos ha fallado”-*

Aquí es donde el personaje después de haber descrito con ciertas metáforas un lugar, toma una posición la cual es empezar un viaje y esta tiene que ver con una enfermedad que invade al pueblo colombiano: la “desmemoria” de un pueblo que se entrega al olvido y permite que sucedan decisiones desde las elites y políticos las cuales afectan el curso y las necesidades de un pueblo que ha sido trajinado por la violencia, que ha sido educado para no entender su historia, para ser dominado por valores eclesiales, etc. Lo cual muestra que este viaje tiene un carácter no solo musical y artístico sino social y político. Como diría

Virginia Gutiérrez en su texto FAMILIA Y CULTURA EN COLOMBIA *“Una causa más hace relación a los grupos del complejo americano que están en una situación de paso entre sus pamas nativas y las nonnas católicas. Conflictos polivalentes entre la cultura terrígena<sup>19</sup> y el nuevo valor, pesan considerablemente en la decisión. Cuando la cultura nativa mantiene aún fuerza en sus instituciones, un encubierto antagonismo se mantiene, conservando en dualidad las normas de procedencia terrígena freme a los mismos principios de nueva adopción”<sup>20</sup>*. Existe cierto complejo de arribismo heredado por la colonia el cual no nos permite aceptarnos y que tiene una constante lucha. La fuerte herencia indígena y negra que existe en el Cauca y que hoy por hoy es un gran mestizaje, tiene una lucha dentro de nosotros para entender el comportamiento y los diferentes formas de percibir la historia y culturas que habitan dentro de cada uno.

*“No recordamos las enseñanzas del Valle del Patía, los viajes a África, Oriente, Cuba o New York”.*

Se nombra el valle del Patía y después se traslada a África donde se dice que ha sido la cuna de la humanidad, Oriente lugar de conocimientos ancestrales para el mundo, Cuba tierra de gran herencia musical y New York donde muchos la han llamado una de las capitales del mundo y donde transitan muchas de las dinámicas del mundo moderno.

*“Solemos soñar y tener dejavus en casetas con violines caucanos y flautas almaguereñas”.*

En esta parte él divisa el futuro pensando en el pasado donde se decía que las casetas era el lugar donde se elaboraban las fiestas y antes de que se popularizaran muchos ritmos de otras regiones o del mundo por medio de las emisoras y demás estrategias de divulgación (Cassetes, Cds , etc.), la gente festejaba en el Cauca con las músicas populares de la región como lo son los violines en la llegada de la colonia y mucho antes las flautas en la cual se nombra a Almaguer tierra de grandes flautista.

---

<sup>19</sup> *adj.* Que ha nacido de la tierra.

<sup>20</sup> Gutiérrez Virginia. 1968. Familia y Cultura en Colombia, Editorial Universidad de Antioquia



*“También con sonidos envueltos en bullerengues, cumbias porros y demás sonidos del caribe”.*

Aquí se abre el espectro sonoro del País con la música del caribe, la cual históricamente no ha sido tan hermética y con el fin de mostrar también un interés por ellas.

*“Somos la alegría negra, la malicia indígena y el recuerdo blanco de la memoria desde esos tiempos hasta hoy seguimos buscándonos”.*

Esta frase construye un sujeto de múltiples etnias. Esta afirmación es una respuesta al purismo con que se han visto nuestros orígenes. No solo provenimos o reproducimos hábitos heredados por la Europa blanca. También estamos relacionados con un pasado negro e indígena. Éstos aparecen con dos símbolos: la alegría negra, fiel insignia de su cultura; y la malicia indígena que es aquella astucia para relacionarse en la selva, en la montaña. El recuerdo blanco de la memoria es una marca que nos recuerda que no provenimos de aquel pensamiento y cultura. La idea de esta marca no es olvidar, sino más bien superar las búsquedas arribistas o hidálguicas. La frase nos muestra que somos mestizos, que nuestra identidad es un problema que atraviesa lo colombiano y lo latinoamericano.

Sin embargo, queda abierta la pregunta no solo a la identidad al decir la palabra “buscándonos”, ¿acaso que se busca?, en que nos buscamos o encontramos? “Esta banda de atracadores, únicos en su tipo, alimentados de relatos de la calle y cuentos, somos Los Pangurbes y El Ciudeblo”. Aquí el personaje se abre a la calle y a la urbes, se adueña del personaje de un ladrón único en su talante que transforma su naturaleza de la acción de “atracar” o “robar” con el fin de robar cuentos, historias y demás en uno de los lugares donde transcurre muchos de los actos en estos tiempos, las “urbes” pero además de ello presenta que todo lo que ha descrito y de todo lo que quieren aprender son “LOS PANGURBES Y EL CIUDEBLO” , la banda musical que se reúne en torno a todo este desdén de declamaciones he ideas.

El discurso musical, va teniendo sus propios movimientos, caracterizado por variaciones melódicas, improvisaciones al estilo de la chirimía tradicional del cauca. Sin embargo, el

motivo con el cual empieza “surgir” está presente en toda la canción. En donde de nuevo el motivo estructurante del tema cobra importancia y reitera la sensación de unidad tanto del discurso hablado como del discurso musical subyacente. Después nos encontramos con un piano- sintetizador que emula el sonido de un bajo con otro efecto, el cual hace que la canción tome un tono mucho más místico, todo pensándose en apoyar el discurso que profesa el interlocutor. La música de chirimía guarda siempre un lamento muy propio del indígena. No es muy común que en esta música se entablen diálogos de este tipo o que suela cantarse mucho por eso este tema es una propuesta a hablarse la chirimía desde otro modo. Surgir es la raíz, el sentimiento de donde crece el disco por eso se escoge como la primera canción del disco.

### 3.2 “El Transmilindio”



*Ilustración 3 "Simbología chiva" Rodrigo Orozco, N. Pangurbe*

“El Transmilindio” es el segundo tema del disco. Es una canción que invita a viajar y hacer un recorrido después del discurso o manifiesto propuesto en “Surgir”.

“El Transmilindio” nos hará viajar por el universo de El Ciudeblo. La canción está en métrica de 6/8 pero en esta ocasión esta métrica tiene el sentido del ritmo de “abozao” (ritmo

popular de la región del Chocó en 6/8)<sup>21</sup>. El abozao<sup>22</sup> es un ritmo que está en relación con el “currulao” en el Pacífico sur, la “juga” en el norte del Cauca negro, el “bambuco patiano” en el sur del Cauca y el “bambuco caucano”, en el Cauca indígena. Todos estos ritmos hermanos se bailan, se cantan y se tocan con sus diferentes formatos. Estos formatos, por supuesto, junto con sus sonoridades características hablan de sus contextos y territorios.

En la canción “El Transmilindio” se realiza una apropiación de este ritmo, transformando, a su vez, el formato o instrumentación. En la chirimía chocoana tradicional no es común el uso de la batería, congas, bajo eléctrico, guitarra eléctrica, piano, flauta traversa o saxofón. El saxofón es uno de los instrumentos modernos que se han incluido con el tiempo en el formato de chirimía chocoana, pero no dentro del formato chirimía tradicional. La percusión tradicional suele tener tres instrumentos: requinta (redoblante), bombo, platos de latón y, en otros casos, el jazz palo (el cual suele ser un redoblante con cajas y campanas, pero de construcción tradicional); y en la línea de vientos en la cual tenemos el bombardino y clarinete(s).<sup>23</sup>

Por otro lado, no solo la instrumentación termina por definir el carácter de estas músicas tradicionales sino también la configuración temática y estilística de sus letras. Algunas características o motivos comunes en estas músicas suelen ser: que hablen de la cotidianidad con la que se desarrolla su territorio, lugares populares (barrios, ríos, playas, etc.), historias y leyendas que han habitado en su historia, las comidas y bebidas típicas, las fiestas y celebraciones patronales que se sincretizan en sus cosmovisiones (nacimientos, muertes, congregaciones, etc.) y todo lo que gira en torno a su cultura.

---

<sup>21</sup> En el texto de Asinch “Al son que me toquen, canto y bailo”, podemos encontrar la métrica del ritmo de abosao en el capítulo “rítmica percusiva”, [2009, Cap. 5, Pag 45,46, Asinch, Min Cultura].

<sup>22</sup> Para conocer de este ritmo se recomienda escucha canciones como: “Mi mamá me ha dicho” del Negro y Su Elite , “La Culebra” de Zully Murillo y La Palma de Chontaduro de Peregoyo y Su Combo de Vacaná.

<sup>23</sup> En el artículo “Al son que me toquen, canto y bailo” se pueden encontrar detalladamente los diversos formatos de músicas de la región del Chocó y también los formatos y transformaciones que ha vivido la chirimía chocoana, [2009, Cap. 2, Pag 16,22, Asinch, Min Cultura].

Es importante anotar, además, que el lenguaje con el que se narran o se desarrollan estos motivos típicos corresponde al léxico cotidiano con el que se comunican entre la comunidad. El trasmilindio transita las carreteras de la cotidianidad de muchos de los pueblos y regiones apartadas de las grandes ciudades de Colombia, pero con el juego de palabras que lo relaciona con el prototipo del transporte urbano por excelencia, el transmilenio, termina transformándose en una metáfora sugestiva..

Este singular vehículo sirve de imagen para comparar el imaginario colombiano de los que viven en el campo y la ciudad, le da voz y permite “darle asiento” a la historia de un personaje que circula de la ruralidad a la urbanidad. Aunque este tema en la cotidianidad es frecuente como vivencia, no es tratado de esta manera en las letras del folclor colombiano y chocoano. De alguna forma esta historia podría llegar a representar la migración de cualquier habitante de la ruralidad colombiana y este podría también llegar a ser un chocoano, lo cual sigue reafirmando el carácter de deconstrucción y dualidad (campo y la ciudad) de esta pieza.

La canción inicia con una anticipación del tom de piso de la batería y del bajo eléctrico a la corchea del primer pulso de la métrica de 6/8. El tema está construido en la tonalidad de Am. Lo primero que observamos que sobresale además de la percusión es la guitarra. Esta dibuja una melodía desde el pensamiento que se tiene para la interpretación de una marimba de chonta. El toque de marimba se caracteriza por crear polirritmias y melódicas. En este caso vemos como la guitarra está dibujando un motivo que rítmicamente se sustenta en el golpe del bombo del abozao, el cual acentúa la corchea 3 y 5. Bajo estos golpes construye una melodía de 4 compases que sostienen variaciones en notas donde el eje principal es la nota F, pero sin que las alteraciones rítmicas y melódicas deconstruyan el sentido de la frase. Detrás de todo está el piano que sintetiza el sonido de una marimba con un efecto que trata de aproximarse al color que brinda la chonta. Este dibuja las triadas de los acordes que son: Dm y A7. Podemos notar que la melodía de la guitarra pone un Bb la cual es una tensión disponible en el quinto grado (A7b9), sugiriendo el acorde de Bb.

El bajo tiene un ataque (la pulsación que tienen los dedos en las cuerdas del instrumento) que no es propio de el estilo de esta música, sino que suele ser más cercano al punk, música más ruda, libre y violenta. Cada compás y medio trata de acentuar la corchea 5 para que ese golpe tenga una congruencia y converja con todo lo que sucede con la sección rítmica y melódica que hemos venido describiendo. Así se construye un acompañamiento que anticipa cada dos compases y que se varía muy levemente. Este acompañamiento nos brinda la sensación de caminar con tosquedad; algo así como caminar por la ciudad en medio de la multitud y los trancones. La sección que crea la guitarra y piano tiene una textura polifónica, creando un efecto que evoca caminar con dificultad en la maleza de la selva. El acompañamiento del bajo da un color oscuro que se extiende en la batería, la cual también acentúa los golpes del abozao en las corcheas 3, 5 y esta textura robusta se sigue evidenciando en la orquestación del *groove* de la batería. Las congas subdividen toda la métrica de 6/8 y hace que el tema camine con velocidad. El tempo en que se toca nos marca el movimiento del tema y pronto nos describe que es demasiado veloz para ir caminando. Después de toda esta introducción los vientos hacen una frase que cae por toda la escala de la tonalidad y da la entrada para que la voz de la cantante diga:

*“Atravesando montañas y el valle, en su chiva va, bendecida por juglares”*

La narradora (ya no vemos la voz del interlocutor de “Surgir”, la intención del discurso toma otra voz) nos habla del atravesar una geografía diversa, la cual es montañosa pero también descende y atraviesa valles. Después de ello nos muestra el elemento en que transita, el cual es un vehículo popular de muchas de las regiones de Colombia, la Chiva. Esta es un autobús popularizado en Colombia pero que también se ha visto en diferentes países como Ecuador, Panamá, Bolivia, etc. La popularidad de este medio de transporte radica en que muchos de nuestros pueblos las han moldeado a sus características con los colores representativos de la región, nombres típicos, dichos populares, accesorios de la vestimenta de cada departamento, etc. En otras palabras, las han vestido de su idiosincrasia, lo cual ha

terminado por volverse un símbolo o icono de la colombianidad. También las contrastantes geografías que podemos encontrar en todo el país y dentro de los mismos departamentos, geografías donde el verde es de todos los colores, como dijo el poeta William Ospina.

Antaño, el difícil acceso a vehículos de mayor comodidad significaba mayores costos la chiva, al ser grande brindaba precios asequibles al servicio de transporte, quizás no con la comodidad de otros medios más sofisticados, por la organología tan rígida de su construcción pero que suavizaba la escasez de sus bolsillos. Así en los pueblos fue costumbre subir en ellas como popularmente dirían: “hasta lo que no haya”, bultos de papa, racimos de plátanos, cerdos, gallinas, maletas, cajas, colchones, etc. Este fue prácticamente el transporte salvavidas para muchos y lo sigue siendo en muchas regiones.

Después se refiere a la chiva. Esta aparece bendecida por ese personaje típico de la colombianidad y del mundo que viajaba por diferentes regiones y territorios brindando su arte por dinero, un plato de comida, hospedaje, etc.: el juglar. Como es sabido, el juglar nunca se quedaba en un mismo sitio, era un sujeto errante. Un caso de este tipo de artista podría ser “Francisco El Hombre”, personaje de la tradición caribe colombiana.

También vemos que la bendición no es de un juglar sino de varios. Esto reafirma el viaje que inician Los Pangurbes, mencionado también en el primer tema del disco “Surgir”, donde en una primera instancia la bendición venía de los antepasados y aquí aparece otra desde los juglares (¿signo estético del escritor?)

*“Él y su chiva llevaban varios días, ay sostenían su fiel y larga intriga”*

En este parte vemos cómo el personaje de la historia inicia un viaje en su chiva. Por varios días se traza un viaje y al parecer sin importar la distancia mantiene una fidelidad e intriga que les invitará a descubrir algo.

Después de esta frase la canción sufre un quiebre. El vehículo y el viaje toma un tono psicodélico, de libertad y oscuridad, donde las melodías de la cantante son un llanto o grito desenfrenado de anhelo, irracionalidad que reflejan el extravío. El orden que toman todos los instrumentos es polifacético; cada uno puede entrar a lugares diferentes. Cada instrumento sigue el movimiento de su vida y así el viaje toma diversas direcciones en donde no se sabe a dónde llegar. La batería tiene un tono estridente, la percusión se sale de su marcha, la guitarra toma los pedales para entrar a un sonido *noise*, el bajo se mueve de diferentes formas, al igual que el piano. Solo dos instrumentos conservan el mambo: la flauta y el saxofón. Estos sirven como un ancla y punto de referencia para que después de 16 compases se encuentren nuevamente en el *groove* que han extraído del ritmo de abozao. Podríamos que es una faceta con el sentimiento que a veces el free jazz suele sugerir.

*“A quince kilómetros entre trocha y sabana, la mano le sacó su querida y fiel amiga”*

En este momento vemos que toda la música fue un llamado o presagio, ya que después del largo viaje de nuestro personaje se encontró entre una trocha y sabana. Estos espacios conservan una relación de quince kilómetros, pero para su infortunio notamos que el personaje y su chiva han desarrollado una amistad en la cual solitariamente han vivido por muchos años. La nostalgia del personaje al ver este transporte, averiado y dañado por el extenso viaje y donde además pareciese haber cumplido sus últimos días.

La letra quizás no expone cambios en el tiempo, pero la música en el fragmento anterior es una ruptura sobre el tiempo del personaje y la chiva en donde han atravesado un largo viaje y se ha trazado una fiel amistad, podríamos verlo como esa relación donde los conductores de transporte público pasan tanto tiempo en la carretera que terminan pasando más tiempo con el vehículo que con sus propias familias, esa es la fidelidad que se expone.

*“En gasolina prendió su yegua de 4 ruedas y así se despidió en plena carretera”*

Como si fuera a inmortalizar la vida de esta gran amiga, el personaje nos muestra un ritual en donde baña su chiva en gasolina. Este vehículo sigue siendo nombrado como una yegua, la cual en el pasado y en la actualidad ha sido y sigue siendo el vehículo de carga y transporte para muchas comunidades, pueblos y civilizaciones.

El animal en vez de cuatro patas tiene cuatro ruedas. Es aquí donde vemos que existe una lucha entre la ruralidad y la urbanidad en la letra, en donde se refleja y es necesario comprender la migración que ha sufrido Colombia y donde muchas personas deben salir del campo a la ciudad en busca de mejores oportunidades.

Comprendemos que la historia de nuestro país ha sufrido diferentes guerras donde el orden social y las diferentes disputas sociales han hecho que muchos de nuestros departamentos, municipios, veredas, etc. Se hayan vestido de violencia y en donde el mecanismo de protección sea el olvido. Los diferentes medios de comunicación, políticos y clases adineradas han centrado la atención del pueblo con ayuda de los diferentes medios de comunicación hacia las urbes, donde nuevamente el olvido toma papel no en los dolientes del conflicto sino en toda la comunidad que con velocidad consumen dolor y nuevamente centran su atención en otras noticias que oscurecen las problemáticas importantes que como país sufrimos.

El exterminio de la chiva en la que ha viajado nuestro personaje es un símbolo que representa la voz de estos migrantes, los que son obligados a dejar sus costumbres, hogares y que tienen que usar otras vestimentas para poder adaptarse a las dinámicas del mundo moderno. El cansancio que sufre este vehículo y quedarse varado son la falta de oportunidades, la doliente decepción de habernos acostumbrado a luchar por un salario mínimo que no solventa todas las necesidades de las familias pobres y de clase media. Destruir la chiva es querer caminar hacia la utopía como diría Galeano pero es también un



anhelo que pretende escalar una clase social, la verdad que se impone con el capitalismo y que extermina la voz propia, la identidad que se rige en cada ser humano.

Después vemos que todos los instrumentos hacen un unísono en la escala de Am armónica que empieza desde las notas agudas y va hacia las graves es decir descenden por la escala. La explicación de esta implementación tonalmente no podría darse, aunque podríamos decir que es una armonización por el color, cuyo deseo es encontrar un poco del sonido de las bandas de Klesmer y Balcán en donde el uso de las escalas menores armónicas tiene bastante relevancia y su formato de banda es muy cercano al de chirimía del Chocó con la diferencia que esta música crece en Europa del este. La banda siempre tiene una búsqueda en ver las músicas en términos de hermandad y de una fraternidad donde la música rompe límites.

Más adelante veremos cómo el tema cambia de papel. El ritmo, tal y como se venía tocando, era una apropiación mucho más abierta con un tono rockero y a veces punk. En un momento fue noise rock y también free jazz, pero siempre conserva tintes del Pacífico, gracias a la marimba y los movimientos melódicos y la acentuación a la corchea 5. Vale aclarar que la marimba no es propia de la música del Chocó sino del Pacífico sur. Recordemos que el Chocó queda en el Pacífico norte. En este momento la armonía se moverá en un I y V grado como lo suelen ser muchos abozos. Toda la sección rítmica se centrará en tocar lo más aproximado posible al golpe que suele tener el abozo, claramente el color siempre seguirá siendo distinto por todo lo que venimos hablando del formato y por el sentido que tenemos del ritmo al no ser nacidos en la región.

*“En el Transmilindio, animales vestidos en esmoquin”*

Este primer verso se refiere a aquel medio transporte de Bogotá conocido como El Transmilenio. Nuestro personaje, quien estaba cerca de la ciudad, se sumerge en este nuevo mundo y toma trabajo en conducir un nuevo vehículo, en este caso uno de transporte

masivo. Sin embargo, vemos que no se dice “en el Transmilenio” sino en “En el Transmilindio”. Esta es la unión de la palabra “Transmilenio” más “indio”: Transmilindio. La palabra “indio” ha sido usada a manera de insulto y, al mismo tiempo, con ella se enuncia aún al indígena, negro, campesino, pueblerino, etc. También ha sido usada para enunciar a un sujeto no-civilizado. Se encuentra con el Transmilenio para hacer una crítica a la imagen que venden a la sociedad colombiana y a diferentes países del mundo donde las urbes son icono de progreso, evolución, alta cultura, transformación social, incremento de calidad de vida, etc. Cuando nuestro personaje toma la voz del Pangurbe para decir que estar en una ciudad no define ninguna de esas etiquetas, que ninguna de estos vehículos, edificaciones o formas de vestir nos dan un mejor comportamiento ante la sociedad, notamos cómo nuevamente las comparaciones y las metáforas toman lugar en el discurso para asemejar a las personas que suben de traje y corbata (esmoquin) pero estas son animales, queda abierto ¿Qué tipo de animales?, sin especificación alguna, como si pudieran ser perros, leones, vacas, etc. La chiva se transforma en el transmilindio para llevar cantidades de personas con las mismas necesidades del rebusque y de bajo presupuesto que se exponían en los tiempos de popularidad de la chiva y el transmilindio se transforma en la chiva para mostrarnos que aunque los tiempos cambien y las tecnologías nos muestren vehículos de mayor evolución, estos se siguen trazando con el mismo fin, que simplemente nos venden una idea de progreso pero las necesidades pareciesen no cambiar o solventarse. Es notorio también el gesto en donde los no-civilizados suelen ser llamados “animales” y en respuesta a este hecho son vestidos de la etiqueta de la clase adinerada, su “esmoquin”, más adelante veremos otros signos como estos.

*“En el Transmilindio, perfumados de olvido y falta de memoria”*

Nuevamente suena el coro, el Transmilindio y se hace el llamado otra vez a la memoria histórica del país. Donde vemos una segunda característica asociada a estos clichés de las clases altas o del arribismo se ven con otra cara, el perfume huele a olvido.

*“En el Transmilindio verás el amor de tu vida en minuto”*

El personaje nos habla de la instantaneidad con la que pasa el mundo, como diría Bauman en *Las sociedades líquidas*, y está representada en el enamoramiento repentino y dejado en un minuto. En las relaciones fugaces.

*“En el Transmilindio apuñalado por la intolerancia”*

Las riñas que existen en el Transmilenio son de diferentes órdenes. Podemos ver que además de ser un medio de transporte que responde a las clases bajas y medias, es un territorio de sustento para diferentes familias. Nos encontramos con que músicos, raperos, vendedores de maní, lapiceros, chicles, dulces, etc., personas con problemas de salud y demás. Se suben cada día a vender, trabajar y pedir caridad lo cual les permita subsistir, pero además de ello también es un sitio que se ha convertido en un espacio para delinquir. Por otra parte, vemos que hay formas que agreden también con la historia que vive dentro de cada pasajero. El uno juzga que no hayan puestos libres, el otro no es capaz de ceder el puesto para una embarazada, algunos no soportan algunas de las ventas que parecen más amenazas que una venta. Así es como nuestro personaje habla del apuñalarnos con la intolerancia.

*“En el Transmilindio, miradas perdidas por la pobre vía”*

Nuevamente la nostalgia con la que puede perderse un día viajando desde muy tempranas horas para llegar al lugar de trabajo, después de una larga jornada volver a subirse para llegar a descansar para volver a subirse he ir el trabajo; un mundo donde no hay espacio para la vida y la familia. (Bauman, 2003)<sup>24</sup>

*“En el Transmilindio, cotereros cargando con desesperanza, en el transmi”*

---

<sup>24</sup> Bauman, Z. (2003) *Modernidad Líquida*. Fondo de Cultura Económica, México.

Aquí vemos otro personaje de la popularidad, los coteros, quienes son los que se ganan su vida cargando bultos en las diferentes plazas de mercados, supermercados y demás. En este caso vemos cómo también la desesperanza es algo que se lleva todos los días. En el Transmilindio muchos atravesamos el rumbo de nuestros días sin una esperanza que cambie el rumbo o sentido de nuestras vidas. Donde el tiempo pareciera acabarse, un tiempo líquido que se nos va de las manos. (Bauman, 2003))

Al finalizar estos versos o pregones, que es el grito y canto que usaban los vendedores ambulantes para comunicar la venta de algo, noticias del pueblo, etc., aparecen los instrumentos de viento con una frase muy popular en el bambuco patiano y la juga del norte del Cauca. Estas acentúan los golpes del abozao y nos llevan a una nueva estrofa, la cual se mueve de la misma forma que el comienzo de la canción en términos musicales.

*“Caminando llego al Ciudeblo, escondiendo ansias del cuerpo, renunció a toda riqueza incluyendo a la familia”*

*“Solo pa’ ir en busca de la bestia de 8 ruedas, oliendo a sudor y a caña ingresó a la estación de Bosa”*

*“Sacó 1700 y paso por tarjeta roja, excitado entregó tarjeta y en segundos alcanzó la gloria”*

*“Y enseguida se encontró con el poderoso Transmilindio; era el Transmilindio”*

En esta estrofa y versos nos describe como el personaje llega en su calidad de figura de pueblo al Ciudeblo, lo cual en la primera estrofa no fue precisado pero que hemos venido hablando

La forma musical se mantiene totalmente igual, excepto por la salida del segundo coro – pregón, donde en vez de ir nuevamente a una estrofa va a una intervención de la percusión y donde las voces hacen un canto responsorial donde los unos dicen: en el transmi y los otros contestan indio.

La salida de esta intervención o como popularmente solemos llamarle “bomba” (pues dinámicamente se da una sensación donde parte de la instrumentación del grupo se va para generar espacio sonoro y al aparecer nuevamente explota en volumen, los espacios se llenen y suene nuevamente todo más grande) trae la invitación de un nuevo instrumento que no ha sonado aún, el clarinete, uno de los instrumentos más importantes dentro del formato de chirimía. El clarinete hace un solo con un porte tradicional en el estilo de la chirimía chocona pero también el sonido es mucho más limpio en el sentido de que es mucho más pulido, se puede notar que es un poco más académico. Por un momento la banda acompaña el solo haciendo gritos “dale mondongo”, llamando el apellido “linero” el cual es el del intérprete de clarinete y todo esto tratando de emular un poco la dinámica que suelen manejar en las músicas tradicionales. Por último, después del solo aparece un mambo que se ha repetido en la canción por parte de la flauta y el saxófon cada vez que se sale de los coros – pregones después de ello desaparecen todos los instrumentos a excepción del bajo y los sonidos de algunos instrumentos quedan flotando donde el bajo repite el groove de las estrofas donde lo varía un poco y donde el interlocutor de la canción surgir aparece para decir:

*“Yo me voy para donde Kaes y Dino Manuel a tomarme un pipilongo”*

Estos son personajes populares en la región de Quibdó, el pipilongo una bebida típica afro que se extrae de una planta medicinal. Todo esto con la intención de tomar elementos de la cotidianidad de las músicas tradicionales donde en medio de las canciones se hacen saludos y exclamaciones populares de su léxico en este caso al estilo del personaje que hemos trazado en surgir.

### **3.3 “La Procesión de Obando”**

Este tema habla del sentimiento religioso de mi ciudad. Este sentimiento de lo religioso está muy ligado a la educación católica, a los encuentros con lo mestizo y lo negro. Las procesiones son usuales en la semana santa de Popayán y todo habitante de la ciudad necesariamente vive de cerca este evento y está expuesto a las costumbres que la rodean.

En mi colegio, en las calles, en la familia, el ambiente católico se encargaba de resaltar y dar relieve social e importancia cultural a estas fechas para conseguir la participación del ciudadano en los eventos religiosos de la semana Santa. Mediante rituales diversos se busca retratar y representar los diferentes episodios narrados en los evangelios, relativos a la pasión, crucifixión, muerte y resurrección de Jesucristo. Las representaciones o efigies suelen ser talladas en madera; son la iconografía del viacrucis y suelen ser llevadas en los hombros de los que se denomina cargueros, en un recorrido que se traza por el centro histórico. Las procesiones se inician el martes y terminan el sábado. Suelen ser acompañadas de bandas marciales, coros clásicos y diferentes personajes (sahumadoras, moqueros, cargador de la cruz, etc.), cada uno con un rol definido y añadiendo colorido y relevancia social a esta celebración. Gran parte de la sociedad patoja se congrega alrededor de esta fiesta y todas las noches suelen salir a observar este icono de la pasión de cristo. Las procesiones salen de iglesias diferentes cada día, creando un ambiente muy particular en la ciudad.

Siempre he considerado que la ciudad se sigue sosteniendo bajo una imagen eclesial, lo que por supuesto, es sinónimo de conservadurismo. A mi ciudad le cuesta no puede abrirse al momento que vive el mundo actualmente, es reacia a la contemporaneidad en muchos sentidos. Aunque hay un fácil acceso a la comunicación y la información propia de estos tiempos digitales y de altas tecnologías que para los ciudadanos patojos no parecen alcanzar a ser un medio que permita desligarse del pensamiento conservador con los que se les condiciona desde temprana edad.

Antes de referirme a la canción propiamente dicha, voy a contextualizar un poco más el imaginario que un habitante de Popayán ha construido en torno a esta manifestación de religiosidad popular. El tema del manejo de la semana mayor genera aliados y contradictores. Estos últimos creen que mientras la ciudad vive todo el año una escasa atención y franco descuido en términos de trabajo, inversión social y baja inversión en arte, deporte y la cultura, el presupuesto que se desglosa en esta tradición no permite atender las necesidades que la ciudad y su pueblo necesita. Recuerdo que en el 2016 hubo una demanda por parte María Isabel Ávila Reyes, una mujer que pidió tumbar la ley del 2004 que permite asignar partidas presupuestales para eventos católicos. La demanda se sustentó bajo varias ideas, la más pujante fue *“que en un Estado en el que prima la libertad de cultos el erario debe usarse en asuntos de interés general”*. En el artículo referenciado se dice que a la semana santa de Popayán se le invierten más de 298 millones del fisco y que en los últimos seis años a recibido por lo menos 1.131 millones de pesos. Además de ello se dice que en recaudación de impuestos de Iva de telefonía semana santa recibe 250 millones de pesos. La demanda tocó lugares muy importantes como: *“si bien es una tradición cultural respetable, la Semana Santa payanesa está asociada con una fe específica. La ley del 2004 viola la libertad de cultos y la étnico-racial, porque ese mismo apoyo financiero no se les da a prácticas culturales propias de otros grupos, incluso etnias indígenas del Cauca”*<sup>25</sup>.

Existen jerarquías históricas que se mantienen en la ciudad, y que no solo se ven reflejadas en esta costumbre. Se da una mayor importancia a los asuntos religiosos y se crea un ambiente que hace que la atención de la ciudadanía se centre en este tipo de eventos. En el caso de la semana santa, históricamente ha sido muy popular, sin embargo, ha ido decayendo en los jóvenes, quizás porque no se toman en cuenta otras formas de pensar, vivir y construir simbólicamente la capital de un territorio tan diverso como es el Cauca.

---

<sup>25</sup> La pelea por el uso del dinero público en fiesta religiosas, El TIEMPO. 17 de septiembre del 2016.

Detrás de ese comportamiento conservador, se encuentra la identificación con el concepto de hidalguía, comportamiento de herencia española. Ser hidalgo<sup>26</sup> es ser una persona que pertenece a la nobleza. En el libro de Alexander Buendía Astudillo<sup>27</sup> se habla de ella de la siguiente manera:

José Luis Romero afirma que las ciudades hidalgas que se consolidaron en América después de la Conquista recibieron esta denominación debido a los grupos sociales que se asentaron en ellas. Se trató, por tanto, de grupos hidalgos que no se interesaron por el mundo mercantil sino más bien por “una sociedad barroca, escindida en privilegiados y no privilegiados, en gente que llevaba un estilo de vida noble y gene que no lo llevaba” (Romero 1999: 73)<sup>28</sup>. El ensayo histórico registra que Popayán fue una de estas ciudades, que lejos de perfilarse como una metrópoli, fue favorecida por “la calidad de los colonos que aquí sentaron su planta”, y hasta la época de la independencia, “ella mantuvo en su seno un núcleo de personalidades distinguidas que [...] llamó profundamente la atención del viajero Humboldt y de otros viajeros ilustres” (Martínez 1959:24).

Esto nos va mostrando que muchos de los comportamientos que transcurren en la sociedad patoja, y que reflejan arribismo es una conducta heredada históricamente y que vuelve a reafirmarse en el texto:

Popayán siempre se ha enunciado como una ciudad hidalga. Esta es una característica con la que generalmente se asocia a la ciudad, pero muchas veces se

---

<sup>26</sup> 1. m. y f. Persona que por linaje pertenecía al estamento inferior de la nobleza.

2. adj. Perteneciente o relativo a un hidalgo. *Familia hidalga*.

<sup>27</sup> “Narrar y habitar la ciudad”, segunda parte Los “Muros de Papel”, ruta al pasado, hidalguía, pag 127.

<sup>28</sup> Romero, José Luis. (1999) *Latinoamérica, las ciudades y las ideas*. Medellín, Universidad de Antioquia.



desconoce que “la hidalguía fue, en rigor, una ideología del grupo fundador a la que traicionaba los hechos” (Romero 1999: 73). Es decir, la hidalguía implicaba algunas contradicciones de la sociedad que se promulgaba como tal: si bien una sociedad hidalga tuvo como propósito principal la riqueza material como vía de ascenso social, en las sociedades hidalgas urbanas imperaba un ambiente propio de la corte y uno mercantil, que era más proclive a la acumulación de riquezas.

Podríamos plantear que además de ello se propone como una conducta consciente y que además buscaba sostenerse a través de la adquisición de bienes, otro de los comportamientos idealista de occidente.

“Una vida noble fue la preocupación casi obsesiva de las clases hidalgas o con pretensiones de hidalguía. Consistía ante todo en desdeñar los oficios mecánicos y en mantener separados a menestrales y caballeros” señala Romero (1999: 88)<sup>29</sup>. Es decir, en el continente americano las ciudades hidalgas fueron perfiladas por las clases sociales que las dominaban. Fueron estas clases las que forjaron el orden social en dichas ciudades, lo que a la postre forjó su identidad urbana. En el caso de Popayán, la ciudad “contó siempre con abundantes recursos para sostener con desahogo una población de siete u ocho mil habitantes en la cual no ha habido lo que en otras poblaciones se llama populacho” (Martínez 1999: 26). Vemos entonces cómo el ensayo histórico apuntó a mostrar una ciudad que escindía a su población. Si no había “populacho” en Popayán es porque claramente los caballeros que la habitaban evitaban que en la ciudad hubiese clases sociales menos favorecidas, solo estaban aquellos que se dedicaban a la servidumbre y por tanto estaban bajo las órdenes de los señores, no deambulando por las calles<sup>30</sup>.

---

<sup>29</sup> Romero, José Luis. (1999) *Latinoamérica, las ciudades y las ideas*. Medellín, Universidad de Antioquia.

<sup>30</sup> “Narrar y habitar la ciudad”, segunda parte Los “Muros de Papel”, ruta al pasado, hidalguía, pag 130.

El planteamiento de las sociedades hidalgas nos muestra una sociedad aristócrata que pretendía definir el orden y el alineamiento de las clases sociales. Conservar eventos que promulgaran y mantuvieran muchos de sus ideales traídos desde Europa (España o Portugal) se convirtió en algo natural y frecuente. El proceso de adoctrinamiento también tenía que ver con desvirtuar las creencias del territorio y descalificarlas para hacer que el proceso de afianzamiento de las nuevas costumbres fuera exitoso. Esta manera de actuar no era nueva, era herencia de

*.. la arraigada convicción que tenían los conquistadores acerca de la superioridad de su religión, de su cultura y de su raza para que descalificaran implacablemente el mundo social y cultural del que se apropiaban...*

La separación entre lo urbano –puro, noble, hidalgo-, con lo rural –burdo, salvaje rebelde- es muy visible y evidente en la configuración de los valores de la ciudad. Esto tampoco es nuevo, se remonta al paso. Como dice Romero:

*La Ciudad era segura y el campo inseguro. La ciudad era cristiana y el campo infiel. La ciudad era europea y el campo indígena. Fue una singular ideología urbana la que se elaboró allí, llena de resabios hidalgos, indefinidos porque eran nostálgicos , imprecisos porque no correspondían a la realidad social ; pero en la que cobraban fuerza cada día las tendencias predominantes en la vida de las ciudades de la época, en las que crecía el gusto por el bienestar burgués, por los servicios eficaces, tanto públicos como privados, por la sociabilidad y la conversación amable, informal unas veces y sesudas otras, por la información de lo que pasaba en el mundo, por la proximidad del poder. Se desarrollo en los conquistadores y colonizadores el interés por los cargos públicos, por las fiestas profanas y*

*religiosas, por las intrigas de las pequeñas cortes, de los salones, de los corredores de audiencias y cabildos.*<sup>31</sup>

Esa cita anterior se parece mucho a lo que es ahora la ciudad: elites en los cargos públicos, intrigas y fiestas profanas y sobre todo, religiosas.

Hay gente preocupada porque no muera la tradición. Gente queriendo volver al origen, a la pureza de la tradición antigua. Luis Eduardo Ayerbe, presidente de la Junta Procesional del Lunes Santo<sup>32</sup>.dice:

*“Yo estaba preocupado por el poco sentido de pertenencia que tiene la juventud de hoy por este tipo de eventos y también preocupado por la herencia que le vamos a dejar a las nuevas generaciones. Acá hay mucha gente que tiene ganas de participar, porque el sentido procesional siempre lo llevan los payaneses, pero por distintos motivos no han podido hacer parte de la Semana Mayor.*

Yo crecí en ese ambiente, con esas contradicciones, oliendo a incienso, fascinado y también fastidiado por esas tradiciones. Eso se expresa en mi música. Sobre todo, el hecho de que en muchos barrios, veredas y pueblos alrededor de Popayán las clases más populares han organizado sus propias procesiones en donde no sea necesario tener que ser parte de la junta pro-semana santa. Es un trabajo en comunidad, donde todos organizan los pasos y las personas que van a pasar en toda esta procesión. Muchos subsidian los gastos haciendo rifas, sancochos y demás, ahorrando para esta fiesta.

---

<sup>31</sup>Latinoamérica, La ciudad y las ideas. Herederos, situaciones e ideologías en América Latina, pag 246, 247. Jose Luis Romero.

<sup>32</sup>Procesión de Lunes Santo: una tradición que vuelve, Revista Universitaria Comarca Digital (Universidad del Cauca). 2016. Olga Lucía volverás.

Ahí se sitúa el ambiente de la canción La Procesión de Obando. Una gran procesión donde todos puedan caminar sin importar las jerarquías que han predominado...

La canción está en métrica de 4/4 y bajo el ritmo de bunde. El bunde tiene varias concepciones en diferentes zonas del país. En este caso el bunde que se tomó y se apropió para esta canción fue el de la región del Pacífico sur. El bunde del Pacífico es un canto responsorial fúnebre para los niños menores de 7 años. Se dice que la palabra bunde viene del término “wunde” que connota el canto y la danza en Sierra Leona del África occidental. (Abadía, 1983).<sup>33</sup> Este tipo de canto que también suelen llamarle “angelitos”, puesto el niño simboliza la pureza. Estos niños dejan el mundo terrenal para ser recibido por los ángeles en el cielo, según la creencia. De esta forma la comunidad festeja el velorio con cantos, baile y juegos, con el fin de transformar una muerte dolorosa en una despedida emotiva, para que el niño pase a mejor vida lleno de alegría (Portes, 2009).<sup>34</sup>

Cuando por primera vez escuché este ritmo sentí que cargaba con la misma nostalgia de las marchas que se ven en las procesiones, así que decidí que en mi interés de reencontrar el Cauca negro, indígena y blanco iba a hablar de una celebración blanca en un canto negro. Hago referencias al mundo indígena, cuento una historia mestiza donde se habla de la esclavización y evoco diferentes símbolos que representan una historia de esta celebración.

En la música del Pacífico existen diferentes formatos. Se dice que el bunde en primer momento se acompañaba solamente con tambores después quisieron acompañarlo con la marimba y crear bordones para este canto. Nuevamente vemos que el formato de la agrupación elegido para el tema está conformado por instrumentos europeos y

---

<sup>33</sup> Abadía, G (1983) “Compendio general de folklore colombiano”. Bogotá, Colombia, Bogotá. Ed. Fondo de promoción de la cultura del Banco Popular.

<sup>34</sup> Portes, H (2009) “Para la gloria niño. Jugas, Bundes y Salves en la tradición afro caucana”. Siderúrgica de Occidente – SIDOC, Cali, Colombia

norteamericanos donde no figura ninguna marimba, cununos, bombos y guasas. Esta despojado de las referencias organológicas originales, aunque para la grabación de este tema sí incluimos el toque de un bombo.

La canción inicia con la aparición de los vientos (flauta y saxofón) donde marcan notas en los pulsos 1, 2 y 4 de los compases. Simultáneamente la voz de la cantante ha entrado junto a ellos y dice:

*“Viene cantando el indio de Tabailó  
sahumerio en mano el bahareque y oración”*

El personaje llamado Tabailó va cantando mientras en su mano lleva un sahumerio<sup>35</sup>. Este elemento de intenso olor es determinante en las semanas santas, pues es usado en diferentes ceremonias como purificador del ambiente. En algunas casas de la ciudad, durante las celebraciones de Semana Santa, se hacen sahumerios para purificar el ambiente hogareño. Las sahumadoras, personajes que acompañan los pasos de las procesiones con un sahumerio, esparciendo el humo aromático durante el recorrido, según la tradición, fueron negras que estaban esclavizadas. La imagen de sus amas peinándolas, vistiéndolas y poniéndoles joyas para este acto, sirvió de referencia para el diseño de una de las ilustraciones de las caras del disco.

---

<sup>35</sup> Según la RAE el significado de sahumerio es: 1. m. Acción y efecto de sahumar. 2. m. Humo que produce una materia aromática que se echa en el fuego para sahumar.



*Ilustración 4 "Sahumadora Obando" Rodrigo Orozco, N. Pangurbe*

Nuestro personaje en este caso es un sahumador. El bahareque<sup>36</sup> hace referencia a las construcciones de casas con una mezcla de barro y palos que eran comunes en la arquitectura colonial, y que fueron muy numerosas en la ciudad de Popayán.

Después de esta frase aparecen todos los instrumentos de la agrupación. Aquí se evidenciará uno de los ritmos que se utiliza para acompañar el canto de los bundes.<sup>37</sup> El bombo acentúa el pulso número 1 y 3 en donde ya podríamos notar que los vientos estarían respondiendo con un golpe en el pulso número 4. El palo del bombo siempre va en los contratiempos. La batería lo que hace es llenar los espacios vacíos y encontrarse en algunos de estos tiempos con otros instrumentos. El uso de las campanas como (jamblock, cow bell y coquito) trata de generar una sensación mucho más sucia y juguetona. El piano, la guitarra y el bajo distribuyen golpes del bombo y también de los otros tambores que aparecen en el

---

<sup>36</sup> 1. m. Ec. bajareque (|| pared de palos).

<sup>37</sup> Tesis de Tomás Correa "Sonidos de la selva y la calle", capítulo 2. Música de marimba y en el 2.3 Bunde, podremos encontrar tres formas para acompañar el Bunde.

bunde, los cuales funcionan del mismo modo que lo está haciendo la batería y el bombo, tratando de entrar en dialogo y complementar.

Los bombos y cununos tradicionales (machos y hembras) suelen estar conectados en sus golpes: el bombo y cununo machos y el bombo hembra con el cununo hembra. Hay una pregunta y respuesta. Es la forma en que hablan y existen. Más que copiar idénticamente el ritmo tradicional, buscamos copiar esa sensación, ese mismo lenguaje, ese mismo ambiente dialogante, pero desde la instrumentación de la agrupación.

Con la aparición del bloque armónico (piano, guitarra y bajo) se afirma la tonalidad de la canción la cual es Gm y el círculo armónico para las estrofas es: la estrofa Gm, Abmaj7 intercambio (Frigio) y Gm, Cm , D7.

*“Tomando guarapo el silencio de un cantor  
contrató la risa del Patas y su suegro”*

Aquí vemos referenciada una de las bebidas tradicionales de la región del Cauca: el guarapo. El silencio representa la condición de este rito y celebración, según la cual no se puede ingerir ninguna bebida alcohólica, en contraste con otras celebraciones de tipo religioso (negra o indígena) como el bunde sí sucede. En esta ceremonia que plantea la canción “La procesión de Obando” aparece un cantor que hace todas estas acciones y dice que contrata la risa de su suegro y la del Patas (manera en que, popularmente, se refieren al diablo) la cual simboliza lo que no se puede hacer, el riesgo, lo malo dentro de esta tradición.

*“A María Obando el Patas lo apadrinó  
subió tres cruces con eterna procesión”*

José María Obando, militar y presidente de la República de la Nueva Granada en dos ocasiones (1831-1832; 1853-1857), uno de los próceres de Popayán. Cuentan popularmente que Obando se reveló contra el gobierno de Simón Bolívar y sabía que lo iban

a apresar al terminar la procesión del martes santo, así que aprovechó que los cargueros de antes iban tapados con un capirote como era costumbre en esa época. Obando cargaba la Virgen de los Dolores y cuentan que, a una cuadra y media antes de llegar a la iglesia de San Agustín, gritó “¡pichón!”, las velas de los cirios se apagaron y alguien lo reemplazó para que pudiera huir. Desde ahí dicen que ordenaron que no se podía cargar con la cara tapada.

En el Patía se dice que los “empautamientos” eran pactos con el Diablo que hacían los músicos para tocar muy bien a cambio de su alma. En la letra vemos el Patas (diablo) lo apadrinó. Obando era un militar de guerra que gozaba de muy buena fortuna. Como no se podía decir que tenía un “empautamiento” con el diablo, sugerían que estaba protegido bajo el manto de la Virgen de los Dolores (sincretismo)<sup>38</sup>.

En este caso Obando carga tres cruces en una eterna procesión. Popayán tiene una montaña donde hay tres cruces pero que se le conoció como el cerro de la M. Las cruces son el símbolo de la historia que se carga con la colonización, ya que normalmente los colonos “santificaban” lugares paganos edificando iglesias o símbolos religiones sobre estos, justo como en el popular caso de la ciudad de México que fue construida sobre Tenochtitlan, etc.

*“Chancaca y su flauta al mulato despidió  
su melodía brota al cielo un chaparrón”*

Como hemos ido viendo a la procesión se han ido sumando diversos personajes payaneses. Aquí aparece otro personaje de la tradición: Chancaca, un reconocido flautista en las historias populares de la ciudad. En este caso su música despide un mulato, lo cual nos da la idea de que en este caso no es Jesucristo, el personaje que se retrata en los episodios de su pasión en las procesiones tradicionales católicas. También nos muestra que la melodía

---

<sup>38</sup> Las almas de los Violines Negros, Capitulo tres , El *empautamiento* y transmigración creativa : una epistémica sémica de los negros, Pag 130 – 166.



de su flauta llama un chaparrón o lluvia. Esta correspondencia entre la música y el clima sugiere un mundo mítico al modo del indígena, donde existen una relación directa entre ciertos rituales y los hechos naturales.

Después de este verso la música cambia de ritmo, del bunde se pasa a un ritmo de rock donde la guitarra entra con un efecto de distorsión a los acordes de Gm y Ab. El bajo eléctrico hace corcheas sobre estos acordes y el piano dibuja arpeggios también sobre estos acordes. La batería marca el ritmo de rock y el bombo mantiene el silencio. Los vientos dibujan una melodía construida bajo los golpes del bombo y cununo del bunde, y son los únicos que sugieren este ritmo encima del rock.

Después de toda esta intervención sucede lo mismo que en el comienzo de toda la canción: los vientos se quedan con la voz y nuevamente aparece toda la banda, también se repite la estrofa que ya conocimos, pero esta vez en de entrar a la intervención rockera se abre un espacio mucho más abierto donde los vientos hacen notas mucho más largas, la percusión no está y nuevamente la voz y los vientos están en solitario. Aquí, aparece un verso que dice:

*“Transforma el llanto en aguacero  
vestigio fuerte de la muerte”*

La canción toma un ambiente mucho más nostálgico donde este llanto invita a un aguacero característico de las tierras caucanas que por estar situada en los Andes y cerca al mar tienen bastantes lluvias. El “vestigio fuerte de la muerte” referencia otra vez el rito de la procesión.

En este momento la interpretación de la voz es mucho más abierta, la extensión de las notas busca simular el lamento. El piano hace un efecto que apoya esta sensación desde la voz en

el cual el tiempo armónico se extiende, también cambia la armonía: Gm, F7 , Bb y D7b9. Los platos de la batería son atacados para acompañar la dinámica propuesta.

*“Llora, llora el indio, ya lloró  
lloraba el indio, lloró y lloró”*

En este momento vemos que la letra en su coro nos muestra que aquella nostalgia que sugiere las melodías de la cantante y las melodías de los vientos deviene de la muerte indígena. Lo que nos hace pensar que la procesión que hemos descrito puede estar dedicada a algún indígena en especial o a todo ese proceso colonizador que ha despojado a indígenas de sus tierras, que los ha sometido a un pensamiento hegemónico y de adoctrinamiento blanco el cuál ha vulnerado sus derechos como primeros habitantes de aquellas tierras. El coro es responsorial, los músicos de la agrupación también cantan contestando la misma frase: “lloraba el indio, lloró y lloró”

Después vamos a una segunda estrofa donde musicalmente se mueve igual, pero los versos cambian:

*“Vienen rezando los indios al cielo  
velas y llantos despiden al negro  
la chacana del Guando cargando retratos  
el rito fúnebre de este cielo llorón”*

Volvemos al rito de la procesión y se nos suman los indígenas rezando a su cielo, a sus dioses, las velas simbolizan esta celebración y los lamentos van despidiendo a un personaje de raza negra, tan olvidados, silenciados y maltratados como los indígenas. Más adelante aparece un elemento de la mitología del Cauca: “El Guando”, un ataúd cargado por calaveras. En la tradición se dice que quien no se tiraba al piso y formaba una cruz con su cuerpo cuando pasaba esta caravana salía una criatura del ataúd y se lo llevaba. La aparición

de este personaje nos muestra que esta procesión es de muertos, un canto mortuorio para los que se han ido (Obando, Chancaca, indígenas, negros, etc.). Los retratos de diferentes personajes van cargados por las calaveras del Guando y se habla nuevamente de aquella condición de llovizna que siempre tiene la ciudad.

*“La galería, el Monasterio y San Francisco  
contrastando con la visita de estos truenos  
Chancaca y su flauta al mulato despidió  
su melodía brota el cielo un chaparrón”*

En este momento se muestra una serie de imágenes alineadas, la galería, el monasterio y la iglesia de San Francisco, lugares populares en el imaginario patojo. Estos paisajes generan un diálogo con la lluvia, tempestad y truenos que se mueven en esta procesión. Nuevamente la frase de chancaca tocando su flauta para despedir los muertos.

La forma musical sigue igual, vuelve y aparece de la misma forma la parte rockera del tema, pero en esta ocasión en vez de volver a una estrofa, la canción va hacia el coro nuevamente y en un momento va funcionando del mismo modo que en el coro pasado pero la sección rítmica cambia a un ritmo de aguabajo. Este ritmo tradicional también es binario (4/4), pero el piano emula el sonido de unas cuerdas (que son muy populares en estas procesiones) o violines con un sintetizador, la guitarra toma una melodía que complementa a esta transformación de la banda a una gran orquesta y los vientos se extienden en su acompañamiento, muy similar al del anterior coro.

*“A María Obando el patas lo apadrinó  
lloró tres cruces con eterna procesión  
se desconoce la tierra y el dolor  
el mestizaje (no uh no uh no)  
llora, llora el indio, ya lloró,*

*ay que lloraba (no no no no no no)*

*lloró y lloró”*

En este momento la banda tiene voz polifónica. Varias voces acompañan estas frases ya dichas en las estrofas, pero la voz de la cantante pasa atrás para dar la sensación de un canon<sup>39</sup> coral puesto que la voz del personaje de surgir aparece nuevamente cantando esta frase. La frase nos da dos nuevos versos los cuales hacen referencia a toda esta idea del desconocimiento de nuestra tierra o territorio y su historia, y el dolor que ha significado para muchos.

### 3.4 “Pangurbes”



*Ilustración 5 "Diablo Pangurbe" Rodrigo Orozco, N. Pangurbe*

---

<sup>39</sup> Es una forma de composición de carácter polifónico, en el que una voz interpreta una melodía, y es seguida a distancia de ciertos compases por sucesivas voces que interpretan esa misma melodía, pudiendo estar dicha melodía escrita a un intervalo diferente, e incluso transformada.

Esta canción lleva por título el nombre del grupo. Fue la primera que se escribió. Con ella nació un nuevo sentido para el grupo.

En un comienzo, como contábamos en el primer capítulo, el conjunto era un grupo experimental, que se aproximaba a sonidos de ska, rock, punk, cumbias, bambuco, etc. No existía la intención de tocar algún estilo musical perfectamente sino era más un laboratorio experimental de ruido.

Con este nuevo nombre el grupo empezó una investigación sobre la música del Cauca y detrás de ello encontraríamos historias que no eran muy conocidas para nosotros como habitantes de Popayán; historias que se ignoraban por las situaciones explicadas en todos los temas: especialmente, por cierta ignorancia cultural que ha sido construida a partir de las hegemonías que han dominado al Cauca, como en el caso del comportamiento de las sociedades patojas a causa de la hidalguía, referenciada en la canción La procesión de Obando.

La canción en ese momento trataba de introducir al oyente en una Popayán más cercana, una Popayán que pudiera representarnos.

Cada vez que escuchaba el himno de Popayán, el contenido de su letra me remitía a una historia heroica, la lucha por la ciudad blanca. Sin embargo, no conocía a través del himno una Popayán que correspondiera con la que vivía a diario. Este himno que no representaba el imaginario que transcurría a mi alrededor, y el escenario que, a mi parecer, vivíamos muchos de los patojos. Los versos del himno de Popayán son así:

*/*

*Popayán eres madre fecunda*

*De la Patria gestada con luz*

*Torres, Caldas, te dieron su sangre*

*que hoy abrazan la gloria y la cruz*

Podemos ver que el primer verso se refiere a lo que popularmente se escucha en cada calle patoja y por lo que suelen reconocer a la ciudad nacionalmente: haber dado a luz varios próceres nacionales, figuras políticas de importancia. A ello se refiere con que Popayán es “madre fecunda”. A lo que se complementa que esto ha traído luz. Después se refiere a dos personajes históricos llamados próceres: Camilo Torres y Francisco José de Caldas. Según la canción, estos personajes se entregaron por la ciudad, murieron por ella, y hoy son abrazados por la gloria y la cruz.<sup>40</sup>

*II*

*A ti fama vestal de la Patria*

*Decorada con blanco de paz.*

*Te adormece gentil serenata*

*y las aves despiertan tu faz.*

El primer verso se refiere a aquella sacerdotisa romana que servía a la diosa Vesta (diosa del hogar). Después habla sobre el color que optó la ciudad después del higienismo social.

*III*

*Salve villa del genio y procera*

*noble verso inspiraste sin par.*

*Pues tus bardos con lira cimera*

---

<sup>40</sup> Estos elementos se encuentran en la bandera y escudo de Popayán. Simbolizan la cruz de Jerusalén y los sacrificios en las luchas por la religión. Nuevamente podemos notar el influjo de la fuerza eclesial en la ciudad y su historia oficial.

*fueron cantos del amor filial.*

*IV*

*Viejos fastos reclaman señora*

*Arte y ciencia y guerra y blasón*

*Tu heroísmo traspasa la historia*

*Eres gesta y sublime oblación.*

Como puede verse este himno se basa en la historia patria y heroica de Popayán, la cual me parece que es importante conocer y entender. Sin embargo, siempre he creído que un pueblo no solo lo forjan sus líderes o próceres sino toda su gente.

La patria, según el significado de la RAE, no se limita a la patria histórica o militar, sino a todo orden afectivo a la que como seres humanos nos sentimos ligados. De esta manera, en el momento en que compuse la canción “Pangurbes”, yo no me sentí atraído por esa idea de patria fecunda. No me sentía representado en el himno de mi ciudad, quería y necesitaba escribir una letra en la que me viera transitando por otros imaginarios, personas, comidas, calles, etc., que sí me trasladaran al escenario afectivo y a la relación que en verdadera tenía con Popayán.

Un encuentro con el territorio me brindó un aprendizaje importante, ligado a un libro que me llamó mucho la atención: *Vidas y Narraciones y culturas en el sur del Cauca*, del grupo de investigación Poliedro. Este libro abrió mi espectro artístico y sonoro muy fuertemente, sobre todo respecto a la conciencia de lo que era mi departamento y mi país. Yo había hecho las horas de servicio social en una vereda cerca de Bolívar (Cauca), en donde nuevamente escuché la palabra “panguano”.

Como contaba en el primer capítulo, en ese lugar había hecho los esbozos de una letra. Cuando volví a Popayán con el fin de seguir aprendiendo más de la gente del sur del Cauca,

me regalaron este libro. En él pude encontrar personajes que me invitarían a hacer un viaje al Bordo, Cauca. En aquel viaje me encontré y conecté con la pintora y poeta Amparo Gómez, con el juglar patiano Elvar Mosquera, pero también con la gran maestra Ana Melia del Patía, cantaora y profesora. Sus relatos y cuentos me acercaron a un tipo de poesía popular y al profundo sentir de unas tradiciones que contrastaban con las de Popayán a las que estaba acostumbrado. En el texto se encontraban relatos como estos:

Usted va a un entierro de un patiano, así sea pobre, sea humilde, como sea, no se ve en ninguna parte, es multitudinario. Qué día enterramos a este muchacho del Estrecho, el domingo y mejor dicho, cantidades pero cantidades. Otra vez enterramos a una pareja que murió, a Denis y la esposa y eso fue un entierro que mejor dicho ... No tiene por qué ser una familia honorable en el sentido de la palabra, sino que sea patiano. (Ana Melia Caicedo, Testimonio oral: 2007)<sup>41</sup>

Escuchar este tipo de relatos, en sus sus voces, era un choque cultural fuerte para mí. Poder ver que, si alguien no tiene dinero en una ciudad como Popayán o en cualquier parte del mundo, es imposible comprarle un ataúd, pagar una funeraria y todos esos gastos que conllevan la muerte. Me puso a pensar que a veces esos actos no suelen congregarse a la celebración de la partida de un ser amado, sino que es la dinámica de un negocio entorno a la muerte.

El sentimiento es de respeto, de espiritualidad .... Es como ese deseo de seguir sosteniendo como esa regeneración con ese del más allá, con esa persona. Por ejemplo, uno a los muertos les pide favores como pedirle a un santo y se los concede, se los hace. No hay muerto malo, todos los muertos, todos los muertos son buenos, malos no hay, si por ejemplo uno con las personas de su casa es peor, los está invocando a cada rato, los está llamando a cada rato, yo por ejemplo eso si es una cosa segura, así pueda ser lo que sea , yo le pido a uno de mis muertos y me lo concede porque me lo concede, lo consigo, me ayuda, yo lo siento que me ayudan en todo , entonces depende de la creencia de uno.

---

<sup>41</sup> Vidas, narraciones y culturas en el sur del Cauca. Grupo de investigación Poliedro. Muerte y Vida: Participación, identidad y conectividad cultural. Pag 62.



No hay muerto malo, hay gente que tiene la costumbre que, si murió una persona avara, de esos que eran tacañísimos, eso lo tienen como un amuleto cogerse una vela de ese señor del que lo velaron por cuando haya una necesidad prenderla un ratico, prenderla por una necesidad urgente, se prende esa velita. Cuando ha habido una persona muy buena que murió en pobreza, en desamparo, que murió así, también a esa vela le tienen fe. (Ana Melia Caicedo, Testimonio oral: 2007)<sup>42</sup>

Todo este tipo de testimonios afectaron de algún modo el orden religioso, ético, moral de ver la vida y terminarían por ir confirmando mis inclinaciones por las celebraciones que suelen llamarles “paganas”, aquellas que están por fuera del orden católico. Todas estas imágenes y pensamientos influenciaron la forma de componer la canción “Pangurbes”.

La resistencia que tienen los negros en Colombia y en este caso los patianos en su música, pintura arte, gastronomía, etc., fue otro punto para pensarme y reinventarme. Después de toda la historia de esclavitud y liberación que ha tenido el negro en Colombia, me apasionó ver la fuerza con la que se mantienen sus tradiciones y las percepciones de sus ideas. Entendí que esta cultura, estas maneras de vivir sus tradiciones son siempre enseñanzas profundas sobre la identidad.

La identidad como principio de individualidad y unicidad del ser mismo y su entorno, es la mejor forma de reconocernos como colectivos con capacidad para construir familia y sociedad. Pero ¿Qué sería, pregunto, de la individualidad, la unicidad, la familia, la colectividad y, por ende , de la cultura , sin un espacio que sostenga nuestros pies para transitar el camino , que nos conduzca , a la edificación de todos los sueños , partiendo del sueño elemental , el de la vida posible?

Este espacio no es otro que el paisaje en toda su dimensión, desprovisto de alambradas que nos niegan la posibilidad de expandir nuestra idiosincrasia, sin abandonar nuestras raíces. El paisaje, ejemplo claro de que la convivencia es posible, deber ser reconocido como la magnificencia de la vida, y es apartir de ese reconocimiento desde donde empiezo a construir mi principio de identidad reflejado en la obra. La Patianidad, incrustada en la

---

<sup>42</sup> Vidas, narraciones y culturas en el sur del Cauca. Grupo de investigación Poliedro. Muerte y Vida: Participación, identidad y conectividad cultural. Pag 63, 64.

Patria, la llevo siempre a donde voy, en cualquier paraje me reconozco e identifico en su geografía.

Todos los lugares tienen algo del Patía y el Patía tiene algo de todos los lugares, porque la tierra es una sola [...]. Gomez, Testimonio oral: 2006<sup>a</sup>.<sup>43</sup>

Me sentí conectado con esta autora desde la primera vez que la leí, porque los paisajes y lugares que ella miraba, habitaba y pintaba eran reales, los mismos que estaban en mi pupila, mi mente y mi corazón. Yo deseaba mostrar paisajes cercanos y también universales a la gente que escuchara mis canciones y música. Esa influencia fue determinante.

Por último, no se puede entender el contexto creativo de la canción sin referirme a Elvar Mosquera, un juglar patiano reconocido de la región y del Cauca en general. Alguien que tiene más de 500 canciones compuestas. Elvar es un andariego de las montañas que camina componiendo por el valle del Patía, gran amigo de Amparo, el escritor, poeta y músico en todo momento, a pesar de que viva cada vez más metido en su mundo, a pesar de que cada vez se vaya volviendo más hermético. Sus canciones son la memoria de las costumbres e identidad de su tierra, su música desde aquel momento simbolizó himnos a la cotidianidad del valle del Patía, veredas, historias en casetas, etc.

De esta manera la poesía y música tradicional fueron reafirmando la multiplicidad de formas para observar y plantear el mundo. Me interesé por investigar las músicas que se movían en la región del Cauca y por ver las músicas colombianas con otros ojos. Me hizo preguntarme por la historia de Colombia, por la educación que nos dan en los colegios. En mi colegio, me contaron una historia blanca, descafeinada, un país sin luchas étnicas, sin tradiciones religiosas fuera de la católica, ciertas tradiciones, sin conciencia de la multiplicidad de lenguas que habitan en el país, etc. Me di cuenta de que una cosa es mirar desde un lugar la historia, pero que cambia cuando se le da espacio para escuchar otras voces, otras versiones. La historia es distinta si la cuenta el cazador o el leopardo. Me di

---

<sup>43</sup> Vidas, narraciones y culturas en el sur del Cauca. Grupo de investigación Poliedro. Cultura Estética en tres municipios del sur del cauca: flujos y nudos de conectividad sociocultural. Amparo Gómez Acosta. Pag 413

cuenta de que este país es de gramáticos e intelectuales, que no han podido ver que hay otras formas de conocimiento. Astudillo tiene razón cuando dice: <sup>44</sup>

...la política colombiana estuvo atravesada por una perspectiva eminentemente letrada. En Colombia la gramática – por lo menos la más reconocida, aquella que trascendió por ser la más legitimada – estuvo en manos de personas ‘políticamente prominentes y comprometidas’, hecho que evidencia un estrecho e indisoluble vínculo entre lo letrado y la vida pública del país. “El dominio del idioma llegó a ser, y lo fue durante mucho tiempo, elemento de poder político”. Para los académicos de la lengua en Colombia – que además eran destacados líderes conservadores- cuidar la lengua era un asunto estratégico desde el punto de vista político, pues eso les garantizaba “preservar la comunicación con el mundo hispanoparlante” (deas 1993; 45,47)

¿Como podía ser yo un creador de la ciudad letrada? Era claro que esa tradición me resultaba extraña. Quizás no ajena del todo, pero incompleta, vacía. Por momentos me parecía más digno de ser analfabeta que hijo de la ciudad letrada.

El concepto de “ciudad letrada” (rama 2004)<sup>45</sup> hoy es sinónimo de la vida literaria y cultural de las urbes, así como la expresión del desarrollo histórico de un sector social relacionado con el poder. Se debe entender este tipo de ciudad (la letrada) como un proyecto (intelectual, modernista, de élites) que marca diferencias, segrega y relega a aquellos excluidos de los círculos del poder. La ciudad letrada se auto legitima y aboga por el statu quo, porque este es fundamental para su existencia; aun así, esta no es una ciudad monolítica ni homogénea. Lo interesante de este concepto es ver como las élites urbanas desarrollan una serie de estrategias con el fin de perpetuarse en el poder. Dichas estrategias se aplican desde la escuela y permean todo el sistema educativo, político y legal de la sociedad, lo cual repercute de forma efectiva en la literatura y las constituciones de los nacientes estados nación de Latinoamérica del siglo XIX. En este punto de vista es clave la

---

<sup>44</sup> Narrar y Habitar la ciudad, Referentes conceptuales, la ciudad como tema/objeto de investigación social, pag 46,47.

<sup>45</sup> Rama,Angel. 1998. La Ciudad Letrada. Arca S.R.L. Montevideo.

historia y papel que en ella desempeñan las razas y las clases sociales en función de los mecanismos de control social (Rama 2004).<sup>46</sup>

Desde la ciudad letrada no quería ser ciudadano, sino pueblerino. ¿Si las elites la usaban para perpetuar su poder, como hacer para subvertirlo desde las letras de mis canciones? Aunque no sabía lo que quería hacer, sabía lo que no deseaba. No deseaba parecerme a Guillermo León Valencia, ni decirle a Popayán “fecunda ciudad maternal”; ni pedir bendiciones, como Julio Arboleda; ni exaltar su heroísmo, como Rafael Maya.<sup>47</sup>

Me sentía más cercano al espíritu del bambuco tradicional patiano “Popayán “que dice:

*Quien te puso Popayán, no supo ponerte nombre (bis)*

*Mas antes te hubieran puesto matadero de los hombres (Bis)*

*Popayán, Popayán, Popayán es tierra grande, el que tiene plata come y el que no se muere de hambre (bis)*

*La Cárcel de Popayán, no es cárcel sino un presidio (Bis)*

*Donde se amansan los guapos y lloran los afligidos (Bis)*

*Popayán, Popayán, Popayán es tierra grande, el que tiene plata come y el que no se muere de hambre (Bis)*

*Yo conocí cuando joven un hombre no muy ladrón (Bis)*

*Que me saco el interior sin tocarme el pantalón (Bis)*

*Popayán, Popayán, Popayán es tierra grande, el que tiene plata come y el que no se muere de hambre (Bis)*

El contraste de esta canción con la pompa y el artificio hidalgo de los poetas me gustó. Pensé que una canción podía hablar de balas y empanadas de pipian. Esta percepción de una Popayán mucho más esclavista y en donde la voz negra hace una crítica a la ciudad de Popayán, me entusiasmó, senti que quería hacer parte de esta tradición, y alejarme de la otra.

---

<sup>46</sup> Narrar y Habitar la ciudad, Referentes conceptuales, la ciudad como tema/objeto de investigación social, pag 45,46,47.

<sup>47</sup> Para encontrar más textos de este tipo podrían buscar “Alma mater” Guillermo Valencia, “A Popayán” de Julio Arboleda, “Ciudad Lejana” de Rafael Maya.

La canción tiene métrica de 6/8. El sentido en ese momento fue pensando como un bambuco caucano, como un tema con ecos de bambuco caucano, pero no era conocedor y tampoco los de la banda eran sabedores frente a lo que identificaba musicalmente un género o ritmo específico (2011).

Esa exploración nos dio libertad, y esa curiosidad nos invitó a querer investigar más a fondo el bambuco caucano. La acentuación de este ritmo en lo rítmico y en la generalidad de los instrumentos está en las corcheas 1 y 5, lo cual le da ese sentido andino del bambuco (el popular “papa con yuca”) y la orquestación, claramente es más robusta por la batería en donde la madera de la tambora está en el hit-hat (plato de la batería), con este color que brinda una sensación rockera. El acompañamiento de las congas es más cercano al Currulao, hermano del Bambuco Caucaño donde el primer golpe también va al 1, emulando el cununo macho (tambor del folclor del Pacífico sur) y donde los otros golpes se distribuyen sobre la métrica de 6/8 en caso de repicar (variar) pero que también habrá un golpe que acentúa la corchea 5. La Armonía en la introducción del tema se define en el Im y V de la tonalidad de Cm donde se construirá el tema. El bajo, piano y guitarra irán al primer pulso de esta métrica donde transitarán cada dos compases del Im al V, por último los vientos hacen una frase introductoria de 4 compases sobre esta tonalidad y donde varía en los siguientes 4 compases, después de esto entrarían las voces diciendo: “oioo, oi io, oio” por 4 compases más y todos los instrumentos harán un unísono en la escala pentatónica menor de Cm hasta la mitad y agregarán una nota blues (C, Eb, F, F# y G).

Después del corte mencionado se planteará el círculo armónico (Cm, Fm, AbMaj7y G7) donde se moverán las estrofas que tendrán dos momentos. El primero es donde los vientos estarán haciendo una melodía que se construye desde la nota Eb, D, C y esta se armonizará en algunos momentos por terceras (algo muy usual en estas músicas) y se complementará aquel motivo cerrado con notas de la escala. Decimos que es cerrado porque al contrario de surgir donde hay un motivo que se va complementando con más voces en este caso se mantendrá muy firme y con pocas variaciones. Después de toda esta sección melódica de los vientos, la dinámica del tema bajará en volumen, pero se seguirá manteniendo en la misma armonía. Rítmicamente se mueve igual, lo único es que no se ocuparán todos los

tiempos fundamentales de este bambuco, sino que se tocaran algunos y todo el acompañamiento será mucho más abierto en espacio con el fin de que la melodía de la voz que también es muy cerrada tenga espacio para hablar. Decimos hablar porque más que pensar en un ritmo difícil y una melodía con una construcción mucho más rica se pensó en esta letra declamada y con una rima muy cuadrada (muy popular en la música y poesía tradicional). A esto le llamaremos el segundo momento donde iniciará la voz de la cantante diciendo:

*Cargamos con balas de tamal de pipián para disparar pura herencia cultural*

Podemos ver que la letra refiere a un nosotros, donde aparece un plato muy conocido en Colombia como es el tamal. En este caso se territorializa en el Cauca, donde se hace de pipián<sup>48</sup>. Las balas, ya se sabe, están presentes en toda nuestra historia. Pero de pipián, disparando una herencia cultural me pareció una imagen fuerte y disidente.

*Que andamos con una bolsita'e carantanta para cogerlas y tarantanta*

Nuevamente aparece otra comida típica de la región la cual es la carantanta<sup>49</sup> y en donde aquellos *nosotros* o personajes cargan con una bolsita y en termino jocoso van a coger a algunas mujeres. Humor popular simple y llano.

*Que andamos con una gaseosa La Reina para coronarla en lo más alto de la tierra*

*Nosotros bailamos con la chirimía para así gritar: ¡esta tierra es mía!*

Después se refiere a la música popular de la región, la chirimía, en donde se resalta como símbolo de pasión para decir que la tierra caucana es de ellos.

---

<sup>48</sup> Guiso a base de maní, achiote papa colorada y demás ingredientes populares de la región.

<sup>49</sup> Producto de la región del Cauca, obtenido de la cocción del maíz donde se va despegando de las ollas.

*Somos sangre de la tierra, somos indios de ciudad, intentando reconocer nuestra propia identidad*

En este momento el interlocutor deja de hacer metáforas para describir elementos de la gastronomía y la cultura Payanesa y comienza a describir el sentimiento de esos personajes, los cuales se miran como la fuerza del pueblo al hacer una semejanza con la sangre y la tierra, después se nombran indios de ciudad que están tratando de buscar una propia identidad. Los Pangurbes pueden reconocerse como indios, negros, blancos, mestizos, etc., sin un problema, sin vergüenza, sin sentirse señalados o atacados.

Estos versos vuelven y aparece la sección número uno donde el tema dinámicamente vuelve a subir en volumen y aparecen los vientos con la misma melodía. También la armonía se mantiene totalmente igual hasta que después de 16 compases, aparece la segunda estrofa.

*“Nosotros comemos siempre en mesa larga y hacemos que esta comida valga”*

Se refiere nuevamente a lo que ellos hacen y en esta oración hablan de un lugar conocido en las galerías o plazas de mercado como la mesa larga, lugar de tradición gastronómica y en donde con su presencia valora aquella comida.

*“Sonamos tamboras de manjar blanco, para endulzar al difunto Payán”*

Las tamboras se fusionan con aquel dulce de leche popular en la región llamado el manjar blanco. Luego otra referencia regional al Cacique y jefe que era dueño del valle de Pubenza, llamado Payán, de donde deriva el termino Popayán.

*“Que andamos con un botello e Caucano, para ponernos siempre bien bacanos”*

*“San Pedro siempre llora por nuestra tragedia, abajo danzamos sin pensar en ella”*

Se refiere al aguardiente popular de la región “Aguardiente Caucano”, el cual trae alegría pagana. Pero inmediatamente se referencia a San Pedro, quien en un pasaje bíblico habla de que Jesús le entrega las llaves del cielo. La lluvia es muy común en Popayán. Popularmente suelen decir que San Pedro cierra el cielo para que llueva pero que sin importar aquello, nuestros personajes danzan con la lluvia.

*“Venimos más armados que el chuzo de doña Chepa, venimos más picaos que el ají de maní”*

Doña Chepa es una cocinera típica de Popayán, tiene una tienda que está llena de comida. En el lenguaje de la calle “chuzo” es sitio. En este caso es la tienda de Doña Chepa y en donde nuestros personajes dicen que están más armados que aquel sitio, que tiene mucho más y que vienen más picaos que el ají popular de la región que es el de maní.

Después de esto la canción hace una modulación directa (donde no hay una preparación o nota que sirva como un pivote para generar este cambio). En muchos de los bambucos tradicionales hay un gesto muy popular donde la tonalidad pasa de ser menor a mayor (en este caso de Cm a C) o de mayor a menor en la parte B o C de la forma del tema. En el tema “Pangurbes” hemos tenido una introducción y una parte A donde hemos dicho que tiene dos secciones, pero en términos generales es la misma porque su armonía y recursos musicales son iguales. La diferencia es su intención, dinámicas y letra, aunque las estrofas manejan la misma melodía con pequeñas variaciones.

En este puente de modulación, el interlocutor dice:

*“A causa de que la patria es una ilusión nosotros nos inventamos este himno que de verdad recuerde el Caucano”*

En este momento la canción narra el desacuerdo que como ciudadano nacido en Popayán tenía y tengo sobre esa Popayán histórica y letrada que he referenciado y explicando.



Después de esta modulación directa a la tonalidad mayor. el piano emula un bordón popular de la marimba donde se dibuja desde la tónica y pasa por la tercera y quinta. Los instrumentos se mantienen en silencio y en tono de vendedor una voz dice:

*“Con el patrocinio de tienda el tío, azúcar manuelita y el Driving Popayán sean ustedes bienvenidos al lugar donde la incoherencia reina”*

Este tono utilizado para nombrar una tienda popular en la ciudad llamada el tío, azúcar manuelita y el Driving, que es un lugar de la ciudad, ironiza una realidad y retrata un hecho: vivimos en un lugar donde reina la incoherencia, la contradicción, la ambivalencia.

La percusión hace unos pequeños llamados rítmicos que llamarán a los instrumentos de viento, los cuales harán una melodía por 16 compases. Esta melodía terminará por definir que estamos en la tonalidad mayor de C y se moverá en dos compases de C y dos de G7. La sección armónica se mueve en estos compases y además de ello la guitarra se piensa un acompañamiento donde acentúa la corchea 5. En este instante la sensación trata de ser más parecida al currulao, entonces hay un coro – pregón donde dice:

*Ay viene el indio, oio io , el de ciudad, oio io, viene cantando, oio io , en el transmilindio , oio io, viene gozando, oio io , viene bailando , oio io , revoloteado, oio io, envenenao , oio io , que me lleve el diablo , oio io.*

Todos los elementos de la pregunta y respuesta son propios en el estilo responsorial de los cantos del pacífico. En este caso los elementos que se dicen son símbolos del léxico e imágenes que Los Pangurbes maneja en su estética, el diablo de chirimía logo e insignia de la banda, el transmilindio vehículo e el que se movilizan, la palabra indio, etc.

*Oioo, looo , loooo, oooo, ooo.*

En este verso todos cantan y la canción toma un carácter polifónico, asemejando a las cantadoras las cuales hacen cantos de muchas voces con diferentes melodías y en uno de esos cantos dice:

*“Que me voy pa la galemba a bailarme el currulao, Argemiro y Doña Chepa me tienen envenenao”*

La galería lugar de convergencia de muchas culturas y de alimentos y en donde dice que el personaje que tomó voz va a bailar Currulao, Argemiro y Doña Chepa personajes populares patojos lo tienen envenenado de vida.

Pangurbes en el orden final del disco es la cuarta canción. Pero fue la primera que se escribió, la canción que abrió caminos, inauguro senderos y fue el primer ejercicio de encontrar en la gastronomía y escenarios Patojos unas simbologías que remitieran a una patria más sensual y menos etérea. Una patria arropada en la oralidad y la resistencia que supone en un medio que se precia de ser letrado.

La búsqueda de todo este tema fue un reflejo y respuesta a todo ese tipo de poesía costumbrista y colonialista que nos enseñan desde niños. Una patria que se cae del pedestal y no tiene vergüenza de reconocerse en la calle.

Con la canción Pangurbes, como contaba se abrió un extenso panorama sobre la región del Cauca. Habían existido ciertos momentos en mi vida y niñez que ya me reflejaban grandes paisajes por los cuales podía transitar por el Cauca, pero fue hasta este viaje y canción que me dí cuenta de la costa pacífica de la cual tenía leves pinceladas sobre su música y culturas, pero de la cual no había podido plantearme un viaje. La cultura del Valle del Patía.

### 3.5 “La Oji Zarca



Ilustración 6 “La Oji Zarca” Foto: Maria J. Alarcón / Ilustración: Alex Solarte, N. Pangurbe

La Oji Zarca es una canción dedicada a una persona particular, a la única marimbera que he conocido en el Pacífico Interior. Esta región, enclavada en el corazón del Cauca, un corregimiento entre el Valle del Patía y Bolívar (Cauca) donde confluye lo indígena con lo negro, conocido como “Guachicono”. El Valle del Patía, como se sabe por el trabajo de los historiadores, fue el lugar a donde huyeron y se liberaron negros esclavizados de la ciudad de Popayán y diferentes lugares cercanos a la ciudad. A este sitio se le llamo el “palenque del castigo” un sitio para “huir, para construir para ellos y los suyos un nuevo territorio, una

*nueva cultura, (...) Los negros cimarrones se fugaban de las haciendas o de las minas, algunos grupos de cimarrones de agruparon en los llamados Palenques, los cuales se ampararon en la selva para defender su libertad y su procedencia africana<sup>50</sup>.*

El Patía es una región que conserva tradiciones de ese tiempo. Una de ellas es la tradición musical del violín caucano, investigado a fondo por la profesora Paloma Muñoz, situado en un enclave geográfico donde también se puede escuchar gente interpretando la chirimía caucana (banda de flautas). Las condiciones históricas y geográficas hicieron que los negros de esta región se plegaran al formato de marimba de chonta (Pacífico-Sur) y tampoco la de chirimía del chocó (Pacífico-Norte) sino de violín caucano, que es una música negra de los valles inter andinos caucanos. Este proceso de liberación cimarrona involucra sincretismos religiosos, los cuales dan una razón de vital importancia al porque el violín tuvo espacio en este lugar.

*En los palenques, como señala Aquiles Escalante, se sintetiza la insurgencia anticolonial; desde los palenques, el negro cimarrón y el negro liberto empezaron a crear condiciones para construir una territorialidad y a organizar su nueva manera de vivir, crear sus propias formas de gobierno y de organización social. Esto constituye una ruptura con la lógica de la capital porque involucra otras relaciones, otras narrativas, incluye el cuerpo entero, es una cuestión existencial, el juego concebido en la edificación de unas nuevas culturas. [...]*

*Pero además, en ese acto de cimarronaje, los negros que poblaron el Valle del Patía, se llevaron consigo la imagen, la representación del violín imitado de sus amos, de los conventos de Popayán y de las haciendas de los lugares de confinamiento; porque el violín es un instrumento heredado de las comunidades religiosas del gobierno virreinal, de esa herencia incubada por los misioneros en conventos y en las haciendas en la Colonia. Al parecer de ese proceso evangelizador de la iglesia católica se llevaron los modelos musicales, de influencia hispana, que luego serian reforzados cuando la iglesia llega mucho después al Valle del Patía con sus cantos y celebraciones religiosas. Pareciera que en esa*

---

<sup>50</sup> Las almas de los violines negros, violines sin alma en el valle del patía, negros cimarrones. Pag 109,110. Paloma Muñoz

*huida se llevaron la imagen de un violín imitado, copiado de un referente de violín europeo, pero que tan solo llevaron la imagen externa, física de violín y no alcanzaron a captar la parte interior del instrumento.*<sup>51</sup>

No existen intérpretes de Marimba de Chonta en este momento en el Valle del Patía, aunque algunos maestros en la región dicen que hubo un momento donde se interpretó, pero con la llegada de la iglesia al Patía, el único instrumento que fue aceptado fue el violín. Las marimbas, cununos, bombos y guasas fueron quemados, al igual que el brujo (bandolín de la región) y mucho después también violines, puesto que se decía que sus intérpretes entregaban el alma al diablo para tocar mejor.

La canción está escrita en 4/4, el sentido rítmico está trazado desde el aire de “Aguabajo”, transversal en el pacífico, lo podemos escuchar tanto en el pacífico norte como en el pacífico sur, con ligeros cambios en los cantos y formatos.

La versatilidad puede evidenciarse en un tema como “Pario la Luna”. Se han hecho versiones en marimba de chonta; en chirimía, donde resalta la melodía en los clarinetes o bombardinos; en formatos donde se incluye bajo eléctrico, guitarra eléctrica, batería, etc., como en las versiones de La Mojarra Eléctrica o Herencia de Timbiquí. También encontramos otros Aguabajos más modernos como los del maestro Hugo Candelario director del Grupo Bahía, como “Te vengo a Cantar” o “Remanso Inicial”. La concepción de este Aguabajo , “la Oji Zarca”, es quizás cercana la atmosfera que el maestro Hugo Candelario propone con Bahía, puesto que hay concepción más sonera, más cerca del son cubano.

En este caso hacemos algo que es habitual en el trabajo del grupo, referenciar los acentos más importantes de los tambores del ritmo y apropiarlos a la dinámica del grupo y su formato. Encontramos que la acentuación rítmica de este ritmo en el parche del bombo, que suele ser un punto de partida bastante importante en el caso de la banda , se centra en

---

<sup>51</sup> Las almas de los violines negros, violines sin alma en el valle del patía, negros cimarrones. Pag 111,112.  
Paloma Muñoz

los golpes 1, 3 y 4 del compás, sin embargo estos golpes suelen ser apagados o cerrados (es decir que cuando se golpea a la membrana del tambor, el objeto o palo con el que se golpea se queda pegado y hace que el golpe no se pronuncie de forma natural sino que sea un sonido mudo).

El golpe más importante en nuestro caso y que servirá como referencia de la sonoridad, será el de la negra número 4 del compás. El palo o madera del bombo siempre suele ir en los contratiempos del compás y en algunos casos evidenciamos que el palo suele “arullar” o doblar la subdivisión del pulso en búsqueda de desarrollar otras interacciones dinámicas.

Así, la batería usa el redoblante como en el Chocó, con golpes de corcheas y además se agregan campanas como en la Chirimía, buscando sensaciones dinámicas y timbres que permiten marcar secciones rítmicas y armónicas.

En la pieza busco crear esa transversalidad de región norte y sur del pacífico. En la grabación incluimos el Bombo de una manera muy similar en su interpretación en los conjuntos tradicionales. Las congas por secciones funcionarían como una apropiación del bombo, muy similar al llamado de “a caballo”, ya que tienen golpes similares.

En esta canción invitamos a Salome Gómez, interprete de la marimba de chonta, que es precisamente la mujer a la que está dedicada esta canción. La tonalidad de la canción es Am. La marimba dibuja una melodía para la introducción del cual saldrá su acompañamiento y bordón. El círculo armónico que dibuja el bajo eléctrico y en donde se moverá la armonía en ese primer momento será (Am, Dm, C, G); al finalizar la introducción aparecerá una pequeña melodía de la flauta y el saxofón para iniciar la estrofa. Las Estrofas tendrán una sección A y B donde cambiará un poco la armonía y donde abran interacciones diferentes desde la parte rítmica; La armonía de la sección A será (Am, Dm, C, G) y de la B (Am, C, F Gm). El piano dibujará el mismo motivo que la marimba melódicamente y de momentos también acentuara los golpes característicos del ritmo de Aguabajo. La guitarra también acompaña en estos acordes y acentuación, pero también en algunos momentos “tumbara” (acompañamiento sincopado donde suelen sugerirse varias voces).

*“A orillas de Guachicono nació la oji zarca, en sus ojos revivía todo el bello sur del Cauca”*

Orillas del corregimiento del Valle del Patía llamado Guachicono nació la oji zarca, mujer de ojos claros en el lenguaje popular. Su brillo revive toda la diversidad que tiene el sur del Cauca.

*“Eres la negra, eres la india y también la blanca, eres el alma que recorre el Ciudeblo”*

Como podemos ver aparece aquel signo estético, siempre referente al mestizaje y que ya vemos como traza una identidad discursiva del grupo. Y en este caso vemos como puede resumirse en una persona, la cual puede trazar todo este hecho histórico. Creo que me pasa un poco como al cineasta Carlos Mayolo, quien decía:

*Yo tengo inteligencia de blanco, resistencia de indio y polla de negro. O a lo mejor lo mismo, pero en distinto orden. Soy mal visto por los negros porque me ven blanco, los blancos me ven indio y los indios me ven combinado. He sentido las tres razas. En diversas circunstancias, me han mirado mal por ser combinado, aunque esta combinación me ha hecho apetecible a las mujeres que vieron o ven en mí el prototipo del latinoamericano. Esto no quiere decir nada, fuera de llamar la atención por ser un mezclado de razas. Me gusta pertenecer a una sociedad amplia, donde la mayoría son como yo, mestizos. ¿De dónde sale esta seguridad de ser como somos? ¿De dónde la dicha de tanta manera de ser esta combinación? (Mayolo, 2008, 257)*

Comparto con Mayolo el sentimiento de ser mestizo, su desbarajuste y su belleza. La condición tri-etnica que nos caracteriza es el alma que recorre el Ciudeblo. La canción continúa.

*“Cuando la chonta se extravió en el Valle del Patía, corriendo río abajo tu encontraste la marimba”*

En este momento se refiere al momento histórico donde no se sabe que paso con los negros cimarrones que escaparon y tocaban marimba en el Valle del Patía. Esa imagen es importante para mí, la idea que al final, a pesar de todo, la música vuelve y renace.

*“El Bambuco, el Son y la Rumba, se adornaban con bordones y de a poco ya se escuchaba la leyenda de Salomé”*

Los ritmos del Bambuco, el Son y la Rumba que pertenecen a diferentes regiones y territorios vuelven a encontrarse y así como las diversas etnias de nuestro mestizaje se sincretizan en La Oji Zarca, estos ritmos vuelven a ser uno. Una nueva leyenda surge. Y la marimba suena en el Valle del Patía ejecutada por Salomé.

Una intervención de los vientos sobre la misma forma armónica permite que el motivo sufra una pequeña variación de terceras cuando se va a la sección B. El motivo melódico en los vientos es sencillo, son pocas notas que tienen una conducción melódica, que tiene un tinte de dulzura y que trata de simular el agua río abajo.

*“En sus ojos el deseo que se agita en el espacio, tus sonidos los que embrujan el silencio en la ciudad blanca”*

Nuevamente se hace referencia a los ojos zarcos y en donde lo exótico, no solo de sus ojos sino de su ser, hace que se agiten masas, aquí simbolizadas como el espacio o lugar donde transcurre su presencia. Los sonidos que ejecuta envuelven -en un sentido milenario- esa ciudad blanca donde no eran permitidas estas músicas por ser herejes. Su embrujo dibuja una nueva historia para el Cauca y Popayán, a partir de la música.

*“La alquimia de la calle se entrega en cada arrullo y cada barrio y en sus cantos se esconde la hoguera de aquel oro olvidado”*

La transmutación de la materia en oro: el gran sueño de la alquimia. En este caso vemos como la calle y los barrios populares, señalados como “*guettos*” y lugares inseguros en Latinoamérica y diferentes partes del mundo, tienen una sabiduría y una vida que los convierte en referentes de valor histórico, cultural, etc. Son el lugar donde transcurren hechos simbólicos y todas las historias cotidianas que como pepitas de oro merecen ser valoradas, escuchadas, y asimiladas por el conjunto de la cultura.

*“A tu lado las tambores quietaban ansias del alma, con un grito en el cielo se rompe la ceremonia falsa”*



Todos esos valores que congregan el mestizaje y que no han sido escuchados y que son valiosos para construir una nueva historia, son llamados a quietarse con el sonido de tambores. Las ansias de salir de un alma tan fuerte están quietas y con un grito al cielo se rompe aquella historia de colonización que nos ha marcado para hablar de una nueva donde cabemos todos las etnias y en donde debemos desarraigarnos de ese pasado para seguir adelante. La preparación para tenernos sumisos y ver el mundo de un solo color en este momento es falsa, porque ya entendemos y sabemos más de dónde venimos, lo que hemos sido y lo que somos.

*“El Bambuco, el Son y la Rumba, se adornaban con bordones y de a poco ya se escuchaba la leyenda de Salomé”*

Aparece nuevamente el motivo melódico de los vientos en medio de cada estrofa y en este momento sufre una variación donde el bajo empieza a descender diatónicamente hasta la nota F# y vuelve a A.

Esta segunda parte del tema entramos a una bomba donde el piano queda solo con la marimba y luego aparecerá el acompañamiento del redoblante. La marimba hace un solo (intervención musical de determinado instrumento donde se desarrollan diferentes figuras rítmicas, melódicas y armónicas de determinado lenguaje musical) mientras el piano dibuja un “tumbao” en la armonía (Am, F, E7, G). La cantante apoya esta bomba como si estuviera hablando y dice:

*“Como repica esa marimba Salomé, suéltate, que nos fuimos pa La Iguana, oye Tío Diego, prepárate”*

Aprovechando la emoción que provoca el solo de marimba, se hace un llamado a un sitio especialista de la salsa, timba – cubana y música latina en Popayán llamado La Iguana.

El tema en esta segunda parte tendrá un sonido mucho más acercado al latin jazz, será una especie de timba (genero popular cubano) pero en interpretación a la colombiana, dado que la mixtura de ritmos e ideas musicales que guarda el tema le darán una connotación totalmente diferente a la de la Timba. El bajo empezara a acentuar los pulsos tres y cuatro

y empezaran a haber sincopas para generar un tumbao, que da movimiento y una onda másailable a la canción. La guitarra tomará un toque mucho más funky, donde los grooves serán mucho más brillantes. La batería y percusión cambiara a estilo de timba inspirado en el songo, ritmo de raíz de donde crece la timba. Entrará la campana (Cow Bell) en dos compases, lo cual subirá la dinámica del tema.

*“Sus manos mueven como río caudaloso, se abren paso a tus bordones mujer, se escuchará el Cauca en ti, de mi música mi alma a de beber, la bella forma de tu cuerpo se dibuja en cada nota que la chonta has de poner, la historia nuestra es el agua de tus ojos, bella morena, la oji zarca es”.*

La descripción de este momento, con la imagen del movimiento del río, simboliza el mestizaje donde el Cauca podrá verse de una forma diferente. Todas las características van dibujando el personaje de la oji zarca. Los coros que se verán más adelante son una descripción también asociada a lo que hemos venido hablando de la oji zarca.

*“Mujer de mil colores, sonidos y regiones”*

*“En sus manos historias lleva y con sus ojos las alumbras ella”*

*“El sol en plena noche aparecería, si los bordones de ella escucharían”*

*“Oye Salomé de tus ojos déjame beber”*

*“Oye no, no, oye nooo”*

*“La india, la negra y la blanca es Salomé”*

Nuevamente aparecerá una bomba diciendo “Para bailar yo te hice un coro que te evoque al Patía, la oji zarca” y saldrá de nuevo a coro – pregón.

*“Que lleva pregones cantos y miradas si una de sus sonrisas me regala”*

*“El fuego en sus venas que inunda calles enteras”*

*“Ay Salome que quema, hay Salome que quema”*

*“A orillas de Guachicono, la oji zarca es”*

Después de esto la armonía cambia para acabar el tema a F, G, Am, C. Esta armonía refrescará todo el sonido y los vientos crearán una melodía para finalizar el tema. En medio del saxofón y la flauta, entrará una trompeta con un pequeño solo, donde por pequeños fragmentos se encontrará con la melodía principal ejecutada por los otros dos vientos. En medio de ello la vos dirá:

*“Salió del Cauca para el mundo, que la conozcan, el sonido del Ciudeblo con Los Pangurbes”*

*Y con ello un unísono en las notas C, G y F culminará el tema.*

### 3.6. “El Culebrero”



*Ilustración 7 "Minga" Rodrigo Orozco, N. Pangurbe*

El Culebrero es una canción que inicia en compás de 6/8. La sensación está construida sobre el ritmo de Chirimía Caucana. La introducción la hará la guitarra en solitario y ejecutará los acordes de Em, D, C y D, que será el círculo en donde se moverá la primera parte de esta canción. La guitarra tendrá efectos de Delay y Reverb, que dan unidad sonora al disco.

Después de esta introducción, el piano hace una entrada sobre estos acordes y empezará a hacer adornos con las terceras de cada uno de estos acordes. El piano tiene el sonido de una marimba sintetizada con un Reverb el cual le dará una profundidad en búsqueda de una sensación de levedad, como si buscara levitar. El sonido del bajo se suma a esta búsqueda con notas largas, por algunos momentos abra pequeños adornos con las quintas y octavas de cada acorde, pero muy sutiles. La intención de todo este bloque armónico será invocar una solemnidad nostálgica que de un ambiente de suavidad al tema.

Por eso la batería sintetizando el golpe de 6/8 en los toms de tierra y los aros crean una textura no tan estruendosa y fuerte como la que tiene este instrumento habitualmente, mientras las congas subdiviendo, acompañan con un ritmo cerrado y constante. Los vientos cuando aparecen después de cada estrofa trabajan los arpeggios de cada acorde, que descienden y ascienden diatónicamente. En unos momentos armonizarán por terceras y sextas. Esta canción en la primera parte es minimalista,<sup>52</sup> donde desde la simpleza se va construyendo el tema. Cada instrumento se va sumando con el interés de aportar a la edificación del tema, sin sobresalir, solo apuntando a la línea de eventos que suceden.

*“La lengua en la tierra cae seca otra vez, la aurora esperando la mañana otra vez”*

Esta expresión trata de simbolizar las voces que piden atención del gobierno colombiano desde diferentes territorios de Colombia. Las situaciones de extrema pobreza, la poca inversión estatal, la falta de recursos para dignificar sus vitales labores para la manutención del país, el daño a ecosistemas que sustentan sus vidas, la reclamación de tierras, etc., son algunas de las peticiones que formulan los habitantes del país desde hace décadas y que no suelen ser tomadas en cuenta. Aquí en particular, me refiero al campo, a las zonas rurales

---

• <sup>52</sup> Según la Real Academia Española: «Corriente artística que utiliza elementos mínimos y básicos, como colores puros, formas geométricas simples, tejidos naturales, lenguaje sencillo, etc.»

que están alejadas de las ciudades principales de cada uno de los 32 departamentos del país. De esas zonas proviene el sustento alimenticio del país, allí están los ecosistemas más ricos y los hábitats naturales más importantes, porque allí nacen ríos, páramos, y fauna y flora exuberante etc. Pero la gente está relegada, los campesinos y los indígenas especialmente. Como dijo uno de los líderes indígenas del pueblo Nasa del Cauca y representante en el senado llamado Feliciano Valencia, a propósito de su situación: *“A los pueblos indígenas nos quieren haciendo artesanías. A los pueblos indígenas nos quieren para proteger la madre tierra. A los pueblos indígenas nos quieren por nuestras plantas medicinales. Pero a los indígenas no nos quieren como sujeto de derechos”*

Así la mañana, la aurora y los días transcurren en el tiempo. Las elites parecen habitar otro paisaje.

*“Cantaoras, culebreros se escuchan en mis versos, ya vienen caminando por el mapa de tu cuerpo”*

La referencia hacia las cantaoras y culebreros<sup>53</sup>, músicos y personajes tradicionales de diferentes regiones del país, permiten entender que hacen parte del mismo universo de la creatividad popular. Las cantaoras son de gran importancia en los pueblos negros, ellas narran la historia de su pueblo por medio del canto, pero también, muchas veces van orando mientras cantan. Ellas mismas, en ocasiones, son las jefas, parteras, lideresas espirituales, etc., y están presentes en los nacimientos, muertes y demás ritos de adoración de su comunidad.

---

<sup>53</sup> Vendedor que para promocionar sus productos, por lo general pomadas y ungüentos, exhibe una serpiente y hace gala de una expresividad verbal inusual, atrayendo a sus clientes con discursos e historias usualmente exageradas y estrambóticas.

Los Culebreros en su mayoría suelen ser personajes en el oficio de vender ungüentos, medicinas tradicionales, artefactos esotéricos, etc. Muchas veces son vistos como vendedores de mentiras puesto que la mayoría se han adueñado de este oficio o trabajo sin conocer sus fundamentos. Sin embargo, en su connotación mas tradicional los Culebreros solían ser sabedores ancestrales o Chámanes que por medio de medicinas y conocimientos que no están ligados a occidente, daban soluciones a diferentes males, atribuidos por lo general a problemas del espíritu y como consecuencia del tipo de vida que se lleva. En la canción vemos como las Cantaoras y Culebrero caminan por el cuerpo de alguien. Es una metáfora para decir que estos conocimientos existen y podríamos cargarlos y hacerlos nuestros.

*“Muchos vienen con los cuentos dibujados en la Galemba, otros narran su rutina entre ronda y retahílas, los oídos siempre abiertos al retrato de la herencia, maquillandonos de historia, nos pintamos otras”*

Además de estos personajes, hay otras personas que vienen con cuentos narrados en las plazas de mercados y galerías, pero también hay otros que narran mas historias en el transcurrir de sus vidas por medio de las rondas<sup>54</sup> y retahílas<sup>55</sup>. Quiero señalar con todo esto que todo pueblo tiene mucho por hablar y decir, pero lo hace de diferentes formas, algunas de las cuales no entendemos y por eso las despreciamos. Otras veces no estos pueblos no tienen las herramientas para ser escuchados o no queremos escucharlos.

Mas adelante dicen que los oídos siempre los tienen abiertos a ellos que son el retrato del pueblo y la herencia del país, pero en un momento deciden, decidimos o decidieron maquillarnos la historia, pero como buen maquillaje esta no es la historia que necesitan escuchar y tampoco la que necesitamos saber, por eso nos decidimos a pintarnos otra.

---

<sup>54</sup> Según la RAE. Una ronda musical es un juego de niños que consiste en armar un círculo y girar mientras se entonan canciones o se recitan rimas.

<sup>55</sup> Retahíla: serie de muchas cosas que están, suceden o se mencionan por su orden.

*“Atravesados por la línea de un machete afilado este es el Ciudeblo, el mundo olvidado”*

Nuevamente estamos hablando de la gente de la ruralidad. Aquí se revela otro signo distintivo de la apuesta estética y el discurso de la banda -que ya había aparecido en el análisis de la canción Transmilindio, y que se resume en la importancia de dar voz a las personas que viven en las periferias del país.

Después de este momento hay una intervención de los vientos. La armonía se le agregarán algunas tensiones según esta secuencia; Em9, D6/9, Cmaj9 y D. En estructura seguirá siendo la misma armonía, pero prácticamente todo funcionará del mismo modo. En este instante la dinámica será de ir creciendo y volver a descender a la misma sensación del comienzo del tema. Todo seguirá totalmente igual a excepción de la agregación de tensiones al círculo armónico que hablábamos.

*“Las danzas seduciendo, las miradas los de afuera, la salvaje vestidura de una tierra alebrestada, los mitos en sus ojos guardan toda una selva, los acentos gentilicios, nos desnudan ante el mundo”*

Las danzas y folclores del país son un atractivo que atrae las miradas de la gente de afuera pero también son la representación de un pueblo fuerte, una tierra que vive enérgica y en movimiento. Los mitos que habitan en Colombia son ojos que guardan nuestra selva y los acentos regionales desnudan lo que somos ante el mundo. Nuestra lengua mestiza habla de lo que somos. Hablar distinto en cada región es recordar que, como país, somos siempre “otros”.

*“El sol y la luna profecía una leyenda, la siembra y la cosecha son los signos de alabanza”*

El sol y la luna han sido dioses en muchos de los pueblos prehispánicos. Ellos son quienes rigen el clima y la forma en como se debería, sembrar y cosechar. Por eso y más cosas son símbolos para alabar, divinidades que siempre han estado ahí.

*“El humor en la desgracia lloran una gran sonrisa, burlándonos del tiempo”*

El humor del colombiano en medio de tantas tragedias y desgracias es una gran virtud. Es una cualidad que nos une y nos mantiene vivos, es una forma de sonreírle a todo lo que sucede en este país, una forma de burlarnos del tiempo, de todo lo que ha traído y trae. Por eso con frecuencia es humor negro, o lleno de picardía.

*“Atravesados por la línea de un machete afilado, este es el Ciudeblo el mundo olvidado”*

La dinámica del tema vuelve a subir. Cuando se sale de estos versos entramos a una bomba donde la guitarra nos mostrará un acompañamiento de champeta, donde el timbre es mucho más brillante. La armonía será totalmente igual, sino que la sensación rítmica dejará de ser a 6/8 y se pondrá en 4/4. Este acompañamiento se trazaré por los arpeggios, las tensiones desaparecerán. En medio de esta bomba donde la guitarra es la que lleva el movimiento del tema aparece una voz diciendo:

*“Y este si es el vacile efectivo, de Los Pangurbes y el Culebrero”*

Esta voz trata está vestida con un delay y retraso y su saludo está inspirado en los Picós o Pick-Up del caribe, en los cuales suelen hacerse saludos e invitaciones a la fiesta. Los Picós son equipos de sonido gigantes donde se reproduce música del caribe y africana. En Colombia están popularizados en lugares como: Barranquilla, Cartagena y Santa Marta. Suelen tener nombres propios estas consolas y además de ello son embellecidas con dibujos, grafitis, luces, calcomanías, etc. Alrededor de ellos existe una cultura muy poderosa de musica y baile. El vacile, es una palabra muy usada en la costa caribe para referirse a



gozar, divertirse, alegrarse, etc. El vacile, se anuncia, será directamente auspiciado por Los Pangurbes y el Culebrero.

Unos cortes o figuras rítmicas encima de este saludo los cuales serán en la nota E, serán el llamado para salir al coro. El tema venía siendo una preparación para alimentar la canción con ritmo, pero, además, el tema es un encuentro de regiones. Viajamos desde el sur para ir al norte por medio de la chirimía y para arribar a la champeta. La forma de esta segunda parte del tema tendrá tres momentos. El primero será en donde habrá un verso, el segundo donde irá el coro y el tercero donde habrá unos vientos al estilo del ritmo de champeta. El primer momento de la guitarra irá como viene desde la bomba, es decir utilizando los arpegios para acompañar melódicamente. El segundo será melódicamente, pero apoyándose en los vientos y el tercero será más groove de Funky donde usará un pedal "Wua", es decir este pedal que trata de emular una sordina de instrumentos como la trompeta y el trombón. El Bajo para el primer momento hará un acompañamiento de 2 compases y privilegiará los golpes a los primeros pulsos al igual que la batería. El segundo será mucho más sincopado y tendrá golpes comunes con la campana que usa la batería, y el tercero será más abierto en busca de acompañar a los vientos. Todo esto crea una unidad que se complementará con la percusión, la cual tendrá un ritmo propio extraído de la champeta.

*"La Culebra va picando, la culebra va picando, si usted sufre de la memoria se le cura con historia"*

Es un verso inspirado en este mal típicamente colombiano, la amnesia histórica.

*"El culebrero, el mañanero, el culebrero, el mañanero"*

Esta culebra será cargada por un Culebrero personaje que describíamos antes. Y la noticia de su cura saldrá en un periódico llamado el mañanero.

Aparecerá otro saludo de picó diciendo,

*Parente bolas, rompa el torniquete que se vino la sabrosura del Ciudeblo.*

Más adelante podremos ver que los vientos ingresan con fuerza, pero son melodías largas y en un momento el Saxofón tendrá un porte mucho más Funk con aproximaciones cromáticas.

Después de esto aparecerá una voz diciendo:

*“Mística Culebra como primitivo motivo de hablar, razón pa el verdugo destruir, católico significado pagano”*

La Culebra en el pensamiento de algunos mitos y leyendas del Cauca se habla que hubo una gran serpiente, creadora de los volcanes y que yace en el fondo de ese lugar donde nacen los ríos, es decir en el Macizo Colombiano, ubicado en el Cauca. En el pensamiento de los mayas y de algunas civilizaciones de Mesoamérica hay una serpiente emplumada conocida como Quetzalcóatl o Kan, un dios que conecta la tierra con el cielo, y que el español con sus doctrinas quiso destruir. Resultado del proceso de conquista fue que muchas de nuestras tradiciones y dioses nos hicieran verlos como Paganos, es decir como dioses que evocaban maldad.

*“Y Así fue, evangelizada tierra, destruidos templos, contruidos sus conventos, amerindios mediante foráneos cultos rezar”*

Después narra y reafirma lo que se dice anteriormente, que la iglesia evangelizo los pueblos de Latinoamérica, destruyendo nuestros templos y dioses y empezaron a construir sus iglesias. Nos impusieron una cruz y su dios. Es así como nos convertimos en amerindios que rezaban a un dios foráneo.

*“Y este es el nuevo milenio de angostos pensamientos y abundantes placeres, donde mucho se posee, pero de poco se pertenece, mejor haga lo que aquí dice su apellido”*

En esta época nos educan para no ser críticos para no preguntarnos por lo que somos, por lo que queremos, para no interrogar de dónde venimos. Y nos los dan como un placebo que nos llama a consumir y consumir más cosas. Sumidos en una política capitalista donde ninguna de estas compras llena nuestras almas, no nos hace pertenecer de nada.

En este momento o mucho antes podemos haber notado que la voz que aparece en la canción es diferente a la de la cantante y al otro personaje que declamó en la canción “Surgir” y que siempre suele salir a decir saludos, cantar frases y demás. Este otro personaje en la forma como liga las palabras y va creando rimas y demás efectos con el lenguaje es El Culebrero. Para declamar hechos de nuestra historia, y hacer una crítica a la forma como hemos vivido y hacemos ciertas cosas.

*“Vea le cuento a usted lo visto por ojos indiscretos en valles de poco carácter, ví los colores del subdesarrollo, la fluidez de la verborrea, el devenir de las apariencias, formas por arte y formas por deformar”*

Los ojos con los que ve el Culebrero son indiscretos, en ellos hay valles donde no existe el carácter para afrontar la vida y el mundo. Ve la gente habla y habla que va a hacer algo, pero termina siendo alguien que no hizo como dicen popularmente “ni lo uno y ni lo otro”: mera verborrea. Ve las apariencias son el pan de cada día. Ve como desde Occidente y Norteamérica nos han identificado como el tercer mundo y nos han llamado incultos, panguanos, pangurbes, no civilizados, subdesarrollados.

*“Texturas de la violencia, y el peso de la inconciencia, el machete que educa, la ruana por casa, el sombrero por techo y las manos pa el pan”*

Hemos visto todo y más, la violencia de nuestro país en diferentes magnitudes, violencia política, de género, infantil, etc. Un país guerrerista donde la inconciencia nos ha poseído para no vernos, para no proteger nuestro ecosistema, para no cuidarnos a nosotros mismos o cuidar al otro, etc. El machete nos ha educado para el campo, la ruana ha sido nuestro refugio, el sombrero nuestro hogar y las manos la única forma de buscar el pan. Todo esto se refiere a las personas que trabajan en las montañas, campos, zonas rurales, etc. Y donde estos símbolos han sido su representación, la identidad y la patria de este país.

*“El sol como nacimiento y pa mi sombra plasmar, la luna para marcharse y como un rito pa encomendar, por eso mi piel abuelo y costumbre no me han de faltar”*

Aquí vuelve a remitirse a los dioses, el sol para nacer y dejar una marca en vida, la luna para irse y para que en las noches se haga un rito que encomienda deseos. Los abuelos fueron los que nos contaron estas historias, ellos son nuestro archivo y memoria, nunca nos van a faltar. Los abuelos también son los mayores o líderes en las tribus indígenas.

*“Amigo oyente, el propósito de esta perspicacia, no ha sido para enjuiciar la burocracia, pues para mi perdería la gracia y mucha gente se pondría reacia por eso encadeno con audacia y resuelvo mis palabras con mucha diplomacia, para recordar a ustedes con eficacia, lo bonito de la idiosincracia pues donde ella no mora es una desgracia, por eso un hombre sin ella es un indio sin gracia”*

El Culebrero se refiere a quienes están interesados y atentos a la escucha. El propósito de todo este “Fresstyle” o “Rap Montañero”, no ha sido para enjuiciar el orden burócrata con el que se mueve el mundo. QDecía Juancho Valencia, músico y compositor colombiano, director de uno de los grandes grupos del movimiento de “Las Nuevas Músicas colombianas” llamado Puerto Candelaria en un conversatorio del 2do congreso de música andina de Ginebra- Valle del Cauca que los colombianos nos unen la alegría, la capacidad para ser mediocres, el humor, la imaginación y la capacidad para equivocarnos.

Después de todo esto, de la música saldrá a un mambo y finalizará el tema. El Culebrero es una canción que trata de describir parte de lo que somos de hacerle frente al rumbo de nuestro país, reconociendo nuestra identidad, burlándonos de ella , permitiéndonos ser lo que somos pero invitándonos también a ser otros.

### 3.7. “La Pista”

En la canción *Surgir* se hacía referencia a diferentes lugares con los cuales el personaje solía soñar y también tener dejavus. Estos lugares hemos ido evidenciándolos como espacios de inspiración, influencia musical y cultural para la creación del discurso artístico de “*El Ciudeblo*”. Este tema llamado “La Pista” es una canción inspirada en ritmos como el afrobeat, la rumba cubana y el songo. Todas estas músicas tienen raíz africana.

Es importante para poder analizar y escuchar el tema, tener unas leves impresiones de estos géneros. Pero la música no está ligada solo a conceptos musicales y sus teorías sino también a fenómenos sociales, culturales y artísticos. En este caso, la letra de “La Pista” será construida a partir de un mito de la religión yoruba<sup>56</sup> y relatado desde la apropiación muy personal que logre hacer luego de escucharlo. El afrobeat, fue un movimiento musical y cultural en Nigeria en los años 70s. La asimilación<sup>57</sup> de los pueblos negros africanos fue una de las grandes influencias para que este ritmo tuviera un lugar en la historia de la música africana. Su mayor representante fue el músico Fella Kuti. El hecho de que cierta población

---

<sup>56</sup> Tribu o grupo originario de África Occidental.

<sup>57</sup> Durante la colonización, las grandes potencias se valieron de diferentes mecanismos para que el proceso fuera más efectivo, uno de ellos y tal vez el más importante fue la occidentalización de un sector representativo de la sociedad africana; se tomó al grupo social más culto para introducirles mediante la educación, valores, comportamientos y la lógica occidental, la llamada política de «asimilación». Los mecanismos de explotación variaban según la potencia colonizadora, así podemos identificar dos tipos de colonización, a saber: directa e indirecta. Siendo los casos más representativos el francés y el inglés, respectivamente. En la colonización directa, se terminó con todo vestigio de la antigua administración; mientras que, en la indirecta, el grado de dominación fue más tenue, lo cual no quiere decir que haya sido menos profundo, simplemente se recurrió a la permanencia de las estructuras originales africanas, acompañando este método de la occidentalización de la clase administrativa, la cual era oriunda de África. Música de la Resistencia: Fela Kuti , el grito nigeriano. Contra Relatos desde el sur, apuntes sobre África y Medio Oriente – Revista num 11, Pag 110, (2014)

de África fuera “occidentalizada”, permitió que a partir de la educación llegaran a crear un panafricanismo<sup>58</sup>, movimiento político de liberación y reivindicación que se extendió por diversas partes del mundo. En otro momento la canción toma elementos de la rumba cubana, para hacer un llamado explícito y unir las imágenes que se crean con el sonido de las congas y batería. El songo será otra de los ritmos dentro del tema, el cual también será una referencia de la tradición cubana y algo de dance – hall, ritmo que tiene golpes muy parecidos con las músicas que hemos ido nombrando.

La Pista está en métrica de 4/4, en la tonalidad Am. Comienza con una introducción donde los vientos hacen un unísono con el bajo y el piano, la mano derecha del piano propone diversos acordes dentro de la tonalidad. Este unísono anticipará rítmicamente al compás para entrar a los pulsos 1 y 2 con la nota A. Los vientos harán una muy pequeña variación rítmica cada dos compases. La guitarra tendrá un pequeño delay, reverb y jugara haciendo diferentes melodías, las cuales no tendrán un orden establecido rítmicamente, sino que se ejecutará de una manera libre. La Batería tendrá una de las cualidades tímbricas del afrobeat, en particular incorporando una campana o jamblock (caja que suelta un sonido característico) que hará que las semi- corcheas 3 y 4 del compás suenen en todos los pulsos del compás y creen un ostinato rítmico. El Bombo, por su parte, también apoyará los golpes del unísono. Un paleteo o golpe de las baquetas irá marcando el pulso, y las congas estarán inspiradas en estos golpes del Jamblock creará una marcha desde el estilo de la rumba cubana. Después de 8 compases entrarán dos voces diciendo:

*“Te mato, en la pista es donde te mato, te mato, te mato en la pista es donde te mato, te mato”*

---

<sup>58</sup> El panafricanismo es un movimiento de carácter político, cuyo principal exponente fue el doctor William Du Bois, su propósito era buscar la igualdad dentro de los Estados Unidos y la unidad africana, para llegar a la creación de un Estado africano. Por otra parte, la negritud era una manifestación de tipo cultural, que proponía la asimilación de los «negros» por ellos mismos. El panafricanismo fue la variante política del nacionalismo, de un nacionalismo que expresaba la realidad de una nueva clase social africana, la de los occidentalizados. Música de la Resistencia: Fela Kuti, el grito nigeriano. Contra Relatos desde el sur, apuntes sobre África y Medio Oriente – Revista num 11, Pag 111, (2014)

El afrobeat tiene un fuerte vínculo con las denuncias sociales. En este caso se dice que se mata, pero no en cualquier sitio, sino en la pista de baile. Esta música tiene una naturaleza francamente política, habla de las diferentes guerras que han existido y que el único lugar donde debería existir la muerte debería ser, en un lugar simbólico, como el baile. Colombia es ese país donde la alegría es un motor de unidad y donde el baile congrega.

Después de repetir 4 veces esta introducción, hay una agregación de voces. Los vientos construirán una armonía dibujada en Am pentatónica, donde las posibilidades y tensiones disponibles son mucho más abiertas que en otro tipo de escalas. Ellos tendrán la posibilidad de hacer unas notas cromáticas en la segunda parte de la frase melódica que ejecutan. La batería se abrirá a un ritmo dance -hall jamaicano, con una intención más rockera ya que el hit-hat estará abierto, creando una sensación tímbrica más densa, mientras que el bombo atacará los golpes de la primera y cuarta semicorchea de los pulsos 1 y 3. El Bajo y el Piano se juntarán con los golpes en las notas A, C y G pero también jugarán en la escala Pentatónica. La guitarra estará muy ligada a los golpes del bombo, con un tono mucho más funky donde la subdivisión y disposición de los acordes aluden a la rudeza. Cuando inicia la estrofa de la canción no habrá un círculo armónico, los instrumentos se moverán con los golpes del bombo de la batería y se hará una improvisación colectiva donde se estará en el acorde de Am. Esta construcción tendrá eje en las notas (A, C, D, E, G), las cuales son las notas de Am – Pentatónica, es decir que se omitirá la 2da y 6ta nota de la escala de Am. Esta sensación es muy propia del Afrobeat y de muchas músicas tradicionales. Toda la banda se unirá en una dinámica de pregunta y respuesta.

*“Un peso, beso a la mejilla coqueteando, el ojo pica a mi manito fuistele presentando”*

*“Un camino abierto, perfecto entrar a la fiesta, zapateo intenso del bailador la redención”*

El camino se divide abierto y está perfecto para bailar e ingresar a una fiesta. En este momento la armonía sufre una variación, la cual será ir a Dm, Em, Bbmaj7 y A7. Esta

armonía no creará una resolución sino será una preparación que llegará a la tensión con los vientos, los cuales harán notas largas por terceras de cada acorde, en donde la música y letra se involucrarán para hacer más fuerte la imagen que se produce.

*“Pista es vida, en la vida morena, mujer que gusta te embruja y asusta”*

Nuestro personaje sobrenatural toma voz para decir que la pista es vida y que cuando una mujer gusta, hay un embrujo que asusta.

*“Me voy a llevar a todos los rumberos, soy diabla en todo género”*

Esta misma voz dice que a la gente de la fiesta y la rumba se la va a llevar. Metáfora para llamar a la muerte. También nos permitirá ver que esta fuerza es el Diablo, que en este momento es una mujer con múltiples caras y géneros. Musicalmente aparecerá otra vez el intro, lo cual dará una sensación de relajación. La canción dice nuevamente, *te mato, en la pista es donde te mato, te mato*. Esta parte de la forma musical funcionará del mismo modo, pero lo que sucederá en la segunda estrofa es que no habrá un acompañamiento armónico determinado, sino que la batería y las congas serán los únicos acompañantes de la cantante. Es decir, un acompañamiento de tipo rítmico. Por momentos el piano se extenderá con el uso de acordes, pero no estará establecido. El bajo y los vientos harán unas muy pequeñas frases de relleno. El ritmo en el que trabajaran la batería y percusión es el de Guaguancó, uno de los movimientos de la rumba cubana en clave de 3/2.

*“Cuando la muerte se extiende entre la multitud, mi hermana la fuerza latido de un tambor”*

El diablo que en ciertas historias personifica la muerte se extiende entre la gente, el personaje de la hermana ejemplifica la fuerza del tambor. Símbolo prominente en la música cubana.

*“Cantaremos, bailaremos, atemorizar al diablo, zapateo intenso del bailarín la redención”*



En este instante se refiere a que los cantos y el baile atemorizarán al Diablo. Aquí se entiende que la letra está hablando de que existen dos hermanos que bailan y atemorizan al diablo. Aquel viejo mito yoruba donde los Jimaguas o Ibeyis<sup>59</sup> vencen al diablo bailando

*“Pista es vida, en la vida morena, mujer que gusta te embruja y asusta”*

*“Me voy a llevar a todos los rumberos, soy diabla en todo género”*

Después de esta estrofa, se volverá a la sección de la introducción, pero no se dirá el coro de *Te mato en la pista es donde te mato...* Sino que se tomará un fragmento de los vientos de aquella introducción, pero no sin desenvolver toda la frase. La guitarra se quedará en unas notas donde empezará un crescendo (dinámica de crecer de menor a mayor en volumen) con los efectos de reverberación y delay, mientras el piano sonará con un sonido como de una marimba. La voz líder dirá: *Te mato en la pista de una forma libre* y atrás habrá una voz diciendo: *Para Ochun y Yemaya*, diosas de los ríos y mares en la cosmovisión de la Santería. Todo esto sonará en el acorde de Am. Cuando se termina esta sección el tema cambia. El piano se queda tumbando en una armonía de Am y D7, lo cual nos hace pensar que ese F# es relativo a un Am dórico. La batería y percusión se mantendrán en la especie de songo y dance – hall que se ha creado. Encima de esta bomba dicen: *“bueno indios, llevo atacando taz con su tumbao moderno ...rico”*, refiriéndose al pianista del grupo. El piano en ese momento hace un efecto muy de los 70s, parecido al que usaban en el grupo de fusión latina como: Irakere o los primeros discos de Los Van Van de Cuba.

*“En la pista se enfrentó, los dos hermanos del tambor vienen picando con sabor, déjala, déjala que siga”*

---

<sup>59</sup> Los Ibeyis o Jimaguas (Gemelos) simbolizan la suerte, la fortuna y la prosperidad. Por varios días Obatalá sentó a un Ibeyi a tocar el tambor y mientras el tocaba el Diablo bailaba, todo como un reto. Puesto que el Diablo había llevado problemas a un pueblo donde reinaba la fortuna y la paz, así duraron varios días luchando, pero cada vez que el Diablo daba una vuelta uno de los Ibeyis salía de un arbusto y ocupada el puesto de su Jimagua en el Tambor, hasta que el Diablo perdió el duelo después de tocar y bailar por varios días y tuvo que partir de aquel pueblo con sus males.

Se confirma que son los Ibeyis los que se enfrentan al Diablo, son los hermanos del tambor que vienen bailando con mucho sabor. Ellos dan la autorización para que siga algo.

*“Un botello y paso siempre a la mano, una chica y un pinto se están vacilando, recibo a la muerte bailando, déjala, déjala que siga”*

Se dibuja un escenario para esta confrontación entre los ibeyis y el diablo. En donde lo que permiten que siga es la muerte. A la muerte no se le ponen trabas. Que siga, hay que dejarla que siga.

El Piano seguirá tumbando en esa plataforma modal, mientras el bajo hará un acompañamiento en primera parte entre las notas A, B y E y la guitarra un acompañamiento melódico en la plataforma modal haciendo uso de los pedales. Esta sección será de coro – pregón como comúnmente sucede en los temas de la música latina. Primero irán los pregones y después un mambo de los vientos, después encima del mambo seguirá diciéndose el coro, esta vez sin pregón.

*“Dejala que siga danzando”*

Que la muerte Baile con nosotros, algún día llegará, desvestimos la idea de la muerte como un mal, al final no sabemos dónde vamos.

*“Calentura y sabrosura que en la pista te desnuda”*

*“Mira esa prieta, viene bailando”*

*“Ay embrujo, viene gozando”*

*“Y pa poner a bailar a mi gente con los pangurbes las caderas se ponen calientes”*

El final se cerrará con el mismo Mambo que ha ido acompañando, el coro y pregón. La Pista refleja la figura del diablo desde este mito yoruba, refiriéndose simbólicamente al logo de la banda, que es la figura de un Diablo. En un país católico la figura del diablo es menospreciada y mirada como malvada. Pero, así como el sagrado corazón simboliza la

religiosidad de nuestro país, el diablo se representa el universo del ciudeblo, simboliza el riesgo, la necesidad de actuar y tomar decisiones pese a las dificultades. Representa esa vía incierta que nos transporta a tomar nuevos caminos. El diablo del ciudeblo representa nuestra idiosincrasia.

### 3.8 Relámpago Carmesí



*Ilustración 8 "Relampago Carmesí" Foto: Maria J. Alarcón*

Relámpago Carmesí es una canción que concibe la muerte como reinención. Fue inspirada en la música de las compositoras e intérpretes mexicanas Lila Downs y Chavela Vargas, y muy especialmente en obra "La Llorona", canción popular de la tradición mexicana. Este

referente no funciona como una mimesis armónica para crear el círculo armónico donde se mueve esta composición ni tampoco en el sentido organológico, es decir no recoge instrumentos de la tradición de la música mexicana que ellas interpretan en sus versiones de “La Llorona”.

Lo que busqué fue darle a Relámpago Carmesí un sentido de reinención de la vida donde se es necesario morir para nacer de diferentes formas. Hay que recordar la centralidad del tema de la muerte para los mexicanos. Ellos le brindan reverencia, respeto y amor de una manera especial. Conocer un poco de ello y escuchar esta canción me tocó profundamente cuando era pequeño, ya que siempre he tenido miedo a la muerte. Por ello aprender de la cosmovisión de la fiesta de los muertos en México y empezar a comparar la muerte en territorios colombianos como el pacífico donde celebran la muerte con los novenarios, chigualos, alabaos, etc., era importante para mí. El tema de la muerte atraviesa la música del país. En el caribe colombiano, por ejemplo, en Palenque, celebran los lumbalús y muchas más celebraciones que fueron auténticas revelaciones para mí. Ellas fueron transformando mi visión, empecé a notar que la educación con la que crecí nos entrega la muerte como algo indeseable y temible, un castigo por hacer algo mal, que se lleva a la gente como un monstruo que arrebató al injusto o al culpable. Así, al menos, se me mostró en el catolicismo que viví de niño; sin embargo, con estas búsquedas entendí que la muerte tiene un ciclo natural, es un momento seguro, una firma que se sentencia al nacer. Un acto de la naturaleza inapelable para todos los seres que viven.

La canción está construida en métrica de 4/4 . La organicé primero sobre un acompañamiento de bajo que está influenciado por el “Cha Cha” y el “Bunde” del pacífico, como en la canción “La Procesión de Obando”. En estos dos ritmos encontramos nuevamente golpes rítmicos parecidos para trabajados en un tempo muy lento. Sentí que necesitaba una canción que fuera una balada que hiciera descansar toda la energía tan activa y decidida que la banda venía trazando y que muchas canciones del álbum tienen. El tema inicia con una introducción de guitarra donde el círculo armónico está construido en

la tonalidad Fm y donde se hace una cadencia de tipo frigio Fm, Eb, Db y C. La guitarra trata de asemejarse a las terceras que acompañan la música mexicana en aquellos formatos donde prevalecen las cuerdas (requinto Jarocho, Arpas, guitarras, jarana, bajo sexto, salterio, etc.). La guitarra esta arropada con "Reverb" y "Delay" para darle una intimidad a la introducción e dar un aire de nostalgia al tema. En este momento inicial no hay presencia en la batería.

Al acompañamiento se le sumará el piano con un efecto parecido al Piano rodhes vestido de un flanger y reverb. La construcción de la estrofa estará en el círculo frigio y en Fm, Ebm, Bb. Después de los primeros compases de la introducción aparecerá el bajo con "slide" es decir resbalando por todas cuerdas. Y se posicionara con un motivo donde prevalecen los primeros pulsos del compás, pero también donde el motivo que caracteriza su acompañamiento será la subdivisión a semicorcheas. La guitarra en el acompañamiento será de tipo armónico y melódico puesto que habrá punteos donde se crearán melodías que hacen movimientos con la reverberación de cada nota, las cuales ocuparán los espacios donde no habrá melodía por parte de la vocalista y en algunos momentos también se encontrarán las melodías juntas. El papel del piano es de brindar una textura subterránea, sonidos que son como un telón de fondo. es decir, estará haciendo detalles que pulen el trabajo de los demás instrumentos, su papel no será sobresalir.

Al acabar la introducción hará una cortina que será apoyada por la flauta con una nota, como si un telón se abriera y entrará la voz diciendo:

*"Relámpago Carmesí, descienes a la puerta que habita en mí, la tempestad se asomar al solar, destello ocasional"*

Los relámpagos aquellos destellos que pocas veces se ven de color carmesí, suelen decir que son descargas de la tierra al cielo y viceversa. Este evento lo concebí como si uno de estos cayera a la entrada de una puerta y esta es la puerta a la entrada del ser humano no solo físicamente sino al estado espiritual y de la mente donde es imposible entrar de una forma lógica.

*“Las Puertas se agitan sos viento, verano arrojando la noche, indeleble fue tu tacto que toco el polo de mi tierra”*

Las diferentes puertas que un ser humano tiene de repente son agitadas por el viento de esta tempestad. El verano es el tiempo, clima y lugar donde ocurre esto. Es decir, es una lluvia de verano en la noche, pero el relámpago de la canción tiene una corporeidad que después de entrar a la parte espiritual y mental es indeleble al tacto que es su polo a tierra, es decir su cuerpo.

Es un hecho que los seres humanos podemos ser conmovidos y tocados de diferentes maneras, pero, en la canción algo que no es tangible físicamente golpea el cuerpo.

Después de este verso podemos apreciar el motivo de la guitarra en la introducción donde aparecerá la batería. Los vientos después introducen una melodía con notas largas, en un vaivén rítmico que apoya el contexto de la canción.

*“Las voces se encuentran como truenos y de a poco nos vemos los miedos, la luz se mueve imperfecta vemos como queremos”*

Para este momento vemos que hay dos voces, que el personaje se ha encontrado con alguien y que todo había sido una metáfora donde los truenos o relámpagos carmesís son un ser que ha estado ingresando a la vida del personaje que protagoniza la canción. Las voces juegan, dialogan e interactúan como truenos, el tiempo hace que los dos conozcan sus temores y miedos. En la tempestad y la lluvia también hay un dialogo de la misma naturaleza.

Sobre esta última frase la guitarra subdivide las notas de una forma melódica que acompaña pero que también va creando una tensión para el tema. Los vientos aparecen con el mismo

motivo para llevarnos a un puente que armónicamente funciona igual, pero en este instante el piano pondrá un efecto que simula cuerdas (violines y cellos) lo cual le da un tono dramático a todo lo que sucede.

*“Mostrame la tempestad, que destruye la personalidad de un nuevo surgir, volver y nacer”*

Nuestro personaje toma voz para decirle al otro personaje quién ha llegado en la lluvia y que está vestido de relámpagos, le pide que le muestre la tempestad que vive en él, que dialoguen en esa lógica. Le advierte que destruya lo que puede venir después de la lluvia, que necesita un cambio, necesita resurgir, reinventarse, que necesita morir para entender cómo puede volver a nacer, reconciliarse y verse a sí mismo. El relámpago ha sido símbolo de dioses como Zeus en Grecia o Tláloc en México, dios rayo o el dador del agua y vida. Con esta invitación a la muerte aparecerá el coro: “Hay calavera del trueno, hay calavera llorona”

La muerte es simbolizada aquí por la calavera. La interpretación de la cantante nos remite al llanto, al sentir la nostalgia y el dolor. Los instrumentos de viento apoyan esta melodía con unas voces que sirven como colchón o base para que la voz puede abrirse. Las inflexiones de la voz y los glisandos serán recursos para buscar una mimesis de dolor y muerte. Por otro lado, la armonía cambia Fm, Bb y C, la batería tiene un tono mucho más rockero, su acompañamiento se torna más estridente, al igual que el bajo.

El silencio que viene lo ocupará la voz sin decir ningún verso. Este silencio simboliza el desprendimiento de todo, propio de la muerte. El piano pasará por sonidos de diferentes ídoles los cuales pretenden sugerir un camino a la nada, nos introduce al camino donde transitan los muertos. Campanas, voces sumergidas en agua, la destrucción del tiempo, la mirada perdida, son una búsqueda de simbolización de ese ambiente misterioso y poderosamente evocador de la fantasía. El Bajo se sitúa en un pedal sobre el acorde Fm para dar más tensión, la voz que se abre hacer melodías inspirada en cantantes como Chavela, Lila Downs, Concha Buika, etc. Es una extensión para este momento de dolor

donde la guitarra también solea un instrumental junto a ella, mientras la percusión suena estable golpeando y caminando en este sendero mortuorio.

Nuevamente aparecerá el puente del tema y se dirá:

*“Sueño con un labial de truenos, bañados en rubíes, impactando sentidos muy cerca de mi”*

El personaje protagonista de la canción dice que sueña con un labial, lo cual nos remite a la imagen de una mujer. El labial está vestido de rubíes es para besar a la muerte. Ha quedado seducido por ella, sus sentidos han estado impactados y tocados por su poder y misterio.

*“Hay Calavera del trueno, hay calavera llorona”*

Para este segundo coro la música se comportará de manera igual en la armonía, pero la dinámica será mucho más fuerte, apoyada por los vientos que se extienden y focalizan la sensación dramática, sumando baile, melancolía y añoranza para llegar a un clímax.

Al final no escucharemos la voz. Los efectos del piano susurran voces que pareciesen ser letras S pronunciadas incesantemente.

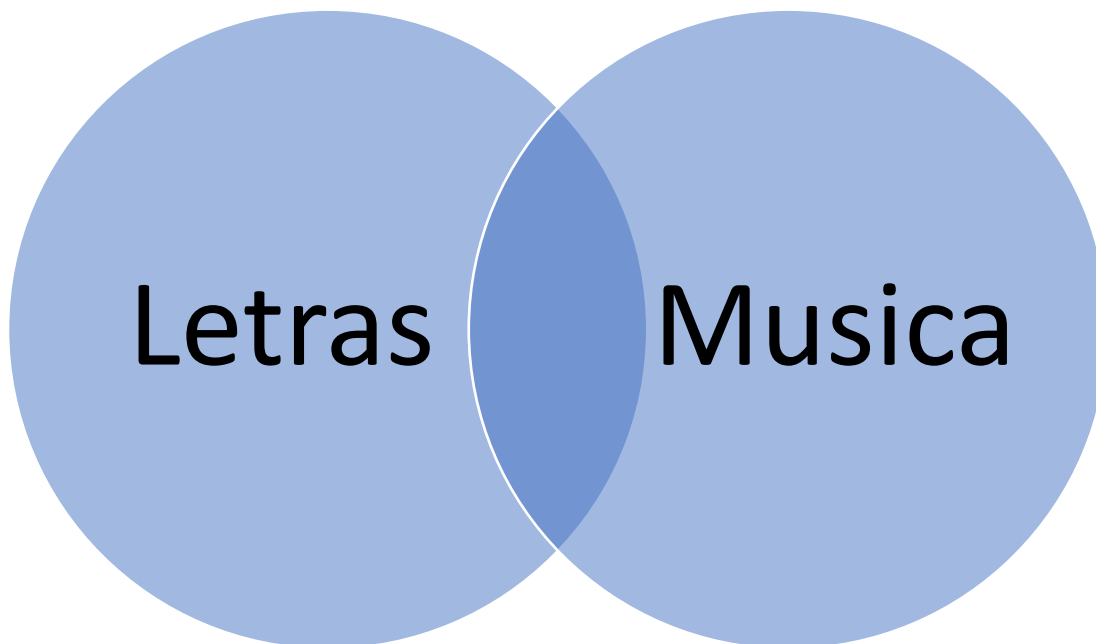
La intención compositiva de esta canción fue habitar el silencio como un lugar donde es posible escuchar al otro, encontrar un espacio que permitiera habitar la vida y la muerte. Por eso fue representada con una casa o un gran salón, no descrito en la letra, pero que es la base de la estructura narrativa del tema.

El tema de la muerte me sigue asustando pero que me también me atrae. Seguramente en el futuro, más canciones me permitirán expresar esa ambivalente sensación.



## Capítulo 4. Categorías emergentes.

A partir de las letras y música de él “El Ciudeblo”, se crean unas categorías que emergen:



*Ilustración 9 Categoría emergente*

Estas categorías que van atravesando las diferentes canciones son los simbolismos a los que se refiere en profundidad cada canción. Es así como desde estos lugares puede ser interpretada cada una.

### **4.1 Identidad cultural**

La búsqueda de una identidad es lo primero que salta a la vista al analizar los textos que he escrito en este trabajo de introspección. Podemos observar que la arraigada cultura católica, política y social de la ciudad donde creció el autor tiene elementos de una fuerte colonización que terminó por secularizar muchos de los símbolos de las diferentes etnias prehispánicas del territorio del Cauca, hizo mella en su concepción de mundo; fue de este

modo que su Ciudad y diferentes territorios colombianos se consolidaron teniendo una identidad más cercana al pensamiento blanco o de occidente.

*“La identidad cultural de un pueblo viene definida históricamente a través de múltiples aspectos en los que se plasma su cultura, como la lengua, instrumento de comunicación entre los miembros de una comunidad, las relaciones sociales, ritos y ceremonias propias, o los comportamientos colectivos, esto es, los sistemas de valores y creencias (...) Un rasgo propio de estos elementos de identidad cultural es su carácter inmaterial y anónimo, pues son producto de la colectividad” (GonzálezVaras, 2000: 43).*

La hegemonía de la literatura romántica de intelectuales conservadores de la región construyó una ciudad como Popayán anhelante de ideales de una sociedad más europea. Fue una forma de comunicar y sostener la versión de una ciudad y sociedad hidalgas. La imposición de la lengua española, en los diferentes departamentos de Colombia, ha hecho morir paulatinamente las diferentes lenguas y dialectos que se hablaban en nuestro país. Y cuando muere una lengua, muere una manera de ver el mundo que lo enriquece y lo complejiza.

El poder que se ha perpetuado en ciertos grupos sociales y familias aristócratas, definieron unas elites que han terminado por dirigir desde una sola visión el país. También las ceremonias, ritos y demás comportamientos sociales de estas etnias fueron desplazadas por otras fiestas como lo son las famosas procesiones payanesas. Todo ello, sumando, define el comportamiento identitario de la ciudad, familia y sociedad; el complejo escenario donde unas cosas se ven y otras se ocultan. Donde unas versiones de la identidad se promueven y otras se invisibilizan.

Por esto y otras razones el autor termina por buscar símbolos más cercanos a sus ideas y preguntas por la identidad. El hogar, familia, barrio, amigos, otro lado de la ciudad, etc., terminan por mostrarle un mundo diferente, del cual se siente más atraído. *Es la sociedad*

*la que, a manera de agente activo, configura su patrimonio cultural al establecer e identificar aquellos elementos que desea valorar y que asume como propios y los que, de manera natural, se van convirtiendo en el referente de identidad (...) Dicha identidad implica, por lo tanto, que las personas o grupos de personas se reconocen históricamente en su propio entorno físico y social y es ese constante reconocimiento el que le da carácter activo a la identidad cultural (...) El patrimonio y la identidad cultural no son elementos estáticos, sino entidades sujetas a permanentes cambios, están condicionadas por factores externos y por la continua retroalimentación entre ambos” (Bákula, 2000: 169).*

El compositor de los temas del álbum “El Ciudeblo”, como pudo apreciarse en el capítulo anterior, construye una búsqueda de identidad más cercana a su mundo y a sus formas de concebirlo por medio de la palabra Panguano , una palabra que había sido señalada en el contexto social y cultural del mismo. Las reflexiones de sus primeros años de vida, fueron los elementos para responder de una manera diferente a ese señalamiento, creando una nueva palabra que mezclara la palabra Panguano que significa Indio con la palabra Urbe y su resultado fuera el Pangurbe , que es Indio de Ciudad. Así él, su banda y quizás las personas que van escuchando su música y discurso, se han ido definiendo y reconociendo bajo tal identidad: indios de ciudad. En un principio y muchas veces este término se identifica con el territorio caucano o de Popayán, pero finalmente pudimos ver que es generalizable a todo el país.

La preocupación por la historia es la búsqueda por encontrar claridad a las razones de su comportamiento, el de los otros y porque ese ha sido el rumbo escogido por su sociedad inmediata. Recordemos que el autor y compositor, refleja los hechos y sus canciones para tomar una posición crítica pero también nos entrega un profundo amor por su país, por conocerse y entenderse en él. *“Nadie puede vivir sin recordar y nadie puede vivir tampoco sin los recuerdos de la historia (...) la historia está allí orientando nuestros juicios a cada instante, formando nuestra identidad, determinando la fuente y toma de conciencia de nuestros valores” (De Romilly, 1998: 45).* Por eso se dio cuenta que las reflexiones no

podrían girar en torno a solo un lugar, sino que debía apropiarse de diversos mundos que alimentaran todo su imaginario como ser humano y reconocimiento como mestizo, a partir de ahí empezó una transvaloración de su ser, la cual no solo se remitió a un hecho específico sino a uno que le fuera dando una universalidad poco a poco. En marzo del 2001 en Turín, en una reunión realizada por la UNESCO, se definió patrimonio oral e inmaterial como *“las creaciones de una comunidad cultural fundadas en las tradiciones expresadas por individuos que responden a las expectativas de su grupo, como expresión de identidad cultural y social, además de los valores transmitidos oralmente. Son testimonio de ello la lengua, la literatura, la música, la danza, los juegos, la mitología, los ritos, las costumbres, los conocimientos ancestrales, la arquitectura y la manufactura de artesanías”*.

Fueron estos lugares donde el autor se comprendió y empezó a nutrirse como artista, no solo remitiendo a una comunidad étnica sino a todas las tribus dentro de la urbe, su barrio, academias y demás sociedades que giraban en torno a su mundo; empieza a valorarlas como una fuente inagotable de conocimiento, comprende que hay diversas formas de pensamientos mucho más cercanas a su construcción social, en las que puede encontrarse, desarrollar aprendizajes y conocimientos, más afines. Los viajes a territorios como el Pacífico, municipios del Cauca, San Pelayo, Cuba etc. Y la misma Bogotá capital colombiana son el espacio donde empiezan a compaginar diferentes diálogos de saberes que van definiendo una identidad cultural que con su música y letras representan un lenguaje, hacen que bailen, jueguen y hasta se construye un ritual que habla de un universo llamado El Ciudeblo. El mítico espacio entre la ciudad y pueblo.

## **4.2 Hibridación**

El Ciudeblo lugar donde transitan las composiciones del autor, es un lugar y territorio que se propone como un híbrido cultural, el cual reúne y recoge diferentes manifestaciones de identidad, cultura y sociedad que se desarrollan y practican en distintos departamentos de Colombia y también en el nicho social en el que creció. Así terminan por definir una conducta que sincretiza múltiples maneras de construcción del mundo.

El primer sincretismo de esta hibridación es el Ciudeblo, donde existe la imposibilidad de trazar un territorio como el pueblo y la ciudad en las mismas jerarquías y condiciones, desde la mirada del pensamiento occidental. Para ello se toma el aporte teórico de García Canclini sobre la Hibridación: *Los procesos de entrecruzamiento e intercambio culturales, destacados en la constitución del modernismo y en los procesos de modernización latinoamericanos, por medio del mecanismo de la hibridación, al cual él mismo caracteriza como los “procesos socioculturales en los que [algunas] estructuras o prácticas discretas, que existían de forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas” (García Canclini, 2006: xix)*. Por eso decimos que la palabra Pangurbe y Ciudeblo combinan sujetos y lugares que estructuran un nuevo personaje y territorio. El cual busca conectarse y apropiarse a músicas de diferentes vertientes como se exponen en el análisis del texto y que responden a diferentes tradiciones culturales, sincretismos religiosos y espirituales. La búsqueda de esta recodificación se liga a los encuentros y acontecimientos que tiene con el fenómeno de las nuevas músicas colombianas, movimiento musical que se va consolidando a partir de los encuentros musicales con las músicas de tradición del país pero que a su vez no pueden limitarse a ser un hecho de tipo musical para el autor.

*[...] mestizaje, sincretismo, transculturación, criollización, siguen usándose en buena parte de la bibliografía antropológica y etnohistórica para especificar formas particulares de hibridación más o menos tradicionales. Pero ¿cómo designar a las fusiones entre culturas barriales y mediáticas, entre estilos de consumo de generaciones diferentes, entre músicas locales y transnacionales, que ocurren en las fronteras y en las grandes ciudades ([y] no sólo allí)? La palabra hibridación aparece más dúctil para nombrar esas mezclas en las que no sólo se combinan elementos étnicos o religiosos, sino que se entrelazan con productos de las tecnologías avanzadas y con procesos sociales modernos o posmodernos (García Canclini, 2006: xxix).*

Por eso las composiciones del disco “El Ciudeblo” son como individuos que tienen voz para hablar del mestizaje. Encontramos que el Transmilindio es una fusión que atraviesa la idea de cultura popular y de la ciudad, la chiva y el Transmilenio se despliegan como un solo vehículo o medio de transporte que emerge en un tercer territorio o frontera como define García Canclini.

*Acerca del movimiento de hibridación producido en las sociedades contemporáneas en el contexto poscolonial donde, según este último autor, tal movimiento se daría no por la incorporación de una realidad cultural preconstituida por otra o viceversa, sino que se trata, en este caso, de un proceso que se establece en una “región de frontera”, donde los significados culturales se encuentran disociados tanto de su local de origen cuanto del sistema de representaciones que les sirve de resguardo. Esto es, el local de la hibridación sería un “tercer espacio”, transfronterizo, marcado por la contingencia y, en el presente caso, resultado del momento en que se establecen las relaciones, implicándose con ello un movimiento de “des-esencialización” de las representaciones e identidades; de lo moderno y de lo tradicional; de lo universal y de lo particular.*

*Si transfiguramos esta noción para el campo de los estudios culturales, el concepto haría viable epistemológicamente el análisis de procesos que se desarrollan en niveles diferenciados, aunque no jerárquicos, de la cultura, del poder y de la sociedad. (Anderson Moebus Retondar, 2008,23)*

“La procesión de Obando” se sujeta a una tradición patoja, pero se dimensiona en un esquema que rompe con el orden en cómo se constituye aquella práctica católica y religiosa en donde se congrega una sociedad. “Pangurbes” se vuelve un grito por la búsqueda de una identidad popular del compositor puesto que no se puede ver definido y reconocido en el solipsismo del patriciado arraigado de Popayán. “La Oji Zarca” se vuelve un mito que responde a la tradición de la marimba de Chonta, en un lugar distanciado e irreconocible para dicho instrumento, por eso el yo que dialoga de la oji zarca es una mezcla de lo étnico y popular de múltiples territorios que conversan en la modernidad. La pista entabla la

discursividad de una religión alejada pero también cercana a Colombia como es la yoruba y se potencia en el movimiento musical y contestatario de otra sociedad a través del afrobeat para responderle al conflicto armado colombiano. “El culebrero” usa un personaje de la tradición colombiana para hablar de procesos sociales, modernos y que trastoca la misma posmodernidad. “Relámpago carmesí” valora las tradiciones mortuorias de diferentes pueblos negros, indígenas y hasta un país como México, etc.

*La noción de hibridación pretende, en este caso, ultrapasar las relaciones de oposición directa entre lo popular, lo culto y lo masivo; lo lúdico y lo racional; lo mítico y lo tecnológico; en una palabra, entre lo tradicional y lo moderno, volviéndose una noción que, basada en el principio de la interculturalidad y en la convivencia de temporalidades transhistóricas, niega la simplificación binaria entre pares de oposición conceptual como modelo de explicación de la realidad y de la dinámica social a favor de una perspectiva que reconoce en la fusión entre elementos aparentemente dispares la propia esencia de esa dinámica. (Anderson Moebus Retondar, 2008,23)*

Así podemos ver que el territorio de “El ciudeblo” además de dibujar una tercera margen, construye una idea de desterritorialización donde los órdenes políticos y económicos terminan por desmembrarse. Podemos notar que el compositor trata de crear una obra que pueda verse moderna pero que constantemente rompa con esa lógica, puesto que en ningún momento olvida que también es un pueblerino, representándolo constantemente en su estética. Por eso no existe dominio cultural alguno de parte de todas las identidades que giran entorno al discurso de “El Ciudeblo”, el trabajo se propone como una hibridación en todas las lógicas que lo componen.

Como resultado de esta reflexión en torno a la poética y estética creativa y musical de Los Pangurbes y El Ciudeblo, se abre la pregunta sobre ¿Qué es ser colombiano?

## Capítulo 5. Conclusiones

Después de haberme mirado en este texto y realizado este trabajo reflexivo y sistemático sobre mi obra, mi visión de mundo se ha hecho más compleja. Empiezo a tener nociones racionales e intelectuales de los sucesos, acontecimientos, personas, circunstancias y contingencias que han alimentado mi vida y mi oficio como artista. Considero que muchos de ellos los he recogido como un campesino, como un agricultor, alguien consciente que crea una imagen de mundo solo se logra en el encuentro entre mi identidad –que siempre esta en transformación- y la alteridad de los otros. Me hago consciente que lo que va reflejando mi voz, expresa la influencia, afortunada para mí, de muchas personas que me han tocado con su saber, su ignorancia, su alegría, su dolor, su ternura o su violencia.

La imagen que veo reflejada está llena de imperfecciones, temores, insatisfacciones, etc., pero también veo virtudes, especialmente el deseo de que las personas que lleguen a leerme en este texto, o escuchen mi música, en primer lugar puedan saber que tienen una voz que quiere hablar de ellos, que mi voz puede hacer oír la suya a través mía, que soy una especie de amplificador de registros vocales, raciales y existenciales que por haber sido metidos en una maquina ecualizadora han sido “aplanados” y mutilados en lo que representan como diferencia. Y que esas voces son merecedoras de escucharse.

He comprendido que mi esfuerzo se toca con búsquedas intelectuales de las ciencias sociales y de las artes. Sigo convencido que cada persona si pudiera entregarse a una indagación y una investigación amorosa de sus raíces, y que perdiera la vergüenza de reflejar “el ciudeblo” que habita en sí mismo, puede llegar a vivir con mayor armonía en este país hermoso y desconocido para la mayoría.

Leyendo las letras, escuchando los temas, intercambiando opiniones entendí que cada ser es gigante, y que le pueden esperar cosas hermosas y existencialmente importantes. Todos pueden llegar a interpretarse, comprenderse y perderse en sus búsquedas sin importar la forma en como todos los días busquen etiquetar nuestros comportamientos, ideas, gustos y pensamientos, etc.



Las insaciables ganas de conocer más ideas y aprender de los otros. El esfuerzo por no entrar en la misma guerra que lucha por la razón, ideales políticos, intereses y poderes que nos han llevado a derramar tantas vidas en un país como Colombia. El deseo por entablar un dialogo desde mi país, hogar, amigos, etc. Mis ansias –que son expresión de varias generaciones de artistas y músicos- de hacer un arte que diga que aquí estamos y que también tenemos definiciones que no solo se limitan a definir el mundo en dicotomías excluyentes. Mi certeza que esos antagonismos pueden llegar a ser el motivo para unirnos y aprender en la diversidad, que nos dan razones para observar un presente con diferentes devenires, ríos y vertientes que expresan en nuestro propio territorio la multiplicidad del mundo.

Esta monografía invita a todas las personas interesadas en la composición musical a que indaguen en sus vidas como un ejercicio reflexivo. Cada momento al que acuden en sus vidas es un lugar donde la estética tiene una amplia riqueza y valor. Donde podrían encontrar diversas razones y excusas para crear canciones, elementos estéticos, etc.

En el oficio de la licenciatura es importante comprender los diferentes lugares donde las vidas de los estudiantes y profesores transcurre para comprender el universo desde donde se habla y se compone su discurso. Creo firmemente en que es importante situar contextos, puesto que ellos son los que hablan por las personas, cuando se oye, se lee y se enseña no se ve una persona sino las historias y aprendizajes que vienen detrás de él. El primer momento que propondría en la enseñanza es el de conocernos a nosotros profundamente. Ya que he visto como los maestros, educadores y demás personas que enseñan suelen ser personas que no han sanado temores y problemas que los encierran en solipsismos que no les permiten observar que su oficio puede estar errado, ser debatible o que quizás no tiene los conocimientos claros para desarrollar la enseñanza. La monografía me enseñó que muchas de las personas que tienen claridad a la hora de enseñar, suelen estar claros con sus conceptos y demás elementos entorno a la música y literatura.

El trabajo me mostró el impacto que ha tenido en mi lectura del mundo la arraigada educación católica que nos ha supervisado, encadenado y castigado sin razón alguna. Si mi voz musical, en algunos temas del disco ha tomado el tono de un redentor o pastor, refleja la iniciativa de plantear una negación de un sistema moral que nos castiga y nos esconde de la totalidad universal con la que podríamos atrevernos a conocer el mundo. Por eso el símbolo del Diablo de Los Pangurbes. Una imagen desconcertante en nuestro medio, pero por eso mismo una provocación. Lejos de ser un símbolo malévolo es una manera de invitar a afrontar el mundo en sus tintes carnalescos y de aquellarre festivo. Si todos los días nos visten de Jesúses, Alás, Budhas, y nos marean con cientos de publicidades de marcas; si estamos siempre en medio de jerarquías educativas, académicas, artísticas, sociales y culturales, ¿acaso no es posible no ser ninguno de ellos?, ¿es verdad que para poder ser alguien en el mundo, debemos vivir confundiendo diferencias con jerarquías? (De souza, 2009). El diablo de Los Pangurbes es una puerta al nihilismo, a una anarquía responsable de la felicidad del sí mismo y de la multiplicidad que habita en cada uno de nosotros.

Antes de escribir este texto era alguien que no referenciaba algunos momentos de mi vida como hechos musicales, literarios y artísticos determinantes de un sello, una mirada y una estética que debo seguir explorando. Antes de ello no me permitía atravesar, observar los diferentes motivos y detonantes de creatividad en mi vida de una forma clara y concisa. Además de ello, esta oportunidad me devuelve la confianza en el papel de la academia, que lejos de producir teorías generales o conclusiones universales, se atreve a ver la grandeza y profundidad de los casos particulares. Una academia que respeta que las conclusiones profundicen en el sentido de una vida, es una academia que para mí vuelve a valer la pena. Viví muchos momentos de desencanto que requerían ser sanados. El trabajo me devolvió las ganas de seguir explorando y reflexionando en torno a teorías históricas, análisis políticos sobre mi ciudad, el departamento y el país. Me reitero la importancia de seguir aclarando preguntas que irían definiendo mi estética musical y poética.

Tantas cosas que se hicieron visible: los eventos de mi niñez y adolescencia, la pregunta por el Panguano y la creación del Pangurbe, el tránsito a la capital, territorios, academias, etc., conocer diferentes maestros, movimientos musicales, estudiar música formalmente, las muchas personalidades, los múltiples saberes y demás. Son la realidad que inspira a comunicarme con el mundo, crear una historia y universo que desprenda mi forma de comprender el todo a partir de un lugar llamado “El Ciudeblo”.

Por otro lado, pude observar el nivel en las que mis capacidades creativas, musicales, líricas y el lugar donde se encuentran. También pude empezar a notar de la distancia en la que mi yo compositivo y poético anhela construirse. Estoy en plena construcción. Empiezo a notar con más detenimiento la sensibilidad por la historia, los símbolos y la destrucción de diferentes estereotipos, a partir de esta reflexión alrededor del disco. Estas canciones que ya no son mías, tampoco de Los Pangurbes y que quizás no solo caminan en “El Ciudeblo”, sino a través de las redes en el “mundodeblo”, son invitaciones a encontrar un pedazo de su ser en ellas, al igual que yo he encontrado, a través de ellas, una parte del todo. Son el archivo de las vivencias y experiencias de los diferentes saberes adquiridos por el tránsito de lo que he llamado “El Ciudeblo”, un lugar donde la oralidad, la literatura, la música y demás son el alimento y excusa para romper con el lenguaje y con las categorías que encasillan nuestros mundos.

Este trabajo me permitió, sin una definición a priori de mi quehacer y sin juicios que sujeten a tener una acreditación que valide mi mundo, dejar salir una voz desde el sur, tan particular y concreta como mi huella digital, y por eso universal y de todos. Un trabajo que encarnó una voluntad de poder como diría Nietzsche, una voluntad de ser y dejar ser.

## Bibliografía

Abadía, G (1983) "Compendio general de folklóre colombiano". Bogotá, Colombia, Bogotá. Ed. Fondo de promoción de la cultura del Banco Popular.

Aharorián, Coriun. (s.f.) Carlos Vega y la teoría de la música popular. Un enfoque latinoamericano en un ensayo pionero. Recuperado de <http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/13668/13950>

Aguas, R, C, A. (2014) Música de la Resistencia: Fela Kuti, el grito nigeriano. Contra Relatos desde el sur, apuntes sobre África y Medio Oriente – Revista num 11

Astudillo, B, A. (2017) Narrar y habitar la ciudad. Editorial Universidad del Cauca. Popayán.

Bedón, C, T. (2016) "Sonidos de la selva y la calle" Composición de dos piezas de la nueva música colombiana basadas en la sonoridad de la marimba de chonta. Bogotá.

Bauman, Z. (2003) *Modernidad Líquida*. Fondo de Cultura Económica, México.

Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich (editores) (2010). Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales Stuart Hall. Instituto de estudios sociales y culturales Pensar, Universidad Javeriana Instituto de Estudios Peruanos Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador Enviñón Editores.

Fernández Christlieb, P. (2011). *Lo que se siente pensar. O la cultura como psicología*. Taurus. Mexico

Frith, Simon. 2014 [1996]. Ritos de la Interpretación. Sobre el valor de la música popular Buenos Aires: Paidós.

García Canclini, Néstor 2006 [1989] Culturas híbridas, Edusp, Sao Paulo. 2005 consumidores e cidadãos, Editorial ufrj, Río de Janeiro. 2003 A globalização imaginada, Iluminuras, Sao Paulo.

González, Juan Pablo. (2010). Los estudios de música popular y la renovación de la musicología en América Latina. Revista transcultural de Música. 12(2008). (2015.) "Performatividades líquidas y juicio de valor en las músicas

Grupo interdisciplinar de investigación Poliedro. (2009), Editorial Universidad del Cauca, Popayán.

Gutiérrez Virginia. 1968. Familia y Cultura en Colombia, Editorial Universidad de Antioquia

Hermondhalgh, D. (2015). Porqué es importante la música. Editorial Paidos, Buenos Aires

Jaramillo Agudelo, Darío. (2008). Poesía en la canción popular latinoamericana. . Valencia. Pre-textos.

Jaramillo, J. Vera, J. (2007). *Teoría social, métodos cualitativos y etnografía: el problema de la representación y reflexividad en las ciencias sociales*. En: Revista Universitas Humanística no.64 julio-diciembre de 2007 pp: 237-255 Bogotá - Colombia ISSN 0120-4807

Katya Mandoki. *Prosaica uno, dos y tres. Estética cotidiana y juegos de la cultura. Siglo XXI Editores, México, 2008.*

López Cano, R. San Cristóbal Opazo, U. (2014). *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. ESMUC. Barcelona.

Maffesoli Michel, 2014, "El Conocimiento Ordinario". Fondo de Cultura Económica, Sociología.

Martínez Rodríguez, J. (2011). *Métodos de investigación cualitativa*. Silogismo. Revista de la Corporación Internacional para el Desarrollo Educativo. No. 8. Julio-diciembre de 2011. Bogotá – Colombia

Miñana, C. (1997). "Los caminos del bambuco en el siglo XIX". *A Contratiempo*. 9. Bogotá

Morales, O.L Revista Opera, núm. 7, mayo, 2007, pp. 69-84. Universidad Externado de Colombia.

Muñoz, Paloma. (2016) "Las Almas de los Violines Negros", Popayán.

Ochoa, Ana María. (2003). *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires. Norma.

Olivera, R. (2015). *Sonidos y silencios. La música en la sociedad*. Tacuabé, Montevideo.

Portes, H (2009) "Para la gloria niñoito. Jugas, Bundes y Salves en la tradición afro caucana". Siderúrgica de Occidente – SIDOC, Cali, Colombia

Rama,Angel. 1998. La Ciudad Letrada. Arca S.R.L. Montevideo.

Retondar, A. M. 2007 Sociedade de consumo, modernidade e globalização, Annablume-edufcg, São Paulo/Campina Grande.

Retondar,M,Rotendar. Hibridismo cultural: ¿clave analítica para la comprensión de la modernización latinoamericana? La perspectiva de Néstor García Canclini: **Sociológica**, año 23, número 67, mayo-agosto de 2008, pp. 33-49

Rilke, R.M. (2010) Cartas a un joven poeta. Editorial Libros en red.

Romero, José Luis. (1999) *Latinoamérica, las ciudades y las ideas*. Medellín, Universidad de Antioquia.

Sans, J.F. López Cano, R. (2011) *Música popular y juicios de valor. Una reflexión desde América Latina*. Fundación Celarg. Caracas, Venezuela.

Sousa, Boaventura "Una Epistemología del Sur". Siglo XXI. México, CLACSO, 2009

Valencia, L. V. (2009). *Al son que me toquen*. Ministerio de cultura

Vega, Carlos. (s.f.). Mesomúsica: un ensayo sobre la música de todos. Recuperado de:  
<http://www.tagg.org/xpdfs/VegaMesomusEs.pdf>