

Entre cantos y tambores: el rol de la música en la configuración de discursos identitarios en San Basilio de Palenque, Bolívar

**Monografía de grado
Universidad del Rosario
Escuela de Ciencias Humanas
Programa de Antropología**



**Presentado por:
Juan Carlos Hernández Mozo**

**Directoras de monografía:
Laura Ordóñez Vargas
Yeshica Serrano Riobó**

**Semestre I de 2021
Bogotá, Colombia**

Índice

Introducción	4
Capítulo 1: Los discursos identitarios en la música tradicional palenquera	19
La concepción de afrogénesis de la música tradicional	20
La música tradicional como legado generacional	31
La música como componente integral a la vida en Palenque	46
Capítulo 2: Los discursos identitarios en los géneros emergentes	60
La hibridación entre lo tradicional y los géneros emergentes	63
El empoderamiento étnico a través de los nuevos ritmos	74
La crítica y búsqueda de cambio social en la música emergente	88
Reflexiones finales	100
Bibliografía	106

Agradecimientos

Las páginas de este trabajo son fruto de un conjunto de procesos, diálogos y experiencias, en el que fueron tantas las personas que aportaron, que las palabras me quedarían cortas para nombrarlas a todas. Aún así, entendiéndolo que sería imposible agradecerle a tantos y tantas que directa o indirectamente ayudaron a forjar esta investigación, quiero aprovechar este pequeño espacio para expresar mi inmensa gratitud por el camino logrado y recorrido.

Al escribir estas palabras no paro de pensar en los buenos recuerdos que logré vivir en Palenque, un lugar que me dejó la fortuna de conocer personas que hoy puedo llamar amigos. A Rodolfo Palomino y el Colectivo de Comunicaciones Kuchá Suto quiero agradecerles el habernos recibido y presentado en la comunidad. A Gustavo Reyes, Cati y Linda el habernos abierto las puertas de su hogar y hacernos sentir como en casa. A Yesid y Ambrosio su amistad, los momentos compartidos y su interés en siempre hacernos sentir como parte de una familia. Al profesor Bernardino y Sebastián Salgado sus incontables saberes e historias, y en especial, su fervoroso compromiso en fortalecer sus tradiciones. A quienes ofrecieron su tiempo y sus relatos, a los músicos tradicionales y emergentes, a sus agrupaciones y su hermosa música. Pero en general, quiero dedicar estas letras a todos los habitantes de Palenque. Este trabajo es de ustedes y para ustedes.

Quiero también agradecer a mi colega y gran amigo Nicolás Achury, con quien nos embarcamos en la aventura de realizar el documental *Los Hijos del Tambor*, el cual sirvió de base de esta investigación. A mis directoras Laura Ordoñez y Yeshica Serrano, cuyos comentarios ayudaron a pulir las páginas acá presentadas, y también a todo el cuerpo docente con el cual tuve clases durante estos años, de un modo u otro, todos ayudaron a forjar el profesional que hoy soy.

Finalmente, quiero también dedicar este trabajo a mis padres. Me apoyaron en la decisión de convertirme en periodista y lo mismo hicieron cuando decidí complementar mi formación como antropólogo. Su apoyo incondicional, cariño y esperanzas me llenan de orgullo al momento de presentar a este trabajo.

A todos y todas muchas gracias.

Entre cantos y tambores: el rol de la música en la configuración de discursos identitarios en San Basilio de Palenque, Bolívar

*“El palenquero hasta hablando canta, porque eso hace parte de nuestro ser, eso hace parte del ser palenquero”*¹

Tyler Miranda²

Introducción

Mi primer acercamiento a San Basilio de Palenque³ se remonta a enero de 2019. Fui junto a Nicolás Achury, un colega periodista con quien tuvimos la intención de hacer un documental, como proyecto de grado, que profundizaba en la relación de los palenqueros y su música tradicional. Aprendimos de primera mano sobre los tambores, los diferentes géneros, sus agrupaciones y la transmisión de sus saberes de generación en generación. Hablamos con sus pobladores, fueran hombres, mujeres, niños o ancianos, algunos eran músicos y otros no, pero todos nos resaltaron la importancia de la música para su comunidad⁴. “El palenquero hasta hablando canta, porque eso hace parte de nuestro ser, eso hace parte del ser palenquero”, nos dijo Tyler Miranda una vez en su casa. Esta frase quedó rondando mi cabeza por varios días, de hecho, creo que en parte también me motivó a emprender esta exploración antropológica. Por ello la puse como epígrafe, porque creo que retrata en gran medida lo que quise investigar acá.

¹ Entrevista realizada en Palenque el 17 de enero de 2019.

² Gestor cultural y coordinador del semillero *Mamonasita de Palengue cantá* (Las niñas de Palenque cantan), el cual trata de articular la música y la danza para fortalecer las tradiciones palenqueras en los más jóvenes.

³ En adelante solo Palenque, a causa de que sus pobladores prefieren llamarlo así.

⁴ Se emplea este término al ser usado por los mismos palenqueros para referirse a su grupo social. Sin embargo, se entiende que dentro de las ciencias sociales puede tratarse de un concepto ambivalente, utópico y homogenizante (Korsbaek, 2009; Liceaga, 2013; Trapaga, 2018). Por ello, se considera que en este contexto la “comunidad” no es necesariamente armónica, pues engloba procesos, significados y posicionamientos diferenciados, en cuyo interior pueden manifestarse tensiones y disparidades (Schiaffini, 2017).



El documental que hicimos lo llamamos *Los Hijos del Tambor*⁵. Fue todo un reto por las distancias recorridas, cargar todos los equipos necesarios y el calor que implicaba grabar a ciertas horas, en especial al medio día. Ciertamente lo que abundó fue el sudor, pero también las alegrías por el proyecto que realizamos, las personas que pudimos conocer, los recuerdos que pudimos acumular y los saberes de los que pudimos aprender. Fue una experiencia de la cual empecé a sentir un gran aprecio y querer por Palenque, especialmente su música, lo cual me impulsó a continuar explorando sus riquezas sonoras, pero esta vez desde el campo de la antropología.

Antes de entrar en materia, me gustaría hacer algunas precisiones sobre este territorio histórico y cultural. Palenque es un corregimiento del municipio de Mahates, en el departamento de Bolívar, Colombia. Está ubicado en los valles que circundan los Montes de María, aproximadamente a dos horas de distancia en bus de Cartagena de Indias, la capital del departamento. Es considerado históricamente como el primer pueblo libre de América (Arrazola, 1970), por ser fruto de los procesos de lucha y resistencia de los esclavos africanos que se sublevaron contra las cadenas del sistema esclavista y colonial. Su autonomía fue reconocida incluso por la Corona en 1691, para apaciguar la provincia de Cartagena que estaba siendo afectada política y económicamente por los conflictos con los cimarrones⁷ (Navarrete, 2008; Dieck, 2008). De este modo, y a pesar de los intentos coloniales por destruirlos, Palenque y sus habitantes lograron resistir y permanecer,

⁵ Material de archivo del documental *Los Hijos del Tambor*. A la derecha se ve el bongosero del *Sexteto Tabalá*, Joao Salgado, y a la izquierda, el tío de Ambrosio Salgado.

⁶ Ver su libro de producción en: <https://repository.urosario.edu.co/handle/10336/29015>

⁷ Esclavos que obtuvieron su libertad por medio de la rebelión, la fuga a lugares apartados fue una de sus alternativas para emprender una vida lejos de las cadenas esclavitud (Navarrete, 2008).

convirtiéndose en “el más importante símbolo viviente de las luchas cimarronas por la emancipación de los esclavizados” (Restrepo y Pérez, 2002: 66).

El pasado histórico y otros elementos culturales como la música, organización social, gastronomía, lengua y medicina tradicional sirvieron de base para que la UNESCO⁸ declarara en 2005 a Palenque como patrimonio oral e inmaterial de la humanidad (Restrepo y Pérez, 2002). Dicho reconocimiento fue también consecuencia de la incidencia de académicos y el Estado (Ferrari, 2017), pero más allá de problematizar dicha acción, es un hecho que en este lugar coexisten multiplicidad de temas de interés académico que han impulsado su estudio desde diferentes disciplinas⁹.

Ahora bien, en lo que acá concierne hay una motivación antropológica enfocada en la música que no necesariamente excluye su articulación con otras esferas sociales. De igual forma, aunque la música y la danza están estrechamente ligadas, pues la primera motiva la práctica y acción de la segunda, acá se tratan como componentes analíticos diferenciados. Esto a causa de que hay un interés investigativo en el plano discursivo, por lo cual se hace mayor énfasis analítico y metodológico en las actividades musicales relacionadas con la expresión oral.

En Palenque, la música está inmersa en la vida cotidiana a tal punto que se considera que “define y toca todos los espacios que hoy componen el contexto palenquero” (Restrepo y Pérez, 2002: 65). De este modo, no solo en actividades puntuales la música y el canto están presentes, pues incluso acompañan acciones rutinarias como la venta de dulces en la Plaza, el trabajo en el monte, las jornadas en la escuela, un baño en el arroyo o en los oficios de la casa. Es así como la música se manifiesta, apropia y entona por hombres, mujeres, adolescentes, niños y ancianos, sin que ellos estén inmiscuidos en actividades estrictamente musicales.

⁸ Autores como Ferrari (2017) han problematizado esta patrimonialización de Palenque. Según ella, la continua interacción de sus habitantes con la Academia, las instituciones internacionales (como la UNESCO) y los medios de comunicación ha influido en sus representaciones identitarias. Por ello, Ferrari (2017) asegura que las sucesivas vistas externas han ayudado a construir una representación de lo que “es” Palenque, generando procesos bidireccionales que han incidido en la autorepresentación palenquera.

⁹ Desde la segunda mitad del siglo XX, Palenque ha sido visitado por múltiples académicos de las ciencias sociales. Aquiles Escalante fue el primero en 1954, Nina de Friedemann, Richard Cross y Carlos Patiño arribaron en los 70s, Armin Schwegler llegó en 1985 y en los 90s Yves Moñino y Thomas Morton comenzaron sus estudios lingüísticos (Ferrari, 2017; Navarro, 2017). Así, paulatinamente, con los cimientos teóricos de estos y otros autores se empezaron a realizar estudios sobre Palenque desde diferentes perspectivas temáticas y analíticas.

Es tal la relación entre la música y los palenqueros que para Restrepo y Pérez esta “es parte activa de la vida, desde que la persona nace hasta el momento de la muerte” (2002: 65). Y en efecto, existe una extensa variedad de géneros musicales que transitan entre el duelo y el festejo, los cuales se tocan según la ocasión, como el bullerengue, la chalupa, el son de negro y el lumbalú (Restrepo y Pérez, 2002). Estos géneros se enmarcan dentro de una línea tradicional, en los cuales existe la percepción de que devienen de un “origen africano”¹⁰. En esta dirección destacan algunas agrupaciones de vieja data como *Las Alegres Ambulancias*, *El Sexteto Tabalá*, *Son Palenque* y *Las Estrellas del Caribe*. Pero a la vez, en Palenque también existe una corriente emergente liderada principalmente por los más jóvenes, quienes han tratado de entremezclar lo tradicional con nuevos ritmos como la champeta, el hip hop y el rap. Tal es el caso de *Kombilesa Mí*, *Rap Ku Suto* y *Ashanty Lawhier*.

Es así como en Palenque hay dos vertientes musicales: la tradicional y la emergente, las cuales se manifiestan no solo en actividades enfocadas en la danza o el canto, sino que también en el desarrollo de actividades cotidianas. A pesar de que en un principio se pensaría que los nuevos ritmos son interpretados como una amenaza para el legado de los géneros tradicionales, en Palenque no hay una posición excluyente entre los dos. De hecho, se crean puentes e hibridaciones que evidencian una coexistencia entre lo tradicional y lo emergente, en el cual se manifiesta cierta fluidez, transformación y reinención musical.

Por todo esto, entiendo la música en Palenque como una práctica cultural y una experiencia colectiva que incide en los procesos de socialización mediante su componente lingüístico y práctico, es decir, desde la textualidad de sus letras y las relaciones sociales que motiva (Frith, 2003; Wade, 2009; Born, 2011; García 2016). De este modo, la concibo como una actividad compartida derivada de un legado histórico y cultural particular, la cual está asociada a la producción de significados y en la que se incentiva el reconocimiento colectivo.

Bajo este panorama, mi propósito en esta investigación se centró en analizar el rol de la música en la configuración de discursos identitarios en Palenque. Para lograr dicho objetivo, indagué sobre la relación de la música con la creación y difusión de discursos identitarios compartidos por sus habitantes y examiné la manera en que la música, en sus

¹⁰ Expresión repetida por diferentes voces palenqueras en el trabajo etnográfico realizado. No es una afirmación propia y en el primer capítulo de este texto se abordará dicha concepción.

variantes tradicionales y emergentes, expresa y articula la concepción de “lo propio” y “lo palenquero”. Esto a la par de que estudié la forma en que la música se entrelaza como un referente colectivo que genera un sentido de comunidad.

Ahora bien, es necesario aclarar las categorías que trato en este trabajo, las cuales corresponden a “música”, “discurso” e “identificación”¹¹. Pero para tratar estos conceptos, primero es necesario explicar qué se está entendiendo por discurso. Según Van Dijk (1999), el discurso es una forma de acción social que constituye a la sociedad y la cultura de manera ideológica. Esta categoría está mediada histórica y contextualmente, en la cual las situaciones comunicativas en la que es construida se actualizan dinámicamente por la acción de sus participantes (Van Dijk, 2009). Así pues, un discurso nunca es invariable, sino que está en una red en constante mutación comunicativa.

Aunque el discurso se manifiesta en el lenguaje, este no necesariamente se limita a él (Foucault, 1979). De este modo, los discursos operan como un sistema de representación basado en un conjunto de signos, pero son también un conjunto de prácticas que regulan aquello de lo que hablan (Foucault, 1979). En este orden de ideas, el discurso es un concepto que aborda el lenguaje y la práctica, en la cual no solo rige aquello que nombra, sino también aquello que excluye y restringe (Foucault, 1979). Así pues, puede entenderse que el discurso produce conocimientos, representaciones y prácticas dotando de sentido aquello de lo que habla, pero también regulando aquello que no enuncia. Con base en todo esto, siguiendo los postulados de Foucault y Van Dijk, el discurso es entendido acá como una categoría dinámica y constante que ha sido construida por referentes históricos y contextuales. A la vez, no se restringe al lenguaje y opera como un sistema de representación que regula tanto prácticas como enunciados.

En este trabajo cuando hablo de “discursos identitarios” no parto del término “identidad”, sino que los entiendo como narrativas que devienen de procesos de “identificación”. Esto a causa de que el concepto de “identidad” ha sido cuestionado y debatido como término analítico por su sobreproducción y ambigüedad, tanto en las ciencias sociales como en la antropología (Brubaker y Cooper, 2000). Aunque a veces se remite a ella en la práctica y el trabajo etnográfico, como pasó en esta investigación¹², hay quienes no recomiendan su uso como categoría analítica por los presupuestos y

¹¹ Como trataré más adelante, no uso el término “identidad” por los problemas analíticos que puede suponer.

¹² Varios entrevistados hablaron sobre la “identidad” y lo que consideran la “identidad palenquera”.

esencialismos que puede implicar (Brubaker y Cooper, 2000). Estos debates están lejos de acabar, sin embargo, siendo consciente de lo problemático, vacío y limitado que puede ser el hecho de remitirme a la “identidad”, prefiero hablar de procesos de identificación por medio del discurso. Con ello, evito afirmar que exista una “identidad palenquera” de un modo esencialista y prefiero partir de la construcción de relatos por medio de la identificación, individual y colectiva, en la que se tejen narrativas sobre lo que se considera como “palenquero” en este territorio.

Esta perspectiva es menos congestionada y ambigua e invita a pensar en la acción de identificarse. Como señala Brubaker y Cooper (2000), la identificación implica pensar en procesos complejos que articulan al individuo con su entorno social de manera relacional y categorial, es decir, en términos de posiciones, redes y atributos. De hecho, según Hall (2010), la identificación se construye dentro del discurso, en el cual inciden referentes contextuales, institucionales e históricos. En sus palabras, la identificación es el “punto de encuentro, el punto de sutura entre, por un lado, los discursos y prácticas que intentan «interpelarnos», hablarnos o ponernos en nuestro lugar como sujetos sociales de discursos particulares y, por otro, los procesos que producen subjetividades, que nos construyen como sujetos susceptibles de «decirse».” (2003: 20).

Bajo estos postulados, se destaca entonces la relación entre los procesos de identificación y la discursividad, en la que incluso Hall afirma que la primera es una “narrativa de sí misma” (2010: 340). Bajo esta línea, los procesos de identificación pueden ser entendidos como procesos de “narrativización” (Hall, 2003), los cuales se constituyen a través del discurso. Estos procesos se forjan sobre “la base del reconocimiento de algún origen común o unas características compartidas con otra persona o grupo o con un ideal” (Hall, 2003: 15), pero a la vez demarcan y ratifican límites simbólicos a través de la diferencia, de la oposición con otros sujetos y grupos. De este modo, la identificación puede entenderse como un proceso de articulación entre el sujeto, el reconocimiento y el discurso, pero a la vez como un referente de contraste y alteridad, en este caso frente al “otro no palenquero”¹³.

A partir de lo dicho anteriormente, y entretejiendo esta perspectiva con lo que se planteó sobre el discurso, en este trabajo entiendo los “discursos identitarios” como una

¹³ En este territorio, son interpretados como tal turistas, investigadores, funcionarios estatales y los habitantes de pueblos cercanos, entre otros.

categoría construida contextual e históricamente que opera como un sistema de representación basado en conjuntos de enunciados y prácticas. Estos enunciados y prácticas hacen referencia a la “narrativización”, en este caso de la comunidad palenquera, en la que se demarcan puntos de identificación y alteridad sobre aquello que se considera como palenquero o no.



14

También hay que resaltar que Palenque y sus habitantes son fruto de procesos de lucha por el reconocimiento que no solo se remontan al periodo colonial (Navarrete, 2008; Navarro, 2017). Esto a causa de que al ser una comunidad negra minoritaria, no solo los preceden las gestas cimarronas contra el sistema esclavista, sino que también la búsqueda por la retribución de derechos por parte del Estado (Navarrete, 2008; Wade, 2008). De este modo, los palenqueros han sido una población oprimida por los sistemas dominantes y han sido víctimas de discriminación social, cultural y lingüística por prejuicios y estereotipos raciales (Restrepo y Pérez, 2002; Martínez, 2011). Por ello, es importante destacar los procesos de empoderamiento étnico en los cuales se han constituido como actores que han reivindicado sus valores culturales (Cunin, 2003; Gadea, 2011; Wade, 2013). Esto sin dejar de lado los procesos estatales derivados de estas luchas por el reconocimiento, pues han dado como resultado la asignación de ciertos derechos étnicos (Cunin, 2003; Wade, 2008; Cunin, 2013; Rossbach, 2013; Escobar, 2013).

Por lo anterior, en este trabajo sitúo también los debates en torno a las políticas de la identidad. Acá las entiendo como sensibilidades y acciones colectivas que vinculan a

¹⁴ Material de archivo del documental *Los Hijos del Tambor*. En él se ve uno de los murales que se encuentran al entrar en el corregimiento.

grupos oprimidos con proyectos políticos mediante elementos de autopercepción e identificación, entre los cuales está la música (Hale, 1997; Kenny, 2004; Huber, Hernández y Zúñiga, 2011). Así pues, se entiende que estas políticas parten de la expresión de fuerzas sociales que buscan la reivindicación de poblaciones relegadas, cuyos miembros consideran que comparten características que los distinguen (Taylor, 1992; Kenny, 2004). Bajo esta perspectiva, estas políticas parten de la diferencia y el autoreconocimiento, en la cual la identificación tiene un rol relevante en términos de movilización, la búsqueda de estrategias y la acción política (Taylor, 1992; Bernstein, 2005).

Esto es clave para pensar y analizar la forma en que se articula la música con los discursos identitarios en Palenque, pues esta es considerada una actividad relevante y transversal en los procesos de identificación y reconocimiento étnico (Restrepo y Pérez, 2002). Por ello, entiendo la música como una práctica cultural y una expresión colectiva que incide en los procesos de socialización y cohesión social (García, 2016). La concibo como un instrumento de significación que encarna ciertos valores culturales y como una experiencia que media la construcción de representaciones (Frith, 2003; Wade, 2009; Born, 2011). De allí que considere que la música configura un sentido de identificación “mediante las experiencias directas que ofrece del cuerpo, el tiempo y la sociabilidad, experiencias que nos permiten situarnos en relatos culturales imaginativos”. (Frith, 2003: 212).

Ahora bien, aunque la música está inmersa en el lenguaje, al destacar su carácter experiencial, su análisis no puede reducirse a la interpretación de significados o la decodificación de discursos únicamente desde su textualidad (Frith, 2003). Esto a causa de que la música produce, crea y construye una experiencia colectiva que no se limita a sus componentes lingüísticos. En ella, los individuos “consiguen reconocerse a sí mismos como grupos (como una organización particular de intereses individuales y sociales, de mismidad y diferencia) por medio de la actividad cultural” (Frith, 2003: 187). De este modo, la música no solo es un conjunto de códigos simbólicos, sino una manifestación y una práctica sociocultural (García, 2016), en la cual se demarcan puntos de identificación y de alteridad grupal. Por ello, en este trabajo resalto también su componente práctico, para así tener una visión más completa de cómo ella articula en su ejecución ciertas particularidades de las relaciones grupales palenqueras.

Bajo este panorama, tomo como base que la música en Palenque es una práctica cultural y una experiencia colectiva que incide en los procesos de socialización mediante su componente lingüístico y práctico. Con ello, la música palenquera teje puentes de identificación grupal, delinea límites que demarcan la diferencia con el otro, interpela a los sujetos, las experiencias de los habitantes y fortalece su sentido de unidad (Restrepo y Pérez, 2002). De allí que cobre relevancia analítica indagar sobre la influencia de la música en la configuración de discursos identitarios, sobre todo teniendo en cuenta su amplia presencia en el contexto palenquero.

Aunque es cierto que en Palenque han hecho bastantes investigaciones desde las ciencias sociales sobre diferentes temáticas (Ferrari, 2017; Navarro, 2017), no se ha ahondado tanto en el componente discursivo de la música y su relación con los procesos de identificación de la comunidad. Han sido la comunicación y la oralidad los temas que más han captado el interés académico (Díaz y Aguilar, 2015; Maglia y Moñino, 2015a; Maglia y Moñino, 2015b; Navarro, 2017; Schwegler, Kirschen y Maglia, 2017), en especial los orígenes de la lengua criolla palenquera y su estructura gramatical (Del Castillo, 1982; Friedmann y Patiño, 1983; Pérez-Tejedor, 2004; Cásseres, 2005; Dieck, 2008)¹⁵. Pero en lo que concierne a la música palenquera, la mayoría de literatura académica se ha enmarcado en una línea más descriptiva sobre su presencia en diferentes contextos sociales, la variedad de géneros allí presentes y su transmisión de generación en generación (Moya, 1989; Restrepo y Pérez, 2002; Pérez-Palomino, 2006).

En concordancia a lo anterior, la mayoría de trabajos académicos sobre la música palenquera se han centrado en los ritmos tradicionales, como el bullarengue, el son de negro, la chalupa y el lumbalú, siendo este último el más investigado (Zapata, 1962; Escalante, 1973; Friedmann, 1991; Simarra, 1990; Maglia y Moñino, 2015b; Castiblanco, 2019). Pero son pocas las investigaciones que han ahondado en cómo los más jóvenes se apropian de la música y mezclan lo tradicional con nuevos ritmos como la champeta, el rap o el hip hop (Martínez, 2011; Díaz y Aguilar 2015).

¹⁵ Otros temas de interés han sido el origen de Palenque (Arrazola, 1986; Navarrete, 2008), sus procesos de resistencia en diferentes periodos históricos (Navarro, 2017; Schwegler, Kirschen y Maglia, 2017), su presunta afrogénesis (Restrepo y Pérez, 2002; Pérez-Palomino, 2006; Camargo y Lawo-Sukam, 2015), la medicina tradicional (Quintana, 2016; Ayala, 2019), la organización social (Torres, 2017; Cassianni, Manuel y Padilla, 2019), el turismo (Obezo 2013; Ávila, 2019), su catalogación patrimonial (Restrepo y Pérez, 2002; Pérez-Palomino, 2006; Salge, 2010; Feippe, 2016; Ferrari, 2017) y los riesgos de pérdida cultural (Soto *et al*, 2009; Cabrera y Gallego, 2018).

Estos trabajos han sido útiles para comprender la variedad de géneros musicales que coexisten en Palenque, pero hay un vacío que acá se pretende llenar, al indagar sobre el papel de la música en la configuración de discursos identitarios sobre la comunidad. En este punto, relacionado al tema de la representación, algunas investigaciones le han dado relevancia a cómo la prensa, la patrimonialización y los trabajos académicos han influido en la concepción de “lo palenquero” (Salge, 2010; Ferrari, 2017), pero la música hasta el momento no sido analizada bajo este enfoque analítico.

Este panorama me hizo considerar que es relevante investigar sobre la incidencia de la música en este aspecto, sobre todo si se tiene en cuenta que los estudios musicales en el contexto palenquero han tenido una aproximación predominantemente descriptiva, como ya señalé. Creo entonces que es necesario observar cómo la música en Palenque, entendiendo que no es fija o estática, se encuentra en un constante juego entre la apropiación y la transformación. Esto a la vez que incide en la configuración de los discursos identitarios de sus habitantes, lo cual es el objeto de esta investigación.

Por todo esto, considero que este trabajo brinda contribuciones a los estudios sobre Palenque encaminados en la antropología musical. Aclaro que hablo de antropología musical y no de etnomusicología, entendiendo que existen diferencias históricas y contextuales entre las dos (Martí, 1992; González, 2005). Aunque es cierto que en este trabajo se hace una aproximación a un territorio en el que habita un grupo étnico¹⁶, subrayo el cambio de orientación analítica y metodológica que implica la denominación de antropología musical (González, 2005). Así pues, comparto la idea de que estas aproximaciones se distinguen del mismo que lo hacen la antropología y la etnología, siendo ambas parte de una misma disciplina con un mismo objeto de estudio, pero que corresponden a momentos históricos con intereses analíticos diferenciados (Martí, 1992).

Afirmo entonces que esta investigación se enmarca en la antropología musical al no limitarse a la descripción etnográfica del contexto cultural y musical estudiado, como en un principio hacía la etnomusicología (Vicuña, 1981; Martí, 1992). En cambio, enfatizo en la

¹⁶ Siguiendo a Peter Wade (2013), hago esta denominación por la diferencia cultural extendida en el espacio geográfico de Palenque, en el cual las relaciones sociales que allí se desenvuelven están mediadas espacialmente. Del mismo modo, empleo esta categorización a causa de que los palenqueros son reconocidos como tal por el Estado, sin embargo, entiendo que aquello es fruto de un contexto histórico que hace parte de “una reestructuración de la arena política nacional y global donde la diferencia étnica se constituye como un recurso del capital político de actores” (Restrepo, 2013: 17). Por ello, soy consciente de que esta categoría es un terreno en disputa, lo cual en este texto será abordado con más detalle en el segundo capítulo.

sistematización y análisis de aquellos conocimientos relacionados a la música encontrados en campo, los cuales ubico en un contexto transcultural e interdisciplinario más amplio (Martí, 1991). Aunque dentro de la antropología musical han existido dos corrientes de investigación, una centrada en los componentes técnicos y estructurales de la música y otra más enfocada en sus dimensiones sociales¹⁷ (Revilla, 2013), en este trabajo me encuadro en la segunda corriente, pues me intereso en estudiar la música desde una perspectiva cultural y social, mas no basándome en su técnica y estructura.

La metodología acá diseñada es de corte cualitativo, y como señalé al principio de este texto, partió de la experiencia etnográfica vivida en la realización del documental *Los Hijos del Tambor*. Hice esta investigación centrándome en artistas y agrupaciones palenqueras¹⁸, aunque también enfatice en la perspectiva de otros miembros comunitarios que no están inmiscuidos del todo en actividades musicales, para obtener un panorama más amplio. Igualmente, a grandes rasgos, las técnicas empleadas abarcaron la observación participante, la realización de entrevistas semi-estructuradas, el trabajo de archivo y el análisis del discurso aplicado a letras de canciones y a material audiovisual realizado por el Colectivo de Comunicaciones Kuchá Suto¹⁹.



¹⁷ Aunque ambas tienen énfasis diferentes su estudio no es excluyente. De hecho, existen trabajos que han tejido puentes entre las dos (Revilla, 2013).

¹⁸ Específicamente *Las Alegres Ambulancias*, *El Sexteto Tabalá*, *Son Palenque*, *Las estrellas del Caribe*, *Kombilesa Mí*, *Rap Ku Suto* y *Ashanty Lawhier*.

¹⁹ Colectivo palenquero nacido en 1999 con el objetivo de generar procesos de conservación y difusión de la memoria tradicional de Palenque. Nace como un grupo de programación radial comunitaria, pero también realiza escuelas de formación para producción de contenidos audiovisuales y musicales.

²⁰ Material de archivo del documental *Los Hijos del Tambor*. En él se ve de Palenque desde el aire.

En total hice dos viajes, uno en enero y otro en julio de 2019, cada uno de 15 días, en los que tuve la oportunidad de tener un proceso de aprendizaje y de intercambio de conocimientos fundamentado en la interacción y el hecho de involucrarme en prácticas rutinarias de los habitantes palenqueros: como la preparación de cocadas, los baños en el arroyo, la venta de dulces o simplemente pasando tiempo en la plaza. De este modo, compartí con diferentes palenqueros, especialmente con aquellos que hacían parte de agrupaciones musicales tradicionales, como *Las Alegres Ambulancias*, *Las estrellas del Caribe* y *El Sexteto Tabalá*, y varios líderes de la comunidad, como Rodolfo Palomino, Bernardino Pérez, Sebastián Salgado y Tyler Miranda. Con ellos, junto a otros palenqueros a los cuales hoy tengo el honor de llamar amigos, como Yesid Herazo y Ambrosio Salgado, aprendí y conocí sobre la riqueza musical tradicional de este territorio.

A medida que fui conociendo a estos miembros de la comunidad palenquera realicé algunas entrevistas semi-estructuradas. Como parte de ellas se hicieron para el desarrollo del documental *Los Hijos del Tambor*, la mayoría se concentraron en músicos tradicionales y líderes palenqueros. Conocí a algunos jóvenes que hacían parte de agrupaciones emergentes, como Afroneto y Keila de *Kombilesa Mí*, pero no tuve un acercamiento tan amplio en estas vertientes musicales como si lo tuve con los géneros tradicionales. Por ello, dentro de mis expectativas estaba regresar a mediados del 2020 para continuar esta investigación, esta vez centrando mi trabajo etnográfico en los nuevos ritmos palenqueros.

Pero esta posibilidad se vio interrumpida por las limitaciones impuestas por el contexto global de la pandemia del Covid-19. Las medidas de confinamiento, cuarentena y la restricción de movilidad por vía terrestre y aérea impidieron que realizara el viaje que tenía contemplado a Palenque. No solo fueron los impedimentos de transporte, sino también los riesgos de salud pública que podía implicar tal desplazamiento, no solo para mí, sino también para los habitantes palenqueros. Por ello, tuve que pensar en nuevas estrategias metodológicas para continuar con el trabajo etnográfico desde la distancia.

Tuve varios conflictos personales al pensar en esa posibilidad. ¿Cómo iba a contactar a los palenqueros desde Bogotá? ¿Cómo lo iba a hacer si muchos no tenían celular y tampoco internet? ¿Eran las llamadas telefónicas y el contacto virtual las herramientas indicadas para continuar? ¿Realmente lo que iba a hacer era considerado como etnografía? Estas y otras preguntas estuvieron por mi cabeza varios días. La

incertidumbre era una constante que me ponía cada vez más a considerar la situación. Sin saber cuánto podría durar la pandemia, ni cuándo podía volver al territorio palenquero, si quiera cuándo podría volver a vivir mi “cotidianidad”, decidí aventurarme a continuar este trabajo de manera remota.

“La etnografía es emergente”, dice Francisco Ferrándiz (2011: 14). A pesar del paradigma antropológico imperante que ha situado como central la presencia del investigador en el contexto estudiado, el desarrollo de nuevas tecnologías ha permitido la conectividad y la comunicación entre diferentes personas y lugares a un solo click de distancia (Ardévol, Estalella y Domínguez, 2008; Ferrándiz, 2011). Esto ha implicado una serie de desafíos en la antropología, especialmente asociados a cómo analizar y qué herramientas utilizar al momento de hacer estudios en un mundo en constante transformación (Ferrándiz, 2011). De allí que la etnografía no deba ser concebida como algo homogéneo y cerrado, pues hacerlo implicaría consecuencias metodológicas y analíticas que ignorarían el continuo cambio del mundo y de la disciplina (Ferrándiz, 2011).

Como señala Ferrándiz (2011), es necesario tener una perspectiva ampliada, pues muchas veces son las condiciones del entorno las que permiten el uso de ciertas técnicas que se ajustan y modulan según las posibilidades de la investigación. Es así como es clave tener flexibilidad e “imaginación etnográfica”, pues las formas de hacer antropología son múltiples y en ocasiones deben adaptarse a condiciones cambiantes dependiendo del contexto histórico, social y cultural (Ferrándiz, 2011).

Frente a esto, las condiciones de la pandemia hicieron que replanteara metodológicamente una parte de mi investigación. Si bien ya había avanzado lo suficiente en los ritmos tradicionales y tenía un panorama general sobre los géneros emergentes, no había hecho entrevistas a los integrantes de grupos musicales como *Kombilesa Mí* y *Rap Ku Suto*. Conocía a algunos, pero no había llevado a cabo ningún trabajo de recolección de información con ellos, y también sentía que debía volver a hablar con algunos de nuevo, como el profesor Bernardino, para llenar algunos vacíos de mis anteriores viajes. Por ello, entendiendo que debía ajustarme a las condiciones del Covid-19, contacté a algunos palenqueros para hacer las entrevistas faltantes vía teléfono²¹.

²¹ De las 17 entrevistas realizadas, 4 lo fueron de esta forma. Las demás se hicieron en Palenque.

En este tipo de entrevistas tuve varios retos, principalmente de conectividad y que en algunos casos sentí que se limitó la proximidad con los entrevistados. Aún así, los datos que se recolectaron fueron bastante útiles para la investigación y también abrieron puertas para contactar a más personas que en un principio no tenía previstas, como *Ashanty Lawhier*, quien conocí en una llamada a su padre, el profesor Bernardino, en la que él contestó y pude conocer su trayectoria musical y así lo incluí en esta investigación. Sin embargo, otras personas fueron más reacias a dar entrevistas por este medio, como algunos integrantes de *Kombilesa Mí*, pues señalaron no tener tiempo y otros pusieron trabas como la exigencia de hablar con su manager. Ante estos limitantes, decidí incorporar sus relatos a partir de lo que han dicho públicamente en sus canales y en entrevistas a medios de comunicación.

Antes de la pandemia tenía previsto emplear la técnica del análisis de discurso²² en canciones de grupos palenqueros tradicionales y emergentes. En eso no hubo cambios, pues transcribí las letras de un total de 74 canciones²³ que se escogieron según la temática tratada, es decir, buscando que fueran afines a los intereses de esta investigación. Varias de las letras eran cantadas en español, pero algunas lo estaban en lengua palenquera. Para estas últimas, fue bastante útil la plataforma virtual Kribí²⁴, una iniciativa que busca preservar y promover la lengua palenquera por medio del acceso a un diccionario digital. Con esta herramienta, pude traducir al español algunas de estas canciones, a la vez que aprendí a conjugar y a usar algunas palabras en lengua palenquera.

Si bien las circunstancias de la pandemia no fueron las ideales para el desarrollo de este trabajo, lo cierto es que también abrieron otros horizontes metodológicos. La pandemia permitió que encontrara al diccionario Kribí y también me motivó a buscar otras formas de recolección de información desde la distancia. Como sabía por mis viajes anteriores que el Colectivo Kuchá Suto realizaba producciones audiovisuales sobre Palenque, busqué varias de ellas en internet²⁵. De este modo, d con un material digital enriquecedor para los fines de

²² En este trabajo se entiende como un método que observa y examina una forma de acción social mediada por el lenguaje (Santander, 2011). Al entenderse así, el discurso se concibe como un articulador de relaciones sociales y procesos culturales, en los cuales el lenguaje explícito o implícito demarca denotaciones y formas de racionamiento (García, 2000; Santander, 2011).

²³ Estaban publicadas en los canales de YouTube y SoundCloud de cada agrupación.

²⁴ Se puede acceder a él en este link: <https://www.kribi.com.co>

²⁵ Los contenidos estaban publicados en los canales de YouTube, SoundCloud y algunos hacían parte del proyecto “Comunicación y Territorio” del Ministerio de Cultura.

este trabajo, del que no me hubiera interesado de no ser por el confinamiento. Con ello, amplíe la técnica del análisis del discurso a estos proyectos²⁶ documentales y radiales, a pesar de que en un principio solo pensaba aplicarla en letras de canciones.

En este mismo sentido, el contexto de la cuarentena me adentró también en el trabajo de archivo, pues la imposibilidad de hacer campo en Palenque hizo que rescatara su importancia como método etnográfico (Gil, 2010; Bosa, 2010). En este caso, los archivos y documentos permitieron generar diálogos, por lo que también son considerados como fuentes o “informantes” de esta investigación (Nacuzzi y Lucaioli, 2011). De este modo, se tuvo en cuenta que este trabajo no surgió en el vacío y se ahondó en investigaciones previas sobre la música, la organización social, las luchas históricas, la lengua y el reconocimiento patrimonial en este territorio. Igualmente, fueron de bastante utilidad algunos artículos de prensa, sobre todo aquellos que eran entrevistas, crónicas o perfiles de los integrantes de agrupaciones palenqueras. Estos documentos también poseían datos relevantes que fueron entrelazados con la información recolectada en campo, por sus aportes para comprender desde otros ángulos la musicalidad palenquera y por contener los relatos de algunos artistas a los cuales no pude contactar en persona.

Ahora bien, es necesario destacar que los relatos de palenqueros aquí plasmados no necesariamente implican una veracidad irrefutable, ni tampoco es intención de este trabajo poner en duda dichas concepciones. Al tratarse de un trabajo que se fundamenta en rastrear discursos identitarios, mi intención acá es analizar y describir dichas narrativas para dar cuenta del papel de la música en su configuración y difusión. Con ello, no deseo tomar como literal sus opiniones e historias y tampoco busco contradecirlas. Más bien, a partir de su exposición y análisis, deseo dar cuenta de sus particularidades discursivas, dejando abierta la posibilidad a futuras investigaciones de indagar más a fondo sus complejidades.

La estructura de este trabajo se divide en dos capítulos. En el primero abordé los géneros tradicionales palenqueros y encontré que los discursos identitarios presentes en ellos están relacionados a: 1) la concepción de afrogénesis de la música tradicional, 2) su interpretación como legado generacional y 3) su relación como componente integral a las experiencias cotidianas en el corregimiento. De allí que cada uno de estos puntos se desglosen como subapartados. En el segundo, me centré en los géneros musicales

²⁶ En total se revisaron 26.

emergentes y encontré que los discursos identitarios presentes en ellos están relacionados con tres aspectos: 1) la hibridación de lo tradicional con nuevos géneros, 2) el empoderamiento étnico a través de ellos y 3) la crítica y la búsqueda del cambio social en estos ritmos. Con esto, al igual que como decidí en los géneros tradicionales, cada uno de ellos correspondió a un subapartado del capítulo. A continuación se desglosarán estos temas.

Los discursos identitarios en la música tradicional palenquera

En este capítulo me centro, como se infiere a partir del título, en las narrativas discursivas sobre la “identidad” presentes en la música tradicional palenquera. A grandes rasgos, dentro del corregimiento esta tendencia musical abarca varios géneros como: el bullerengue, la chalupa, los sones, la pulla, el mapalé y el lumbalú. Y aunque al oído algunos de ellos pueden parecer similares entre sí, como a mí me pasó cuando visité por primera vez Palenque, lo cierto es que cada uno tiene sus diferencias técnicas, rítmicas y melódicas que los caracterizan.

Por ejemplo, según cuenta Sebastián Salgado²⁷, el bullerengue, es un ritmo más “sentao”, es decir más lento, que la chalupa, mientras que esta última se caracteriza por ser más “jocosa” y festiva. En un sentido similar, al ser un género musical rápido, el son de negro se destaca por su presencia en eventos sociales, en fiestas y competencias de baile, pero en él sobresale el ritmo del tambor, el acompañamiento de las palmas y la improvisación en el canto. En cuanto al mapalé, según relata Sebastián, este nace de “la libertad del negro” y es común bailarlo en celebraciones sociales o cuando “uno se libera de algo”, por su velocidad rítmica que motiva a mover el cuerpo “hasta que más no pueda”. La pulla, por su parte, es un género similar al mapalé pero más “suelto y movido”, más bailable y para el “coqueteo”. Y está el lumbalú, un género de uso ritual y espiritual, cantado en lengua palenquera y que se entona como una forma de acompañamiento a las personas que fallecen en Palenque²⁸.

Todos estos géneros comparten el elemento común de que son considerados dentro del corregimiento como algo “propio” que se ha preservado históricamente por medio de la oralidad y la transmisión generacional. De este modo, también es clave entender estos géneros como fruto de una construcción discursiva e histórica, más que como referentes fijos, invariables y estáticos.

Ahora bien, en este capítulo principalmente hago un análisis de aquellos discursos identitarios encontrados en esta vertiente musical, los cuales están ligados a: 1) la concepción de afrogénesis de la música tradicional, 2) su interpretación como legado generacional y 3) su relación como componente integral a la vida en Palenque. Cada uno de

²⁷ Fue representante legal del Consejo Comunitario Ma Kankamaná, la máxima autoridad local de Palenque. También es profesor de lengua y es cofundador de Oriki Tabala, una escuela de danza tradicional.

²⁸ Entrevista realizada en Palenque el 19 de enero de 2019.

ellos corresponde a una sección de este capítulo, en las que se pretende mostrar cómo a partir de estas ideas se generan procesos de identificación individuales y colectivos. Cabe aclarar que los discursos identitarios presentados acá no son exclusivos de esta vertiente tradicional, pues algunos también están presentes en los géneros musicales emergentes. Sin embargo, se incluyeron en este apartado porque en estos ritmos era más recurrente su asociación y porque dicha organización facilitaba su lectura. A pesar de ello, entendiendo que algunos de estos discursos también están presentes en los géneros emergentes, y viceversa, cuando llegue al segundo capítulo hablaré sobre cómo estas ideas también se despliegan y difunden en ellos.

La concepción de afrogénesis de la música tradicional

Antes de ir a Palenque no solo leí textos académicos, también vi varios documentales y reportajes en medios de comunicación. En ambos casos, era recurrente su asociación con África, a tal punto que en algunas publicaciones se afirmaba que era un “pedazo” de ese continente en Colombia²⁹. Esta idea que remite a unas “huellas de africanía” ha sido ampliamente debatida dentro de los estudios afrocolombianos (Restrepo, 1997; Restrepo, 2003; Díaz, 2009; Gadea, 2011; Restrepo, 2013; Wade, 2013; Cunin, 2013; Restrepo y Velandia, 2017). Como señala Restrepo (1997), la concepción de una supuesta pureza cultural invariada es cuestionable por los cambios históricos que se han dado desde la Colonia, al igual que es simplista pensar en una preservación uniforme del “legado africano” y aquello también desconoce la heterogeneidad cultural de aquel continente.

En un mismo sentido, Díaz (2009) problematiza la noción que tiene esta perspectiva sobre “África” y afirma que se ha constituido sobre un paradigma vacío basado en una referencia vaga e imprecisa. Esto a causa de que hay un desconocimiento de las realidades históricas africanas y se remite a ella de un modo homogéneo, casi siempre en singular, desconociendo los diversos orígenes étnicos e ignorando los flujos culturales derivados de los puentes continentales en la tríada África-América-Europa (Díaz, 2009). Por ello, Díaz (2009) afirma que en un principio no debería siquiera hablarse de un único “origen” o “legado” africano, al igual que no debe dejarse de lado el carácter fluctuante y transformativo de los descendientes africanos en América. Por ello, no puede partirse de

²⁹ Como “Palenque, un pedazo de África en Colombia” de Semana Rural (2017). Ver en: https://www.youtube.com/watch?v=lQtKOkys_z8

una homogeneidad “africana” y, como señala Restrepo, hay que pensar en “africanidades en plural” (2003: 99) que están en un constante interjuego de flujos y transformaciones.

Ahora bien, aunque esta idea de “huellas de africanía” ha sido cuestionada, como uno de sus principales contradictores afirma, “el legado africano es tan importante como su lugar en la construcción cultural de los afrocolombianos” (Restrepo, 2003: 117). Siguiendo esta misma línea, Díaz afirma que “no es posible no hacer visible la importancia o la presencia de los legados africanos en la construcción de las nuevas realidades culturales americanas” (2009: 139). Con ello, no se debe caer en el extremo de no reconocer la existencia de un pasado cuyo origen está ligado a la diáspora africana y que tuvo influencia en la formación de comunidades negras en Colombia (Díaz, 2009; Restrepo 2003).

Por esta razón, es importante rescatar los planteamientos de autores como Nina Friedemann (1997) y Jaime Arocha (2005), quienes a pesar de haber sido cuestionados por su visión a veces en extremo africanista (Restrepo, 1997; Restrepo y Velandia; 2017), sus aportes son útiles para este trabajo. Según Friedemann (1997), en los diálogos intercontinentales durante la Colonia se dieron procesos de convergencia cultural, de los cuales quedaron memorias en los esclavizados que se plasmaron en imágenes, ideas e iconografías de sus prácticas culturales previas a la diáspora. En un sentido similar, Arocha (2005) afirma que de este puente cultural persistieron historias y se dieron reinterpretaciones sobre el pasado africano.

Bajo este panorama, estos autores retoman la idea de “huellas de africanía” y componen el concepto de “afrogénesis”, el cual reconoce la diáspora africana como:

Un movimiento de amplias repercusiones culturales, jalonando por el hecho de que en medio del drama y de la desterritorialización que significó la esclavización, los esclavizados, de manera individual, colectiva y étnica, materializaron el paso del atlántico de las memorias y de los capitales culturales africanos (Díaz, 2009: 138).

Esta perspectiva, como su nombre lo indica, considera que hay una “génesis” derivada de una pervivencia de prácticas culturales africanas. En ella, se le da relevancia a las continuidades entre América y África, a la vez que se reconocen los procesos de creación y apropiación cultural de los descendientes africanos en este continente (Restrepo y Velandia, 2017). Con ello, este posicionamiento teórico reinterpreta la idea de “huellas de africanía”, afirmando que algunas de las prácticas culturales de comunidades negras del

país forman parte de hábitos heredados que devienen del continente africano, pero que en las condiciones de América se transformaron y acoplaron (Restrepo,1997).

Más allá de este debate que se ha dado en los estudios afrocolombianos sobre la existencia o no de legados africanos, la cual sigue abierta y en confrontación, lo que quiero dejar claro acá es que la discusión existe. Junto a ello, no deseo afirmar ni desconocer que la música tradicional palenquera tenga un origen africano, pues mi interés analítico acá no es ese. Sin embargo, debo destacar que, al analizar las diversas entrevistas realizadas y las letras de canciones tradicionales, encontré que en Palenque sus habitantes difunden una idea afrogenética que interpreta la existencia de “legados africanos”. Por esta razón, en este apartado daré cuenta de esas narrativas discursivas que entretejen la concepción de una afrogénesis en la musicalidad tradicional palenquera. Esto sin dejar de lado que dichos relatos pueden ser debatidos.

“La música siempre ha estado con el negro, como descendientes que somos africanos, en los momentos de tristeza y alegría”³⁰. Me dijo Sebastián Salgado en una de las calles del barrio Chopacho, en horas de la tarde cuando ya bajaba el calor, el sudor y los rayos del sol. Algo similar dijo Emelia Reyes Salgado, voz líder de *Las Alegres Ambulancias* también conocida como “La Burgo”, mientras preparaba cocadas en su casa: “los fundadores de los tambores y de las cantadoras fueron de la raza de nosotros, de la familia de nosotros, porque llegaron de África y luego huyeron de los españoles”³¹.

Esa asociación entre el continente africano y la música fue algo persistente en los relatos que agrupé, inclusive, también estuvo presente en los contenidos audiovisuales del Colectivo de Comunicaciones Kuchá Suto. En uno de sus programas radiales musicales, el narrador hace alusión a que la música es un legado que “llega con la venida de los negros de África en calidad de esclavizados”³² y afirma que es una manifestación “heredada” de los “ancestros cimarrones”; y que por ello es necesaria su preservación y difusión.

Estos discursos han generado un vínculo entre la música, la afrogénesis y el pasado esclavista, a la vez que se insertan y difunden en los relatos colectivos sobre los orígenes del corregimiento. María Salgado, por ejemplo, a pesar de no hacer parte de ninguna agrupación ni de estar dedicada a la música o la danza afirma que “Palenque siempre ha

³⁰ Entrevista realizada en Palenque el 19 de enero de 2019.

³¹ Entrevista realizada en Palenque el 15 de enero de 2019.

³² Ver en: <https://soundcloud.com/kucha-suto-colectivo/progra-radial-musical-palenquero>

estado conectado con la música”³³. Algo similar señala Sebastián Salgado, quien dice que, “desde que los negros llegaron aquí llegaron con la música, llegaron con la danza, porque eso es una herencia africana, desde que se formó Palenque tú te vas a encontrar que el palenquero canta, baila, toca”³⁴.



Más allá de algunos de estos relatos, también por medio de canciones y la oralidad cantada se ha difundido discursivamente esta asociación con los referentes históricos y geográficos africanos. Yiris Salgado, nieta de la cantadora Graciela Salgado y cantadora del semillero infantil *Mamonasita de palengue cantá*, dice que:

Nosotros cantamos una que dice Sur África, esta canción es del fundador de Palenque Benkos Biohó. Habla de cuando él vino de África a liberar Palenque, cuando Benkos vino de Sur África él gritaba a partir de esa esclavización no más sufrimiento, como de liberación, él quería la liberación³⁶.

Benkos Biohó, el personaje que se menciona en este fragmento, es considerado históricamente como el líder del grupo de esclavos cimarrones que fundó Palenque en 1603 (Navarrete, 2008; Ferrari, 2017). Respecto a esta canción, Yiris afirma que la letra es fruto de la participación de diferentes jóvenes del semillero del cual hace parte y que es una forma de “conmemorar” el pasado, no dejarlo “perder” y así “narrar” la historia de Palenque por medio de la música. Aunque esta canción es relativamente nueva en comparación a otros cánticos más antiguos que han pasado de generación en generación,

³³ Entrevista realizada en Palenque el 15 de enero de 2019.

³⁴ Programa radial del colectivo Kuchá Suto titulado “Música palenquera”, de la serie radial “La radio viene a Palenque. Ver en: <https://bancocontenido.mincultura.gov.co/FichaDocumental/?id=11432>

³⁵ Material de archivo del documental *Los Hijos del Tambor*. En él se ven las manos de Laureano Tejedor, de *Las Estrellas del Caribe*, tocando el tambor.

³⁶ Entrevista realizada en Palenque el 18 de enero de 2019.

respecto a estos últimos el profesor de lengua palenquera Bernardino Pérez señala que en ellos también se hace alusión a la diáspora africana, especialmente si se trata de lumbalúes. Por ejemplo, dice que *Chi ma ri luango*³⁷, un cántico de este género que cantan *Las Alegres Ambulancias*, habla de lugares específicos relacionados a la procedencia palenquera:

Esa canción habla de nuestros orígenes, de dónde venimos y a donde debemos volver. Ella dice “Chi man Congo”, entonces dice “de los Congos”, “chi ma Luango”, “de los Luango”. El Luango era toda la región, no solo un sitio específico, si tú miras el mapa africano Luango era toda una región que era la que más quedaba con el tráfico de negros y el tema del comercio. *Chi ma ri luango* habla de la procedencia y de dónde trajeron a los negros que llegaron a tierras colombianas³⁸.

Sobre este cántico en particular, aunque también incluyendo a otros de este género, el profesor Bernardino destaca que han podido desentrañar los vínculos africanos que los preceden. En sus palabras, afirma que:

Todo el mundo decía que veníamos de África, pero África es un continente tan inmenso que no sabíamos de qué lugar. Algunos decían que veníamos de toda la región, de toda la costa, de la orilla del agua, y resulta que a través de la canción nos dimos cuenta que no, veníamos de mucho más adentro, porque así canciones lo han dicho. Y efectivamente a través de la canción se hicieron estudios y aparecieron muchos genes comunes, pero porque ya la música lo había revelado³⁹.

Estos relatos dan cuenta de cómo la música es percibida como “una evidencia”, un vestigio ligado a la trata negrera, el cimarronaje y la afrogénesis. Pero además de aquellas asociaciones que se expresan en las canciones, o de las consideraciones de algunos habitantes sobre la procedencia de su música, lo cierto es que dentro de la oralidad musical palenquera la lengua ocupa un lugar central (Martínez 2011; Maglia y Moñino, 2015b; Navarro y Aguilar, 2015; Castiblanco, 2019). Por ello, es necesario recalcar que en este contexto se habla una lengua criolla de base léxico española de la que ha sido comprobada su origen africano, pues posee similitudes gramaticales con el kikongo, una lengua perteneciente a la familia bantú que se habla en lugares como el Congo y Angola (Dieck, 2008). A causa de esto, gran parte de la musicalidad palenquera es cantada en esta lengua, y aquellas que lo están en español, suelen tener palabras, frases o coros que pertenecen a ella.

En concordancia a lo anterior, para algunos palenqueros, como el profesor Bernardino, la música y la lengua hacen parte de un “todo” que no se puede “separar”.

³⁷ Escuchar canción en: https://www.youtube.com/watch?v=S_r5iciAg3w

³⁸ Entrevista telefónica realizada el 27 de junio de 2020.

³⁹ Entrevista realizada en Palenque el 13 de julio de 2019.

Según él, la lengua representa una manera particular de interpretar el mundo y es integral a lo que considera “ser palenquero”, pues dentro de su concepción “nacemos enmarcados en la música a través de la lengua y morimos con ese mismo legado”⁴⁰. Con ello, para algunos palenqueros la lengua es interpretada como un “hilo conductor” entre la música, las conexiones con el continente africano y el estilo de vida palenquero. Del mismo modo, algunos consideran que la lengua también opera como un elemento identitario de identificación colectiva, como Sebastián Salgado, quien afirma que ella “nos identifica en cualquier sitio en donde estemos, es la que identifica ese es palenquero”⁴¹.

Esta asociación entre la lengua y la música es también difundida en los contenidos audiovisuales del colectivo Kuchá Suto. En uno de ellos, el narrador destaca la “conservación” de los vocablos africanos en la musicalidad palenquera, lo que para él es un referente diferenciador si se compara con los demás ritmos tradicionales del caribe colombiano⁴². De allí que no solo la música sea asociada a una afrogénesis y a las gestas cimarronas, sino que la lengua misma hace parte de esta asociación. En palabras del profesor Bernardino, la lengua palenquera:

Además de representar la identidad cultural de la comunidad, también es la primer forma de resistencia (...) la lengua nuestra representa esa resistencia que el palenquero ha mantenido desde el momento de la trata negrera en el continente africano hasta nuestros días. A través de la lengua se ha mantenido ese pensamiento libertario, esa conciencia, esa concepción étnica del ser que permite que el palenquero sea palenquero y no sea otra persona⁴³.

Algo similar añade Yiris, quien considera que por medio de la comunicación en lengua los esclavos africanos pudieron “liberarse” de los españoles. En estos casos, se hace evidente un relato discursivo que liga la lengua palenquera con la resistencia y la sublevación al sistema esclavista. A esta idea, se asocia el papel de la música como un mecanismo de empoderamiento utilizado para obtener dicha liberación. Esto se ve reflejado, por ejemplo, en una de las expresiones de María, quien afirmó que a través de la música se conecta “la alegría con el dolor, el dolor lo convierte en alegría, porque nosotros a través de la esclavitud y el maltrato nos hicimos fuertes”⁴⁴. De este modo, la música es también interpretada como una forma de libertad, una idea que para algunos también aplica

⁴⁰ Entrevista realizada en Palenque el 13 de julio de 2019.

⁴¹ Entrevista realizada en Palenque el 15 de enero de 2019.

⁴² Ver en: <https://soundcloud.com/kucha-suto-colectivo/progra-radial-musical-palenquero>

⁴³ Entrevista realizada en Palenque el 13 de julio de 2019.

⁴⁴ Entrevista realizada en Palenque el 15 de enero de 2019.

en el contexto actual y no solo para el período colonial. De allí que, por ejemplo, Tyler y Yiris señalaran que se sienten “libres” al estar inmersos en la música por poder expresar sus emociones, sus relatos e historias a través del canto⁴⁵.

Bajo este panorama, la música y la lengua son interpretadas por los palenqueros como símbolos de resistencia, los cuales se ligan a la diáspora africana y los orígenes de Palenque. Se alude constantemente a estos temas, también en los contenidos audiovisuales del colectivo Kuchá Suto. En uno de ellos, por ejemplo, el narrador afirma que “el palenquero sabe que encarna la primera libertad y la defiende desde la convicción de saberse herederos del rey Biohó”⁴⁶. En este mismo video, varios habitantes y líderes palenqueros hablan de un pueblo “guerrero”, “sinónimo de libertad”, de “lucha” y con “conciencia identitaria”, en el cual también se destaca la necesidad de mantener ese legado considerado como integral al contexto palenquero.

Pero además de la voz, la lengua y la oralidad, en la música tradicional los instrumentos tienen un papel central y, a algunos de ellos, los habitantes del corregimiento les asignan también una afrogénesis. Según señalaron los palenqueros de agrupaciones musicales, en estos ritmos destacan las maracas, las claves, la guasa y la marímbula. Sobre esta última, Edwin Valdés, integrante del *Sexteto Tabalá*, recalca su similitud con la mambira, un instrumento musical de origen africano⁴⁷. Pero entre todos los que destacan los palenqueros, el tambor es el instrumento que consideran más enraizado a este continente y es el catalogado como más representativo para la comunidad. En palabras de “La Burgo”:

Ese instrumento vino de África, cuando veníamos los negros viniendo de allá a través de eso nos comunicábamos de un lado a otro. Había un momento en que todo el mundo tenía que salir, entonces cada uno cogía por su lado, pero por medio del tambor nos volvíamos a unir de nuevo, porque el golpe del tambor llamaba a las personas que cogían para otro lado (...) ya aquellos que se perdían ya sabían los ritmos del tambor cuando le indicaban por dónde se podían meter y por dónde podían salir para no coincidir con los enemigos⁴⁸.

En este caso, “La Burgo” resalta el papel del tambor como medio de comunicación durante la diáspora africana, en la cual fue un mecanismo para crear rutas de escape y para ayudar a obtener la emancipación de los esclavizados (Navarro, 2017). Esta misma idea la comparte Sebastián Salgado, quien haciendo alusión al periodo colonial dice que:

⁴⁵ Entrevistas realizadas en Palenque el 17 y 18 de enero de 2019, respectivamente.

⁴⁶ Ver en: <https://www.youtube.com/watch?v=Q6fdoJlW3uk>

⁴⁷ Ver en: <https://soundcloud.com/kucha-suto-colectivo/progra-radial-musical-palenquero>

⁴⁸ Entrevista realizada en Palenque el 15 de enero de 2019.

El único medio de comunicación era el tambor (...) cuando escuchaban alguna presencia de un enemigo lo golpeaban y ya Benkos sabía con el sonido si era amigo, enemigo o persona de la misma raza. O sea, el tambor siempre ha estado ahí acompañando a Palenque⁴⁹.

Ahora bien, aunque en estos relatos se habla del tambor en singular, en Palenque existen diferentes variedades. Edwin Valdés, y también otros artistas de este corregimiento, destacan que la musicalidad palenquera está compuesta por un complejo de tambores que incluyen al llamador, el tambor alegre, la tambora, los bongos y el pechiche, entre otros⁵⁰. Este último en particular es al que se refieren “La Burgo” y Sebastián en las narraciones anteriormente mencionadas.



El pechiche es un tambor que alcanza casi los dos metros de alto y sus características técnicas y morfológicas permiten que su sonido sea escuchado a larga distancia. Por ello, en los conflictos bélicos durante la Colonia con el ejército español, los cimarrones rodeaban con estos tambores las montañas que circundan Palenque para dar aviso en caso de incursiones al territorio (Navarro, 2017). De este modo, el pechiche era un medio de comunicación entre los esclavos sublevados, una estrategia bélica de protección y un instrumento de resistencia para oponerse a los poderes coloniales.

Por sus características sonoras, el pechiche también ocupaba un lugar importante para comunicar la muerte en el corregimiento (Montoya, 2009). Como destaca “La Burgo”, el pechiche se usaba “cuando se moría alguien, esa era la comunicación de San Basilio de Palenque porque no había teléfono, no había televisión, no había nada, entonces el tambor

⁴⁹ Ver en: <https://soundcloud.com/kucha-suto-colectivo/progra-radial-musical-palenquero>

⁵⁰ Ver en: <https://soundcloud.com/kucha-suto-colectivo/progra-radial-musical-palenquero>

⁵¹ Material de archivo del documental *Los Hijos del Tambor*. En él se puede ver al tambolero Benicio Torres, hijo de “La Burgo”, tocando el pechiche.

era por el que se sabía”⁵². En ese mismo sentido, el pechiche cumplía una función comunicativa con los municipios cercanos a Palenque, como destaca Sebastián:

Ese tambor se utilizaba por la unión que había en todos estos pueblos vecinos como San Cayetano, San Pablo, estos pueblos que eran vecinos que también son pueblos afro, cuando en Palenque había pasado algo, o se iba a hacer algo, se le avisaba a esos pueblos vecinos, a esos pueblos hermanos, con el tambor. Si se le iba a avisar a la gente de San Pablo que viven para estos lados, el tambor se colocaba hacia allá (...) como el tambor tiene dos bocas, se cogía y se acostaba y donde se iba a golpear se colocaba enfrente, y el vacío, el orificio, se dejaba para ese lado para que el ritmo se fuera hacia San Pablo. Lo mismo se hacía si la información se iba a enviar al pueblo vecino de San Cayetano⁵³.

Esta idea la comparte Edwin Valdés, quien añade que se utilizaba también para comunicar información con otros poblados como María La Baja y Malagana⁵⁴. Por todo esto, como cuenta Sebastián, al pechiche se le conoce en lengua palenquera como *chakero*, palabra que traduce el “mensajero del pueblo”⁵⁵. Sin embargo, este ejercicio comunicativo no solo se restringe al pechiche, pues dentro de Palenque también se usaban otros tambores para difundir la información, al menos así lo destaca Sebastián Salgado:

Recuerdo cuando era pelao que los inspectores de Palenque cuando iban a dar una información (...) salían con un tambolero en las esquinas dando golpes al tambor. Cogían un tambor, cogían un llamador, y lo iban golpeando con dos palitos. Cuando ya la gente escuchaba sabía que el corregidor del pueblo le iba a dar una información a la comunidad⁵⁶.

Ahora bien, lo cierto es que independientemente del tipo de tambor usado para difundir la información, la mayoría de relatos aluden a hechos del pasado. Los avances tecnológicos y las nuevas redes de telecomunicaciones impulsaron cambios a una escala global en el modo en que interactuamos (Ardévol, Estalella y Domínguez, 2008; Ferrándiz, 2011) y Palenque no es la excepción. Como recalcó “La Burgo” en una de las descripciones anteriormente mencionadas, el tambor era el elemento comunicacional por excelencia al no haber redes telefónicas, ni de televisión. Pero en la actualidad, al ser más común el uso de otras herramientas comunicativas, el uso del tambor para comunicarse dentro del mismo corregimiento o con poblaciones cercanas se ha vuelto una práctica menos común.

A pesar de ello, el tambor sigue siendo interpretado como un medio de comunicación, no solo por el pasado que lo precede, sino también por su rol dentro de la

⁵² Entrevista realizada en Palenque el 15 de enero de 2019.

⁵³ Entrevista realizada en Palenque el 19 de enero de 2019.

⁵⁴ Ver en: <https://soundcloud.com/kucha-suto-colectivo/progra-radial-musical-palenquero>

⁵⁵ Entrevista realizada en Palenque el 19 de enero de 2019.

⁵⁶ Ver en: <https://soundcloud.com/kucha-suto-colectivo/progra-radial-musical-palenquero>

música palenquera para transmitir relatos dentro y fuera de la comunidad. Igualmente, a pesar de que su uso se ha modificado con el tiempo, se resalta su papel a tal punto que algunos palenqueros afirman que “el tambor es lo más importante después de la familia en la comunidad”⁵⁷. Esto lo dijo Joao Salgado, integrante del *Sexteto Tabalá*, mientras hacía retumbar con sus manos un tambor en la plaza principal de Palenque. Al finalizar, también señaló que consideraba este instrumento como su “centro”, incluso destacó que sin él “no tendría vida”. Siguiendo también esta idea de la importancia del tambor, otros como Sebastián Salgado señalaron que su presencia en la experiencia cotidiana y en la vida de los palenqueros es amplia. En sus palabras dice:

Si eres palenquero de nacimiento, debes de llevar esa música por dentro. En Palenque, si muere una persona se acompaña con tambores, se hace el ritmo con tambores. Si hay una fiesta en Palenque, se acompaña con tambores, si hay una información en Palenque, le van a dar una noticia a la comunidad, también se hace con los tambores⁵⁸.

Edwin Valdés también comparte esta noción, de hecho, afirma que el tambor es el instrumento “líder de la musicalidad palequera” y que por ello juega un papel central en el territorio⁵⁹. Por estas razones y otras ya antes descritas, Edwin considera que existe el Festival de Tambores, una celebración festiva del 9 al 12 de octubre que lleva más de 34 años desde su creación. Según él, en el festival se lleva acabo “el desarrollo, la promoción, la difusión, el fortalecimiento, la salvaguarda, la revitalización de la música palenquera y otras manifestaciones culturales”⁶⁰. Y a pesar de que son varios los géneros musicales y las actividades que se llevan a cabo, que incluyen otras prácticas como la medicina tradicional y la gastronomía, el eje fundamental es el tambor. Es tal su relevancia que para muchos palenqueros es el evento más importante del año en el corregimiento.

Pero más allá de algunos de estos relatos, y su uso práctico dentro de la música, el tambor también ha estado presente en las letras de canciones tradicionales. Por ejemplo, en varias de *Las Alegres Ambulancias* como *Pa’ la escuela nené*⁶¹, *La cosita de la señora*⁶², *La gallina*⁶³ y *La rama de tamarindo*⁶⁴ se repite este verso:

⁵⁷ Entrevista realizada en Palenque el 8 de julio de 2019.

⁵⁸ Entrevista realizada en Palenque el 19 de enero de 2019.

⁵⁹ Ver en: <https://soundcloud.com/kucha-suto-colectivo/progra-radial-musical-palenquero>

⁶⁰ Ver en: <https://soundcloud.com/kucha-suto-colectivo/progra-radial-musical-palenquero>

⁶¹ Escuchar canción en: https://www.youtube.com/watch?v=ILCIR4_84Hw

⁶² Escuchar canción en: <https://www.youtube.com/watch?v=GAWOgSsfzts>

⁶³ Escuchar canción en: <https://www.youtube.com/watch?v=CNrVB8NOQ9U>

⁶⁴ Escuchar canción en: <https://www.youtube.com/watch?v=HwQIzaU75jM>

Dale duro a ese tambó
Dale duro a ese tambó
Pa' acabarlo de rompé
Si te van a preguntar, diles que yo te mandé

Otros grupos como *Son Palenque* en canciones como *Lamparita*⁶⁵, *Adiós Batata*⁶⁶ y *Palengue Palengue*⁶⁷, o *Las Estrellas del Caribe* en *Sambingo*⁶⁸, también aluden a este instrumento. Algunas de ellas mencionan algunos de sus tipos como el pechiche y los bongos, y en otras, también aluden a la idea de tocar el tambor hasta romperlo. De hecho, también se hace referencia sentimental hacia él y a quien lo toca, como en *Ferero Luna*⁶⁹ de *Las Alegres Ambulancias*, en la que se repite la frase “mi tambolero, lo quiero, mi tambolero, como lo quiero”, o en *Unye Unye*⁷⁰ de *Son Palenque* en la que se expresa:

Los tambores que yo tengoooo
Son la herencia de mi padre
Los tambores que yo tengoooo
Son la herencia de mi padre
Que con ellos me mantengoooo
Yo no quiero que se acaben

Aunque en esta canción puede considerarse que se habla más de una “herencia” directa del padre, punto que será tratado en el siguiente apartado, si se desglosa ese término con lo que se ha señalado hasta acá, también puede inferirse que se remite a una herencia familiar que precede a su padre. Es decir, también se aludiría a sus ancestros que en este contexto se consideran descendientes africanos. Ahora bien, otro punto clave es el hecho de que la música y el tambor están ligados a la ritualidad palenquera (Friedemann, 1991; Maglia y Moñino, 2015b; Castiblanco, 2019). En ambos casos, se interpretan como una forma de acompañamiento y proximidad a los seres queridos fallecidos:

Hay personas de afuera que ven que se acaba de morir una persona y dicen: ¿por qué van a tocar un tambor, hacen fiesta o qué? No, es que ese golpe que le dan al tambor, cuando una persona muere, ese sonido se va al más allá y le está diciendo al alma de los palenqueros que murieron hace mucho tiempo que se preparen a recibir el alma nueva que va a llegar, van a recibir el alma de la persona que acaba de fallecer. Por eso es que se toca el tambor, informándole a esos difuntos, que se preparen a recibirlo. Cuando las mujeres empiezan a moverse alrededor del cadáver, las mujeres van haciendo un círculo, van así y se regresan,

⁶⁵ Escuchar canción en: <https://www.youtube.com/watch?v=Z8TtrHGypDI>

⁶⁶ Escuchar canción en: <https://www.youtube.com/watch?v=QIDE88o7Hh0>

⁶⁷ Escuchar canción en: <https://www.youtube.com/watch?v=73uEhHBRJj8>

⁶⁸ Escuchar canción en: <https://www.youtube.com/watch?v=SYPgy4RExVc>

⁶⁹ Escuchar canción en: <https://www.youtube.com/watch?v=qk2k4LwKXNo>

⁷⁰ Escuchar canción en: https://www.youtube.com/watch?v=iX_5CjFcGxQ

(...) eso que hacen es un ritual para que el alma del fallecido salga del cuerpo. Ese llanto, ese movimiento de las mujeres, es el que arropa a esa alma y se lo lleva al más allá.⁷¹

Esta narración de Sebastián habla específicamente del ritual del lumbalú, en el que como menciona, la música y el tambor son considerados como medios de comunicación con los antepasados que funcionan como canales que conectan con “el más allá”. De allí que, como destaca Teresa Reyes Salgado, hermana de “La Burgo” e integrante de *Las Alegres Ambulancias*, por su importancia mística los cantos deban ser cantados exclusivamente en lengua palenquera. En sus palabras, dice que “no es como cantarle a los vivos (...) porque es para abrir puertas, con el ritual es que nosotros despedimos a un ser querido para que se consigan con los del más allá”.⁷²

Esta idea de mediación musical también la comparte el profesor Bernardino. Hablando con él sobre los lumbalúes *Chimbumbé* y *Sanbangolé*, que cantan *Las Alegres Ambulancias*, dijo que son una despedida y un puente para conectar con sus seres queridos fallecidos. Sobre *Chimbumbé*⁷³, Bernardino cuenta que traduce “el río sin retorno” y que se narra la historia de una canoa sin remo que se mueve sola “buscando su destino”, por lo que para él cantarlo representa un “adiós en el río que va y arrastra lo que llegue allí y no regresa”⁷⁴. En el caso de *Sambangolé*⁷⁵, el profesor destaca que habla sobre la calamidad de los familiares de la persona fallecida y se incluyen hechos de la vida del difunto.

Por todo esto, el profesor Bernardino considera que es gracias a la música, y en este caso específico del lumbalú, que “las almas se reconcilian”. No solo con la persona que murió, sino también con aquellas que han fallecido desde tiempo atrás. Según Bernardino, como se considera que la música “sirve de mensajero para reconciliar y congratular”, en los cánticos también se incluyen versos y coros que aluden a otras personas del pasado:

Por eso en el momento cuando aquella persona está en agonía, no importa que yo esté delante de ella o del féretro que está allí, desde mi casa lo puedo hacer. Pero en ese cantico, en ese lumbalú, yo voy entonando y también voy diciendo “fulano, saludame a fulano”. O sea, comienzo a enviar a través de esa alma también un mensaje⁷⁶.

De allí que el profesor Bernardino destaque sobre todo las cualidades orales del lumbalú, más allá de las técnicas e instrumentales. En sus palabras:

⁷¹ Entrevista realizada en Palenque el 19 de enero de 2019.

⁷² Entrevista realizada en Palenque el 14 de julio de 2019.

⁷³ Escuchar canción en: <https://www.youtube.com/watch?v=XvujLvRfVCA>

⁷⁴ Entrevista telefónica realizada el 27 de junio de 2020.

⁷⁵ Escuchar canción en: <https://www.youtube.com/watch?v=GtBlfFmt8Gc>

⁷⁶ Entrevista telefónica realizada el 27 de junio de 2020.

A veces creemos que el proceso palenquero es el tambor. No. Es más a capela ese proceso que el tambor. El tambor sí está, pero el tambor va a aparecer en otros escenarios, ni siquiera aparece el tambor inicialmente en el momento del deceso, el tambor va a aparecer ya cuando yo muero (...) porque es fundamental el desprendimiento del alma a través de voces. Son las voces las que hacen que esa alma se desprenda y son voces con cánticos. Ahí aparecen los lumbalúes sin pechiche, o sin alegre.⁷⁷

Esta oralidad cantada que resalta el profesor Bernardino, en el caso del lumbalú, también es clave al ser considerada como una forma de “abrir puertas” y de conectarse con “el más allá”. Pero algo interesante acá, es que dentro de la ritualidad palenquera ese “más allá” está vinculado también al continente africano. Como señala Sebastián:

¿Y dónde queda el más allá? El más allá queda en África, o sea, nosotros los palenqueros creemos que cuando nos morimos nuestra alma se regresa a su sitio propio que es África, eso pasa con el palenquero cuando muere⁷⁸.

Con todo lo señalado hasta acá puede observarse que dentro del contexto palenquero la música tradicional, sea desde su componente festivo o ritual, se considera como fruto de una afrogénesis. En este caso se evidencia una narrativización discursiva sobre un origen considerado como común, manifestándose un proceso de identificación colectiva por medio de la música (Hall, 2003; Frith, 2003). En este sentido, se advierte la articulación de un discurso identitario ligado a la diáspora africana y el cimarronaje, en el cual la música se vuelve medio y mensaje de dichos relatos colectivos.

La música, el tambor y la lengua son interpretados como símbolos cuyo origen está ligado al continente africano y el pasado esclavista. A la par, se destacan sus valores comunicativos ligados a la acción colectiva, la resistencia y el reconocimiento étnico (Restrepo y Pérez, 2002). De allí que sean considerados también elementos de empoderamiento y reivindicación, en los cuales se enfatizan aquellas características que consideran los distinguen como palenqueros (Taylor, 1992; Kenny, 2004). De este modo, a través de la oralidad cantada e instrumentos como el tambor, se articulan discursos y sensibilidades de autopercepción identitaria que motivan su reconocimiento como descendientes africanos víctimas de la esclavitud (Hale, 1997; Kenny, 2004; Huber, Hernández y Zúñiga, 2011).

En concordancia a lo anterior, por medio de la música se entretajan discursos identitarios que operan como sistemas de representación que ligan lo considerado como

⁷⁷ Entrevista telefónica realizada el 27 de junio de 2020.

⁷⁸ Entrevista realizada en Palenque el 19 de enero de 2019.

“palenquero” con una afrogénesis. Con ello, se parte de referentes históricos y contextuales que demarcan puntos de identificación y alteridad, de allí que algunos palenqueros diferencien su música de la de otros lugares del Caribe. De este modo, la música produce relatos discursivos sobre aquello que narra, pero también sobre las prácticas e historias que la preceden. Así pues, en Palenque la música encarna ciertos valores culturales que influyen en la experiencia, la sociabilidad y la cohesión grupal, al situar al individuo en relatos culturales compartidos colectivamente (Frith, 2003). Con ello, también se vuelve un instrumento que media la construcción de representaciones y vincula a los sujetos con un discurso identitario ligado a la existencia de una afrogénesis (Hall, 2003; Frith, 2003).

En mismo sentido, siguiendo a Arocha (2005) y Díaz (2009), es interesante observar el modo en que se entiende, imagina y apropia “lo africano” en la música tradicional palenquera. Con ello, en este caso puede verse ejemplificando cómo el “continente negro ha sido representado y figurado de varias maneras que dibujan todo un abanico contrastante de posibilidades discursivas, imaginarias y simbólicas” (Díaz, 2009:143). Estas narrativas e interpretaciones se insertan y difunden en la oralidad cantada, a la vez que se acoplan en el imaginario social de la comunidad. Lo anterior tiene incidencia en el modo en que se entiende “lo palenquero”, la forma en que se configuran discursos sobre su “origen” y de cómo se difunden y entienden algunas de sus concepciones identitarias.

La música tradicional como un legado generacional

Las agrupaciones tradicionales más antiguas en Palenque son el *Sexteto Tabalá* y *Las Alegres Ambulancias*. Sobre el primero, el maestro Rafael Cassiani, su director y voz líder, señala que se formó en 1930 y que “de allí ha venido de generación en generación”⁷⁹. Sobre el segundo, formalmente se constituyó en 1980, pero lo cierto es que carga una tradición musical de décadas atrás. De hecho, en una entrevista el tamborero del grupo, Tomás Teherán, hijo de la cantadora Graciela Salgado y hermano de “La Burgo”, afirmó que la agrupación existe “hace aproximadamente 110 años”⁸⁰.

Según cuenta el maestro Rafael Cassiani, quien hoy tiene 87 años de edad, el *Sexteto Tabalá* se formó en la década de los 30 con el nombre *Sexteto Habanero*

⁷⁹ Ver en: <https://bancocontenidos.mincultura.gov.co/FichaDocumental?id=11433>

⁸⁰ Ver en: <https://www.elheraldo.co/entretenimiento/en-video-la-cosita-nueva-que-presentan-las-alegres-ambulancias-662581>

Palenquero. Lo formó su tío junto a otros palenqueros que trabajaban en Zona Bananera, Magdalena, lugar en el que entraron en contacto con un grupo de cubanos que les enseñaron algunos ritmos antillanos y hasta cómo se construía una marímbula⁸¹. Su padre era músico también, pero el más reconocido era su tío, pues era el legendario tamborero José Valdés Simanca, popularmente conocido como “Simancongo”. Según cuenta el maestro Cassiani, fue desde el círculo familiar que se “entusiasmó” por la música y el canto, a tal punto que asegura que hace parte del sexteto desde que tenía 8 años.

Su tío “Simancongo” era bastante conocido en Palenque y sus alrededores, era tal su talento que hasta el profesor Bernardino lo considera el mejor ejecutor que conoció. Pero dicha capacidad no solo se la atribuye a él, pues considera que es algo que se debe también a su línea familiar. Bernardino cuenta que “Simancongo” hacía parte de la familia Valdés, uno de los grupos familiares que históricamente han estado ligados a la música en Palenque. Según cuenta, los Valdés son reconocidos por su talento en la percusión, es decir, tocando el tambor, el pechiche, los bongos y la marímbula. Por ello, de esta familia suenan varios nombres reconocidos además de “Simancongo”:

Como él pues está Stevenson, que también aprendió y es su nieto, pero de sus hijos ninguno aprendieron. Y está José Valdés, “Simanquita”, lo heredó de su papá que es hermano de “Simancongo”, que era el viejo Desiderio. Él heredó la voz de su papá y la voz de su mamá, una cantadora empedernida de lumbalú, de alves y de cánticos de arrullo, Mercedes Teherán Gutiérrez⁸².

De esta misma familia también se recuerda al legendario tamborero Cecilio Valdés Simanca, conocido popularmente como “Ataole”, sobrino de “Simancongo” y padre de Justo Valdés, actual voz líder de la agrupación *Son Palenque*. Pero los Valdés no son los únicos reconocidos por su talento musical, como menciona el profesor Bernardino, también están los Salgado y los “Batata”.

Según el profesor Bernardino, los Salgado “tienen la otra parte, la parte de la voz”⁸³ y los “Batata” son precisamente la unión entre los Salgado y los Valdés, es decir, entre el canto y el tambor. En Palenque, los “Batata” son el linaje más reconocido por tener la convergencia de las dos familias exponenciales en la voz y la percusión. A pesar de no ser un apellido, el nombre “Batata” ha pasado generacionalmente en esta familia llegando a ser

⁸¹ Ver en: <https://www.revistaarcadia.com/musica/articulo/cronica-sobre-rafael-cassiani-musico-palenquero/42861/>

⁸² Entrevista telefónica realizada el 27 de junio de 2020.

⁸³ Entrevista telefónica realizada el 27 de junio de 2020.

considerado como una especie de título que se hereda. Y aunque a muchos se les llama “Batata” por ser descendientes de los Salgado y los Valdés, es decir, por ser parte de esta familia, solo uno de ellos en cada generación lleva el “honor” y el “título” de ser llamado “Batata”. Es una insignia que lleva aquel entre los “Batata” que más se destaca por sus dotes musicales relacionados al tambor, por lo que no es algo que necesariamente se pasa de padre a hijo. De allí que, como destaca Bernardino, aquél que cargue el seudónimo de “Batata” es porque lleva el rol de líder percusionista en la familia.

Bernardino dice que no es claro de dónde surgió por primera vez el nombre “Batata”, según él, ha pasado de generación en generación y es “algo en el imaginario que queda de ese espíritu africano”⁸⁴. A pesar de ello, en una entrevista “La Burgo”, quien hace parte de esta familia, dijo que el nombre viene del golpe del tambor:

La mayoría de personas piensan que ‘Batata’ viene del tubérculo y eso a Benicio le disgusta, nuestro nombre viene del golpe de los tambores (...) Pedro Salgado, mi bisabuelo, cuando hablaba de ese golpe decía “tan tan tan tan tan”, pronunciando “ba ta ta ta”, entonces por eso nos llamaron así⁸⁵.

Pedro Salgado Cañate, bisabuelo de “La Burgo” y abuelo de Graciela Salgado, es considerado como el primer “Batata”, pero también se le conocía como “Batatica”:

Primero aparece Batatica que es el papá de Batata, que es lo curioso, porque debió ser Batata el papá y Batatica el hijo. Pero el papá de Graciela es Batata y el papá del papá de Graciela siempre se conoció como Batatica. De pronto, me imagino yo, que el papá de él era el primer Batata, pero casi no se habla de él. Se habla de Batatica que es el abuelo de Graciela, su papá que es Batata y luego Paulino, que sería Batata III, a quién le decían “Sapo”⁸⁶.

“Batata II” fue Manuel Salgado Reyes y, como menciona Bernardino, Paulino Salgado Valdés fue “Batata III”. Paulino Salgado fue hermano de Graciela Salgado, madre de “La Burgo”, de Teresa Reyes y de Tomás Teherán, quien es conocido como el actual “Batata”, es decir “Batata IV”. Y tanto Paulino como Graciela son hijos de Manuel Salgado y de la cantadora María “La Luz” Valdés, hermana de “Simancongo”. A ella es a quien se le atribuye ser la fundadora de la agrupación *Las Alegres Ambulancias*:

El grupo no nace con Graciela, ella lo hereda porque eso viene de “La Luz”, de Chalole que era su tía, Francisca Valdés que también era su tía y se casa con el señor Juan Manuel Miranda, con quien tienen un hijo, Juan Manuel, que también era un excelente tamborero⁸⁷.

⁸⁴ Entrevista telefónica realizada el 27 de junio de 2020.

⁸⁵ Ver en: https://oibc.oei.es/uploads/attachments/472/PALENQUE_UNA_FIESTA_Low_%282%29.pdf

⁸⁶ Entrevista telefónica realizada el 27 de junio de 2020.

⁸⁷ Entrevista telefónica realizada el 27 de junio de 2020.

Dentro de esa primera generación de *Las Alegres Ambulancias* también suenan otros nombres de cantadoras de lumbalú como Petronita Livares, Josefita Valdés, Visentica Valdés o Chainé. Como señala Bernardino:

Ellas son las antiguas. Había un kuagro⁸⁸ que era el encargado, eran las sabedoras en ese tema, que cuando fallecía alguien era el que tenía que ir. Para cantarle, entonarle, hacerle el ritual del lumbalú al difunto para que el alma pudiera descansar. Le avisaban a Josefita, a esas señoras, esas tenían que estar allí. Eran las pioneras⁸⁹.

Por ello, aunque oficialmente se considera que *Las Alegres Ambulancias* nacieron en 1980, porque en ese año se tomó ese nombre, lo cierto es que existe detrás una extensa tradición musical que abarca distintas generaciones. Así lo reconoce también “La Burgo”, quien dice que “los que fundaron el grupo de *Las Ambulancias* fueron mis viejos ancestros ‘Batata’: ‘La Luz’, la abuela mía y ‘Batata’ mi abuelo. Ellos eran los dueños de los tambores aquí en Palenque”⁹⁰. Lo que destaca Bernardino de la generación de Graciela y Paulino es que fueron ellos quienes exhibieron la música del grupo fuera de la comunidad:

Él y su hermana, gracias al apoyo de otros, como Delia y Manuel Zapata, fueron los que sacaron la música palenquera afuera y mostraron toda esa riqueza musical tradicional que tenía Palenque. Fueron ellos junto a Lorenzo Miranda, con Delia, y luego a través de Sonia Osorio los que comenzaron a mostrar la música hacia fuera.⁹¹

Por esta continuidad musical que lleva varias generaciones, muchos artistas en Palenque consideran que es una actividad que se “hereda” desde la familia. Por ejemplo, Teresa Reyes, familiar de los “Batata” y cantadora de *Las Alegres Ambulancias*, dice que:

Yo comencé a tocar a los 14 años con mi mamá (...) y hoy me defiendo con lo que aprendí de ella. Porque eso es una tradición, eso no fue cogido por el suelo, eso viene de generación en generación, de los ancestros. Mi abuelo Manuel Salgado era un hombre reconocido; Paulino Salgado, mi tío; Inocencio Valdés, hermano de mi mamá. Así que eso es una dinastía de los Batata, eso no fue cogido por ahí. Eso viene de generación en generación. Y nosotros no podemos dejar esa tradición caer. Y ya hoy, desde los nietos, los bisnietos, también están aprendiendo con nosotros para que también la tradición no se pierda.⁹²

Como puede verse en este relato, Teresa considera que las enseñanzas musicales que le dejaron sus familiares son una herencia que no se puede dejar perder. Por ello, afirma que es una “obligación” transmitir aquello que ha aprendido a las futuras

⁸⁸ Es una de las formas organizativas más características de la estructura social de Palenque. En pocas palabras, son grupos de edad que surgen desde la infancia y perduran a lo largo de la vida.

⁸⁹ Entrevista telefónica realizada el 27 de junio de 2020.

⁹⁰ Ver en: <https://bancocontenidos.mincultura.gov.co/FichaDocumental/?id=11435>

⁹¹ Entrevista telefónica realizada el 27 de junio de 2020.

⁹² Entrevista realizada en Palenque el 14 de julio de 2019.

generaciones. Siguiendo esta misma línea, su hermana “La Burgo” también destaca la tradición musical de sus ancestros, el legado que recibió de ellos y la necesidad de enseñarla a sus hijos y nietos:

Dependemos de la familia más famosa en nuestra comunidad (...) de donde viene el tambor y las mejores cantadoras. La mamá de mi mamá que se llamaba María de la Luz Valdés López era la cantadora más grande (...) y mi abuelo que se llamaba Manuel Salgado Reyes también era el mejor tamborero. Por eso hoy mis nietos y mis bisnietos también están cantando y tocando el tambor. Mi nieta también canta, mis hijos también cantan, mis hermanos cantan y aquí estoy yo de remplazo de mi mamá. Ella hace cinco años que se fue a cumplir lo que todos nosotros tenemos que pagar y aquí quedé yo de repuesto de nuestra madre. Soy la voz líder del grupo de *Las Alegres Ambulancias* y hoy me siento muy orgullosa y con mucho honor por depender de nuestra familia famosa.⁹³

En este caso, puede evidenciarse cómo “La Burgo” considera que debe ocupar el espacio musical de su madre como cantadora y líder de la agrupación, a la vez que transmite esos conocimientos a los más jóvenes. Junto a ello, “La Burgo” también cree que los géneros como el bullerengue, el lumbalú y la chalupa “nacieron” y se “aprenden” dentro del mismo círculo familiar. De hecho, su hijo Benicio Torres, a quien algunos llaman “Batata V”, también asegura que la música “parte de la familia”. En sus palabras dice que:

Imagínate yo que llevo esto en la sangre. Yo compartí mucho con mi abuela y eso ha hecho que se mantuviera más en mi corazón y en mi sangre. Por eso yo toco como ella y canto como ella. Es algo que aparte de mi conocimiento, aparte de lo que llevo por dentro, aparte de todo eso, mis ancestros me dejaron como un Batata aquí en la comunidad palenquera.⁹⁴

Esta idea de que la música está inmersa dentro del círculo familiar es compartida por diferentes generaciones, como así dan cuenta estos “Batata”. Ahora bien, aunque estos relatos descritos se han centrado más en esta familia, aquel discurso ligado a llevar la música en “la sangre” como una “herencia” también es compartida por otros músicos palenqueros. Por ejemplo, la rezandera y sabedora de medicina tradicional Rosalína Cañate, quien tiene 86 años y fue integrante de *Las Alegres Ambulancias* en la generación de Graciela Salgado, dice que “agarró” de su abuela los cánticos de bullerengue y lumbalú cuando era niña. Según recuerda, “yo me pegaba a ella y agarré, uno oyendo aprende y también porque lo ponían a uno a cantar”⁹⁵.

⁹³ Entrevista realizada en Palenque el 15 de enero de 2019.

⁹⁴ Entrevista realizada en Palenque el 14 de julio de 2019.

⁹⁵ Entrevista realizada en Palenque el 17 de enero de 2019.



El profesor Bernardino también señala que su gusto por la música nació de su abuelo, quien aunque no hacía parte de ninguna agrupación ni se dedicaba a ella, sí la manifestaba en algunas de sus faenas:

No era uno de los más bravos, pero era uno de los que yo conocí y que era muy bueno en eso. Ahí es donde comienzo a buscar mi línea artística, a través de él. Cuando yo digo, ¿pero por qué hago canciones, por qué compongo si mi papá nunca y mi mamá tampoco? Pero luego, cuando recuerdo a mi abuelo, era él, era eso. Él no tocaba tambor, él no tocaba gaita, no tocaba maracas, pero cantaba muy bien el canto de gallo que ellos llamaban⁹⁷.

Los músicos Rosalío Salgado y Laureano Tejedor de *Las Estrellas del Caribe* también comparten esta idea de la música como algo heredado. Rosalío, por ejemplo, destaca el papel de sus abuelos en su formación artística, especialmente su abuela, quien “cantaba muy suave” los cantos fúnebres de lumbalú cuando cocía en su casa⁹⁸. Igualmente, Laureano Tejedor, también conocido como “Lámpara”, resalta la importancia que tuvo para él su bisabuelo Juan Manuel Miranda y su tío Alberto Miranda en despertar su gusto por tocar el tambor, arte que también ha transmitido a sus hijos Michael y Franklin, conocido como “Lamparita” y quien hace parte de la banda experimental *Mitú*⁹⁹.

De hecho, este discurso ligado al carácter generacional de la música tradicional palenquera también es difundido en los contenidos audiovisuales del colectivo Kuchá Suto. En uno de sus videos, un habitante del corregimiento cuyo nombre no es presentado destaca que los palenqueros se involucran en la música “de generación en generación” y menciona que en su caso particular su gusto despertó por la familia:

⁹⁶ Fotografía de mi autoría. En ella se ve a Rosalina (izquierda) y su sobrina Micaela (derecha) en su casa.

⁹⁷ Entrevista telefónica realizada el 27 de junio de 2020.

⁹⁸ Entrevista realizada en Palenque el 12 de julio de 2019.

⁹⁹ Entrevista realizada en Palenque el 19 de enero de 2019.

Mi abuela y bisabuela fueron cantadoras de *Las Alegres Ambulancias* (...) y mi abuelo fue uno de los mejores maraqueros que ha tenido Palenque (...) Yo aprendí mirando y cuando ellos se iban al monte yo cogía las maracas y empezaba a tocar, trataba de imitarlos¹⁰⁰.

Inclusive, en una de las radio novelas infantiles del colectivo, dos de los personajes recrean una conversación en el que se alude a la transmisión de estos saberes musicales entre generaciones. Dicho diálogo dice así:

Niño: ¿Y ese cajoncito que está haciendo pa' quién es?

Chomane: Además de cajón de muerto yo hago marimbas, tambor, bongos, llamador, guacharacas, claves y maracas también.

Niño: Chomane, ¿cómo aprendió a tocar esa marímbula?

Chomane: Preguntando, así como vo' ta' preguntando a mí. Preguntando y aprender a tocar. Esto se lleva en la sangre y eso es por familia¹⁰¹.

Con esto, puede evidenciarse que esta noción de que la música tradicional está ligada generacionalmente por la “sangre” y la familia no solo se transmite en la oralidad palenquera, sino que también en los contenidos audiovisuales que hacen algunos miembros de la comunidad. Igualmente, si se detallan las letras de algunas canciones tradicionales, puede observarse que en algunos de sus versos y cánticos se alude a la transmisión musical por medio de la familia. Por ejemplo, en la canción *Margarita*¹⁰² de *Las Alegres Ambulancias*, Graciela Salgado en uno de sus coros canta a todo pulmón:

Los Valdés tienen graciaaa
Eso es de nacimiento
Los Batata tienen graciaaa
Eso es de nacimiento

En este coro puede observarse la relación que hace Graciela entre la “gracia” y la pertenencia a una familia. Es decir, en el hecho de ser un Valdés o un “Batata”, como si el talento fuera un punto determinante y entrelazado a la descendencia palenquera, algo que se interpreta como heredado y “de nacimiento”. Igualmente, además de esta idea, en esta misma canción Graciela Salgado le canta a su madre, la recuerda y habla de su fallecimiento. De este modo, narra cómo a pesar de su muerte quedó una “semilla” en Palenque para continuar su legado musical:

Se acabó la mae (madre) Batata
A quedado la semilla
A quedado la semilla
La hija de María Valdé

¹⁰⁰ Ver en: <https://bancocontenidos.mincultura.gov.co/FichaDocumental/?id=11432>

¹⁰¹ Ver en: <https://bancocontenidos.mincultura.gov.co/FichaDocumental?id=5361>

¹⁰² Escuchar canción en: https://www.youtube.com/watch?v=Zxqie_HjZkw

La hija de “La Luz” Valdé

Esta “semilla” a la cual se refiere Graciela es una analogía que alude a ella misma, a la permanencia de la musicalidad que dejó su madre en ella. De hecho, como también menciona en otras canciones, como *Pa’ la escuela nené*¹⁰³, esta tradición musical se considera como algo que trasciende a la generación de su madre:

Lo canta María Valdé
Ay “La Luz” la mae mí (la madre mía)
Y así lo dijo Valdé mi abuelo
Esos son los viejos que me lleven

Desafortunadamente Graciela falleció en 2013, como ya decía en esta canción, “sus viejos se la llevaron”. Pero su música y legado como cantadora y líder de *Las Alegres Ambulancias* quedó en manos de “La Burgo”, así como Graciela había recibido décadas antes esa responsabilidad de su madre “La Luz” Valdés.



Esta idea la comparten Graciela y otros miembros de la familia “Batata”, como ya se señaló en algunos relatos de párrafos anteriores, pero incluso también otros palenqueros consideran lo mismo. Como Justo Valdés de *Son Palenque*, quien en la canción *Lamparita*¹⁰⁵ canta:

Que bonito bullerengue como el que cantaba “La Lú”, mamáaa
“La Burgo” con Teresita son el remplazo de “La Lú, mamáaa
Los Valdés con los Batata son el remplazo de “La Lú”, mamáaa

¹⁰³ Escuchar canción en: https://www.youtube.com/watch?v=ILCIR4_84Hw

¹⁰⁴ Material de archivo del documental *Los Hijos del Tambor*. En él se ve a “La Burgo” cantando en su casa.

¹⁰⁵ Escuchar canción en: <https://www.youtube.com/watch?v=Z8TtrHGypDI>

Justo Valdés acá retrata cómo se dio ese relevo generacional con el fallecimiento de Graciela, en el cual ni siquiera la menciona, sino que va a una generación anterior y remite a “La Luz” Valdés. Además de ello, acá toca implícitamente un punto clave y es la acción de recordar. En esta canción, Justo evoca a “La Luz” y su bullerengue, la menciona para perpetuarla y despierta por medio del canto recuerdos que vienen del pasado musical palenquero. Esto es clave porque la música en Palenque también es entendida como una forma de recordar y conmemorar a los ancestros. Por ejemplo, Teresa Reyes dice que:

Yo cuando canto me acuerdo de ella, en cualquier parte que yo esté me acuerdo de mi mamá. Porque era un orgullo para mí cuando cantaba con ella, (...) por eso a veces cuando sale un toque nosotros en primer lugar nos encomendamos a ella para que nos abra puertas, nos de fortaleza, para nosotros cantar su música. Una mujer guerra era Graciela.¹⁰⁶

Esta acción de recordar a familiares mediante la música se hace evidente también en las letras de canciones. Por ejemplo, en el *El Palomo*¹⁰⁷ del *Sexteto Tabalá*, Rafael Cassiani dice que es un disco que “le dejaron” sus tíos junto al tambolero Paulino Salgado. Algo similar ocurre con *Pacho Simancas*¹⁰⁸ de *Las Alegres Ambulancias*, en cuya letra afirman que es una canción del “jefe de marimba y cuerda” conocido como “Simancongo” y dicen que es un miembro “necesitado” del *Sexteto Tabalá*.

En otras canciones como *Tres Golpes Na’ Más*¹⁰⁹ y *Margarita*¹¹⁰ de *Las Alegres Ambulancias*, Graciela Salgado afirma que recuerda a sus familiares cuando canta. En la primera menciona a su madre, en la segunda a su padre y en ambos casos dice que los recuerda gracias al toque del tambor:

Yo soy la hermana e’ Batata
Cuando Batata tá tocando
Yo me acuerdo con mi pae (padre)
Yo me acuerdo con el viejo

En este sentido, varias canciones narran relatos en honor a familiares para conmemorarlos. Como *Adiós Batata*¹¹¹ de *Son Palenque*, cuya letra se escribió después de la muerte de Paulino Salgado con el fin de homenajearlo, o *Pacho Simancas*¹¹² de *Las Alegres Ambulancias*, que aunque es una canción de “Simancongo”, su letra se readapta y

¹⁰⁶ Entrevista realizada en Palenque el 14 de julio de 2019.

¹⁰⁷ Escuchar canción en: https://www.youtube.com/watch?v=wi_1_68G3CU

¹⁰⁸ Escuchar canción en: <https://www.youtube.com/watch?v=hzmqmdnUR28>

¹⁰⁹ Escuchar canción en: <https://www.youtube.com/watch?v=THJf4DURtkM>

¹¹⁰ Escuchar canción en: https://www.youtube.com/watch?v=Zxqie_HjZkw

¹¹¹ Escuchar canción en: <https://www.youtube.com/watch?v=QIDE88o7Hh0>

¹¹² Escuchar canción en: <https://www.youtube.com/watch?v=hzmqmdnUR28>

se le menciona diciendo que es un “grande que ya murió”. Del mismo modo, en otras letras como *Panaderito*¹¹³, *Pájaro de la Mar*¹¹⁴, *Margarita*¹¹⁵ y *Petronita Livares*¹¹⁶ se entonan nombres de otros músicos y cantadoras. Aunque no se habla mucho de ellos, pues solo se mencionan en los coros, se escuchan nombres como Cecilio Valdés, Dolores Salinas, Juan Valdés, Josefita Valdés, Bisentica Valdés, Petronita Livares y Chalole.

Esta acción evocativa cumple un papel central dentro de la música y la tradición oral palenquera. De hecho, según el profesor Bernardino, recalcar estos nombres por medio del canto es una forma de construir y perpetuar la memoria colectiva de la comunidad:

Eso hace parte de ser palenquero. Es que las canciones nuestras, si no narran los procesos de quienes iniciaron, los menciona para saber quiénes eran los que empezaron con ese proceso, quiénes quedaron. Y esas personas, me imagino, si estuviéramos escuchándolas a ellas, debieron mencionar otros nombres mucho más antiguos. (...) La Vieja Cato, Catalina Salgado, ella me contaba que eso era una obligación, porque ya esos referentes se vienen sitiando en un espacio en la mente de los palenqueros¹¹⁷.

Esta funcionalidad de la música como parte integral de la memoria oral palenquera es una de las razones por las cuales los artistas musicales son considerados como líderes en Palenque. Para Tyler Miranda su importancia radica en:

La transmisión de los saberes ancestrales ya que a través de su canto pueden expresar vivencias, emociones, sentires, sueños y creencias. Además, tienen la posibilidad de ser las voces de la comunidad, para expresarse con sus cantos en cualquier espacio y tienen el deber de abrir las puertas de Palenque hacia el otro mundo cuando alguien muere¹¹⁸.

En este caso, Tyler destaca el papel de los músicos, especialmente de las cantadoras, en la ritualidad palenquera, en la difusión oral de “saberes” y su liderazgo como “voces” de la comunidad. A esto, el profesor Bernardino añade el rol mediador que tienen para “unir” Palenque. En sus palabras dice:

Porque en cualquier evento social son ellos los que pueden mediar a través de la música, los que acompañan, los que resuelven. Se convierten en toda una figura emblemática para la comunidad. Tanto que te van a aparecer figuras como Batatica y Batata, que eran los principales jefes de cabildo, eran la autoridad. Te aparece José Anselmo Salgado, “Simancongo”, Desiderio, Losando, Graciela, Inocencio, Paulino “Batata”, Lorenzo Miranda Valdés, te aparecen figuras como esas y hoy nuevos te aparecen Sebastián

¹¹³ Escuchar canción en: <https://www.youtube.com/watch?v=52JnihMo9A>

¹¹⁴ Escuchar canción en: <https://www.youtube.com/watch?v=fLHsKRjvUr8>

¹¹⁵ Escuchar canción en: https://www.youtube.com/watch?v=Zxqie_HjZkw

¹¹⁶ Escuchar canción en: <https://www.youtube.com/watch?v=qIm-EL9PgoU>

¹¹⁷ Entrevista telefónica realizada el 27 de junio de 2020.

¹¹⁸ Entrevista realizada en Palenque el 17 de enero de 2019.

Salgado, Tomas Teherán (...) Son los que comienzan a marcar ese liderazgo y comienzan a aparecer de generación en generación a vincularse dentro de este proceso.¹¹⁹

Por ello, el profesor Bernardino asegura que aquellos que están inmiscuidos en la musicalidad palenquera son considerados como un “kankamaná”, que significa ser líder dentro de la comunidad. Precisamente, por el rol que cumplen dentro de la transmisión oral de saberes, por su vocería y la unión que generan mediante la música se les asigna ese liderazgo. Pero además de ello, algunos destacan también su papel en el fortalecimiento de las tradiciones palenqueras. Como Benicio Torres, quien señala que:

Gracias a nosotros hoy en la comunidad Palenquera se mantienen los tambores vivos, porque al que no le hemos enseñado a tocar ha aprendido viendo, porque todo entra por los ojos y por los oídos. (...) Hay que seguir con ese legado para que no se pierda, que los niños de la familia y del pueblo sigan con ese legado. Esto con el fin de que eso se mantenga aquí en nuestra comunidad. Entonces, para que eso se mantenga hay que trabajar, seguir enseñando a los niños, para que eso perdure siempre, que siga adelante¹²⁰.

Esta idea ligada a la permanencia de la musicalidad y de otras tradiciones palenqueras es una constante en los relatos de diferentes habitantes del corregimiento. Por ejemplo, “La Burgo” dice que esto “es lo de nosotros y no podemos dejar perder nuestra cultura”¹²¹ y Teresa resalta que hay que “seguir cantando” para que no “se pierda esa dinastía”. De hecho, Teresa afirma que por eso “es que uno enseña a los nietos, a los sobrinos, para que no se pierda, para mantenerla fijamente”¹²². A ello, Benicio añade que la música tradicional se debe mantener porque gracias a ella es que “Palenque hoy es Palenque”, pues afirma que uno de los elementos culturales que permitieron la catalogación patrimonial fue precisamente la música¹²³.

Por todo esto, la transmisión de saberes musicales de generación en generación también es interpretada como una necesidad y un deber, para no dejar “perder” aquellos conocimientos y prácticas que han perdurado hasta el presente en Palenque. En palabras del profesor Bernardino:

Siento una obligación y un compromiso de dejar ese legado a mi futura generación, porque mis historias siempre tienen que ver con algún suceso histórico palenquero. Te lo voy a decir como me lo hubiera dicho mi abuelo: “mi nieto, tú no puedes dejar o echar a un lado este legado, tú

¹¹⁹ Entrevista telefónica realizada el 27 de junio de 2020.

¹²⁰ Entrevista realizada en Palenque el 14 de julio de 2019.

¹²¹ Entrevista realizada en Palenque el 15 de enero de 2019.

¹²² Entrevista realizada en Palenque el 14 de julio de 2019.

¹²³ Entrevista realizada en Palenque el 14 de julio de 2019.

tienes que mantener esto porque esto es el ojo de tu comunidad y no puedes dejar de transmitirlo, como te lo estoy transmitiendo a ti, a tus hijos, o a tus generaciones”¹²⁴.

Este sentimiento de obligación y compromiso es una de las razones por las cuales Sebastián Salgado cree que el “palenquero conserva”, inclusive, es más específico y afirma que “la cultura de Palenque está siempre con nosotros”¹²⁵, asociando así la música y otras prácticas del corregimiento con el propio ser y actuar individual. Del mismo modo, Sebastián destaca la necesidad de practicar y transmitir los conocimientos ligados al canto y al tambor para que se “mantengan” las tradiciones musicales de Palenque. Según él:

Cuando uno deja de hacer lo que ha venido en su sangre usted pierde su identidad, o sea, cuando el palenquero deje de hacer, de mostrar o de expresar su cultura como toda la vida lo ha vivido, como la herencia que nos dejaron nuestros ancestros, se pierde la importancia de Palenque¹²⁶.

En este relato nuevamente se puede observar esa noción que liga la música con “la sangre”, inclusive, se destaca su relación con aquello que Sebastián llama “identidad”. En este caso, Sebastián da cuenta de un proceso de identificación con aquellos saberes que considera como heredados de “los ancestros”, pero a la vez demarca límites simbólicos con aquello que interpreta como propio de su comunidad (Hall, 2003; Frith, 2003). De allí que considere la necesidad de mantener y conservar esa “herencia”, pues se interpreta como un punto de diferenciación que destaca “la importancia de Palenque”.

Ahora bien, este sentimiento de obligación con la continuidad del legado musical palenquero también es una constante en algunas de las iniciativas culturales dentro del corregimiento. Por ejemplo, en una de las radio novelas infantiles de Kuchá Suto, uno de los niños afirma que “los abuelos y mayores de la comunidad continúan con la tradición de contar sus cuentos, mitos e historias a los niños del pueblo”. A ello, uno de los niños añade que “la memoria oral es un compromiso para ma monasitos y ma monasitas ri Palengue (los niños y las niñas de Palenque), somos los guardianes de nuestro patrimonio oral e inmaterial”¹²⁷. En este sentido, se hace evidente una sensación de responsabilidad generacional que se difunde discursivamente: entre los mayores la idea de transmitir sus conocimientos y entre los jóvenes la de recibirlos y posteriormente enseñarlos.

¹²⁴ Entrevista realizada en Palenque el 13 de julio de 2019.

¹²⁵ Ver en: <https://bancocontenidos.mincultura.gov.co/FichaDocumental/?id=11435>

¹²⁶ Entrevista realizada en Palenque el 19 de enero de 2019.

¹²⁷ Ver en: <https://bancocontenidos.mincultura.gov.co/FichaDocumental?id=5363>

Algunas iniciativas como la escuela de danza *Oriki Tabalá* y el semillero musical *Mamonasita de Palengue Cantá* nacen precisamente por esa idea de preservación musical entre generaciones. En el caso del primero, Sebastián Salgado afirma que su intención es dar a conocer dentro y fuera de la comunidad los ritmos tradicionales palenqueros para que “los jóvenes, los niños, conozcan todos estos géneros musicales y permanezcan con nosotros hasta que exista Palenque”¹²⁸.



En el caso del segundo, su coordinador Tyler Miranda asegura que se creó con el objetivo de salvaguardar y difundir la “identidad musical de Palenque”. Para ello, el semillero realiza encuentros entre jóvenes, niños, adultos y ancianos para crear espacios de diálogos de saberes, conocimientos y experiencias, para así incentivar la música en los más jóvenes y motivar que se empiece a dar un relevo generacional. En sus palabras dice que:

Es un proceso que justamente le apunta al fortalecimiento de la identidad cantada en Palenque, debido a que gran parte de las cantadoras han venido falleciendo sin que a las jóvenes se les despierte el interés por apropiarse de este legado ancestral palenquero. (...) Por eso empiezo este proceso para apostarle un poco a la salvaguarda de la identidad cantada, le estamos aportando justamente a un fortalecimiento a través del tiempo, a algo que perdure en el tiempo¹³⁰.

Yiris Salgado, quien también hace parte del semillero, comparte esta idea sobre la necesidad de proteger y difundir la música tradicional palenquera a causa de que “nuestros ancestros están muriendo”. Según ella, la música no se puede dejar perder y por eso “nosotros cantamos, para fortalecer nuestra cultura”. De este modo, Yiris interpreta su

¹²⁸ Ver en: Ver en: <https://soundcloud.com/kucha-suto-colectivo/progra-radial-musical-palenquero>

¹²⁹ Material de archivo del documental *Los Hijos del Tambor*. Fachada de la escuela de baile *Oriki Tabalá*.

¹³⁰ Entrevista realizada en Palenque el 17 de enero de 2019.

actividad musical como una herramienta para continuar el legado de sus ancestros, especialmente su abuela, a quien dice que la motivó a cantar:

Eso fue lo que ella me pudo dejar y yo como la amaba demasiado dije: “voy a seguirle el camino a mi abuela”. Y cuando tenga mis hijos voy a seguirles enseñando, porque ellos después deben seguir la continuación.¹³¹

Este es un relato más que evidencia cómo en Palenque la música es entendida como una herencia que se transmite generacionalmente. Con todo lo señalado hasta acá, puede observarse la presencia y difusión de un discurso identitario que liga la música con “la sangre” y “la familia”. Así pues, se deslumbra un proceso de narrativización que articula al individuo de manera relacional (Brubaker y Cooper, 2000; Hall 2003), en el cual la música se interpreta como un “legado” que se origina en el entorno familiar y que se mantiene y transmite de generación en generación.

Estos relatos pueden interpretarse como procesos de identificación que invitan a pensar en el reconocimiento colectivo por medio del discurso (Hall, 2003). En este caso, la musicalidad palenquera y la familia se articulan como un eje que trasciende al individuo y lo inserta relacionalmente según su posición como miembro de una familia, como lo puede ser un Valdés, un Salgado o un “Batata”, o según su posición de “hijo”, “padre”, “madre”, “abuelo” o “abuela”. Dichas categorías también implican ciertas responsabilidades que son compartidas y se heredan, como es el hecho de “no dejar perder” los saberes musicales o de tomar el liderazgo de las agrupaciones, como es el caso de “La Burgo” con *Las Alegres Ambulancias* o del maestro Rafael Cassiani con el *Sexteto Tabalá*.

Del mismo modo, se hace evidente que este discurso identitario se basa en un sistema de representación que articula enunciados y prácticas (Foucault, 1979; Hall, 2003), los cuales producen narrativas que vinculan “la sangre” y “los ancestros” con “la herencia” musical. Con ello, se demarcan puntos de identificación con el entorno familiar, el talento y el liderazgo, en el cual la continuidad, el fortalecimiento y la preservación de los ritmos tradicionales palenqueros se considera como un compromiso y una responsabilidad.

Igualmente, por medio de este discurso se comparte la noción de que la música es una herramienta para recordar y conmemorar a los familiares. De este modo, la musicalidad también tiene un rol relevante dentro de la transmisión de la memoria colectiva palenquera (Tovar, 2012; Satizabal, 2014), pues reconstruye narraciones y personajes del pasado por

¹³¹ Entrevista realizada en Palenque el 18 de enero de 2019.

medio de la tradición oral y el canto. Esta mediación es interpretada como un papel de liderazgo, principalmente por la posibilidad de generar unión dentro de la comunidad y por su capacidad de vocería. Junto a ello, se hace evidente un sentido de compromiso generacional que se difunde discursivamente entre jóvenes y adultos, el cual se basa en la necesidad de aprender y transmitir los saberes musicales tradicionales.

Como pudo verse acá, este discurso identitario no solo está presente en los relatos de los músicos palenqueros, sino que también lo comparten otros miembros de la comunidad y se puede identificar en las letras de canciones y los contenidos audiovisuales del colectivo Kuchá Suto. Con ello, este discurso identitario que vincula la familia, la música, “la sangre” y el relevo generacional se suma al planeado en el apartado anterior.

La música tradicional como componente integral a la vida en Palenque

La oralidad, en especial por la resistencia histórica de la lengua criolla, ha jugado un papel central en la difusión y preservación de la memoria colectiva, las tradiciones culturales y la ritualidad en Palenque (Maglia y Moñino, 2015b). Entre los elementos que componen esta tradición oral está la música, la cual no solo es considerada como un medio de expresión, sino que también como algo intrínseco a las experiencias cotidianas y al desenvolvimiento de la vida del palenquero.

Tyler Miranda, por ejemplo, reconoce que pertenece a una comunidad oral y dice que “la música y el canto hacen parte de los elementos que históricamente hemos tenido, pues a través de ellos hemos podido justamente expresarnos”¹³². Pero además de destacarlas como “fuentes para manifestar los sentimientos”, Tyler le dio relevancia a otras particularidades relacionadas con la vida, la muerte y al diario transcurrir:

Desde que el palenquero nace y hasta cuando muere hay música inmersa en su día a día, en su cotidianidad, en sus quehaceres diarios. Por eso te puedo decir que la música hace parte integral de las condiciones del ser palenquero, de su cosmovisión y de su día a día¹³³.

Esta idea sobre el vínculo de la música con la vida, la muerte y la cotidianidad es algo que también está presente en otras historias. Sebastián Salgado, por ejemplo, dice que “el palenquero en todas sus manifestaciones tiene la música (...) entonces si eres palenquero de nacimiento, debes de llevar la música por dentro”¹³⁴. El profesor Bernardino

¹³² Entrevista realizada en Palenque el 17 de enero de 2019.

¹³³ Entrevista realizada en Palenque el 17 de enero de 2019.

¹³⁴ Entrevista realizada en Palenque el 19 de enero de 2019.

comparte también esta noción y destaca que “siempre hay una melodía en cualquier transmisión de la comunidad”. De hecho, enfatiza en que “es la música el hilo conductor y la forma de entretejer la vida del ser palenquero”¹³⁵.

Algo similar ocurre en los contenidos audiovisuales del colectivo Kuchá Suto, en los cuales también se difunden estos relatos discursivos:

Escondido entre los Montes de María, en el Caribe colombiano, está el Palenque de San Basilio, primer pueblo libre de América cuya historia está escrita con música. Desde que nace hasta que muere el palenquero acompaña sus faenas cantando, tocando y bailando¹³⁶.

Esto lo dijo uno de los niños palenqueros que participan como narradores en las radionovelas infantiles del colectivo. Pero además de él, otro habitante que no identifican en los programas radiales dice algo relacionado con esta idea, la cual liga la música con la vida y la muerte en Palenque:

Desde que uno nace hasta que el palenquero fallece hay música. Es decir la música es una de las manifestaciones que transversaliza la vida y el resto de las manifestaciones culturales del espacio cultural de Palenque¹³⁷.

Estos relatos dan cuenta de cierta interpretación de la música como una mediación de la vida palenquera, la cual incluso es vista como un hilo conductor. A esta noción, el profesor Bernardino añade que:

¿Por qué te digo que está ligada la música? Es innata a la vida, al cuerpo y al ser del palenquero. Cada momento de mi vida, desde mi concepción hasta mi muerte, está permeado por la música, porque para que mi alma también pueda salir del cuerpo, también debe ser la música quien la hace desprender, porque si no el alma va a quedar vagando o va a quedar en penas como dicen los católicos. Porque no es la vela la que muestra el camino, es la voz, es la música la que va guiando el camino al alma para que pueda llegar al gran palo del mamón, al gran árbol de las almas (...). Es esa música la que nos va a permear desde antes de la concepción, en el proceso de enamoramiento y hasta el final de la vida.¹³⁸

En este fragmento el profesor Bernardino entreteje la música con diferentes etapas de la vida y destaca su papel de guía y de acompañamiento durante el ritual del lumbalú. En este último aspecto, ligado a la muerte, Teresa Reyes dice que la música es una herramienta para despedir a los seres queridos y recuerda que su mamá le decía: “mija hay que cantarle a los vivos, pero también hay que cantarle a los muertos”¹³⁹.

¹³⁵ Entrevista realizada en Palenque el 13 de julio de 2019.

¹³⁶ Ver en: <https://bancocontenidos.mincultura.gov.co/FichaDocumental?id=5361>

¹³⁷ Ver en: <https://soundcloud.com/kucha-suto-colectivo/progra-radial-musical-palenquero>

¹³⁸ Entrevista telefónica realizada el 27 de junio de 2020.

¹³⁹ Entrevista realizada en Palenque el 14 de julio de 2019.

Ahora bien, hay quienes creen que el lumbalú no es algo que exclusivamente se asocia a la muerte o que solo se restringe a sus espacios. Como Bernardino, quien considera que también hace parte de la vida y que, de hecho, surge de ella. Para él, este ritual “es un medio para llegar al más allá, pero también lo es para moldear tu vida sobre la tierra”¹⁴⁰. Por esto, Bernardino asegura que el lumbalú y la música palenquera en general son “innatas a la vida”, incluso dice que viene desde antes del mismo nacimiento, cuando “la mamá empieza esa estimulación temprana con el manoseo y el cantico a ese embarazo, a ese feto que fue engendrado”¹⁴¹. Siguiendo esta línea, Bernardino afirma que los arrullos y cantos durante la gestación son también una forma de conexión, que no solo unen a la madre con el hijo, sino que también lo forman social y musicalmente “tejiendo su destino”:

A capela la mamá sobándose la barriga hace canciones porque ya está prediciendo, está llenándose de energía para que tú seas quién en la vida y esa energía debe continuar con la partera en el momento de tu nacimiento. Entonces eso lo acompaña ahí, el lumbalú es eso. Él marca tu vida y también marca tu destino y finalmente tu muerte, para saber hasta dónde tú vas a llegar. Por eso te digo que el lumbalú es el hilo que no se rompe, es el cordón, la pita que siempre está en tu vida, siempre tú la llevas, tú la vas a dejar el día que mueras y ella te permita llegar al más allá. Porque es la voz femenina que va iluminando el camino para que tú vayas mirando y no cojas por otros lugares. Esa voz te lleva a un puente, en el que del otro lado ya están tus ancestros. Y ellos no te vienen a recoger, sino que es la misma voz la que te debe permitir que tú pases el puente y ellos te esperan de aquel lado¹⁴².

Con este relato, Bernardino afirma que el ritual del lumbalú empieza desde la concepción y que no solo se manifiesta en el momento de la muerte. En ese orden de ideas, señala que la música es un “hilo” y un “cordón” que conecta las diferentes etapas de la vida del palenquero, en la que incluso se encuentra el momento previo al mismo nacimiento. De hecho, “La Burgo” comparte este último punto y afirma que ese es su caso, pues dice que aprendió a cantar desde antes de nacer:

Yo empecé a cantar en la barriga de mi mamá, yo ya nací cantando. (...) La primera canción que yo canté aquí fue cuando yo salí de la barriga de mi mamá, ya comenzaba con bullerengue, después chalupa, ya comenzaba con las canciones de mi mamá¹⁴³.

Lo señalado acá por “La Burgo” se relaciona con el discurso identitario planteado en el apartado anterior, pues se asocia al vínculo entre la musicalidad, la descendencia y la familia. Sin embargo, en estos relatos se hace evidente algo más y es el hecho de interpretar

¹⁴⁰ Entrevista telefónica realizada el 27 de junio de 2020.

¹⁴¹ Entrevista telefónica realizada el 27 de junio de 2020.

¹⁴² Entrevista telefónica realizada el 27 de junio de 2020.

¹⁴³ Ver en: <https://bancodecontenidos.mincultura.gov.co/FichaDocumental/?id=11435>

la música tradicional palenquera como intrínseca a la vida, como un hilo conductor a la etapa previa al nacimiento y como una guía en el camino hacia la muerte.

En el caso particular del embarazo y el nacimiento, el profesor Bernardino asegura que la música y la lengua son ejes centrales formativos. Según él, esta estimulación temprana es una forma de transmitir conocimientos desde antes de nacer, pues asegura que las mujeres embarazadas cantan en lengua en sus faenas diarias, sin importar si se dedican a la música o no, conectando el embarazo, la gestación y a los bebés con la musicalidad.

Esta interpretación también abre campo a entender la musicalidad como una forma de enseñanza. Según Bernardino, a medida que se va creciendo, la música tradicional ayuda a despertar el sentimiento de apego y arraigo hacia la comunidad. Igualmente, asegura que desde edades tempranas se usan canciones y poesías cantadas para transmitir conocimientos de manera oral y que es también una constante dentro de las aulas:

Quando estaba en el colegio yo cantaba para soplarme el examen con el compañero y ya como profesor yo me valía de las canciones para enseñar. Yo construía poesías para que los niños aprendieran poesías en palenquero. Y les decía a ellos, tengan esa poesía y pónganle el ritmo que ustedes quieran para que aprendan¹⁴⁴.



Por todo esto, Bernardido afirma que “la esencia de la pedagogía palenquera es la música”. Pero también la interpreta como una guía que no solo se restringe a los espacios formativos de la juventud y la niñez. Según él, es ella la que permite “mirar como si fuera un astrónomo, ubicarme en el espacio frente a un hoyo negro y ver cuál es realmente el camino que debo seguir a partir de la reflexión y de la escucha, ella indica al palenquero

¹⁴⁴ Entrevista telefónica realizada el 27 de junio de 2020.

¹⁴⁵ Material de archivo del documental *Los Hijos del Tambor*. En él se ve al profesor Bernardino frente a uno de los murales de la Casa de la Cultura de Palenque.

eso”¹⁴⁶. En un mismo sentido, Bernardino destaca que la música no solo orienta de manera individual, sino que también grupalmente, al motivar el sentido de unidad y de colectividad. Por ello, Bernardino cree que la música tradicional es “un imán para el palenquero”:

Porque además de conectar invita a co-actuar, invita a participar, invita a vincularse. Y a través de la música las penas se sacuden y también las ricillas. Entonces ella invita a la unidad, ella invita a la reconciliación, invita al progreso, a la meditación y a la reflexión. La música nuestra motiva a que tú a través de ella puedas pensar y unirte a los demás¹⁴⁷.

Esta idea de unidad y de vinculación mediante la música también se relaciona con otra etapa de la vida considerada importante en Palenque: el enamoramiento. Según Bernardino, ella juega un papel central en el amor y la seducción al momento de buscar una pareja, de hecho afirma que “acá nos enamoramos a través de la música”:

¿Por qué te digo a través de la música? Porque todo lo que yo puedo hacer de inspiración, a la chica o al chico del cual yo estoy enamorado, es hacerle poemas, hacerle cánticos, enviarle letras de canciones y eso va a atender mucho más su alma y su corazón¹⁴⁸.

Efectivamente, al escuchar diferentes canciones tradicionales palenqueras se puede observar que existe un amplio repertorio musical que abarca el amor, el coqueteo y el enamoramiento. De hecho, entre todas las agrupaciones la que más tiene letras de este tipo es el *Sexteto Tabalá*, de las que resaltan *La reina de los jardines*¹⁴⁹, *Dámelo Mamita*¹⁵⁰, *Pegadita a los hombres*¹⁵¹, *En las orillas de un río*¹⁵², *El palo Dibi Dibe*¹⁵³, *Teresa*¹⁵⁴ y *Agua*¹⁵⁵. En ellas se cuentan historias de amor, de mujeres que cautivaron el corazón y sus intentos por enamorarlas. Por ejemplo, *La reina de los jardines* dice:

Ayeeeeer la vi
Una mañana regando flores
A la dueña de lo’ jardines
De lo jardines de mis amores

En estas letras también se canta sobre rompimientos, desilusiones y abandonos; y en algunas otras se dan consejos para escoger a la pareja, como en *El palo Dibi Dibe*:

El hombre para casarse, tiene que fijarse bien

¹⁴⁶ Entrevista telefónica realizada el 27 de junio de 2020.

¹⁴⁷ Entrevista telefónica realizada el 27 de junio de 2020.

¹⁴⁸ Entrevista telefónica realizada el 27 de junio de 2020.

¹⁴⁹ Escuchar canción en: <https://www.youtube.com/watch?v=A6E11OU3hjk>

¹⁵⁰ Escuchar canción en: <https://www.youtube.com/watch?v=ky-AiV75-f4>

¹⁵¹ Escuchar canción en: <https://www.youtube.com/watch?v=pWQ13gK9ZDA>

¹⁵² Escuchar canción en: <https://www.youtube.com/watch?v=vQ29v2fcJPE>

¹⁵³ Escuchar canción en: <https://www.youtube.com/watch?v=oihImPRoo-0>

¹⁵⁴ Escuchar canción en: <https://www.youtube.com/watch?v= mo-xmEC-QY>

¹⁵⁵ Escuchar canción en: <https://www.youtube.com/watch?v=-xbHFN8vEU0>

En la clase de mujer y en la familia también

Como señala el profesor Bernardino, los músicos palenqueros hacen este tipo de canciones para dedicar a sus “enamoradas”. Por ejemplo, respecto a *Teresa* del *Sexteto Tabalá*, dice que la escribió uno de los integrantes del grupo para cantársela a una de las mujeres del pueblo que llevaba ese nombre. O sobre *Dámelo mamita*, también del sexteto, Bernardino recuerda que es una canción del legendario “Simancongo”. Según él, esta letra nace del profundo amor que tenía el maestro hacia una palenquera llamada Juliana Herrera:

Él se iba a pie hasta el sector de La Bonga, que era allá a unos 7 kilómetros a enamorar a esa muchacha. Él siempre le decía que se sentía desdichado porque ella no lo quería aceptar, entonces él iba a sacarle versos (...). Le comenzó a cantar y cantar y le hizo todos los versos. Al final ella accedió a su capricho y es la mamá de todos sus hijos. Se casaron, pero le dijo lo que él sentía porque ella al principio también lo rechazaba¹⁵⁶.

Pero el *Sexteto Tabalá* no es el único que habla sobre canciones de amor, *Son Palenque* lo hace y *Las Estrellas del Caribe* también. El primero, por ejemplo, tiene canciones como *La negra*¹⁵⁷ y *Pa' vete*¹⁵⁸ y el segundo sencillos como *Ana*¹⁵⁹. Por ello, el profesor Bernardino asegura que “como buenos compositores que somos, a algo o a alguien le cantamos con nuestros sentimientos”.

Ahora bien, la música tradicional palenquera no solo se relaciona con estas facetas de la vida como lo son la gestación, el nacimiento, el enamoramiento y la muerte. Dentro de este espectro musical, en el cual el canto y el tambor se consideran intrínsecos y transversales a la vida y el fallecimiento, la cotidianidad también ocupa un lugar central. De hecho, es recurrente escuchar entre palenqueros la frase de que la música “está en todos los espacios”, lo cual percibí en algunos relatos, los contenidos audiovisuales de Kuchá Suto y también en investigaciones sobre el corregimiento (Restrepo y Pérez, 2002). Así pues, por ejemplo, en uno de los programas radiales Sebastián Salgado dice esta afirmación y también la repite otro habitante palenquero que no se presenta al aire. En un mismo sentido, el narrador del programa destaca la presencia de la música en Palenque, pues según él:

Hace parte de la vida cotidiana que refleja la alegría del palenquero, de sentirse libre, abierto (...) es un elemento que se encuentra dentro de todas las actividades (...) por eso

¹⁵⁶ Entrevista telefónica realizada el 27 de junio de 2020.

¹⁵⁷ Escuchar canción en: https://www.youtube.com/watch?v=m7Z9k_QHX-8

¹⁵⁸ Escuchar canción en: <https://www.youtube.com/watch?v=rYdJC-xSftg>

¹⁵⁹ Escuchar canción en: https://www.youtube.com/watch?v=fXINi_1VI8k

hablar de la música y de la vida cotidiana en Palenque es casi hablar de lo mismo, porque está ligada simultáneamente a cada quehacer y actividad que realiza un palenquero¹⁶⁰.



El profesor Bernardino también comparte esta idea y afirma que la música es la que “alimenta el alma” en los oficios diarios en Palenque. Según narra, aunque por lo general se canta más para acompañar la realización de estas faenas, en muchas ocasiones, se canta para invitar a “participar” y co-actuar en colectivo. Por todo esto, Bernardino afirma que:

Para cada oficio en particular, para la que lava, el que trabaja el monte, el que ordeña el ganado, el que va caminando en la calle, en cualquier faena, inclusive pilando, está la música (...) aquí nosotros le llamamos cánticos para esas diferentes faenas de la vida, porque aquí también hay para la vaquería, también hay para la tumba de monte, hay para la raspa del maíz, hay para la siembra del maíz, la siembra del arroz, el cultivo del maní, para la recolección del maní, o sea, para todo hay un cantico, una música establecida para eso¹⁶².

Sebastián Salgado señala lo mismo respecto al uso de la música tradicional en estos espacios cotidianos, aunque da cuenta de otro elemento clave: el género. En Palenque, existe una diferenciación marcada por el género en la división del trabajo (Restrepo y Pérez, 2002), el cual también se manifiesta en la música. Así pues, son más los hombres que tocan instrumentos de percusión como el tambor, la marímbula y los bongos, mientras que las mujeres se dedican más al canto y a la composición por medio de la voz. Del mismo modo, esta división del trabajo se hace evidente en los cánticos de los quehaceres diarios, pues hay ciertas actividades que se consideran más “masculinas”, como el trabajo en el monte, y otras que se consideran más “femeninas”, como las labores de la casa. De allí que en las primeras sea usual ver mayor participación de hombres y en las segundas de mujeres.

¹⁶⁰ Ver en: <https://soundcloud.com/kucha-suto-colectivo/progra-radial-musical-palenquero>

¹⁶¹ Material de archivo del documental *Los Hijos del Tambor*. Un hombre con su caballo al corregimiento luego de una mañana trabajando en el monte.

¹⁶² Entrevista realizada en Palenque el 19 de enero de 2019.



163

Lo dicho anteriormente, según Sebastián, da cuenta de una diferenciación espacial y musical según el género en Palenque:

El hombre expresa lo que hace en el campo, en el monte, cuando está ordeñando la vaca, o la está encerrando. También cuando está limpiando la yuca, limpiando el maíz, sembrando el arroz, tiene su canto allá. Pero la mujer es la que canta en la puerta cuando está apilando ese arroz, cuando está apilando ese maíz, cuando está arrullando al niño o cuando está haciendo los oficios de la casa¹⁶⁴.

Ahora bien, es necesario destacar que esta distribución del trabajo no es del todo excluyente y restrictiva, pues también conocí mujeres palenqueras que iban a trabajar al monte y hombres que se dedicaban a las labores de la casa. En un mismo sentido, supe de mujeres que tocaban el tambor, como lo hizo Graciela Salgado en su tiempo, y de hombres que son reconocidos por su voz, como Rafael Cassiani o Justo Valdés.

Más allá de los debates interesantes que pueden surgir en torno al género, que en este caso no son el objeto central de investigación, lo que quiero resaltar acá es cómo la música es interpretada como un acompañamiento de los quehaceres diarios, tanto para hombres como para mujeres. “La Burgo”, por ejemplo, dice que además de cantar con su grupo en las presentaciones y grabaciones, también lo hace en sus espacios cotidianos:

Aquí nosotros estamos metidos en el cuento de la música, porque los palenqueros sin la música no son nadie. Nosotros cuando estamos lavando la ropa, haciendo los dulces, pilando, nosotros ahí ponemos el canto. Cuando yo estoy haciendo algo, como acá haciendo cocadas, me la paso cantado un tema muy lindo que me enseñó nuestra madre¹⁶⁵.

¹⁶³ Material de archivo del documental *Los Hijos del Tambor*. Mujeres y niñas palenqueras en el arrollo del corregimiento bañándose y lavando algunas de sus prendas familiares.

¹⁶⁴ Entrevista telefónica realizada el 27 de junio de 2020.

¹⁶⁵ Entrevista realizada en Palenque el 15 de enero de 2019.

Efectivamente, cuando realicé esta entrevista “La Burgo” estaba haciendo cocadas en el patio de su casa. Mientras revolvía y revolvía el coco, en una sartén grande sobre una fogata de leña, cantaba versos de *La maldita vieja* y *La cosita de la señora*, letras que su madre Graciela Salgado dejó en el legado musical de *Las Alegres Ambulancias*.



Siguiendo esta misma idea, cuando hablé con Rosalío Salgado cerca de la Plaza de Palenque, dijo que la música hacía que se sintiera “con vida” cuando cantaba en sus jornadas diarias. Según él:

La música es algo que a uno le da una inspiración. Con la música yo me inspiro, me voy al campo, canto, siento una nueva energía, trabajo alegre, de pronto no estoy pensando en algo sino que estoy concentrado en la música¹⁶⁷.

Lionel Torres, compañero de Rosalío en *Las Estrellas del Caribe* y quien es la voz principal del grupo, dice que la música es como un “alimento” diario que le hace “vibrar la sangre” y que por ello sin ella no puede vivir. Según narra:

Yo esté donde esté, en el campo, donde esté metido, me acuerdo de la música. Ahí comienzo a cantar y me acuerdo del amor, me acuerdo de malos momentos y cuando me acuerdo de malos momentos me pongo a cantar, yo veo ese pensamiento y me meto en otro nivel. Ahí yo olvido todo lo que he pasado anteriormente. Y me voy así, no siento que estoy trabajando porque estoy concentrado en la música. Y yo creo que también sirve a todo el que la entiende¹⁶⁸.

Además de estos relatos, algo interesante en este contexto es que la presencia de la música en estos quehaceres cotidianos y el diario transcurrir de Palenque está bastante ligado con las temáticas y las letras de los géneros tradicionales. Según “La Burgo”,

¹⁶⁶ Material de archivo del documental *Los Hijos del Tambor*. En él se ve a “La Burgo” haciendo cocadas.

¹⁶⁷ Entrevista realizada en Palenque el 12 de julio de 2019.

¹⁶⁸ Ver en: https://www.youtube.com/watch?v=k56_zCBLna0

muchas canciones nacen de los sucesos que ocurren en el corregimiento, “de lo que uno esté haciendo o en el instante esté pensando”¹⁶⁹. Benicio, su hijo, también cree lo mismo:

Las canciones que acá se componen nacen de nuestras vivencias, de lo que se vive a diario acá en la comunidad palenquera, de lo que pasa en la calle, de lo que pasa en el campo, donde está el trabajo, donde está el sembrado¹⁷⁰.

De un modo similar, Tyler Miranda afirma que la composición musical está relacionada con las experiencias cotidianas en Palenque. Según él, las letras dependen del contexto, de aquello que se quiera expresar y dan cuenta de que “son las propias historias de la comunidad las que vamos narrando a través de los cantos”¹⁷¹. El profesor Bernardino considera lo mismo y destaca que una de las principales fuentes de inspiración “son los sucesos que nos han ocurrido”. De hecho, en su caso particular destaca que sus canciones surgen del diario vivir y que por eso escribe “sobre lo que veo y siento”¹⁷².

En los contenidos audiovisuales de Kuchá Suto algunos palenqueros también dan cuenta de este aspecto temático. Así pues, por ejemplo, en uno de los programas radiales su narrador dice que las canciones nacen “del transcurrir de la vida” y que por ello “no existe nada en Palenque que no se le componga una canción”¹⁷³. En este mismo programa, Edwin Valdés destaca que “uno se inspira de cualquier sonido o algo que conozca”. En su caso, Edwin cuenta que ha estado trabajando en la Casa de la Cultura y, en varias de sus jornadas, ha escuchado un pajarito cantando del que ha quedado encantado. Por eso dice que le compuso una canción: *La guacharaca*.

En Palenque existen varias canciones, como la de Edwin, que nacieron de la cotidianidad y los quehaceres diarios. Benicio dice que la canción *A pilá el arroz*¹⁷⁴ de *Son Palenque* surge precisamente de la siembra y el pilado del arroz, del “sacrificio” y el tiempo que requiere. En un mismo sentido, Tyler señala que canciones como *La zorra* nacen de las labores agropecuarias, pues en la letra se habla de cómo este animal se come a las gallinas y los cultivos. De hecho, Sebastián también dice que algunas de sus letras hablan sobre la “economía palenquera” al incluir temáticas que tratan las cocadas, la yuca, el maíz y el ñame.

¹⁶⁹ Entrevista realizada en Palenque el 15 de enero de 2019.

¹⁷⁰ Entrevista realizada en Palenque el 14 de julio de 2019.

¹⁷¹ Entrevista realizada en Palenque el 17 de enero de 2019.

¹⁷² Entrevista telefónica realizada el 27 de junio de 2020.

¹⁷³ Ver en: <https://soundcloud.com/kucha-suto-colectivo/progra-radial-musical-palenquero>

¹⁷⁴ Escuchar canción en: <https://www.youtube.com/watch?v=ffxuiTkFzZk>

Algo similar expone “La Burgo”, quien afirma que todas sus composiciones y las de *Las Alegres Ambulancias* tienen un significado, su razón de ser y que muchas se inspiraron en experiencias cotidianas. Sobre *La cosita de la señora*¹⁷⁵, escrita por su madre Graciela Salgado, dice que nació de una discusión entre una vecina y su esposo en altas horas de la noche. Para que no se repitiera el incidente, “La Burgo” cuenta que Graciela habló con la vecina y le dijo: “para que eso no vuelva a pasar yo te voy a componer un disco”. Así nació esta canción y “La Burgo” dice que también así dejaron de pelear.

La letra de *La maldita vieja*¹⁷⁶, escrita por la tía de “La Burgo” Dolores Salinas, surgió también de una experiencia cotidiana, pero en este caso ligada al enamoramiento, una de las facetas de la vida que, como se señaló hace unos párrafos, también juega un papel central en la musicalidad de Palenque. “La Burgo” cuenta que Dolores la escribió cuando era joven y estaba enamorada de quien luego sería su esposo, ella ya estaba teniendo una relación con él, pero había una vecina que le coqueteaba y le negaba a Dolores que hubiera algo entre ellos. Un día Dolores los vio hablando y, según recuerda “La Burgo”, “los cogió a trompadas”. Por ese hecho Dolores le compuso esa canción a su vecina, a quien desde entonces llamó como “la maldita vieja”.

Además de estas letras, existe un amplio repertorio en los géneros tradicionales que surgen de acontecimientos cotidianos y se narran por medio de la musicalidad. Algunas, por ejemplo, cuentan historias de animales del corregimiento: el *Sexteto Tabalá* lo hace con composiciones como *El palomo*¹⁷⁷ y *La vitrina*¹⁷⁸, *Las Alegres Ambulancias* con otras como *La gallina*¹⁷⁹, y *Son Palenque* con *El calabongó*¹⁸⁰, que significa luciérnaga. En todo caso, más allá de la especificidad de las letras de cada una, lo interesante acá es cómo surgen relatos cantados a partir de experiencias comunes del diario vivir. Así pues, por ejemplo, *La vitrina* habla sobre un pajarito cantando en los balcones de las calles de Cartagena o *El calabongó* cuenta cómo las luciérnagas alumbran la noche mientras se refugian en el día.

¹⁷⁵ Escuchar canción en: <https://www.youtube.com/watch?v=GAWOgSsfzts>

¹⁷⁶ Escuchar canción en: <https://www.youtube.com/watch?v=xVzguEatO2s>

¹⁷⁷ Escuchar canción en: https://www.youtube.com/watch?v=wi_1_68G3CU

¹⁷⁸ Escuchar canción en: https://www.youtube.com/watch?v=g7rg_FcLk_g

¹⁷⁹ Escuchar canción en: <https://www.youtube.com/watch?v=CNrVB8NOQ9U>

¹⁸⁰ Escuchar canción en: https://www.youtube.com/watch?v=irMfKJ_dA-0

De un modo similar, existen otras canciones que se inspiran en experiencias sociales como lo puede ser el trabajo, la escuela, un viaje o una actividad lúdica. Tal es el caso de *Pa' la escuela nene*¹⁸¹ y *Rondas Palenqueras*¹⁸² de *Las Alegres Ambulancias*, *Clavo y martillo*¹⁸³, *Ofelia*¹⁸⁴ y *Eduardo Bosa*¹⁸⁵ del *Sexteto Tabalá*, *Arepa asá*¹⁸⁶ de *Son Palenque* y *El yoyo*¹⁸⁷ de *Las Estrellas del Caribe*. Estas composiciones, cada una con sus diferencias, narran encuentros e historias que surgen de actividades comunes y frecuentes en el corregimiento. Así pues, por ejemplo, en *Rondas Palenqueras* y *El yoyo* se canta sobre algunos de los juegos tradicionales de la zona, en *Clavo y Martillo* sobre una jordana laboriosa en el campo, en *Arepa asá* sobre el olor que se desprende mientras se cocina, en *Ofelia* sobre la discusión que surgió por el rompimiento de un plato y en *Eduardo Bosa* sobre el viaje en carretera a pueblos cercanos. En fin, son múltiples las historias y los relatos varían según cada composición, pero un común denominador es que su inspiración está marcada por hechos del diario vivir, de las vivencias que se acumulan durante la socialización y la experiencia.

Ahora bien, también existen otras canciones que brotan de la cosmovisión y de los relatos orales que se difunden dentro del corregimiento. Así pues, algunas se inspiran de mitos y leyendas que han sido transmitidos de generación en generación. Tal es el caso de *El moján*¹⁸⁸ de *Son Palenque*, la cual cuenta la historia de una niña raptada por esta figura mitológica que abunda en narraciones del Caribe y en algunos lugares del interior del país (Ocampo, 2013). De hecho, en Palenque se difunde oralmente la historia de Catalina Luango, una mujer que se consideraba como la más bella del corregimiento, que desapareció hace 100 años en la Ciénega de Palotá y se cree popularmente que fue el moján quien la raptó (Viloria, Hernández y Navarro, 2016). Desde entonces, en Palenque abundan historias sobre apariciones de Catalina, de personas que también corrieron su suerte y del ser mítico que la capturó. Siguiendo esta misma línea cosmológica, la canción *Aloito Pio*¹⁸⁹ de *Son Palenque* también habla sobre un personaje sobrenatural. En ella, cuya letra es

¹⁸¹ Escuchar canción en: https://www.youtube.com/watch?v=ILCIR4_84Hw

¹⁸² Escuchar canción en: <https://www.youtube.com/watch?v=QGZ6vzg3ZTc>

¹⁸³ Escuchar canción en: https://www.youtube.com/watch?v=CP1RF_JEn8U

¹⁸⁴ Escuchar canción en: <https://www.youtube.com/watch?v=XPnsSIghM7g>

¹⁸⁵ Escuchar canción en: <https://www.youtube.com/watch?v=jicj2uqzegA>

¹⁸⁶ Escuchar canción en: <https://www.youtube.com/watch?v=LeYmyGX1XwM>

¹⁸⁷ Escuchar canción en: <https://www.youtube.com/watch?v=gesmQyLaNRE>

¹⁸⁸ Escuchar canción en: <https://www.youtube.com/watch?v=s3dO0TN5FmY>

¹⁸⁹ Escuchar canción en: <https://www.youtube.com/watch?v=WIEQIJx1FKg&t=17s>

cantada en lengua palenquera, el profesor Bernardino cuenta que se habla de una criatura que tiene la capacidad de transformarse: “se puede aparecer como sea, como tu tío, como tu sobrino, como un animal, no es algo específico”¹⁹⁰. De allí que Bernardino considere que del plano mitológico también inspira la musicalidad tradicional palenquera.

Por toda esta variedad temática en las letras de canciones tradicionales, varios palenqueros como Rosalío consideran que la música es “una evidencia” del diario vivir en Palenque. De un modo similar, algunos creen que por el modo en que algunas de estas canciones han sido transmitidas, es difícil asignarles una autoría particular. Como señala el profesor Bernardino, “hay muchas que no podemos rotularlas, sino que son canciones colectivas, son contribuciones colectivas”¹⁹¹. Por ello, según él, dentro de la musicalidad tradicional palenquera varias letras no pertenecen a una agrupación particular, a pesar de que muchas sean reconocidas popularmente como propias de algunos músicos:

Hoy muchos artistas las tienen rotuladas a su nombre. Algunas canciones que hizo el Joe Arrollo, ese de *Rosa*, que es una canción muy tradicional, que después se la rotuló Magín Díaz, es una canción que yo desde niño la escuché a mi abuelo, que era mucho mayor que Magín y que ni siquiera conocía a Magín.¹⁹²

Aunque el Joe no es palenquero, Bernardino usa este ejemplo para mostrar cómo existen canciones que por la tradición oral se difunden popularmente sin tener claro de dónde o partir de quién nacieron. Tal es el caso de muchos lumbalúes que, aunque son cantados por *Las Alegres Ambulancias*, no se sabe con certeza quién o cuándo se escribieron. Algo similar ocurre con otras letras y cánticos, como uno de los más populares que se escucha en Palenque y en las calles de la ciudad de Cartagena:

¡Aleeeeeegría, Aleeeeeegría!
Alegría, caballito, enyucaoooo
Alegría de coco y aní, casera cómpreme a mí

Este es uno de los coros que se cantan al vender los dulces típicos del corregimiento. Aunque es popularmente conocido, y muchas mujeres lo cantan según su ritmo y tono particular, no hay a quién se le rotule como propio. De un mismo modo, cada una las palenqueras le agrega palabras o cambia estrofas al cantar según su gusto, aunque el sentido de la letra sigue siendo el mismo. Por todo ello, el profesor Bernardino considera

¹⁹⁰ Entrevista telefónica realizada el 27 de junio de 2020.

¹⁹¹ Entrevista telefónica realizada el 27 de junio de 2020.

¹⁹² Entrevista telefónica realizada el 27 de junio de 2020.

que estas canciones no son fijas e invariables, porque “permiten socializar y te dan la posibilidad de incursionar con versos nuevos”¹⁹³.

Con todo lo expuesto hasta acá, en este apartado se hace evidente un discurso identitario que entreteje la música tradicional con la vida, la muerte y las experiencias cotidianas en Palenque. Junto a ello, se puede observar un proceso de identificación que articula la idea de “ser palenquero” con la presencia de la música en los quehaceres diarios y a lo largo de las diferentes etapas de la vida hasta fallecer. Esta concepción de interpretar la música como un “hilo conductor” promueve la acción de identificarse individual y colectivamente (Brubaker y Cooper, 2000; Frith, 2003), lo cual produce narrativas sobre aquello que se considera como palenquero.

En este caso, se promueve un reconocimiento desde lo individual al considerarse la música como algo intrínseco, algo que se interpreta incluso como previo al mismo nacimiento. Esto hace que en términos discursivos se produzcan narrativas sobre lo que se denomina “identidad”, encaminadas en este caso sobre el desenvolvimiento de la vida, las experiencias cotidianas, el proceso del enamoramiento y el camino hacia la muerte. En una perspectiva más amplia, se puede evidenciar que a través de la música se tejen puentes de identificación con los oficios, quehaceres y relatos cantados. Esto hace que de un modo colectivo se generen procesos de integración que articulan al palenquero con su entorno social (Brubaker y Cooper, 2000), no solo porque la música se considera como algo “propio” de la comunidad, sino porque sus historias también se interpretan como “evidencias” y “vestigios” del contexto palenquero.

Todas estas concepciones de que la música “está en todos los espacios”, es “una forma de enseñanza”, “un imán para el palenquero” y de que “escribe la historia de Palenque”, son relatos discursivos que permean las nociones sobre la identidad y ubican a los sujetos en referentes históricos y contextuales (Brubaker y Cooper, 2000). Junto a ello, estos discursos que ligan la musicalidad con la cotidianidad crean narrativas sobre los quehaceres diarios. Esto promueve un sistema de representación basado en relatos, letras y canciones que terminan demarcando puntos de identificación y alteridad por medio del discurso y la narrativización de la “identidad” (Hall, 2003; Frith, 2003).

¹⁹³ Entrevista telefónica realizada el 27 de junio de 2020.

Los discursos identitarios en los géneros emergentes

En el capítulo anterior señalé que los discursos identitarios allí referidos no eran exclusivos de la música tradicional palenquera. Por ello, antes de entrar en el eje central de esta sección, considero pertinente recoger algunos de los argumentos antes planteados que también aplican para esta vertiente musical. En este orden de ideas, en la integración de nuevos ritmos como el rap, el hip hop y la champeta también se hacen evidentes relatos discursivos que ligan la música con la “identidad”. Así pues, en estos géneros los habitantes del corregimiento también interpretan la existencia de una afrogénesis, una difusión generacional y una integración a lo que se consideran “ser palenquero”.

La diferencia que radica acá es más cuestión de estilo, es decir, del interés por experimentar y apropiarse de nuevos sonidos que no necesariamente están ligados con la tradición musical palenquera. De este modo, aunque se sabe que géneros como el rap y el hip hop son externos, se considera que su gusto está ligado a que la música es algo que se “hereda” y que está “en todos los espacios”, como varios palenqueros me dijeron.

El caso de la champeta es muy particular porque es un género cuyo origen ha estado ligado con Palenque (Contreras, 2002; Martínez, 2011). Inclusive, algunos autores han destacado que su surgimiento se relaciona con la masiva presencia de palenqueros en los barrios populares de Cartagena, a ellos se les ha reconocido como una especie de puente cultural con la música africana que dio origen a lo que se conoce hoy como champeta urbana (Contreras, 2002; Martínez, 2011). Así pues, con su popularización, este género se ha movido bastante entre los jóvenes palenqueros, quienes lo catalogan como emergente y a la vez como “propio”.

Parte de esta interpretación deriva de que las raíces musicales de la champeta se inspiran en ritmos de África central y occidental. De hecho, en ella pueden identificarse similitudes con el *soukuos* de origen congolés o del *ju-ju* y el *waka* de las tierras nigerianas (Archbold, 1994; Martínez, 2011). La articulación de estos géneros ha hecho que la champeta sea interpretada como algo que vincula a los jóvenes palenqueros con una afrogénesis musical. Con ello, puede evidenciarse que discursivamente, como en los géneros tradicionales, se difunde la idea de que existe una atadura sonora con África.

De un modo similar, algunos músicos emergentes consideran que mantienen la “vena artística” de sus antepasados, solo que desde el campo de la innovación. Como

Ashanty Lawier, hijo del profesor Bernardino que está inmerso en géneros como el afrobeat, el dancehall y la champeta urbana:

Soy músico desde que nací, nací en una familia de artistas. (...) Y con la música fue un acercamiento que ni yo mismo me lo esperaba, el palenquero desde que nace hasta que muere siempre está acompañado por música y yo no fui la excepción. Desde que nací fui acompañado por la música, viendo a mi padre que también una de sus facetas es el canto, pero más que todo sobre el Sexteto, cantos netos de San Basilio de Palenque. (...) Y bueno, no sé, me gustaba lo tradicional pero no me veía en eso, como que me gustó la idea de impulsarme también en otros ritmos y tal vez por eso fue que seguí más esa línea¹⁹⁴.

En este relato de Ashanty, puede observarse cómo a pesar de que él experimenta desde nuevos enfoques rítmicos, la música sigue interpretándola como algo con lo que se “nace” y “heredada” generacionalmente. De hecho, hasta asegura que él no “es la excepción” a este acompañamiento musical en la vida del palenquero. Adicionalmente, como sucede en los géneros tradicionales, Ashanty afirma que canta a partir de lo que vive en su cotidianidad:

Le canto a mi pueblo, a las situaciones en realidad, a las sentimentales por las que uno pasa y las demás personas también. Entonces en eso sí soy más abierto con mis letras, de gozar la vida, de enamorarse, de despechos. O sea, como todo buen artista tengo letras para casi todas las ocasiones¹⁹⁵.

Esta variedad en las letras musicales es igualmente percibida en *Kombilesa Mí* y *Rap Ku Suto*. Estas agrupaciones, además de narrar hechos de su experiencia cotidiana, también hablan sobre la diáspora africana, los vínculos con aquel continente, el pasado esclavista y la necesidad de mantener el legado cultural de la comunidad. Lo interesante en estos casos es que se hace bastante énfasis en el orgullo de “ser negro” y de “ser palenquero”, de allí que uno de los apartados de este capítulo trate precisamente del empoderamiento étnico¹⁹⁶ presente en estos géneros.

Con todo esto, quiero dejar claro que a pesar de que existen puentes discursivos en común entre los géneros musicales tradicionales y los emergentes, algunos están más presentes en unos que otros, de allí la organización de este texto. En este sentido, en la vertiente musical que será abordada en esta sección se pueden percibir, igual que en los tradicionales, discursos que ligan la “identidad” y la música con una afrogénesis, el legado generacional y su integralidad con la vida en Palenque. Sin embargo, a diferencia de los

¹⁹⁴ Entrevista telefónica realizada el 6 de julio de 2020.

¹⁹⁵ Entrevista telefónica realizada el 6 de julio de 2020.

¹⁹⁶ En dicho apartado trataré cómo entiendo y conceptualizo dicho empoderamiento.

géneros tradicionales, aunque hay contadas excepciones, en estos ritmos se hacen evidentes otras narrativas que entretienen la música con la “identidad”.

Bajo este panorama, en este apartado se abordan aquellos discursos identitarios que surgen y se manifiestan a través de: 1) la hibridación entre lo tradicional y los géneros emergentes, 2) el empoderamiento étnico a través de los nuevos ritmos y 3) La crítica y la búsqueda del cambio social en la música emergente. Cada uno de estos enfoques corresponde a una sección de este capítulo y serán tratados a continuación.

La hibridación entre lo tradicional y los géneros emergentes

Desde antes de visitar Palenque sentía curiosidad por saber cómo se relacionaban los diferentes géneros musicales. De hecho, cuando viajé por primera vez fui con la preconcepción de que me encontraría con una especie de tensión o conflicto entre ellos, que habrían aquellos que considerarían lo nuevo como una amenaza o que habría quienes se opondrían a seguir con lo tradicional. Aunque realmente esperaba encontrarme más con lo primero que con lo segundo, lo cierto es que no me topé con ninguna de estas dos posturas. Lo que hallé fue que en Palenque se evidencia más una hibridación y una sintaxis entre lo tradicional y los géneros emergentes.

Cabe aclarar que en este trabajo entiendo dicha hibridación según lo expuesto por Nestor García Canclini (1989). Con ello, diferencio este término de otros como “sincretismo” o “mestizaje”, los cuales remiten a otras implicaciones analíticas, y lo abordo como una designación a un proceso que abarca diversas mezclas interculturales (Canclini, 1989), las cuales en este caso están ligadas a la yuxtaposición de referentes considerados como tradicionales o contemporáneos de la música palenquera. Así pues, pude observar aquella “complejidad” a la cual se refiere Canclini sobre “las relaciones entre tradición y modernidad” (1989: 17). Pues en este constante flujo, lo considerado como tradicional no es borrado por los procesos masivos de industrialización y globalización, sino que aquello se reapropia, hibrida y transforma creando una continuidad (Canclini, 1989).

Con todo esto, es necesario no pensar “lo tradicional” como algo estable, neutro y con valores fijados, sino como “un *proceso social* que se acumula, se reconvierte, produce rendimientos y es apropiado en forma desigual por diversos sectores”(Canclini, 1989: 182). Esto a causa de que la redistribución masiva de imágenes, sonidos y narrativas a escala

global genera interacciones más fluidas entre lo tradicional y lo emergente, creando diálogos y puentes entre los dos.

Ahora bien, es necesario destacar que acá se habla de “lo emergente” del modo en que Canclini lo entiende citando a Raymond Williams (1980). Con ello, este concepto hace referencia a aquello que es producto de la designación de “nuevos significados y valores, nuevas prácticas y relaciones sociales” ”(Canclini, 1989: 184), lo cual deriva de la emergencia de procesos alternativos o complementarios a los valores dominantes. De este modo, se entiende que “lo emergente” es fruto de los flujos y las transformaciones de las sociedades contemporáneas; y en este caso se refiere a las nuevas significaciones y valoraciones que derivan del surgimiento y la hibridación de géneros musicales que no eran “dominantes” en el contexto palenquero.

Teniendo esto en cuenta, recuerdo mucho una frase que me dijo Tyler Miranda: “la música es creciente, es viva, es interactiva”¹⁹⁷. Esto lo señaló para explicar que aunque él le apuntaba a mantener la música tradicional en su semillero, está a favor de la experimentación con otros ritmos y apoya que existan grupos como *Kombilesa Mí* y *Rap Ku Suto* dentro de la comunidad. De un modo similar, Sebastián Salgado considera que se puede innovar pero manteniendo aquello que se considera como propio:

Mira, yo pienso que hay que seguir haciendo lo palenquero pero también hay que fusionar muchas cosas porque es la exigencia del mundo. Son conjunciones que se están dando y Palenque no puede estar aparte de todo eso que se da. Esto no quita que se mantenga también lo propio, lo propio se hace. Pero hay que estar al ritmo con todo el mundo porque los palenqueros no podemos dejar que la vida nos pase por encima, nosotros tenemos que pasar por encima de la vida. Podemos fusionar pero haciendo lo nuestro¹⁹⁸.

Al igual que Sebastián, Joao Salgado, del *Sexteto Tabalá*, considera que dentro de la industria musical global ha habido cambios, los cuales también han incidido en Palenque:

Ahora mismo, en este pleno siglo que estamos surgen muchos ritmos, muchos estilos, está el boom del género urbano. Para nosotros los palenqueros es algo que va cambiando, pero nosotros siempre tenemos en cuenta nuestro legado cultural, la esencia del tambor, la esencia de la lengua. Si nosotros queremos escuchar género urbano como el rap y el hip hop, nosotros no necesitamos que nos inculquen eso a su estilo, nosotros podemos inculcarlo a nuestro estilo, rap y hip hop con ritmos tradicionales y con nuestra lengua¹⁹⁹.

¹⁹⁷ Entrevista realizada en Palenque el 17 de enero de 2019.

¹⁹⁸ Entrevista realizada en Palenque el 19 de enero de 2019.

¹⁹⁹ Entrevista realizada en Palenque el 8 de julio de 2019.

Joao en este punto toca dos temas importantes, de los que rescata que son la “esencia” de “nuestro estilo”: la lengua y el uso de ciertos instrumentos tradicionales. Estos elementos son claves para entender la forma en que los palenqueros se apropian de los ritmos emergentes, pero estos serán tratados a mayor profundidad más adelante junto a esta visión esencialista de la música palenquera. Lo que me parece interesante en estos relatos es que, a pesar de que ninguno de quienes los dicen están en la movida de los géneros emergentes, de hecho son personajes representativos que le han apostado a la música tradicional, hay un consenso de que la música está en constante transformación y que es posible innovar desde “lo propio” y “lo palenquero”. Con ello, lo que se percibe en esta vertiente musical es que se da una apropiación de lo externo para manifestarlo en los propios términos de la comunidad.

Ahora bien, aunque acá me centro en géneros como el rap, el hip hop y la champeta, es necesario destacar que la hibridación rítmica con sonidos que no son propios de Palenque no es algo nuevo. De hecho, *Las Estrellas del Caribe* son ejemplo de cómo desde décadas atrás se integraron nuevos sonidos en el corregimiento. Según recuerda Rosalío Salgado, uno de sus integrantes, con la llegada de la luz y del picó, un equipo de sonido gigante y de colores, en Palenque se empezó a conocer música de otros lugares.



Así fue que *Las Estrellas del Caribe* se interesaron en sonidos africanos emergentes como el *soukous*²⁰¹ y hoy se les considera como los pioneros de la terapia criolla y la

²⁰⁰ Material de archivo del documental *Los Hijos del Tambor*. En él Rosalío se prepara para cantar.

²⁰¹ Estilo musical que se creó en los 30 y 40 en la zona central de África. Uno de sus principales exponentes es Wendo Kolosoy, a quien pueden escuchar acá: <https://www.youtube.com/watch?v=4-eY3OGpnbo>

chalusonga²⁰², las cuales sentaron las bases de lo que se conoce como champeta criolla. Con ello, aunque este grupo hoy día es considerado por muchos como tradicional, cuando corría la década de los 70's y 80's parecía una propuesta diferente e innovadora.

Esto da cuenta de lo fluctuante y cambiante que son las categorías musicales de “lo tradicional” y “lo emergente”. Como destaca Canclini (1989), hay que repensar aquello que se denomina como emergente al ser algo “relativo” y en constante transformación, pero también es necesario repensar el modo en que se entiende lo tradicional, pues no es algo preexistente y tiene cualidades y significaciones que han sido construidas con el tiempo. De hecho, como menciona Díaz (2009), en gran medida aquello que se considera como tradicional es fruto de constantes flujos que se remontan a la Colonia, la trata esclavista desde el continente africano y a las diásporas regionales que se dieron en las Américas. Según este autor, el “puente cultural en el Caribe hizo posible la migración del son cubano y la marímbula de origen africano para instalarse a través de redes de intercambio” (2009: 141-142). Con ello, Díaz ejemplifica que aquello que se conoce hoy como son palenquero es producto de esta mezcla e intercambio musical, por lo cual es interesante pensar que aquello que hoy se considera como tradicional también se deriva de hibridaciones. De hecho, podría pensarse que, según el tiempo y el contexto, pudo haberse catalogado algo que hoy se considera como tradicional como algo “nuevo” o “emergente”, tal y como sucedió con la música de las *Estrellas del Caribe*. De este modo, hay que pensar las categorías de “lo tradicional” y “lo emergente” desde una mirada sociotemporal, contextualizada y dinámica.

Con esto en mente, actualmente “lo emergente” dentro de Palenque se asocia más con el rap, el hip hop y la champeta que tiene más ritmos urbanos que criollos. En estos géneros, como en su momento lo hizo *Las Estrellas del Caribe*, algunos artistas como *Kombilesa Mí*, *Rap Ku Suto* y *Ashanty Lawier* han encontrado un camino alternativo para explorar la musicalidad palenquera. Como destaca Ashanty, su motivación ha sido “mostrar que se pueden hacer cosas muy chéveres con lo propio”²⁰³.

Algo que me pareció bastante curioso fue la forma en que algunos jóvenes palenqueros conocieron ritmos como el afrobeat y el hip hop. En un comienzo, había

²⁰² Es la mezcla de la música africana con algunos estilos del Caribe. La canción Bacoco de *Las Estrellas del Caribe* es un ejemplo de este género: <https://www.youtube.com/watch?v=OJzcankU2dk&t=7s>

²⁰³ Entrevista telefónica realizada el 6 de julio de 2020.

pensado que tal vez había sido consecuencia del mundo globalizado y de sus redes de comunicaciones que llevaron a un lugar como Palenque el internet, pero no fue así. De hecho, fue por medio de agrupaciones religiosas que muchos escucharon estos géneros por primera vez, se vieron interesados en su ritmo y decidieron apropiarlos al “estilo palenquero”. En palabras de Jarmín Padilla, voz principal y líder de *Rap Ku Suto*:

Nosotros empezamos al ver el trabajo de una agrupación de rap cristiano que vino aquí a mediados de 2006, llamada *Los Sin Fama*. Esos jóvenes llegaron e hicieron un festival en la plaza principal. Y me gustó mucho el movimiento, la rítmica, las canciones que ellos empezaron a danzar y sobre todo la letra²⁰⁴.

Algo similar pasó con Ashanty y su gusto por el afrobeat. Según él, su primer acercamiento a este género fue en el barrio San Fernando de las calles de Cartagena, cuando llegó a la ciudad en 2017 a estudiar ingeniería ambiental y un amigo suyo lo invitó a uno de los encuentros de jóvenes de una iglesia cristiana:

Y cuando es que escucho que los chicos hacían alabanzas en afrobeat. Y yo me preguntaba, ¿por qué hacen alabanzas de esta manera? ¿por qué se escucha un ritmo tan particular y poco peculiar en una iglesia? Me interesó y desde allí entré al grupo de la iglesia, luego comencé a investigar sobre el afrobeat y me di cuenta de que no solo era un género cristiano, sino que era un género musical, que se podía ajustar la letra a su groso modo. Entonces allí me empezó a interesar más²⁰⁵.

Estos relatos dan cuenta de una aproximación musical a “lo emergente” gracias a grupos religiosos. Pero cabe aclarar que estos artistas se apropiaron de estos géneros según sus gustos sonoros y temáticos ajustándolos a lo que consideran como su “propio estilo”. Así pues, por ejemplo, Ashanty relata que con ese primer acercamiento empezó a buscar referentes de Sur África y Nigeria para ver cómo fusionaban el afrobeat y el dancehall. A partir de allí se interesó en hacer fusiones y por eso afirma que actualmente trabaja en una con la canción *Pegadita a los hombres*, del *Sexteto Tabalá*, con ritmos del rap y el afrobeat:

Cuando escuché una salsa de Víctor Manuel con Bad Bunny yo dije: “tengo que hacer algo”. Pero no lo voy a hacer con un género ajeno, voy a hacerlo con un género de acá y que me gusta. Me motivó también que quería hacerle un homenaje al maestro, porque yo soy de las personas de la nueva generación que respeta mucho la trayectoria artística de los maestros. (...) Entonces lo que voy a hacer es un sexteto pero en afrobeat, voy a tomar la canción, dejar el coro y entrar con una estrofa, hacer una especie de remix con el maestro²⁰⁶.

²⁰⁴ Entrevista telefónica realizada el 1 de julio de 2020.

²⁰⁵ Entrevista telefónica realizada el 6 de julio de 2020.

²⁰⁶ Entrevista telefónica realizada el 6 de julio de 2020.

Ashanty en este relato da cuenta de una forma de apropiación de un estilo musical externo para recrear una versión moderna de una canción tradicional. Entre sus razones, está el querer hacer un “homenaje” al maestro Rafael Cassiani, de “aprovecharlo porque es que a los artistas natos de acá no se les da ese valor por el desconocimiento de ritmos que hay en Colombia”. Por ello, para él es central el tema de la experimentación sonora, usarla para dar a conocer posibilidades rítmicas que rescaten “lo propio” y “lo palenquero”. De allí que Ashanty resalte la importancia crear puentes entre lo tradicional y lo nuevo, pues también lo interpreta como una forma de dar a conocer Palenque fuera de la comunidad.

En el caso de Jermín, y la agrupación *Rap Ku Suto*, su apropiación musical se hace más evidente en lo temático que en lo sonoro. Ellos mantienen el ritmo que caracteriza al rap y el hip hop, pero sus letras narran historias sobre el contexto palenquero. Por ello, Jermín considera que su modo de hacer rap está más ligado a la “forma de expresarse”, entendiéndolo como un ejercicio de “libertad” para manifestar “el sentir que uno tiene guardado, para vocalizar ideas en las calles y en la población”²⁰⁷. De este modo, Jermín dice que lo principal en sus canciones son sus letras, los temas críticos que narran y la forma en que los abordan.

En un sentido similar, *Kombilesa Mi* hace énfasis en las temáticas de sus letras y la apropiación del rap desde lo considerado como “propio”. Pero a diferencia de Ashanty y *Rap Ku Suto*, su primer acercamiento con géneros emergentes no fue por medio de agrupaciones musicales religiosas, sino que fue gracias a los viajes de sus padres y abuelos. Ellos debían salir del pueblo a pie a vender sus mercancías y cuando volvían traían CD’s de diferentes ritmos musicales a Palenque. Así, los integrantes del grupo conocieron el rap y el hip hop, de la mano de los sonidos y las letras de *Sean Paul*, *Los Aldeanos*, *ChocQuibTown* y *Guerrilla Seca*. Con estos referentes en mente, y otros que fueron llegando, *Kombilesa Mi* empezó a crear un género propio al que llamaron RFP, cuyas siglas traducen rap folclórico palenquero. En palabras del líder del grupo y miembro del Consejo Comunitario Ma Kankamana, Andris Padilla, también conocido como “Afroneto”:

Quando yo tuve la idea de fusionar el rap con la tradición palenquera fue porque nos vimos influenciados tanto por Norte América como por Cuba y Venezuela. Alejados de los ritmos armonizados por las pistas electrónicas o creadas a computador, entendimos que debíamos fusionar el rap con la marímbula, las maracas, el llamador y ver que salía. Todo esto

²⁰⁷ Entrevista telefónica realizada el 1 de julio de 2020.

acompañado de sonidos contemporáneos y la lengua tradicional palenquera se veía como algo innovador²⁰⁸.

En este relato, al igual que otros lo hicieron en párrafos anteriores, “Afroneto” da cuenta de dos elementos que son vistos como centrales a la hora de innovar musicalmente en Palenque: la lengua y los instrumentos tradicionales. En el caso de la lengua, esta es considerada por muchos jóvenes como el “hilo conductor” que une “lo emergente” con “lo tradicional”, “lo propio” y “lo palenquero”. De hecho, como afirma “Afroneto”, rapear y cantar en lengua es interpretado como una forma para “para ratificar el amor, el orgullo y la memoria del palenquero”²⁰⁹. De allí que también considere que la “lengua palenquera vive a través de la música”.

Jermín de *Rap Ku Suto* también comparte esta idea y considera que por medio de la lengua se transmite un mensaje más potente y arraigado a los valores de la comunidad:

Hacer rap en lengua... ¡Ah! Es algo muy lindo, por eso varias canciones nuestras son en lengua. Es algo muy grandioso para nosotros en la comunidad y en nuestro grupo. Es preservar la cultura, lo propio, lo tradicional, la tradición. Es amor más que todo. Amor y orgullo a lo nuestro, a nuestra tradición, sentirse orgullosos de ser palenqueros. De eso se trata, por eso más que todo hacemos la música en lengua, para que quienes nos escuchen digan: “ellos son palenqueros, porque mira como ellos hacen esa música, escucha bien lo que están diciendo”²¹⁰.

Parte de este orgullo y aprecio está ligado a la preservación oral e histórica de la lengua dentro de Palenque. Por ello, Jermín considera que es una obligación y un compromiso preservarla y transmitirla como “nuestros ancestros que fueron capaces de sobrevivir a las colonias europeas y nos dejaron la lengua como legado”²¹¹. Siguiendo esta misma línea, Ashanty cree que entrelazar la lengua con los géneros emergentes es un modo de hacer que se “sientan” y “escuchen” los valores culturales de la comunidad. Esto a la vez que lo considera una forma de apropiación que le da un toque “palenquero” y “folclórico” a los nuevos ritmos del corregimiento.

Además de la lengua, como ya se dijo hace unos párrafos, dentro de lo que se considera que le da un toque “palenquero” a estos géneros se rescata el uso de ciertos instrumentos. Así pues, algunas agrupaciones como *Kombilesa Mí* se destacan por hacer

²⁰⁸ Ver en: <https://www.revistaarcadia.com/agenda/articulo/rap-hip-hop-musica-san-basilio-de-palenque-kombilesa-mi-folclor-lanzamiento-cultura-concierto/53686/>

²⁰⁹ Ver en: <https://www.rollingstone.com.co/musica/kombilesa-mi-la-redencion-y-el-despertar-palenquero/>

²¹⁰ Entrevista telefónica realizada el 1 de julio de 2020.

²¹¹ Entrevista telefónica realizada el 1 de julio de 2020.

rap y hip hop con el tambor, el alegre, la tambora, los bongos y las maracas, de tal modo que la base rítmica de sus canciones se fundamentan en la hibridación entre lo calificado como “tradicional” y “emergente”. De hecho, *Kombilesa Mí* en varias de sus canciones exalta su modo de hacer música a partir de la lengua, los ritmos e instrumentos palenqueros. Como en *Ma Kuagro*²¹²:

*Akí suto se chitiá lengua ri Paléngue*²¹³
Hace mezclar hip hop, rap con bullerengue
Tambora, marímbula, tambor, maracas y llamador
*Asína kuagro mí*²¹⁴ hace sonar cabrón

En esta misma canción, inclusive podría decir que en la gran mayoría de su repertorio musical, se repiten constantemente frases que aluden al “rap folclórico palenquero” y a la “fusión de rap con lo tradicional”. De allí que en otras letras como *Pica Pica* y *Esa Palenquera* también se destaque el uso de ciertos instrumentos y el hecho de mantener el ritmo de algunos de los géneros tradicionales. Así pues, en *Pica Pica*²¹⁵ se puede escuchar en uno de sus coros que se canta a todo pulmón “repica duro ese tambor, acompaña e’ la tambora, maraca y el llamador” y en *Esa Palenquera*²¹⁶ se hace énfasis en que lo que se toca hay sonidos del “bullerengue, pavo, cumbia y mapalé”.

En otra de sus canciones, cuyo nombre tiene el mismo de la agrupación²¹⁷, se repite constantemente que lo se hace es rapear “con sentido y sonido palenquero”. Y al igual que en las otras letras anteriormente mencionadas, se destaca el hecho de mantener “los ritmos palenqueros”:

Música pa’l mundo, es la que me invento,
Con ritmo de tambores mi cultura represento
En *Kombilesa Mí*, componiendo versos,
Esto es rap folclórico pa’to el universo
Con sentido y sonido netamente palenquero

De un modo similar, en algunas de sus letras *Kombilesa Mí* no solo rescata el hecho de mantener lo “folclórico” y lo “tradicional”, sino que también hace énfasis en que no usa

²¹² Escuchar canción en: <https://www.youtube.com/watch?v=JgnYJWKyecE>

²¹³ Traducción al español: “Aquí nosotros hablamos la lengua de Palenque”.

²¹⁴ Traducción al español: “Así el kuagro mío”.

²¹⁵ Escuchar canción en: <https://www.youtube.com/watch?v=BYO8DdHk3jQ>

²¹⁶ Escuchar canción en: https://www.youtube.com/watch?v=ygK_2PqHSdk

²¹⁷ Escuchar canción en:
https://www.youtube.com/watch?v=IAfc0dxd7I4&list=OLAK5uy_lqQ5noXCRm08W7XwXztWJCj_JGlyHi_mS0&index=4

cierto tipo de instrumentos, por considerar que no encajan con lo “propio”. Como en *Ma Kuagro*²¹⁸, en la cual se puede escuchar:

Sin trombón, trompeta ni saxofón
Mantenemos la identidad de Palenque y su tradición
Con el corazón grande como el de King Kong
Afroneto *ta cantá*²¹⁹ pa’ Palenque y toda la nación

Siguiendo esta idea de que hay que mantener la “identidad” y la “tradición”, en algunas letras inclusive se habla sobre la importancia de saber innovar sin salirse de lo interpretado como “palenquero”. Tal es el caso de la canción *Mapalé*²²⁰:

Siente los tres golpes y no te salga’ el tiempo
Esta se puede bailar hasta en los templos
En toda’ parte, la arena o pavimento
Lo que no quiero es que te salgas del contexto
Porque igual que esta tiene su significado
El cual mucho’ han respetado y otros han violado
Con ese tema llamado innovación que no e’ tá mal
No, no, no
Pero hay que hacerlo mejor

En esta canción se puede observar cómo *Kombilesa Mí* hace un llamado a respetar el “contexto” y los “significados” de ciertos ritmos tradicionales, como el mapalé. Con ello, resalta el hecho de que se puede experimentar musicalmente, pero haciéndolo de tal modo que no se “viole” lo “tradicional”. De allí que hagan una invitación a innovar pero siguiendo los valores compartidos por la comunidad.

Ahora bien, no todos los artistas palenqueros de esta vertiente musical siguen esta idea de mantener en su totalidad los instrumentos tradicionales al momento de componer música, pues algunos como *Rap Ku Suto* se inclinan más por utilizar ritmos y sonidos digitales. Independientemente de ello, el hecho de mantener la lengua o que sus letras traten temas sobre el corregimiento hace que ellos mismos sigan interpretando su música como “palenquera”, a pesar de que no continúen con la instrumentalidad tradicional.

En lo que concierne al autodenominado rap folclórico palenquero de *Kombilesa Mí*, que sí mantiene esa línea instrumental tradicional, en Palenque se recalca que es uno de los géneros que más dan muestra de lo “propio” e “innovador”. No solo ellos consideran que

²¹⁸ Escuchar canción en: <https://www.youtube.com/watch?v=JgnYJWKyecE>

²¹⁹ Traducción al español: “Está cantando”.

²²⁰ Escuchar canción en: <https://www.youtube.com/watch?v=pBIXg2k71F4>

“representan” al corregimiento con los ritmos del rap y el tambor, como lo dijeron en una de sus letras, sino que también lo piensan otros en la comunidad. De hecho, por eso varios jóvenes artistas los ven como ejemplo y una fuente de inspiración. Como Ashanty:

Yo admiro mucho a *Kombilesa* porque crearon su propio género que es el RFP, rap folclórico palenquero. Es un rap pero con los sonidos tradicionales de acá, es un rap hecho a base de tambor. Y a ellos les decían: “es que brother el rap no se hace con tambores”. Y es ahí donde está el truco. (...) Sus letras y su ritmo dan un toque nuevo de rap haciéndolo con instrumentos tradicionales, con instrumentos con los que no se estaba acostumbrado a hacer rap. Y los chicos le cantan al diario vivir de San Basilio de Palenque, toman los juegos de ronda, toman los cánticos de velorio y los convierten en canciones, los convierten en rap folclórico. Yo pienso que es ahí donde está la particularidad del género, su especialidad, y por eso son un ejemplo para toda la comunidad²²¹.

Para Ashanty, *Kombilesa Mi* ha dado un “empujón” musical y cultural para entremezclar lo tradicional con sonidos externos de Palenque. Sus integrantes han sido un “modelo” a seguir para los jóvenes, unos “líderes” que han rescatado los valores musicales “propios” a la hora de innovar. De allí que Ashanty haya elegido a Alí Navarro, conocido como MC PM y quien es una de las voces principal de *Kombilesa Mi*, como su productor. Por ello, Ashanty siente que su música también está influenciada por esta agrupación:

La clave la tiene *Kombilesa*, ellos meten pistas de reggae con sonidos urbanos pero la base está en elementos folclóricos. Y es lo que uno intenta hacer, o sea, fusionar pero siempre la base van a ser las raíces de tu ser. Que cuando escuchen tu pista tú tienes algo nuevo pero sigue siendo de Palenque, me entiendes. (...) Por eso yo digo que lo que hago es música palenquera, porque tomo el afrobeat pero no olvido los sonidos de Palenque, no olvido los sonidos caribeños, tú escuchas el afrobeat de Ashanty y es como ¡jepa!, eso no es solo afrobeat, eso tiene una fusión del Caribe. Y sobre todo mi productor tiene mucha incidencia en eso, o sea, al momento de hacer las pistas coloca la base de afrobeat, pero los sonidos que la acompañan y llenan son sonidos caribeños, son sonidos de champeta, son sonidos de bullerengue, son sonidos de cumbia, son sonidos de salsa²²².

No solo los jóvenes como Ashanty destacan la importancia de *Kombilesa Mi* o de la innovación musical por medio de las fusiones con nuevos ritmos. Como se mostró al principio de este apartado, líderes de mayor edad también rescatan estas propuestas rítmicas porque consideran que se mantiene y expresa “lo palenquero”, como Bernardino:

Algunos jóvenes se han desligado obviamente en el proceso, pero hay otros que siguen arraigados a pesar de que están haciendo champeta, terapia, rap o cualquier otro tipo de música. Si tú miras algunas letras que están por allí son letras que invitan a que el alma se entrelace con el espíritu palenquero, invitan a los palenqueros a revisar su proceso interno

²²¹ Entrevista telefónica realizada el 6 de julio de 2020.

²²² Entrevista telefónica realizada el 6 de julio de 2020.

de palenquero. Entonces yo veo esas voces, por ejemplo veo a *Kombilesa*, veo a Ashanty y veo a *Rap Ku Suto*, que a pesar que están con unos géneros muy modernos, yo siento que están conectados con el ser palenquero, realmente están haciendo música y siento que no han perdido esa voz y esa esencia del ser palenquero en lo que a la música se refiere²²³.

¿Pero cuál es la “esencia del ser palenquero” a la cual se refiere el profesor Bernardino? Más allá de problematizar las implicaciones de esta visión esencialista de lo considerado como “propio”, me parece interesante ver cómo existen diferentes narrativas discursivas que interpretan que existe algo “esencial”, algo que da cuenta de lo “palenquero” en los géneros musicales emergentes. Bernardino no es el único que lo cree, esta es una afirmación que se repite entre adultos y jóvenes. Al menos así lo escuché de las voces de Joao Salgado, Sebastián Salgado, Tyler Miranda, Jermín Padilla y Ashanty Lawhier. Inclusive, en los contenidos audiovisuales del colectivo Kuchá Suto también está presente esta idea, como en uno de sus programas radiales en los cuales el narrador dijo:

Estamos hablando de un mundo globalizado, de la economía, de la información, por tanto la cultura no es ajena a este tema. Y hablando específicamente de la música palenquera se ha venido fusionando con géneros musicales que no pertenecen a ella, pero la música palenquera ha sabido conservar su esencia, lo que la hace autentica y única²²⁴.

Aunque no es claro a qué se refieren todos cuando hablan de aquella “esencia”, lo que sí es rastreable en los relatos son los elementos que discursivamente se consideran como “auténticos” y que hacen a la música palenquera “única” y “reconocible” en los géneros emergentes. Tal es el caso de, como ya se trató en párrafos anteriores, la lengua criolla y los instrumentos tradicionales. Con tal interpretación, algunos palenqueros creen que estos componentes deben conservarse para no perder esa “esencia” musical. Como Tyler Miranda, quien dice que:

Eso es lo que nos permitido ser lo que hoy somos, justamente la importancia de tener vivo lo tradicional, lo propio. Está bien, podemos seguir innovando, eso es muy bueno, pero hay que mantener la línea. Si tu sabes de donde vienes sabrás para donde vas, entonces no puedes perder la esencia de lo tuyo. Tú no puedes aportarle y agarrarle sin saber, sin tener salvaguardado o protegido tu legado ancestral que te ha hecho mostrarte en el mundo²²⁵.

Edwin Valdés, integrante del *Sexteto Tabalá*, en uno de los programas radiales de Kuchá Suto también habló de la necesidad de “mantener la línea” al momento de innovar:

²²³ Entrevista telefónica realizada el 27 de junio de 2020.

²²⁴ Ver en: <https://soundcloud.com/kucha-suto-colectivo/progra-radial-musical-palenquero>

²²⁵ Entrevista realizada en Palenque el 17 de enero de 2019.

Es necesario que la música tradicional palenquera se mantenga tal cual como está. Sin embargo, eso no quiere decir que no podamos hacer fusión con otra clase de música por ejemplo con el vallenato, el rap, el hip hop, pero lo que si recomiendo es que la música pueda conservar su autenticidad, que no se pueda cambiar la esencia de su quehacer. Siempre y cuando se mantenga la autenticidad de la música tradicional palenquera estamos de acuerdo, estoy de acuerdo con eso²²⁶.

Algo similar señala Sebastián Salgado, quien rescata la importancia de la lengua como uno de los principales hilos conductores al momento de apropiarse de otros géneros:

Yo puedo fusionar un bullerengue con un merengue de esos de República Dominicana, pero lo puedo hacer en lengua, entonces ahí se está manifestado lo propio. También puedo fusionar una canción palenquera, ya sea del son, como lo que hace el *Sexteto Tabalá*, con un vallenato. Y así se puede hacer, lo que no hay que dejar de lado es que todo esto hay que hacerlo teniendo en cuenta que los palenqueros tenemos una lengua propia.²²⁷

Esta idea de que la lengua es uno de los elementos fundamentales que hay que “mantener” es también compartida por Ashanty. Según él se puede innovar con la experimentación sonora de cualquier tipo de género musical, incluso si no se utilizan los instrumentos tradicionales o si no se canta sobre Palenque. Para él la clave está en apropiarse de la música por medio de la lengua:

Me gusta mucho fusionar los sonidos, yo siento que ahí es donde está la evolución musical y es lo que hace que cada generación marque una tendencia. Yo creo que no hay límites, yo siempre le he dicho a *Kombilesa* que ellos pueden seguir haciendo música comercial y no perder lo tradicional. Pueden no solo cantar a Palenque y el diario vivir, pueden hacer una canción romántica sin perder lo tradicional, porque estoy cantando en mi lengua, me entiendes. El hecho de que en tus álbumes metas dos o tres canciones con una apuesta musical diferente no significa que estés perdiendo lo que haces. El artista debe estar abierto a experimentar, es ahí donde vas a conseguir sentirte cómodo con lo que haces²²⁸.

Todos estos relatos dan cuenta de diferentes formas de apropiación musical en las cuales los géneros tradicionales se entremezclan con los emergentes. Con ello, siguiendo a Canclini (1989), se puede observar un proceso de hibridación en el que aquello que se considera como “lo tradicional” fluctúa, se reacopla y transforma en alternativas musicales que emergen de nuevos sonidos y contactos rítmicos. En un mismo sentido, lo que se interpreta como tradicional de la música palenquera no se borra con los nuevos géneros, sino que se reapropia dándole una especie de continuidad con base en nuevos términos musicales (Canclini, 1989).

²²⁶ Ver en: <https://soundcloud.com/kucha-suto-colectivo/progra-radial-musical-palenquero>

²²⁷ Entrevista realizada en Palenque el 19 de enero de 2019.

²²⁸ Entrevista telefónica realizada el 6 de julio de 2020.

Siguiendo este orden de ideas, se puede observar cómo la realización musical en Palenque es también plástica, moldeable y cambiante, más ante los flujos de las comunicaciones y la digitalización (Birenbaum, 2013). Estas fluctuaciones inciden en las construcciones y redefiniciones sobre aquello que se considera como “lo tradicional”, motivando un proceso dialógico y creativo que lo entremezcla con nuevos sonidos que “toman prestado de diferentes registros, en el marco de múltiples idas y vueltas entre lo local y lo global” (Cunin, 2013: 59). Con todo esto, la hibridación musical que se puede observar en el contexto palenquero se asemeja a algunos procesos creativos que se han dado en otros lugares latinoamericanos, por aquellos diálogos y puentes que se han creado entre “lo tradicional” y “lo emergente”. Tal es el caso de algunos géneros musicales en el Pacífico colombiano (Barrera y Betancourt, 2020; Sánchez, 2020), la cumbia en Perú y Argentina (Pineau y Mora, 2011; Ferrer, 2018), la chicha en la Amazonía peruana (Metz, 2015), la música huichola en México (Barrera, 2020) y la fusión de ritmos andinos ecuatorianos (Ponce, 2020), entre otros.

Del mismo modo, en este caso se hacen evidentes nuevas formas de expresar la musicalidad “propia” a partir de la fusión con otros ritmos que no necesariamente son palenqueros. Con ello, en el ejercicio de esta apropiación se puede observar un proceso de identificación en el cual se tejen narrativas sobre la música, la innovación y aquello que se considera “ser palenquero”, de tal modo que discursivamente se configuran relatos sobre la experimentación musical sin dejar de lado los valores compartidos por la comunidad (Hall, 2003). En este orden de ideas, la lengua y los instrumentos tradicionales se perciben como elementos “propios” que se articulan al rap, el hip hop y el afrobeat, y a pesar de ser ritmos externos, su modo de apropiación hace que se conciban como una forma alternativa de hacer música palenquera.

Bajo este panorama, se hace evidente un discurso identitario que hace referencia a “lo palenquero” desde el campo de la innovación musical, en la cual se destaca el hecho de mantener algunos componentes considerados como tradicionales. Con todo esto, se puede observar que discursivamente se da una narrativización sobre lo que se considera como palenquero en términos musicales, de tal modo que se demarcan puntos de identificación individual y colectiva en las formas de innovar. Aplicando lo propuesto por Hall (2003) en este contexto, podría pensarse que este proceso de identificación parte del reconocimiento,

del hecho de interpretar que existen características compartidas que son necesarias de mantener en la experimentación sonora. Esto traza ciertos límites simbólicos sobre lo que se llama el “estilo musical palenquero”, lo cual motiva a crear diálogos con nuevos ritmos pero “manteniendo” y “conservando” aquello que se concibe como “propio”.

El empoderamiento étnico a través de los nuevos ritmos

Antes de dar inicio a lo que abordaré en este apartado, es necesario aclarar que opto por hablar de un proceso de empoderamiento que remite al concepto de etnicidad y no al de raza. Esto a causa de que, según pude observar en campo y como será tratado a continuación, pude observar que en este contexto sus habitantes remiten discursivamente a una diferenciación identitaria que hace constante alusión al “lugar” de Palenque. En este caso, se perciben narrativas que aluden a la localización y el origen de los palenqueros para hablar en términos de diferencia y similitud identitaria, de las cuales se interpreta que existe una diferencia cultural que se extiende por el espacio geográfico de Palenque (Wade, 2000; Restrepo, 2013). Con ello, siguiendo a Wade (2009), en este trabajo etnográfico percibí que sus habitantes comparten la idea de que existe una “geografía cultural” que se ensancha en el corregimiento, a causa de las relaciones sociales y las prácticas culturales que acá se desenvuelven.

Lo anterior no excluye que dentro de este proceso de reivindicación y empoderamiento no se haga énfasis en lo racial. De hecho es todo lo contrario, solo que acá la acción de identificarse como “negros” no es el eje central de esta diferenciación discursiva, pues lo es más la acción de identificarse como “palenqueros”. Con ello, en este contexto lo que sus habitantes consideran como “ser palenquero” va más allá de lo racial, pues hay una amplia amalgama de interpretaciones que también remiten a otros aspectos y a otras prácticas culturales como la lengua, la gastronomía, la organización social, la medicina tradicional y la música, entre otras.

Ahora bien, entiendo que los conceptos de “raza” y “eticidad” no son fijos ni neutrales y ambos se encuentran enmarcados dentro de una empresa de conocimiento que sitúa relaciones de poder (Wade, 2000). Del mismo modo, destaco que ambas categorías se han construido contextual e históricamente de manera diferenciada, y generalmente apuntan a aproximaciones analíticas distintas, pero hay autores que incluso no establecen una distinción real entre ellas (Wade, 2000).

Sobre la categorización de las comunidades negras como “grupos étnicos”, varios autores apuntan al discurso académico que se desarrolló desde la Segunda Guerra Mundial y que en el contexto colombiano se afianzó en la legislación con la Constitución de 1991²²⁹ y la Ley 70 de 1993²³⁰ (Wade, 2000; Wade, 2013; Restrepo, 2013; Cunin, 2013; Leiva, 2013). Con ello, hay quienes destacan que el uso de este concepto en el ámbito académico y jurídico dio como resultado un proceso de “etnización”, en el cual las poblaciones negras “son imaginadas como una comunidad étnica que en los últimas dos décadas parece estar marcada por ideas de ancestralidad, territorialidad e identidad cultural” (Restrepo, 2013: 23). De este modo, para Restrepo (2013) este proceso generó ciertas problemáticas por enmarcar un giro etnicista y esencialista, al igual que otros autores afirman que en ocasiones se usa de manera vaga y ambigua (Wade, 2000; Cunin, 2013).

En todo caso, más allá de las discusiones académicas y legales en torno a estos términos, lo que quiero destacar acá es que estos debates exceden estos círculos, pues se manifiestan en otros contextos siendo apropiados en discursos de la vida cotidiana y volviéndose instrumentos en disputa (Wade, 2000; Restrepo, 2013). Con ello, por ejemplo, la etnicidad se ha convertido en un recurso de capital político, ha cimentado las bases de grupos activistas que apelan a regímenes de representaciones propias y ha motivado la creación de mecanismos de afirmación identitaria desde la lucha y el movimiento social (Restrepo, 2013; Cunin, 2013, Leiva, 2013).

Con todo esto en mente, y entendiendo que la categorización de una comunidad negra como un grupo étnico para algunos académicos puede ser problemático, opto igual por su utilización dado que ello ha sido apropiado e instrumentalizado de forma política y discursiva por los actores palenqueros. De este modo, trato acá como empoderamiento étnico aquellas acciones que dan cuenta de la apropiación y redefinición de aquello que se considera como “palenquero” por sus habitantes. Con ello, en este caso me centro en cómo a través de los géneros musicales emergentes se manifiestan estas acciones, evidenciando el modo en que se tejen significados y narrativas sobre la identidad y la forma en que se

²²⁹ Colombia se declaró como un país pluriétnico y multicultural, con lo cual se estableció el marco legal para el acceso a un nuevo estatuto y a nuevos derechos, dándole legitimidad jurídica a la etnicidad de las comunidades negras del país (Cunin, 2013; Leiva, 2013).

²³⁰ Con ella el Estado reconoció que las comunidades negras tenían una serie de derechos territoriales y culturales y las denominó como grupos étnicos (Restrepo, 2013).

vuelven un elemento clave asociado a la reivindicación de los valores culturales considerados como “propios” y “palenqueros” dentro de la comunidad. ¿Pero qué se interpreta como tal?

Recuerdo mucho cuando le pregunté al profesor Bernardino qué significaba para él ser palenquero, a lo cual él respondió:

Para mí ser palenquero es tener identidad, es ser lo que soy. Ser esa persona que está dispuesta no solo a pelear, sino a que la comunidad esté a un paso de la sociedad, sin perder sus elementos identitarios. Que su proceso continúe y no se desprenda nunca, siquiera de pensamiento, porque el mundo va a cambiar y nos vamos a transformar, pero como digo yo podemos cambiar sin perder la esencia de lo nuestro. Y la esencia a la que me refiero es saber que mi vida está marcada o atravesada por un hilo conductor que es la música. Desde mi nacimiento, desde mi concepción, mi mamá con mi papá así lo van a establecer hasta mi muerte. Lo otro es mi elemento comunicativo, debo mantener mi lengua en cualquier espacio, también mi elemento mágico-religioso, donde cada día voy a guiarme por la voz de mis ancestros, voy a guiarme por los signos con los cuales yo he nacido. Y el otro elemento es la pertenencia a mi territorio. Saber que en cualquier lugar que yo esté debo comenzar a marcar mi territorio, por no decir que construir Palenque dentro de mi espacio²³¹.

En un sentido similar a Bernardino, pero con ciertas sutilezas, Ashanty considera que ser palenquero:

No es solo saber hablar la lengua, no es solo saber algunas manifestaciones culturales. Es sentir. Porque Palenque no es un territorio, Palenque es una población, Palenque somos las personas y donde estemos los palenqueros ahí va a estar Palenque. (...) El palenquero lo constituyen todos, desde su forma particular de peinarse, desde su forma particular de hablar, desde su cosmovisión palenquera, la forma en cómo el palenquero ve el mundo. Entonces para mí el palenquero recoge todo ese sentir, desde que naces hasta que mueres, la forma en cómo interpretas las cosas y cómo ves el mundo. Es el sentir y la apropiación que tengas tú con la cultura palenquera²³².

Más allá de criticar lo que podría implicar una visión esencialista sobre lo que se considera “ser palenquero”, lo que me parece interesante destacar acá es cómo se está concibiendo esa categoría en términos discursivos. Claramente son múltiples las interpretaciones, pero hay cierta tendencia discursiva, no solo en estos relatos anteriormente mencionados, sino que también en aquellos que se han mostrado a lo largo de este trabajo. Y es justo en sus puntos en común que puede rastrearse cómo se está entendiendo lo “palenquero”, lo cual tiene implicaciones en el modo en que los nuevos ritmos se apropian en este lugar. En este sentido, es clave resaltar un punto abordado en el capítulo anterior en

²³¹ Entrevista telefónica realizada el 27 de junio de 2020.

²³² Entrevista telefónica realizada el 6 de julio de 2020.

el que se destacó que Palenque, sus habitantes y su música son interpretados como descendientes africanos. Siguiendo esa idea, y a diferencia de los géneros tradicionales, en ritmos como el rap y el hip hop se hace evidente una narrativa que constantemente alude al orgullo de “ser negro”. De este modo, mientras que en géneros como la chalupa, el bullerengue y el lumbalú se vislumbra una asociación con el continente africano y su musicalidad desde “sus orígenes”, en el rap y el hip hop se retoma lo mismo pero con un sentido diferente, más enfocado en cantar sobre el orgullo de “ser negro” y “palenquero”.



Con ello, por ejemplo, existen varias canciones dentro del repertorio musical de *Kombilesa Mí* que precisamente tocan este tema de orgullo racial y quizás la más expresiva es *No más discriminación*²³⁴, la cual hicieron junto a *Rap Ku Suto* y cuyo coro dice:

Negro soy, negro seré
 Negro nací y negro moriré
 Negro soy, negro seré
 Negro nací y negro moriré

Junto a esta frase que se repite durante toda la canción, también se hacen aseveraciones como:

Yo soy negra porque me considero una palenquera
 Neta, que me escuche la tierra completa
 Pues siempre lo seré y nunca olvidaré mi identidad
 Mucho menos la verdá

²³³ Fotografía de mi autoría. En ella se ve a un niño frente a un mural que traduce al español “Amo ser negro”, el cual fue hecho por Afroneto, integrante de *Kombilesa Mí*.

²³⁴ Escuchar canción en: https://www.youtube.com/watch?v=9_3q4f2t6tQ

Estas asociaciones entre el “ser negro” y el “ser palenquero” son una constante que dan cuenta de un proceso de empoderamiento a través de la música, en el cual se hace evidente una reivindicación a la pertenencia a un grupo minoritario segregado (Wade, 2008). De allí que en esta canción se cante expresamente contra la discriminación racial de la que han sido víctimas en Palenque, tema que será tratado en el siguiente apartado, pues aborda el modo en que los géneros emergentes se consideran también una herramienta de protesta que busca el cambio social.

Ahora bien, lo que me interesa en este caso es dar cuenta de cómo a través de la hibridación musical con ritmos como el rap y el hip hop se manifiesta un orgullo ligado a “ser negro”, lo cual es interpretado discursivamente como intrínseco a “ser palenquero”. En este orden de ideas, en otras canciones como *Así es Palenque*²³⁵, también de *Kombilesa Mí*, se escuchan narrativas que hablan de una afrogénesis, al igual que a la pertenencia a un mismo grupo racial. Tal y como puede escucharse en algunas de sus estrofas:

Aquí bailamos y sangariamos²³⁶ con la champeta africana
Siempre bailamos los palenqueros, somos guerreros
Todos nacidos por un mismo sueño
Llegar a grande con todo esto
Siente mi lema, mi emblema, mi tema
Esto es de raza negra
Hip hop, lo llevo en mi corazón
Corrimos de tambores que riman con cada son

Como se ve en esta letra, se liga el hip hop al tambor, a llevar su ritmo en “el corazón”. Se destaca el bailar con champeta africana, el pertenecer a la “raza negra” y el hecho de ser “guerreros”, todo en torno a caracterizar “lo palenquero”. Siguiendo esta misma línea, en otras estrofas se hace énfasis en que Palenque es “un pueblo afrodescendiente”:

Un rincón de África lleno de hermanos y hermanas con mucha fe
Donde nuestra raza la queremos dar a conocer
A través de nuestra cultura con bullerengue, pavo y mapalé

Acá nuevamente se destaca al corregimiento como un “rincón de África”, se alude a la unidad comunitaria, a “nuestra raza”, “nuestra cultura”, y a pesar de que se canta rapeando y “haciendo hip hop”, se recalcan algunos géneros musicales tradicionales como

²³⁵ Escuchar canción en: https://www.youtube.com/watch?v=RIM30_2EUSQ

²³⁶ Es la conjugación del verbo “sangariá”, en palenquero, que al español traduce “bailar”.

el bullerengue, el pavo y el mapalé. Algo similar ocurre con la canción *Ma Kuagro*²³⁷ de esta misma agrupación, en la cual en una parte de su coro dice:

Hip hop Palenque
Cuidando la lengua, identidad, sangre negra

Junto a esta expresión, en partes de la letra se pueden escuchar frases como “pura identidad”, “diáspora africana” y “escucha Benkos”, las cuales combinadas aluden a una afrogénesis, “ser negro” y palenquero. En una entrevista que dio a un medio Keila Miranda, voz femenina de *Kombilesa Mi* y esposa de Afroneto, dijo que la importancia de cantar sobre estos temas es que “hay negros que se reconocen, pero hay otros que no, y hay incluso negros que ni siquiera saben de dónde vienen”²³⁸. Por ello asegura que es necesario hablar sobre “ser negro”, para motivar el reconocimiento propio en las poblaciones más jóvenes. En un sentido similar, Jermín de *Rap Ku Suto* cree que una de sus motivaciones es que “somos negros y negras y estamos orgullosas de ser negros, es una de las resistencias nuestras, de las cuales tenemos que mantenernos en pie y en lucha”²³⁹.

Este enfoque discursivo da cuenta de un papel activo por medio de la música, en el cual se manifiesta un proceso de empoderamiento y reivindicación por el “orgullo de ser negro”. Pero este punto de vista va más allá del color de la piel, pues para algunos “lo negro” abarca un espectro más amplio. En palabras de Ashanty:

No solo es la melalina, porque hay palenqueros blancos, sino es el sentir y la apropiación que tengas tú con la cultura palenquera, aunque no sepas hablar lengua, aunque no sepas bailar, aunque no sepas cocinar. Pero si sientes apropiación por esas manifestaciones culturales tú eres palenquero, aunque no hayas nacido en el territorio²⁴⁰.

Como puede verse en este relato, aunque “ser negro” es una constante discursiva y es una de las principales motivaciones de reivindicación identitaria en los géneros emergentes, no es necesariamente el eje central de aquello que se considera como “palenquero”. Acá Ashanty destaca incluso que hay “palenqueros blancos”, y más allá de determinar como esencial el tema racial, incluso hasta del hecho de nacer en Palenque, hace énfasis en el nivel de apropiación de los valores culturales que se consideran como “tradicionales”. De allí que dentro de los géneros emergentes se cante también de aquellas

²³⁷ Escuchar canción en: <https://www.youtube.com/watch?v=JgnYJWKyecE>

²³⁸ Ver en: <https://www.bbc.com/culture/article/20191024-how-hip-hop-is-saving-a-dying-colombian-language>

²³⁹ Entrevista telefónica realizada el 1 de julio de 2020.

²⁴⁰ Entrevista telefónica realizada el 6 de julio de 2020.

prácticas que se interpretan como “propias”, las cuales dan cuenta que “ser palenquero” va más allá de una categorización racial. De este modo, por ejemplo, en el repertorio musical de *Kombilesa Mí* se destacan algunas de ellas. Tal es el caso de *Los Peinados*²⁴¹, en la cual se recalca el valor histórico y de resistencia de los peinados tradicionales, por ser, según la canción, “una forma de expresión que ayudaron durante la esclavización” para llevar a “los negros a la liberación”. A causa de ello, en su letra también se enfatiza en el estima y el afecto hacia el cabello crespo:

Por eso quiero mi pelo con demasiada emoción
Métetelo en la memoria, nuestro pelo tiene historia
Creatividad, resistencia y mucha libertá
Por eso yo lo uso con dignidá

En un mismo sentido, en la canción se habla de que su pelo “es bueno”, que con él “la vacilamos”, que hay “ke kelélo”²⁴² para mostrarlo “con anhelo en el mundo entero” por “tus hijos y tus abuelos”. Con ello, esta letra se configura como un canto para honrar el “pelo cucú”, motivar el orgullo por “los crespos” y enaltecer el valor histórico de lo que algunos llaman “rutas de libertad”.



243

²⁴¹ Escuchar canción en: <https://www.youtube.com/watch?v=tCy0HphFRYk>

²⁴² Traducción al español: “que quererlo”.

²⁴³ Fotografía de mi autoría. En ella se ve a Catiluz Villero haciéndole un peinado tradicional a su hija Linda; su familia fue la que me abrió las puertas de su casa durante mi estadía en Palenque.

De hecho, Afroneto en una entrevista dada a un medio de comunicación dice que la importancia de los peinados tradicionales recae en que “cuentan historias” y “hacen parte de la esencia nuestra, de la memoria que tiene San Basilio”. Por ello afirma que esta letra es precisamente “una forma de contestar a quienes nos dicen ‘pelo malo’ o ‘pelo duro’ de una manera racista”²⁴⁴. De este modo, acá se hace evidente una intención por reivindicar el cabello y los peinados tradicionales, en el cual a causa de la discriminación se busca motivar el reconocimiento como palenqueros, sobre todo empoderando a los más jóvenes:

Ama a tu pelo como a tu madre
Y cuídalo, cuídalo como a tu vida
Quiere a tu pelo como a tu padre
Y llénalo, llénalo, de felicidad

Además de los peinados tradicionales, que es una temática algo particular en esta canción, es necesario destacar uno de los elementos identitarios que más se resaltan en los géneros emergentes: la lengua. Como se ha mencionado a lo largo de este trabajo, la lengua tanto en lo tradicional como en lo emergente se interpreta como el hilo conductor de la musicalidad. Y en el caso de los géneros como el rap y el hip hop, cantar en lengua no solo es percibido como algo necesario para la innovación, sino que también se considera como una forma de fortalecimiento étnico. Como señala Jermin de *Rap Ku Suto*:

Esa parte siempre se ha recalcado harto, porque se han venido brindando talleres, estamos tratando de rescatar siempre algo, de no dejarlo perder, por eso hemos venido haciendo canciones en lengua. Por eso yo siento que también hemos venido preservando algo de la cultura. Anteriormente eran pocos los niños que hablaban el idioma palenquero, hoy ya hay jóvenes, niños, que ya pueden saludar, son costumbres que estamos tratando siempre de preservar. Ahí vamos cada día tratando de dar un paso más por preservar nuestras costumbres culturales identitarias²⁴⁵.

Siguiendo esta misma línea discursiva, Ashanty afirma que precisamente el “rapear” en lengua sirvió como una motivación a los más jóvenes para hablarla en entornos cotidianos. Según él, sirvió como un “boom para rehabilitarla”, para “despertar el chip cultural en los chicos de la comunidad”, pues afirma que la lengua estaba “debilitada” en las aulas de clase y los mismos jóvenes no querían hablarla²⁴⁶. Precisamente por esto algunos integrantes de *Kombilesa Mí* destacan que por medio de la música se ha ido logrando un empoderamiento sobre la lengua, en la cual han podido confrontar y

²⁴⁴ Ver en: <https://www.aviancaenrevista.com/lugares-y-destinos/asi-suena-san-basilio-de-palenque-colombia/>

²⁴⁵ Entrevista telefónica realizada el 1 de julio de 2020.

²⁴⁶ Entrevista telefónica realizada el 6 de julio de 2020.

deconstruir narrativas racistas. Como menciona Afroneto, “el palenquero fue considerado una forma pobre de español, de forma que la gente se sentía mal y decidía no hablarlo”²⁴⁷.

Por todo esto, Afroneto en una entrevista afirmó que:

El hip hop y el rap son géneros que nos permiten, por ejemplo, desaparecer la idea de que nuestra lengua es un castellano mal hablado. Combinando esos géneros con los ritmos palenqueros encontramos el hilo conductor para divulgar lo que es nuestro. Cuando decidimos mezclar estos ritmos teníamos claro que no nos íbamos a desligar de lo autóctono, así que el rap se convirtió en un instrumento para expandir horizontes. Vamos a hacer un rap comunitario, un rap que haga sentir orgullosos a los palenqueros²⁴⁸.

Alí Navarro, conocido como MC PM y quien también hace parte de *Kombilesa Mí*, dice algo similar. Según él, a causa de estos señalamientos contra la lengua algunos palenqueros no la reconocían y aceptaban que era “un castellano mal hablado”. Por ello, dice que precisamente buscan reivindicar la lengua por medio de la música, para que “los palenqueros se reconozcan, porque muchos se niegan a hablarla por la discriminación y el racismo”²⁴⁹. De hecho, Alí afirma que es la “autonomía” musical y lingüística la que ha hecho “único” su estilo, lo cual según él ha motivado cierta apropiación cultural entre los jóvenes palenqueros.

Por todo esto, al escuchar el amplio repertorio musical de *Kombilesa Mí*, efectivamente se puede observar que el tema que más se trata es el de la lengua. Así no sea la temática central de las letras, en su mayoría los coros y algunas estrofas hablan explícitamente de su importancia. Por ejemplo, en la canción *I kelé*²⁵⁰, que traduce “yo quiero”, se narra sobre la necesidad de hablarla y “quererla”. De hecho, en parte por eso no se canta en español sino que en lengua palenquera²⁵¹:

I kelé (Yo quiero)
Pa suto fottalesé (Para nosotros fortalecer)
Nu rejá pelé (No dejar perder)
Lengua suto ke a sendá ngande (La lengua nuestra que es grande)
I kelé (Yo quiero)
Pa to suto makaniá (Para todos nosotros trabajar)
Nu rejá kabá (No dejar acabar)

²⁴⁷ Ver en: <https://www.bbc.com/culture/article/20191024-how-hip-hop-is-saving-a-dying-colombian-language>

²⁴⁸ Ver en: <https://www.revistaarcadia.com/agenda/articulo/rap-hip-hop-musica-san-basilio-de-paleneque-kombilesa-mi-folclor-lanzamiento-cultura-concierto/53686/>

²⁴⁹ Ver en: <https://www.rollingstone.com.co/musica/kombilesa-mi-la-redencion-y-el-despertar-palenequero/>

²⁵⁰ Escuchar canción en: <https://www.youtube.com/watch?v=rieS11wHBPI>

²⁵¹ El video tiene subtítulos en palenquero y pudo ser traducida gracias al diccionario virtual Kribí.

Patrimonio oral trarisioná (El patrimonio oral tradicional)

En esta canción la lengua se asocia al valor patrimonial, se habla de la necesidad de fortalecerla, no dejarla acabar y de trabajar por ella. Del mismo modo, en otras partes se exalta su origen africano, se dice que es un “regalo” de Benkos Biohó y se motiva a hablar la lengua tanto adentro como fuera del territorio, pues la agrupación asegura que están “cantando para todo el mundo”. Igualmente, a la largo de la letra se hace énfasis en que la lengua palenquera hace parte de “la identidad” y “la comunidad”:

E ma trarisió a ta andi kolasó (La tradición está en el corazón)

I a ta kandá pa ma lengua nu kabá (Yo estoy cantando para que la lengua no se acabe)

Kuilá majaná ele tan sendá ma mayó irentirá (Cuida muchacho, ella es la mayor identidad)

Ke a ten ma komunirá (Que está en la comunidad)

Kelela, kuilala, chitjala (Quiérela, cuidala, háblala)

Además de *I kelé*, en otras canciones como *Ma kuagro*²⁵² y *Punto*²⁵³ también se canta sobre la lengua. En la primera, por ejemplo, se destaca que “hay que cuidarla” por su “origen bantú” y nuevamente se destaca su valor patrimonial, no solo local, sino “de la humanidad”, por eso dicen que ella es “cultura para todo el mundo”. En la segunda, se enfatiza en que “la lengua no se acabará” porque es “nuestra mayor identidad, musicalidad, ancestralidad, lucha y libertad”. Con ello, se hace evidente cómo en las letras *Kombilesa Mi* la lengua opera como uno de los principales elementos culturales sobre el cual se tejen narrativas sobre “la identidad”, de tal modo que su exaltación hace parte de un proceso de empoderamiento étnico para “fortalecer” el aprecio y el habla en los mismos palenqueros.

Además de la lengua y los peinados, *Kombilesa Mi* destaca en sus canciones otras prácticas consideradas como tradicionales. Tal es el caso de la gastronomía, que se aborda en letras como *Kumina Suto*, *Ma nduse* y *Ñeke*. En la primera²⁵⁴, que de hecho traduce “comida nuestra”, se habla de la festividad de la Semana Santa, el ambiente de la celebración y los platos que durante esta fecha se preparan. A la vez, se canta sobre los sabores del sancocho, la gallina, la tortuga hicotea y el arroz con pescado que “dejan perfumada toda la cuadra” y que todo el que coma “los dedos se tendrá que chupar”. Junto a ello, se resalta que los alimentos son “naturales” y “tradicionales”, lo cual para la agrupación es muestra de que la gastronomía palenquera “es la mejor”.

²⁵² Escuchar canción en: <https://www.youtube.com/watch?v=JgnYJWKyecE>

²⁵³ Escuchar canción en: <https://www.youtube.com/watch?v=5pxD4YgV6jg>

²⁵⁴ Escuchar canción en: https://www.youtube.com/watch?v=iDQ_m3qLeXU

En *Ma nduse*²⁵⁵, como su nombre lo indica en palenquero, se habla sobre “los dulces” tradicionales del corregimiento. De allí que parte de la canción esté enfocada en destacar la labor de las mujeres que los preparan y venden. Con ello, se resalta que “las madres” con sus dulces “han cruzado fronteras”, “han llegado hasta Venezuela” y “han mostrado su gastronomía cultural”, de tal modo que han logrado “endulzar a las forasteras” y traer el “sustento diario de sus familias”. En un mismo sentido, en la letra se habla de las cocadas y recrea al estilo rap un cantico considerado como tradicional, al ser entonado por las mujeres palenqueras cuando venden en las calles:

Alegría, caballito, enyucao'
Alegría, caballito, enyucao'
Alegría *ku koko*²⁵⁶ y aní
Cacera, cómpreme a mí
Que soy de Palenque y estoy por aquí

Por su parte, *Kombilesa Mí* en *Ñeke*²⁵⁷ canta sobre el trago tradicional de este corregimiento, de hecho, en ella dicen que es “la bebida que jamás pasa de moda”, que es una “verraquera”, “muy propia”, exaltando que es “nuestra bebida tradicional” y “que en todo el mundo no tiene copia”.



Junto a ello, se dice que se toma con mucha frecuencia, sea “en la mañana, al medio día, hasta en la noche, de madrugada” y que está siempre presente en festividades del corregimiento como cumpleaños, grados y bodas. Del mismo modo, como el ñeke se toma

²⁵⁵ Escuchar canción en: <https://www.youtube.com/watch?v=utq4QVYlnQg>

²⁵⁶ Traducción al español: “con coco”.

²⁵⁷ Escuchar canción en: <https://www.youtube.com/watch?v=3ELBF51CYfQ>

²⁵⁸ Material de archivo del documental *Los Hijos del Tambor*. En él Manuel Pérez, profesor y sabedor de medicina tradicional, prepara una mezcla de ñeke y plantas medicinales.

de diferentes formas, se destaca que se hace “con contra o a capela”, es decir, si se bebe solo o si se mezcla con plantas de la región como la “capitana, castillito y malambo”. Además, en la canción también se resaltan lugares donde se puede comprar como “donde Nay”, “la Guaca”, “Solvay” o “donde Aurora”.

Todo este repertorio de *Kombilesa Mí* que abarca, entre otras cosas, la lengua, los peinados y la gastronomía, da cuenta de un interés musical por resaltar ciertas prácticas culturales consideradas como tradicionales en Palenque para reivindicarlas y fortalecerlas. Sin embargo, como también pudo verse, otros grupos como *Rap Ku Suto* y *Ashanty Lawhier* también destacan ciertos elementos interpretados como “propios” y lo hacen acorde a su estilo. ¿Pero por qué hacerlo? ¿Cuál es su importancia? En palabras de Jermín:

Nuestro planteamiento más que todo es tratar de mostrar nuestras costumbres, tratar de mantener nuestras costumbres ancestrales, culturales e identitarias. Siempre estamos en esa parte, como en esa coyuntura de donde uno procede, que de dónde somos, de dónde venimos. Desde allá nos enfocamos más que todo, tratando de mantener compartida nuestra identidad. La lucha es principalmente eso, la lucha por preservar nuestra identidad. Que la gente diga: “de dónde provienen ellos, qué dicen ellos, qué se motivan por contar”. Que cuando viajemos digan: “yo quiero ir a Palenque”. Y cuando vengan mostrarles que se ha venido fortaleciendo, que mira, en Palenque permanece la lengua. Esa es la parte que como que queremos mostrar, dándole un fortalecimiento a lo que es nuestra identidad, a lo que es nuestra cultura, a lo que es nuestra ancestralidad. Esa es una de las prioridades que nosotros mantenemos, como nuestra existencia, lo tradicional, lo identitario²⁵⁹.

En este relato, Jermín considera que mediante la narración musical de “nuestras costumbres” se fortalece a la vez “nuestra identidad”. Igualmente, exhibe una sensación de lucha y compromiso por “la ancestralidad” y “lo tradicional”, de modo que ve en los nuevos ritmos una forma de manifestar “lo propio”, no solo hacia adentro, sino que también hacia afuera de la comunidad. De hecho, este último punto es bastante recurrente en los géneros emergentes, pues en sus letras se hacen constantes invitaciones para conocer Palenque a aquellos que no son palenqueros. Con ello, por ejemplo, en canciones como *Ma nduse*²⁶⁰ se escuchan expresiones cantadas como “miní a miná kumo suto hacé para prepará ma nduse”, que al español traduce “ven a mirar como nosotros hacemos para preparar los dulces”. Algo similar ocurre con *Punto*²⁶¹, en la cual en una estrofa se hace referencia al Festival de Tambores y se invita a venir “pa’ que tú puedas gozá”, o como en *Así es*

²⁵⁹ Entrevista telefónica realizada el 1 de julio de 2020.

²⁶⁰ Escuchar canción en: <https://www.youtube.com/watch?v=utq4QVYlnQg>

²⁶¹ Escuchar canción en: <https://www.youtube.com/watch?v=5pxD4YgV6jg>

*Palenque*²⁶², en cuya letra se dice que “si quieres verlo ven a verlo tú”, para que en el corregimiento “disfrutes su dulzura”.

Como menciona Ashanty, este tipo de invitaciones musicales se hacen con el objetivo de “llevar en alto el nombre de Palenque y lograrlo visibilizar”²⁶³. Inclusive, afirma que gracias a ello han llegado turistas a visitar el corregimiento, o en su defecto, que han logrado conocerlo a través de la música.

Muchas letras narran historias de personajes palenqueros, narran historias de Palenque, y yo he conocido chicos que me hablan de Palenque con tanta seguridad que parece que vivieron acá 10 años, pero solo escuchan canciones de *Kombilesa*, canciones mías, canciones de *Rap Ku Suto*, o tradicionales como el Sexteto, y se han hecho una idea de lo que es el pueblo. Y su idea no está tan alejada de la realidad de lo que es Palenque. Muchos desde que llegan dicen: “¡Claro! Yo vine a Palenque porque tal canción escuché”. De hecho yo he servido varias veces en el Festival de Tambores de guía turístico y me dicen que vinieron porque escucharon en una canción que en Palenque hay tal cosa. Me acuerdo que una vez me encontré dos personas que escucharon *Endi Loyo* de *Kombilesa* y desde que llegaron querían que los llevara al arroyo por las maravillas que habló *Kombilesa*²⁶⁴.



265

Además de este llamado a visitar Palenque, Afroneto considera que seguir esta línea artística que destaca “lo palenquero”, junto a la innovación rítmica hecha a partir del rap y el hip hop, ayuda al “fortalecimiento de nuestra cultura, de nuestra musicalidad, de todo ese ancestro cultural que tenemos heredado de los africanos”²⁶⁶. De hecho, en parte asegura que *Kombilesa Mí* nace en 2011 con esa intención, para “mantener viva la raíz de la lengua

²⁶² Escuchar canción en: https://www.youtube.com/watch?v=RIM30_2EUSQ

²⁶³ Entrevista telefónica realizada el 6 de julio de 2020.

²⁶⁴ Entrevista telefónica realizada el 6 de julio de 2020.

²⁶⁵ Material de archivo del documental *Los Hijos del Tambor*. En él se puede ver el arroyo de Palenque, al cual *Kombilesa Mí* le dedicó una canción.

²⁶⁶ Ver en: <https://www.youtube.com/watch?v=wUfNM9L0NCA>

tradicional y las manifestaciones culturales que contemplan el patrimonio de San Basilio de Palenque”²⁶⁷. Por ello, Afroneto afirma que la agrupación está interesada en “volver al origen”, de “no dejar perder la identidad” y “seguir con la tradición que nos dejaron nuestros ancestros”, porque según él “la cultura es la base de todo” y “a veces sentimos como una deuda: seguir rescatando de la memoria lo que nos hace ser lo que somos”²⁶⁸.

Este sentimiento de “deuda” al cual se refiere Afroneto en parte explica la intencionalidad del grupo de “mostrar lo que es Palenque a través de la música, mantener viva la tradición y difundirla fuera y dentro de la comunidad”²⁶⁹. Con ello, se hace evidente un interés por transmitir, enaltecer y salvaguardar ese conjunto de elementos y prácticas que son interpretados como tradicionales y palenqueras. De hecho, como él mismo afirma, por medio del rap y el hip hop la agrupación busca entregar un mensaje, porque hacer este tipo de música es “una forma para que la generación más joven garantice el futuro de las tradiciones de San Basilio de Palenque”²⁷⁰.

Ashanty, que hace parte de la generación musical más joven de Palenque, pues apenas tiene 19 años, está de acuerdo en que *Kombilesa Mi* marcó un hito en el corregimiento en términos de incentivar el aprecio, la salvaguarda y el interés de aprender sobre “lo tradicional”:

Cuando salen estos chicos y comienzan a hacer letras en lengua palenquera la gente sintió la necesidad de saber qué comunicaban. Así que motivaron a hablar en lengua y los demás comenzaron a apropiarse. No sé si notas la particularidad de cómo se viste *Kombilesa*. Nadie hacía eso acá. Así que los jóvenes comenzaron a mostrar su identidad, porque antes les daba pena salir y hablar lengua fuera del territorio, les daba pena salir y mostrarse así con esos atuendos por fuera del territorio. Por eso los chicos comenzaron a apropiarse con el proceso que inició *Kombilesa*, por la particularidad de su música y todo el boom que generó. De hecho, MC PM que es mi productor, lo dice en una de sus letras en la canción Ma Kuagro. Él dice: “*Kombilesa Mi* desde que surgió la cultura de su pueblo bastante fortaleció”. Y así lo es, han demostrado que son un grupo de jóvenes negros que hacen rap conciencia y ese verso define lo que es *Kombilesa* hoy en día²⁷¹.

En este relato, Ashanty exalta la importancia de *Kombilesa Mi* en su modo de hacer música, la cual según él ha motivado un sentimiento de apropiación y de fortalecimiento de

²⁶⁷ Ver en: <https://www.revistaarcadia.com/agenda/articulo/rap-hip-hop-musica-san-basilio-de-palenque-kombilesa-mi-folclor-lanzamiento-cultura-concierto/53686/>

²⁶⁸ Ver en: <https://www.elespectador.com/entretenimiento/gente/rap-en-lengua-palenquera/>

²⁶⁹ Ver en: <https://www.aviancaenrevista.com/lugares-y-destinos/asi-suena-san-basilio-de-palenque-colombia/>

²⁷⁰ Ver en <https://www.bbc.com/culture/article/20191024-how-hip-hop-is-saving-a-dying-colombian-language>

²⁷¹ Entrevista telefónica realizada el 6 de julio de 2020.

ciertas prácticas consideradas como “tradicionales”. Para Ashanty, con estos géneros emergentes como el rap y el hip hop se han buscado alternativas “para que no se pierdan ese tipo de manifestaciones culturales”, a la vez que han ayudado a configurar espacios musicales para “generar ideas y aportar en el desarrollo individual y colectivo de la comunidad palenquera”²⁷². De hecho, en un modo más personal, él asegura que fue gracias a *Kombilesa* que él mismo se empezó a sentir más cómodo al utilizar ciertas vestimentas que le colocaban sus padres:

Desde chicos nos vestían así con atuendos africanos y con prendas tradicionales, es ahí donde te hablo del papel de *Kombilesa*. Cuando nos vestían así e íbamos a los eventos del colegio muchas veces me sentía apenado, porque los otros chicos no estaban así y me sentía como avergonzado. Hasta que entendí la importancia de ese chip de apropiación cultural, cuando sale *Kombilesa*, cuando salen sus letras. Y ya todos los jóvenes comienzan a sentir lo que es ser negro y palenquero, lo que es ser descendiente africano²⁷³.

Efectivamente, cuando *Kombilesa Mí* se formó como grupo musical, su acogida en Palenque fue todo un reto para sus integrantes. No solo por la combinación de ritmos externos a la comunidad, sino también por el hecho de integrar a su estilo elementos como la lengua y las vestimentas africanas. Como señala Keila:

Nos decían que no nos sabíamos vestir, que estábamos locos. Entonces el principal reto que tuvimos con *Kombilesa Mí* fue demostrarle a las personas de nuestra comunidad que no estábamos locos. Nosotros hacíamos rap y en Palenque no se veía eso, y nos decían que hacíamos mucha bulla y que nos vestíamos muy raro. Nos llegaron a decir ‘el grupo de los locos’. Lo que más nos costó fue mostrar que lo que estábamos haciendo lo estábamos haciendo conscientemente y lo mejor que nos ha pasado es darnos cuenta de que hay una generación atrás que está muy pendiente de *Kombilesa Mí*. Yo diría que nuestros seguidores principales son los niños de Palenque. Nos alegra mucho ver que ellos quieren aprender la lengua para saber qué dicen nuestras canciones. Ese es un avance²⁷⁴.

Por ello, Keila dice que motivar ese sentimiento de apropiación cultural “no fue fácil”, a causa de que no todos los palenqueros se reconocían a sí mismos como tal, algunos se “avergonzaban” de hablar en lengua o veían con burla ponerse los trajes tradicionales. Pero ahora asegura que su iniciativa musical ha dado frutos, sobre todo en las generaciones más jóvenes, pues afirma que “ahora los negros palenqueros quieren tener lo que nosotros

²⁷² Entrevista telefónica realizada el 6 de julio de 2020.

²⁷³ Entrevista telefónica realizada el 6 de julio de 2020.

²⁷⁴ Ver en: <https://www.elespectador.com/entretenimiento/gente/rap-en-lengua-palenquera/>

usamos”. Por todo esto, Keila enfatiza en que el tiempo y su trabajo musical es el que al final ha dado cuenta de que “los locos tuvimos la razón”²⁷⁵.

Afroneto describe que, en parte, este éxito se debe a que siguieron los consejos de los maestros del kuagro que les dijeron que “no perdieran la identidad”:

Tú ves muchos raperos con cadenas de oro, nosotros las reemplazamos con collares, tú ves muchos raperos con relojes y gorras, nosotros mantenemos nuestros peinados típicos. Son cuestiones que tenemos vivas. Nos vestimos con atuendos tradicionales porque tenemos la ideología clara y respetamos la descendencia africana. Realmente los mayores sienten un orgullo por lo que hacemos porque estamos fortaleciendo esa musicalidad que ellos habían construido, la estamos llevando a lugares que de pronto ellos no pudieron llevar²⁷⁶.

Tyler Miranda comparte esta noción y señala que precisamente esa es la idea, la de “mantener vivos” esos valores culturales. Por ello, afirma que “a pesar de que vengan nuevos elementos musicales tenemos claro que hay que mantener vivo el legado ancestral propio de la comunidad palenquera”²⁷⁷. En este mismo sentido, Ashanty dice que estas prácticas son “un legado que nos dejaron nuestros ancestros y la mejor forma de retribuirlo es haciendo música”²⁷⁸. De allí que también afirme que el modo en que las nuevas agrupaciones musicales se apropian de los géneros emergentes son una forma de reivindicar y enaltecer lo considerado como “tradicional” y “palenquero”.

Ahora bien, con lo descrito hasta acá, se hace evidente que a través de los géneros emergentes los jóvenes palenqueros manifiestan ciertos procesos de empoderamiento étnico, en los cuales a través de la música se constituyen como actores sociales que reivindican sus valores culturales (Cunin, 2003). Con ello, en este contexto se evidencian narrativas musicales que apelan al “orgullo de ser palenqueros”, las cuales parten de la identificación de elementos comunes que apelan al espacio geográfico de Palenque para hablar en términos de diferencia y similitud identitaria (Wade, 2000; Restrepo, 2013).

Del mismo modo, aunque en este caso se hace énfasis en lo racial, este no es el eje central de la diferenciación discursiva que se expresa en los géneros emergentes, pues se apela más la acción de identificarse como “palenqueros”. Así pues, en este contexto sus habitantes consideran que “ser palenquero” va más allá de lo racial, pues hay una amplia

²⁷⁵ Ver en: <https://www.rollingstone.com.co/musica/kombilesa-mi-la-redencion-y-el-despertar-palenquero/>

²⁷⁶ Ver en: <https://www.revistaarcadia.com/agenda/articulo/rap-hip-hop-musica-san-basilio-de-palenque-kombilesa-mi-folclor-lanzamiento-cultura-concierto/53686/>

²⁷⁷ Entrevista realizada en Palenque el 17 de enero de 2019.

²⁷⁸ Entrevista telefónica realizada el 6 de julio de 2020.

variedad de interpretaciones que remiten a otros aspectos y a otras prácticas culturales, como la lengua, la medicina tradicional, los peinados y la gastronomía.

Siguiendo este orden de ideas, estas agrupaciones evidencian una serie de motivaciones y estrategias que buscan “fortalecer” y “salvaguardar” el “legado ancestral” que según ellos los precede, por lo cual parten de ciertos elementos de autopercepción e identificación que los “diferencia” y “reconoce” como palenqueros (Hale, 1997; Kenny, 2004). De este modo, los ritmos emergentes adquieren un carácter expresivo de reivindicación, en el cual algunos elementos considerados como “propios” y “tradicionales” se convierten en causas de lucha. Sin embargo, hay que dejar claro que este empoderamiento no necesariamente implica una transformación automática en las relaciones de poder, al igual que no llevan a un mejoramiento espontáneo en sus condiciones materiales de existencia o a una interrupción al racismo estructural. Aún así, en este caso se puede observar que la música opera como una herramienta de reivindicación y resistencia, cuyos efectos sería interesante analizar en otra investigación.

También es interesante observar que aunque existen posturas críticas entre los círculos académicos sobre las perspectivas esencialistas y la categorización de comunidades negras como “grupos étnicos”, en la práctica esto es utilizado como una oportunidad política que motiva la acción colectiva en términos de empoderamiento y reivindicación (Cunin, 2013; Leiva, 2013; Birenbaum, 2013). Con ello, en este caso puede percibirse una instrumentalización de lo considerado como “propio” y “tradicional”, que evidencia ciertas connotaciones esencialistas que son utilizadas por sus posibles efectos políticos en la realidad social (Fuss, 1989; Leiva, 2013). De este modo, los ritmos emergentes se vuelven un elemento discursivo y de representación relevante, en el cual “lo palenquero” se proyecta según los términos de los mismos músicos palenqueros. Con ello, sus canciones adquieren también un sentido político, de resistencia y que busca legitimar aquello que consideran como “propio” y “palenquero” (Birenbaum, 2013).

Bajo este panorama, en estos géneros se puede observar la configuración y difusión de un discurso identitario ligado al sentir orgullo por ser “ser palenquero”. Con ello, en esta narrativa se articulan una serie de conjuntos de enunciados y prácticas que demarcan un sistema de representación, en el cual se entretajan puntos de identificación y alteridad sobre aquello que se interpreta como palenquero. De allí que elementos como la música, la

gastronomía, la lengua, los peinados, la afrogénesis y el “ser negro” sienten las bases del reconocimiento de un origen común, de ser una serie de características compartidas que los motiva a identificarse como miembros de un mismo grupo social (Hall, 2003). De este modo, se ratifican ciertos límites simbólicos a través del discurso, la diferencia y la acción de identificarse como “palenqueros”.

En este plano discursivo se evidencia un papel activo de la música en términos de identificación y de empoderamiento étnico. Con ello, a través de canciones, letras y rap, se tejen narrativas sobre “la identidad” en las cuales el “orgullo” por ser negro y palenquero se vuelve una constante musical. Se exaltan también otros valores culturales que se ligan a ella como la lengua, los peinados y la gastronomía, de tal modo que individualmente y en conjunto se interpretan como prácticas que hay que “fortalecer” y “preservar”. De allí que discursivamente en el repertorio de estas agrupaciones emergentes se haga hincapié en la importancia y la necesidad de “salvaguardar” el “legado palenquero”.

En un mismo sentido, estos discursos identitarios no solo operan como referentes colectivos de identificación dentro de la comunidad, pues sus modos de difusión han hecho que su alcance se haya expandido, no solo en Colombia, sino que también en países extranjeros. A causa de ello, hacer música con ritmos como la champeta, el rap y el hip hop también se ha visto como una herramienta para enviar “un mensaje”, para dar a conocer “lo palenquero” y “lo tradicional” fuera del corregimiento. De este modo, estos discursos no solo buscan motivar a las generaciones más jóvenes a apropiarse y sentir orgullo por aquello considerado como palenquero, sino que también esperan representar “lo propio” para incentivar la visita de personas externas a Palenque.

Ahora bien, además del rol de empoderamiento étnico que se hace evidente en estos géneros, es importante destacar cómo los ritmos emergentes son interpretados también como una herramienta que busca hacer una crítica, de tal manera que uno de sus principales móviles es el activismo y la intención de materializar cambios sociales. Este tema será tratado a continuación.

La crítica y búsqueda de cambio social en la música emergente

Al preguntarle a Jermín sobre su gusto por el rap, por qué había decidido escoger este género para labrar su estilo, dijo que, entre otras razones, lo movía el hecho de que el

“rap es protesta”²⁷⁹. Como él mismo afirma, “el mensaje que queremos lanzar es la mirada hacia ciertos problemas”, de allí que para *Rap Ku Suto* la música no solo sea un mecanismo para “fortalecer” las tradiciones culturales palenqueras, sino que también para exponer una crítica sobre asuntos que los afligen, reivindicar algunas de sus luchas históricas y promover el cambio de sus condiciones sociales de existencia. Por estas razones, Jermín afirma que utilizan el rap para narrar musicalmente:

Las cosas que hemos podido vivir en las calles, las vivencias, los historiales que vivimos a diario. Hay una cantidad de cosas que estamos viviendo a diario que no te imaginas hermano. Le cantamos a los que nos han dado la pobreza, a la discriminación que hay porque está muy profundizada en el país, en el mundo. Le cantamos a las problemáticas sociales ante el Gobierno, a los lugares que se están viendo afectados por el conflicto armado, todas esas cosas. Y pues claro, también a sobre nuestras metas²⁸⁰.

En este sentido, y a diferencia del apartado anterior, se hace evidente en este caso una forma de empoderamiento protestario, el cual busca la transformación social desde la musicalidad. Este modo artístico de actuar, como señala Jermín, “es también una forma de lanzar ese sentir de nuestras comunidades, de nuestras poblaciones, de lo que sucede en el mundo”. Con ello, la música adquiere un sentido político y activista, en el cual el rap es interpretado como un medio para dar un mensaje crítico a la sociedad. En palabras de Jermín, “porque el rap es revolución, es realidad, es narrar la realidad y todo aquello, es buscar el cambio”²⁸¹.

Siguiendo esta posición política y crítica, dentro de los géneros emergentes los temas que más se tratan son el racismo y la discriminación. De allí que *Kombilesa Mí* y *Rap Ku Suto*, las dos agrupaciones más representativas en esta vertiente musical, se unieron para hacer una canción sobre esta problemática: *No más discriminación*²⁸². En ella, como alcanzó a tratarse en el apartado anterior, se canta sobre el “orgullo” de ser negro y palenquero, a la vez que se canta contra esta realidad social de la han sido víctimas:

Porque hay mares que se burlan de nosotros
Ya sea por su forma de hablar o por su rostro
Por su color de piel o por su forma de ser ante los demás
Lo único que quiero es que pienses con claridad
Punto seguido, pero si con el permiso de mis amigos esta canción finalizo
Vengo a decir que estamos’ siendo atropellado’ por el racismo

²⁷⁹ Entrevista telefónica realizada el 1 de julio de 2020.

²⁸⁰ Entrevista telefónica realizada el 1 de julio de 2020.

²⁸¹ Entrevista telefónica realizada el 1 de julio de 2020.

²⁸² Escuchar canción en: https://www.youtube.com/watch?v=9_3q4f2t6tQ

No debe ser así, si el color de sangre humana es el mismo

En esta misma canción, las agrupaciones dicen específicamente que se canta “en forma de protesta”, porque “todos somos iguales” y la discriminación es “algo que afecta a este planeta como los terremotos”. Por ello, en su letra también se afirma que:

Lo que quiero es que blancos y negros se vean con decencia
Y el verbo discriminar vaya a lo último de su conciencia
Desaparezca
Y que nunca vuelva jamás
Apago la palabra discriminación racial
Todas la' razas una familia mundial
Nadie que se burle de otro por su forma de hablar o por su color
Todo el mundo en un solo rincón

Por este tipo de letras, Jermín afirma que por medio del rap y el hip hop se hace resistencia musical, se reivindican las minorías y se exponen las voces que han sido oprimidas históricamente. Según él, en el caso de los palenqueros, “ya no queremos más maltrato, déjenos respirar, déjenos tranquilos que somos personas y por eso estamos agarrados a esa parte siempre en nuestras canciones”. Por ello, Jermín considera que su estilo musical se centra en “resistir los obstáculos que hay que romper”, en el cual, a su parecer, el principal es “el racismo compadre, nosotros mantenemos es resistencia en contra de ese racismo que hemos venido viviendo, queremos mostrar que nosotros también tenemos personalidad, que somos seres humanos”²⁸³.

En esta lucha contra el racismo, desde el plano musical, en los géneros emergentes palenqueros también se exaltan situaciones sociales e históricas que incluso se remontan a la diáspora africana y al periodo colonial. A diferencia de como ocurre con los géneros tradicionales, en los cuales se destacan algunos valores culturales que son interpretados como “una herencia”, en ritmos como el rap y el hip hop no solo recalca la necesidad de su “preservación”, como se evidenció en el apartado anterior, sino que también se hace énfasis crítico en la trata negrera, la esclavización y la invasión de América. En palabras de Jermín:

De eso también se trata la música nuestra, porque nosotros más que todo venimos es de una lucha, de una resistencia. Somos el primer pueblo libre de América, somos la lucha que nos pasaron nuestros hermanos ancestros por encontrar esa libertad, que supuestamente tenemos hoy y por la que aún nos mantenemos en pie de lucha. Porque estamos claros de que no

²⁸³ Entrevista telefónica realizada el 1 de julio de 2020.

existe la libertad amplia, estamos en un racismo muy grande, una que otra violación de derechos humanos y muchas desigualdades.²⁸⁴

De allí que en el repertorio musical de *Rap Ku Suto* se encuentren sencillos como *La realidad de un pueblo*, *Ekagbatando ma rai* y *Rekuperación de lucha por el territorio*, en las cuales se destacan estas luchas históricas. En la primera²⁸⁵, por ejemplo, se hace una narración rítmica sobre la fundación de Palenque, en la cual se afirma que surgió gracias a “un grupo de personas africanas que de manera forzada fueron traídas a este continente” y que estaban motivados por “un valiente hombre llamado domingo Benkos Biohó que nunca aceptó la condición de ser esclavo”. Se hace énfasis en la “lucha por la libertad”, “la unión de un grupo de hermanos”, el hecho de pelear “contra la opresión española” y “los valores que impulsaron la rebelión”. De este modo, en esta canción se exalta el empoderamiento de los cimarrones que sentaron las bases de Palenque, su resistencia contra el sistema esclavista y se hace un reconocimiento musical a su pasado histórico.

En *Ekagbatando ma rai*²⁸⁶, que en español traduce “buscando nuestras raíces”, también se canta sobre este periodo histórico, en el cual, remitiendo a la trata negrera, dicen que los trajeron a América contra su voluntad y centran su crítica contra el sistema colonial:

Oro, cobre, plata, bronce con to' arrasaron
Conocimiento natural, ancestral, casi devastaron
Nos saquearon, nos saquean
(...)
Aquí nos lo queremos
¡Váyanse a afuera!
Nos saquearon Guanajuato, Zacatecas, Potosí
De todos los rincones se llevaron algo qué tal que te hubié' tocao' a ti

Por ello, en esta canción también afirman que “somos una sociedad cansada de estar explotada” y abogan por una “transformación”, “para dejar de ser el patio trasero de los gringos y Europa”. En este sentido, se usa como base narrativa la explotación colonial para ligarla con las desigualdades del presente, de tal modo que también se canta contra las multinacionales, a las cuales se le acusa de estar “hambrientas por nuestro oro” y de “dejar nuestra tierra en ruinas”.

²⁸⁴ Entrevista telefónica realizada el 1 de julio de 2020.

²⁸⁵ Escuchar canción en: <https://www.youtube.com/watch?v=Hx1tM6nvEaA>

²⁸⁶ Escuchar canción en: <https://www.youtube.com/watch?v=9IhPrYX2d7E>

Algo similar ocurre en *Recuperación de lucha por el territorio*²⁸⁷, en la cual se alude al “sufrimiento de la raza negra”. En ella, *Rap Ku Suto* reivindica el movimiento cimarrón durante la Colonia, resalta que “derramaron su sangre por el bien de esta tierra” y que ellos deben continuar con ese legado de lucha al ser “descendientes de una raza fuerte y guerrera”. Además, en la canción el grupo hace un llamado a la acción, a resistir “contra la opresión que tienen sobre el pueblo”, “a levantar el puño en honor a las panteras negras en honor a Benkos y a la M de Mandela”.

Siguiendo esta línea discursiva contra el racismo, y que reivindica ciertos valores ligados a la concepción de afrogénesis, en los géneros emergentes palenqueros también se canta en contra de la desigualdad social. En palabras de Jermín:

¿La desigualdad en que la vemos? Por lo menos eso está ahí claro, cuando hablamos de desigualdad en el ámbito mundial a nosotros los afrodescendientes no nos están viendo con buenos ojos con ese racismo que hemos estado viviendo, ahí ya se nota una amplia desigualdad. De que tú llegas a trabajar y te miran con otros ojos, que vayas en la calle y te miren con otros ojos, que vayas en un bus y te paren de tu asiento. Ellos te intimidan y todos somos iguales, somos personas. A eso es lo que vamos con nuestra música²⁸⁸.

Ahora bien, además del racismo, Jermín considera que existen otras desigualdades sociales que lo afectan a él y la comunidad palenquera. Por ejemplo, en canciones como *Igualdad*²⁸⁹ la agrupación canta sobre situaciones y hechos en las que ven reflejadas estas inequidades como la pobreza, la acumulación de riqueza, el acceso a la salud y algunos derechos básicos. Con ello, en esta canción *Rap Ku Suto* lo que desea contar es que consideran que no existe la igualdad:

Para se' iguales entre uste' y yo la diferencia es mucha
Nos quieren meter el cuento que todo' somos igual'e'
Y que tenemo' los mismo' derechos
Pero eso es pa' engañarno'
Y eso me tiene arrecho

En esta canción *Rap Ku Suto* hace constantes comparaciones, principalmente para hacer una crítica sobre las diferencias en las condiciones de vida para algunas personas en el corregimiento:

Uste' fuera igual que yo
Si fuera hasta el trabajo en burro

²⁸⁷ Escuchar canción en: <https://www.youtube.com/watch?v=v26cq13pfpc>

²⁸⁸ Entrevista telefónica realizada el 1 de julio de 2020.

²⁸⁹ Escuchar canción en: <https://www.youtube.com/watch?v=MxgQuk4XmL4>

Y comiera tierra cuando no alcanzara un culo
Si envés de la Casa de Nariño se sentaran en el rancho
Con un sol ardiente
Y salieran decididos a tirar machete
Si viviera en una casa humilde
Que cuando lloviera la gotera el sueño suela interrumpirte
Si fuera pa' la tienda a fiar arró
Y ver la cara del tendero con ganas de decir que no
Si lo que ganaras no alcanzara pa' tus gastos
Si tu hijo a la escuela llevara rotos los zapatos
Si la llegada e' la agua por tu zona fuera nula
Y para acarrearla te pusieran mula

Por todo esto, el coro de esta letra se enfoca en decir que “la igualdad solo se ve en los papeles”. Por ello, además de hacer una comparación crítica sobre la diferencia en los estilos de vida, se arremete en contra de políticos y funcionarios gubernamentales:

Yo fuera igual que uste' si me ganara 30 millones en un me'
Si todo' mis gastos corrieran acuestas del Estado
Si trabajara en una oficina, con aire acondicionado
Si pensara en hacerme rico
Y de lo que tengo no compartiera ni un poquito
Si cuando me enfermara de este país me atendiera quien mejor doctor
Si me robara mil millones y no saliera en la televisión
Si mi casa estuviera igual de grande que mi barrio
Si caminara sobre una alfombra roja envés de barro

De hecho, esta tendencia discursiva crítica contra el Gobierno y sus representantes es una constante en *Rap Ku Suto*. Con ello, en sus canciones exhiben problemáticas locales como el abandono estatal del corregimiento, aunque también lo hacen con políticas de carácter más nacional, como los tratados de libre comercio. En palabras de Jermín:

Nosotros ahí no fallamos, porque nuestro grupo más que todo es eso, siempre se van a ver esas canciones en nuestra agrupación. De levantamiento al Gobierno, a esto, que lo otro, que no hicieron esto. Y siempre tratamos también de defender los derechos humanos, que si elaboran una ley y después con el tiempo nos damos cuenta que no están cumpliendo tratamos de hacerle un llamado a esa parte, de qué pasa con los que elaboraron la Constitución, por qué no cumplen, por qué si hacemos lo que dice la Constitución nos quieren agarrar, nos quieren matar. Y estamos mucho en esa parte porque de eso se trata el rap, el rap es protesta²⁹⁰.

Siguiendo esta línea discursiva, *Así no es*²⁹¹ de *Rap Ku Suto* es una de las canciones más críticas. En ella, a grandes rasgos, se canta en contra del Gobierno y de aquellos que

²⁹⁰ Entrevista telefónica realizada el 1 de julio de 2020.

²⁹¹ Escuchar canción en: <https://www.youtube.com/watch?v=vsn4e1Mu6bA>

manejan el control del Estado, pues los acusan de no saber llevar las riendas de país y de pensar más en sus intereses personales, el dinero y la corrupción. Precisamente, el coro de su letra dice “así no es”, aludiendo al modo en que se “gobierna al pueblo” y se “le paga al pueblo”, pues aseguran que mientras que los políticos viven bien, las condiciones de vida de los palenqueros y de otros grupos minoritarios “está mal”. Por ello, la agrupación dice que no cree en “la tal democracia”, que la ayuda que brindan los políticos “no sirve” y que solo aparecen para conseguir votos en elecciones:

Son ustedes los que están destruyendo este país
Son ustedes los que están creando pobres en los barrios
Son ustedes los que nos están cortando la posibilidad de seguir adelante
Cumplir nuestra' metas
Cumplir nuestro' objetivos
Piensen en el pueblo
Acá está el pueblo

En un mismo sentido, en esta canción se exponen problemáticas como el desempleo y la educación. Con ello, se habla sobre cómo se “niega el derecho al trabajo” con la “tonta excusa de la falta de experiencia”, de la privatización educativa, de las pocas condiciones de acceso y exigen también educación de calidad gratuita. Sobre la salud, *Rap Ku Suto* critica la falta de atención y las demoras en poder pedir una cita médica, e inclusive, hace una denuncia sobre el trato a los reclusos en las cárceles del país, a quienes aseguran que viven en “condiciones inhumanas”.

Junto a estos temas, en *Así no es* también se canta sobre las políticas en el agro colombiano y afirman que a los campesinos “los tienen sin ayuda, sin subsidio” y que le quitan las tierras para “darles a las multinacionales los beneficios”. De hecho, en otra canción llamada *Kampesino*²⁹² la agrupación habla también de este tema y dice que lo defiende como “un gallo fino”, pues nuevamente denuncia que los están “sacando de sus comunidades” porque el Gobierno “cede a empresas internacionales permisos para explotar la tierra en busca de minerales”:

Obligándolos a mendigar en las ciudades
Contra un tratado libre
Que no nos ha obligado a sacar nuestro calibre
Que el agricultor se ha tomao' la' vías
Po' que trabaja todos los días

²⁹² Escuchar canción en: <https://www.youtube.com/watch?v=WOGv8cknwW0>

Y siempre vive en agonía
Exigiendo una reforma agraria
A ver si sale de esta vida tan precaria

En parte, es entendible que se aborde esta temática porque Palenque es un corregimiento cuyo modelo de producción se basa en la agricultura (Restrepo y Pérez, 2002). En “el monte”, como algunos palenqueros lo llaman, se cultiva maíz, yuca y ñame, por lo cual la agrupación considera que se han visto directamente afectados por estas medidas del Gobierno. En un mismo sentido, sobre otras problemáticas más locales, la falta de acceso de servicios públicos es uno de los principales asuntos que se recalcan musicalmente contra el Estado. Es un hecho que además de la violencia y la discriminación histórica que han sufrido los palenqueros, las condiciones socioeconómicas actuales son deficientes. Más del 75% de su población presenta al menos una necesidad básica insatisfecha y el 50% de sus habitantes está en estado de miseria (PNUD, 2009).



293

De hecho, durante mi estadía pude constatar cómo se vive día a día la ausencia o falencia de estos servicios públicos. Por ejemplo, aunque ya varias casas tienen alcantarillado, la mayoría aún no tiene agua, acceden a ella semanalmente por un camión y cada familia la almacena en tanques, en los cuales deben saber administrarla para que dure el mayor tiempo posible. Del mismo modo, Palenque no cuenta con gas domiciliario y cada familia debe costear su propio servicio con pimpinas de gas o cocinando con leña. Y aunque sí hay luz eléctrica, constantemente hay fallas y se puede ir por horas.

Por todo esto, Jermín asegura que la música es un puente para manifestar el inconformismo y exigir el acceso a estos servicios que son derechos básicos. Según él:

²⁹³ Fotografía de mi autoría. Niñas caminando en las calles de Palenque.

Esos son servicios que nosotros también apuntamos en nuestras canciones. La salud aquí es pésima, los instrumentos en el centro de salud están dañados, el agua a veces nos falla, la luz eléctrica a veces nos molesta, a veces suceden daños y todo aquello. Son problemáticas que yo creo que con la música también se hace un llamado a que tengamos un mejor servicio para la comunidad²⁹⁴.

Afroneto, de *Kombilesa Mi*, también comparte esta idea y cree que por medio de la música se puede dar “una voz de apoyo, de protesta, de lucha” por estas problemáticas. Por ello dice que:

En nuestra música se puede identificar una resistencia frente a la negligencia gubernamental que azota al pueblo. Nosotros como raperos tenemos que velar y luchar por el territorio, no sólo de Palenque, sino de Colombia. La música es un recurso que permite denunciar los problemas de corrupción. Además, nuestra lírica busca el fortalecimiento de las tradiciones palenqueras que poco a poco pueden ir desapareciendo²⁹⁵.

Con ello, Afroneto considera que mediante los nuevos ritmos no solo “fortalecen” aquellas prácticas que se consideran palenqueras, sino que también “protestan” en contra de aquello que los aflige, como el racismo, la corrupción y el abandono estatal. Ahora bien, este modo de expresar inconformismo no se ve reflejado solo en contra del Gobierno y sus representantes, pues algunas agrupaciones como *Rap Ku Suto* también han utilizado el rap y el hip hop para hacer críticas dentro de la misma comunidad. Como señalan en *Rekuperación de lucha por el territorio*²⁹⁶, para ellos, no todo “es culpa de quien nos representa, también es culpa’l pueblo que sus problemas no lo’ enfrenta”.

Siguiendo esta narrativa, Jermín asegura que es necesario tener una postura crítica sobre lo local y aquello que acontece en Palenque. Esto a causa de que, como él mismo afirma, “uno para salir a juzgar a otros tiene que por lo menos arreglar su hogar y yo para venirlos a criticar a ustede’ tengo que hacer una crítica constructiva en mi hogar”²⁹⁷. Con ello, por ejemplo, en *Rekuperación de lucha por el territorio*, la agrupación afirma que:

La historia estamos pisoteando
Al libertador estamos traicionando
No má’ tenemos cartas como el arrancón
Que si Domingo regresara nos diera un bofetón
Con su razón
Porque el peleó y hoy estamo’ apostando a la destrucción

²⁹⁴ Entrevista telefónica realizada el 1 de julio de 2020.

²⁹⁵ Ver en: <https://www.revistaarcadia.com/agenda/articulo/rap-hip-hop-musica-san-basilio-de-palenque-kombilesa-mi-folclor-lanzamiento-cultura-concierto/53686/>

²⁹⁶ Escuchar canción en: <https://www.youtube.com/watch?v=v26cq13pfpc>

²⁹⁷ Entrevista telefónica realizada el 1 de julio de 2020.

En esta canción, cuando hablan de “Domingo” y el “libertador”, *Rap Ku Suto* se refiere a Benkos Biohó. Según él, decidieron cantar sobre ello por “la falta de conocimiento, de saber de dónde descendemos, qué hacían nuestros ancestros, falta compartir esa parte más en la comunidad”²⁹⁸. Por ello, Jermín considera que localmente se puede hacer una “crítica constructiva” para hacer “un llamado a la unidad”, de tal modo que el “sentido comunitario se fortalezca”. De allí que también existan canciones como *La realidad de un pueblo*²⁹⁹, que precisamente le apunta a hacer una invitación a la unión de Palenque y la catalogan como “un mensaje de reconciliación” que busca “la retoma de todas y cada una de las cosa’ buena’ que caracterizaron a esta comunidad”:

Hoy no me cabe en la cabeza
Ver como un pueblo que se caracterizó por la unión
Está má’ fragmentado que las torres gemelas despué’ de su destrucción
Los jóvenes de un barrio se pelean con los otros por pendejada’
Los líderes se pelean por lo que al pueblo por mérito propio le corresponde
Si Benkos hubiese actuado de la forma en que ustedede’ lo hacen
Seguramente aún estaríamos bajo el yugo de la maldita colonia española
Démonos cuenta que nosotros’ mismos no’ estamos atacando
Nosotros’ mismos no’ estamos dividiendo
Nosotros’ mismos no’ estamos fragmentado

Para Jermín, hacer estas críticas es necesario para la comunidad, pues considera que ayudan a dar cuenta de aquellas decisiones o acontecimientos que van “por un buen camino o no”. Por ello asegura que deben narrar estos hechos locales, principalmente para hacer un “llamado” a los habitantes palenqueros:

Esto lo hacemos para que nos mantengamos unidos, tratemos de compartir nuestros ideales para que aquellas cosas y esos motivos se den. Seguir adelante como comunidad, tratar de fortalecernos, ante todo, tener igualdad entre nosotros mismos, porque todo esto es una lucha, es una resistencia hermano. (...) Hay que recordar ese tiempo en que Benkos mantenía a nuestros hermanos unidos, en un plato comíamos muchos, pero hoy ha venido sucediendo una que otra falencia en esa parte. Hay unos y otros que cambian, entonces por eso estamos tratando de hacer ese llamado³⁰⁰.

Siguiendo esta misma línea, Jermín considera que con su música se invita a recuperar “esos valores palenqueros y colectivos de nuestros hermanos ancestros”. Por ello, dice que para *Rap Ku Suto* es también necesario “poner el ojo” sobre los líderes de la

²⁹⁸ Entrevista telefónica realizada el 1 de julio de 2020.

²⁹⁹ Escuchar canción en: <https://www.youtube.com/watch?v=dJeS2NZm9HI>

³⁰⁰ Entrevista telefónica realizada el 1 de julio de 2020.

comunidad, pues considera que algunos “cambian de mentalidad” cuando llegan a un puesto político. En sus palabras:

Hay personas que cuando están viendo esa otra vivencia como que cambian, entonces estamos haciendo ese llamado a qué te pasa, no te puedes cambiar de ninguna forma porque te den un puesto, tú tienes que seguir esa rutina identitaria y la tradición (...). Y pues acá también hay problemas sociales, hay problemas de politiquería, que como tú no estás conmigo yo no puedo darte los mejores servicios que el Gobierno mandó. Que como tú no votaste conmigo yo no puedo darte nada, como tú votaste con el otro gremio entonces yo no puedo darte trabajo. Y los líderes peleándose por un puesto para tal grupo u otro, que yo quiero estar ahí. Inclusive algunos se monopolizaban el dinero de la comunidad. Entonces sí, esos son problemas sociales de los que nosotros también venimos cantando también en nuestra música³⁰¹.

Este tipo de críticas, tanto internas como externas a la comunidad, en general buscan un llamado a la acción, como señala Jermín, “para cambiar la mentalidad” y así generar un cambio en lo social. Por ello, él y su grupo consideran que la música es también “una forma de enseñanza” y una herramienta para lograr cambios comunitarios y políticos:

Buscamos un cambio mi hermano, nosotros queremos cambio social, queremos que mejoremos la educación, mejoremos la salud, no más discriminación, no más violaciones de derechos, queremos más igualdad, queremos como un bien para la comunidad, para los pueblos, para las calles, para el mundo entero. Y sentimos esa posibilidad de que cambie, que cambie el mundo, que cambie el país, que cambien las ciudades, los pueblos, pa’ una mejor forma. Queremos una cantidad de cosas a las que vamos encaminados y a través de la música es un cambio pacífico, me entiendes. Y a través de la música la gente va escuchando todo lo que queremos decir, algo cierto, algo obvio, para que todos repiensen sus acciones, a fin de cuentas la música es arte y es de los fundamentos más aptos para cambiar parte de una población hermano³⁰².

Siguiendo esta idea, Jermín señala que una de sus principales intenciones es acercarse a los más jóvenes para “enseñarles”, evitar que vayan por “malos pasos” y mostrarles que “se pueden hacer muchas cosas con el arte”. Con ello, según él, *Rap Ku Suto* también quiere dar un mensaje para “rescatar a esos jóvenes que andan en violencia” y mostrarles que “podemos salir adelante”. De allí que en estos géneros también se haga evidente una línea discursiva que busca la autosuperación. En palabras de Jermín:

Mucha tiradera contra el Estado y eso, pero también nos enfocamos en hacer música mensajera, como que mira esto, echa pa’ lante, tú tienes poder, tú tienes toda la nomenclatura para llegar a ser grande. También hacemos rap de esa forma, para sacar de una cantidad de problemáticas a ciertos jóvenes. Es como una insignia que tengo. Tratar de

³⁰¹ Entrevista telefónica realizada el 1 de julio de 2020.

³⁰² Entrevista telefónica realizada el 1 de julio de 2020.

hacer, tratar de invitar a que hagan las cosas bien porque no es fácil, por las problemáticas que tenemos en el país, en el mundo entero, no es fácil sobresalir y mantenerse. Más que todo nos inclinamos a esa parte, como que llamarlos a que se vinculen, a que se contacten, que hay una mejor manera de vivir en el mundo, que la violencia viene de nosotros, aunque también ha sido formada por parte del Estado³⁰³.

Afroneto comparte esta idea y en una entrevista señaló que uno de los planes a futuro de *Kombilesa Mí* es tener un espacio cultural donde puedan trabajar con jóvenes para hacer talleres, conversatorios, ensayos para así “unirnos más”, de tal modo que se cree un ambiente propicio para “explotar jóvenes talentos de Palenque”³⁰⁴. En un mismo sentido, Ashanty considera que la música sirve de inspiración para las nuevas generaciones, como lo fue para él ver lo logrado musicalmente por *Kombilesa Mí*. De hecho, por eso dice que lanzó su canción *Sueños*, para mostrar que él quería dedicar su vida a la música y decirle a más jóvenes que “si tú consigues algo que te gusta y puedes vivir de eso logras la felicidad, era una forma de motivar a la gente a que nunca es tarde para cumplir sus sueños”³⁰⁵.



306

Ahora bien, con lo expuesto en este apartado, se puede dar cuenta de cómo la música palenquera a través de ritmos emergentes como el rap y el hip hop adquiere un sentido crítico y protestario que busca la transformación social y la autosuperación. En este orden de ideas, la música no solo se interpreta como un instrumento para “fortalecer” los valores culturales considerados como palenqueros, sino que también para “luchar” y dar a conocer las problemáticas sociales que los afectan, como la discriminación, la desigualdad social y la falencia en el acceso de los servicios públicos. Con ello, se hace evidente un

³⁰³ Entrevista telefónica realizada el 1 de julio de 2020.

³⁰⁴ Ver en: <https://www.rollingstone.com.co/musica/kombilesa-mi-la-redencion-y-el-despertar-palenquero/>

³⁰⁵ Entrevista telefónica realizada el 1 de julio de 2020.

³⁰⁶ Fotografía de mi autoría. Niños palenqueros en las calles del corregimiento.

empoderamiento en el cual la música se interpreta como un medio para “dar un mensaje” político y activista a favor de promover el cambio social.

En un mismo sentido, en estos géneros musicales se manifiesta un proceso de identificación (Hall, 2003), en el cual el reconocimiento de un pasado común, como la diáspora africana, la invasión de América y la trata esclavista, se convierte en un motivo de protesta para reivindicar el pasado histórico palenquero y para exponer las voces que han sido oprimidas. Igualmente, en relación al presente, algunas problemáticas como el abandono estatal, las políticas de gobierno y la desigualdad se vuelven temas centrales para manifestar una resistencia musical. Con todo esto, se articulan musicalmente discursos que hacen un énfasis crítico en la sociedad, al igual que al interior de la comunidad palenquera.

Este sentido crítico y protestario de los géneros emergentes exhibe también la conformación y difusión de discursos identitarios sobre lo que se considera como “palenquero”, en este caso centrados a las luchas y desigualdades que ha sufrido históricamente el corregimiento. Con ello, se hace evidente un proceso de “narrativización” sobre estos modos de resistencia (Hall, 2003), en el cual se demarcan puntos de identificación y alteridad sobre la comunidad y sus miembros.

Del mismo modo, los ritmos emergentes en este caso se convierten en una herramienta que busca la retribución de derechos por parte del Estado (Navarrete, 2008; Wade, 2008) y es vista como una forma que enfrenta y resiste los sistemas dominantes que los han hecho víctimas de discriminación social, cultural y lingüística por los prejuicios y estereotipos raciales. Con ello, géneros como el rap y el hip hop se destacan como un modo de empoderamiento en el cual los jóvenes palenqueros se constituyen como actores que reivindican sus derechos y luchas sociales (Cunin, 2003; Wade, 2008).

Bajo este panorama, esta vertiente musical da cuenta de cierta sensibilidad y acción colectiva que vincula a grupos como *Rap Ku Suto* y *Kombilesa Mí* con proyectos sociales, políticos y étnicos. Esto a causa de que en su repertorio se da cuenta de un proceso de autoreconocimiento, en el cual su música tiene un rol relevante en términos de movilización, la búsqueda de estrategias y la acción política, todo ello para buscar el cambio en su comunidad (Taylor, 1992; Bernstein, 2005).

Reflexiones finales

En este trabajo etnográfico mi interés académico e investigativo se centró en analizar el rol de la música en la configuración de discursos identitarios en San Basilio de Palenque, Bolívar. Para ello, indagué la relación de la música con la creación y difusión de discursos sobre la “identidad” en el corregimiento y examiné la manera en que ella, en sus variantes tradicionales y emergentes, expresa y articula la concepción de “lo propio” y “lo palenquero”. Esto a la par de que estudié la forma en que la música se entrelaza como un referente colectivo que genera un sentido de comunidad.

En el primer capítulo abordé los géneros tradicionales palenqueros, como el bullerengue, la chalupa y el lumbalú, y encontré que sobre esta tendencia musical los habitantes del corregimiento consideran que: 1) deviene de una afrogénesis, 2) es un legado generacional y 3) un componente integral a la vida y las experiencias cotidianas. De allí que cada uno de estos puntos se desglosaran como subapartados. Sobre el primero, pude dar cuenta de la articulación y difusión de un discurso identitario ligado a la concepción de un vínculo originario con el cimarronaje y el continente africano, en el cual la música, el tambor y la lengua se consideran como símbolos “heredados” de la diáspora africana. Con ello, se evidencia una narrativización sobre un origen considerado como común (Hall, 2003; Frith, 2003), en el que se configuran discursos de autopercepción que ligan lo considerado como “propio” y “palenquero” con una afrogénesis. A la vez que estas narrativas se atan con referentes históricos y contextuales que los motiva a identificarse como descendientes africanos víctimas de la esclavitud y los procesos coloniales.

En un sentido equivalente, en el segundo apartado de este capítulo, evidencíé cómo la música tradicional es entendida como una herencia que se transmite generacionalmente y cómo se manifiesta un discurso identitario que liga la música con “la sangre” y “la familia”. De este modo, pude dar cuenta del modo en que se deslumbra un proceso de identificación en el que estas categorías se entrelazan como una forma de reconocimiento, como un eje que trasciende al individuo y lo inserta relacionamente en términos de su posición como miembro de una familia; o en términos generacionales según su posición de “hijo”, “padre”, “madre”, “abuelo” o “abuela”. Así pues, se hace evidente una narrativización que articula al individuo de manera relacional (Brubaker y Cooper, 2000; Hall 2003), en la que dichos posicionamientos implican también ciertas responsabilidades que se comparten y

heredan, como el hecho de “no dejar perder” los saberes tradicionales, darles continuidad, fortalecerlos o tomar el liderazgo de las agrupaciones musicales. Esto a la par de que la música se interpreta como una herramienta para recordar y conmemorar a los familiares, por lo que también tiene un rol relevante dentro de la transmisión de la memoria colectiva palenquera al reconstruir y preservar narraciones y personajes del pasado por medio de la tradición oral (Tovar, 2012; Satizabal, 2014).

Paralelamente, en el tercer subapartado de este primer capítulo, abordé la música como un componente integral en la vida palenquera a causa de la presencia de un discurso identitario que entreteje la música con la vida y la muerte en el corregimiento. En ello, pude dar cuenta de un proceso de identificación que vincula la idea de “ser palenquero” con la presencia de la música tradicional en la cotidianidad y los quehaceres diarios a lo largo de las diferentes etapas de la vida hasta fallecer. Esta concepción que interpreta la música como un “hilo conductor” promueve la acción de identificarse individual y colectivamente (Brubaker y Cooper, 2000; Frith, 2003), lo cual produce narrativas sobre aquello que se considera como palenquero y, en un sentido colectivo, genera procesos de integración que articulan a cada sujeto con su entorno social (Brubaker y Cooper, 2000). En este caso, no solo porque la música se considera como algo “propio” de la comunidad, sino porque sus historias cantadas también se interpretan como “evidencias” y “vestigios” del contexto palenquero, por lo que en ellas se crean discursos sobre “lo cotidiano” y promueven un sistema de representación basado en relatos, letras y canciones (Hall, 2003; Frith, 2003).

Ahora bien, en el segundo capítulo de este trabajo, me centré en los géneros musicales emergentes en Palenque como el rap, el hip hop y la champeta. Al analizarlos, encontré que los discursos identitarios presentes en estos ritmos estaban relacionados con tres aspectos: 1) su hibridación con la música tradicional, 2) el empoderamiento étnico que motivan y 3) la crítica y la búsqueda del cambio social presente en ellos. De allí que, al igual que como decidí en los géneros tradicionales, cada uno de ellos correspondió a un subapartado del capítulo.

Primero traté el modo en que los géneros tradicionales se entremezclan con los emergentes, haciendo evidentes nuevas formas de expresar la musicalidad “propia” a partir de la fusión con otros ritmos que no necesariamente son palenqueros. En este caso, se manifiesta un proceso de identificación en el que se tejen narrativas sobre la música, la

innovación y el “ser palenquero”, en las cuales la lengua y los instrumentos tradicionales se perciben como elementos “propios” que se articulan al rap y el hip hop. Con ello, se hace evidente un discurso identitario que hace referencia a lo “palenquero” desde el campo de la innovación musical, en el cual se destaca el hecho de mantener algunos componentes considerados como tradicionales. Aplicando lo propuesto por Hall (2003), pude observar que este proceso de identificación parte del reconocimiento, del hecho de interpretar que existen características compartidas que se mantienen en la experimentación sonora. Esto traza ciertos límites simbólicos sobre lo que ellos mismos llaman el “estilo musical palenquero”, lo cual motiva a crear diálogos con nuevos ritmos, pero “manteniendo” y “conservando” aquello que se concibe como “propio”.

Luego, en este mismo capítulo, abordé el modo en que en estos géneros se manifiestan procesos de empoderamiento étnico en los cuales los jóvenes se constituyen como actores sociales que reivindican sus valores culturales (Cunin, 2003). Con ello, estos palenqueros evidencian una serie de motivaciones y estrategias que buscan “fortalecer” y “salvaguardar” el “legado ancestral”, que según ellos los precede, y la música adquiere un carácter expresivo de reivindicación, en el que algunos elementos como la lengua y la raza se convierten en causas de lucha. Bajo esta perspectiva, en estos géneros se puede observar la configuración y difusión de un discurso identitario ligado al sentir orgullo por ser “ser palenquero”. En esta narrativa, elementos como la música, la gastronomía, la lengua, los peinados, las “raíces africanas” o el “ser negro” sientan las bases del reconocimiento de características compartidas que los motiva a identificarse como miembros de un mismo grupo social (Hall, 2003). Estos elementos, individualmente y en conjunto, se interpretan como prácticas que hay que “fortalecer” y “preservar”, de allí que discursivamente se haga hincapié en la necesidad de “salvaguardar” el “legado palenquero”. Ahora bien, estos discursos identitarios no solo operan como referentes colectivos de identificación dentro de la comunidad, pues sus modos de difusión han hecho que su alcance se haya expandido, no solo en Colombia, sino que también en países extranjeros. A causa de ello, hacer música con ritmos modernos también se ha visto como una herramienta para enviar “un mensaje”, para dar conocer “lo palenquero” y “lo tradicional” fuera del corregimiento. De este modo, estos discursos no solo buscan motivar a las generaciones más jóvenes a apropiarse y sentir

orgullo por aquello considerado como palenquero, sino que también esperan representar “lo propio” para incentivar la visita de personas externas a Palenque.

Finalmente, abordé cómo los ritmos emergentes adquieren un sentido crítico y protestario que busca la transformación social y la autosuperación. Siguiendo esta línea, se hace evidente un empoderamiento en el que los jóvenes palenqueros se constituyen como actores que reivindican sus derechos y luchas sociales (Cunin, 2003; Wade, 2008) y en el que la música se interpreta como un medio para “luchar”, “resistir” y dar a conocer las problemáticas sociales que los afectan, como la discriminación, la desigualdad social y la falencia en el acceso de los servicios públicos. Este sentido crítico y protestario exhibe también la conformación y difusión de discursos identitarios centrados en las luchas y desigualdades que ha sufrido históricamente el corregimiento, como la trata esclavista, la invasión de América o el abandono estatal. Con ello, se manifiesta un proceso de identificación a partir de estas desigualdades sociales y un proceso de “narrativización” sobre el modo de resistirlas a través de la música. Del mismo modo, bajo esta línea discursiva, la música se interpreta como una herramienta que busca la retribución de derechos por parte del Estado (Navarrete, 2008; Wade, 2008) y es vista como una forma que enfrenta y resiste los sistemas dominantes que los han hecho víctimas de discriminación social, cultural y lingüística. Bajo este panorama, esta vertiente musical da cuenta de cierta sensibilidad y acción colectiva que vincula a los grupos musicales con proyectos sociales, políticos y étnicos, por lo cual su música tiene un rol relevante en términos de movilización, la búsqueda de estrategias y la acción política, todo ello para buscar el cambio en su comunidad (Taylor, 1992; Bernstein, 2005).

Estos hallazgos presentados en este trabajo contribuyen principalmente a dos líneas investigativas. Una de ellas centrada en el campo de la antropología musical, en su vertiente que estudia la música desde una perspectiva cultural y social (Revilla, 2013). Al abordar la musicalidad palenquera desde sus dimensiones sociales, y centrándome en analizar la configuración y difusión de discursos identitarios a través de ella, di cuenta de un modo de aproximación teórica y analítica que podría servir de base para futuras investigaciones que también estén interesadas en el plano discursivo e identitario de la música. Igualmente, en términos metodológicos, la adecuación del trabajo etnográfico a causa de la pandemia global del covid-19 brinda aportes para desarrollar estrategias investigativas desde la

distancia, como en este caso lo fue el uso de material complementario como productos radiales, archivos de prensa o hacer entrevistas por medio de herramientas digitales.

Desde otro ángulo, más centrado en los estudios académicos sobre Palenque, este trabajo se suma a la literatura ya existente. Y aunque es cierto que han hecho bastantes investigaciones desde las ciencias sociales sobre diferentes temáticas en el corregimiento (Ferrari, 2017; Navarro, 2017), no se ha ahondado tanto en el componente discursivo de la música y su relación con los procesos de identificación de la comunidad. Con ello, sobre la música, la mayoría de textos académicos se han enmarcado en una línea más descriptiva sobre su presencia en diferentes contextos sociales, la variedad de géneros allí presentes y su transmisión de generación en generación (Moya, 1989; Restrepo y Pérez, 2002; Pérez-Palomino, 2006). Al igual que la mayoría han tratado principalmente los ritmos tradicionales, como el bullarengue, el son de negro, la chalupa y el lumbalú (Zapata, 1962; Escalante, 1973; Friedmann, 1991; Simarra, 1990; Maglia y Moñino, 2015b; Castiblanco, 2019), pero son pocas las investigaciones que han ahondado en cómo los más jóvenes se apropian de la música y mezclan lo tradicional con nuevos ritmos como la champeta, el rap o el hip hop (Martínez, 2011; Díaz y Aguilar 2015).

A causa de ello, si bien es cierto que el bagaje teórico sobre Palenque es amplio y ha sido útil para comprender la variedad de géneros musicales que coexisten en el corregimiento, hay un vacío que acá se pretendió llenar indagando sobre el papel de la música con la configuración de discursos identitarios en la comunidad. Este panorama me hizo considerar que es relevante investigar sobre la incidencia de la música en este aspecto, sobre todo si se tiene en cuenta que los estudios musicales en el contexto palenquero han tenido una aproximación predominantemente descriptiva. Con ello, creo entonces que era necesario observar cómo la música en Palenque, entendiendo que no es fija o estática, se encuentra en un constante juego entre la apropiación y la transformación, a la vez que incide en la conformación y difusión de narrativas sobre “la identidad”, “lo propio” y lo “palenquero”.

En un mismo sentido, aunque este trabajo se encaminó bajo los lentes analíticos de la antropología musical, también brinda algunos aportes a los estudios afrocolombianos. Esto a causa de que no solo aborda los discursos identitarios creados y difundidos en una comunidad negra, sino también porque trata algunas discusiones en este campo, como lo

son la apropiación de una perspectiva afrogenética por parte del grupo estudiado o el uso de la etnicidad como un recurso político de resistencia. Con ello, este trabajo puede alimentar algunos debates en torno al uso de categorías fuera del círculo académico y el modo en que se insertan en la realidad social.

Ahora bien, soy consciente de que este trabajo también contiene vacíos y limitaciones, pero creo que pueden dar pie a futuras aproximaciones académicas que estén interesadas en tratar la relación entre la música, el plano discursivo y el modo en que se entiende el “ser palenquero” en la comunidad. De este modo, considero que sería relevante indagar sobre otros posibles campos que pueda que incidan en la conformación de estos discursos identitarios, como lo puede ser el contexto turístico del corregimiento, su patrimonialización, su relación con instituciones internacionales y gubernamentales, el constante viaje de académicos, los flujos de la globalización y el crecimiento de la industria musical. Estas perspectivas, junto a otras que pueda que surjan con el tiempo, podrían robustecer los estudios realizados en Palenque, lugar que entre música, cantos y tambores sus habitantes han hecho narraciones cantadas sobre la identidad y “lo propio”.

Bibliografía

- Archbold, J. (1994). "Apología de la Champeta". En: *El Tiempo*, Abril 8 de 1999. Artículo de prensa citado por Cesar Pagano.
- Ardévol, E, Estalella, A, y Domínguez, D. (2008). *La mediación tecnológica en la práctica etnográfica*. San Sebastián, España: *Ankulegi*.
- Arocha, J. (2005). Metrópolis y puritanismo en Afrocolombia. *Antípoda*, 1, 79-108.
- Arrazola, R. (1986). *Palenque, primer pueblo libre de América*. Bogotá, Colombia: Cámara de representantes.
- Ávila, F. (2019). *Las representaciones de Cartagena de Indias y Palenque de San Basilio (Colombia) en el discurso turístico, 2005-2018* (Tesis doctoral). Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia.
- Ayala, D. (2019) *La lumbalgia: La visión desde la osteopatía y medicina tradicional del Palenque San Basilio* (Tesis doctoral). Universidad de Salamanca, Salamanca, España.
- Barrera, E. (2020). Danzando con los dioses: hibridación y apropiación de música huichola. *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, 16 (6), 111-131.
- Barrera, A y Betancourt, A. (2020). Música e identidad afro en Herencia de Timbiquí. El canto como una afirmación de las identidades Afro-Pacíficas. *Argos*, 7 (19), 26-43.
- Bernstein, M. (2005). Identity Politics. *Annual Review of Sociology*, 31, 47-74.
- Birenbaum, M. (2013). "De ritos a ritmos: las prácticas musicales afropacíficas en la época de la etnodiversidad". Restrepo, E (Ed.). En: *Estudios afrocolombianos hoy: aportes a un campo transdisciplinario*. Universidad del Cauca.
- Born, G. (2011). Music and the materialization of identities. *Journal of Material Culture*, 16 (4), 376-388.
- Bosa, B. (2010). ¿ Un etnógrafo entre los archivos? Propuestas para una especialización de conveniencia. *Revista Colombiana de Antropología*, 46 (2), 497-530.
- Brubaker, R y Cooper, F. (2000). Beyond "Identity". *Theory and Society*, 29 (1), 1-47
- Cabrera, L y Gallego, E. (2018). *Construcción colectiva de la memoria, la cultura y el territorio del Palenque de San Basilio: propuesta pedagógica para abordar los cambios que ha sufrido la comunidad y el territorio* (tesis de pregrado). Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá, Colombia.

- Canclini, N. (1989). *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Ciudad de México, México: Grijalbo.
- Camargo, B y Lawo-Sukam, A. (2015). San Basilio de Palenque (Re)visited: African Heritage, Tourism, and Development in Colombia. *Afro-Hispanic Review*, 34(1), 25-44.
- Cásseres, S. (2005). *Diccionario de la lengua afro palenquera-español*. Ediciones Pluma de Mompo.
- Cassianni, S, Manuel, J, y Padilla, K. (2019). *Educación en San Basilio de Palenque en la segunda mitad del siglo XX, 1950-1953* (Tesis doctoral). Universidad de Cartagena, Colombia.
- Castiblanco Molina, S. (2019). *El Lumbalú, puesta en valor y musealización de rituales fúnebres en San Basilio de Palenque, Colombia* (Tesis de maestría). Universidad de Alicante, España.
- Contreras, N. (2002). Champeta/Terapia: más que música y moda, folclor urbanizado del Caribe Colombiano. *Huellas*, 67-68, 33-45.
- Cunin, E. (2003). *Identidades a flor de piel. Lo 'negro' entre apariencias y pertenencias: mestizaje y categorías raciales en Cartagena (Colombia)*. Bogotá, Colombia: ICANH.
- Cunin, E. (2013). “¿Es posible hablar de ‘diáspora negra en América Latina? Etnicidad, nación y globalización a partir del caso colombiano”. Restrepo, E (Ed.). En: *Estudios afrocolombianos hoy: aportes a un campo transdisciplinario*. Universidad del Cauca.
- Del Castillo, N. (1982). *Esclavos negros en Cartagena y sus aportes léxicos*. Bogotá, Colombia: Instituto Caro y Cuervo.
- Díaz, F. (2009). “Eurogénesis y afrogénesis. Notas para un debate”. Arocha, J (Ed.). En: *Nina S. de Friedmann: cronista de disidencias y resistencias*. Bogotá, Colombia: Universidad Nacional
- Díaz, L y Aguilar, D. (2015). Las historias de Palenque empiezan en la calle: jóvenes, comunicación y cambio social. *Nómadas (Col)*, (43), 253-265.
- Dieck, M. (2008). La lengua de palenque: avances en la investigación de su estructura gramatical. *Lingüística y Literatura*, (54), 133-146.

- Escalante, A. (1971). Significado del Lumbalú, ritual funerario de Palenque de San Basilio, *Huellas* (26), 11-24.
- Feippe, L. (2016). *San Basilio de Palenque, Colombia. Enfoques históricos y posibles modos de mirar en un marco de patrimonialización* (Tesis de maestría). Universidad Nacional de San Martín, Argentina.
- Ferrari, (2017). San Basilio de Palenque (Colombia): A *performance* of freedom. En Schwegler, A, Kirschen, B, & Maglia, G (Ed.), *Orality, Identity, and Resistance in Palenque (Colombia): An Interdisciplinary Approach*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Friedmann, N. y Patiño, C. (1983). *Lengua y sociedad en el palenque de San Basilio*. Bogotá, Colombia: Instituto Caro y Cuervo.
- Friedmann, N. (1991). Lumbalú: ritos de muerte en Palenque de San Basilio. Colombia. *América Negra*, 1, 65-84.
- Friedmann, N. (1997). Diálogos Atlánticos: experiencias de investigación y reflexiones teóricas. *América Negra*, 14, 169-178.
- Frith, S. (2003). "Música e identidad". Hall, S y Du Gay, P (comp.). En *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu Editores.
- Ferrándiz, F. (2011). *Etnografías Contemporáneas: Anclajes, Métodos y Claves para el Futuro*. Ciudad de México, México: Anthropos.
- Ferrer, N. (2018). *La cumbia digital: el resultado de un proceso de hibridación cultural contemporáneo en Argentina*. (Tesis de pregrado). Universidad Nacional de Pregrado.
- Foucault, M. (1979). *La arqueológica del saber*. Ciudad de México, México: Siglo XXI Editores.
- Fuss, D. (1989). *Essentially speaking: feminism, nature and difference*. New York, USA: Routledge.
- Gadea, C. (2011). El espacio de la negritud y el reverso de la africanidad: crítica sobre las relaciones raciales contemporáneas. *Estudios sociológicos*, 229 (87), 857-880.
- García, J. (2000). Informar y narrar: el análisis de los discursos en las investigaciones de campo. *Revista de Antropología social*, (9), 75-104.

- García, J. (2016). Introducción. Música y antropología. Notas acerca de una relación olvidada. *Cuicuilco*, 23 (66), 11-23.
- Gil, G. J. (2010). Etnografía, archivos y expertos. Apuntes para un estudio antropológico del pasado reciente. *Revista Colombiana de Antropología*, 46(2), 249-278.
- González, M. (2005). Sobre el estudio de la música como hecho cultural. *Colantropos*. Recuperado de: <http://www.humanas.unal.edu.co/colantropos>
- Hale, C. (1997). Cultural politics of identity in Latin America. *Annual Review of Anthropology*, 26 (1), 567-590.
- Hall, S. (2010). *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Popayán, Colombia: Enviñon, editores.
- Hall, S. (2003). “¿Quién necesita identidad?”. Hall, S y Du Gay, P (comp.). En: *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu Editores.
- Huber, L; Hernández, R y Zúñiga, R. (2011). *Políticas de la identidad, fragmentación y conflicto social en el Perú contemporáneo*. Lima, Perú: Instituto de Estudios Peruanos.
- Korsbaek, L. (2009). El comunalismo: cambio de paradigma en la antropología mexicana a raíz de la globalización. *Argumentos*, 22 (59), 101-123.
- Kenny, M. (2004). *The politics of identity*. Massachusetts, United States: Polity Press.
- Leiva, A. (2013). “‘Raizal people is our name, self determination is the game’: la reivindicación de la identidad raizal, una etnografía de la acción colectiva y los desafíos de la multiculturalidad”. Restrepo, E (Ed.). En: *Estudios afrocolombianos hoy: aportes a un campo transdisciplinario*. Universidad del Cauca.
- Liceaga, G. (2013). El concepto de comunidad en las ciencias sociales latinoamericanas: apuntes para su comprensión. *Cuadernos Americanos Nueva Época*, 3 (1), 57-85
- Maglia, G, y Moñino, Y. (2015a). *Contarlo para vivir mejor. oratura y oralitura de San Basilio de Palenque (Colombia)*. Bogotá, Colombia: Universidad del Rosario.
- Maglia, G, y Moñino, Y. (2015b). Oralitura de San Basilio de Palenque: temas europeos, africanos y criollos. *Cuadernos de literatura*, 19 (38), 171-201.
- Martí, J. (1992). Hacia una antropología de la música. *Anuario Musical*, 47, 196-204.

- Martínez, L. (2011). La champeta: una forma de resistencia palenquera a las dinámicas de exclusión de las elites “blancas” de Cartagena y Barranquilla entre 1960 y 2000”. *Boletín de Antropología*, 25 (42), 150-174.
- Metz, K. (2015). “Cumbia! ¡Chicha! ¡‘Pandilla’! Música pop en la Amazonía urbana”. Romero, R. (Ed.). En: *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo*. Lima, Perú: Instituto de Etnomusicología.
- Montoya, C. (2009). “Del palenque al municipio: relatos y ritmos de tambor en Uré. Pardo, M. (Ed.). En: *Música y Sociedad en Colombia traslaciones, legitimaciones e identificaciones*. Editorial Universidad del Rosario.
- Moya, F. (1989). *Etnografía musical del Palenque de San Basilio, Departamento de Bolívar* (Tesis de pregrado). Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia.
- Nacuzzi, L y Lucaioli, C. (2011). El trabajo de campo en el archivo: campo de reflexión para las ciencias sociales. *Publicar*, 9 (10), 47-62.
- Navarrete, C. (2008). *San Basilio del Palenque: Memoria y tradición, surgimiento y avatares de las gestas cimarronas en el Caribe colombiano*. Cali, Colombia: Universidad del Valle.
- Navarro, L. (2017). *Palenque: comunicación, territorio y resistencia*. Barranquilla, Colombia: Universidad del Norte
- Obezo, K. (2013). *Turismo, patrimonio y etnicidad: dinámicas del turismo étnico-cultural en San Basilio de Palenque* (Tesis de maestría). Universidad Tecnológica de Bolívar, Colombia.
- Ocampo, J. (2013). *Mitos y leyendas indígenas de Colombia*. Bogotá, Colombia: P&J.
- Pineau, F. y Mora, A. (2011). La (re)construcción de las identidades en la música popular andina en Perú: un campo de disputa y negociación cultural. *Revista Ensayos Pedagógicos*, 6 (1), 67-81.
- Pérez-Tejedor, J (2004). *El criollo de Palenque de San Basilio: una visión estructural de su lengua*. Bogotá, Colombia: Universidad de los Andes.
- Pérez-Palomino, J. (2006). Palenque patrimonio oral e inmaterial: entre lo tuyo y lo mío. *Revista Anaconda* (3), 50-62.
- Ponce, I. (2020). Música mestiza: una topografía de historias particulares de escucha. *Post (s)*, 6 (1), 110-129.

- Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo. (2009). *San Basilio de Palenque. Frente a los objetivos de desarrollo del milenio*. Recuperado de: https://www.cepal.org/MDG/noticias/paginas/6/44336/Palenque_final.pdf
- Quintana, R. (2016). Traditional medicine in the community of San Basilio de Palenque. *Nova*, 14(25), 67-93.
- Restrepo, E. (1997). Afrogénesis y huellas de africanía en Colombia. *Boletín de antropología*, 11 (28), 128-145.
- Restrepo, E. (2003). Entre arácnidas deidades y leones africanos: contribución al debate de un enfoque afroamericanista en Colombia. *Tabula Rasa*, 1, 87-23.
- Restrepo, E. (2013). *Etnización de la negritud: la invención de las “comunidades negras” como grupo étnico en Colombia*. Popayán, Colombia: Editorial Universidad del Cauca.
- Restrepo, E. y Pérez, J. (2002). San Basilio de Palenque: caracterizaciones y riesgos del patrimonio intangible. *Jangwa Pana*, 4, 58-69.
- Restrepo, E. y Velandia, P. (2017). Estudios afrocolombianos: balance de un campo heterogéneo. *Tabula Rasa*, 27, 161-197.
- Revilla, S. (2013). Música y relaciones interétnicas. El fenómeno sonoro como herramienta de demarcación identitaria en un contexto post-socialista. *Perifèria: revista de recerca i formació en antropologia*, 18(2), 200-228.
- Rosbach, L. (2013). “Dinámicas controvertidas: entre expresión étnica-cultural y la articulación política”. Restrepo, E (Ed.). En: *Estudios afrocolombianos hoy: aportes a un campo transdisciplinario*. Universidad del Cauca.
- Sánchez, S (2020). *Creación de una obra sonora : simbiosis entre músicas tradicionales colombianas y técnicas de composición de “Avant-Garde” europea de la segunda posguerra*. (Tesis de maestría). Universidad de Antioquia.
- Santander, P. (2011). Por qué y cómo hacer análisis de discurso. *Cinta de moebio*, (41), 207-224.
- Salge, M. (2010). El patrimonio cultural inmaterial en San Basilio de Palenque, en busca de las representaciones de lo palenquero a través de la prensa nacional. *Memorias, Revista Digital de Historia y Arqueología Desde El Caribe*, (13), 226–253

- Satizabal, C. (2014). Mientras huyo, canto: arte, memoria, cultura y desplazamiento en Colombia y en los Montes de María. *Jangwa Pana*, 4 (1), 99-105.
- Schiaffini, H. (2017). La "comunidad" y sus articulaciones: Aportes para pensar el concepto de "comunidad" en Puel Mapu (Patagonia argentina). *Antropologías del Sur*, 4 (7), 141-161
- Schwegler, A; Kirschen, B; y Maglia, G. (2017). *Orality, Identity, and Resistance in Palenque (Colombia): An Interdisciplinary Approach*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Simarra, J. (1990). Los ritos fúnebres en Palenque. *Aluna. Imagen y memoria de las jornadas regionales de cultura popular, Bogotá, Colcultura*, 77-81.
- Soto, D; Balanzó, A; Herrera, B; Ordoñez, G; Vargas, J; Marrugo, L y Pérez, M. (2009). San Basilio de Palenque, Cultura Presente Territorio Ausente. *Estudios de la sociedad rural*, (35), 142 - 147.
- Taylor, C. (1992). *El multiculturalismo y la política del reconocimiento*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.
- Torres, D. (2017). San Basilio de Palenque y su organización social: El kuagro como referente histórico cultural. *Hexágono Pedagógico*, 8(1), 155-163.
- Tovar, D. (2012). *Memoria, cuerpos y música: la voz de las víctimas y el canto ancestral como una narrativa de la memoria y la reparación en Colombia* (Tesis de maestría). Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia.
- Trapaga, I. (2018). La Comunidad. Una revisión al concepto antropológico. *Revista de Antropología y Sociología: VIRAJES*, 20 (2), 161-182
- Van Dijk. (1999). El análisis crítico del discurso. *Anthropos*, 186, 23-36.
- Van Dijk. (2009). *Society and Discourse: How Social Context Influence Text and Talk*. Cambridge, London: Cambridge University Press.
- Vicuña, M. (1981). Antropología de la música: nuevas orientaciones y aportes teóricos en la investigación musical. *Revista musical chilena*, 35 (153), 52-74.
- Viloria, M; Hernández, L y Navarro, L. "Las narraciones de tradición oral de San Basilio de Palenque y sus vinculaciones sociosemióticas con el Caribe colombiano". Solano, J y Larios, P (comp). En *Polifonía Caribe, un concierto interdisciplinario*. Barranquilla, Colombia: Ediciones Universidad Simón Bolívar.

- Wade, P. (2000). *Raza y etnicidad en América Latina*. Quito, Ecuador: Ediciones ABYA-YALA.
- Wade, P. (2008). Trabajando la cultura: Sobre la construcción de la identidad negra en Aguablanca, Cali. *CS*, (2), 13-50.
- Wade, P. (2009). "Introducción". Pardo, M (Ed.). En: *Música y Sociedad en Colombia traslaciones, legitimaciones e identificaciones*. Editorial Universidad del Rosario.
- Wade, P. (2013). "Definiendo la negridad en Colombia". Restrepo, E (Ed.). En: *Estudios afrocolombianos hoy: aportes a un campo transdisciplinario*. Universidad del Cauca.
- Williams, R. (1980). *Marxismo y Literatura*. Barcelona, España: Editorial Península.
- Zapata, M. (1962) Cantos religiosos de los negros de Palenque. *Revista Colombiana de Folclore*, 3 (7), 205-211.