

MÚSICAS URBANAS Y CREATIVIDAD SOCIAL EN LA CIUDAD DE PASTO

MARIA CLEMENCIA HURTADO CÁRDENAS

UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE ARTES
ESPECIALIZACIÓN EN PEDAGOGÍA DE LA CREATIVIDAD
SAN JUAN DE PASTO
2012

Músicas Urbanas Y Creatividad Social En La Ciudad De Pasto

AUTOR: MARIA CLEMENCIA HURATDO CARDENAS
ASESOR: JAIME HERNAN CABRERA ERAZO

Trabajo presentado para optar al título de Especialización en Pedagogía de la
Creatividad

UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE ARTES
ESPECIALIZACIÓN EN PEDAGOGÍA DE LA CREATIVIDAD
SAN JUAN DE PASTO
2011

“Las ideas y conclusiones aportadas en el presente trabajo son responsabilidad de la autora”

Artículo 1 del acuerdo un 327 de octubre 11 de 1966, Imanado Del Honorable Concejo Directivo De La Universidad de Nariño

NOTA DE ACEPTACION

Asesor

Presidente jurado

Jurado

Jurado

San Juan de Pasto Septiembre de 2012

AGRADECIMIENTOS

Agradezco en primer lugar a Dios por sus bendiciones, la vida y las oportunidades de crecimiento que ha puesto a mi alcance.

A mi madre, Clemencia Cárdenas de Hurtado por ser mi motor de vida y darme el estímulo para no claudicar. A toda mi familia por su acompañamiento y apoyo incondicional en todo el proceso.

Agradezco muy especialmente a Patricia González mi amiga y ejemplo a seguir; a Ingrid Chaves por su amistad y colaboración, a John Faber Benavidez y a los grupos que aceptaron la participación en este proyecto.

A mi asesor Jaime Hernán Cabrera Erazo por su acompañamiento, aporte y guía sin los cuales el proyecto no habría sido posible llevar a feliz término.

A la Universidad de Nariño, Facultad de Artes y su administración.

DEDICATORIA

Dedico este trabajo a la Música que llena todos los rincones del universo sin exclusión de género, categoría, nivel de dificultad o territorio en el que nace. Por ser simplemente la expresión del espíritu de quienes la crean y el alimento de quienes la escuchan.

A mis maestros en la música y la vida, José Guerrero Mora, Javier Emilio Fajardo Chávez Q.E.P.D, Norberto Duran "Bogotá" Q.E.P.D, Esther María Hurtado Benavides Q.E.P.D. Hugo Portilla Santander Q.E.P.D, Carlos Alonso Portilla H. Q.E.P.D

RESUMEN

Desde la perspectiva de la creatividad social se pretende generar alternativas de comprensión de las músicas urbanas en la ciudad de Pasto, determinando a qué tipo de procesos de creatividad social, corresponden las prácticas musicales urbanas en agrupaciones de jóvenes de la ciudad, mediante un registro de las agrupaciones de música urbana existentes, identificando sus características, motivaciones, y los elementos simbólico-expresivos que representan la cultura urbana.

Soportada la investigación en los conceptos y reflexiones sobre Cultura, Músicas Urbanas y Creatividad Social se realiza el análisis descriptivo de los datos recolectados para tener mayor claridad y entendimiento de las dinámicas en que se gestan los procesos creativos y su relación entre lo tradicional y la inclusión de elementos externos, cómo interactúan con los adelantos tecnológicos de comunicación masiva que la globalización trae al entorno y como afecta o no la identidad de los grupos o tribus urbanas y su manifestación a través de la música. Desde la creatividad social es posible encontrar los mecanismos de conexión y entendimiento de las manifestaciones urbanas, el simbolismo de su música y cuál es el propósito y proyección de sus integrantes frente a la sociedad.

ABSTRAC

From the perspective of social creativity is to generate alternative understanding of urban music in the city of Pasto, determining which type of social creativity processes, corresponding musical practices in urban youth groups in the city, with a record of the existing urban music groups, identifying their characteristics, motivations, and symbolic-expressive elements that represent urban culture. Supported research on concepts and thoughts on Culture, Creativity and Social urban music is performed a descriptive analysis of the data collected for greater clarity and understanding of the dynamics that are developing in the creative process and the relationship between the traditional and the inclusion external elements, how they interact with the technological advances of mass communication that globalization brings to the environment and how it affects or not the identity of the groups or subcultures and their expression through music. From social creativity can find connection mechanisms and understanding of urban demonstrations, the symbolism of his music and what the purpose and projection of its members to society.

CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN.....	12
2. PLANTEAMIENTO DE PROBLEMA.....	13
2.1. DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA	13
2.2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	14
3. OBJETIVOS.....	15
3.1. OBJETIVO GENERAL	15
3.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	15
4. JUSTIFICACIÓN.....	16
5. MARCO REFERENCIAL.....	18
5.1. MARCO TEORICO	18
5.1.1. Lo local, lo regional y lo global	19
5.1.2 Culturas Contemporáneas: Entre la Tradición y el Centro.....	21
5.1.3 Cultura y Desarrollo	22
5.1.4 El problema de las identidades Regionales: hacia el reconocimiento de la diversidad	22
5.1.5 El Territorio	23
5.1.6. La Territorialidad	23
5.2. MÚSICAS URBANAS	26
5.2.1. La sociedad civil.....	27
5.2.2. La fiesta	29
5.2.3. La sociabilidad juvenil	29
5.2.4. El nacionalismo.....	30
5.2.5. La emigración	31
5.2.6. La industria cultural, el mercado fonográfico y las tecnologías de mediación masiva	32

5.3. CREATIVIDAD SOCIAL.....	33
6. METODOLOGÍA	35
6.1 PARADIGMA	35
6.2 ENFOQUE Y TIPO DE LA INVESTIGACIÓN	35
6.3 POBLACIÓN Y MUESTRA	36
6.4 INSTRUMENTOS DE RECOLECCION DE INFORMACIÓN.....	36
6.5. CATEGORIAS DE ANÁLISIS	36
6.6. ANÁLISIS DE LA INFORMACIÓN	37
7. INFORME FINAL	38
7.1 REGISTRO DE AGRUPACIONES DE MÚSICA URBANA EN LA CIUDAD DE PASTO.....	38
7.2. CARACTERÍSTICAS DE LAS AGRUPACIONES EN RELACIÓN CON SU CONFORMACIÓN, NOMINACIÓN, CREACIÓN, Y GÉNEROS MUSICALES QUE INTERPRETAN.....	38
7.2.1. Formato instrumental	38
7.2.2 Conformación.....	39
7.2.3 Nominación	40
7.2.4 Creación.....	42
7.2.5 Géneros	43
7.3 MOTIVACIONES QUE IMPULSAN A LA CREACIÓN Y MANTENIMIENTO DE LOS GRUPOS	45
7.3.1 Motivaciones	45
7.3.2 Mantenimiento	46
7.4 ELEMENTOS SIMBÓLICO-EXPRESIVOS QUE DETERMINAN LA PRODUCCIÓN, CIRCULACIÓN Y FORMA DE REPRESENTACIÓN CULTURAL DE LAS MÚSICAS QUE EJECUTAN LAS AGRUPACIONES.....	47
7.4.1 Producción	47
7.4.2 Circulación	48
7.4.3 Representación cultural	50

7.5 ALTERNATIVAS DE COMPRENSIÓN DE LAS MÚSICAS URBANAS DESDE LA PERSPECTIVA DE LA CREATIVIDAD SOCIAL.....	53
CONCLUSIONES	55
RECOMENDACIONES.....	57
BIBLIOGRAFÍA	58

MÚSICAS URBANAS Y CREATIVIDAD SOCIAL EN LA CIUDAD DE PASTO

INTRODUCCIÓN

En toda ciudad se albergan distintos grupos humanos, entre los cuales los jóvenes, atendiendo a lógicas generacionales, conciben el entorno y su relación con él de maneras diferenciadas. Así pues se generan movimientos culturales que encuentran en la música un elemento importante de expresión, representación, expansión y reconocimiento de aquello que caracteriza los procesos de creatividad social y que manifiesta el imaginario colectivo. En la ciudad de Pasto no hay investigaciones que conduzcan a registrar y comprender las dinámicas de estas prácticas, propias de las llamadas músicas urbanas y su relación con las transformaciones sociales, producto de procesos de creación colectiva en la que revelan su percepción de las realidades culturales y sociales.

A través de esta investigación, se pretende entonces determinar a qué tipo de procesos de creatividad social, corresponden las prácticas musicales urbanas en agrupaciones de jóvenes de la ciudad de Pasto, mediante un registro de las agrupaciones de música urbana, identificando sus características, motivaciones, y lo los elementos simbólico-expresivos que representan lo cultural de las músicas urbanas en la Ciudad de Pasto para generar alternativas de comprensión de las músicas urbanas desde la perspectiva de la creatividad social.

Es de gran importancia generar espacios que dinamicen un acercamiento entre la sociedad en general y las culturas urbanas, desde la creatividad social como forma de construcción y de-construcción de identidades urbanas para construir una concepción diferente que propenda a la comprensión del contexto y las particularidades de los procesos creativos y de cómo estos influyen en la estructura social, a las luces de la creatividad social, originada desde los grupos de música urbana en la ciudad de Pasto.

La investigación se soporta a partir de los conceptos y reflexiones sobre Cultura, Músicas Urbanas y Creatividad Social y su interrelación con los procesos creativos que por efecto de la globalización se debate entre la conservación de lo tradicional y la inclusión de elementos externos y que dado el desarrollo tecnológico las industrias y los medios de comunicación masiva y las redes sociales tienden a una consolidación de una cultura global. Sin embargo se está gestando la revitalización de identidades de adscripción étnica, socio territorial (lo local, lo regional y lo nacional), como la construcción de nuevas formas de identificación sociocultural: comunidades urbanas marginales, grupos de género, grupos juveniles, las llamadas tribus urbanas. Desde la creatividad social se pretende encontrar mecanismos de conexión y entendimiento de las manifestaciones urbanas el simbolismo de su música y cual es propósito frente a la sociedad.

2. PLANTEAMIENTO DE PROBLEMA

2.1. DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA

La construcción de tejido social en las comunidades tiene origen en distintos tipos de dinámicas que al reproducirse constantemente y ser aceptadas por los grupos humanos como tradición, convención o norma, se constituyen en procesos de simbolización grupal que tienen la capacidad de generar imaginarios de estructuración social y perspectivas teleológicas que representan el ahora y el mañana... La ciudad, como espacio y habitat, alberga distintos grupos humanos, entre los cuales los jóvenes, atendiendo a lógicas generacionales, trazan su propia forma de ver el mundo y de plantearse su espacio en él. La música constituye, sin lugar a dudas, una de las formas de representación cultural de estos grupos, y es el medio de expresión de mayor expansión y reconocimiento, y tiene en su práctica y consumo los elementos que caracterizan los procesos de creatividad social.

La marginalidad de la investigación en musicología y creatividad social que permiten al menos, registrar y sistematizar las músicas urbanas del Municipio de Pasto, ha conllevado a que algunos elementos que caracterizan dichas prácticas no sean suficientemente descritas a partir de considerar la música como una forma de representación cultural capaz de dar cuenta no solo de sí misma, sino de procesos de construcción y estructuración de tejido social a partir de la creatividad que las caracteriza tanto en su producción como su difusión y consumo, perdiéndose la posibilidad de comprender los entramados culturales subyacentes a las mismas.

Los procesos culturales y las formas de representación cultural dan cuenta de dinámicas sociales, económicas, políticas que definen los ethos y las teleologías de las sociedades contemporáneas. La definición de una identidad en términos de lo urbano a partir del estudio de las músicas que se practican y se “consumen” en los grupos de jóvenes urbanos permiten reflexionar, no solo acerca de los movimientos estéticos subyacentes (reflexión de por sí necesaria) sino también de las influencias e interinfluencias de éstos con las nociones de desarrollo, identidad, multiculturalidad y su impacto en los fenómenos sociales, económicos y políticos que también les son subyacentes. El desconocimiento de estas realidades culturales y sociales impide el tener una noción clara de cómo estos fenómenos afectan la estructura social y mantienen en desconocimiento las relaciones de estas prácticas con las transformaciones sociales producto de procesos de creación colectiva.

La ausencia de investigación en esta área ha marginado las posibilidades de comprender cómo las músicas urbanas permiten caracterizar y definir procesos

culturales como por ejemplo la aparición y vigencia de las denominadas “tribus urbanas” (núcleos sociales generacionales considerados contraculturales y que hoy referencian dinámicas de consumo cultural, demarcación de territorialidades urbanas y en algunos casos procesos de violencia comunitarios); la forma como los procesos de globalización y el consumo afectan y modifican los preceptos de los grupos humanos urbanos, las maneras de relacionar territorios, las formas de habitar la ciudad y las tramas culturales en que las músicas se convierten en expresión y, por tanto, en manifiesto de imaginarios colectivos que trazan maneras de vivir y convivir en la ciudad.

2.2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

¿Cuáles son los factores que determinan los procesos de creatividad social en las prácticas musicales urbanas en agrupaciones de jóvenes de la ciudad de Pasto?

3. OBJETIVOS

LINEA DE INVESTIGACION DE CREATIVIDAD SOCIAL

Facilitar dinámicas de simbolización de contenidos de expresión en diferentes medios o lenguajes que proyecten creativamente la representación de contextos problemáticos por parte de colectivos inscritos en comunidades educativas

3.1. OBJETIVO GENERAL

Identificar factores que determinan a qué tipo de procesos de creatividad social, corresponden las prácticas musicales urbanas en agrupaciones de jóvenes de la ciudad de Pasto

3.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

1. Levantar registro de agrupaciones de música urbana en la ciudad de Pasto.
2. Caracterizar las agrupaciones en relación con su conformación, nominación, creación y los géneros musicales que interpretan.
3. Identificar las motivaciones que impulsan a la creación y mantenimiento de los grupos
4. Establecer los elementos simbólico-expresivos que determinan la producción, circulación y forma de representación cultural de las músicas que ejecutan las agrupaciones.
5. Proponer alternativas de comprensión de las músicas urbanas desde la perspectiva de la creatividad social.

4. JUSTIFICACIÓN

Dado que la práctica de las músicas urbanas se constituye en una forma de creatividad social se inserta dentro de la línea de Investigación De Creatividad Social, la justificación del proyecto es análoga a la línea de investigación que la soporta, y se transcribe a continuación, haciendo la anotación de que el proyecto es un aporte a la construcción básica del objeto de conocimiento que se postula en los marco conceptuales y teóricos de la línea:

“En términos generales, la invocada vinculación de la universidad con el medio social se ha dado, al interior de nuestra Institución, en términos restringidos, es decir, a nivel de programas de extensión, consultorías o pasantías. Pero en este esquema se echa de menos una mirada de la relación universidad-comunidad en la que ambas constituyan instancias de creatividad social concurrentes al interior de ciertos propósitos. Se trata de generar interacciones e interpelaciones en un plano de reciprocidad y de horizontalidad. Desde este punto de vista, la Línea de Investigación en Pedagogía y Creatividad parte de la posibilidad de inscribirse en un campo ampliado de la llamada función de proyección social de la universidad, campo que dará origen a nuevos conceptos como, por ejemplo, el de interacción social. Tenemos, entonces, que la Línea aspira a constituirse en un punto de convergencia entre la investigación y la proyección social y entre éstas y los procesos de docencia y aprendizaje que se generen alrededor de de la educación artística, la creatividad social y las pedagogías alternativas.

En lo anteriormente planteado se entreteteje también la posibilidad de superar la tendencia a la negación de los saberes tradicionales, populares, cotidianos, comunitarios y ancestrales que se da en las instituciones de educación superior, a partir de una valoración o sobrevaloración unilateral de la *episteme*, del llamado conocimiento sistemático y científico. Se requiere promover una mirada heterodoxa de la academia conducente al reconocimiento del otro y de lo otro, que permita la generación de zonas fecundas de interacción al interior de aproximaciones donde se ponga en tela de juicio la objetividad y la exclusividad del cientificismo y se re establezca la creencia en las posibilidades de la creación colectiva al interior de la concurrencia e interpenetración de distintos estilos cognitivos y de representación.

Sin embargo, este tipo de interrelaciones entre universidad y comunidad no pueden darse a espaldas de una auto reflexión sobre el poder. Tradicionalmente las prácticas pedagógicas, educativas y culturales tienden a excluir la dimensión política o las relaciones de poder que esas prácticas conllevan y, a menudo, camuflan o distorsionan. De ahí que la creación de espacios compartidos para la generación de esas dinámicas de auto reflexión constituya una necesidad sentida desde una academia que se quiere abierta a la irrupción de lo social. En este

complejo intencional campos y experiencias como el arte, la pedagogía, la creación colectiva y la reflexión-acción crítica tienen la potencialidad para articular incidencias en las inercias y vulnerabilidades sociales, en la colonización de imaginarios, en los ejercicios específicos de poder, etc.

En este sentido, la Línea se despliega en torno a las potencialidades que detentan los grupos sociales para desencadenar fuerzas culturales que dinamicen procesos de creatividad colectiva o comunitaria. Simbolizaciones, expresiones, comprensiones, activación de circuitos comunicativos bloqueados por sedimentos ideológicos, proyectos de transformación de las condiciones sociales, resignificaciones en el orden de las representaciones, constituyen formas eróticas, vitales, no violentas, que restablecen dignidades y que se abren paso en medio de la inequidad y la desesperanza. La creación colectiva también puede tener su aura, su enigma, su originalidad, su silenciosa utopía. La Línea de Investigación en Pedagogía y Creatividad Social pretende volver a creer en esa posibilidad”.

5. MARCO REFERENCIAL

5.1. MARCO TEORICO

Los estudios culturales como marco de referencia para el análisis de los fenómenos de representación y construcción de la cultura.

Los últimos aportes generados por los estudios culturales, tanto desde la etnografía, como desde la comunicación y los estudios urbanos, como sobretodo, por la incontenible actividad y creatividad que reina tanto en los grupos étnicos, en los sectores populares y aún, en lo masivo, hoy más que nunca permiten establecer como, el ser humano ha debido hacerse consiente de reconocer en sí mismo y en el “otro”, sea el que sea, la actitud dinámica y el sentido común en la gestualidad corporal, en la palabra cotidiana, en la música, ese construirse y reinventarse permanente que supone ser sujeto de la, o de una cultura conduce a aceptar que cualquier sistema cultural, por más distinto a los otros que sea, no deja de ser una forma compleja de imaginar y construir universos complejos, universos, por ende, sistemas culturales tan validos como cualquiera otros.

Estas reinenciones, como bien lo señalan los estudios contemporáneos alrededor de la relación individuo-colectividad y subjetividad–cultura, suponen, así mismo, que la elaboración de patrones de representación y comportamiento colectivo son el fruto de la interrelación y el dialogo entre individuos de una misma sociedad. Por lo tanto, de igual manera en que como lo señala Geertz la cultura tiene un carácter público y regulador en cuanto es “(...) un esquema históricamente transmitido de significaciones representadas e símbolos, un sistema de concepciones heredadas y expresadas de forma simbólica, frente a la vida” (1992:51)¹; así también, son los individuos los que, participando como sujetos activos dentro de las matrices sociales, nutren y transforman los patrones de representación y comportamiento de la cultura a la cual pertenecen. Las palabras siguientes de Augusto Hernández referidas al lenguaje, sí las extendemos al campo general de la cultura y particularmente a las prácticas musicales urbanas, permiten señalar esta dinámica:

La cultura, en un primer sentido, como Geertz (1991:57) lo coloca en claro, supone la transmisión y el aprendizaje colectivo de una serie de “pautas de significados” o de “dispositivos simbólicos” que sirven para controlar la conducta de los individuos de una sociedad y dar sentido social a los actos de las personas. Siendo en

¹GEERTZ, CLIFFORD. La interpretación de las Culturas. México. Gedisa. 1992

últimas –como lo señalan Bourdie y Batailla², entre otros- el capital fundamental con que cuentan los individuos para recrearse a sí mismos como al universo social y ambiental en que conviven. Igualmente, y este es un segundo sentido, cada individuo, en el curso de su propia vida, en el juego de consensos y disensos con los otros, de interacciones y diálogos, en la puesta en circulación de sus propias producciones, revierte sobre el sistema cultural en su conjunto, lo determinan, lo regulan le dan sentido. El individuo no es solo producido por la cultura, sino que es él, desde su pensar, su sentir, su quehacer cotidiano, quien pone en marcha la cultura y quien la produce.

La cultura, para hacer una síntesis de la anteriormente mencionado, es la condición fundamental de lo humano, razón por la cual se constituye en el principal agente mediador entre el hombre y la naturaleza, entre una colectividad y otra, como entre un individuo y la colectividad. Específicamente, la cultura es un entramado de relaciones de orden simbólico desde las cuales se habita y se construye lo real: “mundos posibles”, donde dicho orden de lo simbólico se constituye y dinamiza a partir de procesos cognitivos y comunicativos.

Paralelamente, la cultura, como lo dice Geertz, tiene un carácter público; es decir, es la base y, a su vez, el resultante de la vida social. Esto supone que un conjunto de valores éticos como estéticos, por ende, códigos normativos, saberes, creencias, significados, que son compartidos al interior de un grupo, ya sea controlando la práctica social, ya sea sirviendo como recurso a los individuos y las colectividades para reinventarse y regenerarse. Finalmente, la cultura se traduce también en la práctica, esto supone que producciones, hábitos e instituciones humanas entran también dentro del complejo simbólico de la cultura o las culturas.

5.1.1. Lo local, lo regional y lo global. Sin duda, una de las preocupaciones centrales que reinan en los debates contemporáneos alrededor de Latinoamérica, es el impacto cultural de los fenómenos de globalización que caracterizan la modernidad tardía, como son: la formación de un mercado de extensión global, el desarrollo y democratización de la ciencia y la tecnología, la extensión de redes y el perfeccionamiento tecnológico de los medios de comunicación masiva, la formación de poderes económicos y políticos transnacionales, entre otros.

Sin embargo, alrededor de éstos procesos existió, en su inicio, una tendencia preponderante a equiparar la globalización con procesos económicos y políticos, relacionados con la re-acomodación de las funciones estatales, el establecimiento de un sistema de economía-mundo –que separó y distribuyó, en el orden de la producción, las diversas zonas y países del planeta en regiones centrales y

² BOURDIE y BATAILLA, Entre otros, desde una mirada “objetivante” de la cultura la describen como capital o como recurso, es decir, como un conjunto de elementos que le permiten a los seres humanos diseñar, implementar y realizar proyectos de vida.

periféricas y, finalmente, la formación de un mercado de carácter mundial, especialmente por el avance que, por encima de las fronteras nacionales, han logrado hoy las industrias y los medios de comunicación masiva a la hora de formar consumidores y públicos que se extienden por encima de las fronteras nacionales.

Sólo más tarde, la relación necesaria que se produce entre éstos procesos y las dinámicas culturales (globales, regionales y locales) empezó a ser asumida con la seriedad necesaria. Aquí, la tendencia inicial fue ver en la globalización la infrenable consolidación de una cultura global que, imponiéndose y arrasando con las matrices culturales locales y regionales, tendía a homogenizar la cultura en todo el globo. Junto con la Coca-Cola, parecían venir en cadena una serie de formas de pensar la realidad, de estéticas y éticas, de repertorios de conocimientos, de formas de gozar y producir, de sentir y comunicarnos, que daban origen, en cualquier lugar, a algo así como el “ciudadano del mundo”.

Sin embargo, frente a toda esta tendencia “homogenizadora”, un movimiento contradictorio de envergadura cultural parece estarse gestando en todo lugar y país: la revitalización de identidades de adscripción étnica, socioterritorial (lo local, lo regional y lo nacional), como la construcción de nuevas formas de identificación sociocultural: comunidades urbanas marginales, grupos de género, grupos juveniles, etc. Así, bajo este cuadro inabarcable de diversidades culturales que se ha puesto a flote, bajo la emergencia de narrativas identitarias que defendían a toda costa la particularidad de las culturas subalternas, la globalización ha venido mostrando otra de sus caras: la multiculturalidad dentro de la cual se mueve y las relaciones interculturales que ella promueve. Así, García Canclini dice:

“(...) la globalización no puede ser vista como un simple orden social de lo hegemónico, o un único proceso de homogenización, sino como resultado de múltiples movimientos, en parte contradictorios, con resultados abiertos que implican diversas conexiones “local-local” y “local-global”. Dicho de otra manera, la globalización es tanto un conjunto de procesos de homogenización como de fragmentamiento articulado del mundo, que reordenan las diferencias y las desigualdades sin suprimirlas. O sea, que estamos identificando una doble agenda la de globalización: por una parte, integra y comunica; por otra, agrega y dispersa”.

Se puede decir, claro está, que la diversidad cultural que se pone a flote en los discursos identitarios, al igual que las desigualdades que le son reprochadas a la globalización, no nacieron precisamente en la modernidad tardía y que, por el contrario, sus raíces remontan a procesos históricos hasta de varios siglos atrás. Sin embargo, la manera en que las diferencias culturales se conectan y entrecruzan –en gran parte gracias a redes de comunicación, circuitos del mercado y movimientos migratorios e gran escala- como la distribución productiva

que entre regiones periféricas y centrales se produce a nivel mundial, muchas veces por encima de los estados, sí son rasgos fundamentales de éste periodo.

Paralelamente, hay dos tipos de movimientos culturales que, de manera especial, la globalización produce: a) extensión de la redes y campos bajo las cuales los diversos sistemas culturales interactúan y dialogan, con los consiguientes procesos de hibridación que a diario reconfiguran las fronteras y rasgos de las culturas locales, y segundo: el dotar más que nunca de pertenencia, simbólica y política, el problema de las identidades, es decir, el reconocimiento de particularidades y la elaboración discursiva e imaginaria del "sí mismo" y del "otro", bajo lo cual cada grupo sociocultural se presenta y negocia sus propios proyectos frente y con el mundo.

El reconocimiento de éstos dos movimientos, claro está, nos lleva a preguntarnos sobre la forma en que la cultura global se produce y, sobretodo, se extiende sobre el mundo. Lo que, a su vez, implica reconocer que más que un sistema de cultura global, lo que la globalización hace es poner en circulación –a través de los rendimientos tecnológicos, institucionales, mercantiles, y comunicaciones-producciones otorgándoles funciones y sentidos diversos a las que les dieron las comunidades que las crearon. Finalmente, a detenernos en la manera en que las culturas locales, aún asimilando elementos de la cultura global, haciendo referencia con esto a aquellos elementos que no han sido percibidos en el seno de las comunidades que las asimilan, siguen manteniendo el control de sus destinos culturales, al re-elaborar y re-contextualizar los elementos externos dentro de un contexto de sentidos eminentemente propios.

5.1.2 Culturas Contemporáneas: Entre la Tradición y el Centro. Parece que a Latinoamérica este "tiempo" le hubiera llegado con dos grandes afanes aparentemente contradictorios: la impedir a toda costa la caída en el desuso o el olvido de antiguas tradiciones culturales y, segundo, la de igualarnos al ritmo acelerado que imponen los avances científicos y tecnológicos. Así, tratando de conjugar la continuidad de lo "propio", de nuestras identidades y "tradiciones", con la capacidad de innovación, ruptura con el pasado, necesaria para ser competitivos en el orden mundial. Latinoamérica se mueve entre profundas tensiones.

Sin embargo, la tensión producida por estos dos afanes parece resolverse por encima de nuestras voluntades históricas. Es evidente, como lo muestra García Canclini, que Latinoamérica ha entrado en la modernidad reubicando sus tradiciones culturales dentro de las formas de vida contemporáneas o como lo señala Heinz R. Sonntang y Nelly Arenas (1995)³ gracias a un proceso de

³ SONNTAG, R. HEINZ y ARENAS, Nelly. Lo Global, lo Local y lo Híbrido. Publicado por la UNESCO. 1998

hibridación entre “tiempos mixtos”, expresión que ellos retoman de Fernando Calderón.

5.1.3 Cultura y Desarrollo. A la postmodernidad o la modernidad tardía, como se prefiera llamarla, se le atribuye la crisis de los grandes relatos, proceso en el cual el “desarrollo” no parece haber quedado libre, hasta el punto que ha sido cuestionado tanto los presupuestos básicos que tradicionalmente han configurado un modelo de desarrollo, como los recursos y estrategias por medio de los cuales éste modelo debería realizarse; hasta la idea de desarrollo en sí misma, como paradigma de la satisfactoria realización y evolución de los pueblos, ha sido revaluada.

De nuevo, esta crisis se encuentra vinculada con el pensar el desarrollo en relación con la cultura, hecho que ha significado: a) La creación de un modelo de desarrollo en el cual ocupa un lugar central la realización cultural de los pueblos, b) El asumir el campo de la cultura como lugar estratégico, por ende, escenario de intervención para lograr el desarrollo, y finalmente, c) El reconocer en la cultura, en las mediaciones que ésta produce, la matriz fundadora de los modelos de desarrollo, lo nos obliga a aceptar la relatividad de los mismos.

5.1.4 El problema de las identidades Regionales: hacia el reconocimiento de la diversidad. Ante el primer sentido antes mencionado: el reconocimiento de la diversidad cultural de las regiones, es decir, la necesidad de empezar a narrar lo nacional desde la regionalidad misma, nos encontramos por lo general frente a dos posibilidades, las cuales son descritas por Jaime Xibillé (1999:49)⁴ como regionalismo kish y regionalismo crítico.

El regionalismo kish, supone de acuerdo a Xibillé la puesta en escena de una especie de romanticismo tardío que –vinculado con la percepción generalizada de Colombia como el “país de las regiones, especie de islas culturales- se entrega a defender las tradiciones y “lo propio” de cada región, negando así la innovación y el intercambio cultural como parte clave su relación con el entorno mayor en que se mueve. Ejemplo de esta forma de regionalismo es precisamente la emergencia de discursos nacidos desde la administración de las regiones y las localidades que, como bandera de sus gobiernos, han sacado a colación apelativos como la antioqueñidad, la pastusidad, entre otros, intentando formar así un imaginario social unificado, un prototipo esquemático de lo que implicaría ser antioqueño o pastuso, negando de tal forma la multiculturalidad que hacia el interior mismo de las regiones y las localidades también se expresa. Ejemplos son también las expresiones fundamentalistas en que se intenta detener “la contaminación” de las

⁴XIBILLÉ, Jaime. Cultura y Región. En: Cultura y Región. Ed. CES. 2000.

estéticas y éticas regionales a causa de la llegada de nuevas formas de producir y consumir cultura.

El regionalismo crítico por su parte, se muestra más abierto. Atento, más que las diversidades “irreconciliables” de las regiones, el proceso complejo de formación y retroalimentación entre éstas, asume el intercambio y la innovación. Así, propone narrar a Latinoamérica y a Colombia como un paisaje barroco: país híbrido compuesto por regiones híbridas, fronteras flexibles y condiciones cambiantes. Conjuntamente, esta perspectiva supone un intento de redefinición política –en donde se desplaza la obsesión por la defensa de las identidades puristas- que da paso al fortalecimiento de los procesos de autogestión y control cultural de las comunidades regionales en condiciones de intercambio y transformación cultural.

5.1.5 El Territorio. De acuerdo con la mayoría de acercamientos contemporáneos el territorio es “el espacio apropiado y valorizado, simbólicamente e instrumentalmente por los seres humanos, de donde el espacio es solo el soporte material, preexistente a toda apropiación”. La idea de apropiación, por una parte, supone el reconocimiento de relaciones de poder que se dan dentro y sobre un espacio concreto, relaciones que conllevan la demarcación de fronteras. La idea de valoración, supone, por su parte, que el espacio opera dentro de las relaciones de funcionalidad y significación para quienes lo han apropiado. Y finalmente, el hecho de que la apropiación y valoración se dé dentro de un sentido simbólico e instrumental nos recuerda, de qué forma paralela e interdependiente, los seres humanos, en cuanto no vemos envueltos en la cultura, nos movemos dentro del juego dialéctico de la representación práctica. Así, acto y significado son elementos articulados en la relación del hombre con el espacio, en las dinámicas de la territorialidad, por ende, la cultura. Desde esta perspectiva las prácticas musicales urbanas circulan en territorios de ciudad y configuran y se configuran en grupos humanos signados por trazas territoriales

5.1.6. La Territorialidad. En concordancia con la definición anterior de territorio la territorialidad es “el ejercicio de esa apropiación y valoración, instrumental y simbólica del espacio”, ejercicio que por demás, está sujeto a una mediación cultural de acuerdo con la pertenencia a un sistema cultural concreto de quien realiza dicha apropiación. Por otra parte, y asumiendo la mediación cultural en los procesos de apropiación y valoración simbólica e instrumental que supone el territorio, podemos discriminar tres formas de relación básicas que son descritas en el siguiente aparte.

En una primera dimensión el territorio constituye por sí mismo un espacio de inscripción de la cultura, y por lo tanto, equivale a una de sus formas de adjetivación. En efecto, sabemos que ya no existen “territorios vírgenes” o plenamente “naturales”, sino solo territorios literalmente tatuados, por las huellas

de la historia, de la cultura y del trabajo humano. Desde ese punto de vista, los llamados “bienes ambientales” –como son las áreas ecológicas, los paisajes rurales, urbanos y pueblerinos, los sitios pintorescos, las peculiaridades del hábitat, los monumentos, las redes de los caminos y brechas, los canales de riego y, en general, cualquier elemento de la naturaleza antropizada- deben considerarse “bienes culturales” y, por ende, como formas objetivadas de la cultura.

En una segunda dimensión, el territorio puede servir como marco o área de distribución de instituciones y prácticas culturales espacialmente localizadas. Se trata siempre de rasgos culturales objetivados, como son las pautas distintivas de comportamientos, las formas de vestir peculiares, las fiestas del ciclo anual, los rituales específicos que acompañan el ciclo de la vida, las danzas lugareñas, las recetas de cocina, las formas lingüísticas o los sociolectos del lugar, etc. Como el conjunto de estos rasgos son de tipo etnográfico, podemos denominarlos cultura etnográfica.

En una tercera dimensión, el territorio puede ser apropiado como objeto de representación y apego afectivo, y sobre todo, como símbolo de pertenencia socio territorial. En este caso, los sujetos (individuales o colectivos) interiorizan el espacio integrándolo a su propio sistema cultural.

Se ha dicho que Colombia es un país de ciudades, es decir, que la composición de la sociedad es predominantemente citadina porque vive en conglomerados urbanos. Esto no significa exactamente que los pobladores colombianos sean precisamente ‘urbanos’ en el sentido de ser dueños, portadores y productores de una ‘perspectiva cultural urbana’, o sea, de una mentalidad, de una conciencia, de una cultura urbana en la sintonía de tiempos, espacios, movimientos y construcciones que homologuen la materialidad citadina con una praxis urbana.

Por esto mismo, el principal efecto de esta disonancia es el que los científicos sociales de lo urbano, los urbanólogos, tengan posiciones tan equívocas y antojadas sobre el significado y el sentido de lo citadino y de lo urbano, confundiendo esos conglomerados amorfos arquitectónicos o no, planificados o no, culturalmente significativos o no, con la definición objetiva de la ‘ciudad’ y a esta con la asunción de la vida citadina como carácter de la sustantividad urbana. Porque hay ciudades que lo son física y descriptivamente pero sus ciudadanos no viven, no sienten, no padecen, no crean, no proyectan como urbanos.

Es pero todavía el pobre criterio con el que los políticos que deciden el destino de la ciudad la abordan para interpretarla, administrarla y (de) formarla, más compadecidos de una visión económica de explotación de los espacios urbanos, bien sea para vivienda o para la industria que de un concepto filosófico, cultural, ético y estético sobre el cual construir la totalidad de la vida urbana o para producir y reproducir la ciudad por el conjunto de sus pobladores fijos y circulantes.

Política, ideología y económicamente la ciudad recibe un impacto negativo que se expresa en prácticas elitistas, discriminatorias, gamonalistas, clientelistas, marginalistas que la ignoran olímpicamente como una realidad integral espacio-cultural, como una realidad formal, simbólica e históricamente significativa para el conjunto de los ciudadanos en su doble sentido material y político, es decir, como ciudadanos y como ciudadanos, y no simplemente manipulados como masas ciudadanas desprovistas de representaciones, de ideas, de proyectos y de prácticas apropiadas a la percepción, a la transformación y a la construcción societaria de un hábitat de carácter e identidad cultural y simbólica, tanto en el espacio como en el tiempo, en la memoria como en la esperanza y en donde se crean vínculos, ahonden raíces, se afloren símbolos y se despliegue la posibilidad ontosociogenética de un sujeto real de la historia nacional.

A esta ciudad enajenada y alienante, como concepto y como práctica, hay que proponerle una idea nueva, renovadora, eficaz y dignificante de la ciudad semiótica y liberada que es aquella entendida como un espacio histórico y cultural, eco físico (en el sentido de un saber que unifica los saberes clásicos renovadores con una lógica de la apropiación crítica del entorno físico-natural) y ético-estético en el cual se despliegue creadora, conflictiva y liberadoramente la personalidad y el carácter de una sociedad plural en proceso.

El concepto holístico de Ciudad Semiótica como espacio de creación y ruptura de significaciones y sentido no conduce a la idea del derecho a una Ciudad Propia Colectiva que se realiza en una praxis cotidiana por medio de la cual, en la vida cada unidad individual y comunitaria, familiar o barrial, se apropia creadora y críticamente del hábitat urbano, introyectándolo en la propia identidad y proyectándola como escena de significación y de sentido.

Vida cotidiana urbana, praxis urbana que empieza desde el Derecho a una Habitación Propia, la Casa, la Cuadra, el Barrio, La Comuna, hasta la constitución de la Ciudad como la Casa del Ser, como lenguaje, ritual, mito, símbolo vivo y en tal rango, expresión auténtica de nosotros mismos, de nuestra memoria histórica y simbólica, de nuestra certeza de ser comunidad en movimiento.

Estamos convencidos que esta definición propicia unos nuevos objetos a las ciencias sociales y de la cultura, ofrece nuevas osadías a los saberes de lo ciudadano y proyecta la ciudad y las prácticas musicales como conciencia urbana; porque lo urbano más que referencia a un espacio geofísico y ambiental inerte que es apenas un referente de los ciudadano, contiene los elementos culturales, simbólicos e históricos de un imaginario colectivo puesto de presente en la eficacia empírica de la ciudad. Implica igualmente una concepción sobre la vida cotidiana y desde allí el desglosamiento de estudios puntuales, como es el caso de las prácticas musicales urbanas, sobre las múltiples mentalidades que la cruzan,

sobre las ideas y percepciones que la circulan, sobre los fundamentos que la proyectan orgánicamente vinculada y vinculante.

Nos concita a pensar lo urbano como territorio simbólico de convivencia plural y crítica en un doble sentido que asegure la libertad en un conflicto y dialógico ejercicio del poder en donde lo popular ponga la carta sustantiva al conjunto de la sociedad civil urbana.

Es decir, pensar la ciudad es imaginarla y desejarla como el escenario trágico del despliegue realizador de nuestras aspiraciones ontosociogenéticas, es decir, como espacio en donde construimos, en el cual moramos y pensamos, amamos y soñamos y por lo mismo quiere decir abandonar los epifenómenos para acceder a los fundamentos; abandonar la circularidad de las ideas sobre la violencia citadina para construir los espacios de creatividad; dejar de lado la reivindicación de los márgenes y las marginalidades para acceder a la circulación y a la trama; desechar la paranoia de las cuadrículas, los encierros y las censuras físicas para remontarnos a la construcción de esferas lúdicas y libertarias. En fin, es abandonar la llanura prosaica urbana para construir nuestra propia poética del espacio societario.

5.2. MÚSICAS URBANAS

La producción de Francis Cruces reflexiona sobre las músicas urbanas como objeto de estudio en la etnomusicología española aunque no persigue como fin último una revisión exhaustiva del estado del arte porque considera que es un campo poco explorado de forma sistemática hasta la fecha por los etnomusicólogos; pero si trata de aportar algunos insights al estudio de este tema desde la perspectiva de la antropología urbana. Se centra en tres puntos principales:

- A.** Cómo ha sido construida la categoría de "música urbana" y su carácter inicialmente residual dentro de la tradición etnomusicológica.
- B.** Un breve repaso a la investigación sobre músicas en/de ciudades en España, destacando algunos procesos sociales
- C.** Una agenda de problemas para el campo de la etnomusicología urbana.

Su estudio considera la música urbana como un concepto paradójicamente residual porque afirma que la etnomusicología en sus calidad de ciencia inicialmente desplazada a los márgenes geográficos, sociales y simbólicos de un sistema de jerarquías culturales, especializada en todo aquello que la música culta de Occidente había situado en su periferia, sólo ha alcanzado a tematizar tardía y residualmente la música que se produce, circula y consume en las ciudades.

Cruces afirma, con base en Reyes Schramm, que el principal objetivo de una etnomusicología urbana consiste, precisamente, en encontrar principios de ordenación en esa diversidad interna de la vida musical de las ciudades contemporáneas. Y continúa afirmando que los estudios urbanos en España han ido desplegándose en los últimos años en la etnomusicología española; con resultados hasta ahora modestos y más orientados a demostrar lo evidente frente a discursos hegemónicos sobre el arte y la comunicación musical -la pertinencia cultural y científica de ese esfuerzo- que a construir un objeto autónomo. Opina sin embargo que ha sido un buen esfuerzo, capaz de abrir un espacio de legitimidad científica donde trabajar con cosas como el rock local, los procesos de revival tradicionalista en las Comunidades Autónomas, la incorporación de España al circuito de los megaconciertos, la expresión musical de los emigrantes magrebíes y latinoamericanos o las nuevas formas de fusión del flamenco.

En la actualidad y a pesar de inconvenientes, se puede apreciar una tendencia creciente a que estos temas sean reconocidos desde una diversidad de disciplinas. Como suele suceder, esto llega más tarde a las ciencias sociales que a la vida cotidiana: hace años que Ketama, Leño, el hilo musical o el merengue forman parte de nuestro *sentido común* sonoro.

Lo cierto para el autor es que en términos generales los estudios, se han tratado de análisis de músicas "en" la ciudad (de géneros o fenómenos específicos), más que de análisis "de" la ciudad propiamente dicha, contemplada desde un punto de vista musical. El tema urbano aparece lateralmente (aunque no por ello resulte secundario). Frecuentemente las unidades de análisis son subculturas (jóvenes, emigrantes, asociaciones festivas), o géneros dentro del campo musical (coros, pop, música de bandas, rock, música celta). También encontramos argumentos sobre algún aspecto de la escena nacional o regional, concretado en una o varias poblaciones.

Cruces destaca algunas claves interpretativas presentes en la literatura, con la conciencia de no estar agotando lo publicado sobre el tema (v. las escasas entradas en castellano de la bibliografía de sociología de la música publicada por Rodríguez Morató 1988).

5.2.1. La sociedad civil: A propósito del fenómeno de la proliferación de bandas de música y asociaciones festivas en Levante, los antropólogos J. Cucó, A. Ariño *et al.* Publicaron a comienzos de los noventa un interesantes estudios sobre la trama de asociaciones voluntarias que soportan la actividad musical y festiva en la Comunidad Valenciana (<biblio>). La unidad del análisis es la región, siguiendo lo que ellos llaman un planteamiento cualitativo-extensivo, con un mapeo general de la importancia de las sociedades musicales y las asociaciones falleras y de Moros y Cristianos. Según Cruces hacen, no obstante, algunas pruebas en profundidad en poblaciones-tipo, como Liria (13.000 habitantes), lo que les permitió mostrar,

por una parte, la vinculación entre la música y el complejo festivo en esa región de España y, por otra, la importancia del mismo en la construcción de la identidad local y la trama de la sociabilidad y reciprocidad vecinales. El hecho de descartar las ciudades mayores limita, no obstante, su alcance respecto a los fenómenos propiamente urbanos. En cambio, el objetivo de la tesis doctoral de Cruces abordó una etnografía del ciclo de fiestas madrileñas desde el punto de vista de la democratización de la vida municipal y la intensa revitalización festiva de los años ochenta. Frente a cualquier visión ingenuamente inmediatista de las tradiciones urbanas, lo que aparece al estudiar el entramado organizativo de la fiesta en una ciudad como Madrid es un complicado espacio de negociación entre una pluralidad de sentidos de la convivencia cívica, espacio mediado por distintas agencias técnicas y políticas. La fiesta de la ciudad moderna es una fiesta racionalizada, programada, civilizada: desactivada en su potencial de transgresión simbólica. Entre otras manifestaciones me interesó reconstruir la escena de los conciertos de rock, uno de los fenómenos emergentes durante el proceso de revitalización (Cruces 1995, 1999).

En la misma línea de interés por las puestas en escena de demandas de la sociedad civil y pretensiones identitarias de grupos urbanos se pueden situar las investigaciones de J. Ayats sobre la preferencia de eslóganes en manifestaciones de Barcelona y París, así como del canto de himnos y consignas en estadios de fútbol (Cruces 1997, 1999). En una suerte de reducción irónica, Ayats muestra las potencialidades e insuficiencias de un análisis formal de la materia sonora, al trasladarlo a objetos considerados poco "nobles", cuya eficacia simbólica ha de ser buscada en otro lugar que en la mera sintaxis musical -en la pragmática de interacción que hacen posible.

Desde una aproximación más histórica, J. Labajo ha presentado un panorama de los coros de Valladolid a comienzos de siglo (1987). El higienismo, la moralización de las costumbres y el valor educativo del canto -es decir, el proyecto civilizatorio específicamente urbanizador- aparecen como claves comunes a los distintos tipos de orfeón, ya sea en su versión liberal-republicana, socialista o católica. Significativamente, la articulación de los distintos orfeones se correspondía con la de las líneas ideológicas de la ciudad de entonces; cabría preguntarse qué ha quedado en la ciudad actual de ese modelo cívico de organización de las diferencias a través del canto. Más recientemente, esta misma investigadora ha realizado una tesis doctoral en la que analiza el paisaje sonoro de esta ciudad castellana (Labajo 1992).

En las islas Canarias, Sagrario Martínez Berriel ha realizado una monografía sobre la vida musical en Las Palmas de Gran Canaria desde una perspectiva fundamentalmente sociológica donde no faltan, no obstante, referencias cruzadas a la obra de antropólogos y musicólogos. Edificado sobre el concepto de "comunidad musical", este trabajo explora de una forma descriptiva datos sobre la

historia musical de la ciudad, el ejercicio profesional de los músicos y la transmisión familiar de las vocaciones musicales (Martínez Berriel 1993).

Cabe también mencionar trabajos que, a través de un acercamiento tangencial al contexto urbano, han iluminado variados aspectos de la estrecha relación entre transición política, usos musicales y modernización de la vida española en el pasado más reciente -por ejemplo, el re-estudio de un cancionero castellanense por R. Pelinski *et al.* (1997), el texto de W. Washabaugh sobre los documentales de flamenco realizados en el tardofranquismo (1997) o algunos de los artículos sobre música popular de la compilación de estudios culturales en España de H. Graham y J. Labanyi (1995).

5.2.2. La fiesta: El comportamiento festivo en contexto urbano suscita preguntas interesantes sobre las relaciones entre la tradición ritual y el proceso weberiano de la secularización. Ariño (1992), Cruces (1995, 1999), Ángela López (1994) y otros autores han enfrentado empíricamente este problema tratando de interpretar desde conceptos como "ritual" o "religión civil" el sentido de distintas performances festivas en el contexto modernizado de la ciudad (las Fallas de Valencia, el baile en discoteca, los conciertos de rock). La importancia del argumento del ritual comunitario en la tradición antropológica se une aquí al peso de una tradición hispana de fiestas públicas. Desde estas aproximaciones, los nuevos eventos callejeros en el entorno urbano son susceptibles de leerse como formas de recreación minuciosa de la experiencia en una sociedad secularizada, donde la secularización no se entiende como pérdida de lo sagrado sino como un desplazamiento de su monopolio desde la institución eclesial hacia una apropiación pluralista por instancias de las organizaciones formales y la sociedad civil.

5.2.3. La sociabilidad juvenil: Cruces plantea que en el contexto español, la referencia a "músicas urbanas" suele recordar automáticamente la práctica de ciertos géneros juveniles (fundamentalmente, el pop y el rock) y su consumo masivo. Desde luego, la ecuación urbano = rock = juventud se presta a un estereotipo equívoco que convendría deshacer; pero no es menos cierto el lugar privilegiado de esa ecuación en la articulación del campo musical a un nivel transnacional (y, dicho sea de paso, en la literatura internacional sobre *popular music*). Se plantea aquí una cuestión interesante. Teóricamente, sería necesario adaptar a cada una de las realidades nacionales las connotaciones de esta ecuación, tomada literalmente de la vida musical inglesa y norteamericana (tal como lo viene haciendo, por ejemplo, T. Mitchell en sus trabajos sobre rap italiano, rock checo o worldmusicneocelandesa, cf. 1996).

No debe olvidarse, sin embargo, la gran enseñanza de los estudios sobre el mercado fonográfico hispano: el producto local puede ser *top de ventas*. Hasta el

año 1992 al menos, el cantante que más discos había vendido en España en todos los tiempos era Julio Iglesias (Jones 1992: 75). Actualmente, su hijo Enrique está siguiendo un camino parecido entre un público joven y no tan joven. Por supuesto, la pregunta es qué tan "local" resulta un cantante español que vive en Miami, graba con la Fonovisa mexicana, canta en Spanglish y cobra en dólares. Una pregunta similar suscita comprobar quiénes son los músicos de la Sociedad General de Autores de España que más vendieron en 1999: Oreja de Van Gogh, Luis Miguel, Chayanne, Miliki, Sabina, Bosé y Maná, por este orden (SGAE 2000: 4). Aunque algunos productos *locales* desdicen, por tanto, la ecuación rock = urbano = juventud, algunos otros la confirman; es por ello que el seguimiento de los gustos juveniles se muestra como una estrategia factible para entender musicalmente la ciudad. La lógica de este enfoque tiende a construir su objeto a partir de algún género para, a continuación, seguir al grupo social de sus incondicionales (etiquetados como *heavies*, *skins*, *punkos*, *bakaletas*, *siniestros*). El supuesto subyacente es la productividad contra-hegemónica de la música para dar expresión a formas emergentes de vida juvenil, basadas en su vida cotidiana y sus formas de sociabilidad, diferenciadas entre sí y con respecto al mundo adulto dominante. El problema que suscita, sin embargo, esta forma de proceder arranca, ya desde el inicio, con la definición apriorística del género y el recorte correspondiente de un grupo social las más de las veces ficticio. Nada es tan escurridizo como una audiencia.

El trabajo más completo con que contamos en esta línea es el de Silvia Martínez sobre el *heavy metalen* Barcelona (1997;1999). Cabe también señalar los estudios comparativos de Feixa sobre punks en Lleida y Ciudad de México (1998), los de H. Fouce sobre la *movidita madrileña*(1998), el de A. Méndez Rubio sobre hip-hop valenciano, el de J. Contreras sobre círculos celtas en Madrid (1999). Sobre música máquina o fenómenos tan interesantes como la *ruta del bacalao* y sus variantes (de Toro a Asturias existe, por ejemplo, una *ruta del torrezno*) apenas tenemos reflexiones incidentales, como las del semiólogo G. Abril (1995: 96).

Un planteamiento diferente es el de sociólogos de la juventud, como E. Gil Calvo, que buscan construir el cuadro de conjunto de los consumos y las prácticas entre los jóvenes, calificados en bloque como "depredadores audiovisuales" (*sic*). Aunque los trabajos de este autor no atienden propiamente a la producción musical de diferencia entre ellos (1985), sí lo hacen otras investigaciones sociológicas como las de J. Levices, mediante el análisis de redes urbanas y el análisis factorial de cuestionarios a lectores de revistas musicales (1987, 1993).

5.2.4. El nacionalismo: para Cruces, en este nivel lo urbano no aparece sino como mero escenario donde se representan teatralmente las identidades nacionales. Los trabajos de S. Brandes y J. Martí sobre los usos de la sardana como símbolo nacional catalán (Brandes 1985; Martí 1994), J. Roma sobre la jota aragonesa y el nacionalismo español del XIX (1995), G. Ibarretxe sobre los coros y

el nacionalismo musical vasco (1996), K. Sánchez Ekiza sobre la historia del *txistu* y la danza *aurresku*(1999), los de G. Steingress sobre flamenco y andalucismo (1998), los de L. Costa sobre la folklorización de la *muñeira*(1998) inciden en esta línea, con diversa profundidad temporal.

El paradójico resultado es que la exhibición folklórica lleva la marca de la vida urbana. En España, hoy día, hablar de "música urbana" es hablar de *cante hondo,txalapartas, gaitas, sardanas, isas, sevillanas y danzas de palos*. Se trata de imágenes rurales a menudo ejecutadas y difundidas desde los centros autonómicos, pues la descentralización del Estado postfranquista ha conllevado nuevas formas de centralidad. Un aspecto notable de ese fenómeno sería la comarcalización del folklore. Por ejemplo, en opinión de algunos músicos tradicionales, la creación en las ciudades de centros dedicados a la enseñanza formal y la difusión del folklore regional podría estar teniendo el paradójico efecto de unificar estilos de distinta procedencia geográfica.

Si bien denominar "etnogénesis" a estos procesos de nueva centralidad cultural parece otorgarles el beneficio de una espontaneidad popular, adánica y desinteresada, tampoco veo exclusivamente en ellos folklorización, en el sentido de Hobsbawm y Ranger de *inventedtraditions* (1983), predicaciones modernas desde el Estado de una continuidad ficticia; ni tampoco manipulaciones políticas más o menos descaradas y aviesas (que por supuesto existen). La oposición folklore/folklorismo designa tipos ideales equívocos pues nunca, creo yo, ha dejado de estar sujeta la vida del folklore a la apropiación folklorística. En este punto corremos el riesgo de reproducir, mediante una distinción demasiado rígida, la creencia en un momento tradicional de intocada pureza. Las puestas en escena de lo popular generan *siempre* tanto sentidos endógenos como exógenos de la identidad, visiones en competencia y pactos de lectura entre actores diversos, entre los cuales hay que incluir, junto con las agencias políticas locales y los propios actores, el mercado turístico, las instancias supranacionales y los medios de comunicación. La economía política de la diferencia resulta de todos estos elementos, no siendo reducible ni a una total nivelación por el mercado, ni a una absoluta invención desde el Estado, ni mucho menos a una voluntad política espontánea y anónima de los ciudadanos.

5.2.5. La emigración: Lamentablemente, esta dimensión fundamental de la vida musical en las ciudades aún ha sido poco investigada, sobre todo teniendo en cuenta el elevado porcentaje de concentración de los emigrantes, principalmente latinoamericanos y magrebíes, en las grandes poblaciones. Constituye una notable excepción el trabajo de S. Asensio sobre distintos tipos de eventos musicales en el colectivo magrebí de Barcelona, y en particular sobre "la conversión del *rai* en símbolo" entre la juventud emigrada (1997, 1998). La música -tradicional y menos tradicional- se muestra como una superficie de adaptación extremadamente sutil, capaz de vehicular diferencialmente un "nosotros para

nosotros" y un "nosotros para los otros" (en la aguda distinción de (Ll. Prats, 1998), posibilitando distintos repertorios para las distintas situaciones. Es este un campo de estudios que tendrá que desarrollarse, en particular en la línea de una comprensión más precisa de los mecanismos de incorporación progresiva de lo que inicialmente son formas de vida al mercado multicultural de la ciudad (Hannerz 1998: 220).

5.2.6. La industria cultural, el mercado fonográfico y las tecnologías de mediación masiva: Una última connotación del concepto de música urbana apunta hacia la industria cultural. Cabría incluir en este capítulo el reciente ensayo de J. E. Adell (1998), que recoge y desarrolla bajo el concepto de *simulacro* argumentos hilados principalmente en la sociología crítica, la teoría literaria y los estudios culturales del entorno anglófono. La profundidad del tratamiento teórico contrasta con la deslocalización de los argumentos; según comentaba a propósito de los estudios sobre juventud, es notoria nuestra tendencia a trasladar *urbi-et-orbe* la discusión de los estudios culturales internacionales. La pregunta es: ¿pueden Madonna o los Sex Pistols significar en nuestro contexto musical lo mismo que en los textos de Frith, Lipsitz, Wicke o Hebdige?

El trabajo empírico de mayor interés en este campo lo ha llevado a cabo J. Martí sobre las "músicas invisibles", un trabajo que precisamente tiene la virtud de visibilizar un objeto cotidiano de primordial importancia como son los recursos de música ambiental, en este caso en Barcelona (1999).

Existen también algunos artículos de revisión de la economía de la industria musical en España. Desgraciadamente, para el mercado español no contamos con ninguna tan exhaustiva como la reciente de G. Yúdice para el conjunto de América Latina (1999); el tratamiento más detallado se encuentra en los artículos de D. Jones, que incluyen un repaso a la historia de las discográficas en España, un análisis de su desarrollo en los años ochenta y una útil bibliografía al respecto (1988, 1992, 1995). Es de destacar la privacidad y escasa transparencia de los datos disponibles sobre el mercado fonográfico español, la mayoría de ellos propiedad de la patronal de productores de fonogramas (AFYVE).

Como puntos clave de esta industria cultural resaltan, en términos globales, su conversión progresiva en complejo multimedia y la integración y conglomeración transnacional (tanto horizontal como vertical) de las empresas fonográficas; en términos locales, el crecimiento del mercado español de fonogramas tras la crisis de los ochenta (un crecimiento considerable si tomamos por comparación el resto del mundo latino, llegando a superar en volumen de ventas a Brasil y México; cf. Yúdice 1999), así como la exportación hacia América Latina de productos de la industria transnacionalizada.

Finalmente, habría que añadir en este capítulo las historias del pop y otros géneros en España realizadas *desde dentro* del propio campo artístico. Se trata en general de aproximaciones de naturaleza periodística o histórica, algunas de ellas profusamente documentadas, que oscilan entre la crónica, la hagiografía de los artistas y la crítica musical. Fundamentalmente centradas en los grupos, su estilo, sus influencias mutuas y la evolución de discográficas y promotoras, cabe destacar las de Silva (1984), Ordovás (1997), Feijóo, Carrero y Palau (1998), García Martínez (1996) y VV. AA. (1985, 1998).

5.3. CREATIVIDAD SOCIAL

La creatividad social como disciplina emergente en las ciencias sociales, está en proceso de construcción, aún son incipientes los avances en el área que se ubica en las aperturas interdisciplinarias e interculturales y abreva de la sociología, de la antropología, de la psicología, de la filosofía, de la pedagogía y de las artes, entre otras.

La necesidad de generar una relación entre pedagogía y creatividad que vaya más allá de los modelos técnicos y pedagógicos vigentes establecidos en el campo, da lugar a la creación de esta línea de investigación en la especialización de pedagogía de la creatividad. Desde el punto de vista de la creatividad se requiere acceder a referentes de comprensión que no se agoten en los modelos psicológicos explicativos de procesos subjetivos o individuales, y que, en cambio, asuman la reflexión sobre las dinámicas creativas colectivas conducentes a la autorreflexión sobre las condiciones sociales, políticas, etc., que les afectan y a la posibilidad de transformación de las mismas. Dio lugar a la creación de la línea de investigación en creatividad social en la cual se enmarca este proyecto.

La valoración de las expresiones urbanas desde la creatividad permite la expansión de campos de reflexión al interior de la pedagogía que hasta ahora a estado circunscrita a los ámbitos institucionales escolarizados, desatendiendo prácticas extramurales cuyos contenidos simbólicos ocupan un lugar determinante en la comunidad. Como se plantea en el documento soporte de creación de la línea de investigación, (Pablo Santacruz 2009) “no se trata solamente de abordar la experimentación pedagógica y la creatividad colectiva en escenarios educativos institucionales como la escuela, el colegio la universidad, sino también, y especialmente, en espacios como el barrio, la calle, el parque, la galería de poblacionales o grupos sociales de distinta índole, como las tribus urbanas, las pandillas, los desplazados, las organizaciones barriales y comunales, colectivos étnicos o de género, el enfermo, el transeúnte, el marginal, el delincuente, el loco, el especial, el niño, el adulto, el adolescente, el consumidor compulsivo, etc”

Las músicas urbanas surgen en grupos de jóvenes que ven en esta expresión la posibilidad de manifestarse frente a una sociedad excluyente que no satisface sus

expectativas frente a la cotidianidad y la cultura del establecimiento, planetando visiones de mundo que los identifican y autoafirman como comunidad y como personas. Para ellos el arte constituye una instancia de imaginación creadora, de *poiesis*, una fuerza cultural que, lejos de ser privilegio de genios inspirados o de sectores restringidos de la sociedad, atraviesa el horizonte de posibilidades y las potencialidades de las comunidades.

La creatividad social se constituye en un marco explicativo y a la vez transformador de las prácticas sociales y culturales de comunidades y colectivos generalmente marginales frente al statu quo de las instituciones pero potentemente significativas en los contextos donde tienen lugar.

6. METODOLOGÍA

6.1 PARADIGMA

La investigación se ubica en el paradigma cualitativo ya que tiene por objeto la comprensión de una realidad social en un contexto determinado, lo cual significa que las conclusiones esperadas en ella si bien, pueden ser comparadas, difieren dados los elementos particulares, característicos de núcleos poblacionales, en este caso jóvenes urbanos, que enmarcan los devenires sociales y culturales. El objeto de la investigación es el determinar a qué tipo de procesos de creatividad social, corresponden las prácticas musicales urbanas en agrupaciones de jóvenes de la ciudad de Pasto, objeto que se ubica en varios campos teóricos como los estudios culturales, la musicología y la creatividad social, desde los cuales y a partir de métodos propios de la investigación cualitativa se busca explicar el fenómeno de las músicas urbanas. En consecuencia los instrumentos de recolección de información (entrevistas, observación directa y registros) y las técnicas de análisis corresponden a este paradigma investigativo

6.2 ENFOQUE Y TIPO DE LA INVESTIGACIÓN

El enfoque de la investigación será el histórico hermenéutico de tipo etnográfico-descriptivo, teniendo en cuenta los siguientes aspectos:

- 1.) Para El proceso de recuperación se realizarán registros de video y audio de las prácticas musicales. Además se realizarán entrevistas a los cultores con el propósito de ampliar y confrontar la información obtenida.
- 2.) Partir de los registros obtenidos se caracterizan los aspectos relevantes de esta práctica musical..
- 3.) A partir de las entrevistas personales, diario de campo y registro en base de datos, de los territorios urbanos en los que se producen y reproducen las músicas, se recogerá la información relativa a los contextos y procesos culturales en los cuales tienen lugar las músicas
- 4) De la información obtenida y su sistematización, a la que aluden los numerales anteriores, se realizarán análisis descriptivos y relaciones desde la perspectiva de los estudios culturales, la musicología y la creatividad social.

6.3 POBLACIÓN Y MUESTRA

La población objeto de la investigación la constituyen los jóvenes de la ciudad de Pasto que practican diversos géneros musicales agrupados en las denominadas “músicas urbanas” de entre los cuales se tomará una muestra representativa, aleatoria compuesta por agrupaciones y músicos que presentan características de permanencia en la actividad.

6.4 INSTRUMENTOS DE RECOLECCION DE INFORMACIÓN

Se hará uso de instrumentos de recolección de información como: la observación directa, para la construcción de la base de datos de agrupaciones; la entrevista (anexo 1) para recoger la información requerida por los objetivos 2,3 y 4 a partir de la construcción previa de categorías de análisis y se tomarán registros fotográficos y audiovisuales para apoyar el análisis y testimoniar la investigación.

6.5. CATEGORIAS DE ANÁLISIS

OBJETIVO	CATEGORÍA	SUBCATEGORÍA
1-Levantar registro de agrupaciones de música urbana en la ciudad de Pasto	<i>registro de agrupaciones de música urbana en la ciudad de Pasto</i>	- <i>Registro de agrupaciones</i> - <i>Música urbana en la ciudad de Pasto</i>
2-Characterizar las agrupaciones en relación con su conformación, nominación, creación, y géneros musicales que interpretan.	Conformación, nominación, creación, y géneros musicales	-Conformación. -Nominación. -Creación, -Géneros Musicales
3- Identificar las motivaciones que impulsan a la creación y mantenimiento de los grupos	Motivaciones, y mantenimiento de los grupos	- <i>Motivaciones</i> - <i>Mantenimiento</i>
4-Establecer los elementos simbólico-expresivos que determinan la producción, circulación y forma de representación cultural de las músicas que ejecutan las agrupaciones.	Elementos simbólico-expresivos producción, circulación, forma de representación cultural	<i>Elementos simbólico-expresivos</i> - Producción - Circulación, - Representación <i>cultural</i>

5- Proponer alternativas de comprensión de las músicas urbanas desde la perspectiva de la creatividad social.	Alternativas de comprensión de las músicas urbanas desde la perspectiva de la creatividad social.	- <i>Alternativas de Comprensión.</i> - <i>Músicas Urbanas.</i> - <i>Creatividad Social.</i>
---	---	--

6.6. ANÁLISIS DE LA INFORMACIÓN

La información obtenida será analizada desde las perspectivas previstas en los objetivos. Esto es:

1. Análisis descriptivo de las prácticas musicales urbanas y sus cultores.
2. Análisis morfológico y de género musical
3. Análisis correlacional a partir del cruce de la información obtenida con los soportes teóricos de la investigación.

7. INFORME FINAL

7.1 REGISTRO DE AGRUPACIONES DE MÚSICA URBANA EN LA CIUDAD DE PASTO.

En la ciudad de Pasto encontramos un gran número de agrupaciones de música urbana sin embargo no todos los grupos logran mantenerse activos por mucho tiempo. De la base de datos registrado (ver anexo 1) se tomó una muestra representativa de diferentes géneros y fechas de conformación a los cuales se aplicó la entrevista orientadora para el soporte de la investigación (anexo 2).

7.2. CARACTERÍSTICAS DE LAS AGRUPACIONES EN RELACIÓN CON SU CONFORMACIÓN, NOMINACIÓN, CREACIÓN, Y GÉNEROS MUSICALES QUE INTERPRETAN.

7.2.1. Formato instrumental. Analizando la estructura instrumental de los grupos entrevistados, vemos que el 75% mantienen un formato base de cuatro elementos que son guitarra líder, bajo, batería, voz y/o teclado.

Un grupo de instrumentos complementarios, aunque no se da en todos los grupos está compuesto por teclado saxofón y segunda voz o coros.

En algunos casos la búsqueda de un sonido particular para los grupos y necesidades que el género a interpretar requiere, lleva a anexar instrumentos como el trombón, la guitarra segunda o rítmica, y una segunda voz o coros.

Y por último, en el caso de los grupos entrevistados, se incluyen otros instrumentos como la trompeta y no usuales como la armónica, la quena y el quenacho que son instrumentos de la estructura musical andina esta particularidad le dan un carácter tímbrico e innovador a la sonoridad de la música.

En cuanto a los textos, estos son en su mayoría creados por el colectivo, a veces propuesto el tema por uno de los integrantes pero estructurada en conjunto con los aportes de los demás miembros. En otros casos la creación textual es individual ya sea producto de una idea previa al encuentro con el grupo o supeditada a la propuesta musical sobre la cual se estructura la letra durante ensayos. Uno de los grupos al ser netamente instrumental no aplica en el análisis de texto sin embargo es de notar que la creación en general de los temas es producto total del fundador del grupo hablamos de Carlos Maya de República Independiente.

Tenemos dos grupos cuyo formato es el más amplio como son “SABE CILANTRO” y “SON PALO VERDE”. Y dos intérpretes que por el género musical emplean pistas producidas específicamente para sus canciones sobre las cuales montan sus textos son en el caso de MC HEBREO creados por él y en el caso de TURBA PSICODELIA son creaciones generalmente colectivas.

De aquí podemos entender que el formato instrumental está muy ligado al género que interpreta cada banda y depende también de la intención sonora que los grupos esperan conseguir. Sin embargo se percibe también la necesidad de experimentar elementos no solo en cuanto al formato instrumental sino también en cuanto a la fusión o inclusión de géneros que enriquecen el producto final musical y dan características particulares a cada uno.

7.2.2 Conformación. Los grupos entrevistados se conforman principalmente por iniciativa de sus fundadores y en su mayoría los integrantes son hombres a excepción del grupo **Turba Psicodelia** integrado totalmente por mujeres entre los 16 y los 23 años de edad siendo el grupo más joven no solo por sus edades sino también por el tiempo que llevan de actividad, desde febrero de 2011 interpretando Hip Hop como único grupo femenino de este género en Pasto. El grupo de mayor trayectoria es **Mama Kunk** creado en el año 2004 contemporáneo a **Bambarabanda** y pionero en Pasto junto a esta, en la fusión de géneros pero con el reggae como base. **Sabe Cilantro y MCHebreo** inician su actividad en el 2006, el primero sin un género definido ya que fusionan varios géneros en una sola canción con una nueva intención musical y el segundo, representante del Hip Hop. **Opium Blues Band** presente en escenarios desde el 2007 incluyen varios géneros sobre una base del blues. **República Independiente** se conforma en el 2007 por convocatoria de su director Carlos Maya, quien trae un proyecto personal ya definido musicalmente, y con un género concreto como es el jazz. **Son Palo Verde** desde el 2008 trabajan el reggae considerado en ese momento como un género poco conocido en Pasto. Por último tenemos a **Joe and Money** que inician actividades en noviembre de 2009 quienes estructuran su música principalmente en el rock n´ roll y el blues pero con influencias de otros géneros también.

Para ser integrante de estos grupos es importante tener gusto por la música, el deseo de hacer música, de experimentar pero igualmente se requiere tener un nivel medio o medio alto de interpretación del instrumento, compartir el interés por el estilo de la banda.

Para turba psicodelia además del talento lo más importante es la actitud y la humildad.

Resulta interesante el concepto que el grupo Sabe Cilantro tiene de los requisitos, ya que consideran de poca importancia que los interesados tengan título y lo expresan con cierta displicencia, es más importante “pegarle bien al instrumento”

y no siempre tener título garantiza interpretar bien. Sin embargo entre sus integrantes hay egresados y estudiantes de la Universidad de Nariño de la Lic. en Música como Adrian Luna, Andrés Palomino y Roger Narváez pero que en ningún momento, por esto, asumen el rol de un director.

En varios grupos hay integrantes que están cursando estudios universitarios musicales o son egresados: En Opium Blues Band, Andres Felipe Guerrero, ya es titulado y los restantes son estudiantes de la Licenciatura. En Son Palo Verde, José Luis Arteaga es estudiante activo mientras que John Faber Benavides se retiró de la licenciatura en música por buscar otro espacio de aprendizaje como la calle para conocer más de lo popular y experimental, interesado también por la electrónica musical y el Hip Hop.

Mama Kunk contó con David Valencia remplazado por Alejandro Lozano estudiante de Piano en la UDENAR. Joe and Money tiene a José David Díaz y Oswaldo maya estudiantes activos de la licenciatura mientras que Diego Santander y Daniel Valencia cambiaron de carrera pero no dejaron su actividad musical.

En República Independiente están Wilson Fajardo y John Jairo Gómez, titulados, Wilmer López y Daniel López son estudiantes y Carlos Maya quien no terminó sus estudios musicales pero ha alcanzado un alto nivel tanto interpretativo como en composición.

En el caso de Turba Psicodelia y MC Hebreo no tienen estudios musicales pero se apoyan en las pistas producidas por el estudio de grabación IMF (John F. Benavides) sobre las que montan sus textos.

7.2.3 Nominación. Cada grupo evidencia su pensamiento y en gran parte la filosofía en el nombre que da a su banda.

De una analogía entre la mezcla de ingredientes en la preparación del Sancocho y la mezcla o fusión de géneros para crear un nuevo estilo musical, surge “Sabe Cilantro” argumentado por sus integrantes en la expresión de que su música es un “sancocho de ideas” por la variedad de géneros que pueden fusionarse en un solo tema.

Opium Blues Band es considerado por su fundador como un nombre cliché ya que aunque la base es el blues y el jazz, incluyen diversos géneros según las influencias que cada integrante tenga, sin limitarse o encasillarse en uno solo. En ningún momento se manifiestan sobre la palabra “Opium” que ya sabemos es el producto de la amapola de donde se saca la morfina y la heroína y otros derivados. Pero también encontramos “Opium” en perfumerías (Yvest Saint Laurent) en homeopática, en nombres de bares y discotecas etc. Es posible entonces que el nombre si sea cliché pero genera interés.

Son Palo Verde, hace referencia al los ritmos latinos que fusionan con el reggae como la salsa, son cubano, bossa nova, latin, la cumbia etc y “Palo Verde” dando valoración a sus raíces.

En el Hip Hop se habla del “Crew” como uno de los elementos de esta cultura y hace referencia a un grupo de personas que comparten el interés por el Rap o el Grafiti el Breakdance etc. El grupo Turba Psicodelia cambian este término para romper el esquema del género ya que la intención es fusionar el Hip Hop con otros géneros y toman el término TURBA no como residuos vegetales sino con el segundo significado de Muchedumbre de gente confusa y desordenada. Psicodelia (del griego alma y manifestar. <http://es.wikipedia.org/wiki/Psicodelia>) lo asumen por la mezcla de tan diversas personalidades y caracteres de sus integrantes pero unidas por la música .

El grupo Mama Kunk que en sus inicios llamado solo Kunk no da en la entrevista una explicación de su nombre sin embargo en el “Diccionario Urbano” (<http://www.urbandictionary.com/define.php?term=kunk>) tiene diferentes significados que refieren a persona de poca inteligencia, substancia producida por la vagina, el sonido de algo que se quiebra pero también se ha encontrado una aplicación diferente al término, referente al Cultivo de Kunk en (<http://www.cannabiscave.net/foros/showthread.php/139966-Cultivo-de-Kunk>) donde se relaciona estrechamente con cannabis o marihuana. Cualquiera de las opciones se podría relacionar con el grupo Mama Kunk pero es posible que la más cercana sea la última acepción.

Otro término del Hip Hop es el MC o “Maestro de Ceremonia” y es quien escribe los textos, también puede rapear y/o producir las pistas. El nombre del MC es la “Chapa” o seudónimo. “MC Hebreo” toma su chapa del pasaje bíblico sobre Moisés quien no renuncia hasta sacar a su pueblo de Egipto, se compara con él, al no descansar hasta conseguir lo que se propone.

Con Joe and Money es más simple, empleando los apodos de sus fundadores. José David Días es JOE y Diego Santander conocido como moneda o MONEY.

Carlos Maya argumenta el nombre de su grupo en el concepto que históricamente se tiene de la ciudad de Pasto por su aislamiento geográfico del resto del país, considerándola por sus características, diferentes otras ciudades, como una “República Independiente”.

Vemos así que cada banda, manifiesta en el nombre, no solo su intención musical sino también el carácter del mismo y la personalidad de sus integrantes. En algunos casos como acuerdo grupal en otros como concepto individual. Aun así lo sugestivo que puede resultar cada uno repercute en el público que los sigue y puede generar identidad de grupo.

7.2.4 Creación. Aunque no hay una metodología definida en el proceso creativo de los temas si encontramos algunos elementos comunes que evidencian cómo se relacionan las bandas con su entorno y su realidad, y proponen rutas de acción o reacción frente a los hechos.

Si bien los grupos difieren en el género que interpretan, su inspiración radica en las vivencias cotidianas, la sociedad y su problemática, la política, la necesidad de expresar sentimientos, crear conciencia, el romanticismo, creencias etc. Sin embargo el principal elemento generador de creación para las bandas es “La Calle” y desde este espacio perciben el mundo, la sociedad, su realidad individual y su articulación a un grupo o “parche de amigos”, que al momento de compartir sus temas, integran al proceso creativo a los seguidores, quienes se identifican ya sea por el género musical o por el mensaje de sus temas.

La necesidad de expresar, la inconformidad con el sistema social y político, muestra una intención crítica que de una manera directa o supuesta, cuenta historias particulares de vivencias individuales, personajes marginados de la sociedad, o situaciones de la cotidianidad. Pero también hay motivaciones más relajadas por decirlo así, grupos como Sabe Cilantro mencionan como inspirador los sitios de la ciudad donde se reúne el parche por ejemplo el parque de San Andrés donde compran el licor. Motivaciones más íntimas y espirituales como lo menciona Carlos Maya (Rep. Indep.) Al explicar que en tiempo atrás lo inspiró la nostalgia o el galeras y actualmente está totalmente inspirado por Dios. Joe and Money se inspira en sus experiencias divertidas, las chicas, los amigos etc.

Y ahora cómo surgen los temas... Como se mencionó antes, no hay una metodología definida, pero la creación de los temas no es exclusividad individual. Ya sea que surja durante un ensayo donde todos aportan, o a partir de una propuesta individual, texto o música, se construye el tema con elementos que cada integrante sugiere con los matices de los géneros que los han influenciado. Las posibilidades que ofrece la tecnología actual permiten utilizar un software de composición con el cual realizan una base, y sobre la cual se incorporan las ideas que surgen. Que va primero si la música o texto? es relativo. Con Opium Blues Band, la creación de los temas la comparten Jonathan Burbano y Andrés Felipe Guerrero. Jonathan crea los textos que se adaptan a la música y Andrés trabaja la música de acuerdo a los textos. A la estructura final agregan la improvisación en escenario que cada integrante hace y que caracteriza al grupo. En el Hip Hop, los raperos montan sus textos sobre mezclas que los DJ hacen con torna mesas o sobre pistas elaboradas por el productor. MC Hebreo va estructurando sus textos sobre una pista. Luego acude al estudio de grabación IMF donde el productor elabora la pista definitiva. Las integrantes de Turba psicodelia siempre están escribiendo luego en conjunto estructuran los temas, rítmica y melódicamente con el productor. República Independiente interpreta los temas que son creados en su totalidad por su fundador Carlos Maya. Esta es la excepción a la regla de una creación conjunta o colectiva.

Los grupos no tienen especificada la función de director como tal. Propuestas iniciales o aportes que se implementan son aceptadas corregidas o modificadas en conjunto a excepción de República Independiente donde su fundador Carlos Maya es compositor arreglista y director.

Desde el punto de vista del Productor John Faber Benavides de estudio IMF podemos tener más claridad en cuanto a las motivaciones de creación. Grupos de géneros diferentes acuden al estudio IMF para hacer sus grabaciones o buscar producción de su trabajo, y la diferencia entre los grupos populares y los grupos de Hip Hop de quienes tiene más demanda es muy marcada. Mientras los émulos, grupos de música popular o despecho y los de salsa son de corte romántico y con fines netamente comerciales, los intérpretes de Hip Hop se identifican porque “sus letras son mas sociales un poco más críticas contra el estado y el sistema. Lo comercial es romántico, y lo Hip Hop, rap, Underground es mas dedicada a la crítica social”

7.2.5 Géneros. La mayoría de las bandas hacen fusión de géneros prevaleciendo uno en particular como base.

Sabe Cilantro como se mencionó antes fusionan muchos géneros sin encasillarse en ninguno en particular, a tal punto que pueden mezclarse armoniosamente varios en un solo tema, esto como producto de la diversidad de gustos e influencias de sus integrantes que buscan romper parámetros de filosofías radicales y mantener la mente abierta a las posibilidades. De esta manera consideran estar estructurando un nuevo género al que llaman smoothsystem refiriéndose al “sancocho de Ideas” como aporte personal del grupo, y el cual los identifica.

Opium Blues Band, toman Como base el blues incluyendo otros géneros como el Jazz, swing, rock, bossa nova, experimental. La influencia que reciben está dada por los intereses individuales de sus integrantes como la música académica, popular andino, rock, metal, clásico, jazz prevaleciendo los elementos de este último como la improvisación donde se evidencian motivos musicales de J: S. Bach. La improvisación es el aporte a su música y por el cual el público los identifica.

El Reggae como género base lo comparten **Son Palo Verde** y **Mama kunk**. la versatilidad del genero ofrece muchas alternativas de fusión, por los textos que se manejan en este y que permite conectar mas a la gente con el mensaje. **Son Palo Verde** mira el reggae como un género que permite cantar verdades llamar al amor y también “gozar” y bailar. Se sienten influenciados por la música reggae como tal y no por un grupo en particular y su aporte es que a través de “buenos ritmos, con la fusión al Reggae ” llevan el mensaje a la gente. **Mama kunk** tiene

una evolución desde la salsa, la cumbia, el jazz, el metal, con raíces en el Reggae Roots (jamaicano) y el Ska hasta llegar a definirse en el Reggae fusión o como lo definen Reggae de los Andes. Con la ruptura de esquemas de creación en la ciudad de Pasto, promueven un movimiento grande de música alternativa y mestiza para motivar a la juventud a crear su propia música. Recordemos que Mama Kunk es junto a Bambarabanda, precursora de géneros diferentes a los que estaban en auge en ese momento como el rock y el metal.

Turba Psicodelia y MC Hebreo representan el Hip Hop. El Rap, uno de los elementos de la cultura Hip Hop, es escogido por ellos por permitir expresar de manera más directa sus historias, sus vivencias en los textos. Escriben realidades percibidas desde la calle. En palabras de MC Hebreo, “No es cantar por cantar ni es grabar lo que uno no vive”... “uno tiene que ser consciente de lo que graba” puede apreciarse la intención comprometida con la verdad, su verdad y lo que critican. **Turba Psicodelia** lo expresa en dos frases fundamentales... “Porque nuestras vidas se fundamentan en el rap “... “porque uno quiere que la sociedad no sea tan ignorante que tenga su porqué de las cosas, no vayan donde van los demás”.

Los grupos más influyentes para estos intérpretes del Rap son del Hip Hop Lauryn Hill (USA), Los Aldeanos (Cuba), Cypress Hill (USA), ritmo de La Etnia (Colombia), Laberinto, rap agresivo, Cejas Negras (Colombia) en el caso de Turba Psicodelia; para MC Hebreo son Industrial, Estallido Verbal, Ferias Bogotá, y acá en Pasto DLC (Demencial Lirical Crew inactivo actualmente.)

Estos dos representantes consideran aportar al movimiento musical elementos no solo de identidad sino también de motivación a otras personas. Turba psicodelia quiere demostrar que las mujeres pueden hacer Rap y no solo estar supeditadas a los coros para los Mc hombres, como ha sucedido hasta el momento y por esto se han ganado la admiración y apoyo de los Mc y el público siendo el primer grupo femenino de Hip Hop en Pasto. Mc Hebreo en sus producciones hace un “sonidito similar a un grillo” por el que lo reconocen y ha fomentado encuentros de Hip Hop como “Rima sobre el Asfalto” (nombre de su álbum) realizado en el parque infantil.

Joe and Money interpreta Rock and Roll-Blues. La influencia que cada integrante tiene por su gusto personal, de géneros como Rock, Blues, el Jazz, Rock clásico, o algo más fuerte como el Metal o Reggae contribuyen a estructurar el estilo particular de la banda tomando de cada uno lo mejor y acoplándolo al color propio del grupo. Bandas como LedZeppelin, BB KING, Jimmy Hendrix o Papó's Blues y ACDC son parte de ese “Abanico de Gustos” como ellos lo llaman, que han apoyado al estilo de Joe And Money y desde esta particularidad desarrollan un carácter fuerte que los identifica y se evidencia en la entrevista al ser el único grupo que habla abiertamente de aspectos como la droga el sexo el rock and roll y lo hacen con cierto orgullo de incluirlos siempre en sus temas.

República Independiente se dedica totalmente al jazz como un estilo que ofrece la posibilidad de hacer fusión. Exige mucho estudio y dedicación para alcanzar un alto nivel de interpretación y técnica que la música clásica también aporta pero que el director reconoce no haberla tocado nunca. El jazz genera mucha presión porque requiere desarrollar conocimientos en cuanto a lo rítmico, melódico armónico y la improvisación. La influencia para la banda viene de “los grandes del jazz” como Miles Davis, John Coltrane, Charlie Parker y de la música latina pero la principal influencia reconocida por el director, viene de J. Sebastián Bach y la música de los grandes clásicos.

Carlos Maya reconoce el valor y aporte de la música clásica y lo que ésta aporta al desarrollo de los elementos que son importantes para la interpretación del jazz y aunque él no ha tocado esta música, si es reconocido en el medio como un músico de muy buen nivel y a través de su trabajo con la banda contribuye a generar el gusto, la entrega y el deseo de subir el nivel entre sus integrantes y difundir el concepto de la música y llevar a la realidad su propuesta musical.

7.3 MOTIVACIONES QUE IMPULSAN A LA CREACIÓN Y MANTENIMIENTO DE LOS GRUPOS

7.3.1 Motivaciones. Sabemos que la reunión de individuos con fines intelectuales, afectivos, económicos, políticos, religiosos o recreativos etc. es libertad del ser humano como se declara en “Los Derechos Humanos” y Si, “El hombre es un ser social por naturaleza...” (Aristóteles) podemos preguntar para el caso de nuestro tema ¿Por qué se reúnen los integrantes de las bandas, que los motiva a crearlas y mantenerse unidos?.

Cuando se aborda estas preguntas en la entrevista a los grupos, se evidencia un impulso común a todos y primordial que es el de hacer música. Grupos de amigos que se convocan a pasar momentos agradables, divertidos que comparten no solo el gusto por la música sino también el conocimiento de la interpretación de algún instrumento. Desarrollar géneros musicales diferentes a los ya existentes en la ciudad, proponer estilos propios y trabajar, crecer y llegar lejos con la música. La necesidad de expresar sentimientos o denunciar situaciones cotidianas del entorno o de lo que sucede en el país y a las cuales la gente es indiferente.

Romper con un esquema o tradición social como se propone Turba Psicodelia al conformarse como el primer grupo de Hip Hop netamente femenino en contraposición al machismo que se percibe en el género.

República Independiente se conforma por iniciativa de Carlos Maya quien ya tiene un proyecto previo desarrollado en otras partes a nivel nacional e internacional

pero que al regresar a Pasto convoca a gente que considera “está lista para tocar este tipo de música” por el nivel de exigencia instrumental.

Joe and Money se reúnen como dueto (saxo armónica y guitarra) con la demanda de sus presentaciones se les unen el baterista y el bajista y sus creaciones “Son canciones directas divertidas muy espontaneas que reflejan un momento de tertulia entre amigos, diversión callejera con el parche de los amigos.” Como ellos lo manifiestan pero no pretenden ser trascendentales ni filosóficos.

A pesar de que cada banda tiene la motivación suficiente a conformarse, ya sea colectiva o individual, no siempre es posible mantener unidos a sus integrantes, así que quienes por lo general aun están desde sus inicios son precisamente los fundadores de cada una. Los otros integrantes por diferentes razones se retiran para ser remplazados por otros. En el caso de MC Hebreo al ser solista no aplica esta pregunta pero Turba Psicodelia y República Independiente tienen hasta la fecha de la entrevista a todos (as) los integrantes con que se inicio la banda.

7.3.2 Mantenimiento. Una vez fundados los grupos, la continuidad de sus integrantes es una de las dificultades a la que se enfrentan. Muchos de ellos suelen pertenecer a varias bandas al tiempo como invitados o en propiedad. Sin embargo la mayor dificultad para el mantenimiento es de tipo económico ya que esto es básico para el transporte a los ensayos, la producción, la grabación de demos, su difusión etc. Otro elemento importante que dificulta la continuidad es la maternidad y paternidad aun siendo muy jóvenes, ya que es una responsabilidad que demanda mucho tiempo. Algunos grupos manifiestan también situaciones en que se cruzan los horarios de ensayo con trabajo o estudios que realizan los integrantes y de la misma manera la falta de disciplina.

Entonces qué los motiva a seguir... Principalmente el amor al quehacer musical que se comparte entre los integrantes y quienes generalmente están unidos por la amistad “La Banda del Parche”, el deseo de hacer música de compartirla de dar a conocer su pensamiento y generar conciencia. Creen y tienen confianza en el proyecto y posibilidades de las bandas.

Las dificultades económicas no se resuelven totalmente con los cover de las presentaciones pero como lo manifiesta Carlos Maya “la música va solventando todo”.

De hecho la financiación la hacen con su propio esfuerzo. No hay suficiente apoyo a la música urbana de parte de las empresas tanto públicas como privadas, con algunas excepciones como Cedenar que apoyó a Sabe Cilantro en su viaje a Bogotá a los premios shock. Para proyectos como la grabación de demos generalmente lo hacen con lo recibido de presentaciones en bares escenarios de música urbana o eventos como Rockarnaval o como en el caso de Mc Hebreo

quien comenzó cantando en buses con una grabadora y pistas para la producción de su CD. Buses, bares, colegios, eventos públicos etc. son los espacios que les permiten obtener los recursos para acceder a la producción y grabación de su trabajo. Para los grupos del género Hip Hop la situación es aun mas difícil ya que generalmente se les pide presentaciones pero gratuitas, es así como entonces deben acudir a la venta de sus productos en la calle o trabajos temporales. La situación económica de los grupos de Hip Hop no es buena generalmente, el estudio IMF cede, como apoyo a su propuesta, espacios de grabación y en algunas ocasiones se les obsequia las pistas para sus creaciones. Este es tal vez un aporte significativo y motivador para la música urbana en la ciudad.

Hay una diferencia marcada entre la música popular y la música urbana. Mientras la primera se desarrolla desde un fin lucrativo la segunda lo hace desde la necesidad de expresión y la crítica, en esta dinámica se puede entender las motivaciones individuales y colectivas de los grupos entrevistados que tienen para conformar y mantener sus bandas. Aun teniendo grandes dificultades logran tener una relativa continuidad de sus integrantes identificados entre sí por objetivos y necesidades comunes como la amistad, la música y la expresión de sus vivencias.

7.4 ELEMENTOS SIMBÓLICO-EXPRESIVOS QUE DETERMINAN LA PRODUCCIÓN, CIRCULACIÓN Y FORMA DE REPRESENTACIÓN CULTURAL DE LAS MÚSICAS QUE EJECUTAN LAS AGRUPACIONES.

7.4.1 Producción. La grabación de un CD es un punto importante que las bandas entrevistadas comparten como proyecto personal. Si bien vimos antes las dificultades que para esto se enfrentan, es claro que les permitirá ir más lejos en busca de una participación a nivel no solo local sino nacional e internacional. Pero también tienen como propósito llevar el mensaje de su música más allá de los escenarios. Lograr que quienes los escuchan vean su movimiento desde otro punto de vista. Abrir espacios alternativos de convivencia tolerancia y superación de los mismos integrantes a través de la música, y convocar a otros intérpretes a mostrar el trabajo.

La expresión “Meternos al sistema pero para volverlo un mierdero” (G3) implica una intención más profunda y concreta que más adelante aclaran con la frase “dejar de ser una banda para convertirse en una influencia de conciencia” (G3). Pero este sentido crítico no es unidireccional, también es un mecanismo de auto reflexión y reconocimiento de su propia condición. Turba Psicodelia busca su sitio dentro del Hip Hop como protagonistas, lugar que solo lo asumían los MC hombres. Este es el proyecto del estudio IndieMusik Factory del productor John Faber Benavidez, el de producir para un grupo femenino de Hip Hop ya que las

mujeres participan solo en coros. Están las bgirls o breakers y grafiteras pero no hay MC mujeres.

Cuando mencionamos el auto reconocimiento resulta interesante la afirmación hecha por MC Hebreo al tener como proyecto "seguir siendo una persona de bien sin hacerle daño a nadie" según parece las condiciones anteriores a la actividad musical fueron diferentes.

El productor J.F.B. aporta al movimiento musical desde su trabajo en el estudio con correcciones y asesoría a los intérpretes igualmente hace los arreglos, y dependiendo del género que esté trabajando incluye elementos de la música que lo han influenciado así pues cuando se trata de reggae le da elementos de la música colombiana o el rock con elementos más electrónicos. Con el hip hop pone al servicio de los grupos su conocimiento de armonía ritmo y melodía jugando con sonidos electrónicos y acústicos.

7.4.2 Circulación. Cada uno de los grupos entrevistados ha tenido numerosas presentaciones y van en proporción al tiempo que tienen de conformación. Todos manifiestan que la experiencia de la primera presentación fue muy satisfactoria con buena recepción por parte del público lo cual es muy estimulante para su continuidad.

Son diversos los escenarios en los cuales han realizado las presentaciones:

Sabe Cilantro:	Agosto De 2007 Teatro ALEPH
Opium Blues Band:	Magenta Bar (Rock), hace 4 años
Son Palo Verde:	2008 en el estadio Libertad
Turba Psicodelia:	Colegio San Juan Bosco
Mama Kunk:	en el Quinto Patio por temporada decembrina y carnavales 2004-2005
MC Hebreo:	con Actitud María Marta de Argentina en el 2009, Bogotá en el evento Esquinas Calientes. Joe and Money: Bar llamado azul profundo en Noviembre de 2009
República Independiente:	Antiguo Lado B

Todos iniciaron interpretando música de otros grupos y alguna composición del grupo, luego amplían el repertorio con composiciones propias que van definiendo el estilo y son parte de su identidad. En el bar Rock and Rolla, probablemente el más utilizado, por los grupos, excepto Turba Psicodelia por ser menores de edad.

En Bogotá sitios como "Hamburguesería", Revolución bar (Sabe Cilantro) Engatirap, Subalruedo, en Esquinas calientes (MC Hebreo).

En Pasto bares como Rock and Rolla, Magenta Bar, Lado B, Azul Profundo peñas como el Mestizo Bar o teatro como el Aleph Teatro.

Escenarios abiertos como Estadio Libertad, Colegio San Juan Bosco, Emilio Botero, Plaza Del Carnaval, Parque Nariño, Parque Infantil, Santa Mónica. Parque De San Andrés, Universidad de Nariño.

A nivel Departamental: Festival de verano organizado por Confamiliar ,Ipiales, Rock Al Frio En Túquerres (Opium Blues Band) .

A nivel nacional: Festivales en Cali, Popayán, Pereira (Mama Kunk).

A nivel Internacional: Festivales En Quito, Guayaquil, Ambato, QuitoRaymi (Mama Kunk).

Festivales en Pasto como Galeras Rock, Rockarnaval.

El festival Galeras Rock se realiza cada año a finales de octubre. Se convoca a los grupos de música urbana y en presencia de un jurado externo se hace la selección de los grupos que participaran en los carnavales de Negros y Blancos en Pasto en Rockarnaval.

La gran variedad de escenarios donde se han realizado encuentros, festivales, conciertos de música urbana, son espacios que aportan al desarrollo de la cultura urbana, motivan la creatividad, la interacción de los jóvenes y la competencia sana. Sin embargo varios grupos consideran que faltan escenarios para difundir la música urbana y sobre todo no hay el apoyo suficiente para las agrupaciones.

Al respecto, las redes sociales juegan un papel primordial para dar a conocer el trabajo. Por medio de estas principalmente youtube y facebook, las bandas promocionan presentaciones dando a conocer su perfil y propuesta musical. Anteriormente mencionamos las dificultades económicas a las que se enfrentan, y hoy en día sabemos que con las posibilidades que internet ofrece para bajar música la venta de CDs ya no es rentable pero el tener un registro físico del trabajo tanto en audio como video es obligatorio para postular el grupo en algún festival o concurso. Se entra así en un círculo interminable. De las presentaciones obtienen parte del costo para la grabación del CD o DVD, con este registro suben a las redes su propuesta, gracias a esta se generan contactos para la contratación de los grupos y con los dividendos gestionan nuevas producciones. Pero este no es el único papel de las redes sociales. Cuando hablamos de difusión implica también la posibilidad de ampliar el público y ganar seguidores que marcan la diferencia cuando de competencia se trata en casos como los premios shock de música. Mama Kunk y Sabe Cilantro han sido nominados a los premios shock de la música pero la premiación depende de los seguidores que ingresan a la página y dan su voto a favor de la banda de predilección. Sabe cilantro fue galardonada en el año 2010 en Guerra de Bandas de la revista shock quedando de terceros.

De la eliminatoria en pasto en "Vuelta a Rockombia" pasan a votación ganando por gran diferencia gracias al apoyo de sus seguidores. En la categoría de Mejor Artista o Agrupación Alternativa fueron nuevamente nominados en 2011. Mama kunk fue nominada en 2008 a Mejor Banda Vuelta Rockombia.

Más adelante veremos la percepción que los grupos tienen sobre este tipo de competencias y reconocimientos.

Las redes sociales son el medio de difusión más accesible para las agrupaciones de música independiente o urbana ya que medios masivos como la radio o televisión implican costos muy elevados.

7.4.3 Representación cultural. Los grupos se estructuran con un propósito primordial que es el de hacer música, no con fines comerciales sino con un sentido expresivo y crítico de lo evidenciado en la calle. A través de esta hacen una lectura no solo de su entorno inmediato sino de todo lo que lo afecta.

La calle es el espacio desde donde los grupos se proyectan como individuos y en la cual revierten su naturaleza social. Así es como desde un territorio individual se congregan en uno colectivo como el “esayadero” el escenario o el lugar de reunión del parche. Provee dinámicas de crecimiento, aprendizaje, pertenencia y expresión de sus vivencias.

Cada integrante trae consigo su historia y un haber de preferencias musicales, habilidades instrumentales y modo de plasmar su pensamiento. Pero al unirse a un grupo, todo se pone al servicio de un objetivo común aportando elementos que enriquecen el resultado final de los temas creados en equipo

Cada texto lleva en sí una intención comunicada de manera directa o entre velada. En ellos exponen sus críticas al sistema, a la sociedad, dan reconocimiento a los personajes anónimos, esperan atraer la atención hacia estos y hacia una realidad que muchas veces ha sido mal interpretada o catalogada equivocadamente por la sociedad. Revelan la otra cara de la moneda para “cambiar el pensamiento de la gente” y comprendan que hacer música urbana (B6-G6) no es sinónimo de droga o delincuencia. Con un lenguaje directo, crudo, espontáneo, en algunos grupos sin estructura poética (B6-G1), en otros apegados a la estética, cantan a la sociedad y sus circunstancias; al amor la injusticia “los instintos primarios” (B6-G2) o simplemente es reunirse a disfrutar de la música misma.

El trabajo propuesto por los grupos tiene su recompensa en la respuesta de su público. La aceptación que han recibido es muy positiva y gratificante y aun para aquellos grupos que son consientes de que no a todos les gusta su música y los critican esto es solo un estímulo a esforzarse más en su próximo proyecto. Prueba

de esta acogida se refleja en la invitación que reciben a participar en diferentes eventos que abren oportunidades de ser conocidos en otros ámbitos a nivel nacional e internacional. La Bambara Banda es el grupo que logro abrirse campo con su propuesta y marca un precedente nacional, generando expectativas sobre lo que se está trabajando en Pasto a nivel de música urbana. Así pues rompe las barreras que han aislado la región y amplía las posibilidades de proyección para los otros grupos.

La ubicación geográfica de Pasto la aísla del resto del país no solo territorialmente sino culturalmente. Y la música no es la excepción. Debido a esto el desarrollo musical, respecto a las grandes ciudades, es más lento sin que esto signifique que sea de menor calidad. Por el contrario, fuera de Pasto se tiene un concepto muy elevado sobre el talento de la región y el nivel de los músicos que han salido y mostrado su trabajo.

El movimiento musical en Pasto se ha activado en los últimos años gracias a eventos como Galeras Rock que abre espacio a un sin número de grupos y de variados géneros. El nivel musical en Pasto se ha elevado mucho tanto en la música urbana como en la popular concretamente hablando de la orquestas. Sin embargo, hay una observación que algunos de los grupos hacen sobre estas dos categorías. Consideran que la música urbana trabajada con las uñas y a conciencia por amor a la música y la banda, mientras que hay agrupaciones que solo ensayan si hay un compromiso económico en oferta. El consumo, lo comercial, lo que deja una ganancia, determina en mucho la posibilidades de difusión que tienen los grupos. La música urbana no es fácil de comercializar y a esto se le añade que no hay suficiente apoyo gubernamental. Su permanencia entonces no es con fines lucrativos sino con la intención de transmitir un mensaje. La competencia musical es muy buena y esto determina el nivel que se va alcanzando, en los diferentes géneros. los grupos, que ya están siendo reconocidos en el país como por ejemplo la Bámbara Banda que ha tenido gran acogida en escenarios como rock al parque en Bogotá y muchas otras invitaciones. La preocupación por desarrollar más la técnica.

La música urbana se está abriendo caminos poco a poco a nivel local nacional e internacional en todos los géneros catalogados como urbanos. Algunos de estos con más trayectoria en la ciudad como el rock, el metal, punk, blues, etc. Todos los géneros han ido abandonando poco a poco el empirismo para darle más importancia a la academia si pretender hacer virtuosismos pero si evidentemente elevando la técnica y consiguiendo así mejores interpretaciones y estructuras musicales en sus temas buscando un mejor sonido del grupo.

No hay un distintivo asumido como tal por cada grupo tal vez algunas características particulares que pueden dar cierta diferenciación entre ellos. El género que interpretan o la publicidad agresiva como dice Joe and Money, el grillito que hace Mc Hebreo en sus temas.

Pero dentro del Hip Hop hay elementos claros que distinguen al género en sí, como es el vocabulario.

El parcerero -(amigo), Bet golpe del rap, Sampler –golpe propio del rap, “Caletito” es una pista, “Mea” es amigo, parcerero. El “fifti” cuando hay roces entre persona o grupo se refiere a ficticio, Es muy extenso el vocabulario debería hacerse un diccionario.

Un aporte clave al movimiento musical urbano lo hace el productor de **IMF** estudio John Faber Benavides y que vale la pena tener en cuenta. En primera instancia el logo del estudio es requerido por los grupos que acuden al estudio para incluirlo en sus producciones. En segundo lugar desde LA FUNDACION QUIERO PARA EL DESARROLLO HUMANO apoyado por la UNICEF en la cual está trabajando recientemente con jóvenes de bajos recursos en todas las comunas de Pasto, capacitando en diferentes áreas encaminadas a la producción y difusión de la música desde donde trata de motivar a los muchachos que están en la calles, a las actividades artísticas. John Faber Benavidez solicita se dé a conocer el verdadero perfil de los muchachos que están en el movimiento Hip Hop.

“Para las personas que lleguen a ver o leer esto Los chicos esperan que la gente no los mire como delincuentes ya que mucha gente piensa así y nadie se detiene a escuchar sus mensajes, mensajes largos a diferencia de lo comercial. (...) Sus textos son una narración una prosa (...) en el que cuentan sus vivencias y experiencias en las calles. Esta música ha servido mucho para jóvenes que han estado en situaciones muy difíciles de pronto si estuvieran en la delincuencia y las drogas, esta música les ha ayudado mucho. La fundación trata de esto de rescatar mediante la música y el rap.(...) Lo que ellos más piden es que nos sentemos a escuchar y a diferenciar lo que hacen, comparar un poco lo que hacen la música del undergruond el Hip Hop el rap el mensaje que ellos expresan tienen mucho que contar.(...) Se invita entonces a conocer la cultura Hip Hop”

El premio al trabajo musical de las bandas es principalmente el que el público, los reconozca y los apoye. Si hablamos de premios o reconocimientos formales tenemos el premio “Correo Del Sur” “Galeras Rock” Rock Carnaval”. A nivel nacional se han creado eventos particulares para promover las bandas como son “Guerra De Bandas” “Vuelta A Rockombia” organizados por la Revista Shok o el certificado que la alcaldía de Bogotá otorgo a Mc Hebreo por cantar en buses.

Todos son muy importantes porque los impulsan a seguir trabajando con un propósito. Sin embargo el mayor reconocimiento que reciben es el de su público. Este es su verdadera y más valiosa distinción. Algunos de los grupos entrevistados prefieren no pretender la postulación a premios. Manejan un bajo perfil mientras las propuestas están maduradas. Esta postulación se obtiene enviando un demo a la revista shock en este caso y promoviendo el voto a través

de las redes sociales como Facebook, My Space, YouTube etc. A mayor popularidad mayor es la votación y esta la que define al ganador.

7.5 ALTERNATIVAS DE COMPRENSIÓN DE LAS MÚSICAS URBANAS DESDE LA PERSPECTIVA DE LA CREATIVIDAD SOCIAL.

La creatividad social como perspectiva de análisis de manifestaciones colectivas surgidas de colectivos sociales permite avanzar en la comprensión de las músicas urbanas y su papel en la sociedad contemporánea.

En las músicas urbanas las manifestaciones simbólicas ocupan un lugar preponderante en esta práctica. La denominación de los grupos permite identificar una carga simbólica-creativa que invita a la reflexión de las referencias implícitas en cuanto a alineamientos identitarios y posiciones frente a la sociedad y sus contradicciones:

Opium Blues Band, Turba Psicodelia, Mama Kunk: Referencia al opio, la marihuana (kunk, es el nombre que se le da a esta planta en algunos países centro americanos) y la psicodelia como reto a la repulsión social frente a las sustancias psicotrópicas y la forma errónea como el estado ha manejado esta problemática, pero también la referencia va más allá, pues no se trata de defender un hábito de consumo, sino más bien de plantear una reacción a la persecución que se hace de algunas manifestaciones musicales que se asocian sin mayor reflexión al consumo de alucinógenos (ver entrevistas).

Joe and Money, República Independiente: Cuestionamientos y manifestaciones de subversión frente a una sociedad donde el dinero se convierte en el fin de la vida de las personas y por otra parte incomodidad y necesidad de plantearse otras formas de emancipación. En las entrevistas esta reacción frente a la sociedad mercantilizada y a la mercantilización de la vida, el privilegio de éticas y comportamientos sociales contradictorios, produce en los jóvenes un ánimo emancipatorio y una necesidad de “cambio del sistema” que se expresa, en sus nombres, las letras de sus canciones y en general en su posición frente a la vida y la sociedad en la que les “toco” vivir.

Como se plantea en el texto, acerca de la creatividad social (pablo Santacruz 2009) “las potencialidades que detentan los grupos sociales para desencadenar fuerzas culturales que dinamicen procesos de creatividad colectiva o comunitaria. Simbolizaciones, expresiones, comprensiones, activación de circuitos comunicativos bloqueados por sedimentos ideológicos, proyectos de transformación de las condiciones sociales, resignificaciones en el orden de las representaciones, constituyen formas eróticas, vitales, no violentas, que restablecen dignidades y que se abren paso en medio de la inequidad y la desesperanza. La creación colectiva también puede tener su aura, su enigma, su

originalidad, su silenciosa utopía. La Línea de Investigación en Pedagogía y Creatividad Social pretende volver a creer en esa posibilidad". Las músicas urbanas se instalan en las categorías de expresiones creativas que expresan su comprensión del mundo social y la cultura a partir de simbolizaciones que se expresan en las letras de sus canciones, en los géneros que interpretan, en el nombre de las agrupaciones, en las formas de circulación de sus productos y que plantean resignificaciones del mundo propias de colectivos juveniles que se autoafirman y reconocen a sí mismos como diferentes, alternativos, independientes, libres, autónomos.

Las agrupaciones utilizan mecanismos de protesta simbólica frente a las crisis de la sociedad, encontrando salidas no violentas que tienen mayor resonancia y convocatoria que otros tipos de reacción contracultural. El desatar formas de expresión caracterizadas por la innovación y libertad expresiva hacen que ellas tengan una amplia convocatoria entre este grupo etario y muestran las potencialidades de la creatividad social como fuerza alternativa de visibilización y superación de problemáticas sociales.

CONCLUSIONES

Las músicas urbanas en la ciudad de Pasto, ocupan un lugar preponderante entre las prácticas culturales de los colectivos juveniles y promueven al interior de ellas el surgimiento de valores identitarios que promueven procesos de autoafirmación y reconocimiento.

Por sus características y singularidades, las músicas urbanas son formas de creatividad social que circulan permanentemente entre los jóvenes y se constituyen en expresiones sociales con una gran posibilidad de traducirse en alternativas de pedagogía social.

La búsqueda de un sonido particular para los grupos y necesidades que el género a interpretar requiere, lleva a anexar instrumentos no convencionales a un formato instrumental básico.

La creación colectiva surge en conjunto con los aportes de los integrantes. En otros casos la creación textual es individual ya sea producto de una idea previa al encuentro con el grupo o supeditada a la propuesta musical, sobre la cual se estructura la letra durante ensayos.

La necesidad de experimentar elementos no solo en cuanto al formato instrumental sino también en cuanto a la fusión o inclusión de géneros que enriquecen el producto final musical, dan características particulares a cada uno, lo cual potencia la actividad creativa colectiva.

La creación de las agrupaciones se da por el interés de practicar la música aunado a procesos de identificación en cuanto a gustos, compatibilidades etarias y posiciones frente al mundo, la sociedad y la cultura.

La elección de los géneros, las canciones, la forma de interpretarlas obedece a búsquedas de autenticidad frente al temor a “encasillarse”. Estas búsquedas promueven procesos de creación permanente que se manifiestan en alternativas expresivas y simbólicas auto-afirmativas.

La difusión y circulación de las músicas urbanas se realiza a través de circuitos alternativos, ellas han encontrado en las redes sociales un espacio de difusión y reconocimiento que las diferencia de los mecanismos tradicionales de difusión de la música comercial, afirmando su autonomía y libertad creativa.

Las músicas urbanas como formas de expresión, simbolización y re-significación de la sociedad y la cultura son formas de creatividad social con amplio arraigo en los colectivos juveniles.

RECOMENDACIONES

Dados los alcances y limitaciones de la investigación no es posible plantear otra recomendación más que la de profundizar en el estudio de esta práctica social desde la perspectiva de la creatividad social incentivando la ejecución de proyectos de investigación que avancen hacia propuestas de integración de pedagogías sociales críticas y alternativas en programas de formación ciudadana, de desarrollo de la creatividad y de asistencia a la población juvenil.

BIBLIOGRAFÍA

ABRIL, Gonzalo 1995 "Puertas". *Revista de Occidente* 170-71: 75-97.

ADELL, Joan-Elies 1998 *La música en la era digital. La cultura de masas como simulacro*. Lleida : Milenio.

AYATS, Jaume 1997 *La música i l'expressió sonora del collectius a les manifestacions de carrer i alsestadis de futbol*. Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona.

BARBERO, Jesús Martín. Dinámicas Urbanas de la Cultura. Artículo publicado en la Página Web: Ciudad Virtual de Antropología y Arqueología.

BARBERO, Jesús Martín. Comunicación y Ciudad. Sensibilidades, Paradigmas y Escenarios. Pensar la Ciudad. Tercer Mundo Editores. Bogotá. 1996.

BONFIL BATALLA, Guillermo. Nuestro Patrimonio Cultural: un laberinto de significados. Ed. Enrique Florescano. Patrimonio Cultural de México. Fondo de Cultura Económica. 1990.

BONFIL BATALLA, Guillermo. El problema del Control Cultural. 1997.

BRANDES, Stanley 1985 "La sardana como símbolo nacional catalán". *Revista de Folklore* 59: 162-166.

CARVAJAL, Lizardo. Metodología de la Investigación Científica. Curso general y Aplicado. 12^o- Ed. Cali: F.A.I.D., 1998. 139 p.

COBO Bejarano, Héctor. Glosario de Metodología. 8^a. Ed. Cali: Impretec, 1998. 50

COSTA, Luis 1998 "El baile tradicional en Galicia. Procesos de folklorización". En: *Actas del II Congreso de la SibE*, ed. Luís Costa, 83-104. Santiago de Compostela: SibE.

CRUCES, Francisco 1995 *Fiestas de la ciudad de Madrid. Un estudio antropológico*. Tesis Doctoral, UNED.

CUCÓ, Josepa et al. 1993 *Músicos y festeros valencianos*. Valencia: Generalitat Valenciana.

FALS BORDA, Orlando. Región y Cultura. Algunas implicaciones teóricas y políticas. En: *Imágenes y Reflexiones sobre la Cultura en Colombia*. Colcultura, Bogotá. 1990.

GEERTZ, Clifford. *La interpretación de las Culturas*. México. Gedisa. 1992.

GIL CALVO, Enrique 1985 *Los depredadores audiovisuales. Juventud urbana y cultura de masas*. Madrid: Tecnos.

GRAHAM, Helen; Labanyi, Jo, eds. 1995 *Spanish Cultural Studies*. Oxford: OxfordUniversity Press.

HANNERZ, Ulf 1998 *Conexiones transnacionales. Cultura, gente, lugares*. Valencia: Cátedra.

INSTITUTO COLOMBIANO DE NORMAS TECNICAS Y CERTIFICACIÓN
Compendio de Normas Técnicas Colombianas sobre Documentación, Tesis y otros trabajos de grado. Santafé de Bogotá: ICONTEC, 1996

Id. 1999 "Cómo modelar la imagen sonora del grupo: los eslóganes de manifestación". *Antropología* 15-16: 243-267.

Id. 1992 *Paisaje sonoro de una ciudad: Valladolid, 1890-1923*. Tesis Doctoral, Universidad de Valladolid.

Id. 1997 "Desbordamientos. Cronotopías en la localidad tardomoderna". *Política y Sociedad* 25: 45-58.

Id. 1999 "Con mucha marcha. El concierto pop-rock como contexto de participación". *Trans* 5,s.p. www.sibetrans.com/trans/trans4/cruces.htm

Id. 1993 "Estructura social y estructura musical". *Revista Internacional de Sociología* 6: 5-26.

Id. 1999 "Las músicas invisibles". *Antropología* 15-16: 227-242.

Id. 1999 *Enganxats al heavy*. Cultura, música i transgressió. Lleida: PagèsEditors.

JONES, Daniel E. y Baró, Jaume 1995 *La industria musical a Catalunya: evolució dins el mercat mundial*. Barcelona: Quaderns de la Comunicació/Llibres de l'Index.

LABAJO VALDÉS, Joaquina 1987 *Aproximación al fenómeno orfeonístico en España (Valladolid, 1890-1923)*. Valladolid: Diputación Provincial.

LEVICES MALL O, Jesús. 1987 *Modas musicales y condiciones sociales*. Madrid: Consejería de Educación y Juventud, Comunidad de Madrid.

LÓPEZ, Angela 1994 "Ritos sociales y liturgias juveniles de espera". En: *Formas modernas de religión*, eds.R. Díaz-Salazar, S. Giner y F. Velasco, Madrid: Alianza.

MARTÍ, Josep 1994 "The Sardana as a Socio-cultural Phenomenon in Contemporary Catalonia". *Yearbook for Traditional Music* 26: 39-46.

MARTÍNEZ GARCÍA, Silvia 1997 "Músicas 'populares' y musicología: aportaciones al estudio del *heavy metal*". *Cuadernos de Música Iberoamericana* 4: 241-257.

MARTÍNEZ BERRIEL, Sagrario 1993 *La armonía y el ritmo de una ciudad (Estudio sobre la profesión, la afición y la vida musical en Las Palmas de Gran Canaria)*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

MITCHELL, Tony 1996 *Popular music and local identity. Rock, Pop and Rap in Europe and Oceania*. New York: LeicesterUniversityPress.

NARIÑO, Antonio 1992 *La ciudad ritual. La fiesta de las fallas*. Barcelona: Anthropos.

PRAT I CAROS, Joan 1991 "Historia. Estudio introductorio". En: *Antropología de los pueblos de España*, eds. J. Prat et al., 13-32. Madrid: Taurus.

PRATS, Llorenç 1998 "El concepto de patrimonio cultural". *Política y Sociedad* 27: 63-76.

PELINSKI, Ramón et al. 1997 *Presencia del pasado en un cancionero castellonense*. Castelló: Diputació de Castelló.

RODRÍGUEZ MORATÓ, Arturo. 1988 "Guía Bibliográfica". *Papers, Revista de Sociología* 29 : 227-256.

SÁNCHEZ EKIZA, Karlos 1999 *Del dambolín al silbo. Txistu, tamboril y danza vasca en la época de la Ilustración*. Pamplona: EuskalHerrikoTxistulariElkartea.

SONNTAG, R. Heinz y Arenas, Nelly. *Lo Global, lo Local y lo Híbrido*. Publicado por la UNESCO. 1998.

SGAE 2000 *Notas* 7: 4.

SILVA, Diego 1984 *El pop español*. Barcelona: Tecnos.

STEINGRESS, Gerhard 1998 *Sobre flamenco y flamencología*. Sevilla: SignaturaEdiciones.

WASHABAUGH, William 1997 "Flamenco Music and Documentary".
Ethnomusicology 41/1: 51-67.

XIBILLÉ, Jaime. Cultura y Región. Cultura y Región. Ed. CES. 2000.

YÚDICE, George 1999 "La industria de la música en la integración América Latina-Estados Unidos". En: *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*, eds. Néstor García Canclini y Carlos Moneta, 115-161. Buenos Aires: Eudeba.