

**MANIFESTACION DEL SUPERYÓ EN LA NARRATIVA IDEOLÓGICA
DE LA CANCIÓN “AGUALONGO Y LOS OBLIGADITOS”, ESCRITA E
INTERPRETADA POR LA AGRUPACIÓN BAMBARABANDA.**

TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE PSICÓLOGOS

**MARIA ALEJANDRA LEGARDA MARTÍNEZ
ESTEBAN MAURICIO OBANDO ERASSO**

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE PSICOLOGÍA
SAN JUAN DE PASTO**

2012

**MANIFESTACION DEL SUPERYÓ EN LA NARRATIVA IDEOLÓGICA
DE LA CANCIÓN “AGUALONGO Y LOS OBLIGADITOS”, ESCRITA E
INTERPRETADA POR LA AGRUPACIÓN BAMBARABANDA.**

TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE PSICÓLOGOS

**MARIA ALEJANDRA LEGARDA MARTÍNEZ
ESTEBAN MAURICIO OBANDO ERASSO**

ASESOR

Ps. ORLANDO ENRÍQUES Mg.

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE PSICOLOGÍA
SAN JUAN DE PASTO**

2012

NOTA DE RESPONSABILIDAD

“Las ideas y conclusiones aportadas en este trabajo de grado, son responsabilidad exclusiva de los autores”

Artículo 1º del acuerdo No 324 de octubre de 1966 emanado por el Honorable Consejo Directivo de la Universidad de Nariño.

NOTA DE ACEPTACION

Presidente de la tesis

Jurado A

Jurado B

San Juan de Pasto, Mayo del 2012

AGRADECIMIENTOS

A Orlando Enríquez

A Germán Benavides

A Luis Carlos Rosero

Al Colectivo Artístico Bambarabanda

A Rafael Sanz Moncayo

A Hernán Pazos

A Pablo Emilio Obando

A Angélica Mayag

A la familia Legarda Martínez

A la Familia Obando Erasso

DEDICATORIA

Para llegar aquí me he ido de muchos lugares, he caído y he volado, me he perdido, pocas veces me he encontrado, como una sombra sola que se sostiene gracias a las luces de sus miradas...

A mis papás, gracias por todo el abrigo, todos los consejos, toda la amistad dispuesta, por todo el empeño para hacerme feliz...

A mis hermanitas, mis cómplices de la vida, por ser quienes más me consienten, por las risas, los llantos, por la incansable e incondicional solidaridad...

A mi Tochita, por su ternura de siempre, su credibilidad constante, y su apoyo amoroso en cada paso...

A mi flaco, mi compañerito, por las ilusiones y los aterrizajes, por su compañía única y por regalarme un amor de grandes raíces ingravidas que me enseña cada día...

Al Vampi, mi amigo del alma, que tuvo siempre la palabra para romper las rutinas, las dificultades y el estrés, gracias por caminar a mi lado en esto, tuve la mejor compañía...

A mis primos, Álvaro y David, que han sido mis hermanos, y a mi tía Doris por toda su comprensión y apoyo...

A mi Bertica, por su cariño y mis amigos por las locuras, los ánimos, los empujones...

Gracias a todos por acompañarme, por sus palabras y abrazos siempre incondicionados en mis logros y desatinos... lo amo...

A la música...

MARIA ALEJANDRA LEGARDA MARTINEZ

A mi abuelita...

Josefina Erasso

*De quien nunca olvidare sus palabras, sus presencias tan necesarias ni sus
ausencias tan constructivas....*

A mi Padre...

Francisco Obando

Por ser ese pilar en el cual cuando las fuerzas faltaban me pude sostener...

A Carolina...

Ausencia que me roba palabras, caricias y amor...

A María Alejandra...

Quien con su sonrisa hizo más llevadero la angustia de este proceso...

ESTEBAN MAURICIO OBANDO ERASSO

TABLA DE CONTENIDO

RESUMEN 11

ABSTRACT 12

INTRODUCCIÓN..... 13

 Síntesis del problema de investigación..... 13

 Marco referencial 16

 Música y psicoanálisis..... 16

 Aportes del arte al psicoanálisis 16

 A propósito de la Bambarabanda 17

OBJETIVOS..... 19

 Objetivo General..... 19

 Objetivos Específicos 19

METODOLOGÍA..... 20

 Perspectiva epistemológica..... 20

 Paradigma Metodológico 21

 Participante 21

 Instrumentos..... 21

 Procedimiento 22

 Elementos Éticos y Bioéticas..... 23

 Plan de análisis de datos 23

RESULTADOS 24

 Categoría 1 24

 Melos materno y la Lalengua:..... 24

 Del amor y la música..... 24

 Lalengua: aquel ruido que no calla..... 25

Categoría 2	30
Voz y Superyó: lo propio abyecto, entre el ideal monárquico y el ideal republicano ..	30
El antihéroe Agualongo, y el villano Bolívar	30
Obligados a pertenecer a Colombia, como extranjeros no bienvenidos.....	37
Bambarabanda: orgullo de lo abyecto	40
Categoría 3	43
Inconsciente e Ideología: un chiste pastuso llamado Bambarabanda	43
Agualongo y los obligaditos un canto que “nos” identifica	43
De la mirada juzgadora a la risa: superyó que no deja de gozar	46
DISCUSIÓN.....	51
CONCLUSIONES, LIMITACIONES Y RECOMENDACIONES.....	55
BIBLIOGRAFIA	58
ANEXO 1	62
ANEXO 2	65
ANEXO 3:	66

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Discurso del Amo..... 45

Figura 2. Vergüenza pastusa en el discurso del Amo..... 45

**MANIFESTACIONES DEL SUPERYÓ EN LA NARRATIVA IDEOLÓGICA
DE LA CANCIÓN “AGUALONGO Y LOS OBLIGADITOS”, ESCRITA E
INTERPRETADA POR LA AGRUPACIÓN BAMBARABANDA**

RESUMEN

La música ha sido esa eterna acompañante de la experiencia humana portando en su interior el misterio del alma; misterio que escapa a las palabras y encuentra en la armonía y ritmo, su templo para lograr el punto máximo de su existencia, atravesando las barreras del lenguaje y llegando a los oídos (que nunca se pueden cerrar) de todos los seres hablantes. Esta práctica social que no tiene ningún sentido, pero sí memoria, alberga en su interior misterios que inspiraron este trabajo, en el cual se analizó cómo se manifiesta el superyó a través de la narrativa ideológica musical de la agrupación nariñense BambaraBanda. Para cumplir tal fin, se realizó un análisis discursivo, que permitió estudiar textos narrativos para identificar los códigos y signos relacionados con el tejido social, que al ser anudado con el cuerpo teórico que aporta el Psicoanálisis y las nuevas contribuciones hacia la teoría de la ideología que se plantean desde esta perspectiva, orientó hacia un abordaje crítico que continúa buscando dar nuevas concepciones acerca de cómo la ideología atraviesa la música para llenar los silencios de la vida humana.

Palabras claves. Música, ideología, superyó y voz.

ABSTRACT

The music has been the eternal companion of human experience bringing in its interior the mystery of the soul; mystery that beyond words and finds in the music's harmony and rhythm its temple to achieve the peak of its existence, crossing language barriers and arriving to the ears (which can never be closed) of all speaking beings. This social practice which "can't make sense, but memory" contains mysteries that inspired this work, which analyzed how the *superego* is manifested through the ideological narrative from the musical group "Bambarabanda" from Nariño. To enforce such ending, made an analysis of discourse, which allowed a study narrative text to identify the codes and signs related to the social fabric, which was tied to the theoretical base that brings psychoanalysis and new contributions to the theory of ideology arised from this perspective, oriented to a critical approach that seeks to give new insights about how the ideology cross through music to fill the silence of human life.

Keywords. Music, Ideology, Superego and Voice.

INTRODUCCIÓN

Síntesis del problema de investigación

La música es el vehículo de la intimidad humana, el medio por el cual los sentimientos y pasiones humanas pueden ser ambientadas con un libreto sonoro, que fascina a quien lo escucha porque embellece el tiempo, viajando con la melodía hacia el pasado, pues "...la música no eclipsa el tiempo como la pintura; más bien depura el tiempo, lo maniobra. Sustituye el tiempo imprevisto del objeto *a* por un tiempo regulado, ordenado, manipulado, con ritmo." (Miller, 2001).

Con la llegada del siglo XX comienza una carrera de desarrollo de los medios masivos de comunicación, siendo la transmisión radial la encargada de difundir en un primer momento el contenido musical de la época, haciendo la división entre música académica y música popular, con la exclusividad de la primera para cierto tipo de personas sensibles a estas manifestaciones culturales. Por el contrario, la segunda va dirigida a un grupo mayor de personas con las cuales cumple un papel de entretenimiento y acompañamiento a sus labores diarias. Desde entonces el tiempo musical fue reducido a las condiciones de grabación de la época, lo que requería que una canción durara máximo 3 minutos 30 segundos, debido a la duración del disco en el cual se ejecutaba la grabación. También el contenido narrativo correspondía a su carácter popular, por lo cual hablaba a cerca de historias cotidianas expresadas en un lenguaje sencillo. Este proceso lleva a que la música sea atravesada por una dinámica mercantilista y obedezca a los intereses ya no sólo históricos, sino también a las reglas de mercado, de la oferta y demanda.

Tiempo después, estas tecnologías llegaron a Latinoamérica, difundiendo la música popular en todas sus manifestaciones y dando pie al nacimiento de géneros como las baladas y ritmos bailables, influenciados por la cultura norteamericana e inglesa, creando una fusión cultural entre las manifestaciones musicales propias de cada región y los estándares que se estaban empezando a gestar; por ejemplo, en los años 50 en Brasil, se fusionó la zamba autóctona con el jazz norteamericano, teniendo como resultado lo que actualmente se conoce como bossanova (Guerrero, comunicación personal, 25 de noviembre 2010).

En los años 60's nace un movimiento juvenil en Norteamérica y en Inglaterra, que toma como base, para la expresión de su inconformismo frente al sistema bélico y

mercantilista de sus países, un género musical denominado rock, que, con su expresión fuerte en sus instrumentos, expresión vocal y narrativa contestataria, dejan ver el inconformismo por el cual muchos jóvenes de la época pasaban. Este fenómeno también se da en Latinoamérica, comenzando en Argentina, desde donde se expande un movimiento cultural en todas las expresiones artísticas. En adelante, la mayoría de las creaciones musicales nacieron de este género, dejando con el tiempo un poco de lado su carácter original subversivo para satisfacer cada vez más las demandas mercantilistas.

En los últimos 30 años se vivió en Colombia un desarrollo musical del género rock, teniendo como epicentros las principales ciudades del país y haciendo un gran aporte al desarrollo musical nacional, entrando en la lógica mundial de una música globalizada. En los últimos 10 años este género ha tomado mucha fuerza en la ciudad de Pasto, pero teniendo como características fundamentales la fusión entre ritmos y la recuperación de la historia de los pueblos indígenas.

En ese orden de ideas, la música como elemento ideológico, permite agrupar masas, movilizandolos fantasmas colectivos a cerca del amor, la religión, la política, la muerte, entre otros temas que conciernen al ser humano y que algunas veces, las palabras se quedan cortas para abordarlos; es ahí en donde la música organiza lo caótico del sonido, en un discurso que habla por la masa, el discurso del mercado global, pero que tiene efectos singulares en cada uno de sus miembros. Motivo por el cual se puede afirmar que el canto es un acto de palabra en que la Voz, lejos de ser disimulada detrás de lo que se dice, resulta allí revelada (Vinot & Vives, 2008).

Este discurso, busca empujar al sujeto a un goce absoluto, disfrazado de ilusoria libertad. Dicho discurso se sostiene en una forclusión de la castración, la imaginaria completud conseguida con el consumo, y su retorno en lo real es la circularidad de los imperativos de goce del superyó, cuyo ser vocal convoca al sujeto a la realización de la pulsión de muerte; pulsión en la cual, los bienes construidos por el hombre y para el hombre, no son consumidos como se cree que debería ser; mas bien, dichos objetos consumen al ser humano y sentencian a que toda producción humana, incluyendo el arte, entre en esta lógica consumista por excelencia (Zawady, 2008).

La relación entre la Voz y el superyó, ha sido tema de debate internacional por los grandes teóricos del psicoanálisis, los cuales han hecho valiosos aportes a la forma en cómo

el sujeto vendría a ser el resultado de una Voz que lo llama a la existencia y lo nombra y un superyó que regula su accionar de goce durante su vida; pero si a estas cuestiones le añadimos la relación que tiene la música con la Voz y el superyó, se descubre que es un tema estudiado por pocos autores a nivel mundial.

Como lo trata Garrofe (2007), la música es uno de los grandes misterios del lenguaje, “debido a que tanto poetas, músicos, psicoanalistas y otros pensadores, coinciden en que hay en el lenguaje una especie de musicalidad...”, pues esta pertenece al lenguaje, pero puede prescindir de palabras, entrando en el campo del sinsentido, como nos dice el autor “la música no tiene sentido pero tiene memoria”. Esta memoria llega a constituir la memoria histórica de un pueblo, construyendo la posibilidad de transmitir sus tradiciones, rituales, creencias y su organización política. Por ejemplo, los antiguos griegos transmitían e interiorizaban en los ciudadanos desde la niñez, las leyes que los gobernaban a través de las escalas musicales, cantando de forma repetitiva sus leyes; las religiones del mundo han utilizado la música para transmitir su núcleo de creencias a sus fieles seguidores, para de esta forma afianzar la fe y mantener el número de feligreses; en ese mismo sentido, los himnos y cantos de guerra propios de cada una de las repúblicas intentaban despertar sentimientos libertarios y beligerantes en los coterráneos.

En nuestra región, en donde existe una gran variedad de expresiones musicales, es de gran importancia iniciar a cuestionarse acerca de la relación entre estas construcciones teóricas, que pueden aportar de una forma muy importante al desarrollo teórico del psicoanálisis en la región, y más allá a una lectura profunda del entramado social al cual pertenecemos.

Marco referencial

Música y psicoanálisis

“La música no tiene sentido, pero tiene memoria”

Garrofe, 2007

Aportes del arte al psicoanálisis

En su libro *La aventura literaria o la psicosis inspirada*, Soler (2003) se pregunta “¿Qué autoriza al psicoanálisis para hablar de una obra de arte y más específicamente de una obra literaria?”, cuestión que desde el inicio del psicoanálisis ha estado presente en las construcciones teóricas, tanto de Freud como precursor, como de los posteriores teóricos que abordaron la temática del inconsciente. Colette Soler continua diciendo: “En los artistas, Freud reconoció a los precursores del psicoanálisis, y en los textos literarios, una oportunidad de poner a prueba el termino psicoanalítico... él creyó que la ficción literaria era como una anticipación al descubriendo del inconsciente”. Freud consideraba el saber hacer del artista como un equivalente a su propio trabajo con el inconsciente, introduciéndose en lo que él mismo denominó el Psicoanálisis Aplicado. “Puso el trabajo artístico y literario en el mismo plano de la serie de formaciones que su práctica interpretaba: el sueño, el lapsus, el acto fallido y el síntoma” (Soler, 2003).

El interés de Freud en las manifestaciones literarias, fue evidente desde que inició su acercamiento al inconsciente, puesto que éstas podían ser una explicación de los fenómenos inconscientes del ser humano, desde el nacimiento de las teorías más importantes de su obra, como la del *Complejo de Edipo*, basado en el mito griego de Sófocles, y también la explicación del deseo parricida basado en la vida y obra de Dostoievsky. Con este acercamiento causaría gran controversia entre los psicoanalistas de la época, como son Jung, Rank, Jones, entre otros (Soler, 2003).

Freud se preguntaba constantemente acerca del quehacer del artista, en su texto de 1908, dice al respecto:

A nosotros, los legos, siempre nos intrigó poderosamente averiguar de dónde esa maravillosa personalidad, el poeta, toma sus materiales, y cómo logra conmovernos con ellos, provocar en nosotros unas excitaciones de las que quizá ni siquiera nos creíamos capaces... ¿Estamos realmente autorizados a comparar al poeta con el «soñante a pleno día», y a sus creaciones con unos sueños diurnos? (p. 124).

Años más tarde el mismo Freud (1923) reconocería que el psicoanálisis no podía dar una explicación satisfactoria a los temas del arte, pero sí podía abarcar temas concernientes a la sublimación y a la creación correspondientes a las manifestaciones humanas; temáticas que son abordadas en sus libros: *Un Recuerdo Infantil en la Vida de Leonardo*, *el Malestar en la Cultura*, *el Moisés de Miguel Ángel*, entre otros, donde intenta encontrar la influencia de la vida del artista en su obra, mas no el fin último de la creación como tal. En este recorrido, Freud llega a la conclusión de que incluso el arte está en el campo de lo imposible al no existir una obra de arte absoluta, ni artista que la logre, al encontrar siempre la necesidad de una nueva creación, pues el arte tampoco logra acallar el deseo que clama por lo absoluto.

Años más tarde, Lacan, como cita Soler (2003), invertirá la perspectiva freudiana y dice al respecto:

No es el texto escrito el que debe ser psicoanalizado; sería más bien el psicoanalista el que debería leer mejor. El psicoanálisis no se aplica a la literatura. Todas las tentativas, en este sentido se revelaron siempre fútiles y totalmente incapaces de fomentar cualquier juicio literario. Debido a que las obras de arte no son formaciones del inconsciente... sin embargo, el psicoanálisis puede aprender algo de la literatura, y hacerle préstamos a su gran libro (p.10).

Son numerosas las referencias literarias de Lacan en las cuales se abordan conceptos psicoanalíticos como el deseo en *Hamlet*, el Fetiche en *Guide*, la Letra con Edgar Allan Poe, la Literatura Síntoma como Joyce, entre otros. De esta manera, es evidente que el aporte que hace el arte al desarrollo teórico del psicoanálisis ha sido muy significativo, pues el arte siempre tiene una pregunta para el psicoanálisis, pregunta que nunca agota su respuesta (Soler, 2003).

A propósito de la Bambarabanda

Tal y como lo describe su página principal, Bambarabanda es una agrupación que sintetiza una propuesta auténtica y con identidad cultural sustentada en las músicas tradicionales de la región andina, el sur de Colombia y Latinoamérica, en fusión con ritmos universales. Desde el año 2000 se conforma como un colectivo y con diversas propuestas ha logrado posicionarse partiendo de experiencias con la música, el teatro, las artes plásticas, las realizaciones audiovisuales y el diseño abanderando un proyecto

comprometido con procesos que involucran variadas formas de expresión, resaltando el hecho de trabajar para la creación con un profundo sentido artístico.

A partir del lanzamiento de su trabajo discográfico el baile de los obligaditos en el año 2008 continúa proyectando su propuesta musical para Colombia y el mundo. En el año 2009 participó como banda nacional invitada en rock al parque, evento de música alternativa considerado entre los más importantes de Latinoamérica, destacándose como la banda revelación del festival.

Fue nominada a los premios shock 2009 en dos categorías, llevándose el galardón como mejor banda alternativa reconocimiento entregado por la posicionada revista shock. En el año 2010 recibió el premio al mejor show en vivo, membrecía hecha por Subterránea Colombia y además una importante invitación como banda internacional al Sxsw South by Southwest en Austin, Texas, Estados Unidos.

OBJETIVOS

Objetivo General

Analizar cómo se manifiesta el superyó a través de la narrativa ideológica musical de la canción “Agualongo y los obligaditos” escrita e interpretada por la agrupación Bambarabanda.

Objetivos Específicos

Analizar el papel de la voz en la narrativa ideológica de la canción “Agualongo y los obligaditos”, escrita e interpretada por la agrupación Bambarabanda.

Determinar el papel del superyó en la construcción fantasmática colectiva manifestada en la narrativa ideológica de la canción “Agualongo y los obligaditos”, escrita e interpretada por la agrupación Bambarabanda.

Analizar la dinámica de la culpa superyóica en relación a una historia de independencia manifestada en la canción “Agualongo y los obligaditos”, escrita e interpretada por la agrupación Bambarabanda.

METODOLOGÍA

La presente investigación se orientó desde la perspectiva epistemológica crítico social, el paradigma de investigación cualitativo y la investigación con psicoanálisis.

Perspectiva epistemológica

Tanto el Psicoanálisis como el Marxismo, son considerados modelos o programas de investigación científica que a partir de la perspectiva crítico social, transforman la situación o fenómeno a medida que la explican. En este sentido, el Psicoanálisis puede considerarse como una “praxis de transformación subjetiva”, pues busca develar o revelar el contenido oculto tras los discursos y prácticas sociales e individuales, aunque el presente trabajo investigativo no se fundamentó en el dispositivo clínico de escucha y palabra, sino en el estudio cultural de las narraciones musicales basado en la teoría psicoanalítica de los lazos sociales. Desde esta perspectiva la creación de significado y de los discursos reguladores de las prácticas significantes de la sociedad, revelan el papel representado por el poder de la regulación en las actividades cotidianas de las formaciones sociales. (Gallo, 2002).

De esta manera, los procesos investigativos se abordaron desde una visión interdisciplinaria, por que confluyen saberes del psicoanálisis, la teoría de la ideología, y teorías de musicología, pero partiendo siempre desde la particularidad del goce, del deseo del sujeto y de la interpretación del discurso, con la intención de buscar el sentido oculto o latente de las ideologías, las prácticas y los discursos. De esta manera, este estudio se encaminó a desmitificar y descubrir tras los aparentes fenómenos sociales, estructuras sociales conflictivas que dichos fenómenos ocultan (Habermas, 1982).

Con la presente investigación se pretendió realizar un análisis cultural con psicoanálisis, en el cual se adaptaron los elementos de la racionalidad argumentativa del psicoanálisis al estudio realizado. No se pretendió a través de esto acceder al inconsciente de los sujetos (ya que esto solo se hace en clínica), pero si a las construcciones fantasmáticas, a partir de los decires imaginarios colectivos, en este caso de la discursividad musical, a nivel de estética y de contenido, más aún en el rock, que es la ruptura de los esquema de la época. Lo que une estos dos niveles es el dominio del fantasma, que es el punto de engarce a partir del cual se construye el superyó.

Paradigma Metodológico

El paradigma de investigación cualitativo consiste en explorar, describir y analizar de manera integral las situaciones sociales. Desde esta óptica, la relación del ser humano con el medio en el cual está inmerso, se percibe matizada por su dimensión cualitativa; es decir, por sus valores, sus actitudes y sus creencias; así como también, por sus emociones, sus sentimientos y sus pensamientos, aquellos componentes que no aparecen a simple vista, pero que están actuando indirectamente sobre determinada realidad y que aparecen ocultos por lo aparente (Gutiérrez, 1995).

La investigación cualitativa que se trabaja desde el psicoanálisis tiene cierta torsión, porque no trabaja la comprensión sino las fracturas que producen ciertas formaciones desde las cuales se interpreta el inconsciente, lo cual está produciendo sinsentido en los procesos de sentido. La metodología cualitativa de investigación es un enfoque que permite obtener comprensión y conocimientos básicos en el campo de las Ciencias Humanas y Sociales. Estudia el lado subjetivo de la vida, busca descubrir el sentido y el significado de los fenómenos objeto de estudio. Su principal objetivo es la aprehensión de procesos subjetivos, a partir del discurso de los sujetos, sin que su fin sea necesariamente generalizar (Rodríguez, 1997).

Participante

Se escogió la canción “Agualongo y los obligaditos” creada por la banda Bambarabanda, dada su trayectoria y reconocimiento a nivel nacional e internacional. Además, su propuesta musical se caracteriza por retomar los sonidos de la región, y a su vez fusionarlos con manifestaciones musicales mundiales.

Instrumentos

Para efectos de esta investigación, se utilizaron dos tipos de instrumentos de recolección de información.

El primero es la entrevista semiestructurada, en la cual, el entrevistador dispone de un «guión», que recoge los temas que debe tratar a lo largo de la entrevista. Sin embargo, el orden en el que se abordaron los diversos temas y el modo de formular las preguntas se dejó a la libre decisión y valoración del entrevistador. En el ámbito de un determinado tema, éste pudo plantear la conversación como desee, efectuar las preguntas que creyó oportunas y hacerlo en los términos que estimó convenientes, explicar su significado, pedir

a los entrevistados aclaraciones cuando no se entendió algún punto ó que profundizara en algún tema cuando le parezca necesario, estableciendo un estilo propio y personal de conversación (Valles, 2002).

Teniendo en cuenta los objetivos planteados y buscando su cumplimiento, la entrevista se orientó por los siguientes tópicos:

1. Historia nariñense y su influencia en la construcción de la canción “Agualongo y los Obligaditos”

2. Impacto social de la canción

3. La música como vehículo de interacción social.

4. Volviendo a las raíces: que es Bambarabanda.

Procurando la exhaustividad en el posterior análisis de la información, las entrevistas fueron recopiladas en grabaciones magnetofónicas.

El segundo instrumento fue el análisis discursivo, planteado por Barthes (2004), el cual permite estudiar textos narrativos, identificando sus códigos y signos relacionados con el tejido social, pues como el autor lo asegura la organización de un texto esta influida por factores ideológicos, sociales, entre otros. En este caso se empleó para analizar la narrativa musical de la canción “Agualongo y los obligaditos” escrita e interpretada por la agrupación Bambarabanda. Para realizar el análisis discursivo se dividió el texto en fragmentos o unidades de lectura llamados *lexias*, lo cuales se conformaron por pocas palabras o frases, según como se requirió (R. Barthes, 2004).

Procedimiento

Una vez el procedimiento se aprobó, se procedió a contactar a los participantes que colaboraron en la investigación. Ejecutados los trámites administrativos, se recurrió a la realización de las entrevistas necesarias para el posterior análisis y redacción del informe final. Las entrevistas se llevaron a cabo con los integrantes del colectivo artístico Bambarabanda, los cuales habían sido contactados desde el inicio del proyecto; proceso que se llevó a cabo teniendo en cuenta el objetivo de la investigación planteada. Así mismo, se solicitó el permiso para la utilización de la canción y la letra para empezar el análisis discursivo de la misma

Elementos Éticos y Bioéticas

La publicación y estudio de la canción “Aqualongo y los obligaditos” escrita e interpretada por la agrupación Nariñense BambaraBanda, se realizó bajo su permiso, del cual se anexa carta en este trabajo (Anexo No. 2), sin violar el derecho de autor que estipula la constitución colombiana.

Plan de análisis de datos

La información que se recolectó fue sometida a análisis a partir de una serie de categorías. Las categorías deductivas de análisis se definieron teniendo en cuenta los objetivos de la presente investigación con psicoanálisis y la revisión teórica realizada, definidos así:

Categoría 1: Melos materno y la lalengua

Categoría 2: Lo propio abyecto, entre el ideal monárquico y el ideal republicano

Categoría 3: Ideología e inconsciente: un chiste llamado Bambarabanda.

RESULTADOS

Categoría 1

Melos materno y la Lengua:

Del amor y la música

*“... pues para contarles un poco, antes la Bambarabanda en sus inicios era tal vez un poco más directa, o más, no sé cómo se podría llamarla...sin Censura”
(Palabras de Carolina, vocalista de la Bambarabanda)*

Indefenso a la intemperie sonora que lo rodea, el infans es rescatado (abrazado) por la música materna, ese sonido que bañado por el amor se vuelve música y ordena el caos que circunda, lo ordena pero no le da sentido. Al ser rescatado, del silencio caótico que se oculta en el desorden de los sonidos que lo rodean, el infans entra en un estado de ensoñación en el cual el cuerpo, si bien se aleja del silencio, ahora obedece a la música, aquella que, en su dulce mecer, aproxima cada vez más al infans a la peligrosa trampa del amor. “Los sonidos que el niño oye no nacen en el instante de su nacimiento. Mucho antes que pueda ser su emisor, comienza a obedecer la sonata materna o, por lo menos, reconocible, preexistente, soprano, ensordecida, arrulladora” (Quignard, 107). Este canto bañado de amor, censura el goce, lo disimula imaginariamente para servir de señuelo, ante el cual el sujeto no tiene escapatoria. El amor hace del goce una muerte lenta, y la música un hermoso baile.

Estos cantos de sirenas ejercen sobre el cuerpo un efecto importante; el baile se apodera de quien escucha música, como si no supiera por qué sigue el ritmo, sueña despierto y obedece ciegamente. Una explicación más clara de esto se resume en la expresión: quien escucha música goza con ella. En cuanto a esto, Adriana guitarrista de la Bambarabanda comenta un episodio interesante de algo que paso con su música en Croacia, un país lejano, extraño, pero musicalmente familiar:

...La cantante aprende la letra en español pero no la entiende todavía...pero allí es donde se contextualiza o sea, el sabor musical mas allá de la letra los llama, pero no es gratuito, aunque no se entienda la letra, algo se está sintiendo allí que es profundo... (Información extraída de las entrevistas realizadas a la Bambarabanda).

Esto señala que la música es un lenguaje encargado tal vez de comunicar lo indecible, lo que no tiene sentido en el sujeto, porque tiene la posibilidad de embellecer ese

resto insoportable que se quedó afuera de las palabras, que no necesita traducción, ya que no se necesita comprender el sentido de la música, justamente emociona por qué no se la entiende, conmociona su misterio. Adriana continúa diciendo en dicha entrevista:

Esa canción, el ejemplo de esa canción es bien vacano, porque la letra es de Jeimy, el director nuestro, pero él la hizo pensando en el abuelo y el abuelo pues ya murió, y dice: “implorando tus canciones, terminaste abuelo en este mundo”, que de una u otra forma no es una canción que sea del todo, pues tan contenta como lo es el ritmo, con la música se la ha vuelto así, o sea y la gente la baila y la goza y de hecho yo creo que Jeimy quería que sea así, que, dentro de la nostalgia que él recordaba a su abuelo, también es alegría.

Si la música carga esa memoria que viene de algún lugar y tiempo inconscientes, puede ser que la música sea la base, el límite sobre el cual se le dio forma a las palabras que constituyeron al lenguaje; pero como en el ejemplo propuesto por Adriana, se evidencia que la música va en contravía de las palabras, va en sentido contrario, aunque, curiosamente, expresa más que ellas, expresión que no se centra en el sentido de su manifestación, si no en la forma como se goza con ella. Las palabras pretenden dar al lenguaje el poder sobre el sentido, mientras que la música lo desprovee totalmente de ello y nos recuerda ese silencio, ese sonido sordo del cual no tenemos memoria, pero al que aun podemos tener acceso por medio del goce:

La función de la música, quizás sea la de lograr un movimiento del sujeto hacia allí donde no hay ayer, ni mañana, ni hoy; donde vida y muerte confluyen y el sujeto entra en una dimensión original y única de goce (Dreidemie, V 1988, p 53).

Lalengua: aquel ruido que no calla

En las melodías que oculta el sur, las abuelas cantan a sus niños el tradicional *Quisindi Sindi* (retomado por la Bambarabanda en la canción Agualongo y los obligaditos en la lexía 19), con el cual “se arrulla al bebe en pañales, envuelto como "tabaco" con hojas de achira y chonta, para contentarlo cuando se despertaba, antes del cambio de pañales y darle tetero” (Luis H Pazos, conversación personal). Jeimy Argoty, director de la Bambarabanda dice en la entrevista realizada:

Casi la mayoría de pastusos lo vivimos cuando éramos niños, yo la veía a mi abuela que cargaba a mis primos pequeños, y los arrullaba y los hacía bailar en una mano

mientras cantaba Quisindi Sindi, entonces era como que también queríamos agarrar eso...traer elementos culturas de la música para volverlos un poco más universales y conocidos, entonces si fue como motivante haber traído eso a colación porque es algo bonito de los abuelos que se pierde.

Quisindi Sindi, expresión que solo tiene sentido en las lejanas tierras del suroccidente Colombiano, y que remite a ese ritmo con el cual los niños de esta región bailan para ser introducidos en el lenguaje, evoca la lengua inicialmente oída, (antes de la lengua estructurada del niño) la cual remite a las palabras de la lengua materna dirigida a los cuidados del cuerpo. Rafael Sanz Moncayo, en su diccionario de la lengua pastusa, define esta expresión como el resultado de la imitación (recreación) que la voz humana hace del rasgado del guitarra característica de la música campesina de los andes de Nariño. Esta reproducción onomatopéyica del golpe de la guitarra, marcará la forma de habitar el mundo de quien nace en los Andes nariñenses, particularizando las formas de morar la tierra debajo del cielo sureño y la forma de hablar, las palabras y las risas serán características, y darán a conocer cómo las personas que viven en esta región gozan del lenguaje.

David Narváez, guitarrista de la Bambarabanda dice:

El pastuso tiene un tono de voz, que también para mí es muy importante porque es musical, nosotros es como que cantáramos cuando hablamos, y así se lo ve en el país, entre nosotros no lo sentimos pero en el país dicen “hola ustedes cantan...cantan cuando hablan y se les entiende todito”, a pesar de que tenemos una rapidez al hablar.

Esta musicalidad de la palabra, que va mas allá del sentido, estructura su melodía con los restos sonoros resultado de ese canto materno llamado Quisindi Sindi, que seguirá sonando en cada una de las palabras que se den en la región; David continua diciendo:

Mire en la mujer campesina y en la mujer así popular popular, es muy hermoso escuchar que van más allá de la palabra, yo no sé, es algo como de resistencia al idioma y empiezan a generar sonidos de comunicación entre mujeres, ya con sonidos se comunican, súper musicales, esas mujeres tiene unas voces chillonas espectaculares, que la Bambara también ha tratado como de retomar y de hacer ver esa belleza (Cantos de mujeres que se evidencian en la lexía 19 de “Agualongo y los obligaditos”).

El término de *Lalengua*, escrito por Lacan en una sola palabra por la homofonía del laleo infantil, es útil en el análisis del *Quisindi Sindi*; *lalear* viene de *lallare* en latín, que designa el hecho de cantar “la, la...” para dormir a los niños, dice Lacan. “...El término designa el balbuceo del niño que no habla aún, sino que emite sonidos. El *laleo*, es el sonido desconectado del sentido; pero sin embargo, como se sabe, no desconectado del estado de satisfacción del niño” (Soler, 2009, p.3); en ese sentido, *Lalengua* corresponde a las pseudo-palabras, canturreos y arrullos; que son el efecto del encuentro traumático del infans con el Otro, que son los que poseen esa singular musicalidad y a la vez, son los que rigen la continuidad entre sonido, sentido y cuerpo. Además, siguiendo a Allain Didier-Weill (1998), se puede ver como la música es transmitida por medio del amor materno:

La vocación de hacernos humanos nos es transmitida, en el origen, por una voz que no nos pasa la palabra sin pasarnos al mismo tiempo su música: el lactante recibe su música de esta sonata materna, como un canto que, de entrada, transmite una doble vocación (p. 7)

Entonces, la expresión *Quisindi Sindi* es marca innegable de amor por ser la fórmula regional del encuentro con el lenguaje, con el cual se instaura una identificación cultural enmarcada en una construcción fantasmática, en la cual se instalan las formas en cómo se va a gozar de la región, en otras palabras, en cómo se hace música, en la forma de hablar y en otras formas de expresión que caracterizan a la región andino-nariñense. “*Lalengua* es el depósito, el aluvión, la petrificación que deja marcado en ella el manejo por parte de un grupo de su experiencia inconsciente” (Lacan, La tercera, p 89). La experiencia inconsciente implica el efecto de la palabra sobre el cuerpo sustancia (Soler, De un trauma al otro, 2003), es decir el efecto que el discurso ha ordenado y ha transmitido de goce, al interior de un vínculo social dado, siempre histórico, que hace depósito en una lengua. Soler (2003) dice que una lengua está permanentemente invadida por el goce que ordena la palabra y sus significantes gozantes, goce propio de *Lalengua*; restos de real, es lo que se implanta en el lenguaje. En las futuras palabras que habitaran en el sujeto, estas son las sobras “del Uno sonoro, recibido por el oído” (Soler 2003). La musicalidad del habla a la cual se refiere David y que la Bambarabanda trata de rescatar, hace referencia a “la manera en como *Lalengua* ha sido hablada y también oída por tal o cual en su particularidad, que luego algo resurgirá en los sueños, en toda clase de tropiezos, en toda

clase de maneras de decir” (Lacan, conferencia de Ginebra, pág. 124, citado por Soler, 2003).

Este Uno sonoro, recibido por el oído, único orificio del cuerpo que no cierra, impregna a toda la sustancia que devendrá en cuerpo; para hacer de él, un cuerpo habitado por el lenguaje y vaciado de goce. El ritual materno que incluye como melodía central el canto *Quisindi Sindi* lleva consigo el tradicional movimiento en la mano materna, la cual hace bailar al niño, devolviendo por medio de la música el goce que el lenguaje ha vetado en el cuerpo; Juan Cano (vocalista de la Bambarabanda) dice al respecto: “el hecho de que la música haga vibrar la sangre y haga que el cuerpo se mueva es bien importante...El placer del baile concentrado al cuerpo no solo a la cabeza, obviamente... o no más a la cabeza no a la conciencia, sino al hecho inconsciente de moverse y de sentir placer”, esclarece que ante lo sonoro el ser humano no tiene escapatoria, se está obligado a oír, y ante el sonido solo resta obedecer. Pascal Quignard dirá ante esto, en su libro *El odio a la música*:

El sonido es un perforador de coberturas, ya que no sabe lo que es un límite. No es interno ni externo. Así, la audición no es como la visión, que puede ser cancelada por el uso de los párpados, o por un tabique. No hay un punto de vista sonoro, o sea, la música no se pliega a la perspectiva. Por ende, no hay paisaje sonoro. Lo sonoro es un territorio que no se contempla. Oír es obedecer. Mucho antes de poner en ejercicio la mirada, el niño es sometido a los sonidos en donde la audientia es una obaudientia. El sonido no se emancipa nunca del todo de un movimiento del cuerpo que lo causa y lo amplifica. Es la obediencia materna. El vínculo entre la madre y el niño y la adquisición de lenguaje se forjan en el seno de una incubación sonora. El ruido del mundo es percibido como un ronroneo sordo, dulce y grave sobre el cual se eleva el melos de la madre, base de la melodía. No hay hermetismo ante lo sonoro. El sonido toca al instante el cuerpo. Ante lo sonoro, el cuerpo, más que desnudo, está desprovisto de piel. Las orejas no tienen prepucio ni párpados. Durante la audición los hombres son reclusos (p.208).

Esa audiencia que señala el autor, es una audiencia (que viene del latín *oviaudientia*, que significa obediencia) primordial, que se da como un baño de melodías por parte del Otro y remite a un goce fónico (Nomine, 2007) por excelencia, el cual pertenece a un

tiempo absoluto, no mensurable cronológicamente y que debió olvidarse cuando el verbo, la palabra con sus leyes y su lógica vinieron a sobreimprimirse, cubriendo, opacando, echando al olvido las huellas imborrables, aunque irrecuperables, de lo que marcó al que podrá ser sujeto del lenguaje: *el hablantese*. (Lacan, Jacques: Seminario 2, 1954)

Este “olvido”, es lo que el psicoanálisis llama la represión primordial, que en otras palabras, sería la renuncia al goce absoluto que remite al sujeto a la fusión inicial con la madre en el vientre sonoro, renuncia que permitirá acceder al lenguaje (Nominé, 2007). Un fragmento de sonido será entonces el resultado de esta renuncia al océano de los sonidos, pedazos que quedaran habitando silenciosamente el organismo que devendrá en sujeto, pequeño objeto inaudible desterrado del campo de las palabras que tomaran la forma de una Voz muda, habitando entre las líneas del *Quisindi Sindi* y escabulléndose entre el amor hasta llegar al goce.

Pablo Garrofe (2007) al abordar la intrincada trama que hay que seguir para rastrear esta Voz, no dice:

La voz es el vehículo por el cual nos llega el deseo del Otro, por un lado, la voz hace pasar una escritura de la memoria del vínculo social (...). Por otro lado, la voz en el fantasma encanta, adormece, sugestiona (...) si del Otro nos llega la voz, tenemos el goce. La voz del superyó que ordena gozar, y sacrificarse finalmente para el deseo del Otro. En cambio, si nos llega la música del inconsciente, tenemos el amor (...), el cual es un medio entre el goce más garantizado que es el masoquismo de obedecer la voz y la causa del deseo (pp. 109-110)

Es de esta forma en cómo el amor, que carga de musicalidad al lenguaje, transfiere por medio de ese canto llamado *Quisindi sindi*, ese objeto mudo y obscuro que invade al sujeto, y que por un lado, lo hace presa de un vacío al cual no hay referencias en el lenguaje, y por otro lo introduce en un discurso cultural que organizara su forma de gozar de su región, es decir, el canto del *Quisindi Sindi* hace entrar a la ideología nariñense en el cuerpo del sujeto.

A modo de conclusión, siguiendo a Dreidenie (1988) cuando dice “la Voz, como sonido se sublima a través de la música”, se podría decir que la música (como la risa) vendría a ser una manifestación social de la Voz objeto, manifestación sonora que ha pasado por el filtro de la censura, y que solo carga restos diminutos e inaudibles de este

objeto, que seduce y engaña, porque es fácil bailar ante la música (o morir de risa ante un chiste inesperado), pues el goce que produce el sonido cualquiera sea su manifestación (incluso el silencio) siempre recae sobre el cuerpo.

Categoría 2

Voz y Superyó: lo propio abyecto, entre el ideal monárquico y el ideal republicano El antihéroe Agualongo, y el villano Bolívar

“Pasto, la malquista ciudad, desconocida, aunque histórica y famosa por haber sido centro obligado de sucesos grandes y notables, vivió y vive todavía a Dios gracias” Roberto Hinestrosa

La historia oficial de la Independencia en Colombia siempre ha sido conmemorada con grandes recursos por el estado, es la que se cuenta en las escuelas, libros, museos y monumentos. Sin embargo, la historia contada desde Pasto es diferente y cuando existen otras versiones de la historia sobre la cual se proclama una nación con sus símbolos y principios, un país entero entra en la incómoda sensación de ponerse en duda. Es necesario aquí preguntarse: “¿Puede y debe existir una sola historia de la Independencia?” (Verdugo, 2010). De esta forma se introduce desde “Agualongo y los obligaditos” y se invita al oyente a escuchar esa historia contada por los pastusos, es ahí en donde la canción nos dice “de aquí desde pasto, tierrita galeriana, de todo corazón pa que afine” (léxias 32 y 32 de Agualongo y los obligaditos). El director musical de la Bambarabanda, Jeimy Argotty complementa esto con la siguiente frase: “...sabemos que por lo general toda historia es contada por lo vencedores (...), en este caso la historia de Pasto se conoce muy poco (...) porque es una historia que cuentan los vencidos...”. Esto abre otro cuestionamiento: teniendo en cuenta que esta historia es sobre la cual se funda Colombia ¿qué lugar ha ocupado desde entonces esta ciudad para un país que recordará para siempre, como una cicatriz, la herida pasada?.

Para responderse es necesario recorrer desde los distintos ángulos de la intrincada historia de la independencia bolivariana. Los registros cuentan que mientras la mayoría de provincias de Colombia caían ó se unían al ideal bolivariano, en Pasto (ciudad que vivía de una economía autárquica y del dominio ideológico dimanado de las creencias católicas arraigadas desde la colonización), la gente cuestionaba, por un lado, de dónde iban a salir los aranceles para mantener un país independiente de la corona, cómo iba Dios a castigar esta traición, y por el otro, quién en realidad se beneficiaría de esto, si todo el pueblo o sólo

las familias pudientes de Colombia (Obando, conversación personal, 9 de noviembre, 2011). Nariño era una región que se autoabastecía suficientemente con su propia tierra como lo refiere la lexía 11 de la canción objeto de esta investigación: “Acaso no saben que acá en las lejuras se vive, se vive aparente. La tierra da todo, todo se lo roban. Que importa!”. Su riqueza natural la convertía en un edén que ningún pastuso quería cambiar, pero también en el erario que todo colonizador o libertador quería ganar (Obando, conversación personal, 9 de noviembre, 2011).

El número de enfrentamientos que ocurrieron en esta región desde la época precolombina hace que la historia de Pasto sea un camino bizarro entre la sangre y la prosperidad. Juan Cano comenta lo siguiente en la entrevista realizada: “... ha sido una historia muy trágica, muy rica, ha tenido muchos dolores a través de la historia. Pues el hecho de que el imperio Inca haya estado (...) muy cercano, desde ese entonces ha hecho que sea una historia muy interesante...”. Así lo resalta la canción objeto de investigación desde su inicio “Capucigra, Tamasagra, Agualongo guerreros de sangre” (lexía 3, Agualongo y los obligaditos), recordando el papel de estos guerreros que lucharon contra la invasión de la misma tierra en diferentes épocas: primero los caciques quillacingas Capusigra y Tamasagra contra el imperio incaico, y luego Agualongo contra los republicanos.

La defensa aguerrida, como lo señala la canción en la lexía tres, de estos personajes a su región hoy conocida como Nariño, los convierte en héroes admirados por la lealtad a sus ideales y por la valentía y el coraje en la lucha, mismas características por las cuales son recordados hoy Bolívar y el cacique inca Huayna-Cápac, entre otros personajes de la historia. Nariño fue el escenario en que estas y otras almas fervientes se encontraron en representación de sus ideales para los cuales era conveniente y hasta imprescindible poseer esta región. Juan comenta: “el mismo hecho de lo que paso con España, pues todos los acuerdos que había aquí, toda la riqueza que hay en nuestra tierra que se ha extraído, que se ha sacado. Se ha vuelto toda la riqueza una tragedia que desafortunadamente pues los gobiernos o los imperios siempre han querido, pues siempre querrán y siempre seguirán cayéndole a las tierras más ricas a explotarlas y dejar a su gente a un lado. Sin embargo pues considero que es una historia muy interesante la que nos ha dado nuestra forma de pensar muy trágica también, por el hecho de todas las guerras que ya hemos vivido a partir

de esa misma riqueza, pero pues que es una historia que también esta llena de gente valiente.”

Reconocer esta historia trágica y repetitiva de guerra y sufrimiento, hace recordar las palabras de Garrofe (2007) en cuanto al progreso: “¿No sentimos que los hombres que nos precedieron vivían como dormidos, que no despertaron, que no tenían consciencia? ¿no se les ocurrió al ver en el cine viejos documentales, donde los hombres se mueven rápidamente como marionetas? Entonces, la pregunta que se impone es ¿Qué nos hace suponer que somos la excepción?”. La realidad fantasmática de Pasto no cambia en esencia su guión de ser la tierra peleada, siempre lista a defenderse, y la idea del progreso era y sigue siendo el velo con el cual se sostiene y justifica todo acto violento del ser humano.

En la campaña libertaria, como lo refiere la lexía 14 de “Agualongo y los obligaditos”: “que vienen del norte, también del oriente, después occidente, mucho antes del sur”, las batallas se hicieron mas frecuentes por múltiples motivos: el mito de un supuesto tesoro escondido en la ciudad que desató el saqueo y los homicidios; los conflictos entre realistas y republicanos que ocasionaron invasiones y encuentros de las tropas de Quito y Bogotá para pelear por el ideal libertario; los abusos anteriores del cobro de aranceles al pueblo. Todo esto empujó a buscar la independencia de lo que se denominaría la Gran Colombia, como Pablo Obando (2011) cuenta “La gente pensó que era mejor un rey lejos que un tirano cerca”.

Sin embargo, sin importar la distancia del Amo, lo que importaba era continuar con el modo de vida ya arraigado, es decir, con las formas de goce que hacía posible el ideal monárquico, un superyó representado en un Dios que prometía la calma a cambio de la devoción. Como se puede dilucidar en las palabras del escritor nariñense Jaime Enríquez (1949, citado por Bastidas, 2010): “La revolución ponía en peligro la tradicional calma del virreinato, amenazaba con alterar esa paz monacal de allende los mares. El clarín republicano era como el revuelo de las campanas a media noche: presagio de alguna desconocida tragedia. La libertad de vivir sin zozobra y con calma; el derecho de administrar la parcela y la siesta, tambaleaban al paso del caballo independentista”. En respuesta, la posición adoptada por Bolívar, sostenida por la promesa de una gran nación libre, es dar la orden de matar a todos los pastusos y expropiar sus territorios, proclamando, como retoma la lexia 26 de “Agualongo y los obligaditos”: “Los pastusos deben ser

aniquilados, y sus mujeres e hijos transportados a otra parte, dando aquel país a una colonia militar. De otro modo, Colombia se acordará de los pastusos cuando haya el alboroto o embarazo, aun cuando sea de aquí a 100 años, por que jamás se olvidarán de nuestros estragos, aunque demasiado merecidos” (Bolívar, Carta a Santander de 1825, citado por Montenegro, 2010).

Es entonces cuando Agualongo dispone sus fuerzas militares para esperar cualquier ataque desde el sur y derrota a las tropas de Sucre en Taindala, obligándolas a retroceder hasta Túquerres, donde esperan los refuerzos de Quito y marcha en contraataque hasta llegar a Pasto el 24 de diciembre de 1822 a la madrugada. De los líderes militares pastusos, el único que se queda a combatir con su tropa es Agualongo, pero la ciudad queda en manos de Sucre y sus tropas, quienes la someten a varios días de saqueo, violaciones y asesinato a niños, ancianos, mujeres y hombres. El 15 de enero de 1823, Bolívar viaja a Pasto y ordena que las tierras sean repartidas por el general Bartolomé Salom, quien convoca a los sobrevivientes pastusos jóvenes con el pretexto de prestar juramento, pero con el verdadero fin de aprisionarlos sin juicio. 28 de estos jóvenes son amarrados por parejas, espalda con espalda, para ser sacrificados sobre los abismos del Gaytara. Después de este acto, muchos pastusos sobrevivientes se suicidaron antes de servir a sus verdugos, y otros fueron desterrados (Ibarra, 1975).

En respuesta, 6 meses después, el teniente coronel Agustín Agualongo organiza un ejército con la gente de Pasto y sus alrededores. Avivando el vigor con discursos enérgicos y a pesar de no poseer armas mas que las del trabajo, logra derrotar a 500 hombres en el campo de batalla (E. Herrera, 2011). Según Medina (2009), Agualongo toma venganza de la ‘Navidad negra’, sometiéndola a la ciudad de Ibarra a las mismas atrocidades que vivió Pasto en manos de Sucre, asesinando, violando mujeres y saqueando propiedades. Como lo refiere la ley 4 de “Agualongo y lo obligaditos”: “lucharon, guerrearon, los buenos ganaron y libertadores huyeron”, Las atrocidades cometidas por los dos héroes que, según el mismo autor, fueron indescritibles para sus testigos, solo podían ser sostenidas por su devoción fanática a sus ideales, justificando con ellos el empuje descontrolado superyóico como esa “especie de fuerza moral retorcida”, que en su círculo vicioso, al excusarse en el bien común por encima del propio para justificar cualquier acto, como diría Lacan, es la

traición mas peligrosa, incluso peor “que una rendición directa a nuestros impulsos patológicos” (Zizek, 2003).

La gente de Pasto recibe con alborozo a Agualongo como el libertador, como el defensor de la vida y bienestar. En el festejo Agualongo proclama a la multitud: “Desapareció de nuestra vista el mas duro yugo del mas tirano de los intrusos, Bolívar. La espada desoladora ha rodeado vuestros cuellos, la ferocidad y el furor han desolado vuestros campos” (Ortiz, 1996). Agualongo, fue reconocido entre los pastusos como el mestizo que liberó a Pasto, pero para el resto de Colombia era un hombre ignorante y despreciable, como lo refiere la canción en sus versos 7 y 8 en donde dicen: “y después por eso prejuicios ganamos, de ingenuos tildaron”. Para algunos se mantiene este concepto porque Agualongo para Colombia encarnó lo odioso, grotesco y repugnante, lo que está pegado a la historia, por ser la antítesis de Bolívar, el padre de la patria.

Esto es lo que se interpreta en las palabras de Jeimy, manifestadas en la entrevista respecto al tema principal de la canción:

Agualongo es el antihéroe para la cultura colombiana, fue aquel que más resistencia opuso a Bolívar; pero en cambio, (...) para la mayoría de los pastusos Agualongo es el héroe, es aquel que luchó por los ideales del pastuso, así hayan sido o no hayan sido los correctos, hayan sido o no equivocados, él estaba al frente de una ideología que representaba a todo un pueblo, entonces por eso lo quisimos nombrar ahí, Agualongo, y los obligaditos porque pues, los obligaditos somos los pastusos, que nos sentimos y fuimos sometidos y fuimos obligados a pertenecer a una nación a la cual nunca quisimos pertenecer, y eso lo sentimos nosotros y lo llevamos en las venas.

Este proceso de mitificación que a lo largo de la historia encarnaron estos dos personajes en Pasto y en el resto de Colombia, puede ser entendida en la teoría de Humberto Eco como una simbolización inconsciente, en la cual: “el héroe positivo debe encarnar además de todos los límites imaginables, las exigencias de potencias que el ciudadano vulgar alimenta y no puede satisfacer” (Eco, 1984). De esta manera, Agualongo y Bolívar no sólo representan dos posiciones políticas diferentes, sino que satisfacen las fantasías narcisistas, como diría Freud (1927), de los ideales culturales, que de por sí, además precisan ser comparados con otros para procurar su satisfacción, convirtiéndose en

motivo de discordia y hostilidad entre los distintos sectores, en este caso, entre republicanos y patriotas.

Por esta razón, al ganar el ejército patriota, Agualongo es condenado por el resto de Colombia a convertirse en el hijo traidor que rechaza el mandato bolivariano, y su estirpe, representada en la región de Pasto, continúa escuchando el eco de las palabras de Bolívar y las revive cada vez que un compatriota rechaza su cultura pastusa. La sentencia de Bolívar no se cumplió como él mandó en su momento, pero la abyección política de Pasto sí trascendió al contexto de la guerra, aún cuando el pronóstico de Agualongo se cumplió en la Patria Boba y aún ahora algunos pastusos todavía recrean estos hechos al señalar que a pesar de la llamada independencia: “las cosas están igual en el país”, (Juan Cano, extraído de entrevista personal), frase que sustenta Pablo Obando:

Los pastenses tuvimos la razón, no en vano en 1809 lo afirmamos: ‘Veréis echarse sobre las temporalidades de los regulares y venderles sus fundos, reduciéndolos a intolerable mendicidad; y últimamente: veréis recargar los tributos con nuevas imposiciones que constituyan sus vasallos en desdichada esclavitud...’ Si, tuvimos la razón cuando nos preguntamos: ‘¿Con qué otros (impuestos) podrá soportar sus erogaciones la nueva soberanía? y sentenciamos: Registradlo en todas las combinaciones de vuestra discreción y no las hallareis’ (En prensa).

Pasto, la *Ciudad Sorpresa*, porque hasta las montañas parecen esconderla, se yergue odiosamente como la imagen escabrosa de un ideal libertario que fue impuesto a sangre y fuego, resaltando los vestigios escalofriantes sobre los cuales se celebra una independencia. En ese sentido, esta región encarna algo que, en la teoría de Julia Kristeva (1988), se conoce como lo abyecto, es decir un no-objeto radicalmente excluido que desploma el sentido. Ese sentido desplomado es el de la historia, ya que la imagen heroica del libertador se resquebraja cuando se recuerdan sus palabras textuales acerca de Pasto, palabras citadas por la Bambarabanda en las lexis 1 y 26 de la canción “Agualongo y los obligaditos”: “la infame Pasto ha vuelto a levantar su odiosa cabeza de sedición, pero esta cabeza quedará cortada para siempre, desaparecerá del catálogo de los pueblos... Colombia se acordará de esos pastusos cuando halla el menor alboroto del juicio. Insisto los pastusos deben ser aniquilados” tomado de cartas originales de Bolívar a Santander de 1822 y 1823. Las palabras de sentencia del libertador, actualmente citadas por la Bambarabanda, no lograron

acabar con los pastusos, pero si lograron suscitar el miedo, la deshonra y la excomuni3n, que se carg3 como una piedra encadenada al cuello, con la palabra *traici3n*.

John Lynch (2006, citado por Isidoro Medina, 2009) cuenta c3mo Bol3var, despu3s de reconciliarse con los rencores resultados de su campaa libertaria, sigue deseando acabar con los pastusos y le pide al general Flores que usara su fuerza para castigar a Pasto y vengar la muerte de Sucre. Bol3var, idealizado como un padre de la patria al que sus errores se tapan, es la base fundamental para mantener la fantas3a de unidad nacional; en consecuencia, para los colombianos se vuelve insoportable aceptar el genocidio promovido por el Libertador. Finalmente, para justificar sus actos se dir3 que la culpa fue de los pastusos por traicionar los ideales republicanos, encarnando el terror al castigo del padre a trav3s de la severidad de un supery3 que para siempre ser3 una fuente psicosocial de castigo.

Pero no solo es Colombia quien absuelve a Sim3n Bol3var; Pasto registra en varias fuentes de su memoria hist3rica a Agualongo otro ‘Libertador’ que con su gallarda valent3a borra su error pol3tico y su violencia cruel en la guerra. De esta manera se tapan los comentarios y actos err3ticos de los dos ‘libertadores’, Bol3var y Agualongo, intercambi3ndose los semblantes de h3roe y de villano, jugando con una doble moral que constituyen diferentes expresiones del supery3, manifestado en la defensa ac3rrima de Pasto y a Agualongo por continuar en la ley divina, en las masacres y torturas promovidas por Bol3var contra el pueblo pastuso en nombre de la libertad, y al final, manifestado en la culpa asumida y guardada por los pastusos al rechazar al padre de la patria, Bol3var. As3, sin buenos ni malos, guerra es guerra, y en ella la validez de actos atroces los da un ideal, lo cual es llamado por Zizek (1994), el mal del supery3, al clasificar los tipos de mal segun la triada freudiana del yo, supery3 y ello. El mal del supery3 es atribuido a los llamados “fan3ticos fundamentalistas” que realizan el mal en nombre de la devoci3n fan3tica a sus ideales ideol3gicos.

En adelante, los pastusos de entonces, el estar entre dos semblantes libertadores, dos caras de una misma moneda, entre la admiraci3n y el miedo, asumen el precio de la vergüenza a cambio de ser perdonados por el resto de la naci3n, encarnando en s3 mismos a lo abyecto. Kristeva (1988) explica este sentimiento de abyecci3n como el consuelo de encontrar en 3l un padre: “¿Qu3 consuelo puede encontrar en esta repugnancia? Quiz3s un

padre, existente, pero vacilante, amante, pero inestable, simple fantasma, pero que retorna permanentemente.” En este caso, se podría interpretar el sentimiento de abyección de los pastusos como el pago para que el padre de la patria, reconozca con aceptación su existencia y perdone sus errores pasados y presentes, deuda que jamás encontrará ser saldada totalmente.

Obligados a pertenecer a Colombia, como extranjeros no bienvenidos

Jeimy refiere que hoy en día no ha cambiado mucho el panorama de Pasto para Colombia “...a veces yo viajo y pasa uno de Chachagüí y uno se siente extraño en su propio país”. Ese “sentirse colombiano” es un imposible para los pastusos, pues la tierra colombiana que les hace sentir como extranjeros no es más que el terreno en donde se puede dar vida a la angustia de no conocerse, de vivir en el mundo de la castración en donde el goce ha sido expulsado (cuestiones que todos los sujetos sufren por ser hijos del lenguaje) y de encontrarse sin raíces como pasajero en el viento. Adjudicarle al resto de Colombia la responsabilidad de no ser un lugar suficientemente cálido que brinde alivio, es el intento fallido de mitigar la angustia. Así, Pasto se mantuvo y se mantiene aún ajeno a Colombia como Meursault, “El extranjero” de Albert Camus, para continuar en la comodidad de resignarse a sus circunstancias y ocultar el vacío que lo hace ajeno a sí mismo. El rechazo de toda Colombia es un motivo para perpetuar la victimización del pastuso que se siente ajeno a sí mismo y ajeno a su país y que trata de encontrar un lugar en la historia, como todo pueblo.

Esto se configura en la base de la abyección política de los pastusos, el rechazo a lo largo de la historia por tener otro ideal, pues el abyecto, como dice Kristeva (1988): “...en lugar de interrogarse sobre su ser se interroga sobre su lugar: donde estoy mas bien que quien soy...”. Por ello, la canción “Agualongo y los obligaditos” recuerda hechos pasados y resalta las características del pastuso en un intento de encontrar en la historia y en lo típico, los restos de una identidad cultural. Esa vergüenza del pastuso, se convierte algunas veces en una queja que se repite sin ser escuchada, como la demanda infantil de reconocimiento y amor perdido, que le da la posibilidad de soñar con ser alguna vez justiciado y recompensado por el pasado, por medio de la “reivindicación” del chiste y del arte. Como comenta Juan Cano: “fuimos obligados a pertenecer a una nación de alguna forma, a un pensamiento, pero igual en esta región es como se vive, es aquí en donde se

vive y es aquí en donde se mueve nuestra cultura, nuestro pensamiento, o sea, así sea como nos llamemos, somos pastusos, o sea, pertenecemos a Pasto y así es como nos hemos identificado”.

Así, el genocidio promovido en Pasto sigue retumbando en la memoria de las calles y en los cuentos de los abuelos, tal vez porque es imposible comprender hechos que configuran una realidad por fuera del alcance de la asimilación de una comunidad. “Hay eventos extremos o límites cuya experiencia no es fácilmente asimilable por la comunidad por sus efectos desestructurantes, su capacidad de infligir sufrimiento, su mismo carácter socialmente inédito” (F. Ortega, 2011). En ese sentido, como diría Jeffrey Alexander (2011), el trauma cambia la identidad cultural irrevocablemente. Igualmente, Caruth, citado por Ruth Leys (2011), dice que un trauma puede ser capaz de perseguir a generaciones posteriores.

De esta manera, lo que fue la abyección de los pastusos en lo real, al ser asesinados, perseguidos y expulsados durante la campaña libertaria, continuó con el rechazo social a su cultura y con la exclusión política, en la cual se aísla a los pastusos de la dirección del país y de la inversión económica. Por esta razón hasta hoy existe la obligación a pagar el precio del pasado con tal de no ser más castigados, el estar obligados a ser parte de un país, mal o bien, como cuando (mal o bien) se vivía tranquilos siendo colonia de España.

Según Obando (comunicación personal, 9 de noviembre del 2011), La Academia Colombiana de Historia rechazó por muchos años la versión de los pastusos sobre el Sambo Bolívar, excomulgó a los que quisieron resaltar las cartas originales en las que se refería a Pasto diciendo: “La infame Pasto ha vuelto a levantar su odiosa cabeza de sedición, pero esta cabeza quedará cortada para siempre. Desaparecerá del catálogo de los pueblos” (Lexia 26, canción “Agualongo y los Obligaditos”, basada en cartas originales de Bolívar a Santander, 1825). Desde las palabras de sentencia, se crea un núcleo abyecto en Pasto, como se manifiesta en las siguientes palabras de Jeimy: “muchas veces nosotros como pastusos al desconocer nuestra propia historia nos sentimos avergonzados del chiste pastuso, del señalamiento a los pastusos, de la vuela hacia los pastusos, de la ingenuidad pastusa.”

Se puede decir que entre estas palabras, retomando a Marta Gerez-Ambertein (1993), se encuentran los residuos verbales que se desprende del Otro y que inciden en la

estructura del superyó, y en su raíz, un muñón de palabra que implica la Voz, como objeto *a*, que sólo se incorpora, no se asimila, resuena comparable al eco en lo real, no modulada pero vocalizada, imperativo que reclama obediencia o convicción. Esta obediencia, como lo explica Quignard (1998), es lo que queda ante el sonido, como la respuesta obligatoria de reír ante un chiste, o a bailar ante la música, como se puede resaltar en el comentario de Jeimy: "...quisimos mantener ese eslogan de los obligaditos y mezclarlo con algo que de felicidad y alegría como lo es el baile, es decir no por que fuimos a hacer parte de esta nación nos vamos a morir y a ser unos amargados y unos aburridos, sino que es nuestro baile, es nuestro baile a nuestra manera, música a nuestra manera, nuestra cultura, entonces queremos explotar esos elementos culturales que tenemos, esa historia nuestra que es tan propia, y hacerla conocer al resto del país y al mundo". Estas respuestas obligatorias que son la risa y el baile, resultan de un intento de satisfacer la pulsión invocante, como una explosión de goce aceptable, y que en forma sonora se manifiestan en el grito, la risa y el baile, como se lo explica en el primer capítulo.

En esta Voz, el Superyó, como resto del padre que no hace metáfora, hace un llamado a no aceptar la castración, para de esta manera tapar los agujeros que bordean el alma humana. Así, la palabra "obligar" juega el papel del velo de las falencias propias, como se puede interpretar en la siguiente oración de Adriana: "Fuimos obligados a pertenecer a un país, a un país que nos rechazó durante muchísimos años, y más este país que casi toda su historia ha sido una historia de guerra y de violencia no reconocida, entonces eso es lo que tiene que ver con el baile de los obligaditos". En este comentario, se ve que como región, Pasto, al estar obligada siempre, desde hace 200 años, a pertenecer a un país, se limpia las manos de las falencias de esta nación, a pesar de haber hecho parte de ellas.

La palabra *obligar* viene del latín *obligare*, compuesta por el prefijo *ob* que significa a cambio de, enfrentamiento, contraposición, y el verbo *ligare*, que significa ligar, atar. En ese sentido, actualmente, los pastusos están atados a un país, a cambio de mantenerse en el estado de goce cómodo en el cual se encuentran, tal y como pasó al estar atados a la corona (Quignard, 1998).

Otro escenario para lo obligatorio es la escucha: "Antes del nacimiento y hasta el último instante de la muerte, hombres y mujeres oyen sin un instante de pausa." (Quignard,

1998). La música, por la eterna abertura de los oídos, es un organizar el caos del ruido, es hacer algo con el sonido que estamos obligados a escuchar, o a interpretar, si se habla del músico: “Por ahí hay un obligado también, de ahí también la palabra obligaditos, en música cuando hablas de un obligado es una frase que la hacen todos al mismo tiempo, entonces también de ahí fue que sacamos lo de Agualongo y los obligaditos, como que se sustenta todo.” (Jeimy). Esto sublima un fantasma colectivo de *estar obligado* a identificarse con un motivo musical que representa a la región, lo cual crea una atmósfera musical regionalista en la canción, pues, como diría Quignard (1996): “La música patriótica es una impronta infantil, provoca una suerte de sobresalto perturbador, un repeluzno que eriza la espalda y colma de emoción, de sorprendente adhesión.”

Bambarabanda: orgullo de lo abyecto

En Tótem y Tabú (1913), Freud resalta el papel de la culpa, la complicidad y el castigo como elementos originarios e imprescindibles del lazo social, suscitados a partir de asesinar y devorar al padre. Los pastusos asumieron el renombre de tontos, con la sumisión y vergüenza que hasta hoy en día se suele conservar, porque esa timidez, inseguridad y pesimismo que caracterizan al pastuso son, en primer lugar, el escudo para no tener que recordar la culpa de traicionar al libertador, y en segundo lugar, el precio que pagaron los pastusos para ser perdonados. Como diría Zizek (2003), la culpa de la que se goza es lo que mas une a una región, la complicidad de taparse unos a otros y esconderse tras las montañas. Esto se refleja en las palabras de Jeimy: “Entonces estos elementos hacen que la historia del pueblo pastuso sea una historia diferente a la historia de todo el país y nosotros a veces con vergüenza”.

El superyó dictamina su mandato de goce de una Voz muda, la cual, encubierta por la risa, permite recuperar un poco el goce que pierde Pasto al estar obligado a ser colombiano. Esto es lo que resalta el nombre del álbum de la Bambarabanda “Agualongo y los obligaditos”, en el cual, explica Jeimy Argotty: “Entonces cuando nosotros tocamos historias de Pasto, nuestras canciones lo que hacen es reivindicarnos frente al país con dignidad y a la vez tratarlo de hacer con calidad musical, con calidad literaria, con calidad musical y también con calidad del performance, una puesta en escena que sea llamativa”

Es paradójico que las lágrimas que se lloraron a causa de la masacre que obligó a Pasto a ser parte del ideal libertario, se conviertan, con el tiempo en bailes típicos y risas

estruendosas de todo un país hacia la región del sur, con la configuración del típico chiste colombiano, en el cual se plantean tres personajes, un pastuso, un paisa y un bogotano, representando torpeza, sagacidad y tradicionalismo respectivamente. Entonces, la vergüenza del sentimiento de abyección permite esa risa ajena (luego también propia) con sumisión, pues explica Julia Kristeva (1988) que el abyecto de por sí es un arrojado que se apoya en la risa, ya que reír es una manera de situar o de desplazar la abyección.

Así como al principio de este capítulo se vio que la data de las guerras por esta región es mas antigua que la colonización misma, también lo es el carácter abyecto de sus nativos, de manera que los actos consecuentes a las palabras de Bolívar y el castigo efectuado por Sucre remueven el sentimiento de abyección ya existido desde épocas precoloniales, pues según Garcilaso de la Vega Inca (1765), “Quillacinga” fue un apodo puesto por los Incas a una gente “Abyecta” que hallaron en el norte del altiplano ecuatoriano, y que llevaban puesto narigueras en forma de luna o de media luna, de ahí su sobrenombre Nariz de Luna en las palabras quechuas (Quilla: Luna y Cinga: Nariz).

Este sentimiento también ocurre con la llegada de los españoles: Pedro de Cieza de León (2005), en sus crónicas publicadas luego de su muerte en 1871, describe las tribus indígenas encontradas desde lo que conocemos como Perú hasta Nariño: “...son de ruines cataduras y peores gestos, así ellos como sus mujeres, y muy sucios todos; así ellos (Pastos y Quillasingas) como todos los demás que se han pasado, son tan poco asqueroso que cuando se espulgan se comen los piojos como si fuesen piñones”. Describiendo específicamente a los Quillasingas, narra: “...hablan con el demonio, no tienen creencias ni templos (...) son dispuestos y belicosos, algo indómitos”.

Pasto es abyecto de si mismo, y como tal, Julia Kristeva (1988) aclara: “Si es cierto que la abyección solicita y pulveriza simultáneamente al sujeto, se comprenderá que su máxima manifestación se produce cuando, cansado de sus vanas tentativas de reconocerse fuera de si, el sujeto encuentra lo imposible en si mismo: cuando encuentra que lo imposible es su ser mismo, al descubrir que él no es otro que siendo abyecto.” Sin encontrar un lugar para reconocerse, descubre que su ser es ser abyecto, y no queda otra cosa mas que exaltarlo, con la misma ironía con que Marsault, el extranjero señalado anteriormente (Camus,) exalta su ironía que lo identifica y lleva a la muerte. Eso se demuestra en el siguiente comentario: “Entonces así es como surge la idea de hacer esta canción que cuenta

con humor algunas partes de la historia de pasto, algunos momentos con humor otros momentos con orgullo, y a la larga con un ingrediente que es bien importante y bien chévere que es la reivindicación con dignidad frente al país...”

La región del sur occidente colombiano permaneció por muchos años en la lejanía política y económica con respecto al norte de Colombia. Nariño vivió además el rechazo de su cultura y el acoso de las burlas de todo lo que lo identifica, el dialecto, sus ropas, lo que come, pero con el tiempo, en el intento de reivindicarse, muchos pastusos se apropiaron de los chistes, haciéndolos parte de su cultura también y tratando de quitarle el tinte hiriente y menospreciante.

Poco a poco el orgullo pastuso empezó a apropiarse más de las características de su cultura, incluso aprovechándose del rechazo y el insulto de los otros. En la actualidad, algunos resaltan los chistes, el carnaval, los paisajes, los artistas, que exaltan otra faceta de los pastusos, casi siempre con el empuje superyóico que trata de exaltar y ocultar al mismo tiempo esa mancha abyecta del pasado y que tanto pesa, y que sigue siendo recordada a pesar de todo, porque las mismas formas de gozar propias son el intento constante de ser reconocidos por otros motivos, por el carnaval, por el arte, por ser trabajadores. La misma agrupación Bambarabanda se resume a sí misma como: “...un colectivo artístico que empieza a buscar su forma de decir las cosas por medio del arte, las artes plásticas, las artes visuales, del teatro, de la música. Empieza a buscar formas también de destacar el regionalismo y es una agrupación que lleva en alto a todas las partes que va el nombre de nuestra tierra.” (Adriana)

Al ser la Bambarabanda una fusión de diversos ritmos de la región de los Andes con el rock, intenta resaltar todo aquello que antes fue vergüenza, y ahora es identidad. En este caso, la voz fálica que hay en la música se convierte en historiadora, en un altoparlante que llega a un gran número de gente, pero más que nada, contiene entre los silencios el sentimiento de ser sin tierra, sin lugar, sin nombre, que es lo que empuja a buscar una identidad compartida. Esto es dotarse con un significante que de el efecto de sentido al sin sentido, como se ve en el anterior comentario. Como dice Kristeva (1988), la única forma en que se puede ubicar la abyección es el humor: “...pues nosotros en las canciones cuando hablamos siempre hablamos tal vez de un cierto inconformismo, pero hablándolo con mucha ironía y como burlándose de esa vaina también, de ser pastuso, pues también como

lo dije antes llevando el nombre bien alto y sintiéndose bien orgullosos de esta tierra” (Adriana Benavides, guitarrista). Esta puede ser entonces la función del chiste pastuso, lograr ubicar entre las líneas de la risa ese punto en el cual la vergüenza fue convertida en identidad.

Categoría 3

Inconsciente e Ideología: un chiste pastuso llamado Bambarabanda

Agualongo y los obligaditos un canto que “nos” identifica

“Al principio (...) era arto ruido y percusión a la lata y ninguno era músico, pero lo vacano era la esencia de eso.” (Carolina)

Del desorden y el caos del sonido, nace la agrupación que se bautizará como Bambarabanda, un juego de palabras que desde ya les permite hablar con gracia y humor de las tipicidades de la región y sus paradojas. La palabra resalta la identificación con una cultura, con una herencia, con eso que está medio hecho como es el ‘bámbaro’ de la cultura pastusa: “Un ‘bámbaro’ en primer lugar es una palabra que solo se dice aquí. En este caso el ‘bámbaro’ es un hombre que no es hombre.” Desde su nombre, esta banda de música sin músicos, inicia con humor la ironía de ser algo que es y no auténtico, encontrando en esta palabra que representa en la falsedad lo único propio, los recuerdos de una historia de mentiras, de difamaciones y engaños, como al fin y al cabo se teje la historia de la humanidad. “...Bámbara es una palabra, o bámbaro, es una palabra muy pastusa, muy autentica, muy nuestra y es un sello de identidad.”

De esta manera, las reivindicaciones de la cultura pastusa que se fundamentan en la reconstrucción del pasado, en resaltar el hablado y exaltar el talento, configuran el fantasma colectivo pastuso, como una visión amable de lo que es esta cultura para opacar los horrores que recorren una sociedad:

La función de la ideología es proveer a hombres y mujeres de una secuencia escénica fantaseada de la posibilidad de su propia condición social. En síntesis, la ideología proporciona una visión idealizada de una ‘sociedad’ que realmente no puede existir. (Zizek, 1992, p. 164).

Sin embargo, la fantasía así como oculta el horror también crea aquello que pretende encubrir, “la fantasía crea una gran cantidad de ‘posiciones de sujeto’, entre las cuales el sujeto está en libertad de flotar, de pasar su identificación de una a otra”, (Zizek, 2000,

1997). Esto es lo que se puede interpretar en la frase de Jeimy: “Soy pastuso y tengo orgullo y más si llevo la contraria, por que todo el mundo nos dice bámbaros”. En este caso, la Bambarabanda encuentra sus sustento en exaltar el nombre de la región por medio de la reivindicación artística, lo cual los lleva a valorar su trabajo desde el aporte que ellos quieren hacerle a la sociedad pastusa: “ya hay mucha autoestima desde la Bambarabanda, la gente como que empieza a ver esto como que es valioso, como que es válido y eso es importante, lograr esas cosas como artistas, que una región llegue a sentir orgullo, y mas esta región que... ”. Esta frase inconclusa de Jeimy, demuestra que el fin de la Bambarabanda es que el otro semejante, sea pastuso o no, conozca los hechos históricos que llevan a los oriundos de Pasto a querer reivindicarse frente a la nación. Por esta razón histórica, se podría completar la frase de Jeimy con la expresión: “esta región que reniega de sí misma”, pues según la opinión de los miembros de la Bambarabanda, la vergüenza pastusa es resultado de un proceso histórico en el cual los pastusos de la época libertaria expulsan a Bolívar y sus ideas revolucionarias del momento.

Las razones que llevan al pueblo pastuso a reaccionar de esta manera, como anteriormente se expuso, fue su fidelidad a sus creencias católicas y al rey de España, y también a la “tranquilidad” en la que la región vivía en la época, debido a que se contaba con una independencia económica y política del reinado español, además de la prevención existida ante sus compatriotas por las experiencias violentas pasadas. Jeimy dice:

Era muy difícil someter a Pasto por la condición geográfica, por la historia guerrera de este pueblo, ¿no es cierto...? porque era un pueblo bastante abandonado a sus ideas y dispuesto a dar hasta su vida para poder defender sus ideales. Entonces estos elementos hacen que la historia del pueblo pastuso sea una historia diferente a la historia de todo el país, y eso nosotros a veces con vergüenza, los pastusos hemos sido señalados, y muchas veces nosotros como pastusos al desconocer nuestra propia historia nos sentimos avergonzados del chiste pastuso (...). Lo que hace Bambarabanda con sus canciones es tomar a favor ese señalamiento, trabajarlo como con inteligencia, burlarse uno mismo de su propia idiosincrasia, tomar sus elementos culturales para reivindicarlos de alguna manera, entonces pues al hacer esta música, esta canción por ejemplo, lo que se pretendía era de una forma jocosa, rebelde,

guerrera incluso pues, hablar un poco de los componentes de la idiosincrasia pastusa para contárselos al país y al mundo”.

Siguiendo a Freud (1927), el papel que la culpa juega en la génesis de una comunidad, es crucial en el desenvolvimiento de cada uno de los miembros de la misma, dado que lo que genera la sensación de unidad grupal sería el “encubrimiento de esta culpa” (Zizek, 2003). En el caso de la culpa pastusa podemos ver cómo un error político realiza el señalamiento que existe al interior de la región. Es de esta forma como el discurso imperante de la época, representado en el ideal libertario, utiliza como arma ideológica la desacreditación de un enemigo que a nivel real no se pudo aniquilar totalmente, pero que a nivel imaginario puede ser objeto de señalamiento y de burla, creando el perfecto pretexto para sostener el inestable proyecto de una nación sobre las ruinas y masacres que esto costaría. De esta forma se sustenta que todo lazo social es un lazo de culpas.

Lacan define al lazo social como un discurso que regula las formas de goce y las convivencias de los goces individuales de una sociedad (Soler, 1998). El cambio del discurso realista al discurso patriota significaba un cambio de formas de goce, pues al cambiar el amo garante de sentido, se crea resistencia en los sujetos que la independencia trató de eliminar. En términos gráficos de Lacan, el matema que se aplica del discurso del amo es el siguiente:

$$\frac{S_1}{S} \longrightarrow \frac{S_2}{a}$$

Figura 1. Discurso del Amo

Conforme a este esquema de lo que Lacan plantea en el discurso del Amo, se podría decir que el efecto de vergüenza es el resultado incómodo del cual se goza como pequeño objeto a, ubicando cada una de las posiciones de acuerdo al esquema:

<u>Campana libertaria (Bolívar)</u>	<u>Reacción de los pastusos (Agualongo)</u>
Masacre	Vergüenza pastusa

Figura 2. Vergüenza pastusa en el discurso del Amo

Es en este matema en donde podemos ubicar a la vergüenza pastusa como el resultado incómodo de un proceso de dominación ideológica, el cual no cesa de escribirse en cada uno de los pastusos y de sus actos. Es aquí en donde aparece la Bambarabanda, en cabeza de un movimiento artístico con el cual se trata de cambiar la forma de ver la culpa,

no como ese resto incómodo que avergüenza, si no como aquel chiste histórico que ubica la alteridad que la ideología trata de ocultar. Esto concuerda con lo escrito por Žižek (2003) en donde asevera que la función principal del Amo es establecer la mentira que puede sostener la solidaridad del grupo necesaria para la consolidación de un lazo social, en este caso la mentira de una nación basada en la libertad.

Sin embargo, el esfuerzo por reelaborar las culpas no será nunca suficiente, en tanto que la culpa remite a la fantasía que sostiene la identidad pastusa, debido a que la ideología se sustenta en el goce, y por ello tiende hacia la repetición compulsiva, pues se reafirma a través de la satisfacción libidinal que el sujeto obtiene de su síntoma (la identificación ideológica). Entonces a pesar de que se cambie la manifestación del síntoma, su núcleo que es puro goce, fuente de su fuerza, seguirá intacto, debido a que al estar en el campo de lo real nunca dejará de punzar. De esta forma, el orgullo no es si no una forma reactiva de encubrir la vergüenza, al mismo tiempo que la saca a flote, tal cual el odio y el amor como lo explica Freud (1913). Para Žižek, la ideología comparte con el goce una característica: no sirve para nada más allá de sus propios objetivos, y se convierte en un fin en sí misma (Žižek, 1992). Entonces, a nivel ideológico la culpa es necesaria para mantener la fantasía de una región uniforme y luchadora, tal cual fuera en tiempos de la independencia, unión que desembocó en la furia de los libertadores y por lo tanto, como dice la Babambarabanda: “(...) por eso prejuicios ganamos, de ingenuos tildaron y vuelta bellacos quedamos” (Lexias 7 a 9, Agualongo y los Obligaditos).

De la mirada juzgadora a la risa: superyó que no deja de gozar

“el goce del chiste es el goce del contrabando, o sea el de transgredir, pero de un modo tan hábil que el aduanero no tiene mas remedio que reírse también” (M. Abadi, 1982)

La verdad, en términos lacanianos (1955), como lo Real imposible de nombrar, solo puede ser entredicha, y tenemos acceso a ella solo por medio de ficciones distorsionadas por el fantasma, convirtiéndose de esta forma el chiste en una llave que permite entrever pequeños restos de este real entre el malentendido y la risa, ahorrando angustia, pues nunca será tomada en serio. Como se manifiesta en la siguiente frase de Carolina: “...El humor, esa ha sido como la clave para que nadie nos joda en lo que queremos decir”, la historia contada como un chiste más, le permite a la Bambarabanda acceder a fragmentos olvidados

de la ficción histórica colombiana, pues la historia oficial de un país se estructura como esta ficción ideológica que permite la unidad nacional.

Después de recorrer en anteriores capítulos la historia de descréditos y juicios basados en estudios históricos y en la percepción que la Bambarabanda tiene de su música y su región, es necesario ahora situar la posición de la región frente a la mirada del Otro y la sublimación que realiza de la historia mediante la risa.

Si el superyó como instancia juzgadora que empuja a la culpa y a la vergüenza y es lo que mantiene el circuito infinito de goce, mediante el chiste "...el superyó queda sobreinvestido con grandes magnitudes de libido, y esto le permite modificar la reacción de un Yo amedrentado" (Freud, 1927). Este alivio que recibe el Yo permite que la verdad, al ser expuesta, lo roce sutilmente sin que este se percatarse de ello. El sentido latente del chiste no es chistoso, su transfondo de verdad (culpa, castigo, angustia de castración) expondría la vulnerable condición humana.

Recordando el sonido del *Quisindi sindi* y su función como la célula del amor materno nariñense en el proceso de separación entre el infans y el Otro (en el cual el sujeto se aliena imaginariamente ante su semejante en el espejo), se podría anudar la identificación frente a la cultura que le da amor y él cómo sujeto ya constituido habla de su cultura y se identifica con ella, a la vez que se avergüenza. Esta identificación tiene como resultado la tópica Lacaniana conocida como yo ideal, que se entendería como "la imagen auto idealizada del sujeto" (Zizek, 1992) y remite a ese encuentro que él, aun en brazos de su madre, tiene con ese otro del espejo, ese que le garantiza su identidad por medio de la mirada de amor del Otro.

En cambio, existe otra instancia conocida como ideal del yo, "que es la instancia cuya mirada se trata de impresionar con la imagen del yo, el gran Otro que mira y que constituye el ideal que se trata de alcanzar" (Zizek, 1992). En este punto, la mirada sobre Pasto recae como la sombra que está pegada a la historia de un ser traicionero, como dice Bolívar "Colombia se acordará de los pastusos cuando haya el alboroto o embarazo, aun cuando sea de aquí a 100 años, por que jamás se olvidarán de nuestros estragos, aunque demasiado merecidos" (Bolívar carta a Santander de 1825, y citada en la canción "Agualongo y los obligaditos" en la lexía 26).

La mirada que recayó sobre Pasto no es la mirada de amor, si no una mirada persecutora, que al ser interiorizada en el cuerpo social organizó el discurso que regula las formas de goce, siendo la respuesta del pastuso renegar de su propia región para poder cumplir los dictámenes del ideal del padre. Retomando a Lacan, al explicar Hamlet y su deseo de vengar la muerte de su padre, se llega a la conclusión de que las deudas con el padre jamás son pagadas y sólo queda en el interior esa desazón que empuja al neurótico al goce por medio de la culpa. Es de esta forma como tendría explicación el famoso dicho de “Perro no come perro, pero pastuso come pastuso”, en donde la única vía para colmar los castigos ya recibidos sería la de avergonzar al semejante en el intento de expiar las culpas frente a las cuales el cuerpo social posiblemente no tenga una posición ética, siendo este “el malestar en la cultura”, que se expresa de forma jocosa por medio de lo que se conoce como el chiste pastuso. (Zizek, 1992).

Ante esta sentencia, la respuesta pastusa se representa en la lexia 16 y 17: “No somos un cacho, más bien un descache, un chiste a la vida”. Pasto se convierte en ese descache que recuerda el Witz freudiano, en su famoso estudio acerca del chiste y su relación con el inconsciente, en donde se remite al Witz como el momento en el cual el sentido cae y en el que existen dos posibles respuestas ante ello, que son la violencia y la risa (Freud, 1927), siendo la risa privilegiada como ese acto en el cual la pulsión es sublimada y entra en el lazo social fortaleciéndolo (burlándose de él).

En este sentido, en el mismo estudio, Freud (1927) relaciona el chiste con el trauma, destacando la función del humor como amortiguador de los posibles efectos que podría provocar un trauma normalmente. De esta forma, se refiere a la exaltación y el triunfo del yo a través del humor, a pesar de las exigencias y sufrimientos de la realidad. Como lo diría la agrupación: “decir soy pastuso y tengo orgullo y más si llevo la contraria, por que todo el mundo nos dice bámbaros”. (Jeimy Argoty, Extraído de entrevista personal)

Por otro lado, el triunfo (a partir del humor) del principio del placer freudiano contrapone a las exigencias de la realidad, las risas cínicas, explicando la salida de hechos históricos vergonzantes por medio del chiste pastuso, que encubre de esta forma el trauma; lo cual se rectifica en las palabras de Juan Cano: “...este resentimiento que ha existido a partir de toda esta historia trágica, por que ha sido una historia trágica, que a partir de la

alegría, de la emoción, del baile, de la rumba, pues se pueda limar esas asperezas con el país”.

Finalmente, la función del humor es lograr invertir la acción del superyó, dejando este de ser esa instancia juzgadora, para convertirse en ese cómplice que por medio de la risa protege al yo, en este caso el yo vendría a ser la identidad regional.

El chiste se sostiene en el discurso del Otro que lo valida, por tanto como dice Osvaldo Couso (1991), “En el chiste siempre hay tres (...), el que hace un chiste no está sólo”. Contar con un tercero al contar un chiste es contar con el Otro, que sería el garante y el sostén, como el punto de almohadillado, que evita el pasaje al acto. Es aquí en donde nace la cuestión, no agotada en este estudio, de cómo el chiste pastuso fue una vía que hizo posible sobrellevar la persecución ideológica del resto del país a la región, y sostener el lazo social, dado que el chiste es la más social de las operaciones psíquicas.

Otro punto a considerar es el hecho del olvido que sigue a un chiste, puesto que al estar tan cercano al inconsciente, después de la risa debe venir la represión para seguir asegurando el equilibrio del Yo. En cambio la música, al no tener sentido, está cargada de memoria, siendo de esta forma una vía por medio de la cual el Yo ya no ríe si no que se deja llevar por la nostalgia de las melodías. En este orden de ideas, se puede ver como la Bambarabanda, al hacer del chiste pastuso música, logra un giro ético frente a la cuestión del olvido histórico, dado que es más fácil, recordar una canción que un chiste. Como dice Jeimy: “...el primer disco que nosotros hicimos se llama ‘El baile de los obligaditos’, por que también quisimos mantener ese eslogan de los obligaditos y mezclarlo con algo que de felicidad y alegría como lo es el baile, es decir, no por que fuimos a hacer parte de esta nación nos vamos a morir y a ser unos amargados y unos aburridos, sino que es nuestro baile, es nuestros bailes a nuestra manera, música a nuestra manera, nuestra cultura. Entonces queremos explotar esos elementos culturales que tenemos, esa historia nuestra que es tan propia, y hacerla conocer al resto del país y al mundo...”

La música es el medio más eficaz de un texto, al poner en marcha la resonancia de las palabras, en tanto que se puede comunicar entre líneas lo que no conviene decir. De esta forma la Bambarabanda juega con la censura tal cual el contrabandista juega con el aduanero, pero sin que la risa sea aquella respuesta que convoca al olvido, si no que la

música, como eso que nunca se puede dejar de oír, hace resonar la verdad que el chiste quiere exponer.

DISCUSIÓN

La Bambarabanda, “es un colectivo artístico, que sintetiza una propuesta auténtica y con identidad cultural sustentada en las músicas tradicionales de la Región Andina, el Sur de Colombia y Latinoamérica, en fusión con ritmos universales” (Adriana Benavides, guitarrista Bambarabanda, conversación personal). “Agualongo y los obligaditos”, canción de su autoría, escogida para realizar el análisis discursivo en la presente investigación, es una descripción de la historia y cultura de Pasto, desde la época de Capucigra y Tamasagra, hasta las costumbres más cotidianas realizadas en la región hoy en día. Este proceso investigativo (que se realizó a través del análisis discursivo de la canción tanto como de entrevistas realizadas a los músicos de la agrupación), tiene como principio poder formular una serie de planteamientos que den cuenta de la actualidad del pensamiento freudiano, y la pertinencia del psicoanálisis en el estudio de fenómenos sociales. De esta forma, desde el saber psicoanalítico, surgen múltiples cuestiones con respecto a los fenómenos de goce que estructuran el lazo social, preguntas que el mismo Freud aborda en “El malestar en la cultura” (1930), texto en el cual se despide del lector con las siguientes palabras:

A mi juicio, el destino de la especie humana será decidido por la circunstancia de si -y hasta qué punto- el desarrollo cultural logrará hacer frente a las perturbaciones de la vida colectiva emanadas del instinto de agresión y de autodestrucción. En este sentido, la época actual quizá merezca nuestro particular interés. Nuestros contemporáneos han llegado a tal extremo en el dominio de las fuerzas elementales que con su ayuda les sería fácil exterminarse mutuamente hasta el último hombre. Bien lo saben, y de ahí buena parte de su presente agitación, de su infelicidad y su angustia. Sólo nos queda esperar que la otra de ambas «potencias celestes», el eterno Eros, despliegue sus fuerzas para vencer en la lucha con su no menos inmortal adversario. Mas, ¿quién podría augurar el desenlace final? (Freud, 1930, p. 1).

De esta manera, el recorrido de la historia de Pasto hace revivir esta cuestión última de Freud, en donde la incertidumbre sigue sin respuesta. Pasto, una tierra azotada por los muy “merecidos castigos” (Bolívar, 1825, carta a Santander, citado por Montenegro,) de la historia, posiblemente encuentre en los artistas unos guardianes diferentes, debido a que no buscan por medio de la risa ocultar ese descache de la historia, si no que esperan llevarlo más allá de las montañas y comunicarlo, tal cual hacían los trovadores de la Edad Media.

Recordando a Soler (2003) cuando nos dice: “en los artistas, Freud reconoció a los precursores del psicoanálisis, y en los textos literarios, una oportunidad de poner a prueba el termino psicoanalítico”. Surge la pregunta: ¿Que tiene el arte (la música para la presente investigación) que pueda interesarle al psicoanálisis? Teniendo en cuenta los resultados de esta investigación se podría decir que el interés que le psicoanálisis muestra sobre el arte, es simple, se acerca a ella porque es la forma más sublime de abordar el lazo social. Es de esta forma como la Bambarabanda, al trabajar “con inteligencia el chiste pastuso”, hace de la historia ya no la burla vergonzante, sino que logra, por medio del baile, obligar al oyente a escuchar eso que no se quiere escuchar. “la Bambarabanda va un poco más allá de lo que la gente necesita o quiere oír, tratamos de que nos escuches sin que vos quieras escuchar” (David Narvaez). Palabras que recuerdan la obligación a oír con la que tiene que vivir el sujeto, dado que el oído nunca se cierra, y como nos dice Quignard (1998) *Oír es obedecer*.

De acuerdo con el proceso de investigación, la metodología aplicada a la misma, la información más recurrente y la teoría psicoanalítica, podría decirse que la música, como ese posible orden del caos sonoro, oculta entre las líneas del amor que transporta, ese mandato obsceno superyóico que dice “goza”, puesto que “la musica es el entrelineas que permite comunicar lo que se carga de Voz” (Garrofe, P. 2007). De esta forma, el *Quisindi Sindi*, al configurarse como posible formula del amor Nariñense, hace recaer ese plus de goce que el amor convoca, ya que como diría Alain Didier-Weill, en su libro *Invocaciones* (1998):

La vocación que hacernos humanos nos es transmitida, en el origen, por una voz que no nos pasa la palabra sin pasarnos al mismo tiempo su música: el lactante recibe la música de esa “sonata materna” como un canto que, de entrada, transmite una doble vocación (p. 7).

Como efecto de este ritual materno, el canturreo infantil y la música, al ser los dos resultados de la pulsión invocante, son la manifestación del goce que produce el sonido sobre el cuerpo, dado que ambas manifestaciones sonoras recaen sobre él.

Ese hecho del baile ha sido también una de las cosas por las cuales la gente empieza a escuchar y empieza a profundizar en qué es lo que nos hace bailar, de dónde viene lo que dicen, por qué lo dicen, entonces es una herramienta más de comunicación el baile(Juan).

Al pretender llegar al cuerpo de sus oyentes, la Bambarabanda, lo que en realidad logra es la movilización de ese objeto mudo, objeto que se mece en el interior del sujeto de lo inconsciente, dado que “la música sosiega, incita a una renuncia e instala un nuevo objeto: el de la pulsión invocante” (Dreidemie, 1988)

Así, en el proceso de separación con el Otro, el goce que habita en el organismo debe ser vaciado, para devenir en sujeto y tener un cuerpo. Tal como lo trabaja Nomine (2001) en su conceptualización acerca del devenir en sujeto, este goce, solo regresa por medio de los pequeños objetos *a*, sin embargo el objeto voz se incorpora en el sujeto, resonando entre la musicalidad de la palabras del Otro en un intento de completarlo. De esta forma “*la función de la música, quizás sea la de lograr un movimiento del sujeto hacia allí donde no hay ayer, ni mañana, ni hoy; donde vida y muerte confluyen y el sujeto entra en una dimensión original y única de goce*” (Dreidemie, 1988)

En este sentido, esta agrupación con su canción Agualongo y los Obligaditos, en primer lugar, recuerda la obligación que se tiene frente a esta voz muda que porta al superyó, dado que nadie escapa al feroz mandato de goce, logrando transformar con su música ese mandato obsceno en una invitación a bailar y hacer de ello una realización sublime de este empuje hacia la muerte; lo sublime sería en este sentido aquel “terror que deleita (...). En esta referencia a lo sublime puede ubicarse una de las características más importantes del humor: el sentimiento de lo contrario” (Jean Paul Richter, 1796, citado por Freud, 1927), es aquí en donde se ubica el sentido del humor pastuso, como dice Jeimy: “Soy pastuso y tengo orgullo y más si llevo la contraria, porque todo el mundo nos dice bámbaros.”

En segundo lugar, Agualongo y los obligaditos expone a nivel histórico los dramas un poco olvidados de una región, de esta manera, los restos inaudibles de la historia, encuentran un lugar entre las melodías y bailes que hacen más llevadera la memoria oculta tras las risas. En este caso, lo que se hace llevadero es la culpa. Freud en Tótem y Tabú (1913), habla de la culpa como ese factor de cohesión de la cultura, siendo el resultado del asesinato del padre, el caso de Pasto el padre de la patria Bolívar. Lo que logra este constante reproche es evitar que la pulsión de muerte nuevamente emerja y el asesinato se vuelva a cometer. En Pasto, la vergüenza es elevada a nivel de fantasía ideológica y recubierta con el humor característico de esta región para taponar, de una vez por todas, el

hecho de que una vez en esta tierra si se mató al padre. Entonces, la Bambarabanda, al hacer oír eso que la ideología no soporta, hace de su música una forma sublime de hacer gozar del superyó, pues por medio del baile se hace realidad al imperativo “goza”.

Siguiendo a Perla Duroc (2007): “El humor se encuentra en la línea con la sublimación y el fantasma; el humor es una operación sobre aquello que ocasiona sufrimiento y que, al ponerse al servicio de una ilusión, habilita al sostén fantasmático que relanza el deseo.” Cita que sostiene las palabras de Carolina al referirse al medio que encuentran en el humor para llegar a su público “El humor, esa ha sido la clave como para que nadie nos joda en lo que queremos decir”. Por esta razón, Freud dice que unos de los recursos que brinda la cultura para hacer frente a la compulsión del hombre hacia el sufrimiento, es el humor.

De esta manera, el trabajo musical de la Bambarabanda se configura como un intento artístico para llevar a oídos de propios y extraños la peculiar forma de cómo se habita el sur, rescatando, de la memoria vergonzante de un pueblo, sucesos y palabras que se han intentado ocultar, quizás con vergüenza y con culpa, y que han quedado escondidas detrás de las montañas que ocultan esta ciudad, haciendo posible revelar cómo la música, al ser una forma de goce de los pueblos, tiene la capacidad de subvertir el efecto del chiste y de rescatar del campo del olvido aquella historia de la cual no se quiere saber.

CONCLUSIONES, LIMITACIONES Y RECOMENDACIONES

Después del análisis realizado en cuanto a la relación del superyó, música e ideología, se puede concluir:

Al partir de la revisión teórica en contexto con el método investigativo, es posible afirmar que la música es el límite del lenguaje sobre el cual nace el sentido de las palabras, sentido siempre dado por el Otro, que en el caso de los nariñenses, se envuelve en la melodía del canto *Quisindi sindi* para dar vida a la identificación cultural con el ritmo del 6/8, el cual da cuenta de una forma de goce propia de la región. La Bambarabanda se remonta a esta onomatopeya para romper con la censura que la ideología de vergüenza pastusa ha utilizado para ocultar los motivos históricos, y de esta manera incitar a un giro ético frente a la posición que la región toma de su historia, logrando de esta forma que la risa del chiste pastuso ya no sea más esa risa que convoca al olvido, sino que sea la música, esa figura enigmática, la que haga bailar con las desdichas, para no dejarlas caer en el olvido, sino más bien, asumir que el sujeto está obligado a vivir con la sombra de la castración.

Por otra parte, el método utilizado en la investigación permitió realizar una lectura de las manifestaciones superyóicas a partir de los discursos analizados y evidenciar la teoría psicoanalítica en la historia regional, dilucidando a partir de ello nuevas posibilidades de comprensión del síntoma social y la respuesta subjetiva de los sujetos de estudio, quienes manifiestan en sus palabras y en su música la memoria de una región, dando pie al análisis de cómo los errores políticos pasados incomprensidos se siguen pagando como la deuda al padre que jamás podrá ser liquidada por haber renegado de su ideal. Sin embargo, en este caso podría decirse que si bien el superyó, es esa figura obscena, reverso de la ley, que ordena gozar, encuentra en la música un camino de sublimación que satisface su mandato, no como un empuje mortífero, sino como una forma de gozar que fortalece el lazo social. Con respecto a este tema, queda flotando la pregunta acerca del efecto que el discurso capitalista tiene sobre la música cuando la misma se convierte en otra forma obscena de gozar del superyó, como otro objeto del mercado que promete ilusoriamente completar al sujeto.

Otro punto a resaltar en este proceso investigativo es la importancia del chiste como posible respuesta de la sociedad pastusa ante el trauma social suscitado en el proceso

independentista (en el cual los hechos vividos sobrepasan los límites al estar a punto de acabar con la sociedad pastusa). Además de ello, también como toda una historia de descrédito que se afloró después de la Independencia, ocasionan el aislamiento político que posiblemente solo pudo ser compensado a partir del chiste, como una demostración de una imagen amable y cómica para ser aceptados por sus compatriotas. En esta ocasión la representación del humor pastuso en la canción objeto de estudio muestra el cambio del chiste pastuso, no como el típico chiste del que ríe el resto de Colombia (en la cual el pastuso representa torpeza), sino cómo, por medio de la ironía del humor se resalta y se enorgullece de exponer las verdades antes ocultadas de un pueblo indeseado en el pasado.

En ese orden de ideas, la ideología con la cual se identifica la sociedad pastusa esconde las marcas pasadas de la traición no perdonada; de esta manera el semejante del pastuso encarna también un enemigo que detona la respuesta de renegar de su propia región como una fuga de las culpas propias hacia el padre, es decir, la única vía para mitigar un poco una deuda infinita es la de avergonzar al semejante, cayendo en el círculo vicioso de la pulsión invocante que recreará para siempre el mandato superyóico de la culpa que también es la fuente en la que nace “El malestar en la cultura” del cual habla Freud (1927).

Una dificultad suscitada para la realización de esta investigación, fue encontrar fuentes neutrales que no correspondan a sesgos ideológicos frente a la historia que resultó del movimiento independentista en Nariño. Es aquí donde es necesario agradecer a la Academia de Historia Nariñense, y a otros autores independientes de la ciudad, citados en este texto, por permitir acceder a entrevistas personales con ellos para ahondar un poco más de lo contado en los libros.

Se recomienda, para futuras investigaciones, abordar profundamente la temática del chiste pastuso en general, desde la perspectiva psicoanalítica, dado que en la presente investigación se vio la importancia que tiene sobre la región una comprensión más crítica y profunda a cerca del fenómeno y sus posibles aportes a la teoría psicoanalítica del lazo social y el chiste. Por otro lado, también se hace importante explorar profundamente las implicaciones subjetivas de la música y su conexión con el tiempo lógico del inconsciente.

Por último, no queda más que resaltar la importancia de realizar más investigaciones del campo social desde el psicoanálisis. Pues este tipo de problemáticas cuestionan a esta disciplina y la sitúan en un lugar de saber frente al lazo social, dado que el compromiso que

el psicoanálisis adopta frente a esto, no es sólo el de comprender los fenómenos, si no de abordarlos de una manera ética, para lograr, de esta forma, por medio del conocimiento, llegar a nuevas posiciones de los sujetos inmersos en un lazo social.

BIBLIOGRAFIA

- Alexander, J. , (2011). Trauma cultural e identidad colectiva. En Ortega, F. *Trauma, cultura e historia: reflexiones interdisciplinarias para el nuevo milenio*. (p. 125 - 164) Medellín, Colombia: Lecturas CES.
- Althusser, L., (1988). *Ideología y aparatos ideológicos del estado*. Medellín, Colombia: Litopol.
- Barthes, R., (2004). *S/Z*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- Bastidas, E., (2010). *Las Guerras de Pasto*. Bogotá, Colombia. Fundación para la investigación y cultura.
- Bonilla, E., & Rodríguez, P. (1997) *Más Allá del Dilema de los Métodos*. Bogotá, Colombia: Norma.
- Caruth, C., (2011), Ortega, F. (2011). Experiencias sin dueño: trauma y la posibilidad de la historia . En Ortega, F. *Trauma, cultura e historia: reflexiones interdisciplinarias para el nuevo milenio*. (p. 295 - 310) Medellín, Colombia: Lecturas CES.
- Cieza de León, P., (2005). *Crónicas del Perú: el señorío de los Incas*. Caracas, Venezuela: Fundación Biblioteca Ayacucho.
- Couso, O., (1991), *Humor y psicoanálisis*. Recuperado el 12 de enero del 2012 de www.efba.org
- De la Vega, G., (1765). *Obras de Garcilazo de la Vega*. Madrid, España: Imprenta Real de la Gaceta.
- Didier-Weill, A., (1988). *El objeto del arte, incidencias freudianas*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Nueva Visión.
- Didier-Weill, A., (1999). *Invocaciones. Dionisios, Moisés, San Pablo y Freud*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Dreidemie, V., (1988) Ramtés y los enigmas: entre la mirada y la música. En Didier-Waill, A. Dreidemie, V. Juarroz, R. Mollot C. Vegh I. *El objeto del arte, incidencias Freudianas*. En. (p. 39 - 53). Argentina, Buenos Aires. Nueva visión SAIC.
- Duroc, P., (2007), *A cerca del humor en la perspectiva del psicoanálisis*. Recuperado el 8 de abril del 2012 de elbailedeperla.blogspot.com.
- Eco, H., (1984), *Apocaliptos e integrados*. Madrid, España: Editorial Lumen.

Evans, D., (1998). *Diccionario Introductorio de Psicoanálisis Lacaniano*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Freud, S., (1905). *El chiste y su relación con el inconsciente*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Freud, S., (1908). *El creador literario y el fantaseo*. En S. Freud (Eds.). *Obras Completas, Tomo IX* (p. 123-136). Buenos Aires, Argentina: Amorrortu Editores.

Freud, S., (1915). *Las Pulsiones y Sus Destinos*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Freud, S., (1923). *El yo y el ello*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Freud, S., (1927). *El porvenir de una ilusión*. Bogotá, Colombia: Colecciones Skla.

Freud, S., (1930). *El Malestar en la Cultura*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Garrofe, P., (2007). *Lacan, entre el arte y la ideología*. Buenos Aires, Argentina: Quadrata.

Gerez-Amberín, M., (1993). *Las Voces del Superyó*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.

Gómez, F. & Lluís, J., (2000). *El circuito de la cultura, comunicación*. Barcelona, España: Cultura Popular Barcelona.

Herrera, E., (2011). *Agualongo: Valor y orgullo de un pueblo*. Pasto, Colombia. Alcaldía de Pasto, Secretaria de cultura.

Ibarra, A., (1975) *Agualongo*. Pasto, Colombia. Imprenta Departamental.

Jamenson, F. & Zizek, S., (1998). *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Kristeva, J., (1988), *Poderes de la perversión*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Editores SA.

Lacan, J., (1949). El Estadio del Espejo como formador de la función del yo. De Lacan, J. *Escritos I* (p. 1-7). Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.

Lacan, J., (1953). *Seminario 1. Los escritos técnicos de Freud*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Lacan, J., (1954). *Seminario 2. El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Lacan, J., (1955). *Seminario 3. La psicosis*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Lacan, J., (1959). *Seminario 7. La ética del psicoanálisis*. Buenos Aires, Argentina: Paidós

Lacan, J., (1964). *Seminario 11. Cuatro Conceptos Fundamentales*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Lévi.Strauss, C., (1978), *Mitológicas. Lo crudo y lo cocido*. Ciudad de México, México: Fondo de cultura Económica de México.

Leys, R., (2011), Ortega, F. (2011). El Pathos de lo literal: trauma y la crisis de representación. En Ortega, F. *Trauma, cultura e historia: reflexiones interdisciplinarias para el nuevo milenio*. (p. 311 - 352) Medellín, Colombia: Lecturas CES.

Medina, I., (2009), *Bolívar Genocida o Genio Bipolar*. Pasto, Colombia: Editorial Pasto.

Miller, J., (1986). *El quehacer del Psicoanalista*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.

Miller, J., (2001). *La erótica del tiempo y otros textos*. Buenos Aires, Argentina: Tres Haches.

Montenegro, A., (2010), Temas ocasionales sobre el chiste pastuso. En Obando, P. (2010) *Testimonio de una Insurrección Ciudadana*, (p. 99) Pasto, Colombia: Empresa Editora EDINAR.

Morín, I., (2003). *El enigma de lo femenino y el goce*. Medellín, Colombia: Asociación del Foro Lacaniano de Medellín.

Nominé, B., (2007). *La angustia y el síntoma*. Medellín, Colombia: Pontificia Bolivariana.

Nomine, B., (2001). *Clínica psicoanalítica. Cuadernos de una enseñanza itinerante*. Bogotá, Colombia: Colección Ánfora, Estudios de Psicoanálisis.

Obando, P., (en prensa). *Diario del Sur. Epopeya del pueblo pastuso*.

Ortega, F., (2011). *Trauma, cultura e historia: reflexiones interdisciplinarias para el nuevo milenio*. Medellín, Colombia: Lecturas CES Quignard, P. (1998). *El Odio a la Música, 10 pequeños tratados*. Madrid, España: Andrés Bello.

Ortiz, S., (1996). *Agustín Agualongo y su tiempo*. Pasto, Colombia: Colección la otra memoria.

Quignard, P. (1998). *El Odio a la Música, 10 pequeños tratados*. Madrid, España: Andrés Bello.

Soler, C., (2003). *La aventura literaria o la psicosis inspirada: Rousseau, Joyce, Pessoa*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.

Soler, C., (2009). *De un Trauma al Otro*. Medellín, Colombia: Asociación del Foro Lacaniano de Medellín.

Valle, M., (2002). *Entrevistas cualitativas*. Madrid, España: CIS.

Verdugo, P., (2010). Otras lecturas del Bicentenario de la Independencia. En Bastidas, J. *La Ruta Libertadura en el sur*. (P. 29 - 49). Pasto, Colombia. Sociedad de Mejoras Públicas de Pasto.

Vinot F. & Vives, J., (2008). Lazo social y goce vocálico: algunas reflexiones a partir de la hipótesis de una actualidad de los castrados. De M. Zadway (Eds). *Desde el jardín de Freud* (p. 127-141). Bogotá, Colombia: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas.

Zadway, M., (2008), La loca astucia de la voz del superyó en el imperativo capitalista de consumo. De M. Zadway (Eds). *Desde el jardín de Freud* (p. 141-166). Bogotá, Colombia: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas.

Zizek, S., (1992). *El sublime objeto de la ideología*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.

Zizek, S., (1994). *Ideología: un mapa de la cuestión*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.

Zizek, S., (1999). *El acoso de las fantasías*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.

Zizek, S., (2003). *Las metástasis del goce*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Zizek, S., (2008). *Cómo leer a Lacan*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Zuleta, L., (2008). *La música en nuestra fibra más íntima*. Buenos Aires, Argentina: Sigma.

ANEXO 1

Agualongo y los obligaditos

(Bambarabanda)

1. “Oye chamo, la infame Pasto ha vuelto a levantar su odiosa cabeza de sedición

Pero esta cabeza quedará cortada para siempre

Desaparecerá del catálogo de los pueblos” (Textos históricos)

2. Agualongo!

3. Capucigra, Tamasagra, Agualongo, guerreros de sangre

Santander, Bolivar de Aldana, héroes de la patria

4. Lucharon, guerrearon, los buenos ganaron y libertadores huyeron

7. Y después por eso prejuicios ganamos, 8. de ingenuos tildaron

9. Y vuelta bellacos quedamos

bellacos, bellacos quedamos

10. bellaquísimos

11. Acaso no saben que acá en las lejuras se vive, se vive aparente

12. La tierra da todo, 13. todo se lo roban

Que importa!

14. Que vienen del norte, también del oriente, después occidente mucho antes del

sur

15. Pero aquí vivimos, 16. no somos un cacho

Mas bien un descache, 17. un chiste a la vida

18. Los pastusos deben ser aniquilados

19. Quisindí quisindí

20. Un chiste a la vida, 21. momentos perplejos

22. si Pastos no somos, somos ¡Quillas-ingas!

23. Y nunca se supo quien fue el que fundó
Esta tierra de locos de bajo perfil

24. Así es Cachirí el loquito escapado del San Rafael

25. El Puente del Chorizo

Un Long play con un tinto, honguitos en Nariño

Y después un chaumito

Y Cojo la 9, me voy a Anganoy

Si amanezco en la Cocha me como una trucha

Cojo una trocha y como melcocha

25. Achichay horasite que ya me empapé

Achichay

19. Sindi quisindi sindi quisindi sindi quisindi

Sindi quisindi sindi quisindi sindi quisindi

Sindi quisindi sindi quisindi sindi quisindi

Sindi quisindi sindi quisindi sindi quisindi

26. “Colombia se acordará de esos pastusos

Cuando halla el peor alboroto

Insisto los pastusos deben ser aniquilados” (Textos históricos)

27. Al pie del volcán, el sabio Galeras

Nos gritan de arriba

De tontos ni un pelo

28. Yo claro le digo cómo se le ocurre

soy bien avisado

Como choclo tierno

29. Y cojo mi cunche y me voy a bailar

30. Por que en esta alerta de son en Genoy

Ni Uribio el enclenque nos pone a temblar

31. Así que olvidate me voy a chumar

A chumar artisimo

19. Sindi quisindi sindi quisindi sindi quisindi

Sindi quisindi sindi quisindi sindi quisindi

Sindi quisindi sindi quisindi sindi quisindi

Sindi quisindi sindi quisindi sindi quisindi

32. De aquí desde Pasto, tierrita galeriana, de todo corazón

33. Pa que afine

ANEXO 2



San Juan de Pasto, agosto de 2011.

Señores:
**PROGRAMA DE PSICOLOGÍA
UNIVERSIDAD DE NARIÑO
Ciudad.**

Cordial saludo.

BAMBARABANDA es una agrupación musical que durante 10 años ha representado la música del sur, por Colombia y el Mundo. Actualmente nos encontramos en la producción de nuestro segundo trabajo discográfico, el cual se lanzará a finales del presente año; una iniciativa autogestionada que se proyectará a mercados internacionales.

Por medio de la presente damos constancia de estar de acuerdo con el permiso para utilizar la canción "**AGUALONGO Y LOS OBLIGADITOS**" su autoría de Bambarabanda; en la realización del trabajo de grado de los estudiantes: Esteban Obando y María Alejandra Legarda. La utilización del tema mencionado debe ser netamente académico y el uso que se haga de ella no debe tener fines comerciales de ninguna índole.

Como constancia se firma en San Juan de Pasto, a los 22 días del mes de Agosto de 2011.

Cordialmente,

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Alix Adriana Linares', is written over a horizontal line.

ALIX ADRIANA LINARES
BAMBARABANDA Representante
CC. 37.080.310 de Pasto
Cel. 3127906899 - 3002774100
bambarabanda@hotmail.com

ANEXO 3:
Categoría I
Melos materno y la Lalengua

Categorías inductivas	Fragmentos discursivos
Lalengua: aquel ruido que no calla	<ul style="list-style-type: none">• “... pues para contarles un poco, antes la Bambarabanda en sus inicios era tal vez un poco más directa, o más, no sé cómo se podría llamarla...sin Censura”<ul style="list-style-type: none">• “...La cantante aprende la letra en español pero no la entiende todavía...pero allí es donde se contextualiza o sea, el sabor musical mas allá de la letra los llama, pero no es gratuito, aunque no se entienda la letra, algo se está sintiendo allí que es profundo...”• “...y esa canción, el ejemplo de esa canción es bien vacano, porque la letra es de Jeimy, el director nuestro, pero él la hizo pensando en el abuelo y el abuelo pues ya murió, y dice: “implorando tus canciones, terminaste abuelo en este mundo”, que de una u otra forma no es una canción que sea del todo, pues tan contenta como lo es el ritmo, con la música se la ha vuelto así, o sea y la gente la baila y la goza y de hecho yo creo que Jeimy quería que sea así, que, dentro de la nostalgia que él recordaba a su abuelo, también es alegría...”• “casi la mayoría de pastusos lo vivimos cuando éramos niños, yo la veía a mi abuela que cargaba a mis primos pequeños, y los arrullaba y los hacía bailar en una mano mientras cantaba Quisindi Sindi, entonces era como que también queríamos agarrar eso...traer elementos culturas de la música para volverlos un poco más universales y conocidos, entonces si fue como motivante haber traído eso a colación porque es algo bonito de los abuelos que se pierde”.• “El pastuso tiene un tono de voz, que también para mí

es muy importante porque es musical, nosotros es como que cantáramos cuando hablamos, y así se lo ve en el país, entre nosotros no lo sentimos pero en el país dicen “hola ustedes cantan...cantan cuando hablan y se les entiende todito”, a pesar de que tenemos una rapidez al hablar”

- “Mire en la mujer campesina y en la mujer así popular popular, es muy hermoso escuchar que van más allá de la palabra, yo no sé, es algo como de resistencia al idioma y empiezan a generar sonidos de comunicación entre mujeres, ya con sonidos se comunican, súper musicales, esas mujeres tiene unas voces chillonas espectaculares, que la Bambara también ha tratado como de retomar y de hacer ver esa belleza”, cantos de mujeres que se evidencian en la lexía 19 de “Agualongo y los obligaditos”.

- “el hecho de que la música haga vibrar la sangre y haga que el cuerpo se mueva es bien importante...El placer del baile concentrado al cuerpo no solo a la cabeza, obviamente... o no más a la cabeza no a la conciencia, sino al hecho inconsciente de moverse y de sentir placer”

- “Cuando nosotros empezamos con el proyecto Bambarabanda era a rescatar esa jerga, esa forma de hablar, por eso se llama Bambarabanda, que viene de la palabra bambaro (...). Siempre donde este el achichay, el achichuca, es una cosa que valoramos, como el guagua, chuchinga, tiritingo, o sea son palabras que para mi hacen que cojan mucho más valor nuestras letras y nuestro pensamiento”

- “la idea es contar una historia acerca del sentir pastuso, de la ideología pastusa, y de la forma como vive y como se ve el pastuso a nivel nacional. Entonces cuando se habla de Agualongo y los obligaditos lo que nosotros quisimos para contar la historia fue remitirnos a la historia misma, la historia del pueblo pastuso,

en ese sentido sabemos que por lo general toda historia es contada por lo vencedores no es cierto, en este caso la historia de pasto se conoce muy poco pues en la nación, porque es una historia que cuentan los vencidos”

Categoría II

Voz y Superyó: lo propio abyecto, entre el ideal monárquico y el ideal republicano.

Categorías	Fragmentos discursivos
inductivas	
El antihéroe	• Empieza a buscar formas
Agualongo, y el villano	también de destacar el regionalismo y es una agrupación que lleva en
Bolívar	alto a todas las partes que va el nombre de nuestra tierra.
	• “...sabemos que por lo general toda historia es contada por lo vencedores (...), en este caso la historia de Pasto se conoce muy poco (...) porque es una historia que cuentan los vencidos...”.
	• “... ha sido una historia muy trágica, muy rica, ha tenido muchos dolores a través de la historia. Pues el hecho de que el imperio Inca halla estado (...) muy cercano, desde ese entonces ha hecho que sea una historia muy interesante...”.
	• “el mismo hecho de lo que paso con España, pues todos los acuerdos que había aquí, toda la riqueza que hay en nuestra tierra que se ha extraído, que se ha sacado. Se ha vuelto toda la riqueza una tragedia que desafortunadamente pues los gobiernos o los imperios siempre han

querido, pues siempre querrán y siempre seguirán cayéndole a las tierras más ricas a explotarlas y dejar a su gente a un lado. Sin embargo pues considero que es una historia muy interesante la que nos ha dado nuestra forma de pensar muy trágica también, por el hecho de todas las guerras que ya hemos vivido a partir de esa misma riqueza, pero pues que es una historia que también esta llena de gente valiente.”

- “Agualongo es el antihéroe para la cultura colombiana, fue aquel que mas resistencia opuso a Bolívar; pero en cambio, (...) para la mayoría de los pastusos Agualongo es el héroe, es aquel que luchó por los ideales del pastuso, así hayan sido o no hayan sido los correctos, hayan sido o no equivocados, él estaba al frente de una ideología que representaba a todo un pueblo, entonces por eso lo quisimos nombrar ahí, Agualongo, y los obligaditos por que pues, los obligaditos somos los pastusos, que nos sentimos y fuimos sometidos y fuimos obligados a pertenecer a una nación a la cual nunca quisimos pertenecer, y eso lo sentimos nosotros y lo llevamos en las venas”

- “las cosas están igual en el país”

Obligados a pertenecer a Colombia, como extranjeros no bienvenidos

- “...a veces yo viajo y pasa uno de Chachagüí y uno se siente extraño en su propio país”.

- “fuimos obligados a pertenecer a una nación de alguna forma, a un pensamiento, pero igual en esta región es como se vive, es aquí en donde se vive y es aquí en donde se mueve nuestra cultura, nuestro pensamiento, o sea, así sea como nos llamemos, somos pastusos, o sea, pertenecemos a Pasto y así es como nos hemos identificado”.

- “muchas veces nosotros como pastusos al desconocer nuestra propia historia nos sentimos avergonzados del chiste

pastuso, del señalamiento a los pastusos, de la vuela hacia los pastusos, de la ingenuidad pastusa.”

- “...quisimos mantener ese eslogan de los obligaditos y mezclarlo con algo que de felicidad y alegría como lo es el baile, es decir no porque fuimos a hacer parte de esta nación nos vamos a morir y a ser unos amargados y unos aburridos, sino que es nuestro baile, es nuestro baile a nuestra manera, música a nuestra manera, nuestra cultura, entonces queremos explotar esos elementos culturales que tenemos, esa historia nuestra que es tan propia, y hacerla conocer al resto del país y al mundo”

- “Fuimos obligados a pertenecer a un país, a un país que nos rechazó durante muchísimos años, y más este país que casi toda su historia ha sido una historia de guerra y de violencia no reconocida, entonces eso es lo que tiene que ver con el baile de los obligaditos”.

- “Por ahí hay un obligado también, de ahí también la palabra obligaditos, en música cuando hablas de un obligado es una frase que la hacen todos al mismo tiempo, entonces también de ahí fue que sacamos lo de Agualongo y los obligaditos, como que se sustenta todo.”

- “Entonces estos elementos hacen que la historia del pueblo pastuso sea una historia diferente a la historia de todo el país y nosotros a veces con vergüenza, los pastusos hemos sido señalados y muchas veces nosotros como pastusos al desconocer nuestra propia historia nos sentimos avergonzados del chiste pastuso, del señalamiento a los pastusos, de la burla hacia los pastusos, de la ingenuidad pastusa”.

- “Entonces cuando nosotros tocamos historias de Pasto, nuestras canciones lo que hacen es reivindicarnos frente al país con dignidad y a la vez tratarlo de hacer con calidad musical, con calidad literaria, con calidad musical y también con calidad del

performance, una puesta en escena que sea llamativa”

Bambarabanda:
orgullo de lo abyecto

- “Entonces así es como surge la idea de hacer esta canción que cuenta con humor algunas partes de la historia de pasto, algunos momentos con humor otros momentos con orgullo, y a la larga con un ingrediente que es bien importante y bien chévere que es la reivindicación con dignidad frente al país...”

- “...un colectivo artístico que empieza a buscar su forma de decir las cosas por medio del arte, las artes plásticas, las artes visuales, del teatro, de la música. Empieza a buscar formas también de destacar el regionalismo y es una agrupación que lleva en alto a todas las partes que va el nombre de nuestra tierra.”

- “el regionalismo y... lleva en alto a todas las partes que va el nombre de nuestra tierra”

- “...pues nosotros en las canciones cuando hablamos siempre hablamos tal vez de un cierto inconformismo, pero hablándolo con mucha ironía y como burlándose de esa vaina también, de ser pastuso, pues también como lo dije antes llevando el nombre bien alto y sintiéndose bien orgullosos de esta tierra”

Categoría III

Inconsciente e Ideología: un chiste pastuso llamado Bambarabanda

**Agualongo y los
obligaditos un canto
que “nos” identifica**

- “Al principio (...) era arto ruido y percusión a la lata y ninguno era músico, pero lo vacano era la esencia de eso.”

- “Un ‘bámbaro’ en primer lugar es una palabra que solo se dice aquí. En este caso el ‘bámbaro’ es un hombre que no es hombre.”

- “...Bámbara es una palabra, o bámbaro, es una palabra muy pastusa, muy autentica, muy nuestra y es un sello de identidad.”

- “Soy pastuso y tengo orgullo y más si llevo la contraria, por que todo el mundo nos dice bámbaros”

- ya hay mucha autoestima desde la Bambarabanda, la gente como que empieza a ver esto como que es valioso, como que es válido y eso es importante, lograr esas cosas como artistas, que una región llegue a sentir orgullo, y mas esta región que... ”.

- “era muy difícil someter a Pasto por la condición geográfica, por la historia guerrera de este pueblo, ¿no es cierto...? porque era un pueblo bastante abandonado a sus ideas y dispuesto a dar hasta su vida para poder defender sus ideales. Entonces estos elementos hacen que la historia del pueblo pastuso sea una historia diferente a la historia de todo el país, y eso nosotros a veces con vergüenza, los pastusos hemos sido señalados, y muchas veces nosotros como pastusos al desconocer nuestra propia historia nos sentimos avergonzados del chiste pastuso (...). Lo que hace Bambarabanda con sus canciones es tomar a favor ese señalamiento, trabajarlo como con inteligencia, burlarse uno mismo de su propia idiosincrasia, tomar sus elementos culturales para reivindicarlos de alguna manera, entonces pues al hacer esta música, esta canción por ejemplo, lo que se pretendía era de una forma jocosa, rebelde, guerrera incluso pues, hablar un poco de los componentes de la idiosincrasia pastusa para contárselos al país y al mundo.”

**De la mirada
juzgadora a la risa:
superyó que no deja de
gozar**

- “...El humor, esa ha sido como la clave para que nadie nos joda en lo que queremos decir”

- “el pastuso es muy reconocido como un buen trabajador, es reconocido como un hombre muy inteligente y

sobre todo tiene un reconocimiento (...), el pastuso aprendió a ser capaz de reírse de sí mismo...”

- “decir soy pastuso y tengo orgullo y más si llevo la contraria, porque todo el mundo nos dice bámbaros”.

- “...este resentimiento que ha existido a partir de toda esta historia trágica, por que ha sido una historia trágica, que a partir de la alegría, de la emoción, del baile, de la rumba, pues se pueda limar esas asperezas con el país”.

- “...el primer disco que nosotros hicimos se llama ‘El baile de los obligaditos’, por que también quisimos mantener ese eslogan de los obligaditos y mezclarlo con algo que de felicidad y alegría como lo es el baile, es decir, no por que fuimos a hacer parte de esta nación nos vamos a morir y a ser unos amargados y unos aburridos, sino que es nuestro baile, es nuestros bailes a nuestra manera, música a nuestra manera, nuestra cultura. Entonces queremos explotar esos elementos culturales que tenemos, esa historia nuestra que es tan propia, y hacerla conocer al resto del país y al mundo...”
