

**Permutación de la música de Verbena en Barranquilla: nuevas
sonoridades**

**Juan Fernando Piñeres
José David Rubio**

Directora
Kelly Pozo

Monografía para optar al título de pregrado en
Comunicación y Periodismo

Universidad del Norte
Barranquilla, Colombia
2014

TITULO: PERMUTACIÓN DE LA MÚSICA DE VERBENA EN BARRANQUILLA: NUEVAS SONORIDADES

AUTORES: JUAN FERNANDO PIÑERES, CODIGO:200052394, JOSÉ DAVID RUBIO, CODIGO: 200019982

CORREOS: jfpineres@uninorte.edu.co, jdrubio@uninorte.edu.co

DIRECTOR: KELLY POZO .

CORREO: kpozo@uninorte.edu.co

PALABRAS CLAVES: MÚSICA AFRICANA, BARRANQUILLA, CAPITAL SIMBÓLICO CAPITAL CULTURAL, HIBRIDACIÓN CULTURAL, COSMOPOLITISMO, MEDIACIÓN TECNOLÓGICA, MUSICA POPULAR, VERBENA

RESUMEN:

Este documento realiza un análisis de los procesos de permutación que ha sufrido la música de verbena en la ciudad de barranquilla, a través de la hibridación cultural, que su vez, se ha dado a partir de la mediación tecnológica y la apropiación cultural , factores que han incidido en las principales etapas de construcción de la música popular colombiana. El presente trabajo es de índole descriptivo y compilatorio. Tiene como fin, plantear las posturas de los diferentes autores que han trabajado el tema, para de esta manera, generar una discusión, que permita abordar el componente social, histórico, urbano y barrial. En este sentido, la mecánica de interacción entre capital simbólico y cultural, como trasfondo de la práctica de intercambio sonoro abordada, teniendo en cuenta a la música del caribe como base o fundamento, constituye el paradigma futuro de la música popular colombiana. No obstante, el capítulo ultimo aborda, en un terreno tangible, todos los conceptos desarrollados en esta investigación.

INDICE

INTRODUCCIÓN, Lo de hoy, no es lo de ayer	<u>5</u>
--	-----------------

CAPÍTULO I

ELEMENTOS FUNDAMENTALES EN EL FENÓMENO DE HIBRIDACIÓN DE GÉNEROS MUSICALES EN BARRANQUILLA	<u>8</u>
---	-----------------

1.1. La tecnología, factor para la reinención musical de las verbenas	<u>8</u>
1.2. Tomando elementos de otras culturas	<u>13</u>
1.3. Hibridación entre varios géneros musicales	<u>17</u>

CAPÍTULO II

PERMUTACIÓN DE LA MUSICA DE VERBENA EN MUSICA POPULAR COLOMBIANA , CULTURAL CAPITAL Y SIMBÓLICO	<u>19</u>
--	------------------

2.1. Diferentes clases de músicas populares en Colombia	<u>20</u>
2.2. De música africana a música popular	<u>24</u>
2.3. La Verbena de ayer y hoy	<u>26</u>
2.4. Reconocimiento de la nueva música de verbena	<u>29</u>

CAPÍTULO III

MECANICAS CULTURALES Y FORMACIÓN DE IDENTIDADES

35

3.1. Receptividad ante otras culturas

36

3.2. Posibilidad de libertad creativa

39

CAPITULO IV

LAS NUEVAS SONORIDADES Y SYSTEMA SOLAR

43

REFLEXIÓN FINAL:

AGRUPACIONES QUE RETAN AL TERMINO “GENERO MUSICAL”

62

REFERENCIAS

66

LISTA DE ENTREVISTAS Y CONVERSACIONES EN CAMPO

71

INTRODUCCIÓN

Lo de hoy, no es lo de ayer

La música de verbena se ha encontrado en constante evolución con el paso del tiempo. Si bien este tipo de música, en algún momento, fue denominada como folclor africano; desde hace algún tiempo, debido a constantes permutaciones, se le ha ubicado dentro de la música popular del Caribe colombiano. Sin embargo, el proceso de cambio de la música de verbena todavía no ha menguado, y por ello, en Colombia siguen saliendo y dándose a conocer artistas que reinventan y realizan innovaciones dentro de este tipo de expresión artística. La tecnología y la apropiación de elementos creativos procedentes de otras culturas han hecho posible que se de dicha reinvención musical. Se debe tener en cuenta que los instrumentos musicales modernos (particularmente los de producción de música electrónica) han permitido que el músico de verbena tenga acceso a nuevas sonoridades, forjadoras de una permutación en los productos artísticos consumidos por el pueblo colombiano. Todo esto conlleva el hecho de que la música de verbena no sea la misma de décadas pasadas. Y a pesar de que no ha perdido la base o el fundamento africano, este tipo de música se ha modernizado para así instaurarse como una música popular, no solo caribeña, si no nacional.

En este sentido, la presente monografía busca determinar la incidencia de las mediaciones tecnológicas y la apropiación cultural en una nueva representación de la música popular afro de las verbenas que se desarrollan en la ciudad de Barranquilla Atlántico. Así mismo, pretende identificar la relación de las mediaciones tecnológicas en las nuevas formas de producción de la música de verbena en la ciudad de Barranquilla; e intenta estudiar el

papel de la apropiación cultural ,en la transformación de la música Afro a una nueva música popular en la ciudad de Barranquilla. Todo esto, partiendo del hecho que la música de verbena actual es diferente a la de épocas anteriores debido a los permanentes procesos de mediación tecnológica y de apropiación cultural que han profesado los músicos barranquilleros de verbena de hoy en día. Dicho cambio, se refleja en un nuevo tipo de música de verbena que ha adquirido gran notoriedad en toda Colombia.

¿por qué es importante un análisis sobre la permutación que ha sufrido la música de verbena?

Es relevante el planteamiento de este interrogante sobre la cultura y la música popular por que permitiría estudiar la función de ciertas concepciones sociológicas y culturales, en un campo musical que ha ido cambiando con el surgimiento de la apropiación y mediación de nuevas tecnológicas incidentes en una permutación de géneros musicales, caracterizada por el hecho de que la música Afro del caribe colombiano se ha ido convertido progresivamente en música popular. Se debe tener en cuenta que la música africana no es música popular, puesto que dicho tipo de expresión artística presenta características similares a un folclor que se basa primordialmente en una construcción creativa desde lo autóctono. La música popular, por el contrario, posee un carácter hegemónico que la hace diferenciarse de la música africana y de cualquier tipo de música folclórica.

En este orden de ideas, la nueva música de verbena es la base de una investigación que se analizará a partir de la mediación tecnológica y la apropiación cultural. Estas concepciones teóricas permiten analizar el rol mediador de las herramientas tecnológicas, y la adopción de elementos de otras culturas, para así comprender los cambios que ha tenido la música de Verbena de Barranquilla en los últimos 15 años Partiendo de que las formas de producción musical han cambiado, y de que los músicos barranquilleros se han

adaptado a dichas variaciones (concernientes a una nueva manera de producir música , en la cual los elementos electrónicos han adquirido importancia) para contemporanizar sus productos culturales, se hace factible utilizar una concepción de mediación que analice al sujeto a partir de su relación con la herramienta mediadora; y mediante un análisis que examine con detalle los aspectos apropiados, tendientes a la construcción de códigos propios y únicos en la producciones culturales realizadas. Todo esto, permite lograr un entendimiento de como la música de verbena ha pasado de ser una música de barrios populares a convertirse en una música instaurada dentro de la cultura popular barranquillera. En base a lo anterior, se puede recalcar que la estética de moda en la ciudad de Barranquilla ha cambiado. Actualmente, los habitantes de la capital del Atlántico buscan que las obras creativas y sitios de entretenimiento reflejen el ambiente de barrio y la cultura popular. Prueba de ello se refleja en la amplia acogida que han recibido sitios y fiestas de entretenimiento como Cucayo y Berbetronik.

Cabe aclarar que se tomaron como base los conceptos teóricos mencionados, debido a que el nuevo músico de Verbena se ha apropiado de ciertos componentes culturales para constituir algo nuevo y único, como es la música nueva de verbena que mezcla la instrumentalización electrónica con los sonidos autóctonos africanos y de las Antillas . Este no se encuentra reproduciendo la cultura de otras partes, si no que ha tomado aquello que funciona para sus necesidades creativas, y teniendo en cuenta una base instaurada en la tradición, ha creado una nueva moderna música de Verbena, que se encuentra catalogada dentro la música popular. Por otra parte, la base de la interacción entre el músico y el objeto (herramienta) que ha permitido la reinención musical planteada es una mediación tecnológica, que ha modelado las acciones de los músicos inclinados por seguir los estatutos de una sociedad cambiante y tendiente a un desarrollo tecnológico e industrial.

Por consiguiente, se puede decir que el aporte de dichas concepciones

culturales y sociológicas toman valor desde la experiencia o el estudio de fenómenos sociales que pretenden explicar las manifestaciones, en este caso, de la música popular para comprender al sujeto de acuerdo al contexto donde se desenvuelve. El tema de las mediaciones y la apropiación cultural resulta interesante, porque surge como un discurso en defensa de intereses de grupos particulares que tienen un fin vinculado a la preservación de una tradición latinoamericana y africana. Sin embargo, se debe aclarar que la base fundamental de la monografía es el tema de la tecnología musical y la forma en como está se encuentra mediada por los músicos de verbena.

CAPITULO I

ELEMENTOS FUNDAMENTALES EN EL FENOMENO DE HIBRIDACIÓN DE GÉNEROS MUSICALES EN BARRANQUILLA

En el presente capítulo, se abordan los principales elementos que conforman el proceso de hibridación cultural que ha dado como resultado la consagración de nuevos tipos de música popular, en el contexto nacional e internacional, como consecuencia principalmente de los procesos de mediación tecnológica y de apropiación cultural que han supuesto un nuevo paradigma para las agrupaciones independientes en el país y han hecho posible la descategorización de géneros, y la emergencia de nuevas propuestas sonoras que cobran fuerza dentro de la música popular contemporánea en la costa caribe.

1.1. La tecnología, factor para la reinención musical de las verbenas

Teniendo en cuenta los objetivos de la monografía, en el presente capítulo se expondrá el tema de las mediaciones tecnológicas y su relación con la nueva música de verbena.

Primero que todo se debe expresar que existen diferentes tipos de mediaciones (cultural, social, tecnológica, entre otras). No obstante, existe un concepto general de mediación que debe ser abordado antes de analizar a fondo el tipo de mediación que se utilizará como fundamento para desarrollar el tema propuesto.

En este sentido, desde una concepción amplia, la mediación puede ser definida como “aquello que se encuentra o se mueve entre las cosas, entendida como arbitraje, moderación, paso, comunicación, combinación, intercambio, traducción, transformación, sustitución” (Correa, 2012, p.67).

Dicha noción se ha expandido a través de las diferentes ramas del saber, y por eso hoy en día se han estipulado muchas variables de la misma, como son la mediación cultural, social, tecnológica, entre otras. Cada una de ellas abarca fenómenos distintos, a partir de una misma base. Por ejemplo, Martin Barbero (1987) desarrolló una concepción de mediación cultural que, en términos generales, expone el cambio de la cultura popular a la cultura de masas generado en Latinoamérica hace ya varias décadas. La concepción de mediación de Barbero se enmarca en exponer el hecho de que una resistencia a las fuerzas hegemónicas tiene acceso a la cultura dominante, para apropiarse de ella, y generar usos distintos al que la industria cultural tiene destinado para sus audiencias (Shclesinger, 1989). En otras palabras, se puede decir que Barbero concibe a la mediación, a partir de una concepción de resistencia a la cultura hegemónica generada por los individuos latinoamericanos.

Resulta interesante que la resistencia a las fuerzas hegemónicas se da en diferentes países del mundo, por lo tanto cabría decir que las mediaciones son posibles en países con condiciones económicas y sociales diferentes a las de Latinoamérica. Los estudios hasta ahora realizados en torno al tema de las mediaciones no vislumbran el papel que puede jugar el concepto teórico dentro de las culturas desarrolladas. Muchas de las investigaciones efectuadas

profundizan en otros aspectos correspondientes al contexto latinoamericano, como son la colonialidad y la violencia pensada a través de las mediaciones. Prueba de este tipo de estudios son las investigaciones de Rincón (2012) y Hernández (2013), ambas desestiman una perspectiva global de la noción de Barbero. Otro tipo de investigaciones, centran su contenido en un análisis general del concepto de mediaciones, desvinculándolo de cualquier tipo de contexto específico. Así mismo, existen estudios que buscan desde la generalidad mostrar la relación audiencia- medios de comunicación en cuanto a las mediaciones. Esto se evidencia en los estudios realizados por Serrano (1993) y Orozco (1997).

Por otra parte, la mediación social “interviene indistintamente en las acciones que preservan el mundo o le ponen en riesgo, en las organizaciones que liberan u oprimen, en las representaciones que humanizan o deshumanizan” (Serrano, 2007) , y todo esto, partiendo de la ayuda brindada por una información que permite la anticipación a los cambios y crisis presentadas. En cierto sentido, su objetivo es diferente al de la mediación cultural propuesta por Barbero, porque, en primera instancia, tiene un carácter global, y en segunda instancia, porque trata de resolver los cambios que se presentan en una sociedad globalizada.

Ahora bien, en el marco del desarrollo de la presente monografía , utilizar los tipos de mediación estipulados, no es prudente, debido primordialmente a que se va a trabajar en como los músicos de verbena de Barranquilla han transformado su forma de producir música, y esto conlleva pensar en la tecnología como un principal elemento mediador. Por lo tanto, la mediación tecnología se convertiría en el concepto clave de una investigación que busca reflejar la incidencia de la técnica en el desarrollo y permutación de los géneros musicales propios de las fiestas de verbena.

En este orden de ideas, y partiendo de que en la investigación a realizar, “la interacción humano-herramienta llega a ser tan cercana que el rol mediador de

la herramienta modela tanto sus percepciones como sus acciones” (Cardona, Muñoz, Álvarez ,Hernández & Collazos, 2014), se puede recalcar que la utilización de la mediación tecnológica como base y soporte del estudio, es algo práctico y necesario, porque el caso requiere pensar en una relación hombre-máquina, que ha modificado la formas de producir, y que por lo tanto ha permitido una variación en los productos finales de la actividad creadora, generando así que lo previamente llamado música de verbena, hoy en día sea conocido como música popular.

La mediación tecnológica, desde una concepción más amplia, y desde un punto de vista musical, se refiere “a la relación entre las intenciones y deseos por parte de los músicos y la tecnología que genera que la música” (Menin & Schiavio, 2013, p.810). Por otra parte la mediación también puede ser abordada con respecto “al papel de la tecnología como elemento mediador entre el intérprete y el resultados sonoros” (Menin & Schiavio, 2013, p.810) .

Ahora bien, en concordancia con lo manifestado previamente, se debe recalcar que existe otra perspectiva referente al tema de las mediaciones tecnológicas, en la cual esta juega un papel importante en la formación de identidades. Hofer (2006) en su artículo “I am they, technological mediation, shifting conceptions of identity and techno music” expone que la música techno (género musical que requiere de un importante uso de la tecnológica) forja una perspectiva de vida que se encuentra mediada por la tecnología. “En este tipo de subjetividad tecno-cultural nuestra experiencia del mundo está mediada constantemente por la tecnología y, nuestros sentidos de identidad surgen de estas interacciones fragmentadas, complejas, difractadas a través de las lentes de la tecnología, la cultura y las nueva formaciones culturales techno” (Hofer, 2006, p.309).

En base a lo anterior, cabe señalar que la mediación tecnológica es un concepto que abarca el trabajo de producción musical, y así mismo es una noción encaminada hacia la formación de identidades.

Justamente, este tipo de mediación permite entender la relación entre los intérpretes y los músicos, entre las intenciones de un músico y la tecnología que genera la música. Por lo tanto, se debe tener en cuenta que los nuevos músicos de verbena de la ciudad de Barranquilla han cambiado sus formas de producción musical, y con ello han fomentado , que aquello alguna vez llamado música africana, hoy en día haya adoptado términos como música popular colombiana , o incluso folclor urbano. Dicho proceso de permutación, ha tenido como base, el uso de una tecnología musical que se encuentra en constante progreso. Por ello, resulta innegable manifestar que la música champeta (género musical bailado en las verbenas) de hace 20 años, a pesar de que requería una tecnología musical interesante y moderna para su producción, no posee la misma calidad sonora que los trabajos musicales de la actualidad. Todo esto obedece, no solo a una innovación tecnológica, sino a una relación hombre-máquina que ha variado con el paso del tiempo para adaptarse a las exigencias musicales de la sociedad.

En este sentido, el individuo que produce música de verbena en la actualidad, posee deseos e intenciones de hacer música, y así mismo tiene a su alcance una tecnología moderna e innovadora para generar sus productos culturales. La tecnología, así mismo, también se convierte en un elemento mediador entre el músico y las sonoridades que este genera. Teniendo en cuenta que la tecnología moderna ha permitido que el músico lleve su trabajo a dimensiones sonoras diferentes y originales, se puede entender que la música producida actualmente es diferente a aquella que fue generada por otros instrumentos musicales en épocas pasadas. En cierto sentido, la calidad sonora y el trabajo de artistas nuevos de la música de verbena (como son Bomba Estéreo y Systema Solar) presenta dimensiones artísticas originales, y de esta manera reflejan todo lo previamente expuesto.

En este orden de ideas, cabe señalar que la relación hombre-máquina ha hecho

factible que este tipo de música cambie gradualmente con el paso del tiempo. A pesar de que las intenciones y deseos de los músicos de sostener una base musical tradicional sea preponderante, no se puede negar que el músico de hoy en día tiene acceso a nuevas tecnologías musicales que permiten la generación de nuevas sonoridades, y ello a su vez posibilita que la música vaya cambiando con el paso del tiempo.

Por otra parte, y como complemento del tema, se debe señalar que la identidad de todos los músicos de verbena está mediada por la tecnología. Generalmente los nuevos creadores de los diferentes géneros musicales que se bailan en una fiesta de verbena tienden a una producción electrónica, y de alguna manera lo que son se lo deben a ello. A pesar de que hay un sentido histórico y formador de la identidad en el músico de verbena, tampoco se puede negar el hecho de que la tecnología ha influido en la formación de representaciones culturales modernas. Por ello en la ciudad de Barranquilla se ha instaurado el imaginario de que la música de verbena moderna tiene una relación con la electrónica. Para concluir, cabe señalar que en cierto sentido las nuevas verbenas han reforzado el hecho de que muchos jóvenes, hoy en día, han formado una identidad basada en ellas, y en la música presentada en estas mismas.

Por otra parte, no se puede negar que la apropiación cultural es otro factor clave dentro del desarrollo de la nueva música de verbena. Este concepto complementa a la mediación tecnológica, y permite entrever otras perspectivas ligadas o vinculadas a un proceso de adopción de elementos tecnológicos que consintieron el cambio sufrido por la música de verbena en los últimos 15 años.

1.2. Tomando elementos de otras culturas

La apropiación cultural es otro modelo clave para el desarrollo de la investigación. Este, busca principalmente adoptar elementos de culturas que han sido consideradas desarrolladas o de primer mundo. Según, Subercaseaux

(1988) el modelo de apropiación adopta aspectos de otras culturas que funcionaran bajo un código propio que convierte a esos mismos componentes en algo distinto y único, a diferencia de otros marcos teóricos, como es el caso del modelo de reproducción, que intenta difundir y hacer circular ampliamente el pensamiento y el sistema euro norteamericano.

Subercaseaux (1988, p.130) esclarece lo previamente expresado, al establecer que “el concepto de "apropiación" más que a una idea de dependencia y de dominación exógena apunta a una fertilidad, a un proceso creativo a través del cual se convierten en "propios" o "apropiados" elementos ajenos. "Apropiarse" significa hacer propio, y lo "propio" es lo que pertenece a uno en propiedad, y que por lo tanto se contrapone a lo postizo o a lo epidérmico. A los conceptos unívocos de "influencia", "circulación" o "instalación" (de ideas, tendencias o estilos) y al supuesto de una recepción pasiva e inerte, se opone, entonces, el concepto de "apropiación", que implica adaptación, transformación o recepción activa en base a un código distinto y propio.”

Dicha concepción puede tomar mayor claridad y entendimiento, mediante el ejemplo que brinda una investigación perpetrada por el investigador etnográfico Aharon (2012), en la cual se expone el caso de un pueblo oriental que se apropió de algunos elementos de la considerada alta cultura, para ser aceptados en un pueblo que los marginalizó. Según el autor, el pueblo Mizrahi que inmigró a Israel desde hace mucho tiempo, nunca tuvo lugar, ni identidad propia en la tierra que los albergó. Las políticas del pueblo israelí fueron cerradas con respecto a la multiculturalidad y por ello, los Mizrahi vivieron en estado marginalidad hasta que decidieron apropiarse de varios componentes de “la alta cultura” y ponerlos en función de la Israelí Andalusian Orchestra. Con la música y particularmente con la apropiación cultural de los diferentes aspectos que conforman una orquesta musical propia de la “alta cultura”, los Mizrahi han podido expresar su identidad étnica, y al mismo tiempo han sido aceptados por el pueblo israelí. En este orden de ideas, resulta imprescindible añadir que el

pueblo Mizrahi adoptó elementos de la música clásica, para así desarrollar su música tradicional. Ellos no se dedicaron a tocar música clásica europea, si no que utilizaron lo apropiado de la alta cultura, con la intención de dar a conocer la música de sus antepasados.

De igual manera, se puede citar como ejemplo una investigación realizada por Androustopulos & Scholz (2003), en la cual se expresa que el Hip-hop y el Rap, géneros musicales norteamericanos, fueron apropiados por algunos países europeos. En este sentido, Europa importó un patrón cultural que se ha ido modificando de acuerdo a las diferentes perspectivas vivenciales de los creadores artísticos europeos. A pesar de que la base musical es completamente norteamericana, la forma de producción musical es europea, y por lo tanto diferente, debido a la influencia del contexto histórico-social-económico del viejo continente. Teniendo en cuenta lo anterior, se puede relacionar que la música electrónica, y de alto desarrollo tecnológico, al igual que el hip hop forma parte de un patrón cultural globalizado que se ha extendido por todo el mundo debido al carácter de universalidad que posee. En este sentido, y retornando al tema de la nueva música de verbena, se puede decir que los diferentes géneros musicales de esta clase de fiesta se han apropiado de algunos elementos de la música electrónica para generar una hibridación que será explicada con mayor amplitud en el desarrollo de la investigación.

En este orden de ideas, otro ejemplo que esclarece el tema de la apropiación se hace notorio en la investigación "Puerto rican music and cultural identity: creative appropriation of cuban sources. From Danza to Salsa" realizada por Jay & Manuel(1994). En dicho texto se puede vislumbrar que los músicos puertorriqueños tomaron elementos de la música cubana para crear su propia salsa. En cierto sentido, en 2 países que poseen una historia parecida y que han formado estilos de música afines, se dio un proceso de apropiación. Los elementos creativos que fueron adoptados e incorporados por la cultura puertorriqueña generaron que la salsa tuviera la riqueza artística que posee. De

igual forma, algo similar ocurrió con algunos géneros musicales propios de las Verbenas. No se debe olvidar el hecho de que algunos países antillanos poseen un contexto histórico-social y económico similar al de las poblaciones de la costa caribe colombiana, lugares donde se produjeron las canciones que se bailan en las verbenas. Tomando lo previamente establecido en consideración, se puede decir que en Colombia hubo una apropiación de elementos creativos, propios de la música generada en países afines.

Sin embargo, resulta fundamental exponer que la presente monografía se enfoca en un tipo de apropiación cultural específico, basada en la adopción de elementos de las denominadas altas culturas. Cabe señalar que los elementos propios de la producción de música electrónica fueron originados y desarrollados en países desarrollados. Por lo tanto la música de verbena, al incorporar estos elementos para desarrollar su obra creativa, ha realizado un proceso de apropiación cultural. De los ejemplos presentados previamente, el caso que más se adapta y que más semejanza tiene con el enfoque planteado en la monografía, es el de la apropiación cultural llevada a cabo por la tribu Mizrahi, puesto que dicha población oriental tomó elementos de la alta cultura para desarrollarse como población. En cierto modo, los músicos de verbena han realizado lo mismo que la tribu Mizrahi. Se han apropiado de algunos componentes propios de otras culturas, para generar una nueva música de verbena que vaya acorde con las demandas de una sociedad que va cambiando constantemente los formatos técnicos de la música que consume. Ahora bien, se debe resaltar que los músicos de verbena se han apropiado de la cultura, pero no la han reproducido. Ellos toman los aspectos de interés de otras culturas desarrolladas, con el fin de mejorar la calidad de sus productos, teniendo siempre presente que el código manejado en sus creaciones es propio y autóctono. Y precisamente la apropiación cultural consiste en esto último que se ha mencionado.

Ahora bien, los procesos de apropiación cultural generan una mezcla entre los

elementos de dos culturas diferentes, y por lo tanto permiten que se dé una hibridación cultural. El elemento apropiado funciona en virtud de esta última. En este orden de ideas, se puede decir, para el caso del trabajo expuesto, que la hibridación funciona como un subtema de la apropiación cultural, el cual permite explicar el proceso de cambio vivido por la nueva música de verbena.

1.3. Hibridación entre varios géneros musicales

La nueva música de verbena puede ser explicada a través del intercambio sonoro y la hibridación musical. Los distintos tipos de música que se bailan en las fiestas de verbena se formaron a través de un intercambio sonoro, que se dio entre los productos musicales del caribe colombiano y la música de otras partes del mundo. Dicho intercambio permitió que se diera un proceso de hibridación, en el cual se mezclaban elementos de la música del mundo con ciertos componentes artísticos, propios del folclor colombiano. De igual manera, cabe señalar, que en algunos casos, los géneros musicales importados de otras partes del mundo se han adaptado al contexto nacional, y en ese caso la hibridación consiste en adecuar algún género musical (reconocido a nivel mundial) a la realidad y contexto latinoamericano.

En este sentido,

“En América Latina durante las últimas décadas, se ha escrito extensamente acerca de los debates sobre las prácticas de hibridación y la reconfiguración de la relación de la tradición y la modernidad. Esta bibliografía en parte respondía a las prácticas de esencialización del folklore y de lo masivo. En vez de verlas separadas, se comenzaron a entender como mutuamente constitutivas. El término hibridación aparecía así como una respuesta a una forma de privilegiar la descripción de los géneros musicales como campos puros y cerrados de definición. Así encontramos una serie de descripciones de géneros musicales, que intentan mostrarnos cómo se mezclaron elementos de diferentes fuentes. Pero si por un lado, se supera la idea de pureza, por otro lado, la noción

de hibridación siempre invoca los orígenes puros porque el término mismo, al hablar de la idea de mezcla, reafirma la diferencia original. La hibridación aparece así como una excepción por definición. Es decir, siempre remite a sus orígenes dispersos” (Botero & Ochoa, 2009).

Se puede estipular, como ejemplo de lo previamente expuesto, el trabajo investigativo de Regey (2007), que explica cómo en Argentina la música pop se ha mezclado con el folclor latinoamericano, y de esta manera se ha generado un nuevo tipo de pop. En el artículo, particularmente se expresa que los músicos argentinos han decidido hacer música pop-rock que se encuentra fundamentada por un rescate de la tradicional música latinoamericana. En este sentido, los músicos argentinos han usado un género internacional y vanguardista como es el pop-rock, y lo han mezclado con la música autóctona latinoamericana, generando así un nuevo tipo de pop-rock. Este tipo de artistas latinoamericanos, con su quehacer artístico, han reflejado un concepto de cosmopolitismo estético que consiste, entre otras cosas, en abarcar el lado cosmopolita de la estética. Los latinos, al incorporar elementos anglosajones en una producción musical que tiene como base la música autóctona están mostrando como se refleja el cosmopolitismo estético.

Para el caso de Colombia, según Botero & Ochoa (2009), el intercambio y la hibridación musical se manifiestan en la música fusión nacional y en el punk. Por una parte, “El término "fusión" o "nuevo" con que se nombran estas músicas, enfatiza el hecho de que mezclan sonidos de géneros musicales que han sido históricamente considerados como tradicionales en Colombia, especialmente del Caribe, la costa del Pacífico y los Llanos Orientales, con elementos procedentes de rock, jazz, música electrónica y otras músicas de la diáspora africana, como la salsa, el funk y el rap, entre muchos otros” (Botero & Ochoa, 2009). Por otra parte, la corriente del género punk se generó en Colombia debido a un notable intercambio musical con países desarrollados. Sin embargo, los músicos punk adaptaron estos sonidos internacionales para esbozar un reflejo de la realidad

latinoamericana. En cierto sentido generaron una hibridación indirecta, y de menor envergadura que aquella forjada por la música fusión.

Teniendo en cuenta todo lo previamente expresado, se puede decir que el desarrollo de la música de verbena también obedece a prácticas de intercambio sonoro y de hibridación. La música de verbena se originó a partir del intercambio musical entre Colombia y varios países de las Antillas y africanos. Poco a poco este tipo de expresión cultural ha ido cambiando debido a las hibridaciones. Así como la música fusión, la nueva música de verbena combina los sonidos tradicionales folclóricos con elementos de la música electrónica y de otros géneros musicales afines. Lo que alguna vez fue música Africana cambió para convertirse en una nueva representación de la música popular.

CAPITULO II

PERMUTACIÓN DE LA MUSICA DE VERBENA EN MUSICA POPULAR COLOMBIANA , CULTURAL CAPITAL Y SIMBOLICO

A través de un análisis de los procesos de permutación que ha sufrido inicialmente la música de verbena en Barranquilla, este capítulo aborda el significado e importancia del capital simbólico y cultural dentro de proceso de mutación de músicas autóctonas a músicas, que vienen constituyendo la música popular colombiana. Se conciben entonces los temas que enmarcan el reconocimiento y los contextos socioculturales, que son plataforma de los principales imaginarios que construyen las músicas del caribe. A través del tiempo muchos géneros han sido fusionados para convertirse en un producto que finalmente tiene una identidad propia y que evidencia la evolución de ciertos tipos de música dentro del contexto de la música popular colombiana. En este sentido, se comienzan expresando algunos aspectos de la música colombiana y caribeña. para luego abarcar el prestigio que ha adquirido la nueva música de verbena en diferentes contextos socio-culturales

2.1. Diferentes clases de músicas populares en Colombia

Colombia es un país de regiones. Cada área geográfica que compone a este país, demarca una identidad, un dialecto y una perspectiva de vida auténtica. Así mismo, los habitantes de cada una de estas extensiones, poseen una forma auténtica de entender el arte y de proveer un sentido original y diferente, a cada producto cultural que elaboran. Por ello, no se puede decir que el arte costeño es igual al arte andino, ni tampoco es prudente expresar que la música valluna posee características parecidas a la música producida en el Orinoco colombiano. Si bien es cierto, que algunos géneros y estilos sonoros han sido catalogados como “música colombiana”, también resulta verídico que el multiculturalismo colombiano y regional actúa como una especie de limitante para que se den aproximaciones y gustos, hacia el arte y música concebida en una región completamente diferente a la de origen, en otras palabras, y por citar un ejemplo, resulta difícil que a un barranquillero le guste el bambuco, o que a un valluno le guste el pasillo.

Ahora bien, como ya es sabido, las regiones de Colombia son: Amazonia, Andina, Caribe, Insular, Orinoquia y Pacífico. De acuerdo a una información consultada en el blog Géneros Musicales de Colombia (2012), y en la página web de Buitrago (2014), en la región del Caribe se bailan los siguientes géneros musicales: Champeta, Chandé, Chalupa, Cumbia, Cumbión, Bullerengue, Fandango, Garabato, Grito, Guacherna, Jalao, Lumbalú, Mapalé, Maya, Merecumbé, Millo, Parrandín, Perillero, Porro, Son de Negro, Son Sabanero. Son Palenquero, Tambora, Vallenato y Zafra, entre otros. La música del Caribe “es muy alegre y de un ritmo muy fuerte que invita al baile. En los instrumentos característicos de esta región podemos ver la influencia de las tres razas: instrumentos de percusión que provienen de la influencia africana, flautas y gaitas que provienen de la influencia indígena colombiana y

diversos instrumentos modernos como el acordeón que provienen de Europa” (Buitrago, 2014).

Por otra parte, en la región Pacífica se tocan estos géneros musicales: Abozao, Aguabajo, Alabao, Andarele o Amanecer, Arrullo, Bambara Negra, Bambuco Viejo, Berejú, Boga, Bunde Chocoano, Caderona, Calipso Chocoano, Canto de Boga, Chigualo o Gualí, Contradanza Chocoana, Currulao y sus derivaciones: Corona y Caramba, Danza Chocoana, Jota Chocoana; Juga y sus derivaciones: Laboreo grande y Arullo, La Caramba, La Madruga, Mazurka chocoana, Pango o Pangora, Patacoré, Polka Chocoana, Porro Chocoano, Pregón, Romance, Rumba Chocoana, Salve, Saporronción o Sapo-Rondó, Son Chocoano, Tamborito Chocoano, Tiguarandó y Villancico chocoano, entre otros. La composición étnica de los habitantes del pacífico (la mayoría negros) se manifiesta en la música de esta región que es la música Colombiana con la influencia Africana más pura. Su música es rítmicamente de alta complejidad y los instrumentos usados en esta región son en su mayoría de percusión (Buitrago, 2014).

Siguiendo un orden, la región Andina ha desarrollado históricamente los siguientes géneros musicales: Aire Criollo, Bambuco y sus derivados: Bambuco Fiestero, Bambuco Sureño, Bambuco Caucaño, Bambuco Patiano, Baile Bravo, Bolero, Bunde Tolimense, Carranga, Caña, Cañabrava, Carrilera, Contradanza, Charanga, Chotis, Danza, Danzon, Estudiantina, Marcha Andina, Mazurca, Merengue Bambuquiao, Merengue Campesino, Mojiganga, Porro Antioqueño, Fandanguillo Criollo, Guabina, Guasca, Parranda: Merengue Parrandero, Porro Parrandero, Baile Bravo, Paseo Parrandero, Pasillo Parrandero, Corrigua, Currulao Parrandero; Pasillo: Pasillo Fiestero, Pasillo De Salón, Pasillo Aarriao, Pasillo Arrebatado, Pasillo Voliao, Pasillo Zurrunguiao, Pasillo Toriao, Pasillo Montañero, Pasillo Cantinero, Pasillo Republicano, Vals Pasillo; Pasaje Andino, Pasodoble, Polka, Rajaleña, Rumba Criolla, Rumba Campesina, Rumba Opita, Rumba Pastusa, Redova, Sanjuanero Tolimense, Sanjuanito, Son Paisa, Son Sureño, Torbellino, Trova Antioqueña, Vueltas Antioqueñas y Vals, entre otros.

Por otro lado, la región de Orinoquia ha originado estos géneros musicales: Cachicama, Cacho Pelao, Catira, Chipola, Contrapunteo, Corrió, El Carnaval, Galerón, Gaván, Gavilan, Guacaba, Guacharaca, Juana Guerrero, Joropo, La Paloma, Las Tres Damas, Los Diamantes, Los Mamonales, Merecure, Moña o Moño, Nuevo Callao, Numerao, Pajarillo, Pasaje, Periquera, Perro de Agua, Poema Llanero, Quirpa, Quitapesares, Revuelta, San Rafael, Seis por derecho, Zumba-que-zumba y Tonadas Indígenas. Los géneros mencionados generalmente son tocados por “el arpa, el cuatro y las maracas, al igual que el bandolín y la bandola que progresivamente ha sido desplazada por el arpa al igual que otros como el furruco y la cirrampla los cuales ya no se usan” (Música Colombiana, 2010).

Luego, se encuentra la región Amazona y los géneros musicales que ha forjado, entre los que se encuentran: Batuques, Carimbó, Ciría, Dobrado, Lambada, Mariquinha, Mixtianas, Paseata, Porrosambas, Tangarana, Sirimbó, Sanjuanito, Huayno, Bambuco, Pasillo, Sanjuanero, Merengue Campesino y Tonadas Indígenas. “En el caso del Amazonas, el folclor es más cercano al folclore de los países vecinos Brasil y el Perú. En los departamentos amazónicos del Caquetá y el Putumayo, se ha creado el denominado el Merengue Andino. Es Andino porque se desarrolló basándose en ritmos campesinos andinos de la región Andina putumayense, pero está muy popularizada en la región amazónica de estos departamentos” (Buitrago, 2014).

Por último, se encuentra la región insular, caracterizada por haber generado los siguientes géneros musicales: Foxtrot, Mazurka, Mento, Pasillo Isleño, Polka, Praise Hymn, Quadrille, Reggae, Schottis, Socca, Vals Isleño y Calipso. Esta región comprende las islas Colombianas alejadas de las costas continentales como Malpelo (deshabitada) en el Pacífico y el archipiélago de San Andrés y Providencia en el Atlántico. En San Andrés y Providencia el folclor es más cercano al Antillano y Jamaiquino que al de la costa del Atlántico debido a su lejanía (Pinilla, 2015).

De los géneros musicales mencionados previamente, el bambuco ha sido

considerado, históricamente, como el más importante. “El Bambuco sería la primera música nacional. Su origen netamente popular relacionada con los grupos campesinos, mestizos, negros e indígenas tuvo que tener una re significación para pasar a ser la música nacional y terminar siendo asociada con los imaginarios “idealizantes” del Estado- Nación” (Arboleda, 2013,p. 189). En cierto sentido, se encasillo al bambuco, genero particular de la región andina, como un tipo de música nacional, y al hacer esto, se desvinculó al país del multiculturalismo que posee, por ello, algunos nuevos investigadores de la música han criticado las antiguas catalogaciones que se hicieron con respecto a cuál debería ser la música nacional. “Se reglamentó el vestido “típico”, la coreografía, la instrumentación, se adaptaron versiones “oficiales” de melodías anónimas o se daban –y se dan- de una versión con respecto a otra. Esto generó un proceso de uniformización de la cultura popular en todo el país, satanizando su creatividad, y condenando y negando su diversidad y dinamismo”(Blasco, 2000).

De alguna manera, la aceptación del bambuco, como música nacional, obedeció al carácter motivador que tuvo esta música para los soldados, en la lucha independentista que se dio en el año 1810. Dicho tipo de expresión artística fue concebida y desarrollada por el campesinado mestizo de la zona andina colombiana. Sin embargo, nunca gozó de aceptación en ciudades de la costa caribe colombiana, como fue el caso de Barranquilla, que se inclinó por la apropiación de ritmos negros para resignificar la música caribeña. En este orden de ideas, la capital del Atlántico fomentó su música bajo influencias diversas a aquellas que forjaron la música andina (Hernández, 2007). Por esto, no se podría decir que existe una relación artística, entre ambas regiones. Al respecto, Hernández (2007, p. 262) expone que “ el termino música costeña se ha convertido en sinónimo de música de la costa atlántica”. Al hacer esta distinción, de alguna manera está indicando que cada región posee sus propias formas musicales. Y de alguna manera, dicha realidad se ve fundamentada por el multiculturalismo propio del país colombiano.

En el marco de lo anterior, cabe señalar que existen formas diversas de música popular en cada región del país. En diálogos con el investigador Giraldo (propulsor y creador de una de las tesis más completas sobre la música de verbena), este comentario, que al ser Colombia un país de regiones, se puede hablar de la existencia de diferentes clases de música popular, por ejemplo, existe una música popular caribeña, así como se encuentra, en el panorama cultural, una música popular andina. Ciertamente, no se puede negar el hecho de que, hoy en día, Colombia posee una música popular nacional, sin embargo también resulta innegable que cada región maneja unas formas de hacer música distinta y auténtica. Por ello, no se puede decir que las personas del interior aceptan la música de Rastrillo (Género musical propio del Caribe) como música popular andina, de igual manera, como si es aceptada en su respectiva región de origen. Lo interesante del asunto, es que la nueva música de verbena si es aceptada como música popular del país. El cambio que ha sufrido este tipo de música, debido a los procesos de apropiación, hibridación e intercambio sonoro, han generado que, actualmente haya ganado legitimidad y que se hable de ella como una música, que es de interés, para toda Colombia.

2.2. De música africana a música popular

Resulta cierto que la nueva música de Verbena se puede enmarcar dentro del contexto de “música nacional”, y esto se debe, en parte, a que la hibridación y el intercambio sonoro fueron algunos de los factores claves e incidentes, en la permutación significativa que ha sufrido la categoría de música estudiada. Sin embargo, este cambio también obedece a un proceso histórico que se explicará a continuación.

La música de verbena tiene su base en expresiones artísticas africanas que poco a poco han sido domesticadas por parte de la cultura caribeña, para generar un tipo de música popular del Caribe colombiano. “la música africana en

Barranquilla tiene más asociaciones como música verbenera y/o música internacional, las cuales agrupan las músicas populares foráneas que han atravesado un proceso histórico de apropiación social en el universo musical de la ciudad, donde sonidos como la salsa, el jazz, boleros y música antillana (soca, zouk, calipso, kompa, reggae, entre otros), cuentan con una representación valorada por su popularización en diferentes etapas de la historia musical de la ciudad” (Giraldo & Vega, 2014, p.146).

Según Contreras (2003) , los procesos de apropiación, intercambio y de hibridación cultural ocasionaron que la música Africana, hoy en día reciba el nombre de folclor urbano o música popular caribeña. Esto, debido primordialmente al hecho de que se adaptaron los ritmos musicales africanos a las necesidades expresivas del ser caribeño colombiano, y a partir de dicho proceso de adopción nacieran géneros musicales que se bailan en las fiestas verbena, como son la champeta y la terapia.

En este sentido, el término “folclor urbanizado”, propuesto por Contreras (2003), permite entrever que géneros como la champeta y la terapia tienen su origen en la cultura de barrio, y en las necesidades expresivas de un contexto popular que tomó la influencia africana para producir arte caribeño. De esta manera se generó la formación de una música popular caribeña. “Este afincamiento y posterior “domesticación” de estos sonidos foráneos por parte de productores y artistas locales, a finales de los setenta y mediados de los ochenta, los cuales le apuestan a asociar estos ritmos con letras en español y configurar lo que hoy en día se conoce como champeta. Las investigaciones le dan importancia tanto al proceso de circulación musical transnacional, en términos contextuales y sus implicaciones raciales, de clase social y simbólicas en la ciudad de Cartagena, como entender el proceso comercial económico ya estructurado en los contextos locales por la industria picotera y discográfica alrededor de la champeta” (Giraldo & Vega, 2014, p. 140).

Ahora bien, la permutación de la música de verbena ha continuado con el pasar del tiempo. Si bien es cierto que este tipo de música se ha instaurado dentro del imaginario del ser caribeño colombiano, también resulta verídico que dichas obras creativas se han expandido nacional e internacionalmente, y prueba de ello es el trabajo de agrupaciones como Bomba Estéreo y Systema Solar, artistas que han traspasado la categoría de música popular caribeña para ubicarse dentro de la música popular colombiana. Para lograr dicho cometido, los creadores de música de verbena han llevado a cabo un proceso de mediación tecnológica, de apropiación cultural, hibridación y de intercambio que ya ha sido explicado previamente en la presente monografía. Teniendo en cuenta todo lo previamente planteado, se hace necesario explicar ¿qué es la verbena? y ¿qué es la nueva música de verbena?

2.3. La Verbena de ayer y hoy

La Verbena es un tipo de evento que se caracteriza por la implementación de música Africana, y de todas las vertientes musicales que nacieron de esta última. Con la utilización de un equipo de reproducción musical llamado Pick up en dichas fiestas se reproducían discos originarios de las islas del Caribe y de algunos países africanos. Estos álbumes, en un comienzo, amenizaban los bailes populares de ciudades del Caribe colombiano (Cartagena y Barranquilla principalmente), sin embargo, hoy en día la música de verbena goza la aceptación de todas las clases sociales de dichas poblaciones.

En una primera instancia, y en un sentido amplio, se puede decir que la verbena vino a ser una “prolongación en la linealidad del evento de los antiguos y tradicionales bailes de salón (De Castro, 1996), ósea, de aquellos bailes populares que se realizaban al interior de las viviendas y en los cuales las relaciones que primaban entre los organizadores y los asistentes eran de carácter primario” (Hernández, 2012, p.98). Claro está, luego hubo una ruptura entre el baile de salón y la verbena, porque en primera instancia, la verbena

tenía un carácter más empresarial que un baile de salón caracterizado por ser más doméstico; y en segunda instancia, porque las verbenas mezclaban música tradicional (vallenato, salsa) con la música antillana, y en un instante posterior con la música proveniente de África, cosa que no sucedía con la música de baile de salón (Hernández, 2012).

Sin embargo, resulta importante aclarar que la música Africana, con el paso del tiempo, se transformó en nuevos géneros musicales. En otras palabras, se dio un proceso de adaptación musical que dio origen a la champeta (género representativo de la música de verbena). “El proceso de adaptación del ritmo de la música africana (en lengua africana) a la champeta criolla (letras en español) se dio en tres partes: la corriente palanquera en los años ochenta (con cantantes oriundos del San Basilio del Palenque Bolívar), la corriente de los inmigrantes (Turbo, Antioquia), en los noventa y , finalmente la corriente de los cantantes originarios de los barrios populares de Cartagena” (Giraldo & Vega, 2014).

Con la implementación de la música africana, y de los géneros construidos a partir de esta, se instauró lo que es conocida, en su sentido tradicional, como la verbena. La base de dicho género, como ya se ha mencionado, ha sido la importación de música, no solo desde África, si no desde las islas del caribe. “Osman Torregrosa (gestor cultural) es el primero que hace sonar en Barranquilla las canciones más sonadas de esa música popular, pues tenía la suerte de contar con familiares en la isla de Curazao, los cuales le enviaban discos de allí, en su mayoría de 45 revoluciones por minuto, entre los que se contaba “El Baashie” “El Biseñan” “Saca Pre” “Mambo Jipie Jazz” “Kelelen Kelelen” “Buper con Buper” y “Movie On”. Fue por el éxito de la música, que Torregrosa realizó infinidad de viajes a Aruba, Donaire, Haití, Jamaica, Guadalupe y Barbados, de donde trajo temas memorables como ‘Jororomou Pa Donin Calabasse’, uno de los más grandes éxitos de las verbenas de los setenta” (Simmonds, 2014) .

Ahora bien, en base a todo lo mencionado, se puede decir que la importación de música afro, generó la aparición de la champeta y de otros subgéneros musicales afines. Estos últimos han sido utilizados como influencias para la generación de una nueva música de verbena, que mediante la apropiación cultural y de la mediación tecnológica se ha modernizado, y ha transformado lo que en primera instancia fue música afro, en música popular. Prueba de ello es el trabajo de agrupaciones como Bomba Estéreo, Systema solar, Femputadora, Colectro, los Espeisbroders, Humberto Pernet, entre otros. Muchos de los artistas mencionados han participado en una fiesta que se ha instaurado en el imaginario de las personas de Barranquilla, denominada Berbetronika. El nombre del evento demuestra que existe una vinculación latente entre la música de verbena y la electrónica, lo cual indica que este tipo de música se ha modificado con el pasar del tiempo, para adaptarse a la modernización exigida por una sociedad consumidora. Además, cabe resaltar que el trabajo de Bomba Estéreo y de Systema Solar, quienes han influenciado enormemente en la transformación de la música afro en música popular, ha hecho posible que una mayor cantidad de personas tengan acceso a un género, que tuvo como público, hace décadas, a las personas de los barrios populares.

Justamente, la apropiación cultural y la mediación tecnología son factores claves en la transformación que ha sufrido la música de verbena en los últimos 15 años. La adopción de elementos tecnológicos propios de la música de otras culturas ha posibilitado que se dé un cambio sustancial y forjador de una modernización en la música de verbena. En este orden de ideas, algunos elementos de la producción y reproducción de la música electrónica han sido apropiados por los músicos-productores de los diferentes géneros musicales que se consumen en las fiestas de verbena. Dicha reinvención de la música ha tenido enorme acogida, no solo en la costa caribe, sino en todo el país y en otros países del mundo. Prueba de ello es la fama y reconocimiento de agrupaciones como Bomba Estéreo, Humberto Pernet y Systema Solar, artistas que al reinventar la

música de verbena ya no se encuentran catalogados dentro de la música popular caribeña, si no dentro de la música popular en general.

2.4. Reconocimiento de la nueva música de verbena

Resulta notorio que la música de verbena o Berbenautika, hoy en día, posee un prestigio y reconocimiento que en tiempos pasados no tenía. Antes, este tipo de expresión cultural no era aceptada por las elites, ni por gran parte de la clase media colombiana. Innegablemente, la música de verbena era vista como una forma artística que expresaba las vivencias de los barrios populares, y en este sentido, no captaba la atención de una clase media que se identificaba con géneros musicales y letras que expresaran sus propias vivencias. Así como la clase alta de Colombia, se relacionaba con la música clásica y el Jazz, la clase media simpatizaba con géneros musicales como el rock, el pop y la salsa. En este orden de ideas, la música de verbena se conectaba con la clase baja de la sociedad colombiana.

Sin embargo, con el tiempo, la música de verbena ha adquirido prestigio en todos los sectores de la sociedad, y en cierto sentido, el capital simbólico y cultural que sucinta, ha permutado. Según Bourdieu , el capital simbólico se refiere a la reputación individual, el honor y el prestigio dentro de un espacio social. Esta reclamación o búsqueda del prestigio constitutivo del status social fue expuesto por Weber como un sentido del honor social, sin embargo Bourdieu tituló esa misma noción como capital simbólico, al buscar estructurar su teoría de la sociología de la cultura. Ambos conceptos tienen su base en la legitimación de la estratificación de clases sociales, puesto que se enfocan en el prestigio que poseen determinados individuos dentro de los diferentes campos sociales y culturales (Lareau & Weininger, 2003).

En cierto sentido, el concepto de capital simbólico puede ser vinculado a las dinámicas de reconocimiento y de poco reconocimiento, que plantea Lacan en

su teoría del orden simbólico. Si bien Lacan excava sobre dichas nociones desde una perspectiva psicológica, también resulta cierto, que el concepto sociológico de interés posee una relación con la psicología innegable, y que a su vez fortalece el concepto planteado por Bourdieu (Lareau & Weininger, 2003).

Justamente, el reconocimiento es algo buscado por todos los seres humanos desde que nacen. En base a esto, se puede decir que el prestigio y el honor son formados desde lo individual, subjetivo y psicológico para transformarse en algo social, donde el reconocimiento es vinculado o se relaciona de manera directa con la reputación (Steinmetz, 2006).

Sin embargo, se debe tener en cuenta, que para el desarrollo de la presente investigación, se tomará el concepto de capital simbólico desde una perspectiva sociológica, que permita estudiar los fenómenos musicales.

En este orden de ideas, se puede citar como ejemplo del concepto abordado a la investigación “Keepin’ It Real. Black Youth, Hip-Hop Culture, and Black Identity” de Adriana Clay (2003). En ella, se explica cómo los jóvenes que visten, hablan y actúan, de acuerdo a patrones culturales aceptados por la cultura negra estadounidense, poseen mayor prestigio en las instituciones educativas (a las que asisten), que los jóvenes de color tendientes a imitar estándares culturales propios de la cultura blanca. Justamente, los jóvenes negros que adoptan y asumen su cultura ganan mayor reputación y honor. Esto se debe, primordialmente, a que el capital simbólico de la cultura negra se encuentra estrechamente vinculado a las formas de vestir, de actuar, de socializar y de hablar. Los jóvenes que manejan estos aspectos en su vida cotidiana obtienen mayor reconocimiento en el campo social donde se desenvuelven.

Dicho ejemplo, se fundamenta en el hecho de que los jóvenes actúan de tal manera, influenciados por la música que escuchan, y particularmente por la

cultura que se forma en torno a dichas expresiones artísticas.

Ahora bien, cabe aclarar que la música adoptada por la cultura negra en general es el hip-hop. En este tipo de forma artística, el capital simbólico es ejercido por la figura del hombre que “se mantiene real” y que a la vez “hace las cosas”. El hecho de que una figura popular como Jay-Z haya tenido el reconocimiento que tiene, se debe en primera instancia, a que el artista representa al sujeto negro que posee espíritu emprendedor, y que al mismo tiempo no olvida sus orígenes. En este sentido, Jay-Z es una figura que representa el capital simbólico del campo de la música hip-hop norteamericana, por que nace en el guetto, tiene éxito, y continua hablando del guetto en sus canciones (Rehn & Skold, 2007).

Por otra parte, se debe mencionar que el elemento simbólico clave dentro de la cultura hip-hop es la lucha. El campo o Field de este tipo de expresión cultural, se encuentra regido por diferentes clases de combates que se originan en un contexto social-político-económico, marcado por la inequidad, y que a su vez actúa como un aspecto forjador del género musical mencionado (Rehn & Skold, 2007).

En este sentido, vale mencionar que “un campo de actividades tienen en común el hecho de que requieren el dominio de un tipo particular de capital simbólico, a saber, la capacidad de manipular otros, para seducir y engañar a otros, si es necesario mediante la unión a la violencia argucias y encanto, en la búsqueda de la pecuniaria inmediata” (Wacquant, 1999, p.142). En base a lo anterior, es prudente señalar que el capital simbólico se erige como una figura representativa, que enmarca el prestigio y el honor de un determinado campo.

En otras palabras, el prestigio y honor, evidenciados en el campo del hip-hop recaen sobre la figura del luchador, emprendedor y del hombre que no olvida sus raíces.

Otro ejemplo de capital simbólico, vinculado a la música negra americana, estriba en la permutación que ha sufrido el prestigio de la música Jazz con el tiempo. En los años 20s, la música Jazz era vista como una forma artística vulgar que inducía a la promiscuidad. No era tenida en cuenta como música de alta cultura. Era desvalorizada. Con el pasar del tiempo, el prestigio de la música Jazz fue cambiando, y hoy en día, se le considera música de culto. Se puede decir que el tipo de capital simbólico que reflejaba esta música ha cambiado con el tiempo (Appelrouth, 2011).

Un último modelo que ilustra el tema de interés, puede ser apreciado en el caso de la música folk y el heavy metal en Canadá. El artículo “Symbolic Capital and Gender: Evidence from Two Cultural Fields” escrito por Miller (2014), se enfoca en presentar como los diferentes géneros humanos forman capital simbólico. Desde 2 campos culturales diferentes (Heavy metal y Folk) , se muestra cómo la disposición de género construye capital simbólico. En este sentido, se toma el papel de la mujer, como fundamento, para un análisis que diferencia el tipo de capital humano que ellas suscitan en ambos campos. Por un lado el heavy metal se presenta como un campo cerrado y machista, que desestima a la mujer, y por el otro, el folk es comprendido como un campo donde la mujer tiene cabida y es valorada. Todo esto permite analizar la importancia del género en la construcción de capital simbólico dentro de los diferentes campos culturales.

Prestigio, honor, reconocimiento. Estas variables se evidencian de diferente forma en los ejemplos expresados. La reputación individual cambia dependiendo de los diferentes campos culturales. Lo que representa prestigio en un campo, puede que no represente nada en otro. Justamente, el estudio realizado en cada campo cultural, da a luz sobre nuevas y diversas formas de capital simbólico. Lo importante es poder analizar cada “Field” desde una óptica u perspectiva diferente, que permita comprender las muchas formas de capital simbólico existentes.

En este orden de ideas, y desde la perspectiva de una permutación en el capital simbólico, la música de verbena puede ser relacionada con el Jazz norteamericano, Ambos estilos artísticos, en un época, fueron considerados vulgares y profanos por la sociedad. Hubo una época, en la cual era difícil observar que una persona de clase alta escuchará Jazz o música de verbena. Sin embargo, con el tiempo, el prestigio o reconocimiento de estos tipos de expresiones culturales fue cambiando, y hoy en día, los individuos de cualquier clase social escuchan Jazz o música de verbena. Justamente, la música de verbena ha ganado reconocimiento, ha salido del barrio y se ha instaurado en el imaginario de la cultura popular colombiana, así como sucedió con una música de Jazz, que es consumida, por las diferentes personas que conforman las clases medias y elites del mundo.

Otro aspecto fundamental, que permite entender la nueva música de verbena, es el capital cultural. Dicha noción sociológica, es definida por Lamont y Lareau, como “las ampliamente compartidas, señales culturales de alto status (actitudes, preferencias, conocimiento formal, comportamientos, bienes, credenciales) usadas para la exclusión social y cultural. La primera referida a la exclusión de los empleos y recursos, y la segunda a la exclusión de los grupos de alto estatus” (Dowd & Pinheiro, 2013, p.434).

Según Dowd & Pinheiro(2003, p.434) “El capital cultural puede adoptar tres formas (Bourdieu, 1985). La forma objetivada que involucra objetos culturales que supuestamente requieren un entrenamiento especial para ser apreciados , sobre todo los que se consideran de alta cultura (por ejemplo, música clásica). La forma “embodied” de capital cultural implica a los gustos, a la apreciación de tales objetos apreciados (por ejemplo, las sinfonías de Mozart), y a la disposición de apreciar los objetos culturales de todos los tipos en términos estéticos (por ejemplo, la búsqueda de arte en la música country de Hank Williams; Holt, 1997). La forma institucionalizada de capital cultural que implica la certificación de conocimientos legitimados, como los grados universitarios.”

Con relación a la forma “embodied”, se pueden citar, como ejemplo, a las competencias que gana un joven, mediante el estudio de historia del arte en alguna universidad. De alguna manera, al ser instruido, este apreciará los objetos culturales de una manera diferente y más profunda. Por otra parte, en lo referente a la forma objetivada, una ilustración clave de cómo opera el capital cultural, podría verse reflejado en el acto de comprender un libro de filosofía, ya es requerido un entrenamiento previo para que este pueda ser comprendido. Finalmente, cuando una escuela certifica que los estudiantes han alcanzado las competencias deseadas, se puede hablar de que existe un capital cultural institucionalizado (Lareau & Weininger, 2003).

Uno de los factores más importantes del capital cultural, es su manera de actuar como una forma de estratificación. En cierto sentido, el capital cultural es una forma de reforzar la inequidad social. Por ello, para hablar de capital cultural, Bourdieu se basa en el término de “distinción”. Con dicha noción, Bourdieu pretende encontrar las diferencias entre las prácticas estéticas y las preferencias que presentan las distintas clases sociales, con respecto al consumo de productos culturales. Además, esta concepción permite a Bourdieu establecer que cada clase social presenta sus respectivos y únicos patrones de gustos (Lareau & Weininger, 2003).

Ahora bien, a partir de la noción de capital cultural se desprende el concepto de capital subcultural. Este último, se enmarca en analizar las señales culturales que se mencionaron previamente, en concordancia con elementos de reconocimiento dentro de una subcultura, y de esta manera permite que se puedan estudiar fenómenos subculturales como son el hip-hop, o el break-dance, entre otros. “El capital subcultural comprende artefactos y conocimientos que, dentro de una subcultura específica, son reconocidos como de buen gusto, 'hip' y sofisticados. Funciona de la misma manera distintiva como capital cultural, lo que permite a sus formadores, poder ser distinguidos” (Jensen, 2006, p.7). En

este sentido, el capital subcultural se refiere a características, estilos, prácticas de conocimientos y las formas en que estas son recompensadas con el reconocimiento, la admiración, el estado o prestigio dentro de una subcultura (Jensen, 2006).

Las nociones de capital cultural y subcultural permiten distinguir aquellos elementos forjadores del reconocimiento que ha adquirido la nueva música de verbena. Así como existen aspectos del break-dance y del hip-hop que son considerados de buen gusto o de alto status , dentro del contexto de la nueva música de verbena también hay elementos que generan admiración y reconocimiento dentro de la sociedad. Por ejemplo, la incorporación de componentes técnicos de la música electrónica, en dicho tipo de expresión artística, se podría citar como un aspecto clave en la formación del capital cultural. No se debe olvidar el hecho de que la música electrónica es percibida como una forma de creación artística, tendiente a la estratificación, porque es consumida, principalmente, por personas de la clase alta y de la clase media mundial. En este sentido, los sonidos electrónicos forman un amplio capital cultural. La Berbenautika (o música de verbena), al incorporar este tipo de sonoridades en su producción musical, de alguna manera se ha contemporanizado, pero principalmente ha ganado y engrosado un capital cultural, que se ve reflejado en el hecho de que hoy en día, las clases altas y medias de la sociedad se encuentran consumiendo, un tipo de música, que en décadas pasadas no escuchaban.

CAPITULO III

MECANICAS CULTURALES Y FORMACIÓN DE IDENTIDADES

El presente capítulo aborda principalmente el tema de la independencia musical, como un factor determinante en la generación de las nuevas propuestas de la música del Caribe. Para ello se debe hablar sobre el cosmopolitismo, así como de la apropiación cultural, como factores ineludibles, en el marco de la independencia musical con la que cuentan los exponentes de esta música.

Tomando distancia de los tecnicismos, propios en la producción de la nueva música de verbena, a este punto, se considera imperante darle relevancia a cómo la libertad creativa, soportada también por los recursos tecnológicos que emergen con fuerza cada vez más, enmarca a los artistas en un constante terreno de descategorización, exploración y reinención

3.1. Receptividad ante otras culturas

El acto de generar procesos de mediación tecnológica y apropiación cultural, se fundamenta, de cierta manera, en el cosmopolitismo. El hecho de que un individuo esté abierto ante otras culturas, permite que se den los procesos de adopción y de mediación, que han forjado una hibridación en la música colombiana, caracterizada, en primera instancia, por una mezcla de géneros musicales, tanto locales, como foráneos. En este sentido, resulta apropiado estudiar el cosmopolitismo, y particularmente una rama de dicha orientación, denominada cosmopolitismo estético, la cual se enfoca, particularmente, en la orientación de una persona o grupo, enmarcada en el gesto de permanecer accequible ante las diferentes corrientes artísticas que se dan en países diferentes al de origen. De igual manera, como la presente investigación se enfoca en presentar el caso de los músicos barranquilleros de verbena, se hace necesario manifestar cómo este tipo de disposición se da en la capital del departamento del Atlántico colombiano.

Ahora bien, ¿qué es el cosmopolitismo? Según Igarashi & Saito (2014, p. 224), “los sociólogos definen el cosmopolitismo como una orientación de apertura hacia culturas extranjeras y examinan cómo esta emerge en prácticas e instituciones en un mundo global”. En este orden de ideas, existen 2 factores que facilitan el desarrollo del cosmopolitismo, por un lado, el flujo de extranjeros y culturas foráneas, y por otro, la institucionalización de los derechos humanos, que abogan por la humanidad, y no por la nacionalidad, como punto principal del mismo. Justamente, las prácticas cotidianas globales y la institucionalización de

una cultura global ha permitido que las personas acepten este tipo de orientación (Igarashi & Saito, 2014).

Precisamente, la disposición de apertura hacia otras culturas, es algo común entre los ciudadanos de la ciudad de Barranquilla. Esta ciudad, que a mediados del siglo XX era considerada una urbe y un puerto comercial e industrial importante, albergó a una gran cantidad de empresarios provenientes de diferentes partes del mundo. La capital del Atlántico, al ser una ciudad colombiana pionera en las comunicaciones, el transporte aéreo y la industria textil, entre otras actividades comerciales e industriales, generó un flujo de inmigración importante, caracterizada por el asentamiento de inversionistas extranjeros (de países como Italia, Alemania, Norteamérica). Prueba de ello, es el hecho de que un arquitecto norteamericano, como Karl C. Parrish, haya decidido establecerse y generar un gran desarrollo arquitectónico en esta urbe latinoamericana. Justamente, la posición privilegiada de Barranquilla, que se encuentra entre el río Magdalena y el mar Caribe, permitió la llegada del tipo de foráneos ya mencionados (Giraldo, 2014).

En este sentido,

“comenzaron a predominar nuevas corrientes migratorias, sobre todo las del Medio Oriente, los sirio-libaneses que, si bien fueron objeto de alguna resistencia, lograron en poco tiempo integrarse con muy buen éxito en la sociedad. Es cierto que después de la segunda década proliferaron clubes sociales con nombres de otras naciones —El alemán, el francés e italiano, el Hebreo, la Unión Española. Pero dudo que su objetivo fuese el impedirle a sus hijos relacionarse con la gente de Barranquilla. Sospecho que en casi todos los clubes había más socios nacionales que extranjeros. Ellos fueron más bien otra expresión de una clase media en expansión, en la que tal vez algunos inmigrantes tomaban la iniciativa” (Posada, 2005, p. 42).

Lo anterior, refleja la apertura hacia otras culturas por parte del barranquillero. Si bien, los extranjeros organizaron e influyeron en las diferentes industrias y negocios que primaron en la ciudad, también resulta verídico que el barranquillero fue abierto, receptivo y comprensivo con ellos. Por lo tanto, y teniendo en cuenta el concepto, estipulado en la primera parte del capítulo, se puede decir que el hombre de Barranquilla fue y es cosmopolita.

Por otra parte, y en relación con el campo de la música, la llegada de extranjeros permitió que se dieran intercambios culturales y musicales. “se dieron intercambios transnacionales con géneros musicales de diferentes partes del mundo, e igualmente se desarrolló una circulación de los sonidos rurales hacia el contexto urbano. Lo que en términos simbólicos equivale a que la ciudad sirvió como punto de modulación entre lo global y lo local y entre lo moderno y la tradición” (Giraldo, 2014, p. 26).

“La música en Barranquilla sintió el efecto de aspiraciones cosmopolitas con pioneros como Camacho y Cano, el primer músico costeño en grabar en Nueva York, o “Toño” Fuentes, que fue concertino de la Filarmónica de Filadelfia y de regreso fundó la primera empresa discográfica del país en Cartagena. Ellos facilitaron el mercado y la influencia internacional de la música cubana y el jazz, que abrieron la puerta de la ciudad a las músicas rurales mulatas y mestizas. La inmigración de clases medias y altas de la región sabanera proveyó motivos y público para los porros urbanos orquestados, y el roce internacional de las élites barranquilleras se expresó en la música tropical internacional sintetizada en el merecumbé de Pacho Galán a mediados del siglo XX. Después, en la Barranquilla desordenada de fin de siglo, el crecimiento industrial, la intensa inmigración rural y la expansión de la radio originaron una música popular masiva marcada por la mediocridad. Recientes giros de la globalización han traído una vez más aspiraciones cosmopolitas sofisticadas que sueñan con una nueva Barranquilla alejandrina y tropical, y que vuelve a incursionar en el trabajo creativo musical, como en el jazz latino de Jay Rodríguez en Nueva York” (González, 2009).

Dichos procesos culturales ejemplifican, específicamente, un cosmopolitismo estético, fundamentado en la apertura hacia las diferentes culturas globales. Este tipo de cosmopolitismo se enmarca en categorizar los procesos isomórficos de la cultura mundial. En dicha noción, también se ven orquestadas la singularidad y la diversidad cultural étnico-nacional. Justamente, cuando un género mundial, como es el caso del pop-rock, por citar un ejemplo, influye en la transformación de la singularidad cultural de las naciones y etnias, se da el cosmopolitismo estético. Así mismo, este proceso se evidencia cuando los latinos incorporaran elementos anglosajones en una producción musical que tiene como base la música autóctona (Regev, 2007).

En este orden de ideas, se puede decir que en Argentina se generó un movimiento de pop-rock latino, constituido por una hibridación cultural que se dio entre la música etno-nacional y la música anglosajona. De igual manera sucedió algo similar con los artistas barranquilleros. Los músicos de la ciudad de Barranquilla, al verse involucrados, dentro de un ambiente cosmopolita, han podido utilizar influencias musicales anglosajonas, para adaptarlas a un contexto musical autóctono y etno-nacional. Músicos barranquilleros, como Humberto Pernet o Walter Hernández de la agrupación Systema Solar, han mencionado en varias entrevistas que poseen influencias de grupos anglosajones, como The Chemical Brothers o Public Enemy, así como de artistas propios del folclor caribeño. Justamente, este tipo de artistas han transformado la singularidad cultural de la nación, al crecer en un ambiente cosmopolita, que les permitió influenciarse con géneros musicales, caracterizados por ser de otras partes del mundo.

3.2. Posibilidad de libertad creativa

La permutación de la música de verbena, se ha dado, entre otros factores, por el carácter independiente de los artistas que producen dicho tipo de expresión

cultural . En cierto sentido, los creativos de la nueva música de verbena han encontrado, dentro de la cultura independiente, el espacio para desarrollar sin limitaciones creativas, una clase de música que no es tenida en cuenta por la industria cultura hegemónica. Justamente, la aparición de las nuevas tecnologías de producción musical y de comunicación ha permitido que, el músico de hoy, no dependa de las restricciones comerciales y creativas, impuestas por las grandes casas disqueras. En este orden de ideas, el músico, actualmente, puede producir y reproducir su música, desde su casa. Ya no depende de los monopolizados y soberbios estudios de grabación, debido a que el mismo puede grabar en su propio estudio musical y puede distribuir la música producida a través de diferentes páginas de internet.

En el marco de lo anterior, se puede decir que muchos músicos de la actualidad se han incorporado a una cultura independiente, caracterizada y “delimitada por la búsqueda de una eficacia estrictamente estética, ideológica o política (...) más allá de una rentabilidad económica, con modos de trabajo y estructuras organizativas totalmente específicas” (Zallo,1992; 18). Dicho tipo de cultura, se enmarca en proponer obras creativas diversas, que a su vez, poseen sentidos ideológicos diferentes a los que usualmente vende la industria cultural.

Este tipo de cultura surge debido a que las grandes empresas discográficas no logran satisfacer a un público, cada día más segmentado, que busca consumir diferentes clases de productos culturales. Por ello, “A pesar de que la oferta en la industria de la música comercial está enfocada en cubrir la demanda de distintos públicos y satisfacerlos con una gran variedad de opciones, no todos los nichos del mercado se satisfacen de dicha oferta, así que comienzan a diversificarse y buscar alternativas musicales más específicas. Es así que cuando no se da una interacción directa entre la oferta y la demanda comercial, la industria independiente sobresale como una opción para dar a conocer una cultura subterránea, no difundida ni utilizada por el mainstream” (Arias, 2013, p. 40).

Justamente, en el mundo se ha dado una concentración de casas disqueras grandes o majors, por ejemplo “Vivendi Universal, Sony y Bertelsmann han dominado el mercado internacional a través de Universal Music Group, Sony Music y BMG, junto a Warner Music Group y EMI Group (constituida por EMI Music y EMI Publishing).” (Lamacchia, 2012, p. 5). Las disqueras mencionadas enmarcan sus productos culturales en aquello que es de interés para el mainstream, logrando así, no poder resolver las demandas de los diferentes tipos de públicos existentes en el mercado. En cierta forma, se puede comparar dicha situación a la presentada por el Mercado de librerías en Colombia, donde la Librería Nacional vende obras literarias, caracterizadas por la tendencia a capturar un público masivo. En este sentido, La Librería Nacional se olvida de algunos libros y géneros que también poseen un público, y por ello, es muy difícil que puedan ser percibidos, en sus estantes, algunas obras importantes de géneros como el Weird, Noir o el horror fiction. Cabría añadir, que los libros disponibles de estos géneros siempre tienden a ser los más comerciales de dichos sectores culturales. De igual manera que el ejemplo ilustrado previamente, en el mundo de la música existen muchas formas creativas que poseen un público, el cual no llega a ser lo suficientemente grande para que las casas disqueras importantes se preocupen por satisfacerlo. En este orden de ideas, La industria cultural prefiere sacar a la luz, aquellos productos que generen dinero, debido a que son consumidos por el mainstream.

Con el arribo, en los últimos años, de nueva tecnología musical y de comunicación en el Mercado, se genera un cambio en la industria cultural. Justamente, “a principios de los años noventa del siglo XX comienza a darse una explosión en el uso de nuevas tecnologías de la información, que hacen accesibles los ámbitos independientes a una mayor cantidad de personas” (Arias, 2013, p. 41). Este tipo de nuevas tecnologías, comienzan a permitir que los músicos produzcan y distribuyan sus obras sin necesidad de estar vinculados a las hegemónicas casas disqueras. “Tiene significativa importancia

el abaratamiento de las tecnologías digitales de manipulación del sonido, pues desde hace varios años ha venido permitiendo la difusión de material musical editado en pequeñas cantidades, acercando a los músicos la posibilidad de encargarse ellos mismos de la edición y grabación con calidad digital de su propio trabajo” (Zuckerfeld, 2008). Así mismo, el desarrollo del internet, y particularmente la aparición de redes sociales como Twitter, Facebook y Youtube , permitieron la generación de una narrativa Transmedia, caracterizada por la aparición de plataformas que han permitido a los músicos distribuir y dar a conocer sus obras creativas en todo el mundo (Sharpe, 2014). La red se presenta como el mecanismo principal para el proceso de distribución de música de independiente, esto se debe, según Corti (2007, p.69) a “ su capacidad de multiplicar canales de información a la medida de un público cada vez más segmentado, con un costo reducido o nulo. No obstante, Corti señala que Internet aún no cumple con las expectativas de los artistas en cuanto a hacer llegar eficientemente las informaciones a sus destinatarios”. En este sentido, se puede decir que la maquinaria de distribución de las casas disqueras tiene ventaja, puesto que posee mayor poder para hacer circular los productos culturales que vende.

Ahora bien, como ya se ha señalado, la característica principal de la música independiente es la libertad artística. Dicha propiedad, forja el hecho de que la música independiente “no se circunscriba a ningún género musical determinado. En la medida en que su desarrollo es contemporáneo al avance del posmodernismo a escala global, cuya particularidad es el borramiento de la distinción entre alta y baja cultura así como también de las demarcaciones de género propias del modernismo” (Jameson, 1999), de igual manera, “la no pertenencia a un género o subgénero específico o bien el pasaje de uno a otro por parte de los músicos independientes son consideradas acciones liberadoras que se da la música independiente consigo misma, en lo que inclusive parece recuperarse el ya mencionado espíritu desafiante y contestatario del rock. Esto, se supone, la distingue del *mainstream*, donde las compañías discográficas,

entendidas como la corrupción comercial de la cultura, construyen, sostienen y deshacen categorías musicales de acuerdo a sus propios intereses” (Quiña, 2014).

Prueba de la disolución de géneros, promovido por la cultura independiente, se ve evidenciada en la investigación de Prior, N. (2014), denominada “It’s a social thing, not a nature thing: Popular music practices in Reykjavik, Iceland”, donde el autor explica que algunos artistas islandeses, como Bjork y Sigur Ros, han generado productos interesantes, a partir de una cultura independiente musical que ha imperado en Islandia, en los últimos años. En dicho país, se experimenta con la música y se dan circuitos sociales de colaboración musical, que desde la independencia, han permitido la concepción, de alguna de la música más interesante, que ha salido en el panorama artístico mundial. Un caso similar al de la escena musical islandesa, se ve reflejado en la cultura independiente propuesta por los nuevos músicos de verbena. Este tipo de artistas colombianos, desde la independencia, han tenido la libertad para realizar sus obras creativas. También, han decidido ser independientes para romper los límites que demarcan los géneros musicales, y de esta forma, han concebido un nuevo tipo de música que se ha enmarcado en las prácticas de hibridación e intercambio sonoro. Si los nuevos músicos de verbena estuvieran vinculados a las grandes casas disqueras, no tendrían la libertad creativa que les ha permitido ganarse el reconocimiento en todo el país, y estarían atados a los intereses de unas disqueras que se encuentran regidas por la venta y la comercialización, y no por el proceso creativo como tal.

CAPITULO IV

LAS NUEVAS SONORIDADES Y SYSTEMA SOLAR

Esta monografía de compilación ha tenido como fin primordial, recopilar información sobre la evolución de la música de verbena en el caribe colombiano, aterrizando al contexto de la ciudad de Barranquilla, urbe que se ha instaurado

como plataforma fundamental para dicho proceso, ya que de esta, han emergido las principales bandas que se han catalogado como nueva música de verbena, al combinar ritmos y géneros autóctonos con sonidos electrónicos, consecuencia de la demanda de la tecnología para producir sonoridades fuera de lo convencional, que han tenido una acogida particular y se han instituido en el mercado comercial no solo por la naturaleza de sus sonidos, sino por reflejar todo un estilo de vida. En este orden de ideas, además de buscar plasmar un poco lo que ha sucedido y como se ha construido el actual paradigma musical de exportación proveniente de la costa colombiana, en la presente monografía se quiere plantear una discusión entre los autores, en un territorio más de generación de conocimientos que de búsqueda de verdades. El objetivo de este capítulo es plantear conclusiones y exponer al público el punto de vista de una banda que ha vivido y experimentado todo este proceso, como lo es Systema Solar, por ser considerada como una de las bandas representativas de las nuevas sonoridades colombianas, que se caracterizan por la hibridación de diferentes elementos culturales y musicales, entre propios y foráneos, con un enfoque más experimental que estático. Para ejecutar toda monografía se necesita un terreno sobre el cual andar, posibilidad que han brindado los autores y las investigaciones estudiadas previamente, pero también es importante abarcar el terreno de lo tangible, que se traduce a las bandas que plantean una interesante visión desde adentro, quizás menos sesgada por un interés histórico o por la intención de retratar algo. De alguna manera hay toda una carretera de doble vía de sentidos y significados que construyen cultura y manifestaciones de identidad, a este punto el capítulo tiene la ambición de complementar algunos apuntes cargados de sentido extraídos de las entrevistas realizadas a Walter Hernández “Dj Indigo” y Andrés Gutiérrez de Systema Solar, contrastados con las posturas propias que otros autores han planteado, y que han sido referenciadas en la monografía.

Systema solar emerge a partir de una situación espontanea, en medio del rodaje del documental Frecuencia Colombiana, que se produce por el interés de Walter

Hernández, (como miembro del colectivo Intermundos), de incidir en los contenidos musicales que se hacen en Colombia y el Caribe. En el proceso de Postproducción del proyecto audiovisual, ya con material recopilado, impera la necesidad de masterizar el audio, y precisamente en ese momento de la producción, Vanessa Gocksch (responsable también del festival) y Walter Hernández deciden mostrar el documental a Juan pellegrino (Posterior productor de *Systema Solar*), *que se encontraba en Colombia a causa del festival Bogotrax, y quien, al observar la propuesta, quedo gratamente sorprendido. En este momento*, Pellegrino conoce también, a través del documental, a John Primera (JonPri), futuro miembro de Systema Solar. Lo escucho improvisar y posteriormente conoció a DJ corpas y a DJ Fresh, quien fue el primer Disc Jockey de la banda. El documental Frecuencia Colombiana fue el punto de partida para lo que sería Systema Solar, se decidió con Juan pellegrino que la apuesta musical de cada uno podría servir, en el proceso de composición musical y se llegó al nombre de Systema solar de majagual, que luego se editó a Systema solar. En el marco de postproducción del documental, Vanessa Gocksh recibe una invitación de Medellín, para participar en lo que hoy día se conoce como la vial de arte de Medellín y así se consolida como propuesta Systema Solar.

Justamente, cabe destacar que Systema solar se compone de artistas que provienen de diferentes contextos. Walter Hernández y John Primera provienen de la escena Hip Hop en Colombia. Por otra parte, Danny Boom procede de una experiencia en el terreno de la producción electrónica en Europa, incluso trabajó en el estudio, donde graban bandas importantes de la escena electrónica mundial como Daft Punk. A su vez, Andrés Gutiérrez, antes de ingresar a Systema Solar, trabajó con agrupaciones del folclor caribeño, y particularmente del genero vallenato. Por otro lado, se ve el caso de Vanessa Gocksch proveniente de Bélgica, quien trae consigo una marcada influencia electrónica pero con grandes destrezas en el tema de la puesta en escena visual del grupo. En ese sentido, se puede percibir que la convergencia de todas estas

influencias, ha logrado, como resultado, un género que no puede ser encasillado y que tiene como principal ingrediente, la experimentación y el ritmo. Sin embargo, la pregunta a este punto es : ¿Por qué esta música, parece en un todo, ser concretamente del caribe?

“Es que, para nosotros lo Hip Hop si viene siendo caribe, la manera como lo conectamos con eso es desde la manera de ser caribe, sentirse caribe, ósea para mí es muy claro, porque yo después de tanto andar, cada vez más fui cayendo en cuenta de que la mejor forma de expresarse desde esa cultura, es construyendo desde donde tú eres, desde lo local, no queriendo ser neoyorquino, no queriendo ser *Afrika Bambaataa*. A mí no me interesa ser el, a mí me interesa es la experiencia que ellos tuvieron, para aplicarla a mi entorno. El caribe es una dimensión de sentido universal, de mundos, de la vivencia de estar en el mundo, y tiene en la gente una de las mayores posibilidades de inspiración de todo lo que ha significado la música en el mundo, el caribe es el que mueve al mundo, es el que conecta por su experiencia de ser eso, es lo que mueve y posibilita la experiencia de la diversidad y la experiencia de la reconfiguración de la convivencia en el mundo y de la conexión con el deseo. Mejor dicho de otra forma, el caribe es quien le ha puesto esa energía de la mezcla de las culturas que se da en la experiencia de lo caribeño, es de donde han salido las inspiraciones de las músicas que han sido referencia para la creación de la música electrónica. No puede haber techno, ni house sin dub, y el dub nace de Jamaica, por ejemplo, la conexión que Danni Boom, miembro de nuestro grupo, tiene con el caribe, es a través de la cultura del Rave y del House. El viene de estar conectado con el colectivo Spiral Tribe, pioneros de las primeras fiestas independientes que se hicieron en Londres, apartadas, que marcaron una pauta en la cultura electrónica del techno y el House. Desde Londres fueron expulsados al sur de Francia, por esta razón todos ellos están conectados con las influencias caribeñas. Toda esa manipulación de los elementos, de los instrumentos y de las apropiaciones rítmicas, de esa

sabiduría, nace de la conexión caribeña y de la vida de los ciudadanos”. Explica Hernández.

En este sentido, el vocalista de Systema Solar, pretende a través de su música potencializar un ideal de desterritorialización de la cultura, apegándose a la postura de que la música más que ser un ente estático, se muta y se hibrida en otros contextos geográficos culturales, con identidades diferentes, sin perder su esencia o naturaleza. Es decir, Systema Solar dentro de su idiosincrasia, busca combatir el hecho de que un colombiano del interior del país, no pueda dentro del ejercicio de su identidad, hacer una inmersión en música vallenata o champeta, sin perder sus raíces, por ejemplo. En este sentido, la agrupación le da fuerza al tema de una cosmovisión, consistente el hecho de que a la final la música se trata de reaprender, reescribir la historia y comenzar a apoyo una cultura de inclusión, evitando así la marginalización. La conformación de Systema Solar es un claro ejemplo de lo anteriormente expresado, puesto que a pesar de que muchos de sus integrantes son del interior del país, tocan una música que no subestimó al folclor caribeño, sino que dentro del ejercicio lo hizo parte de sí. En este orden ideas, y en lo concerniente a los públicos, se puede decir que este fenómeno es una de las principales consecuencias de la banda, ya que su público más que ir preparado a escuchar algo en una de las presentaciones, o de aferrarse a lo que debería producirse en cierto territorio, va por el resultado de la hibridación musical, que a la final es lo que es Systema Solar. Se despliega entonces un paradigma de universalidad, un lenguaje que permite explorar y conocer sin dejar de ser un producto que se puede digerir, a pesar de que posee un ritmo y una huella dactilar. Lo anterior, se evidencia en la aceptación de diferentes tipos de públicos, provenientes desde ciudades como Barranquilla y Bogotá, hasta metrópolis como Londres Y New York, urbes que territorialmente hablando no están en la misma situación cultural que los mismos integrantes que han aportado elementos caribeños a la banda, o en la misma posición cultural de los públicos en la costa caribe Colombiana, que se identifican con mayor facilidad dentro de la idiosincrasia de la banda. Por ello

Andrés Gutiérrez (percusionista de la banda), menciona que “la experiencia de la banda en el exterior ha sido algo totalmente abrumante, la primera vez que salimos del país, la cuestión era de llegar a otro país con muchas expectativas, pero realmente ninguno de los integrantes sabíamos que íbamos a tener tanta aceptación, allá se estaba gestando un movimiento que totalmente desconocíamos, uno decía *la cumbia es de aquí, pero llegamos allá y mi hermano allá viven y respiran la cumbia*”. En base a todo lo expresado, se puede decir que la pretensión principal de Systema Solar es borrar las líneas que demarcan las diferentes culturas, y por defecto, los diferentes géneros musicales.

“Systema Solar conecta más allá de los géneros, esto es techno, cumbia o hip hop, como viene de personas que han estado en escenas musicales diferentes, pero han estado de manera abierta, no sesgada, y eso ha dado que la posibilidad de conexión y de reconocimiento potencie la expresión. Nosotros engrandecemos aún más todo lo que hay, en un concierto nuestro puede haber un rockero, un man de tech, otro de hip, eso ya lo vemos siempre, no hay un centro, hay muchas referencias, varias, en la dinámica de la expresión, entonces no puedes ponerlo en una, por eso yo llego después a ponerle el nombre de *Berbenautika*. Porque me planteo el interrogante ¿cómo hacemos para que esto comience a ser reconocido por la gente? y de ahí nace el término *Berbenautika*. Esto que hacemos es *berbenautiko*, ¿por qué? Porque es una experiencia de una verbena, tú lo que tienes es la posibilidad de escuchar música tradicional del caribe, Soul, Funk, Disco, Salsa, puedes escuchar cualquier música, algo que te mueva, que te haga sentir bien, no vas a escuchar un solo tipo de música y esa es la experiencia de una verbena”, afirma Walter Hernández . En este orden de ideas y en el marco del concepto de Berbenautika, cabe mencionar que la nueva verbena ha permutado a unas prácticas distintas, y precisamente se tiene la necesidad de hablar de verbena, aunque el término solo parezca tomar validez, en la Barranquilla de hoy en día, cuando se habla de la Berbetronika. El concepto inicial de la Verbena ha mutado, pero no puede ser desdibujado o

hacerse desconocido para las nuevas generaciones, el proceso cultural que esta manifestación ha sufrido a través del tiempo.

A pesar de que en algunas localidades de la ciudad de Barranquilla, y en general en toda la costa, aún las verbenas hacen parte de la cotidianidad y del imaginario de la gente, quienes las perciben como un público masivo, un tocadiscos con vinillos, un DJ, un sistema de Picks ups y el patio de una casa o un lugar estratégico; se hace preciso retomar el fenómeno de la fiesta Berbetronika que ha mutado a otras esferas, precisamente para ser estudiado desde el tema de posicionamiento de públicos y de la adopción e interpretación de nuevas músicas. Estos aspectos, que se encuentran intrínsecamente relacionados con dicha fiesta, aluden a la naturaleza de la presente monografía, y a su vez, están inmersos dentro del término Berbenautika del que habla Walter Hernández. “Ellos (Los organizadores del evento) quisieron robarse el nombre de Berbenautika, hicimos que lo cambiaran, y pusieron Berbetronika, usando las mismas letras con las que nosotros usábamos Berbenautika, con B grande. Es muy evidente que quisieron usar eso, nosotros no somos dueños de la Verbena, ni más ni menos fuimos allá a reclamar la titularidad de la palabra Verbena, pero de Berbenautika sí, porque fue una mezcla de palabras que se usó para hablar de lo que hacemos. Fíjate, Miche producciones, con los aliados comerciales que tienen, diseñaron un tipo de evento en el que pudieran capitalizar lo que nosotros, agrupaciones de esta época, en esta movida, hacemos, al público, para así ponerlo en escena con presencia de patrocinadores. A ellos les tocó ir a abogados, porque no querían cambiarlo, porque fue una jugada sucia, es un evento que está viendo que hay un crecimiento de esto, y entonces dicen: vamos a inventarnos esto para captar a este público. Eso no estuvo mal en esa medida, pero si eso de no reconocer esos créditos, esa parte simbólica. Si ellos hubiesen reconocido eso, otra cosa sería, pero bueno nosotros hemos tocado ahí. Porque sabíamos que si no lo hacíamos íbamos a desaprovechar y a desperdiciar la oportunidad de conectarnos con la gente, que es lo que más nos interesa. La Berbetronika no

ha rescatado el valor de esos géneros musicales de la verbena, porque no están comprometidos con una dinámica de proceso de acompañamiento de la cultura caribe, del caribe colombiano y Barranquilla. Está más como un formato de las fiestas electrónicas, metiendo las agrupaciones. La Verbena es popular, es en los barrios. Esto es como coger un poco la estética del barrio y ponérsela a otro estrato, a precios más caros, como para captar también en ciertas épocas a personas que no son de aquí, y a personas que le tienen miedo a ir a una Verbena tradicional, para así deleitar a los que les interesa eso pero no quieren meterse al suroccidente. No hay un proceso de acompañamiento a las comunidades que representan eso, es como ver al otro, *ah mira ese man se destaca, es como ven cántale al rey acá y vete para tu pueblo otra vez, adquiere otro sentido.*”, explica Walter Hernández.

Según el cantante de Systema Solar, se trata de abrirle paso a una élite, para que se conecte con esta música, sin mezclarse con el pueblo. “Sí, es la demostración de que acá hay una fuerza que ya los venció simbólicamente, sin embargo en esto hay unos trámites de uso de recursos, es la balanza del movimiento social, de la vida cotidiana y del poder, de la guerra que vivimos. Simbólicamente están perdidos, porque están encomendando su disfrute a lo que en cierta manera repudian y rechazan, es decir que... es como es quien es racista, pero sus hijos los cría gente Afro, que les dieron ese afecto desde su condición. Aquí pasa eso. Por eso, año a año, esto es un proceso largo, yo no puedo prohibir que lo hagan, pero si estoy atento a qué pasa”.

Otra postura sobre el fenómeno de los públicos, en relación con la berbetronika y el tema de la desterritorialización cultural, la plantea el investigador Jair vega al afirmar que “La música popular es un fenómeno muy complejo, porque posee una naturaleza de contagio, porque interpela al cuerpo...*por más que tú digas yo no quisiera que esto me gustara, estas ahí y terminas enganchado en el ritmo, no puedes ponerle un límite para no involucrarte.* Entonces pasa como el tipo que es elitista y quiere su hijo(a) aprenda música clásica, pero todo el día se la

pasa con la señora del servicio doméstico, que escucha música para planchar y cualquier día se da cuenta que el hijo está pegado con Yuri, porque es que el sentido de lo popular tiene una cantidad de códigos y elementos que enganchan.”

Dentro del tema de la permutación de la música de verbena, existe ineludiblemente un componente social, como son las interacciones que están detrás de la música y que explican a la misma. Los contextos, los estratos, las élites, que aunque no son precisamente el eje de esta monografía, no pueden ser segados. Systema Solar, también resulta ser un caso interesante, si es analizado desde esta postura, porque a través de sus letras tienen implícito un ideal de inclusión, de igualdad y sobre todo de reconocimiento. Así como una crítica a ciertos sistemas y la proyección de un estilo de vida que pretende exaltar identidades, trayendo consigo el pasado y reconociendo las músicas que son la base de su experiencia. De esta forma interfiere directamente en el tema de la mezcla, de la fusión, que en sus palabras ha sido la causante de que muchos géneros hayan mutado, por la misma iniciativa de artistas de trascender las músicas a terrenos de creación, configuración y aprendizaje de técnicas e instrumentos, no propios, pero que podrían aportar un tinte de universalidad a sus músicas. “Nuestra música viene de un proceso de reivindicación y una experiencia de equilibrar poder, de resistencia, lo que hacemos nosotros no es más que eso. Es posibilitar dignidad. Primero para nosotros, la experiencia es básicamente encontrar elementos de expresión, de una vida, combinación de sonidos de una larga tradición de fortaleza. Si hablamos de hip hop, hay que hablar del árbol de lucha que viene con el Soul, Funk, Blues, con los campos de trabajo, los monocultivos, siguen problemáticas como la apropiación de recursos, la explotación del trabajo, sigue pasando y nosotros intentamos trascender esa experiencia negativa, de todas esas violencias y prácticas de discriminación” menciona Walter Hernández

Ahora bien, otro aspecto interesante, sobre el proceso creativo y cultural que ha llevado a cabo Systema Solar, es el cosmopolitismo en el que se han visto envueltos sus integrantes y que ha permitido que ellos manejen una actitud de receptividad, propia de los artistas que son capaces de efectuar procesos de apropiación cultural, para así crear obras originales, que tengan influencia de elementos de otras culturas. Cabe aclarar que el cosmopolitismo, desde su concepto, es la base de esta comunicación de doble vía, ya que responde a una moralidad inclusiva. Básicamente, permite una relación de mutuo respeto entre personas de diferentes contextos o países. Por ello, entre otros factores, capitales como New York son consideradas como ciudades cosmopolitas, con una cultura de respeto y de aceptación a la multiculturalidad, de reconocimiento al otro.

Walter Hernández afirma que en ciertos sectores de Barranquilla existe un nivel de cosmopolitismo, que ha permitido generar las hibridaciones musicales. Sin embargo, él considera que de alguna manera existe en la ciudad una discriminación, en torno al tema, porque este ideal de cosmopolitismo solo lo poseen ciertas personas, por sus capacidades económicas y de educación. Se hace pertinente expresar entonces, que Systema Solar quiere proyectar con su música una resistencia a este tipo de desigualdad cultural, siendo esa, según ellos, la única resistencia válida que se puede plantear, para que la apropiación cultural pueda darse, en un mayor número de personas.

“En cierta medida, lo que pasa es que yo veo a Barranquilla que tiene todos esos altos contrastes de sectores, entonces cuando me dices cosmopolitismo solo veo por cierta gente, pero no me puedo casar con cierto combo, veo que hay en general una vibración grande con una comunidad que canta, que baila, y que eso le permite fortalecerse para vivir. Si hablamos de un grupo de música, creo que en esa medida las agrupaciones que pueden resaltar, son aquellas que van sintiendo esa amplitud, Barranquilla si permite un poco el vaivén de músicas, como de experiencias provenientes de diferentes lugares. Este espacio si permite que haya un poco ese vaivén, pero falta que sea más amplio, no tan

sesgado hacia ciertos sectores, por eso no me gusta pensarlo así, hay que seguirle trabajando para que se fortalezca más gente con eso, que no sea exclusivo el acceso a esas informaciones.” Explica el cantante de Systema Solar.

Sin embargo, es un hecho que en las primeras verbenas, para mezclar música en vivo, personas que no eran necesariamente de elite, tomaban algún elemento que no hacía parte del contexto y lo adoptaban, como fue el caso de la consola de mezclas (mixer). Se puede hacer referencia a que ningún tipo de producción musical debería ser subestimado, ya que el principal armamento para la preservación de las músicas catalogadas como “híbridas”, inclusivas, es tener una interacción directa con lo que se construye musicalmente, desde el pueblo, de manera análoga, sin las pretensiones, quizás, de músicos que se han ido en búsqueda de nuevas maneras de producción, con el uso de nuevas tecnologías. “Bien, esa es la fuerza que hay en el terreno musical, pero hay que ampliar más el horizonte de todo lo que se puede hacer con eso, que se trascienda la vivencia violenta, que sea más para unirse, congregarse, para fortalecer el tejido social. Los sectores de elite son agresores de zonas vulnerables, hay marginalidad. Las empresas en sus sueldos barroos marginan a la gente, con todo este tema de la construcción emergente en la ciudad. Hay casas muy grandes para unos, y otras más pequeñas para otros, y si no hay propuestas de convivencia, si tu permites que haya una casa de 100 metros para uno y 5 metros para otro, no puedes esperar que todo funcione bien. La casa pequeña, mucha gente, con pocas opciones de recreación, todo ese combo que va a vivir en esa zona, que no va a tener opciones sino de vivir *apiñao*, de ahí tiene que salir una música loca, y van a salir unas vivencias de violencia muy tenaces, que no van a permitir, si no hay inteligencia, que trascienda ese tema, que haga que la música y la expresión sea más digna.¿ De qué habla la champeta hoy?, habla de mucho, pero no es solo champeta, también hay otras formas de hacer música que no son eso, hay que explorarlas, donde se presentan estos fenómenos, el tema es como me conecto con eso, ¿qué parte hay que fortalecer? : ese

reconcomiendo, ese vaivén comunicacional que no se está dando. Esta ciudad está fragmentada como los que pueden y los que no. De nada sirve traer un sabio acá para que lo vean tres personas, a que lo puedan ver miles.” Menciona Hernández, al respecto.

Para el investigador Jair Vega es interesante el hecho de que esta música confronta extremos que van en diferentes direcciones, ese paradigma de que X música es *corroncha*, es *gringa*, o *foránea*, y que por ende no es nuestra, según él, debe ser derribado. Entre otras cosas existen diferentes tipos de personas, hay quienes se sitúan frente a Noel Petro, por ejemplo, pero hay quien se sitúa del otro frente, el de la electrónica. “Me parece válida, esa confrontación es intencional. Es más la mezcla que la confrontación” estipula el investigador.

Al respecto Hernández afirma que “En la experiencia lo que hay es diversión y todo esa confrontación vale y es divertido, por ejemplo Pedro Ramaya grabó el disco para la cumbia moderna de soledad, “crees que soy sexy”, la versión de Rob Stewart, resultado de que él copio la melodía del *man* y en el 79 grabó eso, *wachu wachu*, porque él no cantaba en ningún inglés, sino tararero, bacanisimo. El no se queda quieto (Pedro Ramaya) , como Aníbal Velásquez, el escuchaba rock n roll en onda corta, y el exclamaba *eche esa vaina la puedo hacer yo* y le daba su viaje, por eso la guaracha”. Lo que evidencia que este tipo de interacciones musicales, no se han dado solamente en los últimos cinco años, y en cierta medida, explican la necesidad de bandas como Systema Solar de explorar con productos ya hechos y con sonidos recopilados posteriormente, o contruidos a través de una mediación tecnológica.

En adición con las opiniones de Walter, y retornando, más específicamente, al tema del cosmopolitismo, Andrés Gutiérrez considera que en Barranquilla si se ha dado ampliamente este tipo de orientación de apertura, y que ésta ha influenciado fuertemente en el desarrollo que han tenido los músicos barranquilleros en el tiempo. “En Barranquilla siempre ha sucedido así, de pronto

lo que ha cambiado a través de los años es qué elementos se usan para las nuevas propuestas. Pero siempre ha sido la ciudad un eje muy propositivo, en muchos sentidos, con músicos, deportistas, boxeadores, en muchas formas, y tiene que ver para mí, con el hecho de que fuimos un lugar donde llegó mucha gente de muchos lados, teniendo un puerto llegaba gente de todo el mundo, en *quilla* si te pones a ver hay gente de todos lados. Cada quien proponía una forma de ser y de vivir, era un sancocho de cosas, y eso es lo que es el barranquillero hoy en día, una consecuencia de eso. Y así se ve reflejado en la música”, menciona Andrés Gutiérrez, con un carácter menos crítico.

Dentro de todo el tema de la permutación. Tomando distancia ahora del componente socio cultural, se hace imperante hablar de cómo se dan en sí los procesos de apropiación cultural, adopción tecnológica y producción de la música popular caribeña, es decir, sobre los elementos que son utilizados y como se hacen posible las mezclas, siendo más específicos, en el ejercicio de combinar sonidos análogos con procedimientos electrónicos, sin dejar de lado la composición de letras y de la estética como tal, que vendrían dando como resultado la identidad musical de la banda. Estos elementos son fundamentales para construir un producto cultural propiamente original, que termina retando el esquema de la música enmarcada dentro de un género, con poca capacidad de exploración, mutación y configuración. “En el caso de Systema Solar, el uso de la tecnología es una consecuencia, una demanda, se dio porque se tenía que dar, porque era el momento en que la música colombiana estaba pidiendo ese cambio, había esa necesidad de probar algo diferente y esos elementos electrónicos y tecnológicos estaban ahí a la mano para que fuesen utilizados. En este momento , cada uno de los integrantes de la banda tiene su home estudio, entonces cada quien tiene la oportunidad de trabajar desde casa, cada quien puede proponer ideas y cosas desde su lugar, precisamente ahora estábamos grabando cosas. Generalmente usamos un equipo de producción que trabaja en forma general, con preamplificadores NIF, conversores Apogee, apoyo de micrófonos audiotecnica, yamaha con sus NC10, tenemos KRK, MAC esta por

ahí también colado, SHURE, ósea no es lo que usas, es como lo usas, nosotros usamos lo mismo que usa todo el mundo, una tarjeta madre muy costosa con pre amplificadores, ALESIS, NIF, Distressor, Apogee, el cuento no es qué tengas sino como lo usas, como lo aprovechas, como le sacas *el gustico* que no le saca el de al lado.” Complementa Andrés.

Walter Hernández amplía lo expresado previamente afirmando que “La tarjeta que se usa es una tarjeta Motu, un Mac book de la anterior generación, los tocadiscos, se usan Technics 200mk2, referencia estándar de un tocadiscos cualquiera en el mundo, que es muy bueno, un micrófono R20 de Electrovoice, otro Shure que también es clásico. Sampleamos bastantes discos de vinilo, para nosotros es clave samplear al componer, del primer disco estoy hablando, el segundo hubo más elementos. Una cosa es grabar y otra tocar en vivo, cambian muchas cosas, nosotros usamos el software Ableton Live, que permite dividir cada instrumento en una escena independiente y te permite llamarla a voluntad en el tiempo real con alta calidad, y con una oportunidad de poder manejar controladores, usamos un equipo, el Spider fox, que es como tener una consola en la mano, te permite aplicar procesos en tiempo real simultaneo, beat repeat, reverberación, filtrados, filtros, es decir aplicarles compuertas a las frecuencias, manipularlas, altas-medias- bajas, en fin, en tiempo real. El formato que usó Juan en vivo, era un mixer Allen and Heath. Ya ahora no lo usamos, pasamos a otras cosas, ahora usamos equipos en vivo, no hay nada programado, todo es en el momento. La gente cree que uno pone una pista o un play y eso no es así, cada instrumento, cada sonido, somos un grupo híbrido. Es muy común, en los grupos también hacerlo todo en vivo, mezclan instrumentos tradicionales tocados primero con instrumentos electrónicos y luego pasados a la máquina, y luego tocados de nuevo en vivo pero ya con las máquinas, no en el computador sino a los controladores, es el mundo de los controladores. Los controladores son interfaces que permiten manipular el audio, es como un hardware, no software, es una máquina que puede aplicarle procesos y poner a sonar lo que tú quieres, porque lo tocaste, está guardado ahí, y tú lo puedes llamar a voluntad y ya no

estas usando el PC. Por ejemplo un hardware es las MPC, 4mil o 5 mil. Las maquinas con las que se hace el techno, la TR 808 de Rowland, esas son herramientas que cambiaron el sonido y que le dieron historia a cada época, ah esa música suena así porque está hecha con esa máquina, con esto, con lo otro. Nosotros somos hibrido, en este momento queremos un OCTAPACK, ocho celdas que se activan percutiendo, tocando, pero en cada lugar tu puedes asignar que pongas ahí los sonidos que tú quieras, pero no para tocar solamente percusión, ahí puede sonar lo que sea, puedes poner a sonar el mundo ahí, puedes asignar que salga cualquier cosa en tiempo musical, lo que tú quieras”

El Sound System es básicamente el modelo de Systema Solar, lo que en términos generales es básicamente un DJ Poniendo pistas, un MC improvisando y una persona tocando la percusión o lo que se demande para la puesta en escena. “para mezclar en vivo los PCs son claves y las tarjetas de sonido. En mi estación de trabajo trato de ser muy análogo, una batería, un tambor, timbales, platillos, como para sacarle unas texturas más análogas. Las tornamesas por ejemplo, mixer, mezcladores también hacen parte del paisaje. Hasta el momento no he visto la necesidad de pasarme completamente a las baterías electrónicas, porque creo que lo bonito es combinar lo análogo con lo electrónico, la textura que brinda eso. Poder generar la fusión sin que se escuche *encimao* un redoblante totalmente tocado en vivo con un beat electrónico. Volviendo al tema de tocar en vivo, se me hace necesario aclarar la diferencia entre Systema Solar que mezcla en vivo y un DJ, que tiene las pistas ya tocadas, como te explico, una cosa es que el Dj unda un play y se quede quieto durante la *vergaja* fiesta y haciendo *wohoo*, y otra cosa es la forma como nosotros hacemos, nosotros tenemos las pistas y el DJ está manejando las pistas, cortando frecuencia, quitando instrumentos, poniendo instrumentos y es algo que se vuelve la huella dactilar de cada rumba, puede darse el momento que el DJ dice en esta fiesta: *quiero dejar el Loop por más tiempo porque está muy buena esta vaina*; y si siente que lo necesita, lo hace. El público no va siempre a lo mismo, ni se porta de la misma forma, todos los sonidos no son iguales. Si tú pones una pista tú

estás haciendo un esquema de lo que debería ser una canción, *ahora empieza esto, ahora viene, oh que sorpresa*. Con Systema no es así, con Systema se tocan las pistas, no simplemente undes Play.” Afirma el percusionista de la agrupación.

Más allá del tema técnico de la producción de estas nuevas sonoridades, la presente monografía también propone la mirada a cómo es el mecanismo y la dinámica de creación de estas nuevas músicas, entre otros aspectos, por su misma naturaleza de libertad de expresión. “Dentro de la banda, cada quien se encarga de pedazos, yo me encargo mucho del ritmo desde mi estación y ayudo a producir. Juan es el productor, Danni también se encarga de la parte electrónica, Corpas añade los Scratches, Walter y Jonpri como son cantantes ponen la letra, generalmente lo que ocurre es que se hace primero todo lo que dije, y luego se le manda el final a ellos dos, y ellos con la música proponen la letra. Otras veces ellos ponen la letra antes, generalmente no hay una forma rígida de trabajar, pero generalmente es así, hacemos reuniones, todos vamos al estudio en Taganga, el de Juan Pellegrino, nos vamos allá cuatro días sin bañarnos, sabroso, oliendo a varón. Jameamos , *pin pin*, y así van saliendo las cosas. El segundo disco de la banda duró cuatro años en salir, pero en un mes se grabó, mentiras, salió en una semana, dándole todos los días, pero lo duramos construyendo, poco a poco, 4 años. Yo inspiro mi labor en dos cosas, en la gente y en las texturas. Algo que me ha dejado de enseñanza Systema es no ver el ritmo como ritmo, sino como textura que aborda. Es muy difícil que tú puedas empastar sonidos tan diferentes, por ejemplo, algo totalmente raizal, como un tambor alegre metido con un beat totalmente technero, pero si empiezas a analizar la música como textura, te resulta lo más interesante y fácil del mundo. El tambor se puede convertir en un sintetizador, el tambor se puede volver un beat trancero, si lo abordas desde el punto de vista de las texturas. Entonces tú dices, no de pronto no voy a afinar el tambor así, sino de tal forma, no tan tradicional, no voy a usar tal cuero sino tal parche, y así cada uno de los elementos.” Manifiesta Andrés Gutiérrez, quien deja en claro que a pesar de que

el proceso de trabajo y construcción de las canciones no es convencional, no deja de ser disciplinado.

El concepto de mezcla ha sido nombrado de una manera categórica, a lo largo de esta monografía, en otros contextos. Sin embargo, la noción de mezcla está concebida en todos y cada uno de los campos de trabajo de la producción musical de la banda. “Antes de llegar a hacer la mezcla hacemos lo que se llama el “back spin”, el tener dos discos iguales y ponerlos en el mismo pedazo, entonces de la mano derecha lo pones a andar en el pedazo instrumental y cuando pasen tres o cuatro compases, cuando va a terminar el cuarto compas lo paras y le das play al otro tocadiscos en el mismo punto donde salió este, generando un loop, un bucle, un sinfín ya? ,construyendo de esa manera lo que podemos decir formalmente la pista sobre la que alguien improvisa luego, y se expresa el rapero encima de esa pista, en vivo. Es la creación del sample, de la muestra , entonces mira todo ese vuelo. Una de las primeras canciones de Systema Solar fue hacer la versión de la canción “crees que soy sexy”, que versionara al señor pedro ramaya, con su cumbia moderna de soledad. Esa canción la volvió famosa Rock Cuba .Ese vinilo del sello codiscos lo cogió Danny y comenzó a cortar la canción y ahí sale nuestra versión de “crees que soy sexy” del primer álbum, que salió en el primer tiraje y la empresa que tiene los derechos no quiso que la sacáramos y no salió publicada en el segundo tiraje. Pero esa canción es una historia de versión de versiones, pero bueno, quien propone el tema de remezclar a partir de ahí una nueva canción “crees que soy sexy” versión Systema solar fue Danni y la produce con Juan, es decir, el House, que es la música que toca Danni como parte de su apropiación, como un pionero del techno de Colombia. El House y Techno son música netamente afro, nace de esa experiencia del dub jamaiquino y de la forma de transformar el funk en Detroit por la cultura afro. Danni más que bogotano, es hijo de un señor que es entre familia australiana irlandés y paisa, entonces es alguien que tiene una conexión desde la expresión de la música, no snobista, sino como con un sentido de militar en algo, como en una causa de reivindicación social con lo que

hace con la música y está muy conectado con lo caribeño, ósea él pone ese tema, nosotros hacemos la versión y para nosotros es natural, *ah ese tema, claro, y empezamos a hacer nuestra versión*” Afirma Walter Hernández.

En el proceso de composición musical de Systema Solar, particularmente en la construcción de las letras, la simpleza es un factor clave. A pesar de que los integrantes de esta agrupación poseen estudios musicales que fácilmente los puedan ubicar dentro del virtuosismo, ellos han decidido basarse en la improvisación y en una composición musical-sonora que resulte una experiencia agradable y comprensible para sus públicos. Hernández explica: “Nos gusta es que sean canciones, la improvisación dentro de la estructura de la canción, las canciones las ensayamos para tocarlas así, porque eso conecta mucho, no como los grupos de rock progresivo que comienzan a usar disonancias, como ruidos, como estéticas de afectar al otro, de enzorrarlo no? , que eso también puede ocurrir, pero acá no, es lo más simple, es ir a lo más básico, ósea una estructura, una canción, un verso, un coro y un mensaje que se pueda bailar, ósea no estamos en esa pretensión de complejizar, como *raya coco*, aquí se lanza el buitre contra la gente, no esa experimentación violenta, es más hacia el goce, al servicio del *bacile*, de sentirse bien, no de virtuosismo, eso no va, no es la actitud Systema Solar”.

Un factor clave, en la libertad creativa, que ha tenido Systema solar como se evidencia en lo dicho anteriormente, es la independencia. El hecho de no estar vinculados a una casa discográfica, ha permitido que no se dé un sometimiento creativo en su producción musical. En este sentido, Systema Solar no se construye únicamente pensando en lo comercial, sino en la posibilidad de contar con libertad creativa para expresar lo que quieren y hacer posibles las hibridaciones de géneros musicales que los caracterizan. En cierto sentido, la asequibilidad a nuevas tecnologías musicales y de comunicación, ha permitido que no se necesiten grandes estudios de grabación, usualmente proporcionados por casas disqueras, a la hora de crear su música. En el marco de lo anterior, el

vocalista de Systema Solar expresa lo siguiente: “nosotros con el primer disco, podíamos grabar donde sea, Juan Carlos ya venía de una experiencia de aprovechar cualquier circunstancia, más para sacarle provecho, que para verle problema, para él, el estudio es cualquier lugar, después de que haya una tarjeta de sonido, entonces en seguida viene la digitalización, la miniaturización de las herramientas. Esto permitió que el disco fuese grabado en Barranquilla, Cartagena, Bogotá y Medellín. Por ejemplo, el bombo de “*mal palpitando*” fue el zapato de un amigo, sobre un piso de madera. En Bogotá hay mucho piso de madera, y dijimos: *joda se oye bacano, sigue ahí*, no fue más que la tarjeta de sonido de alta calidad, un computador, conectamos el micrófono ahí, en el compu se tiene el software para grabar lo que entra por la tarjeta y sale. Esa vaina era un ritual de grabación en el 60, a la batería, tocaba ponerle un *no sé qué*, la batería es esta, ahí está el bombo y ya. Hemos usado el sonido de las llaves, el escaparate allá en Cartagena, también una vez sonó un celular y ese sonido quedó bacano y esa es la mística de esto. En “bienvenidos” la guacharaca fue con mi mano, con un micrófono de alta calidad eso cobra una dimensión inmensa. Y lo puedes trabajar, aplicarle procesos, que antes era de horas, un rollo muy tenaz, ahora es rápido.”

Este capítulo sobre Systema Solar, no obedece más que a la necesidad de evidenciar todos los conceptos, con los que se ha trabajado en el presente trabajo investigativo, y justamente, el cosmopolitismo, la mediación tecnológica, la apropiación musical y la independencia musical son abordados. Para el desarrollo del trabajo, se ha hecho pertinente plasmar las interacciones que se dan en la construcción de estas nuevas músicas, en un terreno real, que soporte a las explicaciones conceptuales. En el capítulo, los protagonistas de este fenómeno le dan voz propia a un proceso de hibridación musical que fundamenta las principales propuestas musicales del caribe, que son materia de exportación en la actualidad, vislumbrando así un panorama sobre lo que será la música de ahora en más, con el fin de comprender no solo lo que escuchamos sino lo que hay detrás de ello.

REFLEXIÓN FINAL

AGRUPACIONES QUE RETAN AL TERMINO “GENERO MUSICAL”

Más que profundizar en las técnicas o mecanismos, a través de los cuales se han hecho posible las hibridaciones culturales que han logrado consolidar las nuevas sonoridades, como punto de partida para el nuevo paradigma musical en Colombia y el mundo, en el presente trabajo investigativo se buscó darle mayor relevancia a la mediación tecnológica, como elemento generador de los nuevos procesos culturales que se han dado recientemente en el panorama musical de la ciudad de Barranquilla. Desde un fenómeno cultural, caracterizado por la proyección de nuevas perspectivas artísticas, en torno a la música popular del caribe, se presenta un proceso de reinención sonora que germina del mismo deseo de compartir, más que una pieza musical, el valor de la experiencia entre el público y el artista. En este sentido, lo previamente estipulado se relaciona con el tema de la apropiación cultural, que vislumbra una nueva postura del artista y particularmente un interés especial por el diálogo, ya que responde a una descategorización de los géneros musicales y a una ruptura del pragma, para lograr procesos de hibridación, como aquellos que se han dado entre los ritmos africanos, la champeta y los sonidos electrónicos.

Ahora bien, en el marco de la mediación tecnológica, se vislumbra una noción encaminada a la formación de identidades. El hecho de que los artistas de la emergente música popular colombiana puedan mutar a dimensiones sonoras diferentes y originales, ha permitido que las identidades propias de un género tradicional, entren en una dinámica de apropiación cultural, consistente en la adopción de elementos de otros tipos de música, para así posibilitar un hibridación, que en otros tiempos no fue posible. En cierto sentido, lo anterior es una consecuencia del uso de nuevas tecnologías musicales. A la producción

electrónica, que han venido adoptando los nuevos creadores, le deben parte de la identidad que han construido, sin desmeritar el sentido histórico y formador de la identificación cultural brindada por un territorio en específico. Las representaciones culturales modernas que se han forjado, en parte, debido al desarrollo tecnológico, han instituido imaginarios dentro la cultura musical. Como se evidencia en la ciudad de Barranquilla, donde se ha formado la concepción, entre las nuevas generaciones, de que la música de verbena moderna posee una relación directa con el género electrónico.

En el marco de lo previamente expresado, se hace necesario traer a colación el tema del capital simbólico y cultural, debido a que la implementación de nuevas tecnologías dentro de la música popular colombiana, le ha brindado un reconocimiento a los nuevos géneros que a través de los procesos de intercambio sonoro e hibridación cultural instituyen sus formas de producción. Innegablemente, en décadas pasadas, la música de verbena era percibida como una forma artística que respondía a las vivencias de barrios populares, desde las letras hasta la misma estética, y en ese sentido, no captaba la atención, ni mucho menos el reconocimiento de otros contextos socio-culturales. Sin embargo, gracias a los nuevos procesos de mediación tecnológica, a la hibridación de géneros musicales y a una demanda creciente por parte del público, estas músicas han adquirido prestigio dentro de otros sectores de la sociedad, lo que permite inferir que el capital simbólico y cultural que suscitan, ha permutado. En consecuencia, los géneros tradicionales de la música popular caribeña no se ha quedado encasillados dentro de un espacio o contexto determinado, factor que responde a la construcción estética que plantean los géneros de la música electrónicos, el cosmopolitismo y la reclamación de un campo o Field, en términos de Pierre Bourdieu, por parte de los artistas modernos de la música popular colombiana.

¿Por qué a este punto, se incluye a la música de verbena dentro de la música popular colombiana? Precisamente, lo expresado anteriormente, en torno al

tema de los tipos de capitales, permite explicar que la música de verbena, actualmente, si es aceptada como música popular del país. Como es la cumbia a la costa caribe, el bambuco a la región andina, así es la actual música de verbena a la cultura popular del país.

En este orden de ideas, se ha dado una permutación. El músico también ha evolucionado, desde su misma identidad, debido a los procesos de apropiación, hibridación e intercambio sonoro. Esto ha generado legitimidad, reverberación y principalmente un interés en todo el país, no solo de los públicos sino de los artistas nuevos, que ven en las construcciones sonoras, influenciadas en gran parte por la música popular caribeña, una posibilidad para nutrir sus creaciones artísticas.

En medio de este proceso, se puede plantear la posibilidad de una pérdida de las identidades autóctonas, dado el amplio universo de posibilidades con las que cuentan los artistas para experimentar, debido, entre otros factores, a los recursos tecnológicos que la industria musical ha venido posibilitando. Sin embargo, no podría darse un proceso de hibridación entre dos ritmos o dos culturas, sin que ambas partes lleven inmersa una cultura propia. Bandas como Systema Solar y Bomba Estéreo están compuestas por integrantes provenientes de varias regiones del país, que traen consigo un background musical diferente, pero que se permiten la apropiación de elementos de otras músicas y culturas. En consecuencia, la hibridación resulta, porque cada uno aporta y recibe un capital cultural específico, con el fin de generar una mezcla que conlleve una identidad propia o una huella dactilar, sin perder el sentido histórico, ni la conservación de ritmos tradicionales, efectuando así un diálogo.

En este sentido, la música africana, en Barranquilla por ejemplo, inicialmente fue asociada como música verbenera y/o música internacional. Este tipo de etiquetas se constituyeron dentro de las músicas populares foráneas, que han atravesado un proceso histórico de apropiación cultural en el universo musical de la ciudad. Posteriormente, la implementación de un equipo de reproducción

musical llamado Pick up, en fiestas de barrios populares, en los que se reproducían discos originarios de las islas del Caribe y de algunos países africanos, logró constituir a la posteriormente denominada música popular del Caribe. En medio de este proceso, la música Africana, con el paso del tiempo, se transformó en nuevos géneros musicales. En otras palabras, se dio un proceso de hibridación musical que, por ejemplo, dio origen a la champeta, que posteriormente se consolida como género musical. En la actualidad, la música africana se ha hibridado con la electrónica y el soul, entre otros géneros, gracias a la apropiación tecnológica que se ve evidenciada en este proceso. De esta manera la música africana, ahora hace parte de la música popular del país, lo que responde al propósito de esta monografía, de plantear un análisis sobre la permutación que han sufrido las músicas de verbena (como la africana) al transformarse en las nuevas sonoridades que constituyen, hoy día, la música popular caribe y del país. Esta nueva música se exporta como una huella dactilar de Colombia y ubica a sus públicos en una dinámica de significados, texturas, ritmos, culturas y apropiaciones.

Cabe rescatar que las nuevas formas de producir músicas, plantean un nuevo paradigma para la música independiente, comprendida como toda aquella expresión artística que se genera fuera del contexto de hegemonía comercial emergente, y que plantea, como base, una noción de libertad. En palabras de la agrupación musical *Systema Solar*, existe una necesidad de salir del esquema tradicional de hacer música y orientarse hacia la búsqueda de la libertad creativa que, según ellos, es limitada por las grandes casas disqueras, que tienden a monopolizar el talento. Justamente, *Systema Solar* aboga por prácticas más enfocadas a la diversión, que se evidencien en las dinámicas de interacción con sus públicos. El interés, más que de crear adeptos a un ritmo, es de mover masas, a través de la alegría y el contagio, que generan las hibridaciones, presentadas por la nueva música popular colombiana.

REFERENCIAS

-Androustopulos, J. & Scholz, A. (2003). Spaguetti Funk: Appropriations of Hip-Hop Culture and Rap Music. Recuperado el día 8 de Abril de la página web <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/0300776032000144922#preview>

-Aharon, M. (2012). Riding the Culture Train: An Ethnography of a Plan for Social Mobility through Music, *sagepublications*, 448-462

Appelrouth, S. (2011). Boundaries and Early Jazz: Defining a New Music. *Cultural Sociology*, 5(2), 225-242

Arboleda, D. (2013). El folclor y el patrimonio frente a la hibridación y la globalización en la música colombiana. Tensiones tradicionalistas vs modernizadoras: políticas culturales, poder e identidad. *Boletín de Antropología de la Universidad de Antioquia*, 28 (45), 180- 211

-Arias, E. (2013). La industria de la música independiente y su consumo cultural. *Revista Derecho a comunicar*, 8, 30-47

Blasco, C. (2000). Entre el Folklore y la etnomusicología. 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia. *Revista A Contratiempo*, 11, 36-49

-Botero, C. & Ochoa, A.(2009). Pensar los géneros musicales desde las nuevas prácticas de intercambio sonoro. Recuperado el día 8 de Abril de la página web <http://www.territoriosonoro.org/CDM/acontratiempo/?ediciones/revista-13/articulos/pensar-los-generos-musicales-desde-las-nuevas-prcticas-de-intercambio-sonoro.html>

Buitrago, J. (2014). Música folclórica de Colombia. Recuperado el día 27 de Mayo del 2015 de la página web <http://colombinmusicfolclore.blogspot.com/2014/08/region-insular.html>

-Cardona, P., Muñoz, J., Álvarez, F., Hernández, Y. & Collazos, C. (2014). Estudio correlacional de prácticas de diseño emocional en objetos de aprendizaje, *Tecnologías y Aprendizaje: Innovaciones y experiencias*, 494

-Clay, A. (2003). Keepin' It Real. Black Youth, Hip-Hop Culture, and Black Identity. *American Behavioral Scientist*, 46(10), 1346-1358

- Correa, G. (2012). El concepto de mediación técnica en Bruno Latour, *Psicología, conocimiento y sociedad* 2 (1), 56-81

-Contreras, N. (2003). Champeta / terapia: más que música y moda, folclor urbanizado del Caribe colombiano. *Revista Huellas*, 33-45

Corti, B. (2007), “Las redes del disco independiente: apuntes sobre producción, circulación y consumo”, en Observatorios de Industrias Culturales de la Ciudad de Buenos Aires, Concurso de Ensayos 2007: Las industrias culturales en la Ciudad de Buenos Aires, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, pp. 55-79.

-Dowd, T. & Pinheiro, D. (2013). The Ties Among the Notes: The Social Capital of Jazz Musicians in Three Metro Areas. *Work and Occupations*, 40(4), 431-464

-Giraldo, J. & Vega, J. (2014). Entre champeta y sonidos africanos: fronteras difusas y discusiones sobre “músicas negras” en el Caribe Colombiano, *Revista Memorias*, 128-152

- Giraldo J. (2014). Sonidos populares en Barranquilla: Capitales de la música Champeta y Africana, y sus mediaciones con el desarrollo social (Tesis de maestría) . Universidad del Norte, Barranquilla, Colombia.

-Géneros Musicales de Colombia. (2012). Géneros Musicales de Colombia. Recuperado el día 27 de Mayo de la página web <http://generosmusicalescamelo.blogspot.com>

- González, A. (2009). Música popular e identidad en Barranquilla, 1940 - 2000. De la cultura tropical a la identidad global. En M. Pardo (Ed), *Música y sociedad en Colombia. Traslaciones, legitimaciones e identificaciones* (1a ed., pp. 114-131). Bogotá, Colombia: Editorial Universidad del Rosario.

Hernández, O. (2007). Colonialidad y Poscolonialidad en Colombia. *Revista de música latinoamericana*, 28(2), 242-271

-Hernández, R. (2012). El baile de Verbena, y su majestad, el Picó: expresión sociocultural del mundo juvenil suburbial del caribe colombiano, *Revista amauta*,91-108

--Hernández, J. (2013). Pensar la violencia desde las mediaciones: retos epistemológicos en comunicación. *Signo y Pensamiento*, 33(63) 16-32.

-Hofer, S. (2006). I Am They, Technological Mediation, Shifting Conceptions of Identity and Techno Music, *The International Journal of Research into New Media Technologies*, 307-322 p. 309

-- Igarashi, H. & Saito, H. (2014). Cosmopolitanism as Cultural Capital: Exploring the Intersection of Globalization, Education and Stratification. *Cultural Sociology*, 8 (3), 222-239.

-Jameson, F. (1999), El giro cultural. Buenos Aires: Manantial.

-Jay, J. & Manuel, P. (1994). Puerto Rican Music and Cultural Identity: Creative Appropriation of Cuban Sources from Danza to Salsa, *Ethnomusicology*, 249-279

-Jensen, S. (2006). Rethinking Subcultural Capital. *Nordic Journal of Youth Research*, 14(3), 257- 276

Lamacchia, M. (2012). Difusión digital de la música independiente: alcances y limitaciones. *Revista AVATERES de la comunicación y la cultura*, 4, 1-14

-Martín Barbero, J.(1987) .De los Medios a las Mediaciones. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

- Menin, D. & Schiavio, A. (2013). Embodied Music Cognition and Mediation Technology: A critical review, *Psychology of music*, 804-814 p. 810

- Miller, D. (2014). Symbolic Capital and Gender: Evidence from Two Cultural Fields. *Cultural Sociology*, 8(4), 462-482

Música Colombia. (2010). Música de la Región Orinoquia. Recuperado el día 25 de Mayo del 2015 de la página web <http://culturamusicalandina.blogspot.com/2010/06/musica-de-la-region-orinoquia.html>

-Orozco, G. (1997). Medios, audiencias y mediaciones. *Revista Comunicar*, 8, 25-30

-Posada, E. (2005). Barranquilla en la visión de Marvel Moreno: Reflexiones de un historiador de la ciudad. *Revista Huellas*, 71-75, 36-44

-Pinilla, A. (2015). Música Folclórica. Música Folclórica Colombiana. Recuperado el día 23 de Mayo de la página web <http://angielolis.blogspot.com/2015/03/musica-folclorica-colombiana.html>

- Prior, N. (2014). 'It's A Social Thing, Not a Nature Thing': Popular Music Practices in Reykjavík, Iceland. *Cultural Sociology*, 9(1), 81-98

-Quiña, G. (2014). Las múltiples dimensiones de la música independiente. *Revista Versión*, 33, 154-166

-Rincón, J. (2012). Mediaciones, comunicación y colonialidad: Encuentros y desencuentros de los estudios culturales y la comunicación en Latinoamérica. *Signo y Pensamiento*, 30(60), 156-165

-Regev, M. (2007). Ethno-National Pop-Rock Music Aesthetic Cosmopolitanism Made from Within, *Cultural sociology*, 317-341

-Schlesinger, P. (1989). Aportaciones de la investigación latinoamericana: una perspectiva británica. *Telòs* ,19, 55-60

-Sharpe, C. (2014). La narrativa transmedia y el contenido generado por usuarios como estrategias para la música independiente. Casos: Sigur Ros y Vetusta Morla. *Revista Razón y Palabra*, 88. Recuperado el 2 de Junio del 2015 de la página web http://www.razonypalabra.org.mx/N/N88/Varia/32_Sharpe_V88.pdf

-Serrano, M. (2007).Prólogo para *La Mediación Social* en la era de la globalización. Recuperado el día 3 de Marzo de la página web <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/mediars/MediacioneS1/Indice/MartinSerrano/martinserrano.html>

-Orozco, G. (1997). Medios, audiencias y mediaciones. *Revista Comunicar*, 8, 25-30

-Steinmetz, G. (2006). Bourdieu's Disavowal of Lacan: Psychoanalytic Theory and the Concepts of "Habitus" and "Symbolic Capital". *Constellations*, 13(4), 445-464.

-Rehn, A. & Skold, D. (2007). Makin' It, by Keeping It Real. Street Talk, Rap Music, and the Forgotten Entrepreneurship From "the 'Hood". *Grupo and organization management*, 32(1), 50-78

- Simmonds, I.(2014). Música y verbena: la vena vibrante de Rebolo . Recuperado el día 4 de Marzo de la página web <http://elcomunicador.co/picos-y-verbenas-en-barranquilla/>

-Subercaseaux, Bernardo. (1988). La apropiación cultural en el pensamiento y la cultura de América Latina. *Estudios Públicos*, (30), 125-135.

Lareau, A. & Weininger, E. (2003). Cultural capital in educational research: A critical assessment. *Theory and Society*, 32, 567-606

-Wacquant, L. (1999). Inside “the zone”—The social art of the hustler in the Black American ghetto. In P. Bourdieu et al. (Eds.), *The weight of the world: Social suffering in contemporary society* (pp. 140-167). Stanford, CA: Stanford University Press

-Zallo, R. (1992): *El mercado de la cultura: Estructura económica y política de la comunicación*. Donostia (España): Tercera Prensa.

-Zuckerfeld, M. (2008), *Capitalismo cognitivo, trabajo informacional y un poco de música*. *Nómadas*, 28, 52-65.

LISTA DE ENTREVISTAS Y CONVERSACIONES EN CAMPO

Walter Hernández, (vocalista de la agrupación Systema Solar), tema: la permutación de verbena en Barranquilla. 29 de Mayo de 2015. Grabada. En Barranquilla. Por José Rubio y Juan Fernando Piñeros. Proyecto: Permutación de la música de verbena en Barranquilla: las nuevas sonoridades. Universidad del Norte, Barranquilla.

Andrés Gutiérrez , (percusionista de la agrupación de Systema Solar), tema: la producción musical de Systema Solar. 5 de Junio de 2015. Grabada. En Barranquilla. Por José Rubio y Juan Fernando Piñeros. Proyecto: Permutación de la música de verbena en Barranquilla: las nuevas sonoridades. Universidad del Norte, Barranquilla.

Jorge Giraldo, (investigador enfocado al tema de la verbena barranquilleros), tema: los diferentes tipos de música popular que hay en Colombia. En Barranquilla. 24 de Mayo de 2015. Grabada. Entrevista vía Skype. Por José Rubio y Juan Fernando Piñeros. Proyecto: Permutación de la música de verbena en Barranquilla: las nuevas sonoridades. Universidad del Norte, Barranquilla.

Jair Vega, (docente- investigador), tema: la mediación tecnología y la apropiación cultural. En Barranquilla. 10 de Mayo de 2015. No grabada. Entrevista vía Skype. Por Juan Fernando Piñeros. Proyecto: Permutación de la música de verbena en Barranquilla: las nuevas sonoridades. Universidad del Norte, Barranquilla.