

Paraíso y frontera

Prácticas musicales y *performance*
de la etnicidad en la isla de San Andrés

Dario Ranocchiari

A mia madre

Agradecimientos

Este libro no habría sido posible sin las personas que he encontrado en San Andrés y Providencia, que me han permitido compartir con ellas la fase más difícil y excitante de la investigación en la que se basa, el trabajo de campo. Solo algunas de ellas han sido citadas explícitamente en el texto, pero las conversaciones que hemos tenido y las entrevistas que me han concedido han sido todas fundamentales para este trabajo.

Un grazie muy particular va a Samuel, a su madre, Silvia Elena Torres, a Yusmidia Solano Suárez y a su familia, a Loria, Luly, Nubia, Chuco, Betsaida y Tamara. Maki Egusguiza, Iván Samir, Félix Mitchell y los otros miembros del Creole Group, ¿qué sería este libro sin ustedes?

Gracias a Ángel Acuña Delgado por el soporte constante y a Honorio Velasco Mailló que, durante la defensa de mi tesis doctoral, me dijo que el tema merecía un título más sugerente, el que lleva este libro. A Silvia Martínez y Susana Sardo, por el apoyo constante. A Paloma Paredes Bañuelos por la revisión del castellano.

No puedo concluir la lista sin agradecer a mi familia, ascendientes, descendientes y afines. En particular a Gloria, compañera de camino, y a nuestros hijos, Nahuel y Nilo. Las instituciones que han financiado la investigación etnográfica y la elaboración del texto son la Junta de Andalucía (beca y contratos pre y posdoctorales en la Universidad de Granada), el Ministerio de Educación Nacional de Colombia (estancia de investigación en el Instituto Nacional de Formación Técnico Profesional [Infotep] de San Andrés isla), la Fundação para a Ciência e Tecnologia (beca posdoctoral en el inet-md de la Universidade de Aveiro) y la Universidad Nacional de Colombia, sede Caribe, que me ha acogido repetidas veces como investigador visitante.

Introducción. *Etnografiar* la etnicidad a través de las prácticas musicales

Al igual que la tesis doctoral en la que se inspira (Ranocchia ri_ 2014a), este es un texto profundamente etnográfico y, como tal, limitado por las contingencias del trabajo de campo en el que se fundamenta: doce meses, repartidos en varias estancias en las islas de San Andrés y Providencia, entre el 2009 y el 2011. He intentado devolver el tiempo y la atención que la gente de San Andrés me ha regalado publicando algunos artículos (Ranocchiari 2014b; Ranocchiari y Calabresi 2016; Ranocchiari 2016, 2015b, 2015a), pero es el presente libro la forma más completa y honesta de devolución que puedo ofrecer como académico a los sanandresanos. Paraíso y frontera recoge los hallazgos principales de la tesis, revisados y actualizados gracias a las numerosas retroalimentaciones recibidas en congresos y revisiones por pares, y al mismo tiempo articula el discurso necesariamente fragmentario impuesto por la publicación en revistas en una narración etnográfica de más largo aliento.

Es importante aclarar desde ya que este no es un libro sobre la historia de la música sanandresana ni tampoco un compendio exhaustivo de las prácticas musicales que acontecieron en la isla mientras su autor estaba residiendo en ella. Es un relato analítico que intenta conciliar las experiencias que he tenido en el archipiélago con una pregunta de investigación específica: ¿las diferentes modalidades de practicar la música en San Andrés influyen, reflejan o moldean las negociaciones de la etnicidad en curso?

El interés del tema reside en la posibilidad que proporciona observar, a través de la lupa analítica de las prácticas musicales, fenómenos culturales de diferente naturaleza como los procesos de construcción y (re)producción de las

identidades étnicas, la etnización de los movimientos reivindicativos de minorías, la utilización de la etnicidad en el mercado turístico y las relaciones entre activismo político y religión.

A este respecto, cabe precisar que mi interés por entender las relaciones entre música y etnicidad se fundamenta en una experiencia etnográfica precedente que llevé a cabo entre el 2002 y el 2004 en Lisboa. En la periferia de la capital lusitana, movido fundamentalmente por la tradición hermenéutica y literaria que ha caracterizado mi formación antropológica en Italia, me interesé por la construcción de la identidad étnica en el contexto diaspórico de los hijos de migrantes africanos en Portugal. En particular, mi punto de partida fue la idea de que es necesario tomar en serio los discursos contruidos por colectivos subalternizados sobre ellos mismos y sobre los otros. Al comienzo, procuré centrarme en el análisis antropológico de la producción literaria y en la construcción compartida de historias de vida, pero el interés infinitamente mayor de las personas con las que investigaba por la música rap me obligó a replantear mi investigación y, en consecuencia, la enfoqué en las prácticas musicales reivindicativas.

Dichas prácticas suelen guardar una relación estrecha —aunque a veces opaca— con los procesos de articulación de la identidad, porque comprenden aspectos de representación discursiva propios de la modalidad escrita y aspectos performativos relacionados con las expresiones no verbalizadas de ciertas posturas identitarias. Además, la vivencia directa y compartida de la experiencia musical durante los conciertos y otras performances facilita la observación de las dinámicas de identificación.

En este sentido, elegir las prácticas musicales como objeto de análisis antropológico significa, para mí, centrarme en una representación discursivo performativa que se concretiza en actividades y producciones culturales, cuya materialidad no es solo sonora (música como sonidos humanamente organizados) sino intermedial (Erlmann 1996) y relacional (Small 1998), y por eso actúa como articulador en varios niveles o dimensiones de la vida social.

El peculiar contexto histórico, social y cultural de San Andrés y Providencia es particularmente interesante por las posibilidades de análisis que proporciona: en las islas, los discursos y las políticas nacionales colombianas se superponen a las raizales, los marcadores étnicos raizales son utilizados por la industria turística implantada en las islas como elementos folklóricos y al mismo tiempo los espacios de visibilización abiertos por la Constitución multicultural colombiana de 1991 se aprovechan como escenarios de reivindicación por parte de los movimientos étnicos raizales. La música —o, mejor, las músicas: estamos hablando de una serie de escenas musicales muy diferentes entre sí— constituye un marcador de la

etnicidad entre otros que, a pesar de no ser considerado por los raizales el más importante, seguramente es hoy en día de los más vitales y complejos.

Etnicidad, *performance*, práctica musical

El campo semántico de los tres principales conceptos que han ido estructurando las ideas expuestas en este libro es muy amplio, tanto si nos referimos a su uso común como al académico. Antes de seguir es necesario clarificar brevemente cómo los utilizo en este texto.

Etnicidad

El primero es el concepto de etnicidad, tan debatido que ya resulta opaco y, por eso, poco útil como herramienta analítica. Yo no lo uso nunca como sinónimo del término *etnia*, que podría definirse como un grupo humano que se considera o es considerado distinto de otros por sus rasgos culturales y en parte genéticos, pero sobre todo por tener conciencia de su peculiaridad. Tampoco lo utilizo para referirme directamente a lo que normalmente se designa como *identidad étnica*, que yo concibo fundamentalmente como la conciencia de ciertas peculiaridades culturales y, en algunos casos, genéticas (o presuntamente genéticas), que un grupo humano específico utiliza para definirse como diferente de otros.

Las identidades étnicas se apoyan en marcadores culturales que se activan (se marcan) según las contingencias del caso, respondiendo a estrategias particulares. A su vez, la idea de contingencia está relacionada con el concepto de articulación, que Stuart Hall desarrolla de una forma más útil para designar un vínculo no necesario entre dos elementos sociales/culturales que se crea —solo puede crearse— en relación con contingencias específicas (Hall y Du Gay 2003, 13-14). Este vínculo acontece en razón de ciertas condiciones históricas y coyunturales que, sin embargo, no son suficientes para garantizar su producción efectiva —puede producirse o no, conforme a las contingencias—. La articulación, por eso, no es definida por una relación de causa-efecto; pero, una vez constituida, contribuye a la definición del contexto en el que opera. Siendo no necesaria, requiere continuos procesos de negociación para seguir existiendo, pues en ella no hay garantías de continuidad (Restrepo 2004, 36-37).

Esta concepción de la articulación nos lleva al concepto de etnicidad —también inspirado en Hall— que utilizo en este escrito y que me parece particularmente útil para entender el complejo juego de negociaciones identitarias en curso en el archipiélago. Me parece útil, sobre todo, porque rompe el juego dualístico y esencialista que, en los debates cotidianos en las islas, lleva a un enfrentamiento continuo sobre posiciones solo aparentemente inconciliables. Restrepo (2004), en un texto fundamental para entender las ideas de Hall sobre el argumento, define la etnicidad de este autor “sin garantías”, en el sentido de que

depende de articulaciones específicas que no necesariamente se constituyen ni perduran (72). Es un contextualismo radical, que muda la atención del estudio de las esencias étnicas a la necesidad de analizar las articulaciones que permiten la existencia de la etnicidad en un contexto determinado. En este sentido, la etnicidad no coincide con la diferencia (cultural, social, biológica), sino que es una modalidad históricamente articulada de problematización de la diferencia, en un régimen discursivo específico.

Otro aspecto relevante del concepto de etnicidad usado por Hall es que no se aplica solo a las llamadas minorías étnicas, sino a todos los grupos humanos que comparten un sentido de identidad colectiva. O sea, la etnicidad de Hall no es aplicable únicamente a los otros (subalternos del mundo y de Europa), porque no responde a la lógica de la otredad radical que contrapone a los europeos —en el sentido histórico y no geográfico del término—, identificados con la mismidad, frente a los no europeos, reducidos a la categoría de la otredad. La modalidad discursiva de la etnicidad se aplica también a los europeos, aunque su posición de poder hegemónica les haya permitido definirse en otros términos, sin marcar su etnicidad (Restrepo 2004, 25).

La etnicidad de Hall, entonces, solo existe con respecto a otras etnicidades y en una relación asimétrica de poder. Para estudiar las etnicidades es necesario situarlas en el contexto histórico específico en el que operan, evitando definiciones especulativas y homogeneizadoras. Restrepo (2004) lo explica de forma muy clara:

Estrictamente hablando la etnicidad no existe: existen etnicidades concretas, históricamente situadas, desde las cuales se pueden decantar analíticamente las condiciones de existencia compartidas para suponer una modalidad específica, pero plural, de inscripción/problematización de la diferencia que llamaríamos etnicidad. Aunque pueden suponerse ciertos rasgos generales de lo que denominamos etnicidad la tarea más significativa es analizar las formas como las etnicidades efectivamente constituidas se encuentran inscritas en contextos históricos específicos. (44)

Me parece que, entendiendo con Hall la etnicidad como una modalidad discursiva dependiente de articulaciones históricas específicas (que pueden o no ser activadas por los actores sociales, o sea, por las personas reales que viven sus vidas reales y toman sus decisiones cotidianas), se puede reflexionar de una forma más provechosa respecto de las negociaciones identitarias en curso en San Andrés.

Performance

Hall no incorpora en su aparato teórico el concepto de performance, pero existe cierta coincidencia entre este y su concepción del sujeto, de las

representaciones de la identidad, de la articulación y del papel de lo discursivo y de las teorías de la performatividad. Para mí, su interés como concepto analítico reside en la utilidad que tiene a la hora de entender de qué forma una manifestación cultural (como, por ejemplo, un acontecimiento musical) influye en la construcción de una configuración sociocultural particular.

El término performance se ha vuelto aún más indeterminado que el de etnicidad. También, en textos académicos, se ha utilizado para referirse de forma intercambiable a sus significados comunes (ejecución, actuación, evento teatral, musical, etc.) y a los que, a partir de los años 1950, le han atribuido ciertas corrientes teóricas de la lingüística, la filosofía y las ciencias sociales. La confusión crece cuando se habla de música, pues tanto en musicología como en la experiencia cotidiana de quien hace música, el término tiene connotaciones precisas relacionadas con el acto de la ejecución musical y, en consecuencia, está asociado con la dicotomía clásica entre ejecución y composición. Alejandro Madrid señala, en la introducción de un número monográfico de la revista *Trans* dedicado a música y estudios de performance:

De hecho, el estudio de la performance ha significado [en musicología] el estudio de una gran variedad de paradigmas del hacer musical; desde las posturas ortodoxas que separan la composición de la interpretación (performance) al cuestionamiento de esta dicotomía, pasando por las especulaciones prácticas y filosóficas surgidas en torno al movimiento de la performance practice (práctica de la interpretación) en las décadas de 1970 y 1980, tanto en la tradición occidental como la no occidental. Así las cuestiones sobre performance que planteaban estos académicos [musicólogos] quedaban circunscritas al campo de la interpretación de un texto musical, siendo las principales preguntas cómo hacer ese texto accesible a una audiencia, la interpretación musical como texto, o en el mejor de los casos, cómo las nociones de composición e interpretación (performance) pueden colapsarse en la improvisación. En ese contexto, el término "performatividad" se refiere siempre y exclusivamente a los medios que permiten la creación y recreación de la música en la interpretación (performance). (Madrid 2009, 2)

La larga tradición del término y su posición en un debate tan central para la teoría musicológica vuelven la idea de performance problemática a la hora de ponerla en relación con la idea de performatividad formulada por Austin (1975). Según Madrid, a diferencia de lo que hacen los estudiosos de música, quien se mueve en el campo interdisciplinar de los performance studies no se pregunta qué son las acciones, los eventos, las actuaciones, etc., sino qué es lo que estos hacen. En este contexto, la performatividad es una cualidad del discurso y no una acción. Como tal, no está presente solo en la música, el teatro u otras actividades escénicas, sino en fenómenos sociales, como la construcción de identidades, el uso del cuerpo o el activismo político, por ejemplo. Las agendas de investigación de musicólogos y estudiosos de performance studies son motivadas por premisas profundamente diferentes:

Mientras los estudios musicales (incluyendo la práctica de la performance) se preguntan qué es la música y buscan entender textos musicales e interpretaciones musicales en sus propios términos de acuerdo a contextos culturales y sociales específicos, una mirada a la música desde los estudios de performance se preguntaría qué es lo que la música hace y le permite a la gente hacer. Este tipo de acercamiento entiende las músicas como procesos dentro de prácticas sociales y culturales más amplias y se pregunta cómo el estudio de la música nos puede ayudar a entender estos procesos en lugar de preguntarse cómo estos procesos nos ayudan a entender la música. (Madrid 2009, 2-3)

Para clarificar cuándo se está hablando de performance como acción escénica y cuándo de aspectos relacionados con cualidades discursivas, en este libro, como en los textos del dossier de Trans, utilizaré la distinción propuesta por Diana Taylor entre performático y performativo (Taylor 2012; Taylor y Fuentes 2011). En este sentido, uso performático para referirme al terreno no discursivo de la performance y performativo para hablar de cómo, a través de acciones también musicales, se “performa” la etnicidad en San Andrés.

Victor Turner se ha ocupado explícitamente de la performance en los últimos años de su vida, pero ya en sus primeros trabajos está presente un fuerte interés por eventos performáticos, cuyo significado social tiene profundas implicaciones performativas: los dramas sociales (Turner 1975, 37). Turner (1988) retoma esta idea en el ensayo central de su libro póstumo sobre la performance (175). El concepto de drama social nace para definir el movimiento ondulatorio entre estructura y proceso; cisma y continuidad. Para Turner, el desarrollo de las fases del drama social contribuye a construir la configuración social/cultural específica (en el espacio y en el tiempo) de una comunidad determinada.

Siendo una “erupción social desde la superficie horizontal de la vida social” (Turner 1988, 171), un drama social siempre altera – en algunos casos más, en otros menos – la configuración del campo social en el que se produce. En otros términos, los dramas sociales visibilizan cosas que normalmente no son visibles para los observadores ajenos al evento y que tampoco lo son para los observadores internos, los sujetos directamente implicados. Su capacidad de modificar el campo social reside precisamente en su carácter reflexivo.

El último Turner, cuyas reflexiones sobre una antropología renovada, a la que él llamaba “de la performance”, han quedado interrumpidas por su muerte, reconduce los dramas sociales a casos específicos del concepto más general de performance. Su concepción abarca substancialmente todas las expresiones culturales y sociales, puesto que las entiende como procesos y no como estructuras rígidas o modelos. En este sentido, no distingue explícitamente entre performático y performativo, pero la mayoría de las veces que utiliza el término lo hace

refiriéndose a eventos performáticos (formales, como funciones teatrales o rituales; informales, como comportamientos cotidianos) que tienen implicaciones performativas (dramas teatrales, como obras reflexivas y activas en la definición del campo social; comportamientos que cuestionan las reglas sociales).

Su definición del campo semántico del término se hace más puntual a la hora de definir la diferencia que existe entre performances sociales —que comprenden los dramas sociales— y culturales —que comprenden los dramas estéticos o teatrales— y las relaciones que las rigen (Turner 1988, 159). En particular, para él, las segundas se originan a partir de las primeras y los significados de las performances culturales se refieren a los de los dramas sociales; en este sentido, hay una circularidad hermenéutica entre dramas sociales (performances sociales) y dramas escénicos, como representaciones teatrales o cinematográficas, narrativas literarias, funciones musicales, rituales, etc. (performances culturales).

Este es un postulado central para esta investigación. La centralidad que Turner le atribuye al significado de las performances marca la principal diferencia con autores como Richard Schechner (2013) y Erving Goffman (1959), cuyas visiones tienden a dejar de un lado la cuestión del significado para concentrarse en la acción. Para el cruce entre performance y hacer musical —un campo del que, curiosamente, Turner no llegó nunca a ocuparse en relación con la idea de performance—, Philip Auslander (2006) ha propuesto la noción de persona musical basándose precisamente en las ideas de Goffman. Es un concepto que puede ayudar a resolver el problema de la relación entre performance musical, cultura y sociedad.

Auslander (2006) sostiene que, de los trabajos sobre performatividad, los más útiles para abordar la performance musical no son los que se refieren a las performances dramáticas, sino los que analizan las performances de la cotidianidad. La razón es que los músicos no interpretan papeles dramáticos o personajes, sino —veremos hasta qué punto— a sí mismos. Por eso, Auslander intenta adaptar a la popular music las teorías de Goffman sobre la presentación de la persona y su método de análisis por marcos (Goffman 1974, 1959). Este autor utiliza el término goffmaniano de rutina para indicar las ocasiones de tocar música para los músicos. Las rutinas de Goffman son contextos discretos en los que, en la cotidianidad, cada uno actúa de forma diferente, es decir, presenta su persona de forma diferente. Así, dice Auslander (2006), “no hay razón para suponer que los músicos performen la misma identidad cuando tocan música y en otras rutinas. La versión de la persona [self] que un músico performa en cuanto músico es a lo que llamo persona musical” (104).

Como investigador que, desde los estudios de performance, mira hacia la música, Auslander (2006) considera la performance en su acepción más amplia que

comprende lo performático y lo performativo. Sin nunca dejar de distinguir los dos niveles, centra su atención en los sujetos y ve la identidad personal como algo que puede ser performado. Sin embargo, no es la identidad personal, en general, la que le interesa, sino la persona musical:

El análisis que yo propongo presupone pensar a los músicos como seres sociales, no solo en el sentido de que las performances musicales son interacciones entre músicos [...] sino también en el sentido más amplio de que ser un músico significa performar una identidad en una esfera social. (101)

Su concepto de persona deriva del de personage, utilizado en las artes dramáticas (Graver 2003). El personage es un fenómeno liminal, ni individuo “real”, ni actor, ni personaje: por ejemplo, Jack Nicholson como celebridad hollywoodense no es ni el hombre real ni el actor que interpreta un personaje, sino una forma de (auto)representación en el dominio discursivo del star-system. En la música, la mayoría de las veces no existe un personaje totalmente ficticio que medie entre performer y público, pero sí una entidad mediadora:

Cuando escuchamos tocar a un músico, lo que escuchamos es una versión que aquella persona ha construido para la propuesta específica de tocar música bajo ciertas circunstancias. La performance musical puede ser definida, utilizando la terminología de Graver, como la representación de la identidad [self] de una persona en el dominio discursivo de la música. [...] Lo que los músicos performan principal y fundamentalmente no es la música, sino sus propias identidades como músicos, sus personae musical. (Auslander 2006, 102)

La visión de Auslander es, entonces, performer-céntrica. Pero esto no significa que se tome la performance como simple autoexpresión del performer. Para él, es una forma de autopresentación en un sentido goffmaniano, y como tal no representa la personalidad del performer, sino que es la persona que el músico performa al reflejar las prioridades del contexto de performance. Muy lejos de ser individualista, el modelo performer-céntrico de Auslander evidencia la continuidad, en el “hacer música” que constituye la performance, entre performers, público y sociedad.

Práctica musical

El tercer concepto clave que uso en este texto es el de práctica musical. A pesar de ser de uso común en las corrientes de estudios sobre música que se centran en el hacer musical como proceso más que en los productos musicales como objetos autónomos en sí mismos, a diferencia del de etnicidad y de performance, no ha sido objeto de teorización explícita en el campo de los estudios musicales y etnomusicológicos. Yo no lo uso tanto en relación con la teoría de la

práctica de Bourdieu, cuyo concepto de habitus es, sin embargo, una referencia importante en mi concepción de la performance (Bourdieu 1977), como para indicar acciones musicales que acontecen en contextos muy específicos, casi siempre relacionados con el hacer musical codificado en escenas musicales específicas de naturaleza local, translocal o virtual (Bennett 2004; Bennett y Peterson 2004).

Las prácticas musicales de las que me ocupo en Paraíso y frontera pueden ser enmarcadas en el concepto general de música local, según la acepción de Ana María Ochoa (2003):

músicas que en algún momento histórico estuvieron claramente asociadas a un territorio y a un grupo cultural o grupos culturales específicos – aun cuando la territorialización no haya sido necesariamente contenida en sus fronteras, y en las cuales esa territorialización original sigue jugando un papel en la definición genérica – . (11)

Por ejemplo, el tango está discursivamente asociado por sus orígenes históricos a la cuenca del río de la Plata y, aunque rápidamente se volvió nómada y se afianzó alrededor del mundo, quedó anclado al contexto local rioplatense como principal referente simbólico. Es entonces una música local, en el sentido de que la relación discursiva o simbólica con un territorio específico queda vigente a pesar de su difusión y del hecho de que una parte considerable de su producción pueda acontecer lejos del contexto local de referencia.

Con respecto al concepto de lugar, Ochoa (2003) aclara:

Así, si bien puede haber polémica en torno a la delimitación exacta y al momento concreto de origen de los géneros musicales populares locales, su asociación histórica a un ámbito regional delimitado y concreto es clara. Local se refiere entonces a la idea de lugar como ámbito de definición musical, que persiste en la identificación del género. [L]e doy primacía a la continuidad de la idea de “lo local” como marca constitutiva de estas músicas, ya que hoy en día las políticas de lugar son un aspecto crucial de su movilización. A medida que estas músicas se hacen más nómadas, pueden suceder dos procesos: algunas de ellas enfatizan su carácter conservador, afianzando una relación estilística e histórica con un lugar. Es decir, en el proceso creativo se enfatiza el apego al pasado, a un territorio, a un estilo heredado, a una idea de autenticidad.

Pero por otro lado, otro grupo de personas que cultive los mismos géneros puede transformar el estilo radicalmente, frecuentemente desde otros lugares o ámbitos de circulación. Esto implica que la relación entre género musical popular local y lugar no es evidente. Es una relación que está atravesada por una multiplicidad de factores históricos, económicos, estéticos y sociales. Los conflictos en torno a dicha relación se han agudizado en la actualidad debido a la multiplicación de las formas de circulación de estas músicas. Así, las políticas de lugar inscritas en lo musical constituyen frecuentemente un campo de batalla y debate. (12-13)

Veremos más adelante diferentes declinaciones (articulaciones) de dinámicas de este tipo en los tres ámbitos musicales analizados en este trabajo (religioso, “típico” y urbano). En mi opinión, tratar las músicas refiriéndose a su relación —ya no dada, sino discursiva e históricamente construida— con los lugares es muy útil porque nos ayuda a evitar algunas trampas relacionadas con la herencia colonial ínsita en categorías como música étnica o tradicional, pues nos obliga a un análisis que tenga en cuenta las relaciones de poder que han determinado la relación música/lugar/memoria, tanto en el ámbito local como en el mercado musical global.

Es precisamente con las diferentes relaciones y redes de relaciones que se establecen experimentando el hacer musical con lo que tiene que ver la noción de musicking (Small 1998). La propuesta de Small es centrarse en el hecho de que hacer música, y hacer experiencia de ella, significa sobre todo cumplir una acción; en ese sentido, la música no es un objeto sino un proceso. Por eso, propone que se conjugue como un verbo y no se use como un sustantivo: “hacer música [to music] es tener un papel, en cualquier sentido, en una performance musical, sea tocando, escuchando, ensayando o practicando, proveyendo material para la performance o danzando” (13).

Así, el concepto de musicking no separa a los músicos del público, del producto del proceso ni tampoco de los eventos musicales de la vida cotidiana. Por el contrario, considera to music (“hacer música” y no “musicar”) como una acción integrativa y generativa de la actividad humana.

El acto del musicking establece, en el contexto [place] en que acontece, una serie de relaciones, y es en estas relaciones que reside el significado del acto. Estas no se encuentran solo entre aquellos sonidos organizados que se consideran, convencionalmente, como la sustancia del significado musical, sino también entre las personas que forman parte, de una forma u otra, de la performance. (Small 1998, 13)

Entonces, la utilidad de esta noción reside en su carácter de concepto-puente entre dominios tradicionalmente considerados discretos —“lo musical” vs. “lo no musical”, en una performance musical o en la cotidianidad—. Llega más allá de la definición clásica de música como sonido humanamente organizado (Blacking 1977), pues si Blacking —y en general el programa de la etnomusicología del siglo xx— quería subrayar la naturaleza social de la música, como producto histórico y culturalmente definido, Small (1998) busca romper la distinción entre los productos (las músicas) y los productores/consumidores (los músicos/ oyentes). En ese sentido, el musicking se configura como un acto de imaginación social que “moldea, o es una metáfora de, las relaciones ideales según cómo los participantes

en la performance las imaginan: relaciones entre persona y persona, individuo y sociedad, entre la humanidad y el mundo natural” (13).

Autocrítica metodológica

La conjugación de la perspectiva emic con la etic (Pike 1967) es una ambición que esta investigación comparte con muchas otras que se han realizado en los últimos treinta o cuarenta años. No sé decir precisamente hasta qué punto ha sido lograda, pero considero que esta etnografía tiene sentido solo en la medida en que intenta entender y hacer inteligible, desde otras posiciones culturales y sociales, las visiones e interpretaciones producidas por los sanandresanos sobre ellos mismos y sobre el mundo. Esto significa, por un lado, entender y respetar las conceptualizaciones nativas y, por otro, aprovechar la extrañeza de la visión del etnógrafo como sujeto externo al contexto de investigación, enunciada desde otro locus. Para que la etnografía sea realmente un proceso reflexivo debe basarse en el diálogo, intentando producir un encuentro lo más honesto posible entre las diferentes relaciones de poder que determinan las posiciones de los sujetos implicados.

Metodológicamente, he tratado de conjugar emic y etic en varios modos. El más superficial tiene que ver con la exposición escrita; sobre todo en los capítulos más etnográficos, he tratado de parafrasear lo menos posible las palabras de mis interlocutores. Citar ampliamente las transcripciones literales de las entrevistas y de mis notas de campo ha sido una elección más ética-metodológica que meramente estilística. Otra modalidad ha sido utilizar muchas veces categorías nativas también como categorías analíticas. No quiero decir con eso que las categorías nativas sean las categorías analíticas, sino que estas últimas derivan siempre del encuentro entre (mi reconstrucción de) las concepciones de los sanandresanos (a quienes he interpelado) y mi modo de entenderlas y transformarlas en instrumentos de análisis antropológico. El ejemplo más importante de este procedimiento es la definición de los ámbitos musicales presentada en el apartado “Clasificar las músicas isleñas”.

Con respecto a aspectos metodológicos más puntuales, en el proyecto de investigación que guio, sobre todo, las primeras fases del trabajo de campo, había indicado la necesidad de observar los comportamientos de los sujetos implicados tanto en el ámbito público como en el privado, a la luz también de las teorías sobre performance precedentemente indicadas (Auslander 2006; Goffman 1974). Sin embargo, en la práctica, la observación del ámbito privado no siempre fue posible: una de las dificultades metodológicas que encontré en campo fue precisamente la falta de posibilidad (o de capacidad de mi parte) de instaurar relaciones personales cotidianas y naturales con miembros de algunos de los colectivos con los que pretendía investigar. Lo único que pude hacer para tratar de suplir esta falta fue recoger los testimonios informales de personas a ellos cercanas y realizar

entrevistas formales, pero no estructuradas, para tratar de facilitarles a los interpelados la construcción de narrativas complejas.

Respecto de la observación etnográfica, tengo también que confesar aquí —a costa de comprometer en parte mi autoridad etnográfica— que esta no siempre fue, como escribía en el proyecto, “participante o no participante, según las oportunidades, pero siempre sistemática”. El nivel de compromiso personal y de normalización de la vida cotidiana en la isla fue creciendo con el paso del tiempo y me costó mantener, no digo cierta objetividad —no soy tan ingenuo como para haberla buscado nunca—, sino precisamente cierta sistematicidad. Pero si las notas de campo de los últimos meses se fueron espaciando en el diario, creo que la falta de sistematicidad científica en esta fase fue compensada por una comprensión quizás más intuitiva, pero también más holística, de la vida social de la isla que terminó por influenciar positivamente la investigación. En el libro, esta potencialidad no siempre aparece explícitamente, pero no tengo duda de que está bien presente entre líneas en todos los capítulos.

Las entrevistas que realicé, a pesar de que en el proyecto me proponía una mayor variedad de formas, fueron casi todas abiertas (no estructuradas). Por actitud personal, pero también con intención metodológica, intervine muy poco con mis interlocutores, para favorecer, en la medida de lo posible, la construcción de narrativas continuas. Entiendo los límites de esta forma de entrevistar, poco útil a la hora de recoger informaciones puntuales. Sin embargo, estas narraciones o performance del habla (Bauman 1984) son de los documentos más preciosos que se produjeron durante el trabajo de campo; considerarlas en sus acepciones performativas, más que informativas, me proporcionó indicios fundamentales para entender cómo las (auto)representaciones de las personas de San Andrés se relacionan con las prácticas musicales y con la etnicidad.

Una buena parte de mi labor fue recoger, producir —me refiero sobre todo a la documentación de los eventos performáticos— y naturalmente organizar los materiales musicales. Me doy cuenta de que muy pocas de las canciones sobre las que trabajé durante la investigación se analizan o se citan en este texto. Por un lado, me arrepiento de no haber cedido a un instinto enciclopédico llenando páginas con notas y letras de canciones locales que hasta ahora no han sido recogidas nunca de forma sistemática. Pero, si lo hubiera hecho, este escrito ya no sería una tentativa de aproximación al tema de las relaciones entre prácticas musicales y etnicidad, sino otra cosa completamente diferente.

Menos justificado es el hecho de que la misma suerte tuvieron la mayoría de los análisis de la treintena de performances musicales y no musicales (desfiles, marchas, cultos, misas, etc.) que grabé. El primer borrador de índice contemplaba

una organización totalmente diferente de los capítulos; ahí, uno estaba dedicado precisamente al análisis formal de las performances grabadas.

Al cambiar la estructura del texto, las performances quedaron diseminadas en varios capítulos y, aunque la solución adoptada me parece más coherente con el espíritu de este texto, me duele un poco no haber tenido la posibilidad de contrastarlas de un modo más formal y sistemático.

Panorámica del texto

Llegado a este punto de la introducción, le quedará claro al lector que en este primer capítulo no me limito a introducir los que siguen, sino que clarifico el sentido en el que uso algunos conceptos clave y presento sintéticamente la metodología que apliqué en la investigación.

En el capítulo 2, presento el archipiélago, y en particular San Andrés. Para hacerlo, en el apartado “El archipiélago en el espacio caribe” contextualizo las islas en el entorno del Caribe occidental. En el apartado “Las islas del ayer...” reconstruyo sumariamente su etnohistoria, tema que sucesivamente retomo también en el capítulo 4, cuando describo el papel del protestantismo como catalizador de la identidad étnica raizal (“Puritanos y bautistas” y “Prácticas musicales corales y sentido de pertenencia”) y cuando analizo las pocas etnografías clásicas que se han realizado sobre las islas. El valor de estas etnografías no es solo documental, pues también constituyen narraciones sucesivamente retomadas por los habitantes para repensar sus raíces culturales. El apartado “Las islas de hoy...” (Capítulo 2) está dedicado a la situación actual de San Andrés.

En el capítulo 3 expongo los diferentes ámbitos musicales del archipiélago. Los apartados “El corpus bibliográfico sobre las músicas isleñas” y “Clasificar las músicas isleñas” están dedicados a la revisión de la bibliografía específica sobre las músicas del archipiélago y, con base en ello y en mi experiencia en campo, a la definición —arbitraria pero fundamentada en razonamientos explícitos en el texto— de cuatro (macro)ámbitos musicales. El apartado “Ámbitos musicales” describe tres de ellos.

A cada ámbito descrito le corresponde uno de los capítulos sucesivos, que, en conjunto, reúnen la mayoría de los datos etnográficos presentados. El capítulo 4 trata de la música religiosa; el 5, de la que llamo típica y el 6, de la urbana. Sin embargo, estos capítulos centrales no amplían simplemente la información contenida en el capítulo 3, sino que abordan aspectos específicos de los ámbitos citados y, a través de ellos, tratan de mostrar cada uno una particular modalidad de relación entre música y etnicidad.

La especificidad del cuarto capítulo, dedicado a la música religiosa, es que intenta mostrar la estrecha vinculación que existe entre la historia religiosa del

archipiélago, los movimientos étnicos raizales y las prácticas religiosas corales que constituyen la tradición musical más viva de las islas (apartado “Puritanos y bautistas”). Aquí describo y analizo también discursos, celebraciones religiosas y performances musicales de músicos y oyentes (“Prácticas corales y sentido de pertenencia”) para mostrar cómo, a través de ellos, se construye y se reivindica la identidad étnica raizal en la isla (apartado “Identidad cristiana, etnicidad y reivindicación”).

Una estructura parecida tiene el quinto capítulo, pero esta vez, después de haber presentado dos performances de música típica y de haber analizado la formación del concepto conjunto típico a través de la historia del grupo Bahía Sonora, me centro en el análisis de una sola agrupación musical: el Creole Group. Su historia y su música permiten reflexionar sobre el papel de los géneros considerados más tradicionales de las islas en la construcción de la identidad étnica raizal, en la reivindicación política de dicha identidad y en sus relaciones con el turismo y las instituciones colombianas (apartados “Grupos típicos y tradición”, “Creole: un puente ‘entre lo viejo y lo nuevo’” y “Performances musicales, etnicidad y reivindicación”).

El sexto capítulo está dedicado al reggaetón, al dancehall y al mode-up (el nombre elegido por los artistas locales para designar la vía sanandresana a la música urbana). O, más precisamente, a averiguar cómo, a través de estas músicas que aspiran a ser globales más que locales, se está formando una idea más inclusiva de identidad colectiva, que trasciende la raizalidad clásica. Cruzando reflexiones sobre el mercado musical, el rol de los videoclips musicales y los debates sobre los llamados fifty-fifties (hijos de uniones mixtas de raizales y pañas), intento mostrar cómo la música urbana puede servir de plataforma para una nueva forma de sanandresanidad.

Por último, el séptimo capítulo recoge breves conclusiones generales, en las que trato de reunir hilos dispersos a lo largo del libro sobre las relaciones entre música y etnicidad en los varios contextos musicales y sociales tratados.