

Performatividad y performance de la nostalgia: música del caribe colombiano y migración

Performativity and Performance of Nostalgia: Music from the Colombian Caribbean and Migration

por

Katherine Zamora Caro
Universidad Academia de Humanismo Cristiano, Chile
katerinezamora23@gmail.com

Las altas tasas de migración interna y hacia el exterior han conllevado el nacimiento de escenas musicales en el lugar de asentamiento de los colombianos. En estos espacios las personas, por medio de su producción cultural y sus relatos, expresan la nostalgia por el territorio y reconstruyen en el lugar de destino las prácticas performativas que les permiten lidiar con estos sentimientos de arraigo en la cultura colombiana. En este estudio se analizan algunos factores culturales en los que se arraiga la nostalgia como un recurso de adaptación al cambio social en Colombia. Me enfoco en la escena transnacional de gaita que comprende el circuito Montes de María, Bogotá y Madrid, observo la producción musical, los discursos y las prácticas culturales que llamo “*performances* nostálgicas” de los grupos Son de la Provincia en Bogotá, y La Rueda de Madrid, en Madrid España. La pregunta que guía el análisis se posiciona desde el enfoque de los estudios de la *performance* ¿Qué es lo que hacen las acciones, eventos o manifestaciones culturales y qué permiten hacer a la gente? Concluyo que la *performance* nostálgica que se proyecta en las prácticas musicales, los discursos y la recreación del calendario festivo se convierten en factores protectores o de resiliencia ante los procesos de cambio social que experimentan las personas y las comunidades.

Palabras clave: nostalgia, *performance* nostálgica, *performances*, migración, adaptación a la migración, música y migración, música de gaita colombiana, calendario festivo.

The high rates of internal and foreign migration have led to the rise of musical scenes in the place of settlement of Colombians. In these spaces, people, through their cultural production and their stories, express nostalgia for the territory and reconstruct performative practices in the place of destination that allow them to deal with these feelings of being rooted in Colombian culture. This article analyzes some cultural factors in which nostalgia is rooted as a resource for adaptation to social change in Colombia. I focus on the transnational gaita scene that includes the Montes de María group circuit, Bogotá and Madrid, I observe the musical production, the discourses and the cultural practices that I call “nostalgic performances” of the Son de la Provincia in Bogotá, and La Rueda of Madrid, in Madrid Spain. The question that guides the analysis is positioned from the perspective of performance studies: What do actions, events or cultural manifestations do and what do they allow people to do? I conclude that the nostalgic performance that is projected in the musical practices, the speeches and the recreation of the festive calendar are defined in protective or resilience factors in the face of the processes of social change experienced by people and communities.

Keywords: nostalgia, nostalgic performance, migration, music and migration, colombian pipe music, festive calendar.

Culturas deslocalizadas: identidad y memoria¹

La socióloga Gilda Waldman (2006: 12) plantea que en la actualidad se vive una marcada voluntad social de recordar. Voluntad que se manifiesta en el regreso de modas, fechas conmemorativas, el culto al patrimonio, la recuperación de memorias, la creación de museos regionales, entre otras prácticas. La autora señala que la compulsión memorialista a la que nos hemos visto volcados en las últimas décadas es un mecanismo de compensación al olvido y al debilitamiento de la memoria ante la situación de cambios sociales rápidos, precariedad, volatilidad, la relajación de los discursos homogeneizadores de la sociedad, las migraciones, el desplazamiento, la desterritorialización y las nuevas tecnologías.

En síntesis, Waldman (2006) plantea que las circunstancias de una posmodernidad marcada por la dislocación de los parámetros de tiempo y espacio, lo que Zygmunt Bauman (2003) llama la modernidad líquida, impulsarían el afán por la memoria; la reflexión acerca de los orígenes, las tradiciones y la propia identidad. Según expone: “La identidad está siempre ligada con la memoria, y en una era marcada por flujos territoriales y una extensa movilidad global [...] que borran lugares e identidades de pertenencia, la memoria constituye un núcleo sustantivo de reforzamiento identitario” (Waldman 2006:15).

Es pertinente aquí relacionar la idea de la identidad y la memoria con la de la performatividad de la identidad que plantea Judith Butler (2017 [2007]). La identidad del individuo en Butler es dinámica y una continua puesta en escena (Butler 2017: 244) “[...] mi razonamiento es que no es preciso que exista un ‘agente detrás de la acción’ sino que el ‘agente’ se construye de manera variable en la acción y a través de ella”. De igual forma Simon Frith (1996: 109) plantea que la identidad, en este caso la musical, es una construcción, siendo así es un proceso móvil, *performativo*, dinámico y no limitado por fronteras geográficas.

Sobre este entramado entre memoria (ligada a la identidad), identidad (que es performativa y dinámica) y *performance* como hecho social inseparable de lo cotidiano planteo el concepto de performatividad y *performance* de la nostalgia.

Se trata de un concepto que pretende servir de análisis al estudio de fenómenos que implican procesos de desarraigo y los sentimientos asociados, la vida social alrededor de las prácticas culturales y su indivisibilidad del cotidiano que aparece en el discurso, las letras de las canciones, las conductas y aspectos amplios de la vida social y la construcción identitaria. Esta conceptualización pretende aportar posibles lecturas al análisis de fenómenos de recreación y reproducción cultural en nuestro presente, donde la movilidad es más la regla que la excepción tanto para las personas como para los productos culturales (Adey 2010: 195).

Utilizaré performatividad y *performance* de la nostalgia para observar las acciones (recreaciones de festividades, eventos en vivo, danza), “actos vitales de transferencia al transmitir saber social, memoria, y un sentido de identidad” (Taylor 2012: 17), que se despliegan a partir del sentimiento de pérdida y añoranza de otro tiempo. Prácticas que “suelen aparecer separadas de aquellas a su alrededor, para constituir focos discretos de análisis” (Taylor 2012: 17).

Al hablar de performatividad y *performance* de la nostalgia se puede observar como si fueran *performances* las prácticas, conductas que son repetidas, “ensayadas” y reproducidas en la esfera pública Schechner (2013: 14). La performatividad, según lo plantea Butler (2017 [2007]), como

¹ Algunas reflexiones de este estudio forman parte del proyecto ANID, Fondecyt de Postdoctorado 2023, folio 3230739. Agradezco a las personas que compartieron sus experiencias y reflexiones conmigo. En Madrid agradezco especialmente a los músicos de la Rueda de Madrid: Diego Garnica, David Mesa, Álvaro Llerena, Shangó Dely y al dúo de disyóquey Guacamayo tropical conformado por David Echevarría y Andrés Ramírez. También quisiera agradecer en Bogotá al grupo Son de la Provincia: Alex Muñoz, Carlos Andrés González, Deimar Pío Molina, Edwin Rojas, Sergio Lara, y Juan Miguel Ricardo.

hecho social que no se puede poner entre paréntesis, no está separada de la vida, sino que ocurre y da forma a la misma y viceversa. Arte, vida y ficción ocurren en un continuo difícil de separar (Duque 2010).

La nostalgia puede estar referida hacia un espacio real o ficticio, imaginado desde el presente sobre el presente o el pasado de un territorio y puede instalarse con insistencia como ruptura al tiempo y espacio convencional. En particular me enfoco en la performatividad y *performance* de la nostalgia que expresan y recrean una identidad colombiana desde la cultura del Caribe de Colombia.

Según Shinji Hirai (2012), en línea con los planteamientos del geógrafo David Harvey (2004) la nostalgia es el deseo de restaurar la imagen mental del lugar de origen:

[...] Los sujetos desplazados que viven como minorías en la tierra extranjera sufren un sentido de pérdida del hogar y del pasado. La nostalgia es el deseo de llenar estos huecos en su mundo interior y restaurar estos elementos perdidos. Lo que hacen para recuperar su pasado y su hogar es reconstruirlos en sus memorias. Pero las memorias no están completas para restituir de manera precisa lo que se perdió. Para completar estas memorias, ellos utilizan la imaginación. Por eso, el lugar que se reconstruye de este modo es una ficción o un terruño imaginario (Hirai 2012: 97).

De acuerdo con Hirai (2012) el terruño imaginario al pasar al nivel de representación para ser visible y transmitido en el mundo físico viene a constituir el terruño simbólico. Las prácticas que alude Hirai como terruño simbólico son imágenes materiales, objetos, textos, narraciones, discursos. Añado que en el deseo de completar esta imagen del terruño se despliegan además performatividades y *performances* que engloban las gestualidades, el baile, formas de vestir, activismos, acentos, consumos culturales y gastronómicos. Estas acciones median la experiencia identitaria entre el territorio de origen y el territorio de acogida del individuo. Por tanto, al analizar la performatividad y *performance* de la nostalgia analizamos también el imaginario sobre el terruño.

El calendario festivo de cualquier lugar implica traer de vuelta un paisaje sonoro, olfativo, gustativo y físico particular, evocar una selección de experiencias y relaciones del pasado para vivirlas en el presente con gran intensidad como símbolos de la cultura. Assman (2011) llama a esto “contrapresente”, la memoria cultural y los símbolos de aquello que se produjo en un tiempo y lugar remotos y que desea restaurarse en nuevos contextos.

Este repertorio nostálgico, se relaciona con los imaginarios sobre la nación y el carácter de la música de sus regiones. En esta misma línea sobre la selección de la memoria y la configuración de una temporalidad del recuerdo, Boym (2015) apunta que el tiempo de la nostalgia es selectivo de un mejor momento o referido a un tiempo más lento o a un tiempo fuera de tiempo:

[L]a nostalgia es una revuelta contra la idea moderna del tiempo, el tiempo de historia y progreso. [...] no siempre es retrospectivo; puede ser igualmente prospectivo. A veces ni siquiera es directamente dirigido al pasado, pero más bien tangencialmente. El nostálgico se siente sofocado dentro de los límites convencionales de tiempo y espacio (Boym 2015: 154).

Esta idea de la ruptura del tiempo cronológico también es elaborada por Schechner (2013) inspirado en Victor Turner y sus reflexiones sobre el ritual. Schechner aprovecha la célebre frase de Karl Marx “aniquilación del espacio por el tiempo” y refiere una clase de aniquilamiento del tiempo por el tiempo que instala la *performance*. En *El archivo y el repertorio* (2017), Diana Taylor propone que existen diferentes sistemas de transmisión, y en su propuesta profundiza en el archivo y el repertorio. El archivo son todos aquellos productos aparentemente resistentes al cambio: textos literarios, cartas, restos arqueológicos, videos, películas, documentos, mapas; mientras que el repertorio son actos de transferencia corporalizados que requieren la presencia

de las personas y estas, a su vez, participan en la producción y transmisión de saberes al “estar allí” (Taylor 2017: 17). El repertorio simultáneamente mantiene y transforma las prácticas y su sentido. Sin embargo, supone una espacialidad ligada al “estar allí”, un repertorio que se forja a través de la permanencia y repetición. Esta propuesta apunta a la consolidación de imaginarios que va generando este repertorio de prácticas conectadas entre dos espacios (Colombia y fuera de Colombia) que se inmiscuyen en el cotidiano, que co-crean identidad. Las *performances* son, por tanto, sedimentarias, capa a capa van ayudando a consolidar un repertorio y a instalar un repertorio estético e identitario. “La recurrencia de lo performativo llega a producir realidades sociales nuevas que pueden ser discursivizadas y representarse a través de diversos medios verbales, iconográficos y aún musicales” (López Cano 2008: 3). Taylor (2012) propone una definición de la *performance* como actos estéticos y sociales que implican largas tradiciones y prácticas culturales. Sin embargo, vale la pena apuntar a la amplitud del término *performance* en general, e incluso bajo esta concepción en la que me apoyo. Realizo esta acotación pues, como veremos en los casos de estudio, las formas que toman estos “actos estéticos y sociales” son diversas en suma y problemáticas al intentar separarlas de la vida. Van desde la creación de una canción que aborda la nostalgia por el territorio, la realización de un concierto, la organización de un carnaval y el baile de una comparsa, hasta un viaje de inmersión en la cultura del Caribe de Colombia.

En continuación con los conceptos que exploran estos aspectos, mientras el de nostalgia alude a un sentimiento de añoranza y el de memoria a una capacidad cerebral de retener información y a la habilidad de recordarla, la memoria cultural explora la potencia del recuerdo selectivo y voluntario. La memoria cultural se constituye como un área de estudio en auge desde la década de 1970 en Latinoamérica y en la década de 1990 en Europa (Saban 2020). El amplio campo de los estudios de la memoria comprende investigaciones desde disciplinas como la historia, la antropología, la sociología, la filosofía, los estudios culturales y literarios. Gilda Waldman propone que la incorporación en la historiografía de la memoria es un giro epistemológico que valida lo subjetivo, fragmentario y selectivo de esta como un elemento útil y necesario para el análisis (Waldman 2006).

Jan y Aleida Assmann trabajan a partir de la visión de Walter Benjamin (1973; 2005) y Maurice Halbwachs (2004; 2010) acerca de memoria y memoria colectiva. Lo interesante de su argumentación radica en la concepción de las culturas del recuerdo. Esto es que toda sociedad posee una cultura específica de lo que debe recordarse (Saban 2020). Esto se ve reflejado en el acervo de textos, obras de artes, imágenes y rituales.

En general las diferentes aproximaciones al concepto de memoria cultural coinciden en señalar la importancia del lenguaje para la construcción de cualquier memoria, sea colectiva o individual (Seydel 2014) y priman las referencias a un hecho del pasado o a un periodo particular y a un acervo de la memoria, o lo que Diana Taylor señala como “el archivo”.

Estos conceptos: contrapresente, nostalgia, memoria cultural, repertorio y *performance*, cada uno desde diferentes disciplinas, exploran tanto la contravención al tiempo y al espacio y algún tipo de rememoración o transmisión. ¿Por qué no utilizo uno de estos términos desde las líneas de estudio y metodologías que ellos trazan? Por un lado, la subyugación al lenguaje y la imposibilidad del término *memoria cultural* para expresar la vivacidad de las acciones que se generan me inclinan por una nueva conceptualización. Esta tampoco encuentra solo en la *performance* una dimensión emocional o en cualquier otra que además aborde la capacidad de los sentimientos de desarraigo para controvertir el tiempo o instalar un nuevo lugar, o desligarse por igual del espacio y el tiempo presente. Por eso propongo performatividad y *performance* de la nostalgia como una exploración de la identidad, los sentimientos y la agencia que implican procesos de memoria cultural e identidad ante el desarraigo.

Los casos en los que me enfoco son los grupos Son de la Provincia en Bogotá, Colombia; La Rueda de Madrid, en Madrid España que corresponden a una etapa del trabajo de campo acerca de música de gaita en Bogotá y Madrid entre 2015 y 2019.

Los grupos de gaita en Bogotá y Madrid a los que se refiere este artículo se identifican y producen música con los presupuestos de un territorio que no habitan permanentemente, pero que, mediante el consumo de productos materiales, de la creación de eventos y de la evocación en sus canciones, puestas en escenas, bailes y desfiles, recrean esta idea de la colombianidad desde el Caribe colombiano en un nuevo espacio.

Para comprender la performatividad y *performance* de la nostalgia que manifiestan los grupos del estudio es necesario relacionarlas con las prácticas a las que estas hacen referencia, o los imaginarios sobre las regiones de origen y la vigencia de las identidades referidas al territorio. Por esto, en la sección siguiente abordaré cómo dentro de Colombia la performatividad y *performance* de la nostalgia se experimenta como un proceso selectivo de memoria cultural e identidad basado en unos imaginarios anclados en la música tropical y exacerbado por los procesos de migración y desplazamiento. Las fiestas tradicionales, como el carnaval, los festivales de música tradicional y las ferias, son los eventos donde se proyectan los vestuarios típicos, las prácticas de consumo gastronómico o de bebidas alcohólicas locales. Estos espacios encargados de la preservación y revitalización de las tradiciones enaltecen las particularidades locales, la permanencia de las manifestaciones por encima de los procesos de cambio y en ellos las personas cíclicamente se adentran en la historia de tales festividades y en la recreación de su cultura.

Posteriormente, relacionaré los presupuestos teóricos con las expresiones de la performatividad y *performance* de la nostalgia con la experiencia de las personas del estudio en las ciudades de Bogotá y Madrid, para finalmente ofrecer unas conclusiones generales del estudio.

Performatividad de la nostalgia. Colombianidad desde el imaginario de lo tropical

Aunque en este espacio no me detendré con suficiencia para señalar todas las particularidades que las siguientes categorías suponen y las limitaciones de estos imaginarios, sí me gustaría adelantar que las seis regiones naturales de Colombia están demarcadas físicamente por un paisaje y ecosistema característico, y se comprenden también como regiones socioantropológicas, con unas condiciones históricas que han derivado en los imaginarios de unas tipologías aglutinantes y distintivas de las personas que las habitan². Coloquialmente se les identifica, según la región de origen, como cachacos, costeños, vallunos, paisas, pastusos, llaneros, entre otros. Sin embargo, cada vez más están en juego estas etiquetas por los procesos de desplazamiento forzado, migración que ha expulsado de sus territorios a las poblaciones y re-territorializado y des-territorializado con ello a las manifestaciones culturales que antaño se entendían como provenientes de ciertas localidades. Para dimensionar estos procesos, es importante apuntar que desde 2015 a 2022 Colombia alcanzó las cifras más altas de desplazados internos en el mundo, solo superada por Siria y la República Democrática del Congo (ACNUR y UNHCR 2018; Migración Colombia 2018, 2020; ACNUR 2019). Según el monitor OCHA (Oficina para la Coordinación de Asuntos Humanitarios de las Naciones Unidas en Colombia), entre 2022 y mayo de 2023 fueron desplazadas forzosamente de sus territorios 310.306 personas por medio de intimidación y violencia. Otro fenómeno que afecta a la población es el confinamiento impuesto por los grupos armados ilegales, que impiden que la población realice sus actividades cotidianas por la instalación de minas antipersona y la restricción a la movilidad fuera de sus comunidades. Hasta junio de 2023, 16.839 personas permanecían en esta situación. Este dramático conflicto deviene en las altas cifras mencionadas y en una integración a nuevos entornos en condiciones de desventaja económica, vulnerabilidad de las familias campesinas, indígenas y afrodescendientes, que son el grueso de la población desplazada (OCHA 2023). De igual forma, las cifras de los colombianos que deciden salir de Colombia como una forma de

² Para más información ver Rueda y Ramírez (2014).

maximizar su calidad de vida se mantiene al alza desde la década de 1960 (Cárdenas y Mejía 2006)³.

La expulsión de la población colombiana a causa del conflicto y por la búsqueda de oportunidades ha derivado en la conformación de colectivos políticos, sociales o culturales en los lugares de destino de los migrantes internos y de los que han salido del país. Dentro de estas colectividades sobresalen las asociaciones culturales, donde los migrantes se aferran a las manifestaciones tradicionales como una forma de preservar su propia identidad cultural y reviven el calendario festivo de Colombia, en especial los carnavales de Barranquilla y las fiestas de independencia (Zamora 2021).

La realidad que experimentan muchas personas es que su cultura está deslocalizada o multisituada a causa de la migración y la comunicación constante con diversos territorios. Además, en los lugares de tránsito o llegada de los migrantes pueden suceder resignificaciones y nuevos usos de las expresiones culturales que viajan con ellos. En este panorama la vida social ocurre en ese espacio de solapamientos de “territorialidades locales, regionales, nacionales y mundiales, con intereses distintos, con percepciones, valoraciones y actitudes territoriales diferentes, que generan relaciones de complementación, de cooperación y de conflicto” (Montañez y Delgado 1998: 123).

La identidad colombiana está ligada a la idea de la alegría y la música tropical (Blanco 2009) en un proceso que, según Peter Wade (2002 [2000]), empezó a mediados del siglo XX por medio de un desplazamiento de estereotipos europeos a tropicales. Sin embargo, apunta que “la tropicalidad fue apropiada y rearticulada en formas particulares que mantuvieron ciertos aspectos de la identidad colombiana como no muy ‘negra’ y como enraizada tanto en la tradición auténtica como en lo progresivo y moderno” (Wade 2002 [2000]: 15). Las contradicciones del imaginario de una identidad colombiana desde una “tropicalidad” ubicua en un país de regiones conviven con la deslocalización de las manifestaciones culturales. Jorge Nieves Oviedo en *Entre los sonidos del patio y la cultura mundo* plantea que los “procesos de nomadismos musicales” en las músicas del Caribe colombiano manifiestan que el cambio es inherente a las prácticas musicales y que estos son también promovidos y explotados por el mercado (2003: 156).

La representación de la nación colombiana por medio de la fiesta y lo tropical se aprecia en la televisión, en las embajadas y en los colectivos de colombianos en el exterior. La marca Co. y ProColombia, agencias colombianas del Ministerio de Industria y Turismo y del sector privado empresarial colombiano para aumentar las exportaciones, los inversionistas y el turismo en Colombia han emitido en la televisión local, por varias décadas, diversos comerciales en los que se ha proyectado la imagen del “país del realismo mágico”, un país alegre, tropical y festivo. Esta imagen se mercantiliza en las giras de negocios, en eventos culturales en las embajadas de Colombia y es la que las diversas colonias de colombianos por el mundo se esfuerzan por representar. Esta performatividad en torno a la imagen de la nación es creada desde las instituciones estatales, pero también pueden ser imaginarios que provienen de la cultura e instrumentalizados para diferentes propósitos por distintos actores, una co-creación circular del relato en la que es difícil distinguir orígenes (Wade 2002 [2000]). Según Marisol Facuse y Rodrigo Torres (2017: 117) ciertos espectáculos “sirven para escenificar imaginarios nacionales en los cuales la música y el baile juegan un rol preponderante”.

La sobreproducción alrededor de esta idea de la nación colombiana en forma constante y periódica dentro de Colombia explica en parte las recreaciones de algunas celebraciones del Caribe de Colombia en ciudades como Bogotá y Madrid, o los encuentros de gaitas colombianas

³ 8,3 millones de personas salieron de Colombia a finales de 2020 (ACNUR y UNHCR 2018). En 2019, 4.478.963 colombianos salieron del país (Migración Colombia 2019) y en 2020, 39.300 personas colombianas solicitaron asilo en el extranjero. Según cifras de la OIM (2019), en 2019 Colombia fue el país con la cifra más elevada de emigrantes fuera de América del Sur, con alrededor de 1,57 millones de personas. Colombia y Venezuela en 2019 tenían la segunda y la tercera cifra más alta de emigrantes de la región.

y la conformación de grupos de músicas caribeñas en países a los que han migrado los colombianos. En palabras de América Larraín (2021: 1) “determinadas maneras de hacer música, danzar y festejar, conforman un repertorio estético regional”.

En estos dos espacios (el andino dentro de Colombia y el internacional) se despliega el repertorio estético regional de los costeños, en una saturación de discursos identitarios. Se trata de un conjunto de *performances* que hacen referencia a ese imaginario de la nación colombiana. Estas prácticas y conductas tienen la capacidad de generar en el nuevo espacio una representación del colombiano o del costeño en el nuevo territorio, abrir el gusto musical por los géneros que promueven y vincular a otros grupos sociales. Como apunta José Olvera (2005: 9) en su análisis sobre el gusto por “música colombiana” en Monterrey:

Sus primeros consumidores eran migrantes e hijos de migrantes [...] que logran construir, en la interacción cotidiana con otros grupos sociales, una identidad personal y colectiva, un nosotros. Gracias a este universo propio de significaciones los miembros del grupo pueden interactuar, comunicarse, competir y al mismo tiempo ser distintos al resto.

Podemos apreciar que esta producción reconfigura el espacio para poblarlo de referencias al lugar de origen. La práctica y escucha musical que explora Olvera (2005), además del baile y toda la estética que compone un género, también revela asuntos acerca de la identidad y está manifestando procesos de transmisión y de memoria cultural en un nuevo espacio social. Estos procesos sirven como actos de resiliencia para manejar el proceso de adaptación de los migrantes y también como una acción de resistencia ante el olvido, como acción de memoria y reafirmación de su propia identidad. Me extenderé en este punto con suficiencia más adelante cuando aborde los casos de estudio.

En Colombia la sonoridad de ciertas festividades de origen católico como carnavales, Semana Santa y las fiestas de Navidad están asociadas a ciertos instrumentos y a cierto repertorio con distinciones de acuerdo con la región. Por ejemplo, en la Región Caribe, la caña de millo es el sonido que caracteriza el Carnaval de Barranquilla (Ochoa 2012) al igual que la música de gaitas largas a las fiestas de Independencia del 11 de noviembre en Cartagena y a las fiestas de la región de Montes de María (Lara 2013). Este calendario se anuncia y recrea no solo en los eventos puntuales de estas festividades, sino que, por ejemplo, en Barranquilla se decoran las calles y las casas, y en los almacenes de cadena se vende *merchandising* de todo tipo de artículos para participar con propiedad del entretenimiento: espuma de cotillón que se lanza a los transeúntes y bailarines durante los desfiles, las camisetas coloridas con el nombre de la festividad, o los personajes tradicionales como la marimonda o la maría moñito; las pelucas, los lentes gigantes, los disfraces, el alcohol y los fuegos artificiales. También los autobuses y autos particulares se decoran y en la radio se repiten año tras año los éxitos de Los Gaiteros de San Jacinto, La niña Emilia, Diomedes Díaz, Los Corraleros de Majagual, Son Cartagena, Joe Arroyo y otros músicos que alcanzaron fama desde la década de 1970 hasta finales de la de 1990, y que conforman el canon festivalero de la Región Caribe.

Los conjuntos instrumentales que caracterizan esta temporada son los de gaitas, millos, conjuntos de tambora y cantadora y bandas de viento que interpretan ritmos como porro, cumbia, chalupa, mapalé, cumbión, chandé, merecumbé. Pero también se escuchan experimentos entre ritmos colombianos y africanos, como la champeta, y música colombiana con antillana, como los distintos temas del cantautor Joe Arroyo en que mezcla salsa y ritmos haitianos, por ejemplo, el kompa. Algunos de estos temas poco o nada se escuchan en la radio en otro período del año. El paisaje sonoro del tiempo festivo es específico, distintivo, y a él se suman las placas o frases de las emisoras que anuncian que “huele a noviembre”, “el carnaval de la arenosa, el que lo vive es el que lo goza” o la emblemática “párale bolas que se está acabando el año” de la emisora Olímpica Stereo. El paisaje sonoro además se compone del estallido de petardos “buscapies” y el sonido estridente de los *picós* o altoparlantes en los barrios populares. La representación performativa que ocurre anualmente en las fiestas no solo conforma un canon musical y dancístico, sino que dan contorno a las representaciones regionales de los tipos de

cada región. Así las personas son representadas en el ideario, en las telenovelas y en la publicidad como esos personajes de las festividades de las regiones a las que pertenecen. El costeño con una camisa colorida, sombrero vueltiao⁴ y en una actitud alegre y despreocupada, como si participara de un carnaval eterno.

Los carnavales de Barranquilla no siempre fueron tan tropicales. En el repertorio de las bandas y comparsas hacia principios de siglo XX se escuchaban y danzaban desde los ritmos estadounidenses en boga de las grandes orquestas de vientos hasta los bambucos y pasillos de la región andina. La llegada de músicos del Gran Caribe a los carnavales y la escucha de las radios cubanas en Barranquilla fue transformando el sonido del carnaval hacia mediados de la década de 1920 hacia lo tropical. La acogida de la música cubana y el posicionamiento de ritmos autóctonos eclipsaron la escucha de ritmos hispanos, como los tangos argentinos, los pasodobles españoles y la ranchera mexicana (Solano y Bassi 2005: 56). Esta buena recepción fue aprovechada por las disqueras y músicos para crear productos que fusionaron las músicas del Caribe colombiano con ritmos del Gran Caribe, especialmente con la música cubana (Nieves Oviedo 2003). De este modo, se produjeron, por ejemplo, las grabaciones de música de gaita con bajo, güiro y clave. Estas adiciones obviamente implicaron un cambio sustancial en la rítmica, estructura y duración de la música (Sarmiento 2019) pero lograron posicionar los instrumentos autóctonos de la Costa Caribe colombiana en el carnaval de Barranquilla y en las fiestas de Independencia de Cartagena.

Performatividad y *performance* de la nostalgia

A continuación, presento los casos de estudio que ilustran el despliegue de la *performance* nostálgica de dos grupos de gaita colombiana: Son de la Provincia en Bogotá y La Rueda de Madrid en Madrid. Estas agrupaciones realizan procesos de memoria, recreación, transmisión y resignificación de las tradiciones de música y baile del Caribe a través de la creación de canciones, del baile, el consumo gastronómico, el vestuario y la imagen que proyectan desde el escenario o la calle, junto con sus discursos. Performatividades y *performances*, según lo he apuntado anteriormente, como actos estéticos, sociales e identitarios.

BOGOTÁ

Los miembros del grupo Son de la Provincia están establecidos en Bogotá y se autoidentifican como gaiteros del Carmen de Bolívar. Sus dos gaiteros, Alex Muñoz y Carlos Andrés González son oriundos del Carmen de Bolívar, municipio de Montes de María en la región Caribe de Colombia y los otros cuatro, originarios de diversas regiones del país: el cantante Deimar Pio Molina, de Barrancabermeja, Santander; Edwin Rojas, de Soacha, Cundinamarca, en el tambor llamador; Sergio Lara, de Cartago, Valle, interpreta el tambor alegre y Juan Miguel Ricardo, de Cartagena de Indias, quien toca la tambora. Esta construcción identitaria basada en el pueblo montemariano de El Carmen de Bolívar se entiende como una forma de validar la autenticidad de su música al provenir de la región gaitera, donde se realizan los festivales más importantes, y por ser el lugar de nacimiento de varios maestros del género. El grupo utiliza estas referencias al pueblo y a su “sonido del Carmen de Bolívar”, como una estrategia de irrupción en un mercado liderado por otros grupos de gaita asentados en la escena bogotana hace varias décadas, como Los Gaiteros de San Jacinto, Sigibunzi o Los Bajeros de la Montaña. Todos estos grupos de gaita en su producción musical y sus discursos manifiestan interpretar un estilo característico de alguno de los pueblos de la región de Montes de María. En el caso de Son de la Provincia, además de la alusión de un sonido especial del Carmen, en las letras de sus canciones retrata el

⁴ El sombrero de vueltas o sombrero vueltiao es un artículo de la artesanía de la cultura sinú en la Región Caribe de Colombia. Debido a su uso por los grupos de gaita y de vallenato se ha elevado en la cultura popular como símbolo de la colombianidad.

entorno rural, los productos típicos y los personajes del Carmen de Bolívar específicamente. Tal como lo condensa Marc Augé (2009), la identidad del lugar es lo que funda, reúne y une a un grupo y en su defensa cobra sentido el discurso identitario.

En la entrevista realizada a Son de la Provincia el 16 de diciembre de 2017 en Bogotá, se referían a que las letras de las canciones del grupo recuerdan la vida rural, y que se distinguen por relatar la condición social del cambio de territorio desde el pueblo como espacio idílico a la ciudad.

La mayoría de las canciones de Son de la provincia son anécdotas, remembranzas de las cosas del pueblo, como “La chepacorina”, que cuenta que después de la parranda se ha gastado toda la plata y queda solo para comer la galleta chepacorina, símbolo del Carmen. La cajita de la encomienda habla lo duro de venirse uno provinciano a la ciudad y la mamá que lo recuerda le manda a uno la yuca, el ñame, el suero, el aguacate, es decir, todo eso lo hace recordar a su familia a su tierra y habla de lo duro de vivir en la ciudad, lo caro de la vida y la inseguridad, esa condición social de cambio al llegar y sentir miedo de socializar (Son de la Provincia 2017).

Tal como lo relatan, en la canción llamada “La cajita de la encomienda” se aprecia una reflexión sobre los aspectos que más impactan en este tránsito: el miedo al olvido de los seres queridos por la separación, el alto costo de la vida, la desconfianza de las personas en la urbe para tejer relaciones interpersonales y construir redes de apoyo, la nostalgia por los eventos del pueblo y los productos comestibles que allí se producen. Ante la precariedad a la que se enfrentan como migrantes que buscan establecerse en la urbe como músicos, sus bienes son la música de gaita y su terruño, como dice el estribillo: “La plata son mis canciones, el oro lo llevo dentro, soy rico porque mi orgullo es el pueblo de donde vengo”. Todas sus canciones mencionan elementos identitarios del pueblo, como el caso de “Juancho Patacón”, un personaje real del Carmen de Bolívar, gaitero y vendedor en el mercado del pueblo, o bien acerca de la nostalgia por el pueblo, como es el caso de “Soy de la provincia”, que contrasta el paisaje y las relaciones entre los dos territorios además de abordar el desplazamiento forzado por la situación de conflicto armado:

Me fui de aquí,
me fui del pueblo
buscando un medio pa' subsistir
deje mi tierra porque la guerra condena
al hombre solo a morir.
Y ahora recorro las calles
donde nadie me saluda,
tan solo mi gaita muda
con su nota ayuda
a calmar mis pesares.

CORO
Grita el corazón
soy de la provincia
Mi gaita es delicia
y su canto acaricia
mi gran tradición.

Entre mis sueños
veo la montaña,
suave mañana
y el colibrí,
pero despierto
y tras la ventana
vuelvo y me encuentro
lejos de ti.
Sé que un día volveré al Carmen
donde mi gente me espera
y una tonada gaitera
y una luna entera
alumbrará sus calles.

En la canción “Olor a tierra a mojá” se recuerda el fenómeno de la lluvia del verano y la alegría comunitaria ante el fenómeno natural. Se describe tanto la zona urbana-rural como el entorno rural de la subregión de Montes de María.

Se van formando las nubes

muy lentamente se adorna el cielo
pronto caerá la lluvia
y eso es porque se metió el invierno.

Se divisan golondrinas
de gris se vistió el paisaje
ya el aguacero camina
la gente sale a bañarse.

Se ven caer en la tierra,
pa' mi es espesa alegría
porque este año sus cultivos
con esas aguas se salvaría.
Miren que lindo detalle
nos mandó mi Dios del cielo.

Claramente, en los ejemplos se aprecia la añoranza por el paisaje y los elementos que componen la vida en su región de origen, desde la gastronomía, los personajes, las relaciones vecinales, familiares, comunitarias, el clima, el ecosistema natural abandonados por la búsqueda de oportunidades laborales y por el desplazamiento forzado. La expresión de esta nostalgia a través de canciones requiere un esfuerzo emocional y evocativo que, en sí mismo, es una expresión de los sentimientos de pérdida y duelo que experimentan como migrantes. Estas reflexiones en la forma de una canción encuentran acogida entre otros migrantes internos en Bogotá y otras personas de la escena de gaita en dicha ciudad, pues ayuda a expresar de forma poética un problema que aqueja a la nación y que es una realidad cercana para toda persona en la capital y en Colombia.

Esta performatividad y *performance* de la nostalgia en Son de la Provincia también se manifiesta en incorporar ritmos antiguamente tocados por los conjuntos de gaita como una forma de traer el pasado al presente, pero renovado.

Queremos sorprender al público y ya estamos trabajando en el nuevo CD en el que incluiremos bailes cantados, sones, porque anteriormente los sones de vallenato eran sacados de los sones de gaita estamos rescatando esos sones viejos que la gente ya no escucha y ponerlos en un estilo de gaita más moderno, más acorde con la juventud que le gusta la gaita (Son de la Provincia 2017).

El espacio de las ruedas de gaita (ver Figura 1) es donde mejor se aprecia la reproducción de la cultura gaitera y de la cultura caribeña colombiana. Se puede intervenir ya sea tocando, bailando, cantando u observando. Los músicos esperan su oportunidad para intervenir y se disponen en diferentes círculos concéntricos según el grado de interés y nivel de experticia para participar. Todo esto sucede en un ambiente festivo y de camaradería en el que se usan los sombreros vueltiaos, las mochilas arhuacas o guajiras⁵ y se consume comida de la Región Caribe, como un sancocho o un mote de queso, se toma cerveza, ron o aguardiente. Las mochilas y los sombreros son artículos fundamentales en la vestimenta en el espacio de las ruedas de gaita y la comparsa en Montes de María, Bogotá, Madrid y Santiago; símbolos de identidad colombiana y de resistencia de las comunidades indígenas.

Las mochilas wayuu y arhuaca se han convertido en objetos cuyo valor ha trascendido más allá de la utilidad para dar paso a relaciones de significación en las que prevalece el valor simbólico. De esta manera, la mochila pone de manifiesto una identidad cultural, una forma por la que la cultura se manifiesta a través de formas tangibles; esta constituye un elemento de representación de lo que las comunidades indígenas son y piensan (Ortiz 2013: 1).

⁵ Las mochilas son bolsas tejidas en materiales como el fique, la lana o el algodón. Las arhuacas son las fabricadas por las mujeres de la etnia del mismo nombre que habitan en la Sierra Nevada de Santa Marta, en la Región Caribe colombiana. La mochila guajira es realizada por la etnia wayuu, que habita en la península de la Guajira, la parte más nororiental de Colombia limítrofe con Venezuela. A partir de su uso por parte de los universitarios en las protestas de la década del 1960, se ha extendido su uso como un elemento de reivindicación de las culturas nativas y un símbolo del joven universitario y de la resistencia (Ortiz: 2013).

Las ruedas de gaitas son espacios de convivencia que permiten la reproducción de prácticas culturales y la representación del espacio imaginado, una suma de performatividades y *performances* de la nostalgia. Son de la Provincia gestiona diferentes eventos para la reunión con otros gaiteros, como el programa anual “Gaitas en la capital”, que congrega a los grupos asentados en Bogotá. El encuentro consta de diferentes actividades: talleres de los instrumentos; almuerzo con comida típica del caribe como sancocho o mote de queso; un concurso al mejor grupo; y ruedas de gaita que surgen de manera más o menos espontánea, mientras las personas se preparan para participar en las diferentes actividades. Al final de la noche, Son de la Provincia y otros grupos tocan desde el escenario como cierre de la actividad, en un ambiente de fiesta en el que los participantes bailan, escuchan y consumen alguna bebida.



Figura 1: Encuentro Gaitas en la Capital, fotografía de trabajo de campo, Bogotá, 2017.

En este encuentro pude entrevistar a varios asistentes, entre ellos a un grupo de mujeres que estaba hacía dos años en un proceso de formación en Madrid, Cundinamarca, para interpretar música del conjunto de gaita. Ellas reconocieron que, si bien no eran de la Costa Caribe, por ser parte de la mezcla racial de donde proviene esta música podían aprender y así lograr un vínculo espiritual con estas raíces. Además, mencionaron la importancia de asistir a estos eventos en Bogotá, pues les permitían continuar su proceso de aprendizaje.

Yo sé que somos bogotanas y que de pronto no tenemos todo el sabor como lo tienen en la misma región. Pero como decía hace un momento Edwin, “el indio Hernández”, que finalmente no hay fronteras, que esto está abierto bilateralmente, lo tenemos en nuestra sangre y precisamente esta música viene de esa mezcla india, española, afro y negra, y es lo que tenemos que encontrar. Porque encontramos con esta música es un encuentro espiritual también. Creo que así no seamos de la costa, la disciplina y la constancia hace que nosotras sigamos, y estamos acá porque queremos seguir en eso. Eso es lo que queremos hacer, ir a todos los eventos que hayan de percusión, de gaita, de tambores y seguir con el proceso (Grupo de gaita femenino asistente a Ruedas en la Capital 2017).

Son de la Provincia ha atravesado una frontera cultural desde la región Caribe a la región Andina de Colombia y, como se aprecia en las letras de sus canciones, este tránsito ha supuesto un cambio sustancial en las dinámicas de socialización, de percepción de seguridad, de clima,

de paisaje físico y sonoro, y en el acceso a su gastronomía. Por esta razón, el estudio de su migración se alinea con la perspectiva del estudio de la migración transnacional, por el tratamiento del fenómeno migratorio a través de las relaciones materiales y simbólicas entre el lugar de origen y de destino (Necochea 2015; Massey y Sánchez 2007). El transnacionalismo explica la producción social del espacio como “un proceso tridimensional que comprende las prácticas materiales espaciales (espacio vivido o producido); las representaciones del espacio (espacio percibido); y los espacios de representación (espacio imaginado)” (Pardo 2019: 211). Desde esta perspectiva, “las migraciones son movimientos espaciales y relaciones entre lugares que fundan diversos lazos económicos, culturales, políticos; pero, sobre todo, simbólicos” (Pardo 2019: 213). Sin embargo, esta categoría restringe estos procesos a la salida de las fronteras nacionales, y no considera que dentro de un mismo país se pueden cruzar fronteras que obligan a las personas a generar dinámicas de habitar dos lugares en conflicto y en complementación de sus expectativas de vida.

Ana Elisa Pardo (2019) se refiere a la producción del espacio como las “actividades y prácticas que los migrantes recrean en el espacio transnacional” (Pardo 2019: 212). Según la autora, estas actividades generan nuevas formas imaginarias o reales del uso del suelo. Por un lado, ocupan el espacio de forma concreta a través de prácticas materiales y, por el otro, a través de sus prácticas simbólicas, principalmente actividades culturales. Estas representaciones se relacionan con las estrategias que buscan facilitar la adaptación de los migrantes (Ojeda, Cuenca y Espinoza 2008). Pero nótese que se apunta solo al espacio transnacional.

En *Son de la Provincia* apreciamos unas representaciones que están ligadas a estrategias psicológicas para enfrentar sus sentimientos de desarraigo expresados en canciones y en sus conversaciones acerca de sus conflictos de adaptación al nuevo espacio. También notamos otras estrategias de superación de tipo fáctico, que son aquellas representaciones con las que pueblan espacios de Bogotá de símbolos del Carmen de Bolívar. En este sentido, la categoría de performatividad y *performance* de la nostalgia explora la rememoración en sus discursos, canciones, acciones, corporalidades, gestualidades, baile y prácticas de consumo. El caso de *Son de la Provincia* en Bogotá expone los desafíos de las personas para adaptarse, aún dentro de una misma nación, pues pueden atravesar fronteras que implican grandes cambios en la cotidianidad y el sentido de vida de las personas.

MADRID

El segundo caso de estudio es el grupo La Rueda de Madrid. Lo conforman Diego Garnica, intérprete de la gaita macho; David Meza, en la gaita hembra; y el percusionista Shangó Dely. Otros participantes del grupo en el periodo entre 2015 y 2019 fueron el tamborero Álvaro Llerena, hijo de la reconocida cantadora de bullerengue Petrona Martínez; Arlin Torregrosa, bajista oriunda de barranquilla y Aboubakar Sylá, percusionista de Guinea Conakri quién interpreta la tambora. Los integrantes de La Rueda de Madrid migraron hacia España en distintos periodos, en su mayoría mediante el procedimiento de reunificación familiar. Sus proyectos de vida están cimentados en España y viajan a Colombia con regularidad para visitar a sus familiares y amigos, pero también para retroalimentarse musicalmente, conseguir instrumentos, entre otras actividades culturales.

El retorno a Colombia, a los lugares de origen de las tradiciones musicales que interpretan, es una constante en los relatos de varios de los integrantes de La Rueda de Madrid. El retorno al terruño se realiza para encontrar inspiración para componer, obtener sabiduría y estar en los lugares donde las tradiciones están cargadas de sentido. Para ilustrar esto, extraigo un fragmento de la entrevista al tamborero Álvaro Llerena el 28 de noviembre de 2017 en Madrid. En ella Llerena expresa cómo sus viajes a Colombia proveen un ambiente propicio para crear nuevas composiciones. Llerena menciona el beneplácito y alegría de sus vecinos de los pueblos de Malagana y Palenquito cuando lo escuchan tocar el tambor. Esta avenencia se debe a que, en toda esta zona del canal del Dique, el tambor alegre es un símbolo de resistencia de la cultura

afro y es un instrumento que acompaña distintos grupos instrumentales tradicionales, como el de gaita, la tambora o el son de negro. Álvaro Llerena nos ubica en el espacio del patio trasero de su casa con las vivencias de este entorno que permiten que aflore su capacidad creativa.

Entonces, claro, cuando yo voy a Colombia voy en búsqueda de la nutrición musical, porque yo estoy alejado, aunque lo esté haciendo aquí. No es lo mismo hacer folclor aquí que hacerlo allá, donde se está haciendo y mamando todos los días del entorno. El entorno también lo hace mucho, de la cotidianidad, de la vivencia. Aquí en Madrid, no es por hablar mal, pero no he vivido todavía una experiencia como para hacer una canción. Voy a Colombia y me salen. Con dos días que tenga de estar allá ya me salen una o dos canciones o idea de una canción o algo. Aquí no puedo tocar el tambor todos los días, porque en la casa donde vivo me pongo a tocar el tambor y me echan la policía enseguida. Tiene uno que estar buscando un local, son caros, a veces tampoco da tiempo de estar ensayando por trabajo, por la familia, por el niño, por lo que sea. No es como cuando yo me levantaba en Palenquito y me tomaba el café y enseguida agarraba el tambor, o cuando me fui a vivir a Malagana, que cuando yo agarraba el tambor los vecinos se alegraban, les gustaba y eso para ellos era una satisfacción. El día que no tocaba enseguida se extrañaban. En cambio, aquí no puedo hacer lo mismo. Y es eso cuando voy a Colombia, además de estar con mi familia, con mi mamá, con mi papá, con mis hermanas, pues la nutrición musical. Esa oxigenación del cerebro y de lo que son las vivencias para componer canciones y para estar creando siempre (Llerena 2017).

Este proceso de inspiración que se sustenta en los viajes a Colombia también lo realizan otros integrantes de La Rueda de Madrid. Ellos manifiestan su deseo de volver a Colombia y convivir con otros músicos, en especial con los maestros ancianos de la música de gaita y el bullerengue, principalmente de este último género extendido entre la región Caribe y Pacífica. Estos viajes proveen a los músicos de La Rueda de Madrid tanto una actualización y posibilidades de aprender de los maestros, como una inmersión en la cultura y paisaje de estos pueblos, para luego representar en la escena de gaita colombiana en Madrid. Este tipo de viaje se planifica con los propósitos mencionados y compone un ciclo de ida y vuelta a lo largo de la vida. Eventos que observo como performatividad y *performance* de la nostalgia, pues, corresponden a una actividad estética y social, repetitiva, que actualiza y fortalece la construcción identitaria. Implica la motivación de reconectar con la tradición, la decisión de viajar, la inmersión en las prácticas y el lugar de la tradición y el regreso al nuevo lugar donde se recrearán y actualizarán las representaciones con los presupuestos adquiridos.

David Mesa, gaitero de La Rueda de Madrid, en entrevista realizada el 17 de octubre de 2017 relata cómo conoció al tamborero Emilsen Pacheco y cómo vuelve frecuentemente a Colombia a aprender, renovarse y compartir con las personas de la tradición musical.

En un festival en Puerto escondido conocí al maestro Emilsen y él es tremendo, es un maestro de la vida, es un maestro tambolero, cantador, un maestro bailador, o sea él tiene el bullerengue en su sangre. Entonces postulé un proyecto para hacer un estudio sobre el bullerengue allá y me fui cuatro meses a vivir en la casa de él con su familia y con su grupo, y aprender sobre el bullerengue y sobre el tambor alegre básicamente. Ahora que voy para Colombia, regreso después de un año de no verlo, a estar allí una semanita y compartir con ellos, ya es como familia mía, es como mi casa, mis amigos, me acogen como un hijo más, entonces llego allá y soy feliz, aprendo, me renuevo y comparto. Ahora que vaya a Colombia en un principio voy a estar con mi familia y a tocar gaita con mis antiguos amigos. También visitaré por el lado del bullerengue a Nelda Piña allá en Gamero e iré a Palenque (Mesa 2017).

La escena de gaita en Madrid es ecléctica tanto en cómo se produce, como en la *performance* del escenario relacionada con la electrocumbia y la música electrónica. Aunque también hay eventos en los que se recrea una *performance* en línea con la *performance* del baile, la música y las

interacciones de la gaita tradicional. A los eventos asisten tanto colombianos como personas de otros países que se vinculan principalmente a través de la etiqueta de cumbia o a la de *afrobeat*. La Rueda de Madrid exalta los componentes indígenas y africanos de la música de gaita. Este indigenismo y africanismo supone un conjunto de valoraciones positivas sobre lo indígena y africano como hitos de resistencia política, de sabiduría ancestral y de riqueza cultural como componente de la cultura colombiana. Según Jean Paul Sarrazín (2015), en Colombia –al igual que en Chile y otros países como Estados Unidos, Francia, Holanda e Islandia– “el indigenismo”, en el sentido del uso como una representación de la alteridad por actores no indígenas ni integrados socialmente a la diversidad que promueven, es un movimiento discursivo impulsado por urbanitas con acceso a dichos paradigmas de las identidades desde los medios de comunicación correspondientes a centros urbanos de poder global.

La *performance* de la Rueda de Madrid combina elementos relacionados con África y Colombia. En función del evento y la sala en la que se presenten utilizan camisas de tipo dashiki con colores como negro y blanco que se comercializan en tiendas *online*, como étnicas o africanas o camisas coloridas con estampados multicolores al estilo de las camisas aloha o hawainana. En este último caso acompañan el atuendo con sombrero vueltiao colombiano. De este modo, los músicos en el escenario representan la nación colombiana desde el Caribe como un lugar ubicado situado pero extendido en la imaginería de lo colorido, cálido, alegre, tropical y el origen de la cumbia desde el misticismo de una antigua raíz cultural africana o indígena. De igual forma y en correspondencia con el atuendo, en algunos eventos el baile es más cercano a la cumbia colombiana y otras veces más relacionado con el mapalé y las danzas afro. En su canal de YouTube, La Rueda anuncia una de sus canciones, “El Indio Conakry”, con la siguiente frase: “La conexión indígena entre el caribe colombiano y África occidental, cantos en ‘susu’ de Guinea con ritmos y melodías de los indios farotos de Colombia”. También utilizan este mismo discurso acerca de la mezcla cultural entre África y Colombia en el video “Live from the Future (LFTF) 2021”, disponible en YouTube. Se describe como: “Un viaje visual y sonoro del álbum *El Indio Conakry* de La Rueda. Tres colombianos y un guineano conectan con la esencia de sus ancestros africanos e indígenas a través del sonido de gaitas y tambores con *beats* electrónicos”. Las canciones “El Indio Conakry” y “Frontière ma ma” en sus letras combinan el español con el susu, idioma hablado por el pueblo susu de Guinea y Sierra Leona.

Esta búsqueda por las raíces africanas de la identidad colombiana en el grupo también se manifiesta en la vuelta física a África. Álvaro Llerena, tamborero de La Rueda de Madrid, describe así su decisión de migrar a España: “Yo llego a Madrid en el año 2006 y llego porque quería salir de Colombia para estar un poco más cerca de África y solo me permitía estar más cerca de África estando en Madrid, y se me facilitaba por el idioma”. (Llerena 2017). En la escena se vinculan una variedad de personas con las mismas inquietudes y sentimientos de búsqueda de sus raíces en un entorno multicultural saturado de múltiples opciones musicales. Así lo expresó una asistente al concierto de Païto en el Café Berlín el martes 12 de julio de 2016, quien manifestó estar en una búsqueda constante de sus raíces colombianas, al haber crecido entre Estados Unidos y España:

Pues, bueno [La gaita] es un instrumento que viene de antiguo de las raíces africanas, indígenas, realmente viene de las raíces indígenas y se juntó con las raíces negras que llegaron, entonces es bastante tradicional [...] pues el baile es sintiendo mucho la conexión con la tierra [...] Muy unida a la tierra, mucha raíz, siento como si mis piernas fueran, se enraizaran hacia el interior y la siento dentro (Asistente concierto Païto en Madrid 2016).

Durante el trabajo de campo entre 2015 y 2019, el lugar de encuentro de las ruedas de gaita fue el parque Madrid Río (ver Figura 2). Un área verde de unas 121 hectáreas que posibilita a los grupos musicales tocar tambores sin causar molestias o ser sancionados por causar ruido. Las ruedas en Madrid empezaban en la tarde y se prolongaban hasta entradas horas de la noche. En ellas, varios de los integrantes de La Rueda de Madrid y otras personas, aficionadas a la música de gaita o interesadas en los instrumentos, nos acercábamos para escuchar música, bailar, cantar

y tomar algo. Eran reuniones enfocadas en tocar y disfrutar la música. Se trataba para muchos, como en mi caso, de poder interactuar en un ambiente distendido con personas que, entre un evento y otro, ya nos reconocíamos e intercambiábamos algunas palabras. Había otras personas cercanas a los músicos con más tiempo participando, que se mostraban comprometidas y familiarizadas con el ambiente que se estaba conformando. Estas personas, además de aplaudir sentadas, se levantaban a bailar, se ofrecían a cantar o pedían que se interpretara alguna canción.



Figura 2. Rueda de gaita en Madrid Río al atardecer, fotografía de trabajo de campo, Madrid, 2017.

La Rueda de Madrid se conformó en estos espacios donde las personas interesadas asistieron para escuchar a David Mesa, un gaitero que llegó a la ciudad en el año 2015 para ofrecer talleres de música de gaita. Además, algunas personas le encargaron instrumentos de este conjunto instrumental.

Según varias personas refirieron, el motivo para asistir a esta rueda de bienvenida a Mesa fue poder escuchar a un discípulo del grupo de gaita más reconocido: Los Gaiteros de San Jacinto. David Mesa en Madrid representaba esta tradición de gaiteros de Montes de María y escucharlo era ponerse en contacto con ella. Considero que, en las personas del estudio, el deseo de poseer algún instrumento musical tradicional y de aprender el repertorio de la música de gaita estaba motivado muchas veces por esta relación de la gaita con la identidad colombiana, como refiere Diego Garnica, gaitero de La Rueda de Madrid:

La gaita representa la identidad colombiana porque es un sonido único. [...] yo creo que la gaita trasmite naturaleza y al final todo lo orgánico, lo que está pasando en el mundo es que cada vez lo orgánico va a ir funcionando más y no me refiero sólo a comida orgánica, sino a música orgánica a formas de trabajar más orgánica, todo debe fluir mejor, realmente todo está conectado y todo debe fluir y esta música fluye no está forzada, es natural, siempre ha sido la misma, ha cambiado pero bueno hay gente como algunos maestros que siguen teniendo esa pureza campesina y esa forma de ser poco corrupta y buena y pura (Garnica 2015).

David Echevarría, del dúo de DJS Guacamayo Tropical, también asiste a las ruedas y mezcla música tropical colombiana en la escena de electrocumbia madrileña. En la entrevista realizada

el 1 de octubre de 2017 en Madrid, ofrece una respuesta similar acerca de la originalidad de la gaita colombiana y su sonido como netamente colombiano y que representa su identidad. "La música de gaita representa a Colombia porque es única, es auténtica [...] colombiano que sepa de música de verdad reconoce ese sonido donde sea" (Echevarría 2017).

CONCLUSIONES

En el panorama colombiano la migración y el desplazamiento masivo de personas requiere una línea de trabajo que indague sobre todas las dimensiones que las personas experimentan en este proceso y la cultura de la nostalgia que como país se ha forjado a partir de estas problemáticas y otros procesos socioculturales. Tal movilidad y lo vertiginoso de los cambios sociales lleva a fijarnos anclajes a la memoria, resistencias al olvido que toman diversas formas.

Performatividad y *performance* de la nostalgia es una categoría fenomenológica que apunta a comprender la experiencia del territorio y los conflictos y desafíos que supone para los sujetos desplazados el habitar dos espacios. Esta experiencia se vive como continuidad y comunicación con un territorio, un tiempo y un espacio cultural que a su vez puede generar una ruptura y un desafío con el nuevo territorio, tiempo y espacio cultural. La propuesta pretende servir de insumo para el análisis de aquellas acciones que son motivadas por un sentimiento tan profundo y generador de propuestas como lo es la nostalgia. Esta línea de trabajo puede ser fructífera para comprender la esfera de las emociones de las personas que han vivido la migración, ya sea que se encuentren atravesando las fronteras culturales nacionales o transnacionales, que se encuentren asentados en un lugar diferente a su lugar de origen, o en su lugar de origen pero en conflicto con su entorno inmediato por cambios en las dinámicas sociales, políticas, culturales o económicas y que pretenden a través de sus acciones traer al presente otros tiempos, otras prácticas, otros lugares ya inexistentes o imaginados.

La categoría de performatividad y *performance* de la nostalgia es valiosa en tanto examina la compleja red que conforman los sentimientos de desarraigo, los procesos de memoria, la performatividad de la identidad y las acciones que se despliegan. En el caso de los migrantes internos, provee una conceptualización que puede ayudar a comprender fenómenos de conflicto y adaptación que otras categorías, como migración transnacional, limitan al cruce de fronteras nacionales sin considerar que dentro de una misma nación o país las personas atraviesan fronteras culturales de gran contraste.

La categoría, performatividad y *performance* de la nostalgia ofrece trasfondo a las prácticas culturales que las personas recrean en los nuevos espacios. Asimismo, implica la relación constante del migrante con ambos espacios tanto físicos como imaginarios, por lo que complementa las conceptualizaciones acerca de la migración que apuntan al mantenimiento de la comunicación entre el lugar de origen y el lugar de destino. Si bien es una categoría abarcadora, no pretende ser totalizadora, sino ofrecer herramientas de análisis para el estudio de las personas y las prácticas culturales atravesadas por procesos migratorios.

En los grupos del estudio la performatividad y *performance* de la nostalgia se expresa de forma disímil. La gestión de los sentimientos de nostalgia por medio de las letras de las canciones está más presente en el grupo Son de La Provincia, quienes han realizado una migración de la región Caribe a la Andina de Colombia. En los miembros del grupo La Rueda de Madrid la performatividad y *performance* de la nostalgia se realiza por otras vías, como en los viajes cíclicos a Colombia para encontrar inspiración en la creación de música, y actualizar y reafirmar el sentido de las prácticas culturales. Un espacio en común de recreación de la cultura gaitera, que se da en ambos espacios, son las ruedas de gaita, que sirven de encuentro para la práctica, aprendizaje y actualización de la tradición.

En estas dos escenas, por medio de la gaita se crea un espacio para recordar y recrear un terruño desde elementos seleccionados de la cultura del Caribe. Es importante advertir que no son meras recreaciones, sino que se actualizan, resignifican y retroalimentan. Otro elemento común a ambos grupos es el deseo de conectar tanto con la novedad musical colombiana como

con el pasado de la tradición de música y baile de la gaita, como una forma de encontrar el origen de la propia identidad y captar un tipo de público.

BIBLIOGRAFÍA

- ACNUR [AGENCIA DE LA ONU PARA LOS REFUGIADOS]
2019 *Tendencias globales. Desplazamiento forzado en 2018*. Ginebra: ACNUR.
- ACNUR Y UNHCR [ALTO COMISIONADO DE LAS NACIONES UNIDAS PARA LOS REFUGIADOS]
2018 *Tendencias globales. Desplazamiento forzado en 2017. Informe de la agencia de la ONU para los refugiados*. Ginebra: ACNUR / UNHCR.
- ADEY, PETER
2010 *Mobility*. Londres & Nueva York: Routledge.
- ASSMANN, JAN
2008 *Religión y memoria cultural*. Marcelo Burello y Karen Saban (traductores). Buenos Aires: Lillmod.
- 2011 *Historia y mito en el mundo antiguo. Los orígenes de la cultura en Egipto, Israel y Grecia*. Madrid: Gredos.
- AUGÉ, MARC
2009 *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- BAUMAN, ZIGMUNT
2003 *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- BENJAMIN, WALTER
1973 "Tesis sobre filosofía de la historia". *Iluminaciones I*. Madrid: Taurus, pp. 175-194.
- 2005 "Sobre el concepto de historia". *Obras completas*. Libro II/2. Madrid: Abada, pp. 303-318.
- BLANCO ARBOLEDA, DARÍO
2009 "De melancólicos a rumberos... de los Andes a la costa. La identidad colombiana y la música caribeña", *Boletín de Antropología Universidad de Antioquia*, XXIII/40, pp. 102-128. <https://revistas.udea.edu.co/index.php/boletin/article/view/6477> [acceso: 2 de mayo de 2022].
- BOYM, SVETLANA
2015 *El futuro de la nostalgia*. Jaime Blasco Castiñeira (traductor). Madrid: Machado Libros.
- BUTLER, JUDITH
2017 [2007]. *El género en disputa*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- CÁRDENAS, MAURICIO Y CAROLINA MEJÍA
2006 "Migraciones internacionales en Colombia: ¿qué sabemos?", *Working Papers Series — Documentos de trabajo*, 30, pp. 30-50. <http://hdl.handle.net/11445/810> [acceso: 3 de junio de 2023].
- DUQUE, CARLOS
2010 "Judith Butler y la teoría de la performatividad de género", *Revista de Educación y Pensamiento del Colegio Hispanoamericano*, 17, pp. 85- 95
- FACUSE, MARISOL Y RODRIGO TORRES
2017 "Músicas inmigrantes latinoamericanas en Santiago de Chile: el caso de la escena musical peruana", *Revista Musical Chilena*, LXXI/227, pp. 11-47. DOI: <http://dx.doi.org/10.4067/s0716-27902017000100011>
- FRITH, SIMON
1996 "Music and Identity", *Questions of Cultural Identity*. Stuart Hall y Paul du Gay (editores). London: Sage, pp. 108-127.

GROSCH, NILS

2018 “Movilidad cultural, exilio y el desafío para la musicología”, *Ensayos. Historia y Teoría del Arte*, 34, pp. 39-57. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6788828> [acceso 19 de octubre de 2023].

HALBWACHS, MAURICE

2004 *Los marcos sociales de la memoria*. Manuel Baeza y Michel Mujica (traductores). Barcelona: Anthropos.

2010 *La memoria colectiva*. Federico Balcarce (traductor). Buenos Aires: Miño y Dávila.

HARVEY, DAVID

2004 *La condición de la posmodernidad: investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.

HIRAI, SHINJI

2012 “¡Sigue los símbolos del terruño!: etnografía multilocal y migración transnacional!”, *Métodos cualitativos y su aplicación empírica: por los caminos de la investigación sobre migración internacional*. Marina Ariza y Laura Velasco (coordinadores). México D.F.: UNAM-El Colegio de la Frontera Norte, pp. 81-115.

LARA, DAVID

2013 “La tarimización de la cultura: de la experiencia vital a la construcción del espectáculo”, *La savia del desarrollo*, Alberto Abello Vives (editor), Girona: Universitat de Girona, Servei de Publicacions, pp. 245-275.

LARRAÍN, AMÉRICA

2021 “Políticas de la música bailable en Colombia: una aproximación”, *Revista de Antropología*, LXIV/1, pp. 4-29. DOI: <https://doi.org/10.11606/1678-9857.ra.2021.184477> [acceso: 4 de julio de 2023].

LÓPEZ CANO, RUBÉN

2008 “Performatividad y narratividad musical en la construcción social de género. Una aplicación al Tango Queer, Timba, Regetón y Sonideros”, *Músicas, ciudades, redes: creación musical e interacción social*. Rubén Gómez Muns y Rubén López Cano (editores). Salamanca: SIBE-Fundación Caja Duero. www.lopezcano.net [acceso: 4 de julio de 2023].

MASSEY, DOUGLAS Y MAGALY SÁNCHEZ

2007 “La percepción de la identidad latina y americana por parte de los inmigrantes latinos en Estados Unidos”, *El país transnacional: migración mexicana y cambio social a través de la frontera*. Marina Ariza y Alejandro Portes (coordinadores). México: Instituto de Investigaciones Sociales. UNAM, pp. 391-422.

MIGRACIÓN COLOMBIA

2018 *Boletín anual de estadísticas. Enero-diciembre de 2017*. Bogotá: Unidad Administrativa Especial Migración Colombia.

2020 *Boletín anual de estadísticas de flujos migratorios*. Bogotá.: Unidad Administrativa Especial Migración Colombia.

MONTAÑEZ GÓMEZ, GUSTAVO Y OVIDIO DELGADO MAHECHA

1998 “Espacio, territorio y región: conceptos básicos para un concepto nacional”, *Cuadernos de Geografía*, VII/1-2, pp.120-134. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/rcg/article/view/70838> [acceso: 19 de octubre de 2023].

NECOCHEA, GERARDO

2015 *Parentesco, comunidad y clase: mexicanos en Chicago, 1916-1950*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

NIEVES OVIEDO, JORGE

2023 *Entre los sonidos del patio y la música mundo. Semiosis nómadas en la música del Caribe*. Cartagena-Bogotá: Ministerio de Cultura, Observatorio del Caribe Colombiano.

OCHA [OFICINA PARA LA COORDINACIÓN DE ASUNTOS HUMANITARIOS DE LAS NACIONES UNIDAS EN COLOMBIA]

2023 *Informe Tendencias e Impacto Humanitario en Colombia. Fecha de corte: Enero - Junio de 2023*. Bogotá: OCHA.

OCHOA, FEDERICO

2012 "Las investigaciones sobre la caña de millo o pito atravesao", *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, VII/2, pp. 159-178. DOI: <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/3921> [acceso: 19 de octubre de 2023].

OJEDA, ANGÉLICA, JOSÉ CUENCA Y DYANA ESPINOSA

2008 "Comunicación y afrontamiento como estrategias individuales que buscan facilitar la adaptación social en población migrante", *Migración y Desarrollo*, 11, pp. 79-95. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S1870-7599200800200004&script=sci_abstract [acceso: 19 de octubre de 2023].

OLVERA GUDIÑO, JOSÉ JUAN

2005 *Colombianos en Monterrey: origen de un gusto musical y su papel en la construcción de una identidad social*. México: Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Nuevo León.

ORGANIZACIÓN INTERNACIONAL PARA LAS MIGRACIONES

2019 Informe sobre las migraciones en el mundo 2020. Ginebra: OIM.

ORTIZ ZARAMA, MARÍA ALEJANDRA

2013 "Hilos narrativos. Apropiación de la mochila Wayuu y Arhuaca en el contexto colombiano y el diseño de modas". Tesis de grado para para la obtención del título de Comunicador Social. Facultad de Comunicación y Lenguaje. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

PARDO MONTAÑO, ANA MELISA

2019 "Migración y transnacionalismo, extrañando la tierra", *REMHU: Revista Interdisciplinaria da Mobilidade Humana*, XXVII/55, pp. 211-214. DOI: <https://doi.org/10.1590/1980-85852503880005515>

RUEDA, JOSÉ EDUARDO Y RENZO RAMÍREZ

2014 "Historiografía de la regionalización en Colombia: una mirada institucional e interdisciplinar, 1902-1987", *Historiolo. Revista de Historia Regional y Local*, VI/11 (enero-junio 2014), pp. 13-67. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/historiolo/article/view/42005/pdfmm> [acceso: 20 de septiembre de 2023]

SABAN, KAREN

2020 "De la memoria cultural a la transculturación de la memoria: un recorrido teórico", *Revista Chilena de Literatura*, 101 (mayo), pp. 379-404 DOI: <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22952020000100379>

SARMIENTO, URIÁN

2019 "Los Gaiteros de San Jacinto y la industria fonográfica, 1951-1980". Tesis presentada como requisito parcial para optar al título de Magíster en musicología, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia,

SARRAZIN, JEAN PAUL

2015 "Representaciones sobre lo indígena y su vínculo con tendencias culturales globalizadas", *Anagramas*, XIV/27, pp. 163-184. DOI: <https://doi.org/10.22395/angr.v14n27a9>

SCHECHNER, RICHARD

2013 *Performance studies. An introduction. Third edition*. Oxfordshire- Nueva York: Routledge.

SEYDEL, UTE

- 2014 “La constitución de la memoria cultural”, Acta poética, XXXV/2, pp. 187-214. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S018530822014000200012&lng=es&tln=es [acceso: 23 de noviembre de 2023].

SOLANO, JAIRO Y RAFAEL BASSI

- 2005 “La música de carnaval: espíritu sonoro y rítmico de nuestra fiesta”, *Huellas*, V/71-75, pp. 53-66: <https://manglar.uninorte.edu.co/calamari/bitstream/handle/10738/59/BDC259.pdf?sequence=3&isAllowed=y> [acceso: 24 de noviembre de 2023].

TAYLOR, DIANA

- 2012 *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones.

- 2017 *El archivo y el repertorio*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

WADE, PETER

- 2002 [2000] *Música, raza y nación. Música tropical en Colombia*. Bogotá: Vicepresidencia de la República de Colombia- Departamento Nacional de Planeación-Programa Plan Caribe.

WALDMAN, GILDA

- 2006 “La "cultura de la memoria": problemas y reflexiones”, *Política y cultura*, 26, pp.11-34. <https://www.redalyc.org/comocitar.oa?id=26702602> [acceso 23 de noviembre de 2023].

ZAMORA CARO, KATHERINE

- 2021 “La música de gaita en Madrid: procesos de transculturación”, *Desde y hacia las Américas. Músicas y migraciones transoceánicas*. Belén Vega Pichaco, Javier Marín López y Victoria Eli Rodríguez (editores). Madrid: Dykinson. pp.169-180.

ENTREVISTAS

ASISTENTE CONCIERTO PAÍTO EN MADRID

- 2016 Entrevista con Katherine Zamora, Madrid, España, 27 de julio

ECHEVARRÍA, DAVID

- 2017 Entrevista con Katherine Zamora, Madrid, España, 1 de octubre.

GARNICA, DIEGO

- 2016 Entrevista con Katherine Zamora, Madrid, España, 27 de julio.

GRUPO DE GAITA FEMENINO ASISTENTE A RUEDAS EN LA CAPITAL

- 2017 Entrevista con Katherine Zamora, Bogotá, Colombia, 16 de diciembre.

LLERENA, ÁLVARO

- 2017 Entrevista con Katherine Zamora, Madrid, Boadilla del Monte, Madrid, España, 28 de noviembre.

MESA, DAVID

- 2017 Entrevista con Katherine Zamora, Madrid, España, 17 de octubre.

SON DE LA PROVINCIA

- 2017 Entrevista con Katherine Zamora, Bogotá, Colombia, 16 de diciembre.