

---

# PanAfro

## **Diagnóstico de base y potencial de trabajo para el desarrollo de un programa de internacionalización y fortalecimiento del ecosistema musical del Pacífico Colombiano**

**(Cali, Bogotá, Medellín, Tumaco, Quibdó, Timbiquí, Guapi, Buenaventura, Santander de Quilichao)**

**Autor:** Lado B

2021

## British Council

**TOM BIRTWISTLE**

*Director*

**SYLVIA OSPINA**

*Directora de Artes*

**LUIS GONZÁLEZ**

*Gerente de Artes*

**CAROLINA GÓMEZ**

*Coordinadora de Artes*

**JOHANNA BERMUDEZ**

*Gerente de Comunicaciones y Marketing*

**MARIA ALEJANDRA CARVAJAL**

*Coordinadora Digital*

*British Council Colombia*

*Departamento de Artes*

*Carrera 11A No.93 - 35 Piso 6 Bogotá*

*T: +57 (1) 325 9090*

## Equipo de trabajo PanAfro

**CÉSAR HERRERA RODRÍGUEZ**

*Coordinador General*

**XIMENA VÁSQUEZ VELASCO**

*Coordinadora de Comunicaciones*

**ADRIANA CASTELLANOS**

*Investigación en Comunicaciones*

**HANNAH RAMIREZ**

*Diseñadora identidad visual*

**NATHALYA CORTÉS**

*Diseño Gráfico y Editorial*

**CAROLINA NAVAS**

*Realización Audiovisual, Fotografía  
y Dirección*

**JUAN PABLO MARÍN**

*Realización Audiovisual y Fotografía*

**GUILLERMO ARIAS**

*Editor*

**EDUARDO MAYA**

*Colorista*

**JHON MOLIK**

*Animación gráfica*

**RENZO DELGADO**

*Producción en Territorio*

**GABRIELA DÍAZ**

*Producción de campo*

**ERIKA PANTOJA**

*Community Manager*

**JEYMI CELEMÍN**

*Prensa*

**ADRIAN VIÁFARA**

*Música Original*

## Alcaldía de Santiago de Cali

**JORGE IVÁN OSPINA**

*Alcalde*

**RONALD MAYORGA**

*Secretario de Cultura*

**DIANA LEDESMA**

*Subsecretaria de Artes*

**LEONARDO MEDINA**

*Subsecretario de Patrimonio*

**ROBERT ANDREY MADRIGAL ARCE**

*Jefe de Unidad de Apoyo*

**ANA DEL PILAR COPETE**

*Directora Festival de Música del Pacífico  
“Petronio Álvarez”*

## Lado B

**JULIANA BARRERO**

*Directora de Investigación*

**JAVIER MACHICADO**

*Co-director de investigación*

**JUAN PABLO HENAO**

*Investigación Trabajo de Campo*

## Fondo Mixto de Promoción de la Cultura y las Artes del Valle del Cauca

**MARIA CLEMENCIA RAMIREZ**

*Gerente*

ORGANIZA:



EN ASOCIO CON:



APOYA:



---

## AGRADECIMIENTOS

Wesner Cuero Ocoró, María Camila Pisco Gómez, Luis Fernando Borja, Juan Vallecilla Asprilla, William Cossio Vásquez, Fredy Platicón Olaya, Boris Yeico Campaz Quintero, Wilber Riascos, Walter Vásquez Hinestroza, Javier Andrés Montilla, Ingrith Helen Wisamano Lara, Elizabeth Mera, Carlos Fernando Balanta Mezú, Kelly Andrea Ararat, Ronal Eduardo Balanta Dorado, Juan Daniel Fandazury Sequira, Teresa de Jesus Bonilla Vázquez, Lucia Landazury, Hernando Castillo Valencia, Wilson Norberto Quiñones Landumuri, Melissa Estacio, Nixon Ortiz, William Quiñones, Edison Pastor Cuero Peralta, Jair Oberman Palacios, Marvin Ena Garcia Orobio, Harold Enrique Tenorio Quiñones, Nuris Oneda Angulo, Edwin Ivan Jimenez Tenorio, Diego Balanta Baltan, Tomasa Vente Sinisterra, Cinecio Sinisterra Carabalí, Jhon Luis Torres, George Maez García, Ledys Carvajal, Sixta Tulia Baltan Urbano, Francisco J. Canchimbo, Librador Amú García, Otoniel Obodio, Jenner Martín Andrade C, María Ana Moreno, Yidwar al Betancurt Rebolledo, Ruth Margen Valencia García, Yamile Cortez Vergara, Luis Enrique Cundumi Rivas, Claudia Vanessa Bazan Vidal, Romario Andrés Caicedo Grueso, Carlos Javier Castillo, Pascual Caicedo Sinisterro, Fredy W. Cuero Montoña, Sineco Riascos Mina, Juan Epifanio Bazán Rodríguez, Martiza Adela Bonilla Herrera, Andrés Alí Lopéz Garcés, Juan Carlos Castro Segura, Cristian Salgado, Julián Beltrán, Eddy Gómez, Yuri Buenaventura, Sussana Palacios, Alejandra Rojas, Ana Garzón Sabogal, Pablo Gallego, Carlos Bonilla, Hector Tascón, César Gómez Montoya, Paulo Sánchez, Manuel Sevilla, Darwin Perea, Nilson Ortiz, Jair Oberman Palacios, Nidia Góngora, Wisman Tenorio, Yaico Ortíz, Yonathan Marín, Octavio Panesso, Yassir Parra, Dan Mosquera, Manuel Ángulo, Bola 8 el Decano, Alexis Play, Cynthia Montañó, Felipe Amú, Tico González, Cole Martinez, Yilmar Dresán, Tino Herrera, Boris, Waosolo, Harrison Palacios, Nailú, Kasbeel.

---

## Prólogo

El British Council fortalece las relaciones entre el Reino Unido y el resto del mundo a través del intercambio de conocimiento y de la generación de beneficio mutuo. Con aliados tanto en el Reino Unido como en el ámbito internacional, construimos programas sostenibles de formación y colaboración artística para el sector cultural que fomenten la profesionalización y las conexiones internacionales de agentes, artistas y organizaciones, contribuyendo de esta manera a los beneficios artísticos, culturales, económicos y sociales que un sector cultural dinámico, diverso, incluyente y vibrante produce.

Durante los últimos años, el Festival Petronio Álvarez y la Secretaría de Cultura de Cali han sido socios importantes del British Council. Esta alianza continúa reforzando nuestros vínculos con el Pacífico colombiano y nos permite a través del presente ejercicio de investigación, aproximarnos respetuosamente a esta región del país desde el entendimiento de su diversidad, de sus particularidades culturales, así como de sus necesidades e intereses.

En este documento presentamos el resumen ejecutivo del diagnóstico del sector musical del Pacífico colombiano. El objetivo final del diagnóstico es brindar una mejor comprensión de los principales retos y oportunidades para la internacionalización de la música del Pacífico y respaldar la toma de decisiones estratégicas para el diseño de proyectos relevantes que busquen fortalecer el ecosistema musical de la región Pacífico y ampliar sus conexiones internacionales con especial atención en los intercambios afrodiaspóricos. Desde el British Council en Colombia, le apostaremos a desarrollar un programa de estas características bajo el nombre de PanAfro, el cual tendrá un énfasis en el desarrollo de conexiones entre el sector musical y cultural del Pacífico con la diáspora afro en el Reino Unido y posiblemente otros países panafricanos con los que trabajamos a través de nuestra red internacional.

En este sentido, con esta investigación buscamos entender cómo podemos facilitar mejor estos intercambios de conocimientos y de prácticas artísticas entre Colombia, Reino Unido y otros países, y cómo esto podría llevar a un beneficio mutuo para el sector cultural y musical de los países involucrados.

También esperamos que esta investigación sea relevante para informar adecuadamente la toma de decisiones desde la política pública, las instituciones de cooperación internacional y demás organizaciones interesadas en desarrollar proyectos relacionados con el sector musical y cultural del Pacífico colombiano.

Finalmente, quisiéramos agradecer a todos los agentes y organizaciones del ecosistema musical del Pacífico que participaron en esta investigación. Esperamos que se sientan representados en este documento y también que este texto sea un insumo que les permita potenciar sus posibilidades de agenciamiento propio de cara a la creación, concepción y desarrollo de nuevos proyectos que beneficien de maneras más incluyentes, justas y pertinentes al ecosistema y a sus distintos agentes.

**SYLVIA OSPINA**  
*Directora de Artes*  
*British Council Colombia*

**LUIS GONZÁLEZ**  
*Gerente de Artes*  
*British Council Colombia*

---

Apoyados en la teoría del activista Abuy Nfubea (2019), el panafricanismo es un movimiento político, social y cultural, cuyo objetivo principal es construir y solidificar la unidad de los pueblos africanos (tanto del mismo continente, como de la diáspora). Dicho movimiento, goza de gran envergadura; pues al establecer lazos de hermandad entre los procesos culturales afrodiaspóricos, se están construyendo lazos de colaboración, sostenibilidad e intercambio de conocimiento. Por esta razón, el Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez en el año 2020, en el momento más crítico de la pandemia del COVID 19 en Colombia, decide tocar las puertas de su gran aliado el British Council, para plantearle la necesidad de conectar el proceso más importante que tiene la diáspora afro del Pacífico colombiano, con la diáspora afro del mundo. Es así como nace PanAfro.

Es relevante resaltar, que el Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez, por sí mismo, es un movimiento con fines panafricanistas, pues dentro de él, se resaltan, recuperan y se difunden las prácticas y tradiciones culturales heredadas por la diáspora afro del Pacífico colombiano. Cabe resaltar que dichas prácticas son procesos que representan la resistencia y la resiliencia del pueblo afro en general

(esencia directa del Panafricanismo): por lo anterior, es vital decir que el Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez, al buscar generar estos espacios de conversación desde el Pacífico colombiano con procesos similares de la afro diáspora global permite en primer lugar, construir una apropiación cultural de lo que fue, es y será ser afro. Segundo, construir reconocimiento de la otredad diaspórica, con la cual, pese a la distancia geográfica, se comparten cercanías culturales, étnicas e históricas. Tercero, la unión que nace de PanAfro, gesta un hermanamiento entre la diáspora que es fundamental a la hora de construir comunidad y tejer una sociedad digna con y para las comunidades afro.

Así entonces, desde PanAfro, los procesos culturales van en pro de relacionar, incluir y abrazar a la diáspora africana del mundo. Lo antes dicho, representa una oportunidad de crear hermanos, buscar y generar oportunidades culturales, sociales y afectivas, entre otras, desde y con las comunidades afro, desde y para el Pacífico. Por consiguiente, el Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez, continuara creando oportunidades que conllevan a un solo camino y es, el hermanamiento de los procesos culturales de la diáspora afro global desde el Pacífico colombiano

## **ANA DEL PILAR COPETE ÁLVAREZ**

*Directora del Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez*

*Nieta de Petronio Álvarez*

*26/10/2021*

---

## Tabla de contenido

<b>Introducción</b>	<b>3</b>
Consideraciones sobre el desarrollo metodológico	3
Conceptos y definiciones	4
<b>Panorama Cultural Afrodiaspórico del Pacífico Colombiano</b>	<b>8</b>
Músicas del Pacífico	10
<b>Ecosistema de las músicas del Pacífico</b>	<b>17</b>
La cadena de valor de la música en el contexto del Pacífico colombiano	18
<b>Las redes musicales del Pacífico colombiano</b>	<b>34</b>
<b>Capacidades para el ecosistema</b>	<b>40</b>
<b>Hallazgos y recomendaciones</b>	<b>42</b>
Recomendaciones de buenas prácticas para el relacionamiento con ecosistema musical del Pacífico	46

---

## Introducción

El programa PanAfro tiene como objetivo ampliar las conexiones internacionales de la música del Pacífico colombiano y fortalecer el ecosistema que le da sustento. Existen cuatro horizontes y ejes de trabajo del programa que están interrelacionados: construir capacidades para los talentos de la música del Pacífico, fortalecer su ecosistema de agentes, abrir y ampliar mercados y redes a nivel internacional, y diseñar una plataforma de relacionamiento creativo, de conocimientos y comercial a nivel panafricano. Para el presente diagnóstico se priorizaron los dos primeros ejes del programa: las necesidades de fortalecimiento de capacidades y las necesidades de fortalecimiento de agentes, infraestructuras y vínculos en el ecosistema. En una fase posterior podrán plantearse estrategias de inserción en una plataforma panafricana con base en un entendimiento de las tendencias de mercados para la música del Pacífico.

En este documento Lado B presenta el diagnóstico del sector musical del Pacífico colombiano, que se hizo a partir de la caracterización de las cadenas de valor de la música, la identificación de las capacidades del capital humano y de las organizaciones musicales de la región, y de las redes del ecosistema de la música del Pacífico. El objetivo final del diagnóstico es brindar una mejor comprensión de las principales necesidades y barreras para la internacionalización de la música del Pacífico y respaldar la toma de decisiones estratégicas para el proyecto PanAfro del British Council.

Este diagnóstico recogió información en municipios que, a partir de experiencias previas del British Council, el Festival Petronio Álvarez y Lado B se muestran como representativos del Pacífico colombiano en el campo musical; además, se incluyeron entrevistas semiestructuradas a agentes en las ciudades de Bogotá y Medellín. Los municipios y ciudades visitados fueron: Tumaco, Guapi, Timbiquí, Santander de Quilichao, Buenaventura, Cali y Quibdó.

Para el diagnóstico de necesidades relacionadas con la formación de capacidades, se abordaron cuatro tipos de competencias: creativas, técnicas, de gestión y comunicación y habilidades blandas. De manera complementaria, el diagnóstico de redes pretendió evaluar la fortaleza ecosistémica de la música del Pacífico a partir de la comprensión de, primero, las diferentes actividades y valores que cada uno de los agentes que hace parte del ecosistema aporta, segundo, la caracterización de los vínculos que los unen, tercero, la comprensión de la visión de éxito que tienen y cuarto las expectativas sobre el alcance de un programa que como PanAfro puede abrir y ampliar mercados y redes para la música del Pacífico.

El análisis de la información recolectada se hizo –con la dualidad urbano-rural como punto de partida y la comprensión de que estas categorías determinan el territorio, así como una serie de características del ecosistema musical que impactan las cadenas de valor, el desarrollo de los flujos de valor y el capital humano.

## Consideraciones sobre el desarrollo metodológico

Para cumplir con los objetivos planteados en este diagnóstico, fueron vinculados enlaces locales e investigadores que tuvieran relaciones con el sector musical y comprendieran las dinámicas de las redes creativas. El equipo contó con perfiles profesionales diversos que, desde distintas

---

perspectivas del conocimiento, aportaron para facilitar la recolección, procesamiento y análisis de la información. A continuación, se describen algunas consideraciones sobre el proceso metodológico.

La metodología planteada consistió en la formulación de la guía de entrevista a profundidad semiestructurada; el diseño de dos instrumentos para la recolección de información —un ejercicio individual tipo formulario para la identificación de agentes de nivel local, expectativas y capacidades y un grupo focal de caracterización del ecosistema musical de cada uno de estos municipios—; y reuniones de equipo de investigación para el análisis de la información obtenida.

Se realizaron 28 entrevistas a diversos actores del sector creativo que permitieron obtener información primaria sobre el comportamiento de las redes locales y regionales, las dinámicas de las organizaciones, las barreras y dificultades que enfrentan en la internacionalización de los contenidos y servicios. Es importante tener en cuenta que la entrevista buscaba clasificar las diferentes organizaciones, pero al mismo tiempo caracterizar la red a la cual pertenecen y entender cómo se comportan los diferentes nodos.

Por otra parte, los 57 asistentes a los seis espacios de taller y grupos focales diligenciaron formularios individuales, que corresponden a los formatos de caracterización de redes propias, capacidades y visiones de internacionalización, así como a los respectivos mapeos municipales y redes locales del ecosistema. El trabajo de campo, la observación y las aproximaciones en el territorio se desarrollaron durante quince días con dos equipos de profesionales sociales y en comunicación. Para este fin, se incorporó la participación de siete enlaces regionales que operaron como “porteros” de entrada a los territorios y facilitaron la aproximación a los participantes, grupos e instituciones. Anexo se presenta el [directorio de agentes](#) que participaron en el diagnóstico separados entre quienes diligenciaron las encuestas y aquellos entrevistados de manera individual.

## Conceptos y definiciones

En el marco de esta investigación se analizaron los diferentes eslabones de la cadena de la música, los recursos disponibles y las capacidades de los agentes, las relaciones y conexiones entre los agentes en los municipios, así como con otros agentes a nivel nacional e internacional. Desde esta perspectiva, el diagnóstico hace una revisión detallada de los componentes que inciden en el desarrollo de los ecosistemas musicales, con el objetivo de entender cuáles son los aspectos a fortalecer en cada uno de ellos y las acciones necesarias desde las organizaciones que tienen incidencia en los procesos (públicas, privadas, cooperación) y en la circulación de las músicas del Pacífico en el contexto nacional e internacional. Para cumplir con estos objetivos se abordan los siguientes conceptos:

**Cadena de valor de los sectores creativos.** Todos los sectores de la economía están conformados por diversos agentes y organizaciones que interactúan entre sí en diferentes etapas, con el fin de crear un bien o servicio. En principio, cada participante de la cadena debe incorporar un valor adicional al bien o servicio que recibe del participante que incorporó valor en una etapa anterior. Estas interacciones que conforman un sector económico pueden conceptualizarse a través de la Cadena de Valor (Porter, 1984), la cual está compuesta por eslabones, funciones, agentes, roles y el tipo de valor generado por cada uno de ellos. Como lo

---

sugiere De Voldere et al (2017), la cadena de valor de los sectores culturales y creativos contiene de forma genérica cuatro eslabones o funciones centrales: la creación, la producción, la diseminación y comercialización, la exhibición (recepción y transmisión), y adicionalmente cuenta con tres funciones de soporte: la preservación, la educación o entrenamiento y la gerencia o/y regulación. Según esta propuesta cada eslabón de las funciones centrales se define de la siguiente forma:

- **Creación:** Incluye actividades relacionadas con la conceptualización y elaboración de contenido e ideas artísticas.
- **Producción:** Se refiere a las actividades que transforman una idea o contenido a un bien terminado o servicio disponible.
- **Diseminación/Comercialización:** Contempla las actividades que hacen que un bien terminado o servicio esté disponible en el mercado (ya sea consumidores o exhibidores) y, dependiendo del caso, su actividad incluye el mercadeo del bien o servicio.
- **Exhibición/Recepción/Transmisión:** Incluye las actividades relacionadas con la presentación de experiencias culturales en vivo a las audiencias.
- **Consumo:** Tradicionalmente el consumo no se considera como un eslabón dentro de la cadena de valor, no obstante, el consumidor puede generar insumos para la generación de nuevo contenido.

En cuanto a las funciones de soporte se caracterizan de la siguiente forma:

- **Preservación:** Consiste en aquellas actividades dedicadas a la conservación, protección, restauración y mantenimiento de la cultura o su objeto, por ejemplo, la digitalización.
- **Educación/Capacitación:** Se refiere a las actividades relacionadas con el desarrollo y transmisión de capacidades, englobadas como educación formal y no formal en el sector cultural.
- **Gerencia/Regulación:** Incluye actividades desarrolladas por instituciones u organizaciones públicas o privadas, cuyo fin es generar un contexto favorable para el desarrollo de las actividades culturales.

Adicionalmente, los productos y servicios conexos y auxiliares a la cultura hacen parte de la cadena de valor, ya que, aunque no están directamente asociados con el contenido cultural, facilitan la realización de las actividades netamente culturales o creativas:

**Figura 1.** Ciclos de circulación de bienes y servicios culturales



**Fuente:** Estrategia de fomento de la circulación de bienes y servicios creativos en Colombia: hallazgos de investigación y parámetros para la toma de decisiones (Lado B, 2017).

**Circulación de bienes y servicios creativos.** Se entiende por circulación el proceso completo que atraviesa un producto o servicio cultural desde que culmina su desarrollo creativo y de producción hasta que se encuentra con los públicos para los cuales ha sido concebido. En este proceso pueden distinguirse las siguientes instancias fundamentales: la distribución, las plataformas de consumo y acceso y el desarrollo de los públicos. Aunque el proceso no necesariamente es cronológico, la distribución suele anteceder a las otras dos instancias. Estas últimas, por su parte, pueden suceder simultáneamente.

**Intermediación e intermediarios culturales.** Los intermediarios culturales son agentes económicos que producen valor simbólico y facilitan la producción, distribución y consumo de bienes y servicios culturales.

“Estos agentes han sido estudiados como puntos de conexión entre eslabones de la cadena de producción de un sector específico; algunos los han definido como agentes económicos que compran determinado producto a un creador y posteriormente lo revenden a un comprador, o se convierten en facilitadores entre la oferta y la demanda (Spulber, 1996). Sin embargo, el rol de un intermediario no puede limitarse únicamente a un aspecto de coordinación (Sarkar, Butler & Steinfield, 1995). Su actividad se puede clasificar en tres grandes categorías, utilizando diez actividades principales propuestas por Sarkar et al. (1995): a. La relación entre intermediarios y consumidores. b. La relación entre intermediarios y productores. c. La gerencia e integración de la relación entre oferta y demanda”

Intermediarios culturales en las cadenas de producción de las industrias culturales.

LADO B, 2016.

El estudio de los intermediadores es primordial si se quieren comprender con mayor profundidad los flujos económicos y la circulación de los bienes y servicios culturales. De tal manera, los intermediarios culturales no tienen como única función la conexión entre oferta (producto ya terminado) y demanda, sino que ocupan distintos lugares en la cadena de valor de la producción cultural y cumplen funciones primordiales en los flujos económicos y culturales. De Propriis & Mwaura (2013) establecen que pueden ser tres tipos de intermediarios los que participan en la

---

cadena de valor: los “intermediarios creativos”, que influyen en la transformación de una idea en la imaginación hacia una pieza única; los “intermediarios mercantiles”, que son aquellos encargados de tomar la expresión artística (ya como producto) y distribuirla con el fin de que entre en el mercado y haga parte efectiva de cadenas de intercambio; y, finalmente, los “intermediarios de consumo”, que conectan el producto cultural con los consumidores y facilitan que estos últimos realicen de forma apropiada el consumo (utilidad cultural).

**Las redes e intermediaciones.** La red es un entramado de relaciones e interconexiones, en distintos niveles y entre los procesos y los agentes que intervienen en la intermediación creativa; no solamente entre empresas. La red está compuesta por agentes individuales y organizaciones o colectivos constituidos jurídica o no jurídicamente y esto hace que la red sea un proceso de conexión mucho más compleja y difícil de controlar. Las relaciones en la red, entonces, pueden ser vínculos por similitudes en los cuales se dan relaciones que no necesariamente están en la misma locación. También están los que comparten el mismo espacio y temporalidad en el desarrollo de procesos productivos. Otra forma de red puede ser por parentesco, relación laboral o conexiones similares. Finalmente, hay relaciones que se dan por interacción, es decir, ocurren por colaboración o ayuda entre sujetos. Adicional a eso, estas relaciones implican flujos que pueden ser monetarios o no monetarios y que gracias a esos cruces de lógicas son bastante fluidas (Glynn y Lounsbury, 2005).

---

## Panorama Cultural Afrodiaspórico del Pacífico Colombiano

El Pacífico colombiano puede considerarse una “región-territorio” de grupos étnicos. Aproximadamente el 90% de su población está compuesta por afrodescendientes, quienes poblaron la región durante diferentes momentos históricos. Primero como seres humanos esclavizados para trabajar en la explotación minera y posteriormente cuando escaparon del trabajo forzado en otras regiones del país. Comparten el territorio con mestizos, quienes han ido llegando a la región principalmente como colonos en busca de oportunidades económicas, y con varios grupos indígenas autóctonos.

Esta región tiene una extensión de 1.300 kilómetros entre el sur de Panamá y el norte de Ecuador y comprende tanto la costa como las tierras entre el océano Pacífico y la cordillera occidental. Se caracteriza por tener una gran variedad de ecosistemas: arrecifes de coral, manglares, playas de roca y arena, selvas y bosques costeros tropicales y especies de animales y plantas que son únicos. A su vez cuenta con una gran cantidad de recursos naturales como maderas, plantas, platino y oro. Se divide en dos subregiones que comparten unas características comunes: el Pacífico norte, que comprende el departamento de Chocó, y el sur, que incluye las costas de Valle del Cauca, Cauca y Nariño.

El Pacífico colombiano es uno de los lugares del mundo con mayor humedad y precipitaciones a lo largo del año. La temperatura promedio en la mayoría de sus poblaciones es de 30 grados centígrados, pero la sensación térmica es mucho más alta. Un denso bosque tropical y red de ríos que fluyen desde los Andes separan a las diferentes poblaciones de sus áreas rurales y otros pueblos y ciudades cercanas. Por esta razón, no existen carreteras entre los diferentes centros urbanos. La mayoría del transporte se da por medio de embarcaciones y depende de la marea y el nivel de los ríos. Por lo tanto, los desplazamientos de un lugar a otro toman tiempo y son costosos debido al precio de la gasolina. En consecuencia, los diferentes asentamientos están relativamente aislados y tienen dinámicas sociales y culturales particulares.

En general la infraestructura en toda la región es muy precaria. En varias cabeceras municipales y veredas no hay servicio de electricidad durante todo el día. Hay pocas vías pavimentadas para la circulación de vehículos a motor. La mayoría de las casas están construidas de una manera sencilla. La arquitectura tradicional se caracteriza por construcciones de largas tablas levantadas a unos cuantos metros del piso. También hay casas en cemento, en muchos casos inacabadas; sin embargo, están habitadas. Muy pocas habitaciones tienen agua corriente y potable, por lo cual los habitantes recurren a los ríos y la lluvia para abastecerse. El manejo de los desechos es un problema generalizado lo cual ha llevado a la contaminación de las fuentes hídricas especialmente cerca de las cabeceras municipales.

El internet juega un papel muy importante en la conexión entre los habitantes del Pacífico colombiano con el resto del país y el mundo. A pesar de que la cobertura es reducida existen cafés internet y varias personas cuentan con teléfonos inteligentes por medio de los cuales pueden conectarse, especialmente vía mensajes de texto debido a la intermitencia de la señal. De hecho, aplicaciones como WhatsApp se han convertido en una importante herramienta para compartir música y otros contenidos.

---

Dentro del imaginario colombiano la región es un lugar exótico, alejado, diferente al resto del país y abandonado por el Estado. Más allá de esta representación, el Pacífico colombiano es una de las regiones más marginales del país debido a sus características geográficas y una serie de procesos históricos, sociales y políticos en los cuales se ha privilegiado un proyecto de nación enfocado en el centro del país y una construcción racial en torno al mestizaje. Durante siglos los indígenas y afro descendientes fueron excluidos del proyecto nacional colombiano lo que llevó a que se instauraran unas estructuras y prácticas de exclusión que todavía en el siglo XXI siguen vigentes.

Sin embargo, debido a las extensas reservas naturales, la diversidad biológica y una recientemente reconocida diversidad cultural, en los últimos cuarenta años el Pacífico colombiano ha sido blanco de múltiples intervenciones de política pública, programas y proyectos por parte de agentes nacionales e internacionales en busca del desarrollo económico. A lo largo de estas cuatro décadas los enfoques de estas iniciativas han ido cambiando de nociones tradicionales de desarrollo a visiones alternativas fundamentadas en la riqueza cultural de la región. Esto se debe principalmente al reconocimiento en la década de 1990 de los derechos culturales y económicos de las comunidades afrodescendientes e indígenas que habitan la región. Como consecuencia de las políticas del multiculturalismo se generó un proceso de fortalecimiento de una identidad étnica negra en el Pacífico, en torno al territorio (entendido como un espacio cargado de sentidos) y a las expresiones culturales tradicionales.

“Los habitantes locales no han sido agentes pasivos y han generado movilizaciones sociales que luchan por retener el control de su territorio y cultura. Es gracias a estos movimientos y su actividad que la ley 70 de 1993 dio reconocimiento político y étnico de las comunidades que habitan la región iniciando una serie de procesos de “retnización” de sus pobladores. Al mismo tiempo, ni las dificultades de acceso al Pacífico sur colombiano, ni el conflicto armado han sido un impedimento para que sea parte de la globalización cultural, recibiendo influencias foráneas y a su vez dando a conocer parte de su cultura en el mundo.”

*Evaluación de la implementación de cinco planes especiales de salvaguardia.* Mincultura, 2015.

A pesar de las múltiples intervenciones en la región, esta sigue padeciendo serios problemas económicos y sociales: pobreza, corrupción en el aparato del Estado, sobreexplotación de los recursos naturales de formas lícitas e ilícitas, la contaminación de las aguas que esto conlleva, desplazamiento forzado de la población por la tenencia de la tierra, narcotráfico, entre otras. Todo esto viene acompañado de la violencia desplegada por los diferentes actores involucrados en la extracción de recursos naturales, la producción y tráfico de drogas y la presencia de grupos armados al margen de la ley.

Wisman Tenorio, director de la Fundación Changó en Tumaco, plantea que las Músicas Marimba y Cantos Tradicionales (MMCT) son: «un patrimonio que anda asustado, corriendo y pagando arriendo» (Buenaventura 3/10/2015). Para él, los miembros del Grupo Gestor Regional (GGR) y muchos de los actores entrevistados, las principales amenazas contra la manifestación son aquellas que aquejan al territorio, ya que ambos están estrechamente ligados. Estas amenazas incluyen el conflicto armado y consecuencias como el desplazamiento forzoso de personas y la movilidad restringida. Además, se identifican otras amenazas como la minería ilegal y los megaproyectos desarrollistas que amenazan el medio ambiente y rompen el tejido social y las formas tradicionales de vida.

*Evaluación de la implementación de cinco planes especiales de salvaguardia.* Mincultura, 2015.

---

Los habitantes del Pacífico colombiano, especialmente los jóvenes, encuentran pocas oportunidades en su región. Las fuentes de ingresos estables son limitadas y la mayoría las provee el estado: maestros, funcionarios públicos, trabajadores de la salud. Por esta razón, la migración ha sido un fenómeno común durante décadas especialmente hacia ciudades como Cali, Medellín y Bogotá. Sin embargo, para la mayoría las condiciones de vida en las ciudades son difíciles y continúan viviendo al margen de la sociedad.

## Músicas del Pacífico

El reconocimiento de la multiculturalidad llevó al surgimiento de la categoría de “músicas del Pacífico” ligadas a la noción de una identidad étnica afrodescendiente. Es decir, empezó a ser reconocida y valorada como una cultura única y especial dentro de Colombia. Este proceso se dio de forma paralela al surgimiento del mercado del “world music”, o música del mundo, que comercializa sonidos “exóticos” en Europa y Norte América. Como la mayoría de géneros musicales, la categoría de “world music” es una construcción de la industria para poder mercadear diferentes estilos de música. Esta surgió en 1989 cuando ejecutivos de varios sellos discográficos crearon la etiqueta para vender grabaciones realizadas alrededor del mundo que no podían ser clasificadas dentro de las categorías tradicionales: clásico, jazz, rock, latino, pop, R&B. Dentro de este nuevo termino se incluyen grabaciones etnográficas y comerciales de músicas clásicas, tradicionales y populares de varias partes del mundo, de muchos tipos de fusiones y colaboraciones entre músicos de diferentes culturas. Dentro del “world music”, por ejemplo, se encuentran grabaciones realizadas por antropólogos y etnomusicólogos como el *Explorer Series de Nonesuch Records*; grabaciones comerciales de grupos tradicionales, como las que se encuentran en el sello Smithsonian Folkways; grabaciones de música Karnatica e Hinduistani por artistas como L. Subramaniam y Ravi Shankar; músicas populares como el Souk, Soukous, Kompa, Mbalax, Afrobeat, entre otros. En la mayoría de los casos estas músicas en sus lugares de origen tienen otro tipo de clasificaciones de género, como es el caso del rock en español, la salsa, la música cubana y la música tropical en América Latina.

Una de las características de este mercado desde el momento de su creación es la mediación de un curador (usualmente hombre blanco europeo o norteamericano) quien valida o adapta los sonidos globales para las audiencias del norte global, por ejemplo: George Harrison, Peter Gabriel, Ry Cooder y, más recientemente, Damon Albarn y Quantic, entre muchos otros. Por lo tanto, existe una asimetría en este mercado ya que una agrupación de cualquier parte del mundo necesita ser validado por un agente reconocido en la industria música global para llegar a los mercados de Europa y los Estados Unidos. Inclusive hoy en día, cuando los servicios de streaming han ido permeando las barreras para la circulación musical, son los artistas validados por los curadores quienes tienen mayor visibilidad.

Como vemos, las dinámicas del mercado musical han impuesto una serie de mecanismos de validación de estas músicas, y han recreado de alguna manera las dinámicas históricas de centro–periferia en distintas escalas y dejado en personas específicas la responsabilidad de validar la producción musical que genera la “periferia” y se comercializa en el “centro”. Estos validadores han correspondido históricamente a músicos y productores de trayectoria reconocida, con “oídos” entrenados para descubrir talentos y presentar al mundo los sonidos exóticos que se pondrán a circular.

---

Antes de la década del 2000, la música del Pacífico era casi invisible en el interior del país, en especial por la representación histórica de la región que suponía una inferioridad cultural de los indígenas y afro descendientes. Sin embargo, en el siglo XXI estas músicas comenzaron a convertirse en un objeto de interés para las comunidades como un medio de reafirmar sus identidades étnicas locales y por parte de músicos y promotores de todas partes de Colombia para participar en el mercado internacional de la música. Esto se debe principalmente a una serie de procesos culturales, políticos y económicos, que no necesariamente están relacionados entre sí.

Por un lado, como se mencionó anteriormente, la constitución de 1991 reconoció el multiculturalismo en Colombia y las manifestaciones culturales de los diferentes grupos indígenas y afrodescendientes empezaron a ser reconocidas por los estamentos estatales; al mismo tiempo, se inició una serie de procesos de re-etnización en las regiones. Esto llevó a que se crearan festivales de música como es el caso del Petronio Álvarez, que se convirtió en una ventana de exhibición de la música del Pacífico para Colombia y el mundo y un lugar de encuentro para los músicos de la región. Además, el Estado empezó a considerar varias de las manifestaciones culturales del Pacífico como patrimonio cultural de la nación, entre ellas la música y las danza. Por otro lado, desde finales del siglo XX y durante las dos primeras décadas del siglo XXI se intensificaron los procesos de migración del campo a las ciudades capitales del país. Este fenómeno creó una serie de encuentros culturales sin precedentes hasta el momento. Finalmente, con el crecimiento del mercado del "world music" se intensificó el interés por encontrar nuevos sonidos que pudieran ser comercializados. A pesar de que en Colombia la identidad cultural se construyó en torno al mestizaje, fueron las músicas con un fuerte componente de origen afro las que se popularizaron en el país durante el siglo XX, tal es el caso de la cumbia y el vallenato. Sin embargo, las músicas del Pacífico, que eran consideradas más negras y "exóticas", no fueron comercializadas masivamente como las de la región caribe. Por lo tanto, en el siglo XXI el Pacífico colombiano se convierte una fuente de sonidos desconocidos y llamativos para el mercado mundial.

### **El Festival de Música del Pacífico "[Petronio Álvarez](#)"**

O simplemente "El Petronio", es un [festival](#) dedicado a las músicas del [Pacífico colombiano](#). Se realiza anualmente en la ciudad de [Santiago de Cali, Colombia](#) en el mes de agosto. Busca resaltar compositores, grupos musicales e investigadores de la música de origen afrocolombiano del Pacífico. El Petronio como evento cultural comprende una celebración de cinco días con acceso gratuito. De acuerdo con el informe del sistema de información turística del Valle del Cauca SITUR, al Festival Petronio Álvarez en su edición XXII (2018) contó con 368.650 espectadores.

Su primera versión fue realizada el [9 de agosto](#) de [1996](#) por iniciativa del humanista y gestor cultural [Germán Patiño Ossa](#) y Juana Francisca Álvarez, hija de Petronio Álvarez, con el apoyo y voluntad política del entonces gobernador del [Valle del Cauca](#) [Germán Villegas Villegas](#). Según sus creadores, el surgimiento del festival obedece a diversas razones como la iniciativa gubernamental que buscaba reivindicar a la ciudad de Cali con su historia, conservando la esencia de su fundación: "ser puente nexo entre el interior del país y el mar del sur", reconociendo la importancia de la población afrodescendiente en la conformación de una cultura vallecaucana y reestableciendo la relación de Cali con el [litoral Pacífico](#), y es así como la capital del Valle del Cauca se convierte a través del evento, en un puente visibilizador de las músicas provenientes de diferentes comunidades del Pacífico que para aquel entonces se encontraban en vía de extinción. El nombre del festival es un acto simbólico que hace

reconocimiento y homenaje al músico Bonaverense Patricio Romano Petronio Álvarez Quintero (1914-1966), para aquella época un homenaje a autores vallecaucanos excluye al compositor a pesar de la importancia e incidencia de su obra; siendo este creador de algunas composiciones muy sonadas y de gran acogida nacional e internacionalmente, es por ello que se determina que el nombre del festival rinda homenaje a "Petronio" y a todos aquellos músicos y compositores importantes e invisibilizados que han sido marginados por un racismo latente.

Sus primeras versiones se llevaron a cabo en el [Centro Cultural de Cali](#), desde donde fue llevado al [Teatro al aire libre Los Cristales](#), pero una tutela le obligó a trasladarse en el año 2008 a la [Plaza de toros Cañaveralejo](#) hasta el año 2010. En el año 2011 se realizó en el [Estadio Olímpico Pascual Guerrero](#), entre los años 2012 y 2015 se realizó en la [Unidad Deportiva Panamericana](#) y desde 2016 hasta el año 2019 fue realizado en la [Unidad Deportiva Alberto Galindo](#); En el 2020 y por primera vez en la historia, se realiza el evento de manera virtual debido a la pandemia.

El Petronio se ha convertido con el paso del tiempo en uno de los eventos culturales más importantes del departamento del Valle del Cauca y de Colombia, caracterizándose por exponer a grandes artistas de la región y generando gran recordación en la mente de sus asistentes. Músicos, artesanos y espectadores de todas partes del país se reúnen para ser testigos y participantes de este gran acontecimiento que, año tras año, permite disfrutar de la cultura de la región.

Lo organizan instituciones locales relacionadas con la cultura y lo promueve la Secretaría de Cultura y Turismo de la Alcaldía de Santiago de Cali. El presupuesto final ejecutado de organización y gestión del festival en el 2018 fue de \$5.168.579.916. El 85% de este presupuesto es financiado por la Alcaldía de Santiago de Cali, (Secretaría de Cultura). La celebración del Festival de Música del Pacífico "Petronio Álvarez" mueve \$42.644 millones y genera un impacto total acumulado de \$116.724 millones. Genera 3551 puestos de trabajo, equivalente s a 1.849 empleos de tiempo completo. La actividad del festival moviliza hacia los municipios del Pacífico colombiano \$4.364 millones: \$212, 8 millones (gastos de organización del festival) + \$4.152 millones (ingresos de los expositores que se trasladan al pacífico). El impacto económico sobre la economía de los municipios del Pacífico colombiano asciende a \$12.031 millones, generando 319 puestos de trabajo equivalente a 172 empleos de tiempo completo.

*Estudio de impacto económico caso: XXII Festival de Música del Pacífico "Petronio Álvarez" 2018, (USAID, OIM, UNIVERSIDAD JAVERIANA)*

**Fuente:** Festival Petronio Álvarez

En síntesis, este interés corresponde a varios factores: el impulso de la Constitución del 91 al reconocimiento de la diversidad étnica y cultural, la promoción de políticas públicas para la música y el patrimonio que reconocían y exaltaban la cultura diversa, y la puesta en marcha a nivel regional de festivales musicales que promovieron la circulación de diversos músicos por el territorio, como el ya nombrado Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez. Por esta razón la música tradicional, que había sido relegada a unas áreas rurales, comenzó a experimentar un renacimiento en la región y en ciudades como Cali, Medellín y Bogotá, centros nodales para el reconocimiento nacional e internacional de las músicas producidas en varias regiones del país.

La chirimía<sup>1</sup> (en el norte) y el grupo de marimba (del sur) son los conjuntos más conocidos de música del Pacífico. El primero tiene una mayor influencia de la música europea, mientras que el segundo tiene una similitud evidente con las formas que aparecen en la música instrumental africana. El conjunto de chirimía suele incluir clarinete, tuba, caja, bombo y platillos, y toca ritmos de diferentes orígenes: europeos, como polka y mazurca; euro-caribeños, como danza y

<sup>1</sup> Grupos reconocidos de chirimía: La Contundencia, Tanguí, Pichindé, El negro y su elite.

---

contradanza; colombianos de la región Andina, como pasillo; y de la región del Pacífico, como abosao y levantapolvero. Los instrumentos del conjunto de marimba se asemejan algunos del África occidental y central. Sin embargo, sus técnicas de fabricación y materiales son diferentes. Es muy difícil establecer una relación directa entre la música de marimba y una contraparte africana. Durante los siglos de la trata de esclavos, llegaron a la Nueva Granada personas pertenecientes a diferentes etnias y culturas. Además, no se pueden negar influencias de músicas de otras regiones del país como la región Andina.

En el Chocó, las chirimías<sup>2</sup>, juegan un papel importante en las festividades. La más conocida es la Fiesta de San Pacho, que celebra el día de San Francisco de Asís, patrono de diversas comunidades afros y de la capital del departamento, Quibdó. Esta celebración expresa de manera muy creativa el sincretismo religioso afrocatólico y suma estrategias comunitarias que permiten que la preparación de San Pacho, como se le llama cariñosamente, se realice durante todo el año en los 12 barrios principales del Quibdó. Cada uno de los pueblos de la región del Pacífico tiene un santo patrón, y la celebración de su día es la fiesta más importante del año. En Quibdó, las Fiestas de San Pacho tienen lugar durante veinte días entre septiembre y octubre, y la celebración es muy similar a la de un carnaval. Hay varios desfiles donde las chirimías marchan por la calle interpretando diferentes bailes populares. A pesar de compartir un mismo escenario, existe una fuerte rivalidad entre las chirimías de Quibdó y las de otras ciudades. Cada líder de chirimía lucha para que su banda participe en las diferentes celebraciones, especialmente aquellas que puedan traerles una recompensa económica, y la posibilidad de grabar su música para el mercado local. Las chirimías populares graban en estudios de Medellín o Quibdó y distribuyen su música en el mercado chocono. La mayoría de estas grabaciones son casi imposibles de encontrar en otros lugares del país; sin embargo, en Chocó tienen una fuerte rotación en las estaciones de radio locales y se convierten en éxitos.

En la región del Pacífico sur, la música de marimba tiene una connotación más rural y folclórica, pero juega un papel importante en las celebraciones cotidianas. Su ejecución está vinculada a escenarios rituales de carácter comunitario, a eventos fúnebres, así como a momentos festivos de relevancia social. Estas características permitieron que en 2010 el Ministerio de Cultura incluyera estas músicas en la Lista Representativa del Patrimonio Inmaterial de la Nación, y que en 2015 Unesco exaltara los valores culturales que suponen las Músicas de Marimba y los Cantos Tradicionales del Pacífico sur (MMCT) y las incluyera como elemento del patrimonio inmaterial de la humanidad.

Tras la designación de la UNESCO de las MMCT como patrimonio inmaterial de la humanidad y el crecimiento del Festival Petronio Álvarez, las nuevas generaciones han tenido un mayor interés en la manifestación. Varios miembros de la comunidad comentan que hace unos años muchos jóvenes consideraban estas músicas de viejos y motivo de pena. Hoy en día para muchos son motivo de orgullo, inclusive han dejado de interpretar géneros como el hip-hop para enfocarse en la música de marimba.

*Evaluación de la implementación de cinco planes especiales de salvaguardia. Mincultura, 2015.*

La historia del Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez permite ver las formas de incorporación de las músicas de marimba en el ecosistema comercial de la música del mundo. En algo más de 20 años de existencia, el festival ha transformado y adaptado las categorías de

---

<sup>2</sup> Como por ejemplo, Octavio Panesso de [Saboreo](#), [La Contundencia](#), [Rancho Aparte](#), [Chirimía Tangüí](#), [Bambazulu](#) Orquesta, [Alex Pichi](#) el rey del Bunde.

---

concurso y ha incidido en los cambios que dichas músicas han sufrido para ser reconocidas comercialmente.

El conjunto de marimba incluye una [marimba](#) artesanal construida en madera de chonta tocada por dos músicos<sup>3</sup> (instrumento similar al balafón africano, sin embargo los resonadores son de caña y no de calabaza) dos [bombos](#) (tambores bajos que se utilizan en toda América del Sur en diferentes culturas musicales), dos [cununos](#) (tambores cilíndricos con una membrana de cuero) y dos o tres cantantes que también tocan [guasá](#) (un ideofóno hecho de caña). El conjunto toca [currulao](#) o baile de marimba, que a su vez incluye varios bailes como [juga](#), [patacoré](#), bambuco viejo, [berejú](#) y pango, entre otros. Es preciso recalcar que existen variaciones regionales de los conjuntos de marimba.

Tradicionalmente, los conjuntos de marimba se presentaban en celebraciones seculares donde la audiencia se reunía alrededor de los músicos e interactuaba con los artistas, incluso hoy en día esta práctica se conserva en zonas rurales, pues prima la función social de la música, antes que su promoción comercial. Encontramos, además, que la divulgación de las músicas de marimba se da en pequeñas festividades comunitarias, así como en festivales y eventos promovidos desde las cabeceras municipales, lo que ha permitido su adaptación a otros formatos de puesta en escena que van más allá de las celebraciones seculares y cotidianas.

Otras actividades comunitarias identificadas por el GGR para la gestión de la salvaguardia incluyen: celebración de fiestas patronales organizadas en coordinación con los fiesteros y el comité de los consejos comunitarios, conservación de la medicina tradicional, realización de balsadas tradicionales, reinados de valoración de la mujer afrocolombiana, festivales locales de música, participación de docentes en las fiestas patronales, fortalecimiento de las expresiones artísticas como bailar y cantar, recopilación de palabras para el diccionario local, talleres de sentir el territorio, trabajos de valores desde el aula de clase con la participación de sabedores y docentes de la institución y participación de los grupos de música en los diferentes festivales.

(...)

... Festival de Cantores de Río y Sonar de Marimba en Buenaventura y el Festival del Bombo en Merizalde. Estos festivales atraen principalmente a miembros de la comunidad portadora y son un lugar de encuentro de agrupaciones de todo el territorio. La plataforma de acceso más grande es el Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez que permite el acceso a la manifestación no sólo a la comunidad portadora, sino al público nacional e internacional.

*Evaluación de la implementación de cinco planes especiales de salvaguardia. Mincultura, 2015.*

En las últimas dos décadas, con el fortalecimiento de la identidad afrodescendiente, músicos e intelectuales del Pacífico han promovido el conjunto de marimba en diferentes contextos. Hasta la década del 2000, no eran comunes las grabaciones de música de marimba, aparte de algunas grabaciones de actuaciones etnográficas y folclóricas; había poca música de marimba disponible comercialmente.

La música del Pacífico ha experimentado procesos de fusión con otras músicas que circulan en la región. Suele pensarse, y de manera errónea, que las músicas tradicionales permanecen estáticas en el tiempo y no cambian entre generaciones. De hecho, el concepto de folclor busca fijar en el tiempo estas músicas. Este punto de vista está enmarcado dentro de una episteme occidental donde se cree que solo las manifestaciones culturales y artísticas occidentales se transforman y evolucionan con el tiempo. Sin embargo, todas las formas de cultura alrededor del

---

<sup>3</sup> Es importante comprender que dicho instrumento presenta un registro que difiere de la escala armónica occidental, así como una dificultad en la transportabilidad del instrumento mismo.

---

mundo viven en un proceso de constante transformación. La principal causa de estos cambios es la circulación de los artefactos culturales y el material simbólico que contienen. Una vez abandonan su contexto de creación quedan abiertos a la re-significación y transformación de acuerdo a los nuevos contextos.

La globalización, y especialmente con la llegada del internet, ha generado una circulación a escala sin precedentes de contenidos y artefactos culturales. Por esta razón, a pesar de su marginalidad dentro de Colombia, el Pacífico colombiano ha sido receptor de músicas de otras partes del mundo que han sido adoptadas como propias y en muchos casos fusionadas con las músicas tradicionales.

Las MMCT del Pacífico sur son un eje de comunicación y cohesión social en la región, son un medio de construcción de la identidad étnico-territorial en la medida que articulan múltiples prácticas culturales. En este sentido, las MMCT en el territorio también son una forma de resistencia en el territorio a lo que Arturo Escobar (2008) ha llamado la colonialidad, la instrucción violenta y desigual de otras formas de conocimiento y poder económico. El hecho mismo de que a lo largo del territorio todavía existan grupos de músicos interpretando las MMCT, conformando escuelas comunitarias y que en los pueblos todavía se realicen las fiestas patronales y balsadas tradicionales demuestra la importancia que juega la manifestación en la articulación de su identidad.

*Evaluación de la implementación de cinco planes especiales de salvaguardia.* Mincultura, 2015.

En el sur, por ejemplo, circulan canciones populares de toda América Latina, especialmente del Ecuador, que se consideran oriundas de la región. De hecho, estas son transmitidas de forma oral y forman parte del acervo cultural del Pacífico. Tal vez por compartir los temas de amor y de despecho, la balada también ha sido un género predilecto de los pobladores de esta zona. En el norte, dada la cercanía con la Costa Atlántica, las músicas de esta región han tenido una importante influencia en la chirimía. En el Pacífico también hacen presencia músicas que vienen de lugares mucho más lejanos.

Durante el siglo XX, las ciudades de Buenaventura y Barranquilla fueron la puerta de entrada de la modernidad a Colombia a través de diferentes bienes que llegaban a sus puertos. Por ahí llegaron a Colombia los primeros discos de salsa, un género musical que se convertiría en uno de los más populares en el país desde la década de los setenta. De hecho, la ciudad de Cali construyó su identidad cultural en torno a este género musical y estableció así una estrecha relación con el Caribe, a pesar de su cercanía con la costa Pacífica. A lo largo de la segunda mitad del siglo XX, y aún hoy, para muchos músicos afrodescendientes del Pacífico colombiano, la salsa y otras vertientes de la música afrocubana se convirtieron en modelos a seguir y en un símbolo de identidad regional.

Algunos ejemplos son Peregoyo y su Combo Vacaná, quien hizo versiones de canciones tradicionales del Pacífico sur en formato de descarga cubana el estilo de Arsenio Rodríguez. Del Pacífico también provienen los pioneros de la salsa en Colombia, tal es el caso de Julián Angulo, guitarrista nacido en Guapi. Sin embargo, se necesitaron un par de décadas para que músicos como Alexis Lozano, líder de Guayacán, y Jairo Varela, del Grupo Niche, consolidaran un sonido de la salsa colombiana, al que luego incorporaron sonidos de las músicas del Pacífico. Esta es una tendencia que se continúa dando en la región.

Por el puerto de Buenaventura y por el Darién en el departamento del Choco y norte de Antioquia, llegó al Pacífico la cultura hip-hop, tanto la música cómo la forma de vestir. En el Pacífico, el rap

---

de la ciudad de Nueva York, especialmente, y las versiones que surgieron en Panamá y otras islas del caribe han tenido una gran influencia. No puede hablarse de un único hip-hop afro pacífico, si no de múltiples apropiaciones y experimentaciones en diferentes lugares. Tal es el caso de ChocQuibTown y Tura hip- hop.

Con el internet, las influencias musicales del extranjero son innumerables y han llevado al surgimiento de movimientos musicales. Recientemente en Tumaco, Buenaventura y Cali surgió la salsa choke, una mezcla de salsa y música electrónica única de la región y en el Chocó. Se trata de un ritmo exótico y un estilo de música electrónica muy influenciado por los *beats* del reguetón y otros géneros electrónicos del gran Caribe.

En resumen, se puede afirmar que existe una fuerte relación del Pacífico colombiano con otras culturas africanas de la diáspora. Y no se puede negar la existencia de maestros de músicas tradicionales en las mismas comunidades, así como la influencia de estos maestros en la apreciación musical de las nuevas generaciones y el desarrollo de una sensibilidad afro, incluso en géneros globalizados como el rap y el reguetón.

---

## Ecossistema de las músicas del Pacífico

El ecosistema de las músicas del Pacífico es un entramado de relaciones entre creadores musicales, organizaciones públicas y privadas, cooperación internacional y actores diversos que facilitan la circulación de la música a nivel nacional e internacional. Este ecosistema está compuesto por agentes estrechamente ligados al patrimonio inmaterial y natural del Pacífico colombiano, que si bien tienen un rol en el campo de la música se destacan también por el rol que cumplen en la comunidad en otras actividades sociales y económicas. No es posible hacer el análisis del ecosistema musical y las cadenas de valor de la música de manera aislada al patrimonio inmaterial del Pacífico; están directamente ligados e influyen los procesos creativos, organizacionales y de circulación de las músicas de la región.

Para muchos de los agentes entrevistados, la principal motivación como artistas es ser portadores de la cosmovisión del territorio a través de las prácticas musicales tradicionales y la participación en los espacios cotidianos, como las fiestas patronales, eventos devocionales y religiosos y otras celebraciones comunitarias. Adicional a estos espacios que fortalecen el tejido social, las fiestas y los festivales regionales y nacionales son espacios de circulación y difusión de la música que han posicionado a las músicas del Pacífico a nivel nacional e internacional — es el caso del Festival Petronio Álvarez—. Estos espacios se constituyen como escenarios de transmisión de conocimientos intergeneracionales, de formación en la práctica musical y dan visibilidad y reconocimiento al patrimonio cultural del Pacífico.

Otros agentes importantes en el ecosistema son: las *escuelas de formación musical* (mayoritariamente de gestión comunitaria) que fortalecen y salvaguardan las prácticas musicales y las tradiciones; las *instituciones públicas* que ofertan bienes culturales (festivales, por ejemplo), requieren agrupaciones, generan políticas para el fortalecimiento de las prácticas musicales e irrigan recursos concursables; y las *organizaciones de cooperación internacional* que generan programas y recursos para el desarrollo de proyectos artísticos.

Además de los agentes mencionados, la autogestión es una de las principales características de las cadenas de valor de los municipios estudiados. Los agentes del campo de la música, que pertenecen esencialmente a procesos creativos y de formación, son quienes gestionan los proyectos musicales para ponerlos a circular a nivel regional, nacional e internacional. Los procesos de autogestión identificados en el trabajo de campo muestran habilidades organizacionales y de liderazgo de los agentes para emprender un proyecto musical que comunica los valores simbólicos y estéticos asociados al patrimonio inmaterial y que busca generar ingresos al proyecto y a sus integrantes. Sin embargo, también se evidenció que los agentes que lideran estos procesos desarrollan más de una actividad después de la propia (interpretar un instrumento, desarrollar procesos creativos, gestionar escenarios de participación, divulgar o comercializar), lo que en muchos casos impide desarrollar los conocimientos requeridos para cumplir con cada uno de los roles de la cadena. Los conocimientos son adquiridos en el proceso de ejecución de las actividades y perfeccionados en la práctica, lo que hace que el proceso de aprendizaje sea más largo y con mayores costos monetarios.

Para cerrar, los agentes se autorrepresentan en los procesos de circulación y monetización de los proyectos musicales, con desconocimientos en el funcionamiento de la cadena de la música y de los derechos de autor (patrimoniales o de explotación y morales) lo que propicia contratos [www.britishcouncil.org/research-policy-insight](http://www.britishcouncil.org/research-policy-insight)

---

poco equitativos en la distribución de los ingresos. Adicionalmente, en la intermediación creativa, los agentes del Pacífico tienen una importante participación en los procesos de mediación entre las prácticas musicales (tradicionales y no tradicionales), los valores que transmiten y la concreción del producto musical (fonograma o puesta en tarima). Sin embargo, estos conocimientos no se reconocen o visibilizan en el sector musical y quedan desdibujados ante la figura de mediadores que cumplen el rol de validadores en el mercado de la música, por ejemplo, en el campo de la producción musical. Cabe resaltar que lo anterior es una práctica usual en los mercados creativos<sup>4</sup> a nivel global en el que se replican prácticas de centro-periferia, asociado a países desarrollados y en desarrollo, en donde los validadores son quienes abren las posibilidades de circulación de los bienes culturales y por tanto tienen el poder y el reconocimiento. El mercado colombiano no se escapa de estas prácticas, pues se evidencia que el centro se encuentra en las ciudades que cuentan con agentes más especializados y reconocidos (Bogotá, Cali, Medellín para las músicas del Pacífico) y la periferia los municipios estudiados.

## La cadena de valor de la música en el contexto del Pacífico colombiano

La industria musical tiene principalmente dos grandes unidades de negocio: la música fonogramada y la música en vivo. En la música fonogramada hay interacción con intermediarios creativos y mercantiles como los sellos y las editoras y agregadores digitales para la distribución. Este tipo de relaciones están mediadas por acuerdos sobre los derechos de propiedad y explotación de las obras musicales. En cuanto a la música en vivo, donde el producto final es el concierto, son los promotores y programadores de bares, teatros y festivales quienes cumplen el rol de intermediarios mercantiles y posibilitan la generación de ingresos. Cada producto, sea el fonograma o el concierto, tiene procesos de intermediación particulares, así como agentes y roles con tareas específicas. Puesto que las formas de creación, diseminación y consumo de las diferentes músicas no son idénticas, sus cadenas requieren de agentes con conocimientos especializados. Esto se evidencia entre las músicas asociadas a las prácticas tradicionales que se dan en los municipios rurales (Tumaco, Timbiquí, Guapi, Santander de Quilichao, entre otros) y las músicas asociadas a los géneros urbanos que se dan en las ciudades (Quibdó, Cali, Medellín, Bogotá).

Para el análisis del ecosistema de las músicas del Pacífico se planteó una cadena de valor —a. Creación de contenidos musicales, b. Apoyar procesos creativos, c. Producción musical, d. Intercambio comercial, e. Disponer para el público, f. Prestar servicios técnicos, g. Divulgar e informar sobre la música del pacífico, h. Diseño e implementación de políticas y programas, i. Formación y transmisión de saberes musicales—. que reconoce cuatro funciones centrales, cada una con los respectivos procesos de intermediación, y tres funciones de soporte.

Entendemos por funciones centrales de la cadena de la música:

- **Creación:** asociada a la composición e interpretación musical, la creación de sonido (grabaciones en estudio o en vivo) y de espectáculos en vivo. En este momento se da la intermediación creativa que presta apoyo y soporte a los procesos creativos y se conecta con los procesos de producción musical.

---

<sup>4</sup> Nos referimos a mercados como el musical, editorial, de las artes visuales, entre otros.

- 
- **Producción:** está asociada a la gestión de derechos y a la producción de los fonogramas (sellos, editoras, relaciones públicas y marketing) y a la búsqueda de artistas y repertorios de música en vivo.
  - **Distribución y comercialización:** asociada a la distribución en las diversas plataformas, como los medios de comunicación tradicionales, las plataformas análogas y digitales. A esta actividad están asociadas las tareas de divulgación, que para la música en vivo es la **exhibición**.

E incluimos las funciones de soporte:

- **Formación musical:** asociada a los procesos de formación artísticas y transmisión de conocimientos sobre las prácticas musicales.
- Generación de **políticas públicas** para el fomento y la preservación de las prácticas musicales.
- Conservación y **salvaguarda** de las prácticas musicales

Es importante comprender que las funciones de la cadena (centrales o de soporte) no corresponden a polos opuestos o puntos inicio-final, pues este ecosistema musical actúa de manera cíclica donde cualquier agente puede incorporarse a la cadena en cualquier punto o, como lo señalamos anteriormente, ocupar varias funciones o roles. También observamos que las funciones planteadas se pueden agrupar y desagrupar según el municipio, los agentes que intervengan, el estilo musical, puesto que la autogestión es variable.

En un modelo ideal, la cadena de la música inicia a partir de la **creación** con la composición y escritura —que cuenta con agentes como los escritores o autores, los compositores, los arreglistas y las editoras o los publishers, entre otros—. Estos agentes se conectan con la producción musical —donde intervienen productores musicales, sellos discográficos, músicos intérpretes o de sesión, estudios de grabación e ingenieros y técnicos de sonido—. Diferentes agentes inciden en la creación y en los procesos necesarios para llevarla a un soporte reproducible. En esta etapa, según la necesidad del proyecto, interviene el arreglista, el director musical y los artistas ejecutantes de instrumentos, entre otros<sup>5</sup>.

En los municipios visitados se encontró que esta función o etapa es la que cuenta con mayores fortalezas debido a que las prácticas musicales y los procesos creativos están asociados a las tradiciones y al patrimonio. Lo urbano, pese a otras influencias creativas (globales), no se aleja de las músicas tradicionales y reconoce dónde está su potencial. En el proceso creativo las letras están ligadas a las tradiciones y exponen las formas de vidas cotidianas, así como también las problemáticas de la vida en los municipios y de las poblaciones afrocolombianas. Como se señaló con anterioridad, las prácticas creativas de la música están asociadas con otras prácticas del patrimonio inmaterial como: la partería, luthería y gastronomía. Estas son actividades que

---

<sup>5</sup> El autor es quien hace la letra y el compositor es quien crea la melodía de la canción. En algunos casos puede ser que una misma persona cree la letra y la melodía y ostente por tanto la calidad de autor y compositor. El artista intérprete y ejecutante es la persona natural que interpreta la obra musical. Al cantante o músico principal se le conoce como artista intérprete, y a cantantes o músicos acompañantes como artistas ejecutantes (Lado b, 2016).

---

apoyan procesos creativos pues inspiran las composiciones, crean espacios comunitarios de difusión de las músicas, así como mecanismos de consolidación de redes. En general, la región Pacífico evidencia una praxis creativa muy dinámica, tanto en contextos rurales tradicionales, como en otros urbanos.

El trabajo colectivo en los procesos creativos desdibuja los roles específicos asociados a la creación en cadenas de valor convencionales (los roles de autores, compositores e intérpretes), que responden a las prácticas de mercado. Desde esta perspectiva y debido a la relación entre la creación y las prácticas tradicionales, si bien sí son reconocidas las autorías, esto no se ve reflejado en el establecimiento de los derechos morales y patrimoniales, por tanto, se ve afectada la generación de ingresos directos de los autores o colaboradores en los procesos creativos.

La interpretación de un repertorio que se considera colectivo, como en el caso de los alabados o músicas de marimba, es frecuente. Por otro lado, las músicas tradicionales no están concebidas desde las prácticas de mercado y el proceso creativo no deriva necesariamente en un fonograma, por lo que no son ecosistemas que cuenten con agentes u organizaciones como productores musicales, sellos, editoras o agregadores. En este aspecto, las músicas urbanas, que responden a lógicas de mercado, tienen mayores relaciones con este tipo de agentes (estudios de grabación, sellos, editores, entre otros) e inclusive existen organizaciones con estas funciones específicas en las ciudades<sup>6</sup>.

En términos generales, para los agentes de las músicas tradicionales o urbanas, se evidencia un interés creciente (principalmente autores y compositores) en adquirir conocimientos que les permitan ejercer sus derechos morales y patrimoniales mediante actos o contratos. Existen evidencias de músicos en el pasado que no han gestionado sus derechos y han autorizado el uso de sus obras musicales mediante licencias u otras veces han cedido sus derechos, desconociendo que, una vez transferidos, han perdido la posibilidad de explotar económicamente las obras musicales. Los artistas jóvenes (menores de 40 años) de las músicas urbanas tienen mayor conciencia, debido a que los agentes de una o dos generaciones anteriores les han transmitido la importancia del cuidado de sus derechos (conocimientos transgeneracionales). Sin embargo, pese a la información transmitida, los contratos siguen siendo desventajosos para los artistas debido a que desconocen la forma adecuada de gestionarlos y a través de qué agente se puede hacer esto sin salir perjudicados. Tampoco es frecuente que los músicos se afilien a una sociedad de gestión colectiva de derechos como lo son [Sayco —Sociedad de Autores y Compositores de Colombia—](#) y [Acinpro —Asociación Colombiana de Intérpretes y Productores Fonográficos—](#). Esto quizás sucede por desconocimiento sobre la importancia de pertenecer a este tipo de sociedades o porque desconfían de sus modelos de gestión<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> Los autores y compositores normalmente están representados por un editor (empresa editora), que se ocupa de que los autores y/o compositores de canciones reciban honorarios cuando sus obras son usadas comercialmente. A través del contrato de edición, un autor y/o compositor licencia el derecho patrimonial de sus obras a la editora. La editora, a su vez, licencia dichas composiciones, ayuda a controlar dónde se usan, recauda regalías, y las distribuye a los autores, a cambio de un porcentaje de estas o del pago por sus servicios.

<sup>7</sup> La investigación independiente más importante sobre las actuaciones irregulares de Sayco fue la realizada por Antonio Paz (2014), *¿Sayco continúa desafinado?* (<https://static.iris.net.co/semana/upload/media/2014/2/4/376148/los-escandalos-de-sayco.html>). Adicionalmente, en la última década han resultado reiterados los escándalos que involucran a Sayco y Acinpro, algunos casos que respaldan la afirmación de desconfianza son:

- Sayco pierde demanda presentada ante el vocalista de la agrupación Diamante Eléctrico, luego de acusarlo de “*vulneración de su derecho a la honra y el buen nombre*” en una entrevista radial dada en 2020 “Rockero bogotano le ganó batalla judicial a Sayco y a la firma del abogado De la Espriella” 10 de marzo de 2021 <https://www.infobae.com/america/colombia/2021/03/10/rockero-bogotano-le-gano-batalla-judicial-a-sayco-y-a-la-firma-del-abogado-de-la-espriella/>
- En varias oportunidades se han destapado escándalos por la liquidación de pagos que se debe hacer a creadores, no solo Sayco ha operado de manera irregular, Acinpro también “Compositores e intérpretes de Córdoba y Sucre denuncian irregularidades en Acinpro”

## Asociaciones de gestión colectiva que intervienen en la etapa creativa

En Colombia, la Sociedad de Autores y Compositores de Colombia, Sayco, es la sociedad de gestión colectiva legalmente constituida y con autorización de funcionamiento otorgado por la Dirección Nacional de Derecho de Autor. Su objeto principal es el licenciar, recaudar, administrar y distribuir los derechos patrimoniales de autor generados por la comunicación pública y/o reproducción de las obras musicales de sus afiliados en Colombia y en el extranjero. También pueden afiliarse a Sayco las editoras musicales que ostentan derechos patrimoniales sobre la obra musical de un autor y/o compositor. Esta sociedad de gestión colectiva hace parte de la Confederación Internacional de Sociedades de Autores y Compositores (Cisac).

Sayco, como responsable del recaudo, realiza una gestión para el cobro por: comunicación pública en cines, ambientación, holding telefónico, radio, televisión abierta, televisión por suscripción; almacenamiento digital; derechos recibidos del extranjero; ejecución en vivo; DJ; emisoras digitales; establecimientos públicos; grandes y pequeños productores; otros espectáculos; música fonogramada; obras dramáticas; plataformas digitales; reproducción páginas web; sincronización; entre otros. El recaudo a los establecimientos públicos abiertos al público como restaurantes, establecimientos comerciales, bancarios e industriales y otros, se realiza a través de la Organización Sayco y Acinpro (OSA).

En Colombia, la Asociación Colombiana de Intérpretes y Productores Fonográficos, Acinpro, es la sociedad de gestión colectiva autorizada por la Dirección Nacional de Derechos de Autor para gestionar correctamente y distribuir equitativamente los derechos patrimoniales derivados de la comunicación pública de la música fonogramada, que corresponda a los artistas intérpretes o ejecutantes y a los productores de fonogramas que estén asociados a la entidad. Acinpro representa los derechos conexos de autor de los artistas intérpretes y ejecutantes, y también representa los derechos conexos de los productores fonográficos, definidos como las personas naturales o jurídicas, bajo cuya dirección administrativa y financiera, se realiza la fijación de la ejecución de una obra musical en un soporte físico o digital.

Esta asociación realiza un proceso de afiliación, verifica la titularidad sobre los fonogramas y construye su inventario, para posteriormente realizar el recaudo o gestión comercial que se ve reflejado en la distribución de los recursos. Igualmente, realiza el cobro a: 1. Radio; 2. Televisión (abierta y cerrada); 3. Eventos; 4. Comerciales (publicidad), y nuevas tecnologías o emisoras online. El recaudo a los establecimientos abiertos al público como restaurantes, establecimientos comerciales, bancarios e industriales y, donde quiera que se interpreten o ejecuten obras musicales, se realiza a través de la Organización Sayco y Acinpro (OSA).

Con el propósito de realizar el recaudo a las emisoras de radio y a los canales de televisión, Acinpro suscribe un contrato con estas empresas, en el que las mismas se obligan a remitir una planilla. Para el monitoreo en eventos, hace un seguimiento de los productores y cuenta con un equipo de personal que realiza un registro de los fonogramas que se utilizan previo al inicio de estos. En el uso de los fonogramas en publicidad se mezclan dos derechos: el de reproducción y el de comunicación pública, por lo cual, en la mayoría de los casos, es el productor fonográfico quién efectúa la autorización correspondiente. Finalmente, y en lo relacionado con las nuevas tecnologías, Acinpro cuenta con un listado de emisoras online legalizadas a quienes realiza el cobro cuando se genera.

Respecto de las editoras, en Colombia, estas están agremiadas en la Asociación Colombiana de Editoras de Música, Acodem, que actúa como gremio y como recaudador de los derechos conexos de autor de las editoras de música. Dentro de sus asociados están las majors (Warner, Universal, Sony, EMI, entre otros) y las editoras locales (Codiscos, Discos Fuentes, FM, entre otros). La labor de Acodem es importante y necesaria para los editores afiliados que no cuentan con herramientas de monitoreo y de capacidad de recaudo por el uso de las obras musicales. Esta asociación defiende los intereses de sus afiliados y se enfoca en promover e incentivar el

8 de febrero de 2020 <https://www.wradio.com.co/noticias/regionales/compositores-e-interpretes-de-cordoba-y-sucre-denuncian-irregularidades-en-acinpro/20200208/nota/4013327.aspx>

- El Consejo Superior del Transporte advierte a sus asociados que no acepten la oferta comercial de OSA, pues va contra las obligaciones como transportadores, ellos no están obligados a pagar derechos de uso. "No se deje engañar por Sayco y Acinpro", 29 de enero de 2018. <http://consejosuperiordeltransporte.org/no-se-deje-enganar-por-sayco-y-acinpro/>
- Juez falla a favor de comerciante demandada por Sayco y Acinpro "Histórico fallo deja sin piso demanda de Sayco Acinpro contra una comerciante" 15 de marzo de 2016 <https://www.youtube.com/watch?v=1iqnV2awICo>
- Noticia sobre protesta de grupo de músicos en Bogotá, que protestan contra el Consejo y el Comité de vigilancia de Sayco "El problema de Sayco" 9 de agosto de 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=DWEAzm38uic>
- En su momento el diario Vanguardia señalaba "el Ministerio del Interior ha recibido más de 400 quejas de posibles irregularidades" sobre la labor desempeñada por Sayco. "Sayco una polémica que apenas comienza" 12 de noviembre de 2011 <https://www.vanguardia.com/colombia/sayco-una-polemica-que-apenas-comienza-PYVL131178>

reconocimiento de los derechos de autor sobre las obras musicales y en dar a conocer el procedimiento para autorizar el uso de la música. Esto lo hacen a través de capacitaciones a los usuarios de la música, tales como, organismos de radiodifusión (canales de televisión y emisoras de radio), agencias de publicidad, productores de fonogramas y proveedores de contenidos para medios digitales. También presenta observaciones a los proyectos de ley o de normatividad que pueda afectar los derechos de sus afiliados, su industria y, en particular, el derecho de edición musical. Acodem hace parte de International Confederation of Music Publishers (ICMP), entidad que apoya el desarrollo del negocio a nivel internacional. Gestiona varios tipos de derechos como el derecho de sincronización, el derecho de reproducción y lo concerniente a las nuevas tecnologías.

En el panorama de la creación, desde lo público, la Dirección Nacional de Derechos de Autor, DNDA, entidad adscrita al Ministerio de Interior, cuenta con una oficina de registro cuya finalidad es otorgar a los titulares de derecho de autor y derechos conexos un medio de prueba y de publicidad a sus derechos, así como a los actos y contratos que transfieran o cambien ese dominio amparado por la ley. De conformidad con lo establecido en el artículo 3 de la Ley 44 de 1993, se pueden inscribir en el registro: 1. Las obras literarias, científicas y artísticas; 2. Los actos en virtud de los cuales se enajene el Derecho de Autor, así como cualquier otro acto o contrato vinculado con los derechos de autor o los derechos conexos; 3. Los fonogramas; 4. Los poderes de carácter general otorgados a personas naturales o jurídicas para gestionar ante la DNDA o cualquiera de sus dependencias. Esta institución cuenta con información sobre el número de obras registradas, el nombre del autor, tipo de obras registradas y el año de creación. Es de mencionar que también cuenta con información de las sociedades de gestión colectiva, registradas y autorizadas para efectuar recaudo.

**Fuente:** Caracterización y definiciones del sector de la música para la construcción de un observatorio de la economía de la música: experiencias y definiciones (Lado B, 2016)

Volvamos a la cadena de valor, la **música grabada**, en la función de la producción se graba la música y se reproduce para las distintas plataformas físicas y digitales (de distribución y de consumo). En esta etapa de la cadena los agentes centrales son los productores musicales, los estudios de grabación y los ingenieros de sonido, los estudios de mezcla y de masterización. Al final de la producción se obtiene un sencillo o álbum digital o análogo, usualmente acompañado de uno o varios videoclips como soporte audiovisual promocional de la grabación musical; estos elementos son distribuidos para su venta a través de plataformas digitales o en tiendas físicas<sup>8</sup>.

Esta función supone unos conocimientos, habilidades e infraestructura específicas. Los conocimientos requeridos están asociados a procesos oficiales de formación, regularmente universitarios o técnicos, ofertados en las ciudades principales del país. En algunos de los municipios analizados hay programas de formación que responden a generar estas capacidades (Quibdó, Santander de Quilichao, Tumaco). El de mayor presencia y reconocimiento es dictado por el Sena y fue diseñado en colaboración con el Ministerio de Cultura hace una década en el marco del proyecto Laboratorios Sociales de Cultura y Emprendimiento (Laso)<sup>9</sup>. De este programa han salido unos de los productores de mayor reconocimiento del Pacífico Colombiano, que también se han desempeñado como instructores para compartir su conocimiento con nuevas generaciones. Los casos de mayor reconocimiento son Alexis Play, CJ Castro, Tino Herrera, Chambimbe, William Ribera, entre otros.

Cabe resaltar que es usual, principalmente en las músicas urbanas, que los productores sean autodidactas y adquieran las competencias por medio de la práctica individual y colectiva; de hecho, los productores nombrados arriba iniciaron así su actividad. En la actualidad, esta sigue

<sup>8</sup> Las compañías fonográficas, compañías discográficas y los sellos disqueros tienen como objetivo último consolidar a los artistas a través de producciones fonográficas de calidad y de una estrategia de promoción que permite darlos a conocer por el público en general.

<sup>9</sup> En la actualidad, la estrategia Laso dejó de operar desde el Ministerio de Cultura, ya que entregó a las organizaciones los equipos que antes utilizaba para la formación en producción musical y se encontraban en comodato. En varios de los municipios priorizados por Laso, sus acciones fueron asumidas por el Sena, que continúa con esta labor.

---

siendo la manera de producción más frecuente; estudios de grabación caseros, que se caracterizan por contar con una infraestructura precaria (un micrófono y un computador de gama media). Además, es común que con el uso de programas de producción musical (el más usado es *FL Studio*) intervengan pistas del hip hop norteamericano y las incorporen en sus procesos creativos. Uno de los casos más polémicos fue el de la canción [ras tas tas](#), que se viralizó en el mundial del 2014 y que tenía *beats* de *Move Bitch* de *Ludacris*. Esto también evidencia desconocimiento del uso de los derechos de autor. Al respecto, Andrés Mesa<sup>10</sup>, el compositor de la canción afirmó:

“Nosotros en ningún momento incumplimos o violamos un derecho de autor. Simplemente usamos un pequeño fragmento de una canción muy conocida y nosotros la adaptamos a nuestra canción, pero lo hicimos con lo permitido, nos asesoramos muy bien. Como ustedes lo ven, sigue sonando el Ras Tas Tas. Encima de nuestro escritorio no hay ningún tipo de demanda y estamos muy tranquilos de lo que nos sigue dando el Ras Tas Tas. Eso solamente quedó en un rumor”.

Es a partir de esta etapa que las cadenas de valor de las músicas tradicionales y de las músicas urbanas empiezan a tener diferencias; mientras que en los municipios donde prevalecen las músicas tradicionales, presentes en contextos rurales, no se destaca una presencia de este tipo de agentes, en contextos urbanos se evidencia la presencia de algunos actores. Sin embargo, para las dos cadenas, los procesos de producción están ligados a redes fuera de los municipios.

Para el caso de las músicas tradicionales, los procesos musicales establecen relaciones con productores y estudios de Bogotá, y con menor frecuencia de Cali, pese a la cercanía geográfica. Estas relaciones entre proyectos musicales tradicionales y productores han surgido principalmente por el interés de estos últimos por las músicas del Pacífico y han consolidado relaciones de largo plazo donde prevalecen buenas prácticas. Este es el caso de [Juga Music](#), [Sonidos Enraizados](#), [Chonta Music](#) y [Bombo Records](#), que fueron señalados por los entrevistados<sup>11</sup>. Algunos de estos productores se caracterizan por ser portadores de la tradición musical del Pacífico y adquirir experiencia técnica durante la producción de los proyectos. Este es el caso de [Hugo Candelario](#) de Chonta Music, quien tiene una basta y prolífera carrera como músico y productor en el Pacífico colombiano. Por otro lado, también hay productores del interior que llevan muchos años estudiando las músicas del Pacífico y tienen una relación estrecha con la comunidad. Se destacan [Julián Gallo](#), [Urian Sarmiento](#) y [Cristian Salgado](#).

Para las músicas del Pacífico sur, los procesos creativos se dan en agrupaciones de gran formato (al menos 10 músicos). La riqueza sonora está asociada a la puesta en escena en vivo, donde prevalece la práctica cotidiana, por lo que los procesos de grabación son exigentes y es recurrente que los productores hagan grabaciones en campo. Si bien este tipo de grabaciones captan la riqueza sonora, la obtención de un fonograma toma tiempo y demanda muchos recursos económicos, que se asocian a la dificultad de trasladarse por los territorios, así como los tiempos de dedicación en campo para no chocar con las dinámicas sociales de los músicos. Si por el contrario se piensa en movilizar una agrupación completa hasta un estudio de grabación,

---

<sup>10</sup> Referencia tomada de <https://www.kienyke.com/historias/que-paso-despues-del-mundial-de-futbol-con-el-ras-tas-tas> y de <https://www.youtube.com/watch?v=szNz2KJZsdQ>

<sup>11</sup> [Palenque Records](#), [Resistencia Music](#), [Takeshima](#), entre otros.

---

los costos de manutención y desplazamiento resultan insostenibles para proyectos cuya motivación no es exclusivamente económica.

También se identifican otras relaciones de producción más recientes propiciadas por la cooperación internacional ([Discos Pacífico](#)-Usaid<sup>12</sup>) en la que han incorporado a productores con experiencia en diversos géneros y músicas del país como, [Iván Benavides](#) y [Diego Gómez](#). El Ministerio de Cultura, a través del programa Co-Crea, junto con la Fundación Yuri Buenaventura, del reconocido músico [Yuri Buenaventura](#), crearon el programa [Crea Sonidos Pacífico](#)<sup>13</sup>, que actualmente está trabajando con productores afrocolombianos como [Esteban Copete](#), [Mulato](#) y [Alexis Play](#), entre otros.

Por otro lado, las agrupaciones asociadas a las músicas tradicionales han desarrollado la capacidad de gestionar la financiación de los productos fonogramados, usualmente a través de recursos que provienen de los integrantes del colectivo, del apoyo de la comunidad y la búsqueda de otros recursos (como la cooperación y los recursos públicos, que suelen ser esporádicos y concursables). En los casos analizados, los productores investigadores asumen los riesgos financieros de manera conjunta con las agrupaciones, mientras que, en el caso de las relaciones con cooperación y sector público, la financiación está garantizada por estas entidades.

En el caso de las músicas urbanas, asociadas principalmente a Quibdó, Tumaco y Buenaventura, existen tres tipos de producción fonogramada:

- La autoproducción que es desarrollada por los artistas en estudios caseros, como los descritos anteriormente.
- La producción que se desarrolla en los municipios con productores que cuentan o tienen acceso a estudios semiprofesionales. Por lo general, son productores que tienen las competencias requeridas para el desarrollo de estas actividades, como es el caso de [Yassir Parra](#) con [Motivarte](#) en Quibdó.
- La producción conectada con productores y estudios profesionales que se encuentran en las ciudades principales del país. Cabe resaltar las conexiones de Quibdó con el mercado del reguetón en Medellín, y de los otros géneros con mercados en Cali y Bogotá. Es el caso de [Luis Eduardo Acústico](#), quien se autoproducía y en la actualidad firmó con el sello de Medellín, [Dinastía Inc.](#)
- La producción conectada con estudios transnacionales; un caso emblemático es [ChocQuibTown](#). Otro caso reciente es el de [Dawer & Damper](#), que firmaron este año con Warner Music. Otro ejemplo, es el chocono [SagaWhiteBlack](#), que ha participado en la producción de Shakira, Nicky Jam y Romeo Santos, entre otros.

Es importante resaltar que hay productores destacados del Pacífico Colombiano que actualmente trabajan en otras ciudades del país, o que estudiaron y vivieron por fuera de la ciudad y han montado procesos y estudios de grabación en sus ciudades de origen. Esta generación de productores está fortaleciendo las dinámicas de su ciudad y profesionalizando proyectos musicales en lo local<sup>14</sup>. En cualquiera de los casos, tanto los proyectos musicales

---

<sup>12</sup> <https://www.facebook.com/USAIDColombia/videos/2746800728973795>, <https://www.facebook.com/discospacifico>

<sup>13</sup> [https://www.youtube.com/channel/UCMgHX8lYzUIMai1hWd65yGA?view\\_as=subscriber](https://www.youtube.com/channel/UCMgHX8lYzUIMai1hWd65yGA?view_as=subscriber)

<sup>14</sup> [Alexis Play](#), [Jiropi el Mounstro](#), [Bola 8 el Decano](#), [Yonathan YMC](#), [Chambimbe](#), [Harold Tenorio](#), [Tino Herrera](#), por mencionar solo algunos.

---

como los productores, se enfrentan a la dificultad de acceder y gestionar recursos económicos para poder hacer grabaciones de calidad<sup>15</sup>, en las que, además, las inversiones asociadas a este tipo de proyectos son de difícil retorno porque dependen de la aceptación en el mercado.

En resumen, este eslabón constituye el primer paso fundamental en las lógicas de comercialización de las músicas; sin este, las músicas se quedan en espacios de la vida cotidiana. En el Pacífico, existe un conjunto de productores con una actividad prolífica de grabación, casi siempre sujeta a condiciones de infraestructura precarias. Además, se reconoce que es necesario desarrollar un sonido de producción musical diferencial para el mercado, arraigado en los sonidos locales y, a la vez, con mayor conciencia de los estándares y tendencias globales.

Una vez el producto musical está terminado, llega el momento de la **distribución y comercialización**. Este proceso es parte del intercambio comercial y en etapa intervienen los agentes de distribución, tanto digital como física, que son plataformas tecnológicas de agregación de contenido para el formato digital o empresas de logística con negociaciones específicas en canales de comercio al por menor para el formato físico. También encontramos un amplio sector de comercialización o exhibición. En digital hablamos de los DSPs (*Digital Service Provider*) —grandes multinacionales como *Spotify*, *YouTube*, *AppleMusic* o *Deezer*, entre decenas más— que se encargan de organizar y poner a disposición de sus amplias audiencias la música proveída por los agregadores digitales. En formatos físicos, encontramos las tiendas de CDs, *merchandising*, cassettes y vinilos (las ventas de este último formato han venido creciendo a dos cifras durante la última década).

En el contexto de las músicas del Pacífico, principalmente las músicas urbanas, se benefician de las plataformas digitales de distribución (DSPs) debido a la gratuidad y a la facilidad en el acceso por parte de población. Varias de las agrupaciones entrevistadas consideran que estas plataformas han permitido que su música circule de manera rápida entre sus audiencias, pero también señalan que a pesar de los buenos resultados desconocen cómo lograr obtener mayor presencia y que este reconocimiento del público se derive en ingresos.

Es importante señalar que el primer espacio donde circula la música fonograbada es en las discotecas y las fiestas; al igual que las músicas tradicionales, la apropiación está en la vida cotidiana. Una vez el público responde enérgicamente a la canción, esta se sube a las plataformas digitales y se comparte a través de redes de *WhatsApp*, con lo que se logra descentralizar la circulación de la música. Señalan los entrevistados que las músicas del Pacífico Colombiano llegan tan lejos en el mundo por el *voz a voz*. La diáspora de la población del Pacífico a nivel global contribuye a difundir la música en los países e inclusive a conectar los proyectos musicales con agentes de la industria. La ventaja de este esquema de circulación es que permite viralizar canciones en muy corto tiempo a nivel local, nacional e internacional.

Son varios los casos de músicas urbanas del Pacífico que se han viralizado con el esquema anteriormente descrito a nivel nacional e internacional. Tal vez la más reciente es la de Fiesta Acústica, conocida como [Cheque Choco](#), y que es resultado de un proceso creativo entre amigos que grabaron la canción en un estudio casero y que la posicionaron en tan corto tiempo que no obtuvieron beneficios económicos los primeros meses de circulación debido a que no tenían

---

<sup>15</sup> Costos asociados al alquiler de los estudios de grabación y el pago de los servicios del equipo profesional requerido.

---

conocimiento sobre los derechos de autor. Otro es el caso de la canción [Yorindel](#) de La Liga Del Perreo, que se viralizó de la misma manera a nivel local, y que había usado *samples* o *beats* que están protegidos por derechos de autor sin la autorización del detentor de estos.

Otros casos de viralización son el de Jossman, con la canción [Todita](#), y [Alo Michael](#) de Los Dioses del Ritmo, que con el uso de una estrategia digital por Tik Tok posicionaron su música. Ellos están desarrollando sus carreras artísticas en Cali y Medellín, respectivamente, y cuentan con equipos de trabajo profesionales que tienen conocimiento en la industria musical, lo que les brinda una mayor proyección en el mercado. Otros ejemplos son [Junior Jein](#), [Mabiland](#) y [Bomby](#); este último logró firmar con Sony Music.

Al igual que en las músicas urbanas, la distribución de las músicas tradicionales también se da por el *voz a voz* y hay casos exitosos de viralización como el de Canalón de Timbiquí con la canción [Feliz Cumpleaños](#). Otro es el caso de la canción [La memoria de Justino](#) del grupo Socavón de Timbiquí, que el DJ Uproot Andy viralizó a nivel global con un remix ([Homenaje a Justino](#)). En cuanto a la distribución de los discos, esta se hace de manera conjunta entre las agrupaciones, los productores y sellos, quienes aprovechan para venderlos y distribuirlos en las giras y en los mercados. Los sellos y productores se encargan también de todos los procesos de distribución digital. Cabe resaltar que estos sellos también son autogestionados, es decir, son organizaciones independientes, dentro del ecosistema musical, por tanto, los recursos de capital y de inversión suelen ser limitados para el proceso de distribución, divulgación y posicionamiento de las agrupaciones en el mercado de la música. Y también requieren fortalecer el conocimiento que tienen sobre el mercado de la música y la gestión de derechos de propiedad.

Por otro lado, en la **música en vivo**, hay un subsector también de producción en vivo (el *performance* o espectáculo) que está caracterizado por el diseño de la experiencia. En ella se define un repertorio, el vestuario, las luces, la sincronización de estas durante el espectáculo y el diseño del escenario. Esto está apoyado por una importante masa laboral que incluye empresas de logística, alquiler de equipos de sonido y tarimas, producción de campo y tarima, diseño de tarima y experiencias, y un amplio subsector de agentes que llamaremos de comercialización en vivo y que reúne a los *bookers*, promotores y organizadores de festivales, mercados y conferencias musicales, y operadores de boletería. Finalmente, se encuentran los canales de exhibición en vivo al público de la música en vivo. Estos se componen por los bares, las salas y teatros, los festivales y recientemente las plataformas de LiveStream (conciertos digitales). Cabe resaltar que los formatos y proporciones de las propuestas musicales en escenas difieren en tamaño y presupuesto, así como en el uso de espacios que se adaptan a su propuesta musical y su público.

Como se ha señalado en repetidas ocasiones, las músicas tradicionales del Pacífico están fuertemente ligadas a la vida cotidiana; a las fiestas patronales, los eventos devocionales y religiosos y otras celebraciones, donde la comunidad participa activamente en las prácticas musicales. Estas prácticas se han escenificado bajo los estándares establecidos por los festivales y el mercado, pero tienen la ventaja de hacer un tránsito orgánico a estos formatos porque las habilidades requeridas han sido cultivadas durante las prácticas tradicionales. Adicionalmente, los festivales y las fiestas patronales responden a las necesidades de estos formatos y han definido también las estéticas de las presentaciones en vivo (tiempo de

---

presentación, diseño de la tarima, luces, sonido, entre otros). En general esta música y estos espacios de circulación están contruidos de manera simbiótica.

Estas músicas también circulan en otros escenarios como teatros, bares y otros *venues*. Las dificultades de circulación de estas agrupaciones están asociadas a los costos de transporte, por un lado, por ejemplo, para llegar a Bogotá se requieren dos tiquetes por persona (multiplicado por diez integrantes en promedio), por otro, las tarifas ofrecidas por los teatros no cubren estos gastos. Además, debe tenerse en cuenta que para muchos de los músicos una presentación fuera del municipio o de la ciudad representa un costo de oportunidad, debido a que deben dejar de trabajar en la actividad que les genera los ingresos para vivir. Son pocos los agentes que solo viven de actividades relacionadas con la música, por eso se desempeñan como pescadores(as), artesanos(as), agricultores(as), cocinero(as), maestros(as), entre otras. De todas formas, estas actividades también contribuyen a la construcción estética del espectáculo.

Para el caso de las músicas urbanas, como se señaló anteriormente, son las fiestas y las discotecas el principal escenario de la música en vivo. Debido a que las fortalezas de este género están asociadas a la música fonograbada y otros formatos audiovisuales que circulan por entornos digitales, el desarrollo de productos en vivo es de menor calidad, entre otros, porque las agrupaciones y artistas no cuentan con un repertorio nutrido, debido a que el público espera la canción más posicionada o de moda. No es un caso generalizado, pero si frecuente.

En cualquiera de las dos cadenas de la música, tradicional o urbana, para la circulación de los conciertos se requiere de una intermediación mercantil, usualmente desarrollada entre el *mánager* (representante de la agrupación) y el *booker* (contacto con programadores). Para el caso de las agrupaciones y artistas del Pacífico la figura del *mánager* es desarrollada, por lo general, por algún miembro de la agrupación y la labor del *booker* no se reconoce y se asocia con la del *mánager*. No son muchos los *mánager* dedicados a este tipo de músicas, pero se reconoce la labor de Ariana Vallecilla de [Canalón de Timbiquí](#), Cesar Herrera de [Rancho Aparte](#), Eder Javier Camacho (Boris) de [Semblanzas del Río Guapi](#), Harold Enrique Tenorio de [Plú con Plá](#), Wisman Tenorio de [Changó](#), Pablo Gallego de [Dawer x Damper](#), Francisco Vergel de [Herencia de Timbiquí](#), entre otros.

Al igual que con la circulación del fonograma, los sellos también gestionan los conciertos en vivo y adoptan la figura de agencias 360 por necesidad. Son pocos los *bookers* en el país dedicados a estas músicas, pero una organización como [Biche Musical](#) ha empezado a conectarse con las agrupaciones de músicas tradicionales del Pacífico para hacer esta labor. Al igual que los sellos, los *mánagers* y los *bookers* son agentes en su mayoría de Bogotá y Cali.

Es importante señalar que de estos intermediarios dependen en gran medida la posibilidad de internacionalización de las agrupaciones, ya que estos participan en los mercados de música y han desarrollado las habilidades y capacidades para diseñar estrategias de circulación a nivel nacional e internacional. Como ejemplo se destacan ChocQuibTown, que con la participación en WOMEX 2009, la manager de ese entonces, Jessica Bueno, contactó a la agrupación con la agencia [Ambos Mundos](#) de Holanda, quienes abrieron el mercado europeo y lograron participaciones en festivales como [Roskilde](#), [Glastonbury](#), [Barbican Center](#), y los contactó con el sello [World Connection](#), con el que editaron los dos primeros discos. Lo anterior les abrió camino a otras agrupaciones del Pacífico, como [Canalón de Timbiquí](#), que participó en Womex 2012 y, años después en el [BOmm](#), su manager Ariana Vallecilla se contactó con [Eiden Music Agency](#),

---

que logró programar giras en los festivales más importantes de Europa de manera sostenible. Otra agrupación que gira a nivel internacional es [Rancho Aparte](#), debido a que el manager César Herrera logró un *showcase* en Womex 2015 que le abrió puertas a la agrupación en festivales como [Fuji Rock](#) (2018).

Por otro lado, las colaboraciones artísticas les han abierto las puertas del mercado internacional a artistas como [Nidia Góngora](#), quien ha realizado diferentes colaboraciones con el artista inglés [Quantic](#). Dentro de las canciones más reconocidas están [Balada Borracha](#), [¿Qué me duele?](#), [Muévelo negro](#), entre muchas otras. También ha realizado colaboraciones con el proyecto [Palenque a Matongé](#) junto al músico congolés [Dizzy Mandjeku](#). Otro de los proyectos que abrió las puertas de las músicas del Pacífico colombiano al mundo fue el proyecto [Rio Mira](#), donde [Esteban Copete](#) se reunió con importantes músicos de la escena ecuatoriana.

El Ministerio de Cultura en la última década ha participado en Womex, con el fin de fortalecer la estrategia de circulación internacional de las agrupaciones colombianas en Europa y el mundo. En las delegaciones que asisten, se destaca la continua participación de mángers y agrupaciones del Pacífico. Sin embargo, esta no es una estrategia focalizada en estas músicas y los resultados han dependido de la capacidad de gestión de los agentes y los contactos realizados. Nuevamente la financiación es limitada y las giras que logran las agrupaciones no son sostenibles, debido a que no se ha logrado la atención de sellos europeos que faciliten la entrada permanente a este mercado.

Cabe recordar que en la música en vivo existen los derechos por ejecución, y son las sociedades de gestión colectiva (para el caso colombiano Sayco y Acinpro) quienes se encargan del recaudo y repartición del ingreso generado por derechos de ejecución en vivo o de reproducción para los agentes que intervienen en el acto creativo. Al igual que los derechos asociados al fonograma, estos derechos no son gestionados por los artistas, en principio por desconocimiento o porque no hacen parte de las sociedades de gestión ya que desconfían de su gestión.

Los intermediarios mercantiles son los que establecen conexiones con los **intermediarios de consumo**, que pueden ser festivales y eventos donde la sociedad puede conectarse con los creadores de contenidos musicales a través de un producto específico, como una puesta en escena, pero también son todos los medios de comunicación que programan música, como las emisoras o las plataformas digitales. Este tipo de intermediarios juegan el rol de certificadores (validadores) o porteros de entrada (*gatekeepers*) para el mercado local como para el mercado internacional.

“El intermediario proporciona una calificación de calidad, en tanto para el consumidor es difícil definir el nivel de calidad de un producto dentro de un portafolio de bienes. En el sector cultural, Arora & Vermeylen (2012) y Caves (2000) han definido este tipo de intermediarios como ‘gatekeepers’ o certificadores que influyen a los consumidores hacia una práctica cultural, cada vez que estos últimos tienen altos costos de búsqueda, o se enfrentan a diversos bienes sustitutos en donde es difícil diferenciar los bienes de alta y baja calidad.”

LADO B 2016

Sin duda los festivales son los intermediarios de consumo de mayor influencia en los públicos. El Festival de Músicas del Pacífico Petronio Álvarez (Cali), por ejemplo, es el de mayor reconocimiento e importancia para las agrupaciones y artistas del Pacífico y el que tiene mayor proyección internacional. Otros mencionados por los entrevistados fueron: el Festival Cantores [www.britishcouncil.org/research-policy-insight](http://www.britishcouncil.org/research-policy-insight)

---

de Río (Buenaventura), Festival Marimba de Oro (Esmeralda- Ecuador), Festival Folclórico del litoral Pacífico (Buenaventura). También son importantes en la circulación a nivel nacional otros festivales como Colombia al Parque en Bogotá, La Feria de las Flores en Medellín, el Festival Estéreo Picnic en Bogotá, Detonante en Quibdó, FestiAfro en Medellín, entre otros. De teatros se destaca la programación de el Teatro Colsubsidio, el auditorio de la Universidad de los Andes, Teatro Mayor Julio Mario Santo Domingo, el Jorge Eliécer Gaitán, entre otros; bares como Latino Power, Boogaloo, MiKasa Bar, Zaperoco, Son Habana, Jennylao, Pachanga y Pochola.

Las emisoras y canales regionales también juegan un rol importante en la **difusión** de las músicas del Pacífico y se destaca la labor de Telepacífico, Guapi TV, Marina Estéreo, Tumaco Estéreo; a nivel nacional la de Radio Nacional, Señal Colombia y *Shock*. Los entrevistados y participantes también señalaron que las músicas del Pacífico tienen visibilidad en los medios cada año debido a la cobertura que le hacen al Festival Petronio Álvarez, pero que el resto del año consideran que no tienen una exposición importante a nivel nacional y por el contrario una baja presencia relativa a otros géneros nacionales como el Vallenato. También reconocen la importancia en la gestión de los medios especializados de la población afrodescendiente como *Diarios Negros* (Cali), *Vive Afro* (Medellín) o el instagram Enamórate de Chocó (Quibdó). Pero si bien reconocen que es importante tener visibilidad en los medios convencionales de comunicación, son las redes sociales autogestionadas la principal herramienta que utilizan para posicionarse frente al público. En esta línea consideran que las comunicaciones deben enfatizar las fortalezas y los valores culturales y no las dificultades y la exclusión, así como tampoco se debe reforzar el exotismo de la cultura afrodescendiente del Pacífico.

Al igual que en las anteriores etapas de la cadena de la música, las agrupaciones se enfrentan a limitados recursos para generar estrategias de comunicación que tengan un impacto en el crecimiento de audiencias y posicionamiento en el mercado. Proyectos que cuentan con recursos humanos y financieros, como es el caso de Discos Pacífico y Crea Sonidos, han demostrado que con una inversión en estos rubros logran mayor visibilidad y posicionamiento en corto tiempo. Por ejemplo, la agrupación Semblanzas del río Guapi ha logrado 148.000 *streams* desde el lanzamiento de su disco en abril hasta julio de 2021, mientras que otras agrupaciones con más recorrido y sin recursos logran lo mismo en aproximadamente dos años.

En cuanto a las funciones de soporte, la **formación** musical asociada a la transmisión de conocimientos sobre las prácticas musicales y a la formación de corte académica están estrechamente relacionadas con los creadores de contenidos, que en la mayoría de los casos son los mismos portadores de las manifestaciones culturales. En el caso de las músicas urbanas los procesos de formación están liderados por organizaciones que tienen por objeto el trabajo con jóvenes vulnerables a través de la música. Este es el caso [Dementes Conscientes](#) en Quibdó y [Tura hip hop](#) en Buenaventura. Los procesos de formación y transmisión de saberes musicales están estrechamente ligados a la conservación y **salvaguardia** de las prácticas musicales.

## Transmisión de conocimientos y prácticas

La transmisión de conocimientos y prácticas relacionados a las músicas de marimba y cantos tradicionales del Pacífico sur colombiano se da de múltiples maneras, muchas asociadas a la formación musical. Primero está la educación formal, en la que pueden identificarse los programas como: el Territorio Sonoro de la marimba del Ministerio de Cultura, con el que se han instaurado escuelas de música tradicional en la región. Los programas del IDBA, el programa “Después de clases” de la Secretaría Departamental de Cultura del Valle y las escuelas de música departamentales, propiedad de organizaciones o gestores en el territorio. Todos estos programas se enfocan casi exclusivamente en la educación musical formal y compaginan las MMCT del Pacífico sur con la música occidental.

Segundo, se encuentran las escuelas comunitarias organizadas por miembros de la comunidad, en su mayoría músicos. Casi todas estas escuelas, cuyo número exacto se desconoce (cerca de 160) no solo proporcionan una educación en música, sino en otras manifestaciones culturales asociadas a las MMCT, como la danza, la cocina y las formas de vida en la región. Hoy en día estas escuelas son el foco más importante de transmisión de los conocimientos y prácticas culturales, ya que operan a lo largo del territorio en zona rural y urbana. Tal es el caso de la Escuela Semblanzas del Río Guapi, que tiene alumnos en el casco urbano y en la vereda de Limones. Las escuelas comunitarias no solo operan en el territorio sino también en ciudades como Cali. Un ejemplo de esto es la Escuela Canalón de Timbiquí, formada por los miembros del grupo Canalón de Timbiquí.

Tercero, está la labor de docentes en los salones de clase a lo largo del territorio. Muchos de ellos incluyen las MMCT y otras expresiones culturales del Pacífico sur dentro de sus cátedras. Sin embargo, esta no es una práctica generalizada y depende del interés del docente. Por ejemplo, grupos como Canalón de Timbiquí existen gracias a que sus miembros aprendieron en el colegio de su pueblo las tradiciones del Pacífico, como nos contaron, gracias a la maestra Elisabeth Sinisterra García.

Cuarto, todavía se da una transmisión intergeneracional por medio de la oralidad. Sin embargo, muchos de los sabedores, marimberos y cantaoras están muriendo sin haber transmitido sus conocimientos. En algunos casos no están dispuestos a enseñar a los jóvenes, o estos están menos interesados en aprender por la irrupción de nuevos medios de comunicación y producciones culturales en la región. En su mayoría estos maestros y sus conocimientos están desprotegidos debido a sus precarias condiciones de vida.

**Fuente:** Evaluación de la implementación de cinco planes especiales de salvaguardia, 2015.

Finalmente, sobre las **políticas públicas y estrategias implementadas** en el campo musical del Pacífico, se reconoce que las instituciones públicas son organizaciones que están involucradas en todos los eslabones de la cadena de valor y tienen relaciones con todos los agentes del ecosistema. Son estas instituciones quienes orientan las políticas públicas para el beneficio de las músicas del Pacífico. En otro nivel, se integran agentes no comerciales de promoción y apoyo que, a partir de sus programas específicos, dan alcance a las políticas públicas o desarrollan sus propios intereses de acuerdo con sus agendas particulares. Este agente se especializa en la asistencia técnica para el desarrollo de diversos eslabones que van desde la propia creación de contenidos y la producción hasta la disposición para el público del producto musical generado.

Desde esta perspectiva se identificaron al menos tres niveles de intervención en el campo musical del Pacífico colombiano que tienen efectos directos en el ecosistema y el desarrollo de las cadenas de valor:

---

**Intervención desde lo público de orden nacional:** Corresponde a las intervenciones más cuidadas y, si se quiere, respetuosas; se dan desde el escenario del patrimonio cultural a través de los Planes Especiales de Salvaguardia (PES), que se enfocan en las manifestaciones culturales reconocidas como representativas en el Pacífico colombiano: “Fiesta de San Francisco de Asís en Quibdó”, “Músicas de marimba y cantos tradicionales del Pacífico Sur colombiano” y, en otra escala, “Gualíes, alabaos y levantamientos de tumba, ritos mortuorios de las comunidades afro del Medio San Juan del Pacífico colombiano” y “Saberes asociados a la partería afro del Pacífico”. Estos Planes son un accionar constante y permanente, y aunque pueden generar rupturas de orden comunitario, los ejercicios participativos que los han originado permiten una mayor garantía en su despliegue e implementación. Vale recordar en este punto que “la Música de Marimba y los Cantos tradicionales del Pacífico Sur”, fueron declarados Patrimonio Inmaterial de la nación en 2010. Así mismo, “Las Músicas de marimba y cantos y bailes tradicionales de la región colombiana del Pacífico Sur y de la provincia ecuatoriana de Esmeraldas”<sup>16</sup> fueron incluidos por la Unesco en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad (LRPCIH o, en adelante, la Lista del Patrimonio Inmaterial de la Unesco) en 2015. En este sentido, esta manifestación cuenta con un reconocimiento de orden patrimonial a nivel nacional y mundial. El PES formulado dentro de la Resolución No. 1645 del 2010, se encuentra en una fase inicial que puede considerarse de socialización, y las acciones de fortalecimiento de la capacidad social de gestión apenas son incipientes. En este marco, se llevó a cabo un primer evento denominado Festival de la Marimba y Cantos Tradicionales del Pacífico Sur, para el cual se utilizaron recursos del Impuesto Nacional al Consumo Telefonía Móvil (INC), previo cumplimiento del protocolo para el acceso a dichos recursos.

Es importante mencionar que el compromiso del Estado Colombiano frente a la Unesco para la salvaguardia de las manifestaciones reconocidas como patrimonio de la humanidad implica la destinación de recursos específicos. Por tanto, el 50% del rubro destinado a patrimonio del INC debe ir directamente a estas manifestaciones culturales a través de los respectivos departamentos, que son los que reciben los recursos INC de acuerdo a convocatorias internas y proyectos formulados. Esto significa en la práctica un flujo anual de recursos para implementar los PES, tanto de Marimba como de San Pacho, también incluida en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad de Unesco. Pese a esto, la destinación de los recursos requiere de capacidades de gestión en las comunidades, capacidades que no están del todo implantadas, lo que ha llevado a que los recursos pierdan la destinación inicial o se orienten a actividades conexas a las manifestaciones y los Planes de Salvaguardia aprobados. Además, es importante mencionar que algunos departamentos presentan más de una manifestación incluida en la Lista del Patrimonio Inmaterial de la Unesco, lo que ha hecho que ese 50% de los recursos INC deba ser distribuido entre varias manifestaciones, como es el caso del Chocó, Nariño (además de marimba, el Carnaval de Negros y Blancos también está en la Lista del Patrimonio Inmaterial de la Unesco) y Cauca (las Procesiones de Semana Santa de Popayán están declaradas como patrimonio inmaterial), y esto ha contribuido a reducir los recursos para las músicas de marimba. Pese a lo anterior, las comunidades realizan gestiones permanentes para la consecución de diversos recursos.

---

<sup>16</sup> La inclusión en la Lista de Patrimonio Inmaterial de la Humanidad corresponde a una declaratoria binacional que involucra a los gobiernos de Colombia – Ecuador. Al respecto son incipientes los avances en la articulación binacional, aunque se han intentado acercamientos para programas conjuntos.

---

A pesar de no poder gestionar recursos de tipo financiero, la comunidad tiene una gran capacidad de gestión de recursos humanos comunitarios para lograr las acciones de salvaguardia de la manifestación, que, como se mencionó, son las que hasta el momento más impacto parecen tener en la forma de las escuelas comunitarias. Un miembro del GGR plantea, «si los recursos financieros no llegan a los gestores, entonces el 80% de lo que se ha logrado se debe a la gestión comunitaria. La comunidad se está fortaleciendo con acciones propias» (Buenaventura 3/10/2015).

La gestión de estos recursos se da por medio de alianzas entre miembros de la comunidad. Por ejemplo, algunas escuelas comunitarias pueden operar por los aportes no monetarios de todos los miembros, formadores y alumnos. También es usual que tengan que recurrir a las ventas de tamales, empanadas y hacer rifas para poder mantener sus proyectos a flote o, en el caso de los grupos, para poder viajar a presentaciones o comprar instrumentos. En algunas poblaciones las familias se han puesto de acuerdo para contratar maestros de marimba, entre todos le dan un techo y alimentación durante algunos meses.

*Evaluación de la implementación de cinco planes especiales de salvaguardia. Mincultura, 2015.*

Por otro lado, está el Plan Nacional de Música para la convivencia que de forma cíclica ha atendido a diversos grupos comunitarios en el Pacífico. En ambos casos hablamos de procesos históricos recientes llevados desde la institución, con tiempos prolongados de acciones en el territorio, que han trascendido la lógica de administraciones de gobierno. Adicionalmente, encontramos la intervención pública con la nueva política de economía naranja, donde es evidente la presencia de Crea Sonidos Pacífico (liderado por la fundación Yuri Buenaventura) cuyo modelo aplicado es similar al modelo de intervención de la cooperación.

**Intervención desde lo público de orden local:** En lo que respecta al nivel departamental, la intervención parece inexistente. Las comunidades no ven acciones que lleguen a los territorios para fortalecer los procesos del ecosistema de las músicas del Pacífico. A nivel municipal, sin embargo, encontramos que el accionar del Estado se encuentra supeditado al gobernante de turno: quién es, qué intereses tiene y cuáles son sus relaciones con las músicas del Pacífico. Dependiendo de esto, el ecosistema se fortalece, se sostiene o se generan rupturas a causa de apoyos focalizados a los "músicos" aliados del gobernante de turno, con lo que además generan altibajos en procesos de largo aliento.

**Intervenciones de la cooperación:** Las intervenciones desde organismos multilaterales o de cooperación internacional operan sobre la lógica del producto (grabaciones, discos, producciones, etc.) mitigando la relevancia comunitaria y para los territorios que tienen los procesos. Tomemos por ejemplo las acciones apoyadas desde el programa de la Agencia de los Estados Unidos para el Desarrollo (USAID) denominado "Territorios de Oportunidad"<sup>17</sup>, que en este diagnóstico se mencionó en todos los grupos focales y en la mayoría de entrevistas, y que actualmente se encuentra en un pico de demanda, pues todas las comunidades lo ven como una nueva oportunidad. Sin embargo, localmente se desconoce si se trata de un proyecto, un plan, una acción de la cooperación internacional o de una iniciativa privada. Se encuentra entonces una lectura poco clara de la cooperación desde los niveles locales, unido a que en estos casos la cooperación llega con agentes independientes que no son cohesionados ni coordinados claramente en su accionar, más allá de la exigencia de un identificador a partir de logotipos en

---

<sup>17</sup> Este programa prioriza municipios en los departamentos de Cauca y Nariño.

---

los productos. Se evidencia entonces que los ejecutantes de las políticas de la cooperación también presentan un agenciamiento propio y, por ende, se representan a sí mismos antes que a la cooperación. En este sentido, las intervenciones que llegan desde distintos ámbitos buscan productos que ya estén gestionados desde el nivel comunitario.

En los niveles de intervención, la cooperación impone el intermediario frente a una representación donde las comunidades identifican que no hay tales lógicas de cooperación ni lógicas de política pública. Y no lo ven como cooperación, pues el intermediario resulta bien pago, así como el producto bien vendido sin distribución equitativa entre las comunidades, ni lógicas de política pública, pues no se dan procesos de largo aliento que cambien o generen estructuras sociales sostenibles alrededor del ecosistema musical y, sin embargo, se generan relaciones de confianza con el externo. Al final del corto ciclo se generan relaciones de dependencia sobre la expectativa que va más allá del producto consolidado.

Se presenta una lógica de las financiaciones y de los proyectos en general desconectada del contexto: plazos cortos que no son sensibles a los procesos y llegan los proyectos preformateados en la visión que la cooperación quiere y no necesariamente como las comunidades necesitan. Pese a esto, existen algunos fondos que operan como lienzos en blanco que permiten la construcción conjunta del proyecto desde el donante y con el proceso y la comunidad, como por ejemplo [Arts Collaboratory](#), fondo financiado entre otros por la lotería holandesa.

Desafortunadamente en la lógica de los diagnósticos, la lógica de cooperación opera de manera similar: se recoge la información, se analiza y se presenta al interesado, pero no se regresa a las comunidades y participantes que aportaron sus vivencias, historias y visiones para el diagnóstico. En este sentido es recomendable generar un incentivo no monetario que permita “devolver” la información procesada, discutir y validar resultados, informar y buscar que la gente se vea reflejada en ese resultado.

---

## Las redes musicales del Pacífico colombiano

En cuanto a la circulación de la música del Pacífico colombiano, esta depende de la superposición de redes locales, nacionales e internacionales que se articulan con el objetivo común de trabajar para desarrollar los procesos creativos —proyectos musicales— que se dan en los municipios e introducirlos en el mercado de la música. Es el proyecto musical el que circula y moviliza a los agentes involucrados (músicos, mánager, *bookers*, programadores) a nivel nacional e internacional a espacios de intercambio comercial. En el caso de la música el fonograma circula por plataformas digitales, y las agrupaciones se movilizan por agentes en otros territorios que posibilitan una gira. Un festival como el Petronio Álvarez, por ejemplo, moviliza a las agrupaciones del Pacífico a Cali y también de diferentes partes del mundo, entre otros ejemplos.

Desde esta perspectiva, la posibilidad de la circulación de las músicas del Pacífico depende del engranaje entre las redes del municipio, que se caracterizan por ser redes creativas con redes de los agentes interesados por estas músicas que, por lo general, aportan los procesos de producción y comercialización y que generalmente están en las ciudades. Como se señaló en el apartado anterior estas redes están conformadas también por organizaciones autogestionadas. En cualquiera de los casos analizados, esta articulación está determinada principalmente por el interés estético y no económico y funcionan como modelos colaborativos donde los agentes involucrados contribuyen con los recursos que cada uno tiene disponibles, incluidas las relaciones sociales que facilitan la circulación. Para este caso se cumple que las “colaboraciones dominan la producción y el trabajo alrededor de todas las industrias creativas: un rango de socios se une por un periodo limitado de tiempo para producir ciertos *outputs* creativos” (Eikhof, 2014, p 278).

Las organizaciones con las que se articulan los proyectos musicales del Pacífico tienen una labor muy importante, puesto que son las que negocian con empresas de mayor tamaño (teatros, *bookers* a nivel internacional, entre otros) o con empresas intermediarias que suelen estar ligadas a actividades gubernamentales, y además se encargan de conectar artistas, organizaciones y demás agentes de la cadena entre ellos para lograr circular y posicionar los proyectos musicales fuera del municipio. Este tipo de relaciones suponen, por un lado, altos niveles de confianza de los involucrados en el proyecto musical con estos agentes intermediadores y, por otro, la comprensión de las prácticas, valores y procesos por parte de estos últimos. Esta relación de confianza requerida para la proyección de la agrupación se construye con un largo plazo de tiempo, en el que se logran construir intersubjetividades sobre el campo estético, ético y económico; y principalmente sobre la visión de éxito y las expectativas de vida de los músicos. Lo anterior hace referencia a las buenas prácticas identificadas en los municipios, que, sin embargo, no son las únicas prácticas encontradas.

También se encontró que esos agentes bisagra <sup>18</sup>, pueden tener otras dinámicas de relacionamiento, donde son quienes tienen el conocimiento sobre el funcionamiento del sector

---

<sup>18</sup> Como lo mencionamos antes, los intermediarios o las intermediaciones culturales son conexiones entre eslabones. Están constituidos por agentes bisagra, es decir, agentes que articulan y conectan eslabones esenciales de la cadena de valor, por ejemplo, la creación y la comercialización. En los procesos de circulación nacional e internacionalización son quienes conectan las redes y se constituyen fundamentales en tanto son los que permiten la amplificación de los fenómenos musicales y su amplia divulgación.

---

musical, comprenden las dinámicas de mercado y tienen claras cuáles son las reglas establecidas para proyectar un producto musical. En este caso pueden primar los valores económicos sobre los estéticos, lo que puede llevar a modificar formatos y sonidos para adaptarse a los requerimientos y demandas del mercado. Como es de esperar esto está ligado con una visión de éxito y procesos de sostenibilidad diferentes a los anteriormente descritos. En este caso los procesos de producción musical, el posicionamiento y la inserción en el mercado están condicionados a otros tiempo, procesos y relacionamientos. Las relaciones se establecen a partir de acuerdos contractuales que respetan las reglas establecidas en el mercado musical, lo que no necesariamente significa que sean equitativas y beneficien a ambas partes proporcionalmente.

En cualquiera de los dos casos señalados anteriormente, para la conexión de las redes a nivel municipal con las redes de los mercados nacionales y de estas con los internacionales, son necesarios los agentes bisagra para lograr la circulación y monetización de la música. Pretender el desarrollo de toda la cadena de valor en los municipios puede ser una tarea que tome mucho tiempo y que sea subutilizada dadas las motivaciones culturales y patrimoniales, así como el tamaño de los sectores. En este caso puede ser más conveniente fortalecer los procesos creativos, de formación en la práctica musical y de producción ejecutiva, esta última para tener mayores capacidades de relacionamiento con agentes bisagra de las otras redes nacionales e internacionales.

Retomando, el fortalecimiento de las capacidades en producción ejecutiva, que de manera empírica es llevada a cabo por los líderes<sup>19</sup> de los proyectos musicales, es una de las principales necesidades para fortalecer las redes en los municipios. Una de las barreras para la consolidación y circulación de estos proyectos está asociada al desconocimiento de la cadena, la gestión de derechos de autor y de la ejecución de tareas puntuales como: la producción, comercialización, divulgación y posicionamiento en redes (*marketing digital*).

El caso de ciudades como Quibdó, Cali y Bogotá es otro, y dado el tamaño de cada mercado las necesidades varían, pero fortalecer los agentes involucrados con la producción musical (los estudios musicales), los sellos y otros intermediarios mercantiles es prioritario para mejorar la circulación de las músicas del Pacífico. Consecuente con la demanda desde los municipios de contar con equipos de trabajo, estas ciudades podrían especializar a los agentes para prestar este tipo de conocimientos y trabajar de la mano con el productor ejecutivo (líder de la agrupación).

En cuanto a la conexión de las redes de las músicas del Pacífico (donde confluyen las redes municipales con las nacionales para hablar de una única red) con las redes internacionales, es importante señalar que estas músicas se pueden entender en la categoría de músicas del mundo, es decir, músicas cuyo origen y recreación está limitada geográficamente a un territorio muy específico, y en algunos casos a un rasgo étnico particular. En los años ochenta, la primera ola de las músicas del mundo mostraba un producto crudo, una búsqueda por la música tal y cómo era interpretada en el lugar de origen. Desde hace un par de décadas la tendencia pasó a la fusión; se busca encontrar la música original pero mezclada con géneros más universales

---

<sup>19</sup> Estos líderes han desarrollado procesos individuales fuera del municipio y muchos han regresado a sus territorios para promover el desarrollo de las redes locales.

---

como el rock, el pop, la música electrónica, entre otros. Esto corresponde al componente con el que el público cosmopolita se conecta y, por ende, consume.

De una manera simplificada, el ciclo de las músicas del mundo se puede describir de la siguiente manera: para ingresar al mercado estas músicas requiere de un "curador o validador", que usualmente es un agente que conoce bien el mercado, identifica qué será aceptado y qué impacto puede generar (por lo general estos validadores están ubicados en países desarrollados) y que —lo más importante— tienen las conexiones en la red para hacerlo circular en los países de destino (sellos, emisoras, *bookers*, entre otros). Este agente bisagra es la puerta de ingreso y da visibilidad a un artista individual o colectivo, un género o subgénero musical o un territorio generador de proyectos musicales; el "curador" al que nos referimos constituye un eslabón dinámico en la cadena en tanto se mueve en el ecosistema en diferentes eslabones y asume diferentes roles, con un prestigio significativo y visibilidad suficiente para impactar ese mercado. Si bien estas relaciones pueden establecer dinámicas de centro periferia, donde el centro son los países desarrollados y la periferia los subdesarrollados, la construcción de estas relaciones es necesaria para lograr una fluida circulación en la música; y al igual que las relaciones entre los municipios y las ciudades, hay ejemplos tanto de malas prácticas, como de prácticas que contribuyen al fortalecimiento de las redes locales de las músicas del Pacífico.

En conclusión, al identificar los distintos eslabones de la cadena musical o del ecosistema en el Pacífico, vemos que la autogestión constituye el núcleo de toda la acción. En este sentido evidenciamos múltiples redes de autogestión e individuos que se conectan entre sí y que de forma individual autogestionan su propio proyecto musical. Estas interacciones forman una gran cadena que, a pesar de conectarse con el centro (ciudades como Bogotá, Cali y Medellín y en otra escala Tumaco y Quibdó), se vinculan con agentes que tienen procesos autogestionados y generan redes con objetivos y resultados diversos.

A continuación, presentamos dos grandes redes identificadas:

**Red de músicas tradicionales.** Esta red está asociada, principalmente, a los municipios rurales visitados (Pacífico sur), que se caracterizan por que las prácticas musicales hacen parte de la vida cotidiana y constituyen la cosmovisión del territorio del Pacífico colombiano. En todas las cadenas de los municipios analizados encontramos que hay claridad en los roles en los primeros eslabones (creación de contenidos musicales y apoyo a procesos creativos) y se reconoce la diversidad de agentes que están en la creación de contenidos musicales. Sin embargo, al llegar al eslabón de la producción y de la intermediación mercantil, las cadenas municipales no disponen de agentes que conecten las redes locales con el mercado de la música. Cuando las músicas circulan con mayor fluidez, pudimos identificar que se deba a que están conectadas con las cadenas de valor nacionales. En el primer caso podemos mencionar como ejemplo los músicos de Timbiquí; su número y diversidad es muy amplio, sin embargo, la producción depende de conectarse con productores y sellos en Bogotá y Cali.

Estas cadenas tienen un comportamiento flexible, ya que las conexiones pueden ser con distintos eslabones de la cadena, que responden a relaciones personales previamente establecidas con agentes de los centros. En varias ocasiones las relaciones corresponden al interés de los agentes del centro sobre la música del territorio. En este caso también es ejemplificante el caso de Timbiquí, un municipio que presenta la menor cantidad de agentes en los eslabones centrales

---

de la cadena y que, sin embargo, es un municipio donde los agentes creativos (creación y formación) presentan la mayor cantidad de conexiones con agentes de redes externas al municipio. Además, este interés móvil también está relacionado con los flujos de agentes que salen del territorio y logran adquirir visibilidad y reputación, es el caso de [Nidia Góngora](#), [Canalón de Timbiquí](#) o [Herencia de Timbiquí](#), la [Familia Balanta](#), quienes son referentes de éxito para los más jóvenes. El municipio de Guapi, que hace un tiempo configuraba un ecosistema de las músicas del Pacífico igual a Timbiquí, hoy cuenta con una cadena de valor con más agentes y roles, en desarrollo. De Guapi se destacan agrupaciones como el [Grupo Bahía](#), [Semblanzas del Río Guapi](#) y [Los Torres](#).

Para el caso de Tumaco y los municipios del Pacífico nariñense, las cadenas musicales entrelazan la producción tradicional con las músicas urbanas o globales, incluso con otros proyectos de orden social que llegan a los territorios por las dificultades que estos presentan. En Tumaco, eje de la producción musical de esta parte del Pacífico sur, podemos encontrar estudios caseros que producen y desde donde se intenta comercializar y promover las producciones locales. Además, se presentan casos representativos de fundaciones que, entre sus oficios, promueven grupos musicales, como la [Fundación Changó](#) beneficiaria de distintas iniciativas del programa “Territorios de Oportunidad”, que en el campo musical opera como la [Agrupación Changó](#), además de otros proyectos satélites que han desarrollado sus integrantes. Esta fundación presenta una trayectoria de diecisiete años y actualmente la lidera Wisman Tenorio y Nilson Ortiz, quienes también se reconocen por su trabajo en la gestión cultural y la producción musical. Otro caso importante es la Fundación [Escuela Folclórica del Pacífico Sur Tumac](#), dedicada principalmente a la danza y los procesos de lutería tradicional, impulsada por el maestro y coreógrafo Francisco Tenorio desde 1969 y recientemente por su hija, Rosa Angélica. Vale destacar el papel de Harold Tenorio, gestor cultural y músico, quien desde los procesos de la Fundación Tumac consolidó la agrupación [Plu con Pla](#), que desarrolla una mezcla interesante entre músicas tradicionales del Pacífico y ritmos urbanos. Además, esta fundación cuenta con una sede satélite en la ciudad de Medellín, lo que ha generado conexión y flujo de artistas Tumaco-Medellín. Pese a esto, los procesos de intermediación mercantil no logran consolidarse, pues los agentes no están lo suficientemente preparados para estas labores. En estos dos casos podemos ver claramente la fortaleza de los extremos de la cadena: procesos de formación consolidados y fortalecidos, así como una amplia capacidad creativa.

Otro de los casos es el municipio de Santander de Quilichao en el Cauca, un municipio que, por sus condiciones de proximidad con Cali y su alto número de creadores musicales, tiene la cadena de valor equilibrada. Encontramos estudios caseros con buenos equipos, lugares de ensayo y espacios de formación; así mismo, agentes de los distintos eslabones de la cadena musical y una amplia variedad de producciones musicales tradicionales y urbanas. Destacan en este municipio las actividades financiadas y lideradas por la [Fundación Colombina](#) y su programa TIMCCA (Taller Integral de Músicas Caucanas y Colombianas), que desde el año 2008 es un espacio que promueve la formación musical y cultural de niños, niñas y jóvenes en el ámbito de las tradiciones regionales y locales. Este programa es dirigido por el maestro Luis Carlos Ochoa (músico, arreglista y compositor vallecaucano radicado en Santander de Quilichao), una autoridad en cuanto a las músicas del norte del Cauca. Destacan además familias enteras de músicos y personas vinculadas a los distintos eslabones del ecosistema de las músicas del Pacífico como la familia Balanta y su agrupación musical [Son Balanta](#); en este caso es

---

fundamental comprender que la agrupación actúa como la punta del iceberg, pero es toda la familia, a manera de clan musical, la que está involucrada con el ecosistema de la música y la que sostiene la tradición y la producción. Creadores como Carlos Fernando Balanta Mezú “Baterimba” o músicos y productores como Ronald Balanta “Chambimbe” son ejemplo de la diversidad en la cadena de valor, así como en la diversidad musical de Santander de Quilichao. Otros personajes de relevancia en el ecosistema musical del municipio es el maestro empírico Luis Edel Carabalí y su [grupo Palmeras](#), heredero de la tradición implantada por Eleazar Carabalí hace más de 50 años, y fiel representante del son del norte del Cauca y de la ejecución de violines caucanos. Además, la presencia femenina en la música de Santander de Quilichao es importante; creadoras como Kelly Andrea Ararat Arboleda con su agrupación [Al son de Ararat](#) y quien desde su labor de maestra e instructora ha fortalecido los procesos de transmisión musical en el municipio, por lo que es importante destacar su formación académica como licenciada en música y violinista profesional.

**Red de músicas urbanas.** Aun cuando estas músicas responden a influencias culturales globales, no dejan de estar fuertemente influenciadas por las músicas tradicionales. Estas redes están asociadas principalmente a Quibdó, Tumaco y Buenaventura y se conectan con las redes musicales de Medellín o Cali, que tienen productores y estudios de grabación reconocidos en géneros urbanos, principalmente en reguetón, hip-hop o fusiones con música tropicales. Algunos ejemplos de estas dinámicas son: [Peregoyo y su Combo Vacana](#), que fue introducido al mercado por el sello discográfico Discos Fuentes, del lado de la salsa, Jairo Varela del [Grupo Niche](#) impulsado por Codiscos, Alexis Lozano de [Guayacán](#), Julián Angulo de [Julián y su Combo](#), entre otras agrupaciones.

Estas músicas tienen mayor facilidad de conexión con las cadenas del *mainstream* de la industria de la música y de hecho las expectativas de los representantes de estos géneros están ligadas a lograr posicionamientos y reconocimiento equivalente a las figuras colombianas del reguetón y del pop. Uno de los casos emblemáticos es el de [ChocQuibTown](#), que es un referente de éxito para los músicos más jóvenes por haber emergido del Pacífico y estar posicionados a nivel global. Otros representantes que tienen un alto componente de fusión entre músicas urbanas y tradicionales y que son considerados referentes son [Pacifican Power](#), [Alexis Play](#), [Jossman](#), [Rancho Aparte](#), entre otros.

Para finalizar, el territorio Pacífico funciona como una red de relaciones que se gestan de manera orgánica; la imposibilidad de carreteras propició la navegación marítima por los ríos, y el mar constituye esa gran autopista que los conecta; por ejemplo, los pescadores siguen las rutas de pesca para aumentar su producción; las migraciones de ballenas y tortugas predisponen servicios turísticos que hacen que la gente se movilice más allá de su territorio próximo. Estos flujos asociados a las actividades de la comunidad hacen que, por ejemplo, los intérpretes de marimba de chonta (marimberos) se muevan por el territorio del Pacífico y así aprendan estilos y nuevas formas de tocar. Las redes de personas que estas cotidianidades han generado a lo largo del año fortalecen las relaciones inter-Pacífico. Es por esta razón que el Pacífico cuenta con redes fuertes en de otros aspectos culturales como la red de rezanderas y cantoras de alabaos, las redes gastronómicas, la red de bicheros (el proyecto Destila patrimonio), entre otras.

---

En este sentido los territorios tienen redes orgánicas e inducidas, que sirven como ejemplo de las posibilidades de cohesión comunitaria para desarrollar una red musical.

Por otro lado, la celebración del Festival Petronio Álvarez es un espacio anual de encuentro de agentes del amplio territorio del Pacífico que permite el fortalecimiento y la cohesión de redes creativas y colaborativas. El Festival es una vitrina de las propuestas artísticas de las agrupaciones, por tanto, se constituye como un espacio de referentes e intercambios creativos. Es un encuentro entre pares que no solo fortalece los vínculos, si no que genera la posibilidad de intercambiar visiones sobre las propuestas artísticas para su mejora. Adicionalmente, el Festival tienen una noche internacional a la que se invita a un exponente de la diáspora africana, con el objetivo de generar intercambios culturales y mostrar otros referentes musicales. Como experiencia valiosa, en el año 2006 el músico africano [Amadou Kienou](#) propició un intercambio a través de una residencia con [Jayer Torres](#), hijo del maestro [Gualajo](#), de la reconocida Familia Torres de Guapi (dinastía de músicos tradicionales).

---

## Capacidades para el ecosistema

El agenciamiento social, entendido como la capacidad de los individuos y comunidades para actuar de forma independiente y para tomar sus propias decisiones libres, es un valor crítico que debe regir la implementación de cualquier proyecto en un territorio como el del Pacífico. De esta manera, las iniciativas para el desarrollo de las diversas capacidades —creativas, técnicas, de gestión y comercialización— para todos aquellos relacionados con el ecosistema de las músicas del Pacífico debe tener como horizonte último el desarrollo de la **capacidad de agenciamiento** de los individuos y sus comunidades. El agenciamiento está directamente relacionado con la capacidad de autogestionar los proyectos musicales de acuerdo con las reglas y nociones de éxito<sup>20</sup> de los artistas y las agrupaciones musicales y propone que, acorde a la cosmovisión del Pacífico, se generen puntos de encuentro con las reglas establecidas en el mercado de la música. De esta manera el agenciamiento, la autogestión y la producción ejecutiva confluyen en los proyectos musicales y en sus líderes para proponer y establecer valores estéticos, éticos y económicos entre las redes municipales, nacionales e internacionales. Para llevar a cabo este propósito se requiere fortalecer otras capacidades que se señalan a continuación.

*El desarrollo de habilidades blandas relacionadas con la comunicación y el intercambio cultural.* Una de las maneras en que PanAfro podrá fortalecer las capacidades blandas de los agentes musicales es propiciando intercambios culturales. Barreras geográficas, institucionales y simbólicas han impedido el desarrollo de circuitos de comunicación entre los municipios del Pacífico y de estos con Colombia y el mundo. Muchos de los agentes entrevistados no han circulado más allá de los municipios. Esto tiene implicaciones sobre la capacidad de comunicación verbal y no verbal de los agentes musicales con otros que no provienen de su cultura inmediata, para establecer puentes que cobren valor no solo a partir de las resonancias sino también de las diferencias culturales. Para propiciar la creación de vínculos comunicacionales con el otro y las capacidades para tejerlos, para ampliar las formas de saber y conocer, para fortalecer los proyectos creativos desde la diferencia, se propone generar plataformas de intercambio cultural entre los agentes musicales de los diferentes municipios del Pacífico. Complementariamente, se pueden hacer intercambios entre los agentes del Pacífico y los de otros países de la diáspora africana.

*Referentes y visión de éxito.* En una instancia complementaria, los intercambios podrán también favorecer el reconocimiento de agentes que sean referentes de esquemas de autogestión en su faceta más virtuosa y funcional; es decir, agentes de la música y la creatividad que hayan logrado sus objetivos de sostenibilidad a partir de iniciativas conscientes y potenciadoras del valor del patrimonio regional del Pacífico. Igualmente, este tipo de agentes de referencia pueden pertenecer al universo cultural panafricano, pues este perfil de agentes corresponde a lo que muchos de los entrevistados reflejan como referentes de éxito, con el fin de que los resultados

---

<sup>20</sup> Hay tantas nociones de éxito como personajes, y estas se van transformando de acuerdo a la madurez y evolución de los creadores. Por ejemplo, Chambimbe considera que éxito es: "girar por el mundo y volver al territorio a compartir el conocimiento". Manuel Angulo considera que el éxito está en que no se pierdan las prácticas tradicionales y su transmisión entre generaciones; para él lo importante radica en la elaboración de instrumentos como base material de la creación musical. Para generaciones más jóvenes asociadas a los géneros urbanos, las nociones de éxito son más globalizadas y tienen expectativas de ser reconocidos en el mercado de la música como artistas de géneros urbanos.

---

económicos se enmarquen en formas de vida sostenibles para los individuos y su comunidad. Para PanAfro, la estrategia de internacionalización debe permitir intercambios en ese sentido.

*Comunicación e información que enfatice las fortalezas y los valores culturales, no el exotismo y la exclusión.* En cuanto a lo que los entrevistados esperan que se proyecte a través de la estrategia comunicacional del programa PanAfro y los proyectos musicales del Pacífico, se propone destacar en los mensajes las fortalezas y valores culturales y musicales del Pacífico, y así dar a conocer las condiciones sociales y patrimoniales en que se generan las creaciones de sus productos. Esta idea, entra en contraste con los discursos más recurrentes de los medios de comunicación, que enfatizan las facetas de la exclusión y la violencia que también han caracterizado esta región, así como los imaginarios condescendientes asociados a la visión exótica del Pacífico y sus comunidades.

---

## Hallazgos y recomendaciones

En esta sección se presentan los principales hallazgos que hemos encontrado al analizar las redes creativas, los flujos y valores (económicos, éticos y estéticos) en los municipios del Pacífico colombiano estudiados. Es importante destacar que se prioriza el análisis de las variables endógenas de cada una de las redes musicales de los municipios; las variables que afectan los vínculos y relaciones a nivel nacional como internacional; las estrategias y políticas públicas que pueden mejorar la circulación de estas músicas. Además, recordar que los resultados de este estudio, así como los hallazgos y recomendaciones, están enmarcados en la coyuntura generada por la pandemia y por los contextos sociopolíticos y económicos que atraviesan los municipios y en general el país, además de condiciones estructurales del mercado de la música, los principales hallazgos:

Es evidente que para que el ecosistema funcione de manera ideal y sea el mismo ecosistema quien produzca y reproduzca procesos, productos y estrategias de circulación es necesario *repensar las prácticas que el mercado y la cooperación tienen en este territorio*. En el primer caso, las regulaciones de mercado son genéricas, y pedir un enfoque diferencial puede resultar absurdo. Sin embargo, vale la pena llamar la atención sobre la práctica que agentes externos suelen utilizar, empujando a creadores de contenidos musicales directamente al mercado, sin que existan capacidades desarrolladas, conexiones claras y transparentes en los diferentes eslabones y, por consiguiente, en lógicas poco justas para los creadores.

Por otro lado, es importante fortalecer las capacidades de agenciamiento, es decir, las capacidades para que las comunidades y los agentes de la música en estos territorios puedan ser, hacer y pensar lo que consideran es mejor y pertinente para su propia vida y producción musical, y en caso de ser necesario acudir a agentes externos para complementar las redes del ecosistema en condiciones equitativas. Pese a que hay ejemplos de buenas prácticas entre agentes del territorio y agentes externos, ya nombradas anteriormente, también existen casos en los cuales se evidencian prácticas extractivas con el conocimiento y tradiciones de la comunidad. Son dos tipos de casos los que hemos identificado: el primero es la generación de productos musicales o audiovisuales que circulan en el mercado sin dar los debidos créditos a los agentes musicales e inclusive sin dar el retorno económico respectivo. El otro caso está asociado a la apropiación y usufructo de los conocimientos tradicionales, nuevamente, sin previos reconocimientos morales o económicos. Como consecuencia de esa búsqueda por suplir las deficiencias del ecosistema en el territorio, encontramos una variedad de productos musicales referentes al Pacífico, pero externos a las propias comunidades.

Este fenómeno, cuya regularidad es más marcada para las músicas del Pacífico sur (tanto urbanas como tradicionales), reviste una complejidad significativa, que pasa por las lógicas de cooperación antes expuestas, las redes de circulación y distribución e, incluso, los modelos de intervención que el Estado aplica.

*Los referentes locales soportan las estrategias de creación y circulación de las músicas del Pacífico*. Actúan en la mayoría de los casos como agentes orientadores para otros músicos que siguen sus carreras, éxitos y trayectorias. Estos referentes participan en procesos de formación (formales, informales y cotidianos), donde se dan transferencias de saberes musicales, herramientas creativas y de autogestión. Las experiencias históricas y en tiempo reciente en la [www.britishcouncil.org/research-policy-insight](http://www.britishcouncil.org/research-policy-insight)

---

movilización de músicos del Pacífico hacia otros puntos del país y el mundo presentan características similares: arraigo profundo por su territorio Pacífico y el tejido social en el que se desarrollaron inicialmente; compromiso con el desarrollo de sus comunidades; reivindicación de lo afro; promoción de talentos locales a través de apoyos creativos, producción musical, enlaces y contactos externos. Frente a estas fortalezas, vemos deficiencias en infraestructura para la puesta en escena y la producción musical; la prestación de servicios técnicos resulta de baja escala a partir de estudios caseros, equipos de amplificación de construcción local y salas de ensayo sin condiciones mínimas; además, un bajo desarrollo en intermediación comercial y de mercado, pues dicha intermediación ha sido puesta de manera exclusiva en agentes externos.

La cualificación de agentes en los municipios es una necesidad, no en todos los eslabones de la cadena musical, como puede creerse, sino en eslabones fundamentales para optimizar y conectar los procesos comunitarios con el mundo panafricano que cohesionen equipos de trabajo complementarios y fortalezcan las redes locales. Así las cosas, la cualificación de productores ejecutivos que a su vez correspondan a liderazgos comunitarios permitirá agenciar de manera integral el ecosistema musical de orden municipal e impactar regional, nacional e internacionalmente el mercado.

Esta recomendación apunta a la cualificación de un rol con singular especificidad, “el productor ejecutivo”, capaz de desarrollar su labor de enlace o conexión por su conocimiento profundo del ecosistema musical a la vez que entiende y apoya el agenciamiento comunitario. No nos referimos a un productor ejecutivo genérico, sino a uno consiente de las realidades que lo rodean más allá del campo musical. Es de esperar que este agente tenga habilidades comunicacionales, ojalá bilingüismo, con una amplia gama de referentes culturales que lo motiven a generar intercambios panafricanos, además de los conocimientos legales y técnicos sobre la industria de la música. Este productor ejecutivo debe poder desarrollar estrategias de posicionamiento de las organizaciones y tener la capacidad de contactar a los agentes que considere necesarios para el desarrollo del proyecto musical, sin perder de vista el agenciamiento de los artistas.

La presencia de líderes comunitarios que impactan de manera positiva el ecosistema de las músicas del Pacífico es una realidad. Van y vienen entre sus funciones sociales y los roles de la cadena de la música, como la creación de contenidos, el apoyo a los procesos creativos, la formación de nuevos músicos, la divulgación y, en general, la autogestión comunitaria. Estos liderazgos están claramente identificados, bien sea por los agentes externos como la cooperación y el sector privado, así como por las mismas comunidades. También se tienen indicios de agentes con capacidades de gestión y agenciamiento que pueden ser fortalecidas y así contemplar a estos agentes para la generación de nodos de desarrollo musical.

Si bien el diagnóstico no pretende detallar la presencia y acción por identidad de género en los diferentes eslabones de la cadena de valor, podría decirse que hasta donde se pudo observar, la presencia de mujeres en los extremos de la cadena es fuerte y evidente. Tanto creadoras, compositoras y cantadoras, así como maestras o profesoras, resultan visibles, y son justo estas últimas las de mayor reconocimiento y presencia. El papel de la mujer es claro: apoyar el resto de eslabones de la cadena de valor, dando prioridad a la formación, mientras en el eslabón creativo están limitadas a la interpretación. Aunque se reconoce la presencia de compositoras e intérpretes, esto sucede de manera excepcional.

---

En cambio, en los otros eslabones, el rol masculino predomina. De todas formas, estas brechas de género se dan en toda la industria musical colombiana, donde la apertura a los eslabones intermedios para las mujeres es difícil, y, en algunos géneros musicales, imposible. En el caso de identidades de género y orientaciones sexuales no hegemónicas, la dificultad en la observación de este fenómeno es evidente; aunque puede existir presencia de personas con estas identidades y orientaciones, comprobar o rechazar que sufren de discriminación o exclusión a causa de las mismas puede ser una afirmación carente de respaldo en estudios específicos. Suponemos que, en el caso de hombres con identidades orientaciones sexuales no hegemónicas, su inclusión en los diferentes eslabones de la cadena de valor resulta más fácil que para las mujeres, y, si sumamos a su sexo las identidades orientaciones sexuales no hegemónicas en las mujeres, seguramente la dificultad para ser incluidas en todos los eslabones aumentará.

Como hipótesis, se puede considerar que existen liderazgos vinculados a la comunidad LGBTIQ+ que coexisten con el entorno musical. Se pueden evidenciar algunos casos que demuestran la inclusión de esta población en los roles de la cadena de valor, y que son, como se dijo antes, más incluyente para las personas de sexo masculino. Se encuentran personas con identidades de género y orientaciones sexuales no hegemónicas que, desde el reconocimiento como artistas, convierten su identidad en parte de la construcción del proyecto musical y así se potencian aún más. Sin embargo, estas temáticas resultan muy complejas de abordar en este diagnóstico, por tanto, se recomienda desarrollar un estudio específico con enfoque de género e interseccional sobre el papel de las comunidades LGBTIQ+ en el ecosistema de las músicas del Pacífico, con el ánimo de comprender mejor la inclusión o exclusión en los distintos eslabones de la cadena de valor.

En cualquier caso, la capacidad de bilingüismo resulta fundamental para un mediano y largo plazo, pues en un escenario PanAfricano global, el éxito en el mercado pasará por la comprensión del mismo. Mientras tanto, las políticas públicas nacionales para la promoción del bilingüismo son insuficientes. Según los últimos datos de las pruebas PISA<sup>21</sup>, en el país solo el 33% de los estudiantes hablan dos o más lenguas mientras la media en los países de la OCDE es del 68%; por supuesto ese porcentaje es muy inferior en el territorio Pacífico, que en las estadísticas educativas y de calidad de vida está por debajo de la media nacional.

Además de esta necesidad de bilingüismo, es pertinente reforzar de manera insistente las capacidades de gestión y administración de derechos de autor, así como identificar los procesos, mecanismos legales y lógicas de protección de derechos morales y patrimoniales para composiciones, productos fonogramas o de música en vivo, así como la operación de manera correcta de estos. En este sentido los intermediarios juegan un papel importante y es ahí donde se presentan la mayoría de los conflictos con terceros y se afianzan las desigualdades en el ecosistema de la música del Pacífico.

Frente al *punteo* o la conexión con los mercados, es pertinente ir más allá del eslabón creativo y de producción. Un modelo de mentorías con referentes claros en el ecosistema de las músicas

---

<sup>21</sup> El programa internacional para la Evaluación de Estudiantes o pruebas PISA (por sus siglas en inglés: *Programme for International Student Assessment*) es adelantado por la OCDE a nivel mundial para medir la calidad de la educación y el rendimiento académico. La estadística presentada se encuentra en le web de la organización y corresponde al estudio publicado en septiembre de 2020 *Education at a Glance 2020, OECD indicators*. Es importante mencionar que el desarrollo del bilingüismo corresponde a un compromiso estatal con toda la población colombiana, y que hace parte del actual plan de desarrollo 2018 – 2022 “Pacto por Colombia, pacto por la equidad”, donde se señala que el Ministerio de Educación desarrollará el Programa Nacional bilingüismo.

---

del Pacífico puede resultar importante, sin embargo, la promoción de conexiones creativas Panafricanas deberá ir más allá del intercambio musical, pues los agentes locales presentan desventajas en la gestión comercial frente a los referentes de otras latitudes. Por esto, se debería pensar en una lógica escalar de estas mentorías, partiendo de las diferentes capacidades que cada agente local presenta y, así mismo, generando mentorías intraterritoriales que fortalezcan las redes municipales y nacionales antes que una red global. Insistimos en este punto y en la necesidad de conformación de equipos de trabajo complementarios, basados en lógicas de agenciamiento bien sea por la vía del reconocimiento de nodos propios o por el mecanismo de intercambios artísticos. En este sentido, la intervención del British Council a través del programa PanAfro podría fortalecer distintos eslabones de la cadena de las músicas del Pacífico partiendo de la idea de que los eslabones referidos a los procesos creativos y la formación y transmisión de saberes musicales están resueltos. Lo que no excluye procesos de intercambio cultural para fomentar co-creaciones con otras estéticas musicales panafricanas que propicien conexiones creativas para ampliar referentes y mercados.

Es recomendado identificar los municipios que pueden considerarse **nodos musicales** y superar la idea de agentes creativos aislados (individuales o grupales) como los principales ejes de la producción musical en el Pacífico colombiano. Así los intercambios de experiencias podrán irradiar los saberes compartidos y amplificarlos en los municipios que se prioricen. Hemos visto en el marco del Festival Petronio Álvarez una dinámica de intercambio creativo de agentes locales con músicos y productores africanos y europeos. Recomendamos que dicho ejercicio se mantenga y se incorporen los resultados que presentamos, al tiempo que se genere un modelo de nodos musicales donde lo territorial dé la pauta, siempre y cuando se presenten capacidades incipientes o desarrolladas en los eslabones de la cadena de valor que mayor impacto pueden generar: intercambio comercial y prestación de servicios técnicos, así como agenciamiento comunitario. Buscamos con esta recomendación proyectar el desarrollo de algunos “productores ejecutivos” con las características antes mencionadas.

El territorio Pacífico es hoy un territorio erosionado por las distintas formas de intervención que a lo largo de los años han realizado las instituciones regionales y nacionales, incluyendo la cooperación internacional y las organizaciones no gubernamentales; es decir, desgastado y lleno de desconfianzas desde las comunidades con los actores externos. Pese a esto, siempre encontramos agentes abiertos y dispuestos al desarrollo, con ideas y esperanzas en cambios positivos para sus comunidades. Reconocer e identificar el modelo de agenciamiento es fundamental. Para ello, es importante comprender los procesos comunitarios amplios que ya existen, así como la identificación de nuevas formas de agenciar procesos sociales relacionadas con cada contexto.

Este diagnóstico nos ha mostrado que las músicas del Pacífico están influenciadas por otras músicas del mundo, principalmente las asociadas a diásporas africanas del caribe: el caso de la música cubana y antillana; y de Norteamérica, por ejemplo, con el Hip- Hop. Sin embargo, durante las entrevistas se evidenció que no hay un reconocimiento importante por parte de los artistas a referentes panafricanos. Esto cambia cuando se trata de géneros urbanos y de generación más jóvenes que tienen influencias de movimientos musicales actuales como el *afrobeats*, como, por ejemplo, [Yemi Alade](#) de Nigeria.

---

## Recomendaciones de buenas prácticas para el relacionamiento con ecosistema musical del Pacífico

1. El Pacífico debe entenderse siempre como un territorio atomizado en prácticas, maneras y modos, con potencial para internacionalizar sus músicas y saberes. Con esta premisa, se deben atender y comprender las necesidades de sus comunidades.
2. Consideramos que hay mayor probabilidad de éxito en los planes, programas y proyectos que involucran agentes en los municipios y territorios donde las reglas de cooperación se concertan previamente, se cualifican grupos específicos y se determina el alcance del proyecto.
3. Comprendemos la visión de nodos como un ejercicio de cabildo intra-Pacífico, que permite irradiar acciones de cooperación desde el British Council a territorios remotos. Es esencial reconocer los nodos autónomos ligados a otras formas del arte y la cultura que se han construido a lo largo del tiempo y no aquellos impuestos por agentes externos como la cooperación o la empresa privada.
4. Evitamos desarrollar procesos verticales de transferencia de saberes, y se prima el modelo de mentorías y horizontalidad, replicando los modelos tradicionales de diálogo de saberes que regularmente inician en las familias y se extienden a la comunidad y la región.
5. Reconocemos los saberes que regresan a los municipios por la vía de sujetos que salen del territorio, recorren otros lugares y se cualifican en diferentes aspectos, entre los que se destacan la creación y producción musical.
6. Propendemos por intercambios creativos como escenarios de transferencia de saberes, intereses y referentes entre las diásporas panafricanas. Estos intercambios no se limitan al campo creativo; incorporan procesos de gestión, agenciamiento y transformación social de los territorios.
7. Promovemos buenas prácticas en la cooperación, así como en las lógicas de mercado, a través de la incorporación en el ecosistema musical del Pacífico de agentes locales para que asuman la responsabilidad de llevar estas músicas a escenarios mundiales y mercados globales.
8. Son necesarias prácticas de intermediación y comercialización más conscientes de la cultura local, incluyendo habilidades y capacidades comunitarias hacia adentro y hacia afuera de los territorios.
9. Fortalecemos las capacidades de líderes locales, apoyando el desarrollo de habilidades de negociación, intermediación y representación, valorando la riqueza y diversidad afro del Pacífico colombiano.
10. El Pacífico colombiano presenta una riqueza creativa enorme y un potencial de internacionalización apropiado. Propendemos por cadenas de valor más equilibradas, que les permitan a los agentes locales llegar a espacios de internacionalización en condiciones comerciales justas, bajo lógicas de respeto por la diferencia, equidad y sostenibilidad de procesos.