



# Are you Ready for Patchanka?

**Ángela Rivas Gamboa**

Antropóloga. Candidata a  
Ph.D. en Antropología social y  
cultural de Rice University

EN LOS AÑOS SETENTA, CAJAS DE CARTÓN CON manos amputadas en su interior salpicaron las calles de Barranquilla. Estas manos pertenecían a criminales asesinados, y su exhibición en lugares públicos era una táctica obvia de intimidación. Mano Negra, uno de los primeros grupos de “limpieza social” en aparecer en el país, mataba a presuntos criminales, cortaba sus manos y las distribuía a lo largo de la ciudad. Por la misma época, con el ánimo de “limpiar” las calles de Bogotá y de “hacer justicia”, grupos armados mataban delincuentes de poca monta. Sus acciones eran reportadas en letras negras sobre muros blancos: “La Mano Negra en acción”. Años más tarde, en 1989, mientras el gobierno y los principales diarios del país abogaban por la legalización de escuadrones paramilitares como “autodefensas”, las masacres y los asesinatos continuaban. Sólo en los primeros quince días de junio de ese año, la Mano Negra asesinó a más de diecisiete gaminos en Bogotá. Actos similares ocurrían en otras ciudades como Cali y Bucaramanga. El Vengador Anónimo, el ejército de los pobres, Mano Negra, Asociación Pro-Defensa de Medellín y Bandera Negra, son algunos de los escuadrones de “limpieza social” que aún hoy operan en el país. Estos grupos buscan “limpiar” a la sociedad eliminando “elementos indeseables”. Gaminos, vagos, mendigos, prostitutas, travestis y homosexuales son algunas de las “amenazas” que estos grupos combaten. Mano Negra y sus patrocinadores culpan a pobres y marginados sociales, víctimas de sus campañas de “limpieza social”, por los problemas de criminalidad que enfrenta el país y por atentar contra la buena moral de la sociedad colombiana<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Para un recuento más detallado de estos actos de la Mano Negra en Colombia, véase, entre otros: Ordóñez, J. P. “Social Cleansing, Human Rights, and Sexual Orientation in Colombia, The Latin American Alliance”. En: [http://www.latinenergy.org/social\\_cleansing.htm](http://www.latinenergy.org/social_cleansing.htm), 1997; Human Rights Watch.

La participación de Mano Negra como patrocinadora y artífice de acciones en contra de asociaciones estudiantiles, grupos de izquierda y comunistas, era un secreto a gritos en los años setenta<sup>2</sup>. Desde la década de los años ochenta, bajo el nombre de Mano Negra, escuadrones paramilitares y grupos de autodefensas han sembrado el silencio y el terror entre los trabajadores rurales de Colombia. En los años noventa, ONG locales e internacionales denunciaron acciones perpetradas a lo largo de la última década a nivel regional y nacional por varios escuadrones que habían actuado bajo el nombre de Mano Negra. En 1997, defensores de derechos humanos y habitantes de Saravena describieron cómo, semanas antes de la última masacre y días después de los asesinatos masivos, el pueblo había sido inundado por *graffitis* de la Mano Negra<sup>3</sup>. Más recientemente, los indígenas Kankuamo pidieron ayuda para detener a los escuadrones de paramilitares que venían aterrorizando sus tierras desde 1999. En una carta enviada a varias ONG alrededor del mundo, los líderes Kankuamo describieron la estremecedora Operación Mano Negra llevada a cabo en la región por las Autodefensas Unidas de Colombia, AUC. En semejante campaña, los escuadrones paramilitares marcaban a sus víctimas con un logo de la Mano Negra y empleaban este mismo logo para divulgar ataques venideros<sup>4</sup>.

En la Bogotá de principios del siglo XX, Mano Negra y su poder omnipresente eran vox

populi entre las élites capitalinas, en particular entre los miembros de las logias<sup>5</sup>. Esta Mano Negra, una especie de sociedad secreta compuesta por masones, dirigió la vida política del país por varias décadas gracias a su poder económico y social. Hoy, al igual que ayer, hablar de la Mano Negra es una manera común de referirse a formas de ejercer poder tras bambalinas y de impedir el libre acceso a círculos de ejercicio de poder. Como lo muestran revistas y periódicos locales, el deporte, los negocios y la política son algunos de los campos en los que esta expresión es comúnmente usada.

A principios de los años noventa, Mano Negra visitó Colombia. En 1992, fue a las ciudades de la costa norte y a la capital. Un año más tarde, en 1993, viajó a lo largo del país en una gira que partió de Santa Marta hacia Bogotá. Pero esta Mano Negra no llevaba armas, ni tenía poder económico, ni era parte de una sociedad secreta, ni mucho menos sus miembros hacían parte de una élite. Se trataba de un grupo de músicos y artistas, en su mayoría franceses, entregados a la idea de realizar una feria móvil, hecha de retazos de trenes viejos, en la que viajaron y se presentaron de pueblo en pueblo. Este fue El Expreso del Hielo, una empresa colectiva ideada por Coco (Didier Jaconelli), miembro de la compañía de teatro francesa Royal De Luxe, y por los miembros de Mano Negra. Fueron varias las fuentes de inspiración de los creadores y artífices de semejante empresa, entre las que se destacan

"Colombia las redes de asesinos de Colombia. La asociación militar-paramilitares y Estados Unidos". En: [http://www.hrw.org/hrw/spanish/informes/1996/colombia\\_redes.html#top](http://www.hrw.org/hrw/spanish/informes/1996/colombia_redes.html#top), 1996; ILGA, I. L. a. G. O. "Cleaning Up the Streets. Human Rights Violations in Colombia and Honduras". En: [http://www.ilga.org/Information/americas/cleaning\\_up\\_the\\_streets.htm](http://www.ilga.org/Information/americas/cleaning_up_the_streets.htm), 1996. Véanse también los Reportes sobre Derechos Humanos en Colombia de los años ochenta y noventa, hechos por agencias y ONG colombianas e internacionales (ej: Human Rights Watch, Inter-American Commission of Human Rights - OAS, Colombian Support Network, Cinep, Comisión Colombiana de Juristas, y Equipo Nizkor).

<sup>2</sup> Varios autores. "El Gobierno, la Mano Negra y los mamertos contra el movimiento estudiantil colombiano". En: MOIR. *Tribuna Roja*, 1971. [http://www.moir.org.co/tribuna/tr2/por\\_una\\_central.htm#Estudiantil](http://www.moir.org.co/tribuna/tr2/por_una_central.htm#Estudiantil)

<sup>3</sup> Human Rights Watch. <http://www.humanrightswatch.org/spanish/reports/colombia/Colsp989-04.htm>.

<sup>4</sup> Barretto, R. "Conflictos na Colômbia vitimizam índios e meio ambiente". En: *Parabólicas*, No. 59, Instituto Socioambiental. [http://socioambiental.org/website/parabolica59/impresso/p\\_colombia.html](http://socioambiental.org/website/parabolica59/impresso/p_colombia.html).

<sup>5</sup> En el siglo XIX y principios del siglo XX, la masonería era una de las fuentes de poder, de socialización política y de generación de vínculos más importante para los políticos colombianos y en especial para miembros jóvenes de familias pudientes del partido liberal. Presidentes, ministros y figuras públicas destacadas eran también masones de alto rango. Véase entre otros Sánchez, Gonzalo y Mario Aguilera. *Masonería, poder y cultura* (en prensa), y Rivas, Ángela. "Pasiones de la razón: reformar el alma de la patria y construir el cuerpo de la nación. Cuatro intelectuales reformadores y el sueño de la República Liberal". Bogotá: Universidad de los Andes, Departamento de Antropología, 1997.

los contactos previos de los artistas con Colombia, la presencia de rieles a lo largo del país y la ausencia de trenes de pasajeros, y la obra de Gabriel García Márquez, en particular su legендario personaje Melquíades.

Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo. Macondo era entonces una aldea de veinte casas de barro y cañabrava construidas a la orilla de un río de aguas diáfanas que se precipitaban por un lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos. El mundo era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre, y para nombrarlas había que señalarlas con el dedo. Todos los años, por el mes de marzo, una familia de gitanos desarrapados plantaba su carpa cerca del aldea, y con un grande alboroto de pitos y timbales daban a conocer los nuevos inventos. Primero llevaron el imán. Un gitano corpulento, de barba montaraz y manos de gorrión, que se presentó con el nombre de Melquíades, hizo una truculenta demostración pública de lo que él mismo llamaba la octava maravilla de los sabios alquimistas de Macedonia (...)<sup>6</sup>.

Inspirados por esta primera escena de *Cien años de soledad*, los artistas franceses bautizaron a su empresa El Expreso del Hielo. Su viaje a lo largo de la Colombia de principios de los noventa -un país desmembrado por violencias entrecruzadas y endémicas- tenía como propósito hablar sobre Colombia en términos diferentes al terror<sup>7</sup>. El Expreso del Hielo fue ideado como un tren para pasajeros que correría a lo largo de la antigua ruta del sol. A principios del siglo XX, esta ruta era la vía más popular para ir de Bogotá a Santa Marta y para viajar de la costa Caribe a la capital. A finales de los años setenta, los trenes dejaron de funcionar; cientos de pueblos quedaron aislados desde entonces. La mayor parte de estos pueblos están hoy en día en las manos extorsivas de narcotraficantes y grupos armados. El Expreso del Hielo visitaría estos pueblos siguiendo la misma ruta que años atrás había servido para comunicar a la gente del interior con la de la costa norte del país.

En noviembre de 1993, el tren partió de Bogotá hacia Santa Marta y por tres días viajó a lo largo del país sin detenerse. La feria se inauguró en Santa Marta, donde sus miembros tuvieron el primero de muchos choques con la realidad que en esos momentos vivía Colombia. Como parte de su espectáculo, Mano Negra tocó una grabación de la consigna de la Unión Popular de Salvador Allende: el pueblo/ unido/ jamás será vencido. Si bien el uso de esta consigna en manifestaciones públicas es generalizado en América Latina, en Colombia su uso también tiene otras connotaciones. Es una de las principales consignas de las FARC, la guerrilla más antigua de América Latina, y uno de los grupos guerrilleros más grandes de Colombia. Al oírla, la gente corrió hacia la banda pidiéndole que detuvieran la grabación y que no la volvieran a tocar jamás<sup>8</sup>.

Después de Santa Marta, el tren continuó su gira. La gira real, sin embargo, fue muy distinta a la imaginada. Algunas presentaciones que habían sido planeadas tuvieron que ser canceladas por problemas de orden público, como la de Ciénaga, en donde las autoridades locales decretaron el toque de queda debido al asesinato reciente de un concejero municipal. En contraste, otras presentaciones fueron sorprendentes como la de Aracataca, en donde el tren fue recibido con fuegos artificiales, campanas tañendo y un coro de niños cantando La Marsellesa en francés<sup>9</sup>. A pesar de ser muy placenteras, este tipo de sorpresas no desdibujaron el hecho de que los pueblos visitados por el tren estaban rodeados por grupos armados -muchas veces en confrontación- y que casi siempre eran el blanco de los ataques de uno de estos grupos -guerrillas o paramilitares- aunque con mayor frecuencia, de ambos. En este sentido, Barrancabermeja fue quizás uno de los lugares más difíciles, aunque a la vez excitantes. En esta ciudad petrolera, donde grupos guerrilleros y paramilitares están en permanente confrontación y que, con razón, es conocida como uno de los lugares más peligrosos de Colombia, el espectáculo del El expreso del hielo fue apoteósico. No obstante, debido al uso generalizado de sicarios para resolver cualquier disturbio entre vecinos, y a los consejos de los colombianos que participaron en la feria

<sup>6</sup> García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Bogotá: Oveja Negra, 1970.

<sup>7</sup> Varios autores (s.f.). *Locovia: El Expreso del Hielo*. Proyecto presentado por los miembros de El Expreso del Hielo.

<sup>8</sup> Chao, R. *Un tren de hielo y fuego: Mano Negra en Colombia*. Madrid: Ediciones Detursa, 1994.

<sup>9</sup> Ídem.

rodante, los miembros de El Expreso del Hielo se abstuvieron de hacer fiestas bulliciosas en la noche<sup>10</sup>. Los recién llegados, además, fueron interrogados directamente por miembros de la guerrilla. A parte de esto, a lo largo de su gira la banda se enteró de la existencia de escuadrones paramilitares y grupos de “limpieza social”, varios de los cuales –para su sorpresa– actuaban bajo el nombre de Mano Negra<sup>11</sup>.

Sin embargo, fue tan sólo cuando esta feria rodante llegó a Facatativá que sus artífices enfrentaron las acciones de grupos violentos que protagonizaron manifestaciones de oposición directa a El Expreso del Hielo. El primer encuentro ocurrió en un concierto en el que un grupo de “fascistas criollos” autodenominados *skinheads*, proveniente de Bogotá, inició una pelea con el ánimo de sabotear el espectáculo. Mientras tocaba, la banda disolvió el incidente llamando la atención del público hacia los *skinheads* e invitando al público a abuchear a los saboteadores. El segundo encuentro fue con el gobernador local que intentó interferir con el espectáculo tomándose el escenario con diez de sus guardaespaldas armados hasta los dientes. Para responder a la afrenta del gobernador, los músicos franceses tocaron la grabación de la consigna de la Unión Popular de Salvador Allende: el pueblo/unido/jamás será vencido<sup>12</sup>. El ultimo encuentro fue un ataque personal en contra de Fabrice, uno de los miembros de El Expreso del Hielo. Empujándolo, a él y a su novia, contra la pared de una pizzería, dos *skinheads* le dijeron que se largara de regreso a Francia porque Colombia no era asunto suyo<sup>13</sup>.

El 31 de diciembre, el tren, con menos de la mitad de sus participantes iniciales, cruzó Bogotá y volvió a Facatativá en donde El Expreso del Hielo llegó a su fin. Ésta, la experiencia más rica para la banda, fue a su vez la marca de su disolución. Desde las primeras presentaciones los artistas habían enfrentado conflictos internos que terminaron por disminuir el grupo original. Varios miembros de Mano Negra, junto con otros artistas que hacían parte del proyecto inicial, desistieron y volvieron a Francia tras unas pocas presentaciones. Dos años más tarde, en 1995, el fin de Mano Negra era un hecho.

Mi encuentro inicial –y definitivo– con la ban-

da Mano Negra fue a través de su video “Señor Matanza”. El centro de Bogotá, y sobre todo la gente de sus calles -aquellos que una de estas noches será una víctima más de esa otra Mano Negra y de sus campañas de “limpieza social”– son el telón de fondo de una canción que habla del omnipotente Señor Matanza. Él controla la ciudad por medio de la muerte y el dinero. La primera vez que vi “Señor Matanza”, yo estaba en el límite de la adolescencia y empezaba mi vida universitaria. Era una entre muchos otros adolescentes que crecieron en Bogotá viendo con frecuencia sus días de colegio cancelados debido al asesinato de incontables líderes de izquierda e innumerables figuras públicas. Era una de aquellos mismos adolescentes que disfrutaron los primeros conciertos grandes en la ciudad y que fueron testigos del *boom* del llamado rock en español. Bajo esta denominación una gran heterogeneidad de ritmos y letras se juntaban para crear una alternativa a la música anglosajona que hasta el momento había sido la más popular entre los jóvenes capitalinos. A pesar de su corte alternativo, el rock en español era en buena medida familiar debido a su lenguaje y a los temas de sus canciones. Fabulosos Cadillacs, Toreños Muertos y Prisioneros son algunas de las bandas que surgieron por esos momentos, y que con sus sonidos alternativos pero a la vez familiares conquistaron un lugar en emisoras locales, fiestas adolescentes y conciertos multitudinarios. Su origen hispano y el uso predominante del español en sus canciones era lo que más les unía.

Mano Negra, que comenzó a grabar a finales de los años ochenta, era sólo una entre estas muchas bandas. Su música, sin embargo, no era en ese entonces tan popular entre los jóvenes bogotanos. Mi encuentro con ellos no tuvo lugar sino hasta principios de los años noventa, cuando su música era aún considerada fuera de los cánones dominantes. No escuchada en lugares exclusivos de moda, Mano Negra era más popular en lugares alternativos en el centro de Bogotá. Entre tanto, Bogotá era sacudida por la explosión de bombas que se oían a diario a lo largo de la ciudad. Las medidas de seguridad y las requisas al entrar y al salir de edificios públicos y privados se volvieron comunes. El poder ilimitado de los narcotraficantes, junto con su “cultura traqueta”, eran más que evidentes. En áreas

<sup>10</sup> Ídem.

<sup>11</sup> Ídem.

<sup>12</sup> Ídem.

<sup>13</sup> Ídem.

metropolitanas la gente seguía temiendo al robo y al atraco siempre a la vuelta de la esquina, mientras, para un número creciente de adolescentes, asesinar a sueldo se volvía una forma más de ganarse la vida. En la capital, al igual que en el resto de Colombia, la guerra y la muerte eran pan de cada día. En un país con el alma descuartizada y que parecía desangrarse a cada paso, los colombianos no paraban de preguntarse hasta cuándo el último asesinato político, la última masacre, la última bomba, la última acción armada, sería realmente la última.

**Una década más tarde, el país no para de desangrarse y los colombianos seguimos preguntándonos hasta cuándo...**

“Señor Matanza”, la primera canción de Mano Negra que oí, es una de las dieciséis canciones que hacen parte del último trabajo de la banda: “Casa Babylon”. El álbum de 1994 incluye canciones que hablan de experiencias latinoamericanas contemporáneas enmarcadas en temas como el fútbol, la política, la violencia y el medio ambiente. La naturaleza de estas experiencias y la forma como la banda las narra son resumidas por el título del álbum: “Casa Babylon”.

De la legendaria caída de *Babylon*, o Babilonia en el Antiguo Testamento, al uso metafórico de este nombre en el Nuevo Testamento, *Babylon* significa confusión y exceso. Según la filosofía rastafarai –ampliamente expresada en las canciones de Bob Marley<sup>14</sup>, quien es para los miembros de Mano Negra una fuente importante de inspiración, *Babylon* es un lugar en el que reinan el caos, la injusticia y las concepciones erradas. Uno debe emanciparse dejando *Babylon* y regresando a la tierra de sus ancestros. Este lugar histórico y mítico encierra las formas más trágicas y las más fantásticas en las que el día a día puede ser constreñido. *Babylon* encierra experiencias embriagadas de momentos diversos y hasta contradictorios. El dolor, el desaliento, el miedo y la furia, van de la mano con la magia, el surrealís-

mo, la fantasía, la risa y la dicha. Tal es el lugar descrito por Borges en su cuento “La lotería de Babilonia”<sup>15</sup>. Para él, Babilonia no es otra cosa que un juego de azar infinito. En “Casa Babylon” este es un juego infinito y asustador, pero que se disfruta frenéticamente. En él, el peor escenario es no solamente posible sino muy probable.

#### Casa Babylon<sup>16</sup>

*Entre casa y Babylon*

*Camino peleón*

*Entre tu mama y Babylon*

*Ni papa ni colchón*

*Entre colonia y Babylon*

*No te vayas de resbalón*

*Entre casa y Babylon*

*Camina la ilusión*

*Entre mama y Babylon*

*Camino sin perdón*

*Entre colonia y Babylon*

*No te vayas de resbalón*

En sus canciones, Mano Negra retrata ese juego de azar infinito que es *Babylon* a través de lo que me gustaría llamar imágenes sonoras. La noción de imágenes sonoras hace eco de la lógica visual en la que descansa *Passagen-Werk*, el proyecto inacabado de Walter Benjamin<sup>17</sup>. Benjamin relaciona su trabajo con la lógica visual del *montage* como medio de representación y creación, pero también como proceso de construcción en el que se resaltan los abismos entre signo y referente o se hace una fusión de ellos<sup>18</sup>. Lo que he llamado imágenes sonoras hacen eco a esta lógica visual al citar sonidos. Como Manu Chao –cantante y uno de los líderes de la bandas describe, las canciones de Mano Negra, son: historietas frenéticas, tiras cómicas aceleradas<sup>19</sup>. Para él, las creaciones artísticas de Mano Negra son ante todo algo muy dinámico:

Constantemente estamos descubriendo ritmos y melodías. Incluso si no los aprendemos –no le

<sup>14</sup> Oír entre otras canciones “Exodus”. En Marley, B. *Legend*. Island Records, 1984.

<sup>15</sup> Borges, Jorge Luis. “The Lottery in Babylon”. En: Borges, Jorge Luis. *Collected Fictions*. Nueva York: Penguin Books, pp. 101-106.

<sup>16</sup> En: Mano Negra. *Casa Babylon*. París: Ediciones Patchanka Virgin France S.A., 1994.

<sup>17</sup> Benjamin, W. y R. Tiedemann. *The arcades project*. Cambridge: Mass, Belknap Press of Harvard University Press, 1999; Buck-Morss, S. *The dialectics of seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge: Mass., MIT Press.

<sup>18</sup> Buck-Morss, S. Ob. cit., 1989.

<sup>19</sup> Véase entrevista a Manu Chao en Kun, J. “Ya Basta! Mano Negra’s Rebel Rock”. En: *The Phoenix Media*. <http://www.providencephoenix.com/archive/music/99/01/10/MANA.htm>, 1999.

pido a la gente que me explique los acordes, no busco disecarlos, es sólo por el placer de tocar-, de todas formas es algo que queda en la cabeza y que yo sé que tarde o temprano va a salir, en París o donde sea, sin que yo sepa exactamente de dónde proviene<sup>20</sup>.

El efecto de este citar sonidos es un argumento no lineal capaz de poner en un mismo instante múltiples historias, en lugar de contar una historia de secuencia lineal. Los fragmentos citados vienen de fuentes muy diversas: canciones populares viejas, programas radiales, dichos populares, expresiones coloquiales, letras tomadas del lenguaje informal, secuencias musicales, sonidos urbanos, expresiones rítmicas y onomatopéicas. Cada una de estas citas sonoras es importante en sí misma, pero la clave de las imágenes sonoras son la yuxtaposición con sentido y la simultaneidad. En el núcleo de todo esto se hallan la alusión, la evocación y el *sampling* (muestreo).

Siguiendo a Ross<sup>21</sup>, la alusión es una referencia entre trabajos de arte o entre un trabajo artístico y elementos no artísticos, que es a un mismo tiempo intencional, oblicua y externa. La alusión en trabajos musicales puede darse de tres maneras: primero, a través de la incorporación de elementos formales y expresivos; segundo, a través del tratamiento del mismo tema y en tercer lugar, se pude dar por la incorporación de elementos del lenguaje de manera similar a lo que ocurre cuando un trabajo literario alude a otro. La evocación comparte con la alusión tanto la oblicuidad como el requisito de un conocimiento previo que permita llenar de sentido las referencias. Sin embargo, la evocación y la alusión difieren tanto en los aspectos a los que hacen referencia como en el papel que esa referencia ad-

quiere a través de cada una de estas figuras. A diferencia de la alusión, la evocación recrea referencias significativas a través de sensaciones, en lugar de hacerlo a través de un entendimiento racional. Trae al presente lugares conocidos y momentos vividos, mediante referencias oblicuas a sensaciones como sonidos relacionados con esos lugares y momentos. La evocación es una forma de re-creación en el instante presente a partir de conocimientos extra-musicales y sensuales<sup>22</sup>. El *sampling* (muestreo) es intrínseco al trabajo musical, en particular a las formas y expresiones musicales que caracterizan el siglo XX<sup>23</sup>. Es una condición de creación que, siguiendo a Gracyk<sup>24</sup>, junto con la reproducción constituye uno de los modos de apropiación que pueden ser identificados en música. A diferencia de la reproducción, el *sampling* es un forma de citar de manera directa un trabajo musical autográfico en una nueva grabación. El resultado no es la misma canción o la misma melodía, sino la producción de un trabajo musical nuevo que cita de manera directa otro trabajo musical y a partir de él crea un instante. No se trata de representar ni de aludir, sino de llevar a instantes a través de la citación directa.

En lo que he llamado imágenes sonoras estas tres figuras –alusión, evocación y *sampling*– no ocurren individualmente sino de manera simultánea. Es esta simultaneidad o ese “...tarde o temprano salir...sin que yo sepa exactamente de dónde proviene” que describe Manu<sup>25</sup> lo que permite hacer un instante de múltiples historias. Además de las figuras mencionadas, la actuación, las letras y la política son elementos centrales e interconectados en la generación de este efecto de instantaneidad. El examen de las actuaciones de Mano Negra excede el propósito de este artículo, así que no me referiré a ellas aquí. En cam-

<sup>20</sup> Chao, R. Ob. cit.

<sup>21</sup> Ross, S. “Art and Allusion”. En: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 40, No. 1, 1981, pp. 59-70.

<sup>22</sup> Al hablar de conocimientos sensuales hago referencia a formas de conocimiento basadas en los sentidos y las sensaciones corporales, más que en ideas y conceptos preconcebidos. He preferido el término “sensual” al término “sensorial” por su sonoridad y para hacer énfasis en la generación de conocimiento a partir de experiencias que van más allá de la simple mecánica de los sentidos.

<sup>23</sup> Este es el caso de casi cualquiera de los llamados ritmos jóvenes como el rock, el rap y el hip-hop, entre otros. Este también es el caso de movimientos y tendencias que desde la primera mitad del siglo XX trataron de crear música empleando otros trabajos musicales y otros elementos sonoros. Un buen ejemplo de estos movimiento y tendencias es el trabajo artístico de John Cage. Para una revisión interesante de *sampling* y creación musical, véase Sharma, N. “Down by Law: Responses and Effects of Sampling Restrictions on Rap”. En: *Political and Legal Anthropology Review*, Vol. 22, No.1, 1999, pp. 1-13.

<sup>24</sup> Gracyk, T. *Rhythm and Noise: an Aesthetics of Rock*. Durham: Duke University Press, 1996.

<sup>25</sup> Chao, R. Ob. cit.

bio me gustaría resaltar la naturaleza de las letras y de las relaciones entre letras y política en el trabajo artístico de esta banda.

Las letras de Mano Negras se distinguen por el empleo y la mezcla de expresiones tomadas del habla cotidiana en los diferentes lugares en los que la banda ha actuado. Incluso, si las palabras y el lenguaje verbal no agotan el sentido en música, sí son elementos centrales. Tal es el caso del uso de formas de lenguaje cotidiano en música popular. Siguiendo a Frith<sup>26</sup> y a Storey<sup>27</sup>, las letras en música popular pueden ser caracterizadas como lenguaje de la vida diaria puesto en escena en un juego efectivo de voz y actuación. Los usos de lenguaje diario en las letras de la música popular pueden entenderse como una empresa creativa en la que el resultado es hacer bailar a la conversación simple, hacer intenso y vital el lenguaje cotidiano. Las palabras entonces resuenan y se le da un toque de fantasía al uso mundano que les damos<sup>28</sup>.

Las imágenes sonoras involucran formas de citar –tanto en términos de los fragmentos citados como en términos de las formas cómo éstos se citan– que a su vez implican formas particulares de conocimiento que están involucradas en el trabajo y el proyecto artístico de Mano Negra. Dos elementos fundamentales informan estas formas de conocimiento. El primero es el proyecto artístico que dio vida a Mano Negra y el segundo, su invención del concepto de “Patchanka” como una manera de nombrar la música y el estilo de la banda.. En 1986, Manu Chao, Santiago Cassariego y Toño del Borno formaron la banda Mano Negra. Hijos de inmigrantes españoles, nacidos en Francia y criados en París, este grupo se reunió alrededor de un proyecto inicial que buscaba expresar sus experiencias como hijos de inmigrantes que crecieron en un barrio popular de París. Se propusieron hacer esto a través del arte como una empresa no de representación sino de creación más allá de la representación. A través de su música y su estilo musical, los miembros de Mano Negra intentaron dar vida a este propósito. Manu Chao describe tal música y estilo musical como una mezcla que se

lleva en el cuerpo, a la que los miembros de la banda llaman “Patchanka”.

Es una mezcla que no está ni escrita ni pensada. La llevamos en el cuerpo. Yo tengo raíces latinas, vivo en Francia y a través de la radio y la televisión o cualquier otro medio me muestran, como a todos los demás, la música americana, punk, rap. La mezcla es hecha; sólo necesitas desarrollarla. Tocamos lo que queremos, y si el resultado es una mezcla, es porque la llevamos en nuestros cuerpos. No hay nada que hayamos pensado que salga con esfuerzo o a la fuerza. Sale naturalmente<sup>29</sup>.

Como individuos entregados a la producción artística, a la lucha por los significados sociales y al propósito de hacer visibles procesos sociales<sup>30</sup>, los miembros de Mano Negra pueden ser vistos como productores culturales. En el estudio de los productores culturales, algunos de los aspectos abordados con mayor frecuencia son: el poder como fuerza restrictiva y creativa; la capacidad de acción de actores particulares junto con los límites institucionales, históricos y sociológicos que enmarcan esta acción; las consecuencias de fenómenos de globalización y circulación transnacional, y las prácticas diarias como fuente y lugar de producción de valores estéticos, perspectivas ideológicas e identidades<sup>31</sup>. A pesar de la variedad de aproximaciones y de diferencias importantes entre sus preocupaciones analíticas, los autores coinciden en resaltar la ubicación de las prácticas de producción de los productores culturales en sus contextos sociales, así como el uso de la etnografía en la realización de estos estudios. Los estudios antropológicos contemporáneos de la producción cultural se han centrado en mapear y analizar procesos y contextos involucrados en la conceptualización, construcción y transmisión de formas culturales cargadas de sentido<sup>32</sup>.

En este campo, la escuela de Frankfurt ha sido una tendencia dominante y seminal para el estudio de la economía política de la música en

<sup>26</sup> Frith, S. *Sound Effects*. Londres: Constable, 1983.

<sup>27</sup> Storey, J. *Cultural Studies & the Study of Popular Culture*. Athens: Georgia University Press, 1996.

<sup>28</sup> Frith, S. Ob. cit.

<sup>29</sup> Baro, J. a. M. J. “¡Cuidado que viene La Mano Negra!”. En: *Magazín Dominical*, 1992, pp. 8-11.

<sup>30</sup> Mahon, M. “The visible Evidence of Cultural Producers”. En: *Annual Review of Anthropology*, Vol. 29, 2000, pp. 467-492.

<sup>31</sup> Ídem.

<sup>32</sup> Ídem.

general y de la música popular en particular. La perspectiva de Frankfurt se centra en el análisis de las conexiones entre economía, arte, ideología y poder. Adorno<sup>33</sup>, principal expositor de esta perspectiva, se concentra en el análisis de las tensiones entre arte y fuerzas económicas. Para él, la producción cultural es un proceso de comodificación que sirve a los intereses de las clases dirigentes. Adorno caracteriza la producción de la industria cultural masiva por su carencia de elementos artísticos y espirituales propios de los trabajos de arte. En el análisis de este autor, una audiencia pasiva y alienada consume tales formas de producción masiva.

Trabajos posteriores en el campo de la economía política de la música popular han ido más allá de la caracterización hecha por Adorno en términos de estandarización, recepción pasiva y cemento social<sup>34</sup>. Los estudiosos de la música popular también han tratado de superar el esquema de relaciones producción-texto-audiencia, pero la mayoría de estudios han permanecido atados al concepto de resistencia. Este en particular es el caso de trabajos sobre producción cultural en o sobre el llamado tercer mundo. Más recientemente, los estudios han abandonado esquemas dicotómicos y han comenzado a alejarse del concepto de resistencia. Un buen ejemplo, es el trabajo de Kondo<sup>35</sup>, con su énfasis en la naturaleza de la cultura política como subversiva y a la vez cómplice. Es decir, el desarrollo de posiciones y creaciones contestatarias dentro de la lógica y la política de discursos no contestatarios. Varios antropólogos también se han concentrado en el estudio de esta posición contradictoria de los productores culturales, cuyas críticas radicales terminan acomodándose dentro de los cánones culturales dominantes.

Mi trabajo sigue esta última tendencia al contemplar a Mano Negra como un proyecto artístico que es a la vez cómplice y contestatario. Es decir, un proyecto que se debate entre el deseo de aceptación y legitimidad cultural, y por otro lado, el interés por producir una crítica cultural. La combinación de ambigüedad, crítica y ridículo

lo es un elemento central en las creaciones artísticas que, como críticas culturales, Mano Negra logró poner en escena de una manera astuta. Esto es, como críticas radicales puestas en escena a través de actos que aparecen como no claramente agresivos ni contestatarios gracias al uso de la ambigüedad y el ridículo como estrategias funcionales, lo que en alguna medida le permite a la banda poner en escena críticas culturales radicales sin tener que enfrentar de manera directa respuestas represivas y reactivas. Si bien estas estrategias funcionales pueden mantener a la banda a salvo de formas directas de represión, su uso abre interrogantes sobre la potencialidad de tales críticas en términos de la recepción e interpretación local.

Con su "Patchanka", Mano Negra ejemplifica lo que Marcus<sup>36</sup> llama productores culturales en estados de permanente amenaza y peligro<sup>37</sup>. Siguiendo a este autor, esta denominación es retomada aquí no como una categoría analítica sino como un término ampliamente extendido en el discurso académico contemporáneo. Según Marcus, tal denominación señala en sí misma la crisis de representación que en los últimos años ha atravesado a las disciplinas sociales, a la vez que permite designar y definir la naturaleza y las actividades de géneros mediáticos entrecruzados e indistintos, tan característicos de nuestros días. Para Marcus, los productores culturales son en cierta medida la encarnación contemporánea de los intelectuales orgánicos descritos por Gramsci. Productores culturales e intelectuales orgánicos comparten la dedicación a la crítica cultural y al activismo, pero los primeros –a diferencia de los intelectuales orgánicos– escapan a marcos teóricos sobre los sociales propios de la modernidad. Como también anota Marcus, el concepto de productor cultural permite destacar maneras en las que esta clase de intelectuales, más que los orgánicos, están involucrados tanto en la producción de medios como en las prácticas que les son intrínsecas.

Los estados de permanente amenaza y peligro, siguiendo a Marcus, se caracterizan por la

<sup>33</sup> Adorno, T. *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*. Londres: Routledge, 1991.

<sup>34</sup> Las críticas de esta perspectiva han estado alimentadas, entre otras, por la noción de hegemonía propuesta por Gramsci y por trabajos que hacen énfasis en los conflictos entre el uso de la producción dado por una audiencia y el uso pretendido por sus artífices. Véase, entre otros, Storey, J. Ob. cit.

<sup>35</sup> Kondo, D. K. *About Face: Performing Race in Fashion and Theater*. Nueva York: Routledge, 1997.

<sup>36</sup> Marcus, G. (editor). *Cultural Producers in Perilous States*. Chicago: the University of Chicago Press, 1997.

<sup>37</sup> Marcus emplea el término *perilous states*, que si bien no tiene una traducción exacta en español, es retomado aquí en sus connotaciones de peligro y amenaza permanente. Véase Ob. cit.

inestabilidad, la limitación de recursos, los procesos de cambio en curso y la permanente incertidumbre. Mano Negra y sus empresas artísticas encarnan la permanente amenaza y peligro, y se hallan inmersas en dichos estados de diversas maneras. Para empezar, tales estados enmarcan el origen de la banda y de sus miembros, los principios que le dieron vida y los modos en que circula en escenarios musicales y no musicales. Las actuaciones y empresas artísticas de Mano Negra, además, tienen como principales escenarios estados de permanente amenaza y peligro. Al mismo tiempo, el trabajo artístico y las empresas emprendidas por la banda aparecen como críticas culturales relacionadas con estos estados y con la producción cultural dentro de ellos. Este en particular es el caso de las experiencias y actividades de Mano Negra en América Latina.

En el estudio del trabajo artístico de Mano Negra, de su historia, su proyecto inicial, su estilo musical y sus formas de creación artística, la noción de mimesis es central y parece evidente. No obstante, el proyecto artístico que le dio vida a la banda se acerca y a la vez se opone al concepto de mimesis. Por un lado, como proyecto artístico que busca apartarse de la simple representación, Mano Negra se opone al concepto de mimesis como copia e imitación expuesto por Taussig<sup>38</sup>. Por otro lado, como proyecto artístico fundado en la creación a partir y a través de experiencias sensuales, Mano Negra coincide con la idea de mimesis como conexión sensual y como momento epistémico propuesto también por Taussig al referirse a la tactilidad como forma de conocimiento<sup>39</sup>.

El trabajo y el proyecto artístico de Mano Negra se relacionan con el conocimiento táctil y la tactilidad como forma de conocimiento que propone Taussig. La tactilidad, siguiendo a este autor, se refiere a un conocimiento incorporado que funciona no como una contemplación estudiada sino como un conocimiento formado por imágenes y sensaciones, más que por ideas. El

conocimiento táctil es un conocimiento que se encuentra tanto en los objetos y espacios de observación, como en la mente y el cuerpo del observador. Se trata de una forma de conocimiento semejante a lo que, de acuerdo con lo señalado por Taussig, podríamos llamar “inconsciente óptico”. Esto es, una forma de conocer que contrasta con el análisis de acontecimientos y fenómenos a partir de interpretaciones preestablecidas, y que gracias a su tactilidad y a su lógica sensual es capaz de “sorprendernos con un relámpago de iluminación profana”<sup>40</sup>. Estas formas de conocimiento propias de la empresa etnográfica propuesta por Taussig, junto con la noción de mimesis como momento epistémico a la que también se refiere este autor, son encarnadas por Mano Negra y constituyen una ciencia alternativa.

Esto que hemos llamado una ciencia alternativa involucra lo que Kondo llama “políticas del placer” y “políticas culturales del placer”. El placer, siguiendo a esta autora, debe ser referido como un lugar de potencial contestación que puede involucrar y en ocasiones llega a coexistir con el impulso crítico<sup>41</sup>. Entendido así, el placer es un elemento central en el desarrollo de lo que Kondo llama “el erotismo de la producción de significados”<sup>42</sup> y que, de acuerdo con esta misma autora, se define a partir de las nociones de *plaisir* y de *jouissance* propuestas por Barthes<sup>43</sup>. El placer, siguiendo a Barthes<sup>44</sup>, es inseparable de cualquier actuación si uno lo entiende de forma correcta, es decir, como una serie de significados que ponen en escena sentidos. Se trata entonces, de un placer que se separa del simple *plaisir* y va más allá del placer ligado al disfrute o goce y a la identidad cultural. No se trata, en otras palabras, de un asunto de convenciones y reconocimientos. Más bien se trata de *jouissance* o un placer que existe como un momento orgásmico de alivio más allá del significado. Tal es el placer frenético y efervescente que para mí encierra la “Patchanka” de la banda Mano Negra, a través

<sup>38</sup> Taussig, M. T. *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*. Nueva York: Routledge, 1993.

<sup>39</sup> Taussig, M. T. *Un gigante en convulsiones*. Barcelona: Gedisa Editorial, 1995; Taussig, M. T. Ob. cit., 1993.

<sup>40</sup> Taussig, M. T. Ob. cit., 1995.

<sup>41</sup> Kondo, D. K. Ob. cit.

<sup>42</sup> Ídem.

<sup>43</sup> *Plaisir* se refiere a la experiencia del sujeto de sí mismo de manera consciente. *Jouissance* se refiere al disfrute o goce del sujeto que involucra la búsqueda de pérdida de la subjetividad auto-consciente.

<sup>44</sup> Barthes, Ronald. *The pleasure of the Text*. Nueva York: Hill and Wang, 1975; Barthes, R. y S. Heath. *Image, Music, Text*. Nueva York: Hill and Wang, 1977.

del cual he tratado de develar experiencias atra-  
vesadas por formas desgarradoras de violencia  
encarnadas por esa otra Mano Negra, así como  
de explorar formas etnográficas que permitan  
referir y re-crear estas experiencias, tan atrapa-  
das como están en la actualidad colombiana.

Para terminar, me gustaría volver al “Señor Matanza” que marcó mi encuentro inicial con Mano Negra. Esta figura es parte de la producción artística de la banda y una creación artística en sí misma, pero, sobre todo, es una figura pro-  
fundamente impregnada de esas experiencias de  
violencia desgarradora que he tratado de explo-  
rar aquí. Para comenzar, recordemos el retrato  
que Mano Negra hace del omnipresente e invisi-  
ble Señor Matanza:

**Señor Matanza<sup>45</sup>**

*Esta ciudad es la propiedad  
¡¡Del Señor Matanza!!*

*El de la rebaja baja del taxi  
Los tiros, la tira, el basuco y la mentira!  
Esta ciudad es la propiedad  
Del Señor Matanza*

*Esa olla, esa mina, y esa finca y ese mar  
Ese paramilitar, son propiedad  
Del Señor Matanza*

*Ese federal, ese chivato y ese sapo, el sindicato  
Y el obispo, el general son propiedad  
Del Señor Matanza*

*Buenas jineteras y alcohol, están bajo control,  
La escuela y el monte de piedad son propiedad  
Del Señor Matanza*

*Él decide lo que va, dice lo que no será  
Decide quién la paga dice quién vivirá  
Esa y esa tierra y ese bar son propiedad  
Del Señor Matanza*

*Y a mi ñero llevan pa'l monte  
Y a mi ñero llevan pa'l monte  
Y mi ñero que lo llevan y se van,  
Los que matan, pam pam, son propiedad  
¡¡Del Señor Matanza!!*

*Él decide lo que va, dice lo que no será  
Decide quién la paga, dice quién vivirá  
No se pueda caminar sin colaborar con su santidad,  
El Señor Matanza*

*Y a mi ñero llevan pa'l monte  
Y a mi ñero pa'l monte*

*¡Escúchalo güey!*

*¡Su palabra es ley!*

*Él decide lo que va, dice lo que no será  
Decide quién la paga, dice quién sufrirá  
Esa y esa tierra y ese bar son propiedad  
Del Señor Matanza*

*Cuando no manda, lo compra*

*¡¡Si no lo compra lo elimina!!*

*... Esa línea de autocar, el Hotel y el Billar,  
Esa chica que se da, por el Bulevar, son propiedad  
Del Señor Matanza*

“Señor Matanza” es una encarnación anónima pero concreta de las llamadas “fuerzas oscuras” que con su accionar invisible pero evidente atraviesan a la Colombia de finales del siglo XX y principios de siglo XXI. Omnipresentes, jamás señaladas y nunca nombradas, las “fuerzas oscuras”, al igual que el Señor Matanza, poseen y controlan por medio del dinero y la muerte. El brutal ejercicio del poder a través del terror, tan generalizado en la Colombia de principios de los noventa –cuando la banda francesa dio vida al Señor Matanza– tiene una de sus más crudas expresiones precisamente en la matanza o masacre. Igualmente empleadas por el Estado, por los grupos armados de derecha e izquierda y por la delincuencia organizada como los carteles de narcotráfico, las matanzas se han vuelto una de las formas más comunes y efectivas de controlar pueblos, provincias y espacios urbanos. Señor Matanza, ese amo y señor capaz de controlarlo todo, hasta la vida misma, esa figura omnipresente y difusa podría ser el jefe de un cartel de la droga, el líder de un escuadrón paramilitar, un cacique regional o un miembro la fuerza pública. El secreto público, uno de los rasgos principales del Señor Matanza, la encarnación sin rostro del terror y la muerte.

Como una denuncia, “Señor Matanza” y su corta historia son un retrato significativo y paródico de la Mano Negra que ha marcado por igual a la Colombia histórica y a la contemporánea. En su canción, los músicos franceses dibujan una figura invisible pero por todos conocida, que controla el país matando, amenazando, comprando y silenciando a todos aquellos que le salen al paso. El “Señor Matanza” de la Mano Negra francesa encarna y denuncia a la Mano Negra colombiana. Esa Mano Negra que en sus diversas versiones ha llenado de silencio, muerte y el terror el día a día de los colombianos.

<sup>45</sup> Mano Negra. Ob. cit.

Hace un par de décadas, un grupo de científicos sociales describieron a Colombia como un país “al filo del caos”<sup>46</sup>; en los últimos años, Colombia parecería haber dejado de estar al filo del caos para precipitarse hacia un camino sin salida. Con una tasa anual de cerca de 90 homicidios por cada 100.000 habitantes y tasas locales de muertes violentas que llegan a 400 en grandes ciudades y a 900 en pueblos pequeños y áreas marginales, desde finales de los ochenta Colombia fue reconocida como uno de los países más violentos del hemisferio occidental. Masacres, narcoterrorismo, muertes selectivas, balaceras, asesinatos al azar, limpieza social, secuestro y desapariciones forzadas, son expresiones entrecruzadas de la violencia que desde hace varios años hace parte del día a día de muchos colombianos. “Señor Matanza” es un comentario estético de las experiencias que puede encerrar semejante día a día. La combinación de pala-

bras, sonidos e imágenes que dan vida al Señor Matanza re-crean en una serie de instantes experiencias de la Mano Negra colombiana que se mueve tras olas de terror y muerte.

La corta historia de “Señor Matanza” en la última gira de la banda francesa por Colombia, también revela el poder y el silenciamiento ejercido por la Mano Negra en el país. Debido a la manera más o menos explícita en la que los franceses exponen a la Mano Negra colombiana en su “Señor Matanza”, la banda tuvo que retirar la canción de sus presentaciones. Tal fue la respuesta de la Mano Negra colombiana. Los músicos franceses fueron silenciados por ese mismo silenciador armado de muerte y amenazas que trataban de denunciar. En su gira por Colombia en 1993, Mano Negra nunca pudo tocar ni llevar al escenario al “Señor Matanza”<sup>47</sup>, a pesar de que el video tiene a Bogotá como escenario y ocasionalmente aparecía en cadenas internacionales de televisión.

Fecha de recepción: 02.03.2003  
Fecha de aprobación: 17.04.2003

<sup>46</sup> Leal Buitrago, F. y L. Zamosc. *Al filo del caos: crisis política en la Colombia de los años 80*. Bogotá: Colombia, Instituto de Estudios Políticos y Relaciones Internacionales, Tercer Mundo Editores, 1990.

<sup>47</sup> Chao, R. Ob. cit.