

# Los tonos de la Luna Verde:

la lucha por los  
significados del *Green  
Moon Festival* en la  
isla de San Andrés

## The Tones of the Green Moon:

The Struggle over the  
Meaning of the *Green  
Moon Festival*  
in San Andres Island

**Diva Marcela Piamba Tulcán\***  
**Eduardo Antonio Silva\*\***  
Universidad Nacional de Colombia

DOI: <http://dx.doi.org/cl.23.2016.7>

- \* Candidata a Magíster en Estudios Literarios, Universidad Nacional de Colombia. Profesional en Estudios Literarios de la misma institución. Investigadora de la fundación GCaribe.  
Correo electrónico: [dmpiambat@unal.edu.co](mailto:dmpiambat@unal.edu.co)
- \*\* Candidato a Magíster en Estudios Culturales, Pontificia Universidad Javeriana. Licenciado en Lenguas Extranjeras, Universidad Pedagógica Nacional. Investigador de la fundación GCaribe.  
Correo electrónico: [edansilva@gmail.com](mailto:edansilva@gmail.com)



Recibido: 26 de julio de 2015 \* Aprobado: 29 de septiembre de 2015

## Resumen

Este artículo presenta una serie de reflexiones sobre el *Green Moon Festival* que se realiza en la isla de San Andrés (Colombia), las tradiciones musicales que allí se presentan y las identidades que se construyen alrededor del evento. A partir de una comparación de dos textos que referencian el Festival en sus inicios y de una etnografía reciente, se hace un análisis de las transformaciones y resignificaciones que ha tomado el evento, mostrando el Festival como un lugar ambivalente que oscila entre intereses de cooptación estatal/comercial y reivindicaciones identitarias.

## Palabras clave

San Andrés Islas, Identidad, Etnografía, Música, Colombianización.

## Abstract

This paper presents a series of reflections on the Green Moon Festival held on the island of San Andres (Colombia), the musical traditions presented there and the identities that are constituted around the event. Based on a comparison of two texts that reference the Festival in its beginnings and a recent ethnography, the analysis centers around the transformations and reinterpretations that has marked the event, showing the Festival as an ambivalent place that oscillates between interests of state/commercial cooptation and identity claims.

## Keywords

San Andres Island, Identity, Ethnography, Music, Colombianization.

En su libro *Music, Race, and Nation. Música tropical en Colombia* publicado en el año 2000, el antropólogo inglés Peter Wade menciona que durante su estancia en Cali en el Primer Festival de Música de la Costa Pacífica (también llamado “Festival Petronio Álvarez” inaugurado en 1997 y promovido por la Gobernación local), el evento tenía como fin crear un espacio alrededor de la música para “la negritud”<sup>1</sup>. Wade, a partir de esto, consideró ese propósito como un arma de doble filo en la medida en que “[...] la música puede alcanzar un impacto público muy considerable y, por otra, es constantemente susceptible de captación y trivialización y, en este sentido, más vale no ser románticos sobre sus posibilidades contestatarias” (2002, XVII). Sin embargo, Wade propone, a favor del estudio de la música (y los festivales) entenderla como una “práctica cultural” que puede estar ligada a manifestaciones de racismo (por lo que convocan las músicas “negras”), como también a la manera en que “la música popular colombiana se entreteje con los cambios sociales y culturales del país en su conjunto”<sup>2</sup>.

Este es el valor que encontramos en el estudio de las músicas del archipiélago de San Andrés, Providencia y Santa Catalina, el cual se encuentra a 775 kilómetros de la costa Atlántica colombiana y a tan solo 220 de la nicaragüense, las cuales han estado estrechamente ligadas a los flujos migratorios de su población por el Gran Caribe por lo que algunos musicólogos como Aquite (2013) han afirmado que: “La continuidad y dinámica del flujo cultural de las islas de San Andrés, Providencia y Santa Catalina afecta la percepción de los isleños sobre la música que producen y la que escuchan. Por consiguiente se puede decir que la música isleña más que estar en una constante evolución, se encuentra en un permanente intercambio” (p.42). A esto podemos agregar que estos intercambios, aun sufriendo un desbalance de poder con lo nacional, han permitido una interpretación que, desde cada orilla, se produce sobre las identidades sociales y regionales. En efecto, esta historia particular de diásporas, creolizaciones, flujos, (inter)cambios de sonidos y personas –y a menudo contada a través de diferentes lenguas y en ritmos como reggae, calipso o son–, ha sido propia del conjunto del archipiélago de San Andrés y del Caribe en general, lo que ha dificultado la inserción de las

1 *Blackness* en el original. En la traducción de la versión en español aparece como “negritud”, pero conceptualmente existe una diferencia en la medida en que este último se refiere un término creado por intelectuales afrodescendientes francófonos al inicio del siglo XX para nombrar a su movimiento literario y político (Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor, Léon Gontran Damas). En este texto usamos el término “negritud”, propuesto por Restrepo (2013) para referirnos a las prácticas discursivas (en el sentido foucaultiano) de lo negro.

2 En términos generales, este trabajo de Wade se centra en los conflictos de las identidades de corte étnico y nacionales en los años noventa, como también en el hibridismo cultural enmarcado históricamente en contextos de globalización y, en el caso colombiano, en las transformaciones socioculturales luego de la Constitución de 1991 que declara a la nación como pluriétnica y multicultural.

islas en el imaginario musical e identitario de la nación. A este panorama se le suman los intentos homogeneizantes de la política de *colombianización*, la cual, en términos de Clemente (1991), “se convirtió en la práctica en sinónimo de asimilación, colonización cultural, reducción de las diferencias, [e] implantación de un modelo cultural que muchos comenzaron a sentir como imposición” (pp.130-131). Este proceso fue iniciado a principios del siglo XX por el Estado colombiano y luego se vio reforzado con la apertura del Puerto Libre en 1953<sup>3</sup>.

Esta relación conflictiva y ambivalente con el Estado también se ha manifestado en el encuentro e intercambio (desigual) entre músicas locales y nacionales. Al respecto, Sánchez (2010) afirma que este proyecto de nacionalización y turistificación de San Andrés permitió el acercamiento a nuevas sonoridades que circulaban a través de circuitos como hoteles y discotecas. Para evitar la “disonancia” y sensación de extrañeza al turista continental y extranjero (a quienes también se les quería ambientar con una sensación sonora de colombianidad), ritmos como el vallenato o la salsa, más comunes al interior del país, se fueron imponiendo paulatinamente sobre los sonidos regionales y locales en la cotidianidad de estos lugares como también en la radio local<sup>4</sup>.

Ante la escasa participación en los medios de (re)producción de archivos sonoros en los circuitos turísticos y radiales a mediados del siglo XX, existía para las clases marginales de la isla una precedente tradición festiva de música en vivo llamada *concert*, un tipo de fiesta popular casi extinta en la actualidad y que reunía asimismo prácticas de teatro y danza. Esta fiesta encontraba estrechos vínculos con la cultura caribeña de los *backyards* o patios traseros de las casas antiguas; práctica definida por Benítez Rojo (1998) como una “[...] *melting-pot* de culturas en el cual se cocinan religiones y creencias, nuevas palabras y pasos de baile, imprevistos platos y músicas. Aquí suele dominar la raza negra, pero casi siempre encontrarán representantes de otras etnias e híbridos de toda índole”<sup>5</sup> (p.251).

- 
- 3 El Puerto Libre fue un modelo de desarrollo económico instaurado por medio de la ley 13 de noviembre de 1953 durante la presidencia de Gustavo Rojas Pinilla. Este proyecto buscaba “modernizar” a la isla y sacarla del anonimato nacional en que se encontraba, dándole un carácter comercial sin estatuto de zona franca, lo que promovió también la llegada de cientos de sirio-libaneses, palestinos, judíos y antioqueños motivados por las ventajas del comercio y oportunidades de empleo.
  - 4 A propósito del papel de la radio en el paisaje sonoro de la isla, Trujillo (2005) señala que en la década de 1950 no muchas personas contaban con radio en la isla de San Andrés. Los pocos radioaficionados de la isla se encontraban con la señal de emisoras de Panamá, Costa Rica y Nicaragua, lo que ofrecía una gran variedad de ritmos caribeños. El primer experimento de radio local se llamó “The Voice of the Island” en donde se podían oír poesías en inglés y cantos espirituales unidos al gospel de la tradición bautista local. Otros intentos de radio local sucumbieron ante la llegada de las cadenas nacionales como Todelar en la década del setenta.
  - 5 Esta caracterización de la cultura del *backyard* que hace Benítez Rojo la toma precisamente de una novela que tiene como escenario la isla de San Andrés. Se trata de *Los pañamanes* (1979) de la barranquillera Fanny Buitrago.

Los *concerts* en el archipiélago, que en su versión diurna encontraban algunas restricciones temáticas (como también al uso del tambor debido a la fuerte tradición bautista y al régimen esclavista en las islas), usualmente se constituían en la noche en escenarios de *performances* contestatarias y más abiertas a las expresiones como el baile y la mofa –por medio de calipsos– de los políticos continentales y élites locales (Silva, 2013).

Durante las décadas siguientes al Puerto Libre y ante las restricciones implícitas impuestas por las élites locales sobre las músicas locales/regionales en espacios radiales y turísticos en el archipiélago, se puede decir que existió un desarrollo de la música local vinculado a la necesidad de reivindicar “lo propio isleño” mediante eventos en vivo. En efecto, la música sirvió a los sanandresanos como vehículo para la expresión de identidades sociales distintivas frente a los recién llegados vistos como “invasores”, en un contexto histórico que provocó una crisis de identidad manifestada a partir de su *diferencia*, su Otro, en este caso el *pañá* o continental inmigrante<sup>6</sup>. Estas tensiones darían paso a la construcción de sujetos etnizados y políticos a partir de la constitución de la identidad isleña-raizal, la cual encontraría más adelante un marco de reconocimiento jurídico por medio de la Constitución de 1991<sup>7</sup>.

A finales de la década del ochenta, mientras se extinguían los *concerts* y se deterioraba la arquitectura de las casas tradicionales (en buena medida debido al proceso de modernización que reemplazó las antiguas casas por edificaciones en cemento), surgían agrupaciones de reggae como *The Rebels* que hacían giras a lo largo del país buscando contrarrestar, de alguna forma, la casi nula promoción musical de y en las islas al interior del país, como también la mirada exotizadora (y racismo discreto) del turista<sup>8</sup>. Estos nuevos aires de los sonidos anglocaribe-

6 Al respecto, Benitez Rojo (1998) explica el término a partir de la novela *Los pañamanes* (1979) de Fanny Buitrago de la siguiente manera:

“El término *Spanish man*, con el cual los isleños (de San Andrés) designaron a los recién llegados, pasó a significar algo más que forastero, algo más que intruso; para el antiguo súbdito inglés –blanco, negro o mulato– *Spanish Man* significaría hombre oprobioso, descastado, en resumen, lo más bajo a lo que la condición humana pudiera descender. Al sustituir Colombia a España en el dominio de las islas, el término se aplicaría con renovado desprecio a los colombianos que, luego del ruinoso período independentista, emigraban al lugar con ánimo de echar raíces. Con los años, por vía de la apocopación caribeña, *Spanish man* devendría en “pañaman” (p.245).

7 A propósito, Inge Valencia (2011) ha señalado que existe en las islas una relación ambivalente con el Estado y la manera de concebir la “colombianidad” de los isleños, a partir del “[...] conflicto generado por la integración, sea esta impuesta, como lo fue desde la Constitución de 1886, o negociada como aparentemente lo ha sido desde 1991” (p.52).

8 En una entrevista a *El Tiempo*, Sauce, integrante del grupo *The Rebels*, señalaba: ‘A veces sentimos que no nos quieren, por ser diferentes a ustedes los continentales’. Con justificado malestar agregaba, ‘a ratos nos faltan al respeto’ (*El Tiempo*, 1987, 5B).

ños del reggae y potenciados por el fenómeno de Bob Marley, lograron retomar y transformar el *backyard* de una casa tradicional –ahora casa de la cultura del *North End*–, para que se diera en 1987 el primer concierto del *Green Moon Festival*<sup>9</sup>.

En ese escenario se presentaron el grupo haitiano *Coupé Cloué*, *La Familia André* de República Dominicana, *Son Palenque* de Cartagena y varios grupos de música y danza locales, lo que motivó el inicio de una serie de festivales que efectivamente propiciaron una conexión con el resto del Caribe, y la diáspora afrocaribe (establecida en el continente y fuera de ella). Este evento contó con el apoyo del intendente continental Simón González o “El brujo” como era conocido por su interés en prácticas esotéricas, quien promovió el evento junto con el intelectual local Kent Francis James. El festival, que ha tenido continuidades y discontinuidades en la historia del archipiélago, se ha convertido en un escenario de *performances* en donde convergen disputas entre discursos disidentes y representaciones hegemónicas de lo nacional (o global neoliberal), regional y local.

Antes de terminar con este apartado creemos conveniente hacer dos advertencias. La primera tiene que ver con la manera en que Wade (2000) cuestiona la relación dicotómica y de oposición de las investigaciones sobre música e identidad nacional, entre una élite nacional homogeneizante y la resistencia de las culturas subalternas heterogéneas o híbridas, pues él considera que: “[...] esta visión tiene el defecto de sobresimplificar la oposición básica (para no hablar del riesgo de asignarle intención estratégica a lo elitista y/o subalterno)” (p.5). Por esto Wade propone retomar el concepto de *ambivalencia* de Bhabha (2002), lo cual permite crear un espacio liminal del discurso nacional<sup>10</sup> y a su vez crear asociaciones entre ciertas divisiones binarias y establecer sendas entre una cosa y otra. Los terceros espacios son espacios intersticiales, entre-medios que “despliegan y desplazan la lógica binaria mediante la cual suelen construirse las identidades de la diferencia; es decir, negro/blanco, yo/otro” (p.20). En esta línea, cabe anotar que cualquier oposición esquemática entre homogeneidad/heterogeneidad se torna limitada, sin embargo, ofrece la ventaja de hacer visible el conjunto de conflictos, intereses y prácticas culturales tan particulares en el Caribe.

---

9 En adelante me referiré al festival como GMF.

10 Wade (2002) sostiene que: “De hecho este deslizamiento ambivalente, lejos de accidental es una de las paradojas centrales del nacionalismo: el intento de presentar la Nación como un todo único y homogéneo está en conflicto directo con el mantenimiento de jerarquías de clase y cultura (y sus corolarios frecuentes, raza y región), impulsado por quienes se encuentran en la cima de estas jerarquías” (7).

Es por esto que hemos escogido dos textos que hablan de los albores del GMF y la música de las islas: “Green Moon Festival de San Andrés: el regreso del Muntu” de Ángel Perea (1989) y “La música de las islas” de Egberto Bermúdez (1992). La importancia de estos documentos radica en que son de los pocos que reseñan y analizan la actividad y la importancia del Festival de la Luna Verde para la isla de San Andrés; además, coinciden en que presentan un detallado análisis de las articulaciones entre música e identidad en el archipiélago de San Andrés a finales de los años ochenta y principios de los noventa, pero se diferencian en la manera en que interpretan las posibilidades políticas de los festivales locales y de la música en general. En este último sentido se puede decir que son *opuestos*.

La segunda advertencia es que, a lo largo de este texto, y en estrecha relación con lo anterior, hablaremos de la *performance* no como la simple ejecución musical o de baile, sino como “[...] el espacio encargado de dramatizar tales características (las relaciones sociales y las identidades) y de revelar las posibilidades de agencia de los sujetos en la constitución del mundo social: ella nos permite visibilizar los procesos de constitución de las identidades en sus múltiples negociaciones frente al poder” (Vich & Zabala, 2004, p.13). Por ello, no solamente nos interesa analizar el GMF a partir de sus cambios históricos y la tensión entre sus potenciales significaciones, sino también explorar la manera en que diferentes aspectos del *mismo* festival se tornan ambivalentes y pueden poner en escena contestaciones, compensaciones, continuidades o intensificaciones de las relaciones de poder existentes. Esto lo encontraremos en la parte final del texto a partir de una reflexión etnográfica registrada en nuestro diario de campo del festival en septiembre de 2015.

### **Una mirada desde la emancipación y re-conexión con la cultura afrocaribe**

La conexión entre el discurso de la “negritud” y el GMF se hace manifiesta a partir de un artículo del año 1989, en donde el musicólogo y crítico cultural Ángel Perea hace una reseña sobre este joven festival que tomaba fuerza paulatinamente luego de sus dos primeras ediciones en la isla de San Andrés. En efecto, el título del artículo hace énfasis en la re-conexión con África y su pensamiento: “Green Moon Festival de San Andrés: El regreso del Muntu”. A lo largo de este documento, Perea plantea las diversas y complejas configuraciones que han dado paso, no solo a la música de todo el archipiélago de San Andrés, sino también a las relaciones de tipo económico y cultural con el resto del Caribe. Lo anterior a partir de “Una visión sobre los factores que conformaron la música del afro-

caribe inglés (calipso y mentó), su reflejo en la sociocultura de San Andrés y Providencia y la proyección de nuevos fenómenos a través de un joven festival” (1989, p.55). En este artículo, el autor manifiesta que este “regreso” de lo africano en las islas, es relativamente nuevo en la medida que contesta a la tradicional obliteración y desconocimiento de lo negro y el paralelo blanqueamiento de las expresiones musicales nacionales, como también al fuerte legado bautista que dejaron en las islas los primeros colonos esclavistas protestantes en los años mil seiscientos y que se manifestó, por ejemplo, en la prohibición del uso del tambor, pero que, por otro lado, se apropió en mayor medida en la tradición musical de los *spirituals* y la música gospel.

En relación con el nacimiento del GMF, Perea manifiesta que, a diferencia de los demás festivales nacionales de la época, no se trataba de una expresión romántica, folclorizada y fosilizada de las tradiciones, “[...] que ya no representan a nadie, sino de hacer interactuar las manifestaciones vivas y dinámicas que hacen del Caribe una de las regiones cuyos productos culturales alcanzan difusión e influencia mundiales” (p.68). En este apartado podemos afirmar que el festival, al igual que la germinal constitución de la identidad raizal (incluso más adelante hace alusión al término *raizal* como “lo propio” de los barrios más tradicionales como San Luis), se construye a partir de un juego entre la diferenciación con la Colombia continental y la identificación con el resto del Caribe, lo que invoca a: “las raíces más profundas del ser isleño, atrapado en medio de la triste ideología utilitaria que lo ha puesto al borde de un abismo de incertidumbre y alienación”. De este modo, para Perea, el GMF se encuentra lejos de los intereses coloniales y utilitarios de la nación. La música caribeña, en este contexto, sirve para “liberar” la desolada alma de los isleños, en la medida en que es un promotor cultural local, Kent Francis James, quien ha gestionado las dos ediciones anteriores. Del análisis de este texto, podemos decir que Perea encuentra en el festival una posibilidad de emancipación y de reivindicación de las identidades locales y germinales de la raizalidad en medio de su discriminación y fractura.

### **La música en las islas como estrategia de cooptación política**

En el año 1992, otro reconocido musicólogo colombiano, Egberto Bermúdez, realizó un artículo para la *Revista Gaceta* No. 13 (mayo-junio-julio) titulado “La música de las islas” en donde reconoce inicialmente la problemática de la identidad en la isla de San Andrés debido a la acelerada modificación cultural que sufrió la comunidad en los décadas de los setenta y ochenta. Entre esto, Bermúdez considera que la música es un elemento clave para estudiar este tipo de conflictos identitarios por el papel social y cohesivo que tiene en su evolución.

En su artículo se resalta el trabajo investigativo de Thomas Price, quien recopila audios musicales de antes de 1950, es decir, antes de la drástica modificación cultural provocada por la instauración del Puerto Libre en 1953 en San Andrés. En estas grabaciones, Bermúdez asegura que se escucha una clara relación de la música de la isla con los ritmos del Caribe antillano y del Caribe angloparlante continental (Bluefields-Nicaragua, Limón-Costa Rica y Colón-Panamá). Sin embargo, estos ritmos, especialmente el calypso que en los años cuarenta y cincuenta era el medio de expresión musical de la que hoy es la población raizal pues “comentaban sobre hechos sociales, la presencia de los chinos, los indios, las tensiones raciales, las costumbres sociales y ciertos eventos extraordinarios” (p.53), empezaron a abandonar los espacios de “crítica y cohesión social” para trasladarse a los espacios turísticos. Así mismo ocurrió con otros ritmos como el *quadrille*, el *valse*, la *mazurka* y el *schottish* que se deslizaron desde lo popular hacia lo turístico volviéndose música de ambientación en hoteles y restaurantes, generalmente con agrupaciones en vivo asimilándose a un “espectáculo folclórico”. La injerencia de la cultura continental se fue mezclando de manera tan rápida que de un momento a otro el calypso empezó a cantarse en español y el mentó a agradecer el Puerto Libre.

Bermúdez describe la forma en que los géneros musicales caribeños se fueron quedando estáticos, desde el reggae que pasó de ser un género de denuncia social a ser un género en la isla con poca creatividad así como la música tradicional que “en la actualidad se puede describir como un repertorio cuasi-fosilizado, sin composiciones nuevas” (Bermúdez, 1992, p.53). Esta debilidad musical se provocó por las precarias condiciones en que se produce música en la isla y por la tradición continentalizada que disminuyó la cantidad de isleños que son educados musicalmente por la iglesia protestante a edades tempranas y que ahora crecen con el método escolar continental en donde la educación musical es casi inexistente. Así, las influencias de música menos tradicional han hecho que los géneros que antiguamente tenían un sentido social, hoy integren letras de amor con textos “simples y cotidianos” que buscan solo la diversión de quien la escucha dejando de lado las letras de protesta y reivindicación de la identidad (afro) caribeña.

Por otro lado y finalmente, Bermúdez expone cómo la música tradicional, que fue una fuerte herramienta identitaria en la isla, ha sido usada con fines políticos como es el caso de la campaña a la intendencia de Simón González en la que la música fue la mejor forma de seducir a sus votantes al usar conciertos de ritmos tradicionales y cuñas grabadas con música de la isla como una forma de per-

suasión para quienes escuchaban. Este ejemplo evidencia el papel que juega la música en la empatía social y cómo puede ser un arma clave en la consecución del poder.

### **Un festival musical con tonos de verde militar. El *Green Moon* 2015 desde el diario de campo**

Fue solo un mes antes que, como centenario de la intendencia nacional (1912-2012), el GMF volvió después de 18 años de desaparecido. Esa vez, del 22 al 25 de octubre de 2012, se puso en la tarima del *Mellingworth May* el GMF en su décima versión. Para entonces, el festival volvía con dos objetivos: rescatar la cultura (“la formación cultural es bastante importante porque rescata de dónde venimos, nuestras raíces y es necesario que los jóvenes las conozcan” (Alain Manjarrés en Robinson, 2013, min 6:30) y contribuir a la dinámica comercial y turística (“este evento se puede convertir nuevamente en el ícono que tenía San Andrés durante muchos años y que sea un despliegue total de turistas nacionales e internacionales que vengan a conocer la isla y nuestra cultura” (Alain Manjarrés en Robinson, 2013, min 6:45).

Las noches de conciertos se inauguran, generalmente, en la Primera Iglesia Bautista de La Loma y este año no fue la excepción. La fe bautista de los raizales, heredada de sus antepasados ingleses, pide empezar un festival que hace honor a la cultura afroanglocaribeña con un concierto de música gospel. Enseguida, la segunda noche, se dedicó esta vez al Septeto Santiaguero de Cuba que ofreció un pequeño y exclusivo concierto en un espacio contiguo a la Gobernación del archipiélago. La tercera y la cuarta noches estuvieron dedicadas a los “Grandes Conciertos” en donde se adueñaron de la tarima agrupaciones del Caribe. Allí se incluyeron grupos como *Charly Black*, *Gappy Ranks* y *La Familia André*.

Para el primer Gran Concierto acudimos a uno de los estadios de béisbol de la isla. Allí, de entrada recibimos un abanico de cartón con el sello de “*Green Moon Festival*” en donde no se leía más que ese título. Adentro se veían aproximadamente unas mil personas. La decoración del estadio se intercalaba entre carpas de cerveza Miller y de cocoloco, otras de comida isleña y varios pendones de los patrocinadores institucionales (entre ellos algunas entidades gubernamentales y la mayoría empresas privadas colombianas) como si pañas, raizales y turistas extranjeros de manera cómoda compartieran la organización de este evento.

Casi todos los asistentes, con una cerveza en mano, bailaban al ritmo del “dan-

zal” [*dancehall*] que sonaba en los amplificadores. Alrededor de las 10:30 de la noche el público aumentó hasta el punto en que era imposible dejar entrar a alguien más al estadio. De un momento a otro estábamos parados entre la multitud. Cerca de las 11:30 de la noche la música se detuvo y entonces un presentador, bastante formal, tomó el micrófono para dar la bienvenida típica del GMF: “*Wayoo, wayoo, Welcome to the Green Moon*” y así presentar en la tarima a *Juancho Style*, el primer artista de la noche. La gente empezó a acumularse, la mayoría raizales, pero no fueron de mucho agrado los 50 minutos de *Juancho Style*. El artista con su ritmo de zouk mezclado con música tropical y con letras románticas en español no parecía convencer a los espectadores. Aunque el artista es de la isla pareciera no tener mucha empatía con los isleños debido a su música influenciada por el pop continental. La gente no reaccionaba, no bailaba, no cantaba, solo esperaba a que el artista terminara. Posteriormente, *Juancho Style* bajó de la tarima y después de los aplausos todo quedó en silencio.

Unos 15 minutos después, Agmeth Escaf, presentador de televisión, apareció entre las luces para saludar a la gente que de inmediato enloqueció por su inesperada presencia. Después del saludo a la isla en un español muy claro nos habló de la campaña “Estamos en el corazón de los colombianos y ahí nos vamos a quedar”. Fue confuso para nosotros, quienes llevábamos un tiempo en San Andrés, escuchar que alguien se refiriera a los isleños como colombianos pues, realmente, de eso no se habla mucho en la isla más que desde los discursos activistas en los que se rechaza la intención de amistad del archipiélago con el resto del país. Entonces, apareció uno de los integrantes de las Fuerzas Armadas de Colombia quien tomó el micrófono para recordarles a los asistentes el compromiso de la Nación de proteger y resguardar las islas; llamó a *Juancho Style* de nuevo a la tarima y le entregó una caricatura en agradecimiento por su participación en el “Concierto por los Héroes”, título que significó un gran desconcierto tanto para los asistentes como para nosotros mismos. Allí *Juancho Style* tomó el micrófono y dijo: “Ustedes siempre van a ser los héroes de la patria, para mí y para todos los otros sanandresanos”.

En la historia de la isla de San Andrés, la presencia militar ha sido permanente más como una forma de gobernabilidad que como una forma de protegerla. Esta se intensificó con el fallo de La Haya como una estrategia de protección territorial que ha terminado invadiendo de manera desmesurada la isla a partir de construcciones gigantescas destinadas a la vivienda y diversión de las Fuerzas Militares y Armadas de Colombia. Nosotros habíamos ido al “Concierto de integración musical del Caribe”, como se anunciaba en la programación oficial,

nadie nos había hablado del “Concierto por los Héroes” y al parecer no éramos los únicos confundidos. La persona del micrófono seguía expresando los beneficios que las Fuerzas Armadas colombianas representan para las islas al proteger el territorio y el mar y entonces, como una película, recordamos las grandes construcciones vacacionales y residenciales que la FAC tiene en el litoral: una parte ha sido ocupada por las Fuerzas Armadas, ya sea porque han ubicado allí sus puestos de vigilancia o porque, en mayor área, han construido las casas y los conjuntos residenciales en donde vive cada militar con su familia<sup>11</sup>. Era el caso de los terrenos aledaños al Cove que hoy son propiedad de la Infantería de Marina y antiguamente eran extensos sembradíos de la comunidad, así como los terrenos contiguos al barrio Obrero, el Bay, Cocoplum Bay y Little Gough, que están estratégicamente construidos cerca a las playas turísticas de la isla como Rocky Cay, Sound Bay y San Luis como una forma de privilegiar la diversión de las fuerzas armadas en sus predios privados.

La incomodidad en el estadio se intensificó cuando una cantante completamente desconocida para los isleños y para nosotros (continentales) empezó a cantar el himno de la campaña: “Estamos en el corazón de los colombianos y ahí nos vamos a quedar”, que se promocionaba en este segmento. “Estoy en tu corazón y ahí me voy a quedar”, repetía una y otra vez la canción. Para cuando parecía que la intervención militar había terminado, un soldado tomó el micrófono para narrar su experiencia de guerra. Aproximadamente cinco soldados, de manera sucesiva, aquella noche contaron su testimonio de cómo perdieron alguna de sus extremidades en batalla y cómo superaron aquella tragedia. En algún momento retumbó el himno nacional en todas las esquinas del estadio, gesto que fue muy criticado en la comunidad, pues esperaban que sonara también el himno de San Andrés y nunca sucedió. Mientras tanto, un gran número de personas del público en su mayoría isleñas gritaban en un coro abarcador: “Queremos música” a lo que el presentador, en tono retador, respondió: “Si quieren yo les canto”. El público terminó de incomodarse con esta respuesta y empezó a gritar arengas como “Bájenlos”, “Que siga el *Green Moon*”, “Ustedes no son de aquí”. Así, con aproximadamente nueve soldados en la tarima y los presentadores despidiéndose con frases que modificaban el objetivo “colombiano” decían con emoción: “Estamos

---

11 Días después, precisamente, en los conversatorios sobre el Plan de Ordenamiento Territorial “San Andrés: una isla posible” desarrollados en la Universidad Nacional Sede Caribe en el mes de noviembre, el periodista Pussey reclamaba: “Los terrenos de mis abuelos quedan donde ahora queda la Infantería de Marina y no sé cómo llegaron a manos de la Infantería. Internacionalmente se dice que no puede haber un militar en territorio étnico y aquí estamos llenos de militares. ¿Por qué? Todos esos militares están aquí por llevar a cabo algo del plan de Colombia porque Colombia llegó aquí robando” (Mr. P. en Piamba (s.f), p.109).

en el corazón de los sanandresanos y ahí nos queremos quedar”, “Te amamos San Andrés”.

Fue esta una intervención bastante agresiva a nuestro parecer, muy sorprendente y muy directa en cuanto el objetivo de la campaña en la isla no se veía como una fortuita aparición del verde militar, sino como una imposición de poder cuando se les recordaba a los sanandresanos su pertenencia al continente en medio de un evento que busca reivindicar los lazos con las islas. Una pelea de fuerzas se hizo evidente en estos 50 minutos, una acción de territorialidad que intentó suprimir los discursos activistas de emancipación y le otorgó fuerza a la invasión *pañá* por medio del “ahí me voy a quedar”.

El escándalo cesó cuando se apagaron las luces por unos 10 minutos. Ahora, tonos de color invadieron la tarima y los ánimos se transformaron cuando *Hety and Zambo*, artistas locales, hicieron su aparición. Dos jóvenes altos, negros, con jeans y camisetas le devolvieron la energía a los asistentes quienes desde el primer compás empezaron a bailar y a cantar las letras en creol de las canciones de la agrupación. Un par de mujeres isleñas junto a nosotros creaban una coreografía para cada canción. La gente sudaba por la falta de brisa en el lugar pero la energía de la celebración cada vez aumentaba más. La fiesta había empezado, los ánimos habían cambiado, la intervención había sido olvidada y el estadio se movía al son del “danzal” de este par de jóvenes músicos que lo dejaban todo en la tarima.

Después vino *Gappy Ranks* con más “danzal” pero esta vez en inglés y, para cerrar, el tan esperado jamaicano *Charly Black* que con su mezcla de reggae y “danzal” decepcionó a varios de los espectadores porque su show consistió en repetir varias veces su canción más conocida “Party Animal”. Sin embargo, el final fue feliz y la gente partió para su casa cerca de las 5 de la mañana como una gran masa de personas caminando por las calles de la isla. En este concierto no hubo ninguna muestra de vallenato, cumbia, porro ni nada similar a lo que conocíamos como región Caribe colombiana; en este evento claramente había una inclinación internacional, insular, gran caribeña que representaba a los jóvenes de esta noche con los ritmos contemporáneos del Caribe, hoy influenciados por las innovaciones tecnológicas en los géneros musicales.

Al día siguiente el concierto empezó a las 8 de la noche. Para esta segunda jornada de conciertos se esperaban dos bandas locales y una extranjera: *Creole* de San Andrés, *I'labash* de Providencia y *La Familia André* de República Dominicana.

Para cuando llegamos el grupo *Creole* estaba terminando su presentación. Esta noche había menos de la mitad de gente que la anterior y los asistentes conformaban un público más adulto. Se habían dispuesto sillas para los asistentes, como si esta noche el sudor, las coreografías sensuales y los empujones contra las vallas no estuvieran pronosticados. Efectivamente nada de esto pasó. Los ritmos en esta ocasión fueron más tradicionales, guardaban un aire caribe “ancestral” en sus instrumentos, aún evidenciaban la influencia antillana. Se pudo apreciar el debut de la quijada de caballo, el bass-tube (tinaja puesta al revés con una cuerda gruesa templada perpendicularmente que reemplaza lo que hoy conocemos como el bajo eléctrico), los tambores, las maracas y los uniformes coloridos en los integrantes de cada banda. La única que intentaba salirse de este esquema era *I’labash* que con una propuesta más reggae incluía algunos sonidos electrónicos que aun así dejaban respirar el aire jamaicano de la noche. Esta vez la gente escuchaba mientras comía alguno de los platos típicos que se ofrecían; estos iban desde empanadas de cangrejo y langosta hasta albóndigas con gallopinto (arroz con frijoles negros). Esta noche la resistencia no era hacia el verde militar sino hacia aquellos ritmos tradicionales “cuasi-fosilizados” de los que hacía mención Bermúdez, ritmos con los que se (re)presenta la raizalidad de los antepasados, ritmos que han sido romantizados por enmarcarse en un pasado “mejor” y que no son aceptados del todo por las generaciones más jóvenes, quienes los ven como música típica de salón y de turista. Músicas que se llevan a los hoteles para mostrar lo “tradicional” y que en la escena cotidiana terminan creando una apariencia de lo tradicional demostrando que esta “tradicción” ha dejado de ser natural en la comunidad, como se patentiza en el trabajo etnográfico de Darío Ranocchiarì (2014).

### **Consideraciones finales**

Estas jornadas del festival, desde nuestro punto de vista, escenificaron una coyuntura particular en la historia del archipiélago. Los intereses comerciales y políticos se manifestaron a manera de espectáculo con la exhibición de soldados continentales y con el renombramiento del concierto como “Homenaje a los Héroes” y una idea de “estamos para proteger el archipiélago”. En efecto, este ejercicio de “re-colombianización”, empezaría en el gobierno de Uribe Vélez (2006-2010) y su política de Seguridad Democrática, con campañas publicitarias como “Vive Colombia, viaja por ella”, las cuales buscaban incentivar la inversión extranjera y el turismo en el país, bajo el lema de “seguridad para todos”.

En el caso particular de la isla de San Andrés, estas intervenciones de lo nacional

enmarcadas en el constante aumento del pie de fuerza y los diversos despliegues y desfiles de las fuerzas militares, parecen necesarias ante la ansiedad de un Estado en momentos en que resurgen los intereses de Nicaragua sobre el archipiélago, aunado a los discursos anticolombianos por parte de la comunidad raizal, los cuales respondían a la indignación local y a la desconfianza de la presencia militar luego del fracaso diplomático en La Haya en el 2012, como también a los rumores sobre la participación de las fuerzas armadas en el negocio del narcotráfico<sup>12</sup>.

Volviendo al festival, pareciera que algunos artistas locales validaran el carácter nacionalista/continental/militar en el que se enmarcó sorpresivamente el evento. Aquí tenemos como ejemplo la intervención de *Juancho Style* y su agradecimiento a las fuerzas armadas por hacer presencia en la isla. Así las cosas, la mirada pesimista mostrada por Bermúdez a principios del noventa en torno a la cooptación musical por parte de las élites políticas en las islas encuentra eco en este GMF. A esto habría que agregar que las nuevas dinámicas comerciales propias del festival, enmarcadas en los patrocinios e intereses de empresas nacionales y multinacionales (lo que incluye empresas de licor y cadenas hoteleras), limitan al máximo cualquier voz disidente de crítica social por parte de los artistas en tarima<sup>13</sup>. Curiosamente, como vimos, esta crítica hacía parte fundamental de los antiguos *concerts*.

Sin embargo, no hay que olvidar que desde la *performance* los significados son negociados, rechazados o ratificados por la misma audiencia (Duranti, 1986). Es

12 Sobre la reiterativa exhibición militar y aumento de pie de fuerza, un diario de Nicaragua señala que en el año 2007 y ante la futura demanda de ese país sobre el territorio colombiano, el Estado respondió con un desfile militar el 20 de julio de ese año. En ese momento el canciller en Nicaragua Samuel Santos apuntó sobre el hecho: “Es un recurso a la exhibición de la fuerza frente al recurso del derecho internacional que ha hecho Nicaragua ante la Corte Internacional de Justicia, CIJ”. Recuperado de: <http://archivo.elnuevodiario.com.ni/nacional/214934-demostracion-militar-colombia-san-andres/>

En contraparte, en una declaratoria de autodeterminación del pueblo raizal, se hace mención a que una de las consecuencias negativas de la incursión colombiana desde 1912 fue la de la dominación militar, la cual se ha incrementado en los últimos 20 años, lo que ha promovido la violencia hacia sus habitantes, como también su participación de miembros de la fuerza pública en el narcotráfico y lavado de activos. Recuperado de: [http://www.urosario.edu.co/jurisprudencia/catedra-viva\\_intercultural/Documentos/DeclaracionAutodeterminacion-Raizal.pdf](http://www.urosario.edu.co/jurisprudencia/catedra-viva_intercultural/Documentos/DeclaracionAutodeterminacion-Raizal.pdf)

13 Al respecto se habla de un incidente protagonizado en el 2014 por un DJ del festival, quien al parecer hace denuncias públicas en medio del evento señalando a un político de la isla presente en el lugar. Así, se menciona en un diario local: “Por lo pronto, no se entiende como algunos DJ, o cantantes, insisten en incomodar a personajes públicos con vociferantes menciones. Esto, además de impedirles disfrutar del espectáculo pasando medianamente desapercibidos, los expone a imprevisibles manifestaciones del público, que no siempre reacciona como pretende el ‘sapo’ de turno” (Lunazzi, 2014), lo que muestra que las contestaciones al poder o las protestas locales, no se permiten dentro de la organización del evento.

por eso que consideramos importante la inclusión del público participante (como el ausente) en la construcción de los significados del GMF. La audiencia (aunque sabemos que no constituye una entidad homogénea, en tanto podemos encontrar turistas, raizales, extranjeros, jóvenes, mayores, etc.), se manifestó mediante coros de aprobación y baile a algunos artistas y se mostró resistente a la intervención del discurso de las fuerzas armadas, como también al patriotismo exhibido durante el evento.

El GMF es un evento que se mece entre la conservación de la tradición, la invención de otras tradiciones (como el danzal), la comercialización para el turismo y la imposición simbólica y concreta de las fuerzas continentales en la isla. Aunque su evolución ha sido permeada por la necesidad turística, aún se vive una lucha interna entre su objetivo inicial de relacionar el archipiélago con el Caribe como una forma de no “olvidar las raíces” y los intereses políticos estatales de mantener y fortalecer la soberanía territorial en la zona insular. La recepción y la organización del festival están supeditados a las dinámicas históricas que ha soportado el archipiélago. Desde la *performance*, este, de ser un festival local en donde lo que se criticaba era la música como un género “cuasi-fosilizado”, pasa a ser un escenario de disputas en donde las fuerzas políticas desmembran la isla en trozos de intereses: la raizalidad/continentalidad, la tradición/innovación musical, la ancestralidad/juventud, la autonomía del territorio/imposición militar.

Los tonos del Festival de la Luna Verde se diluyen entre el *beat* del “danzal” y el himno nacional, entre el azul del mar y el verde militar y entre los nuevos instrumentos musicales con una tecnología innovadora y los instrumentos antiguos con una tecnología artesanal. Sin embargo, se evidencia la debilidad de las músicas tradicionales, la “cuasi-fosilización” expresada por Bermúdez es una opinión generalizada que se manifiesta en la poca asistencia del público, sobre todo del público joven, a los eventos que rememoraban una cultura isleña anterior. Ya no se trata de una simple exhibición del tambor como reivindicación y visibilización política de lo afro como lo expresara Perea en 1989. Ahora, enmarcado en los circuitos transnacionales de las industrias culturales y el multiculturalismo, la exhibición del tambor se ha convertido en parte de la “cultura afro como fetiche” (Carvalho, 2005) y ha sido cooptado por intereses políticos y mercantiles.

Ante estas aparentes “sin salidas”, son precisamente las nuevas generaciones quienes han despetrificado estos sonidos “ancestrales”, mediante la creolización de los sonidos existentes con diversas músicas afrodiaspóricas como el rap, la

champeta, dancehall y el reggae. Estos sonidos, al mismo tiempo, han sido tomados como nuevos referentes de una raizalidad en continua construcción por los más jóvenes. Agrupaciones y cantantes como *DJ Buxxi*, *Creole New Generation*, *Jiggy Drama* (quienes se han reunido para expresar conjuntamente en algunas canciones las graves consecuencias del fallo de La Haya) como también el providenciano Elkin Robinson y sus líricas a favor de una educación *descolombianizada* en lengua creol, han hecho parte de este nuevo movimiento musical en las islas.

Cabe mencionar igualmente que estos artistas oscilan entre las lógicas del mercado musical global/nacional y los discursos de reivindicación local y crítica social. Por otro lado, encontramos que, a diferencia de la escasa difusión de la música del archipiélago en las dos décadas anteriores, estas agrupaciones han sido beneficiadas en buena parte por un *boom* de músicas anglocaribeñas al interior del continente (y que también responde a la aceptación comercial global del dancehall y a artistas anglocaribeños como Rihanna y Sean Paul), incorporándose al paisaje sonoro de ciudades como Bogotá o Medellín.

Por su parte, en la isla de San Andrés, y paralelos al GMF, se llevan a cabo otros eventos que mantienen unos objetivos locales en donde, sin ser mediados necesariamente por el turismo y la continentalidad, y con menos recursos y cubrimiento mediático, se propone una construcción de lo raizal como una comunidad autónoma. Es el caso del *Emancipation week* en San Andrés “evento que celebra la comunidad raizal para conmemorar la emancipación de la esclavitud en el archipiélago” (*El Isleño*, 2016) y en donde los conciertos de grupos locales son la arteria principal de desarrollo de la semana. De esta forma, aparecen espacios musicales alternos que nacen con la visión que tuvo Perea en su momento: espacios para reivindicar una comunidad que ha logrado mantenerse, a veces tambaleando, entre la avalancha continental.

Como consecuencia del oleaje migratorio a la isla, y de intereses locales y globales encontrados, el GMF se constituye en un escenario ambivalente que puede escindirse internamente y creolizar los momentos entre consolidación y subversión del poder, al hallar diversos significados, diversos tonos (musicales y de piel), en un espacio que se convierte en una lucha de discursos identitarios, políticos y sociales que convergen en una semana de reafirmación del poder estatal continental ante una comunidad que busca estrechar sus lazos con el Gran Caribe.

## Referencias bibliográficas

- Aquite, O. (2013). Sonidos isleños: una mirada a la identidad musical de los raizales de las islas de San Andrés, Providencia y Santa Catalina. *La música como patrimonio: identidad y mestizaje*. Boletín OPCA Uniandes. Recuperado de: <https://opca.uniandes.edu.co/es/index.php/sonidos-islenos-una-mirada-a-la-identidad-musical-de-los-raizales-de-las-islas-de-san-andres-providencia-y-santa-catalina>
- Benítez Rojo, A. (1998). *La isla que se repite*. Barcelona: Casiopea.
- Bermúdez, E. (1992). La música de las islas. *Gaceta*, 13, 52-53.
- Bhabha, H. (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- Carvalho, J. J. (2005). *Las culturas afroamericanas en Iberoamérica: Lo negociable y lo innegociable*. Bogotá: Universidad Nacional.
- Clemente Batalla, I. (1991). *Educación, política educativa y conflicto político-cultural en San Andrés y Providencia (1886-1980)*. Informe final no publicado. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Duranti, A. (1986). The audience as co-author: An introduction. *Text*, 6, 239-247.
- El Isleño* (14 de mayo de 2016). *Emancipation Week 2016: 'Mek wih tek bak'*. Recuperado de: [http://www.elisleño.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=11385:emancipation-week-2016-mek-wih-tek-bak&catid=54:eventos&Itemid=102](http://www.elisleño.com/index.php?option=com_content&view=article&id=11385:emancipation-week-2016-mek-wih-tek-bak&catid=54:eventos&Itemid=102)
- El Tiempo* (21 de abril de 1987). *Entrevista*. 5B. Bogotá: El Tiempo.
- López, V. (2007). Demostración militar de Colombia en San Andrés. *El Nuevo Diario*. Recuperado de: <http://archivo.elnuevodiario.com.ni/nacional/214934-demostracion-militar-colombia-san-andres/>
- Lunazzi, E. (2014). Crónica de un Green Moon Festival para el recuerdo. *El Isleño*. Recuperado de: [http://www.elisleño.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=8332%3Acrónica-de-un-green-moon-festival-para-el-recuerdo&catid=54%3Aeventos&Itemid=102](http://www.elisleño.com/index.php?option=com_content&view=article&id=8332%3Acrónica-de-un-green-moon-festival-para-el-recuerdo&catid=54%3Aeventos&Itemid=102)
- Perea, Á. (1989). Green Moon Festival de San Andrés: el regreso del Muntu. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 72, 26-55.
- Piamba, D. (Ed.) (s.f.). *San Andrés: una isla posible*. Conversatorios sobre ordenamiento territorial. 23 y 24 de noviembre de 2015. San Andrés Isla: Universidad Nacional de Colombia, Secretaría de Planeación de San Andrés. En proceso de publicación.
- Ranocchiari, D. (2014). Reggaetón, dancehall, mode-up. Ser (músicos) sanandresanos en la era digital. En F. Janciro *et al.* (Eds.), *Revista d'Humanitats*, 195-203.

- Restrepo, E. (2013). *Etnización de la negridad: la invención de las 'comunidades negras' como grupo étnico en Colombia*. Popayán: Universidad del Cauca.
- Robinson, A. (2013). *Memorias Green Moon Fest 2012* [Producción audiovisual]. Nativefilms. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=roVubG5BEKQ>
- Sánchez, R. (2010). Música e identidad colectiva en San Andrés isla. En *Acontratiempo*. Recuperado de: <http://acontratiempo.bibliotecanacional.gov.co/?ediciones/revista-15/articulos/msica-e-identidad-colectiva-en-san-andres-isla.html>
- Silva, E. (2013). Cuerpos ausentados de la historia y memorias presentes en los cuerpos: de los *concerts* al teatro de mujeres en San Andrés. En Del Valle *et al.* (Comp.), *El Gran Caribe en femenino. Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, 18, 122-139.
- Trujillo, O. (2005). Integración nacional y pluralismo cultural en la radio y la televisión de San Andrés Isla: la configuración histórica del campo periodístico. *Historia Crítica*, 28.
- Valencia, I. (2011). Lugares de las poblaciones negras en Colombia: la ausencia del afrocaribe insular. *Revista CS de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales*, 7, 309-350.
- Vich, V. & Zabala, V. (2004). *Oralidad y poder. Herramientas metodológicas*. Bogotá: Norma.
- Wade, P. (2002). *Música, raza y nación. Música tropical en Colombia*. Bogotá: Vicepresidencia de la República de Colombia-Departamento Nacional de Planeación. Programa Plan Caribe.

**Cómo citar este artículo:** Piamba Tulcán, D. M. & Silva, E. A. (2016). Los tonos de la Luna Verde: la lucha por los significados del Green Moon Festival en la isla de San Andrés. *Cuadernos de Literatura*, (23), 143-161. DOI: <http://dx.doi.org/cl.23.2016.7>