



Procesos de Creación

Processos de Criação

Creation processes



■ *Magín Díaz en Gamero, su pueblo, 2015* | Foto: Diego Carranza

Magín Díaz y el bullerengue como poética de la existencia*

Magín Díaz e o bullerengue como poética da existência

Magín Díaz and bullerengue as poetics of existence

Daniel Bustos Echeverry**

DOI: 10.30578/nomadas.n48a12

A pesar de ser compositor de grandes éxitos de la música popular colombiana y de haber concebido música por más de 80 años, Magín Díaz García, uno de los músicos afrocolombianos más importantes de Latinoamérica, solamente logró el reconocimiento a sus 95 años. Gracias a su relato oral y a su calidad poética, la figura de Díaz García por fin cruzó el abismo del anonimato, alcanzó los más importantes galardones internacionales y se convirtió en uno de los grandes personajes de la diáspora africana. El artículo hace un recorrido por su vida y obra como reconocimiento a sus aportes culturales en nuestra historia.

Palabras clave: bullerengue, Cuba-Colombia, afrocolombiano, música, Caribe, ch'ixi.

Apesar de ser um compositor de grandes sucessos da música popular colombiana e de ter concebido música por mais de 80 anos, Magín Díaz García, um dos mais importantes músicos afro-colombianos na América Latina, só conseguiu o reconhecimento no seu aniversário de número 95. Graças à sua habilidade para a narrativa oral e à sua qualidade poética, a figura de Díaz García finalmente atravessou o abismo do anonimato, alcançou os mais importantes prêmios internacionais e tornou-se um dos grandes personagens da diáspora africana. O artigo faz um tour de sua vida e trabalho como um reconhecimento de suas contribuições culturais em nossa história.

Palavras-chave: bullerengue, Cuba-Colômbia, colombiana, música, Caribe, ch'ixi.

Despite being a composer of great successes of Colombian popular music and having created music for more than 80 years, Magín Díaz García, one of the most important Afro-Colombian musicians in Latin America, only achieved recognition at 95 years of age. Thanks to his oral storytelling and his poetic quality, the musical figure of Díaz García finally crossed the abyss of anonymity and reached the most important international awards and became one of the great figures of the African Diaspora. The article takes an overview of his life and work as a recognition of his cultural contributions in our history.

Key words: bullerengue, Cuba-Colombia, Afro-Colombian, music, Caribbean, ch'ixi.

* Este artículo emerge de la investigación "Magín Díaz, el Orisha de la Rosa", la cual tuvo como producto un álbum musical que transformó la vida y carrera de Magín Díaz y consiguió un Grammy Award, un Grammy Latino y un Independent Music Award. Avances de esta investigación se presentaron en la conferencia "1st Annual Afro-Latin American Graduate Student Conference. Dialogues and Challenges in the Study of the African Diaspora in Latin America" en Harvard University. Desarrollos posteriores de la misma se financiaron con recursos públicos de la Gobernación de Bolívar e Icultur (Colombia) en el marco del proyecto en desarrollo "Historia Doble del Canal del Dique", investigación en la que Peter Wade figura como tutor.

** Productor cultural e investigador independiente, Bogotá (Colombia). Director del proyecto "Magín Díaz, el Orisha de la Rosa". Filósofo especialista en epistemologías del Sur. E-mail: daniel15dsb@gmail.com

original recibido: 04/02/2018
aceptado: 09/04/2018

nomadas@ucentral.edu.co
Págs. 197~205

Al calor del medio día lo encontramos sentado en una silla roja de plástico, sin camisa y con un palo en la mano para espantar a un perro sin dientes, flaco y de lento caminar, que insiste en resguardarse bajo la sombra de su amo. La figura de un hombre imposible que estrecha mi mano, la acerca a su boca, la besa, me mira a los ojos y me dice: «Mucho gusto, mi nombre es Magín Díaz García Blanquicet, el hijo de Felipa García con Domingo Díaz». Así fue nuestro primer encuentro en 2013, a sus controvertidos 91 años. Ese beso selló para siempre lo que sería, sin saberlo, nuestro pacto secreto.

“No es la muerte, es el morir”, sentencia como máxima revolucionaria Jorge Artel (1979) en su último libro. Esa frase retumbó en mi cabeza cuatro años después, el 28 de noviembre de 2017, cuando en el Desert Springs, hospital de Las Vegas, al apretar mi mano Magín Díaz sentenció: “Lo logramos. Ya to’ el mundo me escuchó canta’ y baila”. Así se despidió del mundo tras haber alcanzado el Grammy Latino con su disco *El Orisha de la Rosa* (2017), de haber obtenido el reconocimiento en ceremonia como el artista nominado con más experiencia en toda la historia de la Academia Latina de la Grabación, y de enterarse, solo tres horas antes de morir, que también había sido nominado al reconocimiento universal Grammy Award 2018.

En palabras de uno de los personajes de Artel, lo importante no es la muerte sino morir dando un paso adelante. En la búsqueda de respuestas a lo absurdo de la existencia humana, solo hasta el momento de la sentencia de Magín comprendí la fuerza poética de una idea inacabada que Artel forjó en las montañas, exiliado, romantizando al valiente revolucionario que empuñaba un arma y luchaba en nombre de su pueblo. La diferencia era que este ser revolucionario no tenía un fusil, en su lugar había hecho la revolución en su propia existencia, en una revisión de la historia, en

la manera de auto-historizarse, y en el modo en el que, como Prometeo, “encarnó la figura del héroe que liberó [e hizo conocer al mundo] un bien necesario” (Bustos y García-Orozco, 2017, pág. 4): el bullerengue, la importancia del cuerpo negro en la construcción de la identidad nacional, es decir, los elementos sofisticados de una diáspora africana en Latinoamérica y una historia soterrada de aspectos de la colonización cultural cubana en Bolívar, en el régimen de plantación de la caña de azúcar en los ingenios de 1910.

Conocí a Magín cuando me encontraba adelantando estudios de filosofía en la Pontificia Universidad Javeriana. Las respuestas que dieron dos profesores a mis más inocentes interrogantes marcaron mi formación académica. En primer semestre le pregunté a la profesora con la que tenía más confianza si había filósofos negros. Su respuesta, pese a ser doctora en filosofía, fue: “no lo sé”. La segunda, fue un semestre antes de conocer a Magín. Le pregunté a un profesor cuál era nuestro lugar en el mundo como filósofos¹ formados en Colombia. Su respuesta fue: “Ustedes no pueden aspirar a ser filósofos, si siguen la carrera académica serán comentaristas de comentaristas y en el mejor de los casos comentaristas de un filósofo”. Me pregunté quién sería ese filósofo. Seguro alguien blanco, europeo o estadounidense y, además, hombre. De manera subrepticia brotaron y determinaron mi andar dos de las críticas actuales a la academia: racismo y eurocentrismo.

En esa crisis epistemológica, como suelo llamarla, gracias a la curiosidad de conocer una lengua joven como el palenquero, la cual se habla exclusivamente en un pueblo de Colombia, y a la motivación que me dieron Federico Galvis y Guillermo Valencia Hernández —dos investigadores y músicos colombianos— decidí emprender el viaje. El deseo infantil de encontrar en San Basilio de Palenque una cultura intacta, como detenida en el tiempo, a la espera de una fotografía del

salvador blanco, se rompió en pedazos cuando un palenquero se me acercó a pedirme \$2.000 pesos para escucharlo hablar en su lengua. Aunque hoy mi postura es diferente, ese afortunado desencanto me llevó a abandonar el pueblo y a preguntar qué había alrededor de Palenque que valiera la pena conocer.

Ahí fue cuando Guillermo nos llevó la casa de Magín Díaz en Gamero. Conocerlo me salvó de la esterilidad académica, su voz me hizo amar su música y su cultura, su presencia valorar el cuerpo negro en la construcción de nuestra identidad cultural, y su manera de auto-historizarse, mirar hacia adentro y comprometerme a pensar lo afroamerindio, latinoamericano, caribeño y andino con estructuras importadas de Europa.

distintas de bailes cantados de la región del Dique: la tradición mortuoria y musical llamada “bullerengue”, una tradición festiva el “canto de gallo” y una tradición bélica con instrumentos y cantos denominada “Baile de son de negro”. Magín fue partícipe y exponente de las tres. En las largas noches de ruedas, siendo un niño, heredó de su mamá Felipa García y de su abuela Sebastiana Blanquicet, el gusto por el bullerengue². De su papá, Domingo Díaz, quien en ese entonces era el cacique³ del Baile de Son de Negro, heredó el gusto por el baile y la teatralidad y cuando este muere se convirtió en su sucesor vitalicio.

De las fiestas de su pueblo heredó una tradición de la cual su memoria no alcanzó a dejar mayores frutos:

el Canto de Gallo, un canto sin tambores entonado solo al amanecer en el Día de San Pedro y San Juan, cuando acababa la rueda de bullerengue. Cuando se le preguntaba a Magín sobre esto, decía que uno cantaba en una esquina “anana nananana” y alguien desde la otra esquina respondía aleatoriamente “el gallo cantó y se fue”. Así se creaba en el pueblo un coro que iba de casa en casa, un canto móvil-comunal al que se le agregaban versos sobre esa base rítmica.

Según su cédula, Magín nació el 30 de diciembre de 1922. Sin embargo, reza en una partida de bautismo que reposa en el Libro 9 de la Iglesia San Roque de Mahates (1927), que el niño Magín Díaz fue registrado y bautizado en el año 1927 como hijo natural, con la fecha

de nacimiento 19 de agosto de 1921, bajo la presencia de Felipa García, Domingo García y los abuelos maternos. A pesar de ello, Magín decía que no conocía su fecha de nacimiento y que sacó su cédula cuando tuvo que pedir por primera vez un pasaporte para viajar a Venezuela.

Su nombre es una suerte de sino que marcó por siempre su estrecha y secreta relación con Cuba sin que

■ *Magín Díaz en Gamero, 2014 | Foto: Viviana Gaviria*

A Gamero, el pueblo de Magín, se llega en moto-taxi. Queda al borde de una ciénaga y está habitado en su mayoría por poblaciones afrocolombianas. Sus tradiciones son una manifestación más de la rica y multiforme expresión de la diáspora africana en el Caribe continental, que en este caso se enmarca en tres formas



él ni sus padres se percataran de ello. Luis Magín Díaz García, es un nombre poco común en el Caribe Continental pero muy popular en el Caribe Insular. Antes de que Magín naciera, a finales del siglo XIX, los hermanos Vélez Daníes, exportadores de ganado en pie a Cuba, decidieron cubrir la oferta nacional del mercado del azúcar. Para lograrlo, hablaron con Rafael Reyes, el entonces presidente de Colombia, quien les prometió tres cosas: un préstamo para importar la maquinaria desde Glasgow (Escocia) y montar el ingenio que replicaría el modelo del central en Cuba; bajar impuestos para la exportación de ganado (Ripoll, 1997); y el permiso para acuñar una moneda de exclusiva circulación dentro del ingenio.

El Ingenio Central Colombia empezó a montarse en 1906 e hizo su primera zafra en 1909. Para asegurar y garantizar la producción, los hermanos Vélez importaron también trabajadores cubanos y los ubicaron en altos puestos de mando. Como ellos idealizaban y exaltaban la cultura cubana, en palabras de antiguos trabajadores del ingenio, se propusieron cubanizar la región. Fundaron academias de música para enseñar a los locales música cubana, en los pueblos que quedaron en de los dominios del ingenio (Gamero, Mahates, Malagana, Palenquito, Palenque, Sincerín, etc.) en la central, y en los 33 colonatos establecieron toques de queda a las 8 p.m. y ubicaron grandes parlantes donde solo se escuchaba música cubana. Pronto una estética musical, en el vestir y en el hablar se fue apoderando de la región, un devenir ineludible dado que el poder del ingenio sobre las comunidades era laboral, económico, religioso y cultural. A nivel musical el resultado fue un proceso de colonización cultural del que poco se ha hablado y del que Magín es uno de sus mayores exponentes.

Sociólogos como Peter Wade (2002), González Henríquez (1985) y William Fortich (1994) encontraron evidencia que permite inferir que el desarrollo de la música costeña colombiana tuvo una amplia influencia de la música cubana, que viene desde la isla hacia el puerto de Cartagena y transita a géneros como el porro, donde los protagonistas son los instrumentos de viento (Orquesta de Lucho Bermúdez, etc.). Lo que aún no se ha pensado es el papel de la música cubana en los ingenios azucareros de Bolívar y el encuentro entre el sexteto cubano y el bullerengue colombiano. Es un camino que no pasa por los instrumentos de viento y tampoco por el choque cultural propio de la vida en los

puertos, en su lugar va directamente al encuentro del cuerpo negro en regiones cimarronas con una cultura musical predominantemente matriarcal, en la que los instrumentos principales son la voz y el tambor.

Magín asistía a la Escuela de Varones de Gamero mientras sus papás trabajaban en los cultivos del Ingenio: su papá como cortador de caña y su mamá como cocinera. El maltrato de los profesores lo obligó a retirarse de la escuela y para explicárselo a su abuela compuso su primera canción, *Mamagüela*, “los niños no van a la escuela porque el maestro les pega”. En la cultura matriarcal la mujer domina la rueda de bullerengue al cantar, por lo que era extraño que un niño se atreviera a tomar la palabra, además, pocos hombres lo hacían. Su destreza en el canto y el baile, además de ser el hijo de Felipa y Domingo, y el nieto de la mítica bullerenguera Sebastiana, le dieron un lugar privilegiado en las fiestas de su pueblo.

Para ayudar con los gastos de la casa y ocupar su tiempo libre, empezó a acompañar a su papá a cortar caña. Su trabajo consistía en recoger las cañas cortadas y amontonarlas para que se echaran fácilmente a los vagones del tren. Rápidamente se involucró con los demás trabajadores y con el capataz del colonato, un hombre blanco que acababa de llegar del Magdalena. Una tarde, a sus 13 años, según recuerda, mientras recogía cañas vio pasar a la hija del capataz que acababa de llegar de visita y cayó profundamente enamorado. Averiguó su nombre y cuando volvió a pasar cerca de él se llenó de valor y le dijo: “Rosita, tú me gustas”, a lo que ella respondió: “Yo no gusto de negro maluco” y siguió de largo. Magín entonces se propuso componerle una canción: *Rosa, qué linda eres*.

La ausencia de oportunidades laborales con una moneda sin valor de cambio fuera del ingenio y todas las ganas de conocer el mundo, lo llevaron años después a renunciar al ingenio y a buscar trabajo en otra parte. Llegó a Aracataca y entró a trabajar al segundo mercado transnacional: el banano. Allí no duró muchos años porque lo esperaba una nueva aventura en el estado de Zulia, Venezuela: marchar a las materas⁴ a tirar machete y limpiar el terreno para ganadería y cultivos. Cuando el trabajo terminó se fue a vivir a Maracaibo a la invasión Raúl Leoni, barrio en el que tuvo la oportunidad de conocer a la mítica agrupación La Billo's Caracas Boys. Allí se hizo amigo del cantante Cheo

García y realizó un par de presentaciones con ellos. La intensa migración de conocidos y familiares de Gamero lo motivó a mudarse a Caracas al barrio Petares, donde compró una casa. Sin embargo, en ese mismo momento, Felipa, su mamá, enferma de lo que al parecer era un cáncer de piel. Su última voluntad fue ver a su hijo, por lo que Magín retornó a Gamero para acompañar en el lecho de muerte a su madre y prometerle continuar por el camino de la música.

Se reunió luego con Irene Martínez y Wady Bedrán, gente de su pueblo, con quienes conformaría la agrupación Los Soneros de Gamero, primera banda musical en grabar un LP de son corrido en Colombia. Su influencia fue determinante en el surgimiento de figuras como La Niña Emilia —su prima—, Marta Herrera, Petrona Martínez, Etelvina Maldonado y, por su puesto, Totó la Momposina. Aún hoy, los éxitos de aquella banda acompañan las Fiestas de Independencia del 11 de noviembre. Después de tres años de participaciones y presentaciones en grabaciones de LPs como *Cógele el rabo* (1981) y *Chispa candela* (1982), en 1983 Magín

fue expulsado de la banda e Irene Martínez afirma que todas las canciones que él interpretaba eran de su autoría. Incluso llegó a negociar los derechos patrimoniales de sus canciones, entre ellas, *Rosa, qué linda eres*.

Los siguientes años fueron difíciles, Magín nunca reclamó sus derechos morales ni patrimoniales, en parte porque no sabía cómo, y en parte porque no le parecía digno discutir con gente que era casi familia por semejantes nimiedades. Se quedó en Gamero e intentó crear agrupaciones que no lograron ir más allá de las usuales casetas de los pueblos aledaños: *Los Viejos del Folclor* y *El Septeto Gameraño*. Solo hasta inicios del 2010, a sus 88 años, apareció un gestor cultural de la región —además tamborero de Petrona Martínez—, Guillermo Valencia Hernández, quien lo relaciona con sus conocidos y amigos.

Así comienza el resurgir de Magín, quien a su avanzada edad conformó el grupo El Sexteto Gameraño, con el cual se presentó en Barranquilla, Montería, Cartagena, Cali, Bogotá y demás festivales nacionales. Su



■ Magín Díaz en la Noche del Río, Barranquilla, 2014 | Foto: Diego Carranza

nombre se hizo conocido como leyenda en los festivales del Caribe colombiano y en 2011 fue invitado a grabar en el video-álbum-experimental *Esperando el Tsunami* (2014) del documentalista francés Vincent Moon. El Instituto de Patrimonio y Cultura de Cali, por intermedio de Federico Galvis, grabó el primer álbum musical con su nombre: *Magín y Santiago* (2012); inmediatamente Federico Galvis fundó el proyecto *Las dos puntas del pañuelo*, donde Magín graba en Cali al lado del maestro Gualajo, el pianista de la selva, un sencillo llamado *El piano de Dolores* (2012); al volver a Gamero, *Tambó*, un grupo de Barranquilla liderado por Lina Babilonia, lo invita a participar en su álbum con tres canciones: *Tambó 25 años* (2012). Luego, un productor chileno sacó a la luz el álbum titulado *Magín Díaz y el Sexteto Gamerao* (2015), su último trabajo antes de decidir emprender su carrera como solista y convertirse en el protagonista de su propia historia. En 2015, pese al esfuerzo de tanta gente y de una trayectoria de más de 80 años en la música, el país no sabía pronunciar su nombre, Magín seguía viviendo en el anonimato y en condiciones económicas poco favorables.

Magín siempre fue un hombre-hicotea⁵, anfibio, que se adaptó a las malas situaciones de manera plástica, en silencio y casi sin protesta. Aguantó sequías e inundaciones y salió a flote para revelar memorias, recuerdos, relatos y para la construcción poética de su existencia. Solo necesitaba que las condiciones materiales se dieran para potenciar su relato y convertirse en lo que es hoy. Así fue como nació el proyecto *Magín Díaz, el Orisha de la Rosa*, cuyas intenciones fueron transformar las condiciones de vida y la carrera artística del maestro. Para conseguirlo intentamos reivindicar sus derechos patrimoniales sobre la canción *Rosa*, pero lo que encontramos puso en duda la pertinencia completa del proyecto. La canción *Rosa, qué linda eres* también aparecía en Cuba. Según el sitio web *Discography of American Historical Recordings* (2017) el primer LP que contiene la canción se imprimió en 1920 en la voz de María Teresa Vera y en 1927 el Sexteto Habanero Godínez la volvió a grabar, luego de reconocer como compositor a Gerardo Martínez.

La aporía a nivel histórico era fácil de solucionar: Magín se equivocaba o mentía. Pero asistíamos a una dificultad mayor, Magín era exponente de una lucha cultural oculta que los historiadores han calificado como uno de los motores empresariales de Bolívar, y

para entenderlo debíamos valorar su posicionamiento en la historia y comprender la complejidad de su pensamiento. Eso nos obligaba a estudiar la diáspora africana, los problemas de la identidad y buscar pistas en investigaciones y formas de pensamiento no europeas. Fue de gran ayuda la filosofía de Rodolfo Kusch (2007) y la sociología de Silvia Rivera Cusicanqui (2015) y Orlando Fals Borda (1980).

Entonces reconocimos que su historia fue marginal y su relato oral estaba en el borde del discurso escrito, pues no seguía sus reglas y en consecuencia las descalificaba. En otras palabras, su relato oral no tenía compromiso con la verdad objetiva y focalizada, exigía una visión periférica que buscara como fuente de información otros lugares de la memoria, otras formas de entender la experiencia vivida en este continente, lo que Kusch (2007) encontró como una de las características de la América profunda: las verdades existenciales entendidas como un proyecto de ser, impulsado por una memoria oral sedimentada, que se reconocía con los años.

“La vida no es la que uno vivió, sino la que uno recuerda y cómo la recuerda para contarla” decía con reconocimiento profético de las subjetividades caribeñas Gabriel García Márquez (2002: 6). En ese caso, el único posicionamiento discursivo que podíamos ocupar era el del testigo, alguien que escuchó testificar sobre una experiencia en la que no estuvo presente nadie más que el interlocutor. En este marco discursivo, juzgar su relato y su posicionamiento existencial con el rótulo de falso o verdadero era un despropósito, su carácter estético e imaginativo revelaba a un personaje que “no era un sujeto histórico, sino un sujeto oral, una invención poética de sí mismo” (Bustos y García-Orozco, 2017).

El siguiente paso fue poner a su servicio una suerte de Investigación-Acción-Participativa con la figura mítica del hombre-hicotea, como base identitaria a lo largo del relato que actualiza la historia musical colombiana. El lugar de la historia oficial le negaba sus derechos morales y patrimoniales sobre una canción que había compuesto a los 13 años tanto desde Colombia como desde Cuba. Para entablar un diálogo con la historia oficial y no descalificar su relato, fue crucial la metodología de montaje creativo propuesta por Rivera Cusicanqui. Ante la ausencia de datos, recortes de periódicos y fotografías, lo más parecido al relato oral son las imágenes que evoca en la imaginación del

oyente y la imagen que, según Rivera Cusicanqui, permite “descubrir sentidos no censurados por la lengua oficial”, puesto que en sí misma, “ofrece interpretaciones y narrativas sociales, que desde siglos precoloniales iluminan este trasfondo social y nos ofrecen perspectivas de comprensión crítica de la realidad” (2017: 1). El sonido, la voz, el relato oral y la música, al igual que la imagen, son un camino legítimo y poco explorado para comprender la experiencia colonial, pues también son una teorización de la realidad.

Las canciones de bullerengue que canta Magín son circulares, sus letras van y vuelven, giran sin agregar texto en el vacío de la desterritorialización. El hombre-hicotea circula entre el invierno y el verano, usa como vehículo de resistencia la música y la oralidad, así sobrevive, cicatriza la herida colonial y garantiza la comunicación de sus saberes contrahegémicos y de supervivencia. Solo una metodología horizontal-multidisciplinaria permite conducir los recuerdos de Magín a una poiesis de un mundo efectivo en el que su autohistorización es posible y así “transformar y reencantar [su] mundo, en una búsqueda plural y abierta de condiciones de vida más constructivas y mejor equilibradas” (Fals Borda, 1999: 81).

El álbum *El Orisha de la Rosa* fue un montaje creativo inspirado en la técnica del *collage*, la cual se desarrolla en paralelo con el concepto de identidad que ejemplifica Magín: un vademécum de significados que reagrupa la experiencia de la diáspora. Según Stuart Hall, las identidades están “constantemente produciéndose y reproduciéndose de nuevo a través de la transformación y la diferencia” (2010: 360), no hay esencias y tampoco homogeneización perfecta. Ni la música de Magín es la expresión de una esencia africana que se conservó en Gamero, ni Cuba logró en la música de Magín una homogeneización perfecta en el régimen de plantación de la caña de azúcar en 1910 en Bolívar. Rivera Cusicanqui llama a estos complejos procesos de identificación como subjetividades *ch'ixi*⁶.

Ch'ixi es un concepto aymara que usa para pensar las identidades atravesadas por las imposiciones coloniales-culturales, pero que no lograron su cometido y, en consecuencia, son solo manchas. Pese a que el concepto sea andino y aymara, nos sirve para pensar las subjetividades afro del Caribe colombiano. Un proceso de colonización cultural imperceptible para convertir a los sujetos hedientos y de tradiciones arcaicas en ciudadanos de la élite insular del mundo, y que fue manchado, salpicado y determinado con la misma

intensidad que las subjetividades de esos hombres-hicotea. El carácter afrocaribeño de América frente a los procesos de colonización no ha sido pasivo y receptor immaculado. En su lugar, desde América, el cuerpo afrodiaspórico ha fagocitado a Europa y Magín a Cuba. Por eso en estas latitudes, como bien señala con énfasis Rodolfo Kusch (2007), la América profunda siempre resurge del fondo hediento para manchar los cuellos de camisa y cualquier pulcro dispositivo institucional con pretensiones de homogeneización perfecta.

En consecuencia, el álbum *El Orisha de la Rosa* es una mezcla de diferentes



■ Magín Díaz durante la grabación del disco *El Orisha de la Rosa*, Universidad Javeriana, Bogotá, agosto de 2015 | Foto: Viviana Gaviria



• Magín Díaz en *Gamero*, 2014 | Foto: Daniel Bustos

estilos —musicales, académicos y visuales—, es un disco *ch'ixi* del cortar y pegar, un *collage* que desde la independencia y la marginalidad reivindica la manera en la que Magín se recuerda e imagina. Es la manifestación audiovisual de los pequeños discursos, de la autohistorización mítica como compositor de *Rosa, qué lindas eres*, que de la mano de 25 músicos y 19 artistas gráficos de cuatro continentes (América, África, Asia y Europa), logró interpretar la imagen y el sonido de este palimpsesto de la diáspora: “he aquí que el travestismo de los discursos de poder se vuelve máscara de yeso ante el ritmo de las tias caderas de Magín. En ellas se une toda América... los llantos y las derrotas que han sufrido las abuelas... buscan un resquicio para imaginar la posibilidad de alimentar la celebración y la renovación de la vida” (2017: 12).

A través del mito de *Rosa*, de la construcción poética de su existencia, el mundo conoció una voz transnacional, diaspórica y añejada por el tiempo, que a nivel musical es mucho más valiosa que un nombre asociado

a una canción archivado en una biblioteca. Que Magín diga que él compuso *Rosa* y el mundo se lo reconozca, significa una victoria hegemónica en la lucha de poder de dominación cultural sobre lo cubano en el régimen de plantación de la caña de azúcar en Bolívar. Una victoria monumental, pues cumplió la promesa que le hizo antes de morir a Felipa, su madre: jamás dejaría de cantar bullerengue y lograría que “to’ el mundo lo conociera”. Así enfrentó, aguantó y logró una poiesis que puso a su servicio. Pasó de ser un personaje de Gamero, con escasa popularidad en su región, a convertirse en el músico afro más importante de Colombia en el 2017 y luego en un personaje universal.

Desde la pequeñez de su ‘Gamero lindo’, en una carrera completamente marginada y convertido en abuelo, Magín encarnó la figura del *trickster* (impostor), potenció la contradicción y abrió grutas en la hegemonía de la música más contaminada por la maquinaria de las grandes editoriales, motivó la esperanza, espacio en el imaginario de otros músicos de su región para llegar lejos y abrió camino en diversas instituciones, en el Estado y en el mercado que ahora otros solo tienen que recorrer; ganó la pelea con el ‘Diablo’ —como le gustaba decir— y vio en vida sus mayores reconocimientos: en tres años, una de sus canciones estuvo nominada como Mejor Canción Folclórica Latinoamericana en el Festival Viña del Mar en Chile (2016), ganó el premio Vida y Obra (2017), fue premiado como el Afrocolombiano del Año (2017), su proyecto fue nominado a dos Grammy Latino y ganó uno (2017), recibió un homenaje de los Grammy Latino como el nominado con más experiencia en toda la historia de la institución (2017), su proyecto ganó un Grammy Award (2018) y fue nominado en cuatro categorías en los premios de música independiente más importantes del mundo: *The Independent Music Awards*, de los cuales ganó uno (2018).

Magín, pese a su vejez, reactualizó la historia musical de Colombia, la industria y el imaginario de las poblaciones de la diáspora africana. La contradicción entre la pequeñez y humildad de su existencia y los premios obtenidos de la hegemonía de la industria musical, no es otra cosa que la manifestación de las grutas que abren los quehaceres de las pequeñas cosas, la fuerza creativa y la potencia mítica de las subjetividades *ch'ixi* que habitan cada rincón de este continente, esas comunidades que hacen pactos secretos cada vez que besan la existencia.



Magín Díaz en la Noche del Río,
Barranquilla, 2016 | Foto: Laury Herrera

Notas

1. No es mi intención caer en la controversia de si el oficio del auténtico filósofo lo valida un título universitario. Aquí me refiero estrictamente al título con el que uno se gradúa de la carrera de Filosofía.
2. El investigador García-Orozco (2016) divide el bullerengue en tres aires: bullerengue sentao, chalupa y fandango.
3. El cacique es quien dirige el baile y cumple las funciones de director. Se encarga de la recolección de los fondos para hacer los sombreros, comprar los implementos y decidir la ruta de acción anual del grupo.
4. En Gamero, los entonces viajeros al estado de Zulia iban en cuadrillas contratados desde Venezuela a tumbiar bosques y selva, que llamaban materas, para limpiar el territorio y aprovecharlo en ganadería extensiva y agricultura.
5. Con el ánimo de comprender su discurso y la resistencia de su existencia a través de la metáfora, del mito, más nunca de animalizarlo. Entiéndase Humano-Hicotea, es un mito que incluye a hombres y mujeres.
6. Palabra en lengua aymara que designa algo manchado pero que conserva las características de cada uno de los elementos que componen el todo mezclado, no es fusión, es mancha.

Referencias bibliográficas

1. ARCHIVO Eclesiástico de la Iglesia San Roque de Mahates, 1927, Actas de bautismo libro 9. Mahates.
2. ARTEL, Jorge, 1979, *No es la muerte, es el morir*, Bogotá, ECOE.
3. BUSTOS, Daniel, y Manuel García-Orozco, 2017, *Magín Díaz, el Orisha de la Rosa*, Bogotá, Noname.
4. FALS BORDA, Orlando, 1980, *Historia doble de la costa*, Bogotá, Carlos Valencia Editores.
5. _____, 1999, “Orígenes universales y retos actuales de la IAP”, en: *Análisis Política* No. 38, pp. 71-88.
6. GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, 2002, *Vivir para contarla*, Bogotá, Diana.
7. GARCÍA-OROZCO, Manuel, 2016, *Bullerengue Universal*, tomado de: <<https://www.bullerengue.com/proyecto>>.
8. HALL, Stuart, 2010, *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, Popayán, Enviñón Editores.
9. KUSCH, Rodolfo, 2007, *Obras completas*, Tomo II, Buenos Aires, Fundación Ross.
10. MOON, Vincent, 2014, *Esperando el tsunami*, <<http://esperando.cc/esperando/outtakes/majin-diaz/?lang=en>>.
11. RIPOLL, María Teresa, 1997, “El Central Colombiano. Inicios de industrialización en el Caribe colombiano”, en: *Boletín cultural y bibliográfico*, Vol. 34 No. 45, pp. 58-92.
12. RIVERA CUSICANQUI, Silvia, 2015, *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*, Buenos Aires, Tinta Limón.
13. _____, 2017, *La universalidad ch'ixi de Magín Díaz. Magín Díaz, el Orisha de la Rosa*, Bogotá, Noname.
14. WADE, Peter, 2002, *Música, raza y nación*, Bogotá, Vicepresidencia de la República.