

Reverberaciones

Estudios sobre las
músicas populares
en Colombia en el
marco de la IASPM-AL

 2020



Pontificia Universidad
JAVERIANA
Colombia

**CULTURAS
MUSICALES**
en Colombia

Alejandro Tobón Restrepo
Carolina Santamaría-Delgado
Fernando Gil Araque
EDITORES

**CULTURAS
MUSICALES**
en **Colombia**

Reverberaciones

*Estudios sobre las músicas populares en Colombia
en el marco de la IASPM-AL 2020*



Pontificia Universidad
JAVERIANA
Colombia



Institución
Universitaria
Reacreditada en Alta Calidad



Editorial
ITM



Editorial
EAFIT



**UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA**

Facultad de Artes

Santiago de Cali, 2023

Reverberaciones

*Estudios sobre las músicas populares en Colombia
en el marco de la IASPM-AL 2020*

ALEJANDRO TOBÓN RESTREPO
CAROLINA SANTAMARÍA-DELGADO
FERNANDO GIL ARAQUE
(EDITORES)



Pontificia Universidad
JAVERIANA
Colombia



**UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA**

Facultad de Artes

Santiago de Cali, 2023

RESERVADOS TODOS LOS DERECHOS

© Pontificia Universidad Javeriana Cali
Facultad de Creación y Hábitat
Departamento de Arte, Arquitectura y Diseño
© Universidad de Antioquia
Facultad de Artes
Departamento de Música
© Universidad Eafit
Editorial EAFIT
© Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín
Fondo Editorial ITM

© Manuel Sevilla
© Violeta Solano Vargas
© Alejandro Tobón Restrepo
© Rondy F. Torres López

Sello Editorial Javeriano Cali

Calle 18 No. 118-250, vía Pance
Tel. (+57-2) 3218200
<https://www.javerianacali.edu.co/sello-editorial-javeriano>
Santiago de Cali, Valle del Cauca

Comité editorial (Colección Culturas Musicales en Colombia):

Manuel Sevilla, Carolina Santamaría-Delgado
y Juan Sebastián Ochoa Escobar

Primera edición: Santiago de Cali, diciembre de 2023
ISBN: 978-628-7618-66-4
ISBN (e): 978-628-7618-67-1
ISBN (pdf): 978-628-7618-68-8

Coordinación editorial

Claudia Lorena González González

Asistente editorial

Jennifer Ramírez Martínez

Edición y revisión de textos:

Emmanuel Villa

Diseño de colección:

Isabel Sandoval

Diseño de carátula, edición de imágenes y diagramación:

Ever Armando Moncada Betancur

URL de la colección Culturas

Musicales en Colombia:

<https://culturasmusicales.com>

Editores:

© Alejandro Tobón Restrepo
© Carolina Santamaría-Delgado
© Fernando Gil Araque

Autores:

© Ana María Arango Melo
© Carlos Balcázar
© Manuel Bernal Martínez
© Carlos Andrés Caballero Parra
© María Victoria Casas Figueroa
© León Felipe Duque Suárez
© Laura Carolina Fernández Rueda
© Juan Carlos Gaviria Giraldo
© Diego Alberto Gómez Nieto
© Beatriz Goubert
© Gustavo Adolfo López Gil
© María Cristina Marín Ramírez
© Iván Francisco Mendoza Niviayo
© Jorge Iván Molina Betancur
© Federico Ochoa Escobar
© Álvaro Ortega Gutiérrez
© Anamaría Paredes García
© Diego Alejandro Rodríguez
© Juan David Rubio Restrepo

Pontificia Universidad Javeriana Cali | Vigilada Mineducación. Reconocimiento como Universidad: Decreto 1297 del 30 de mayo de 1964. Reconocimiento de personería jurídica: Resolución 73 del 12 de diciembre de 1933 del Ministerio de Gobierno.

Reverberaciones : estudios sobre las músicas populares en Colombia en el marco de la IASPM-AL 2020 / editores Alejandro Tobón Restrepo, Carolina Santamaría-Delgado, Fernando Gil Araque. -- Santiago de Cali : Pontificia Universidad Javeriana, Sello Editorial Javeriano, 2023.

313 páginas : ilustraciones, gráficos, imágenes, tablas ; 24 cm -- (Colección Culturas musicales en Colombia)
Incluye referencias bibliográficas.

ISBN: 9786287618664
ISBN(e): 9786287618671

1. Música popular colombiana 2. Identidad cultural -- Colombia 3. Música -- Aspectos sociales 4. Música nacional -- Historia -- Colombia 5. Influencia de la música -- Colombia 6. Industria fonográfica 7. Música -- Aspectos económicos I. Tobón Restrepo, Alejandro, editor II. Santamaría-Delgado, Carolina, editor III. Gil Araque, Fernando, editor IV Pontificia Universidad Javeriana (Cali). Facultad de Creación y Hábitat. Departamento de Arte, Arquitectura y Diseño V. Universidad de Antioquia VI. Universidad EAFIT VII. Editorial ITM VIII. Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín IX. Pontificia Universidad Javeriana Colombia.

SCDD 781.6309861 ed. 23

CO-CaPUJ
lmc/2023

Contenido

PRÓLOGO 11

PRESENTACIÓN 15

La construcción de identidades a través de la música popular

LA AURALIDAD EN LO EXPERIMENTAL. ESTESIS, ESCUCHA Y
MÚSICA EN EL CASO DEL COLECTIVO 'LA DISTRITOFÓNICA'
Diego Alberto Gómez Nieto..... 29

SUENA-LO NEGRO. DINÁMICAS EN LA CONSTRUCCIÓN DE
IDENTIDAD SONORA EN LA MÚSICA DE GAITA LARGA COLOMBIANA
Álvaro Ortega Gutiérrez 41

CANTOS RELIGIOSOS POPULARES: OBRAS POSCONCILIARES
COLOMBIANAS EN EL CONVENTO LA MERCED EN CALI
María Victoria Casas Figueroa 61

¿NEGRO O BLANCO? LOS IMAGINARIOS RACIALES
DEL JAZZ EN COLOMBIA ENTRE 1920 Y 1990
Federico Ochoa Escobar 79

TROVA ANTIOQUEÑA EN LA FIESTA URBANA:
LA COMPLEJA IDEALIZACIÓN DEL "PAISA"
León Felipe Duque Suárez, Alejandro Tobón Restrepo 97

EL HUMOR, LA POESÍA Y LA DANZA COMO DISPOSITIVOS PARA
LA ACCIÓN POLÍTICA EN LA MÚSICA CARRANGUERA EN COLOMBIA
Jorge Iván Molina Betancur 111

DE UNA FAMILIA A OTRA: EL TALLER DE LUTERÍA
PAREDES Y EL DESARROLLO DE LA FAMILIA
INSTRUMENTAL DE LA BANDOLA ANDINA COLOMBIANA
Manuel Bernal Martínez, Anamaría Paredes García..... 123

LA CONSTRUCCIÓN DE UN MÚSICO EN LA CONFIGURACIÓN
SIMBÓLICA DE LA NACIÓN COLOMBIANA DEL SIGLO XIX:
JOSÉ MARÍA PONCE DE LEÓN VISTO POR RAFAEL POMBO

Rondy F. Torres López 145

Producción, consumo y circulación en la industria discográfica

PRIMEROS REFERENTES DE LA «CUMBIA COLOMBIANA»
EN LA ARGENTINA: EFRAÍN OROZCO (1934) Y LUIS
EDUARDO 'LUCHO' BERMÚDEZ (1946) EN BUENOS AIRES

Carlos Balcázar..... 159

AFRO SOUND: LA TECNOLOGÍA DE AUDIO EN SUS GRABACIONES Y
EL USO CREATIVO EN LA INDUSTRIA DEL DISCO EN COLOMBIA, 1960-1970

Carlos Andrés Caballero Parra175

ANTE EL MICRÓFONO, DE LA TERTULIA AL ESTUDIO
DE GRABACIÓN: AGRUPACIONES DE PIANO Y
CORDÓFONOS PULSADOS ANDINOS COLOMBIANOS

María Cristina Marín Ramírez..... 189

TRADICIÓN Y GRABACIÓN COMERCIAL. DISCUSIONES
EN TORNO A LA MÚSICA PARRANDERA

*Gustavo Adolfo López Gil, Alejandro Tobón Restrepo, León Felipe Duque
Suárez, María Cristina Marín Ramírez, Juan Carlos Gaviria Giraldo*..... 201

EL ARCHIVO ENCARNADO: COLECCIONISTAS, INDUSTRIA
MUSICAL LATINOAMERICANA Y ETNOGRAFÍA COLABORATIVA

Juan David Rubio Restrepo..... 215

EXPLORACIÓN SONORA Y TECNOLOGÍA EN LA PRODUCCIÓN
MUSICAL DE LA AGRUPACIÓN COLOMBIANA ESTADOS ALTERADOS

Diego Alejandro Rodríguez 229

Repensando los roles de los sujetos en la música popular

LOS CANTOS MUIYSCAS EN LOS ANDES COLOMBIANOS: REFLEXIONES DESDE EL TRABAJO DE CAMPO COLABORATIVO Y LA LABOR AFECTIVA <i>Beatriz Goubert, Iván Niviayo</i>	249
DEL «ELLOS» AL «NOSOTROS»: ONTOLOGÍAS DE LA COMPLECIÓN EN LAS ESCUCHAS Y VISUALIZACIONES DE LAS MÚSICAS DEL PACÍFICO NORTE <i>Ana María Arango Melo</i>	269
«LOS OLVIDADOS»: MÚSICA CAMPESINA DE SAN VICENTE DE CHUCURÍ <i>Laura Carolina Fernández Rueda</i>	277
APUNTES PARA PENSAR LA ACADEMIA MUSICAL COLOMBIANA EN CLAVE DE INTERCULTURALIDAD CRÍTICA <i>Violeta Solano Vargas</i>	287
AUTORES	305

PRÓLOGO: PENSAR LAS MÚSICAS Y LAS PRÁCTICAS MUSICALES COMO UN SISTEMA

El Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez es un evento que se celebra en Cali (Colombia), en torno a las culturas musicales presentes en el muy extenso Pacífico colombiano, una región musical que puede pensarse como un trapecio con vértices en la frontera con Panamá, la frontera con Ecuador, Cali y Medellín. Inicio este prólogo con una mención directa al Petronio porque, desde mi punto de vista, es un espacio ideal que permite lo que también posibilita el presente libro: hacerse preguntas sobre la dinámica musical de nuestro país y, en muchos casos, responder algunas de ellas.

Un punto de partida para la reflexión es el primer reglamento del festival, un documento extenso de 1997, donde se declara el objetivo principal de lo que era entonces un proceso naciente: “Estimular la creación, interpretación, difusión y proyección de la música del Pacífico Colombiano y ecuatoriano a nivel nacional e internacional” (sic). Como se ha dicho ya en otras partes, la creación de este festival resultó del interés de la Gobernación del Valle del Cauca en establecer una plataforma con pretensiones en lo cultural, sí, pero también en lo turístico (la precisión es necesaria, en especial en tiempos como los que corren, en los que seguimos debatiendo sobre la conveniencia de separar o integrar lo uno y lo otro). Un cuarto de siglo después y *ad portas* de la edición 27, varias cosas han ocurrido que ponen en perspectiva ese propósito fundacional: el Petronio es una de las instituciones insignia de la Alcaldía de Santiago de Cali (ya no de la gobernación del departamento), otras formas culturales como la gastronomía y la “estética afro” han ganado visibilidad a la par de las prácticas musicales, y la pretendida relevancia turística, aunque

importante, marcha segunda o tercera detrás del innegable peso del festival como espacio de afirmación política desde la dinámica cultural que allí confluye y desde allí se proyecta.

A pesar de las transformaciones mencionadas, hay un aspecto del Petronio en el que sigue habiendo una tarea pendiente, si pensamos en la diversidad musical característica de la región: lograr una mayor presencia de las músicas indígenas, que también forman parte del Pacífico. Conviene recordar que el reglamento original no privilegia a las músicas *afropacíficas* (que hoy son la marca sonora del evento), y que hay decenas de comunidades indígenas en el Pacífico, desde resguardos de base rural hasta grupos de migrantes radicados en centros urbanos como Buenaventura, Cali o Medellín. La discusión se abre, surgen ideas, hay acciones (unas más eficaces que otras), pero las urgencias del evento acaparan toda la atención, y el asunto se posterga. Asumimos siempre que otra vez será.

A finales de 2020 conversamos con el maestro chocono Leonidas Valencia en el marco de un proyecto de investigación sobre circulación musical y, con la inquietud sobre “lo indígena en el Petronio” todavía dándome vueltas en la cabeza, aproveché la oportunidad para conocer miradas frescas sobre el asunto. Compositor, intérprete y analista crítico del papel de la música como agente de desarrollo comunitario, Valencia es una de las voces más autorizadas para ayudar a descifrar esta compleja relación entre el Pacífico indígena y un festival masivo como el Petronio. Su postura fue directa: no es que no haya músicas indígenas en el Pacífico, sino que sus lógicas son distintas a las músicas negras y mestizas. Parfraseando la respuesta de Valencia, su conclusión fue que “los indígenas hacen su música para adentro y no para afuera, por eso no es fácil que lleguen a una tarima como la del Petronio o a unas fiestas patronales, a la vista de todo el mundo”.

Es un punto sólido, basado en la trayectoria de Leonidas como investigador musical y docente en Quibdó y otras subregiones culturales del Chocó. Coincide además con mi propia experiencia con un grupo de músicos del pueblo wounaan que en 2012 nos pidió grabar una serie de rogativas de su comunidad, con la advertencia expresa de que el disco compacto resultante dejara por fuera cinco piezas puntuales: las grabamos y las entregamos en un archivo aparte, privado, porque solo podían ser escuchadas por ciertas personas en un entorno ritual. Claro ejemplo de lo que Valencia llamó la música “para adentro”.

Sin embargo, hay numerosas evidencias contrastantes, que muestran prácticas musicales indígenas “para afuera”. Brevemente, recordemos dos. Una, el Concurso de Chirimías que se celebra cada mes de enero en el marco de las Fiestas de Pubenza en Popayán. El evento es abierto y son varias las agrupaciones que vienen de resguardos del Macizo Colombiano (en especial del de Caquiona, con una tradición de flautistas muy reconocida) y crecientemente hay participantes asentados en las ciudades, como el grupo del Cabildo Urbano Yanacona de Popayán. El otro caso es el de Linaje Originarios, una agrupación de jóvenes emberá chamí del resguardo Marcelino Tascón (en el suroeste de Antioquia) que hacen rap en lengua propia y hoy están radicados en Medellín. Sobre su opción estética y el impacto de su música entre audiencias no indígenas dice “Johnny Dee on the beat” (John Jader Rojas), DJ y productor del grupo: “Es nuestra esencia, es la primera lengua que aprendimos. Y también, [...] sabíamos que llamaría la atención. Cuando cantamos en emberá, la gente no entiende nuestro mensaje, pero sí sienten la energía que queremos transmitir. Así no entiendas una sola letra, te sientes identificado” (Botero, SF.)

Caben entonces varias preguntas aquí: ¿Son “igual de indígenas” las piezas de chirimías de Caquiona que suenan en Popayán y las rogativas secretas de los wounaan? ¿En qué coinciden y en qué se diferencia la mediatización de estas músicas, vía tarima con amplificación o vía YouTube, con la reproducción del CD con la grabación privada en una maloca sobre el río San Juan? ¿Clasificarían como “músicas indígenas del Pacífico” los *beats* de Linajes Ancestrales en una curaduría del Petronio Álvarez? Son interrogantes formulados para la particularidad del caso de lo indígena en Petronio, claro, pero dialogan con los ejes en los que está estructurado el presente libro: las identidades colectivas y las músicas, la circulación en la industria musical y los diferentes sujetos en las dinámicas musicales. Mismos asuntos, distintos contextos.

La comprensión de estas prácticas musicales y la proyección de necesarias acciones conjuntas para su fortalecimiento supone una concepción del quehacer musical que sea integral y que dé cuenta de la compleja red de relaciones sociales que allí se constituyen. Con variaciones, este enfoque (sistémico, ecológico, holístico...) ha sido planteado por diversos autores desde distintas orillas disciplinares, pero resaltamos en este caso la propuesta de Huib Schippers y Catherine Grant. Esta dupla de autores

asentados en Australia publicó en 2016 un volumen llamado *Un futuro sustentable para las culturas musicales: Una perspectiva ecológica*, donde compilan varios estudios que combinan la mirada estructural a los campos de interacción en torno a las prácticas musicales con la mirada a los rasgos y decisiones de actores individuales y colectivos que varían de comunidad a comunidad (Sevilla et al. 2021, 32).

Un análisis de este tipo es ambicioso, en tanto supone un balance entre la comprensión de las complejidades del contexto macro con las particularidades de los contextos micro, prestando especial atención a las variaciones “etnográficas” de cada caso, y es allí donde “Reverberaciones” hace un aporte significativo. Al llevarnos a los lectores desde las entrañas de los archivos musicales conventuales hasta un taller de lutería, y al contrastar la incidencia de las prácticas musicales en el fortalecimiento comunitario con las tensiones en el tránsito de lo cantado a lo grabado, por mencionar algunos casos, este compendio de estudios sobre músicas populares en Colombia nos pone de frente a la diversidad de las dinámicas culturales de nuestro país y a la impostergable labor de continuar los esfuerzos conjuntos para comprenderla y fortalecerla.

Manuel Sevilla, PhD

Profesor titular, Pontificia Universidad Javeriana Cali,
Investigador grupo Poiesis

msevilla@javerianacali.edu.co

Referencias

- Botero, Leonardo. (s.f). “Este grupo de rap compone en lengua emberá chamí”. En: <https://colombiavisible.com/linaje-origenarios-grupo-indigena-de-rap/>
- Schippers, Huib, and Catherine Grant, eds. 2016. *Sustainable Futures for Music Cultures: An Ecological Perspective*. New York: Oxford University Press. An Ecological Perspective. Oxford University Press
- Sevilla, Manuel, Cano, Paola, Bolaños, Fabián, Guevara, Yurani, y Cortés, Ana Lucía. 2021. *Aquí hacemos de todo: Análisis documental sobre circulación de músicas en el Pacífico colombiano*. Cali: Sello Editorial Javeriano.

PRESENTACIÓN

ALEJANDRO TOBÓN RESTREPO¹

CAROLINA SANTAMARÍA-DELGADO²

FERNANDO GIL ARAQUE³

En mayo de 2018, una carta enviada a la directiva de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, Rama Latinoamericana, oficializó la intención de que en 2020 la ciudad de Medellín, Colombia, se convirtiera en la sede del XIV Congreso Internacional de esta Asociación. Aquella carta, en la que se presentaba la candidatura de Medellín, estaba firmada por los mismos tres profesores que hoy tenemos el gusto de presentar este nuevo libro de la colección *Culturas Musicales en Colombia*, una antología que recoge artículos derivados de ponencias presentadas en este evento académico sobre temáticas colombianas. El presente volumen es, por tanto, el producto de un trabajo colaborativo y una amistad que nos une alrededor de la investigación musical desde hace varios años, un esfuerzo en el cual, afortunadamente, hemos sido secundados por un numeroso grupo de estudiantes y colegas.

El empeño que pusimos entonces en convertirnos en los anfitriones del congreso se basó en una aspiración que venía circulando desde hacía varios años entre los investigadores colombianos por volver a convidar a colegas provenientes de toda América Latina, veinte años después

1 Universidad de Antioquia. alejandro.tobon@udea.edu.co

2 Universidad de Antioquia. carolina.santamariad@udea.edu.co

3 Universidad Eafit. fergil@eafit.edu.co

de que Bogotá hubiera sido anfitriona del III Congreso de la asociación. Además, éramos muy conscientes de que la posición geográfica del país, en el ombligo de las Américas, es una gran ventaja para la organización de eventos del ámbito latinoamericano porque resulta un lugar equidistante para todos los interesados en asistir. Al proponer a Medellín como sede quisimos descentralizar la discusión académica de Bogotá, una dinámica megaurbe donde está emplazado el centro del poder político y económico nacional, pero también un nodo donde convergen un porcentaje importante de las instituciones de formación superior y algunos de los principales centros de investigación del país. Pero más allá de las consabidas rivalidades regionales entre rolos y paisas, consideramos que Medellín posee un atractivo especial para los estudiosos de la música popular, puesto que a lo largo de casi un siglo ha sido epicentro de las industrias culturales, y muy especialmente de la industria fonográfica. Todas estas buenas razones se potenciaron con el entusiasmo con que nuestra propuesta fue recibida por la Asociación y por otras universidades locales que quisieron unirse a esta empresa y hacer de este congreso un evento de ciudad. Así, logramos organizarlo gracias a la unión de cuatro centros universitarios: la Universidad de Antioquia, la Universidad EAFIT, el Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín y la Escuela Superior Tecnológica de Artes Débora Arango de Envigado.

Debido a la importancia que tienen para la historia de la ciudad las industrias de la música, decidimos buscar para el congreso una temática central que tuviera que ver con el trabajo y la economía en el campo musical. De ahí que se invitó a los proponentes de los simposios a pensar acerca de una serie de problemáticas que afectan a personas y a entidades en el día a día, en tanto involucra tópicos como la sobrevivencia de los músicos, las audiencias, e incluso a los mismos investigadores que analizan estos fenómenos. Fue así como se propició una reflexión sobre las relaciones de la música popular con la economía, con el espacio laboral, y con la formación que requiere un músico que aspira a ocupar un lugar dentro del mercado de trabajo musical. De ahí la velada alusión que se hizo en la convocatoria a “La gota fría”, el memorable vallenato compuesto por Emiliano Zuleta Baquero a finales de los años 30 del siglo XX y que se hizo famoso en la voz de Carlos Vives, canción que pretendía ironizar sobre la condena bíblica que obliga a la estirpe humana expulsada del Edén a trabajar, es decir a ganarse el pan «con el sudor de su frente». Consideramos que esa orientación no supuso una restricción temática,

que fue uno de los temores que en algún momento se expresó en la lista de correos, sino que más bien se convirtió en un reto para los miembros de la Asociación, quienes finalmente se apropiaron del sentido de la convocatoria para propiciar el diseño de unos simposios que recogieron una gran diversidad de intereses de investigación.

Frente a los miles de preparativos que proyectamos por meses con el fin de recibir de la mejor manera a los múltiples participantes del congreso en nuestra ciudad, con lo único que no contamos fue con la aparición de un molesto visitante no invitado al congreso: el COVID-19. Todo estaba ya preparado para que el evento se llevara a cabo del 16 al 20 de junio de 2020. No obstante, la declaración de emergencia sanitaria y las restricciones de movilidad que se impusieron alrededor de todo el mundo por cuenta de la pandemia obligaron a que el evento debiera ser pospuesto para finales del mismo año. Finalmente, el congreso se celebró de manera virtual entre el 30 de noviembre y el 4 de diciembre, convocando a múltiples miembros de la Asociación y a público local interesado en el tema alrededor de la presentación de 221 ponencias distribuidas en 16 simposios y 81 sesiones. El cambio al formato virtual requirió que las ponencias se pregrabaran para que se pudieran consultar de manera asincrónica, pero las discusiones se hicieron de manera sincrónica para que los ponentes y el público pudieran conversar sobre los puntos en común o las diferencias entre las presentaciones. Por esa razón, buena parte de las ponencias pregrabadas aún pueden ser consultadas en formato video de YouTube.

Más allá de los inconvenientes propios que impone el espacio virtual, que impiden una dinámica más fluida de comunicación entre todos los participantes del congreso, desde el punto de vista académico el balance general fue bastante bueno. Los organizadores quedamos contentos con el resultado y sorprendidos con la riqueza y diversidad de las temáticas desarrolladas en los diferentes simposios. Además, nos alegró encontrar un número significativo de investigadores trabajando sobre temáticas colombianas, por lo que decidimos embarcarnos en una segunda fase de colaboración académica, que se concreta en este libro. Dado que se trata apenas de una selección de artículos derivados de ponencias, esta antología no tiene el propósito de sustituir la compilación de actas que realiza juiciosamente IASPM-LA al finalizar cada congreso. Pretendemos más bien que esta publicación se convierta en complemento de ese loable esfuerzo, y que vistos en su conjunto ambas compilaciones permitan a los

lectores observar un panorama del estado de la investigación en músicas populares en Latinoamérica y en Colombia en particular gracias al impulso de la Asociación. Por ese carácter complementario, la convocatoria de ambas publicaciones se hizo de manera concertada, de suerte que los editores estuvimos siempre al tanto de los avances y por supuesto de las dificultades que entraña el proceso de editar colecciones de textos de varios autores. Agradecemos la disposición que siempre tuvo Darío Tejada, editor de las actas, para compartir con nosotros todos estos afanes editoriales.

Para la edición de este libro, los editores hicimos una revisión de todas las ponencias con temas colombianos presentadas en el congreso, lo que arrojó alrededor de sesenta y cinco trabajos. Analizamos los resúmenes y los videos de las ponencias para seleccionar un primer listado de alrededor de treinta ponencias susceptibles de convertirse en artículos que, poco a poco, se fue depurando a partir de la comunicación y el intercambio con los autores. Finalmente llegamos a un total de 18 artículos que están organizados en tres capítulos, una estructura que claramente difiere de la organización temática en 16 simposios del congreso, pero que, a nuestro juicio, reúne los textos en tres grandes áreas de interés que engloban las principales preocupaciones de los investigadores: la construcción de identidades, el funcionamiento de la industria musical, así como los roles que asumen los sujetos en la práctica o el estudio de la música popular.

1. La construcción de identidades a través de la música popular

Si bien el tema de la construcción de identidades propuesto para primera sección es amplio, con él pretendemos configurar miradas, desde los procesos actuales de investigación musical en Colombia, por el frágil y complejo mundo de la construcción de identidades. Estas miradas se soportan en ocho narraciones sin conexiones concretas entre ellas, pero que, a través de historia, prácticas culturales (músicas tradicionales, músicas populares urbanas, poesía, instrumentos) y personajes, tejen una red de intersubjetividades que dan cuenta de conflictos, formas de dominación, imaginarios, tradiciones, folclorismos, relaciones críticas... , que se anclan a territorios claramente establecidos.

El primer artículo de la sección, escrito por Diego A. Gómez nos presenta, mediante el uso de herramientas conceptuales sofisticadas, la manera en que el colectivo La Distritofónica incorpora la metáfora de la disonancia como representación sonora de Bogotá. Su aproximación teórica busca entender la estética y la identidad de este colectivo de músicos, que está basada en el ruido de la ciudad, más allá de una simple mimesis. Alvaro Ortega continúa, partiendo de un cuestionamiento a la dicotomía entre «estilo indígena y «estilo negro» en la tradición musical de las gaitas largas, en la costa Caribe colombiana. El autor pone en evidencia que, a pesar de tratarse de una narrativa que está naturalizada en el circuito gaitero, los músicos en realidad tienen identidades flexibles en las que no hay una correlación entre fenotipo, territorio y performance sonoro. Una grabación de Batata, tambolero representativo de esa tradición, le sirve para indicar que «el estilo interpretativo debe pensarse como algo abierto, fluido y en permanente construcción, donde se manifiestan características tanto individuales como colectivas, tradicionales y modernas».

María Victoria Casas evidencia, desde dos obras de compositores colombianos encontradas en el archivo del Convento de la Merced, en Cali, que existe una tensión entre una tendencia universalizante dada por la normativa de la iglesia católica a través del Concilio Vaticano II y una apuesta por encontrar cierta identidad religiosa propia regional. En la primera, se adaptan repertorios genéricos traídos de otros países hispanohablantes, mientras que la misa andina de Lucidia Cardona incluye expresiones del folklore musical latinoamericano.

¿Existió una identidad racial asociada al jazz en Colombia? Es la pregunta que Federico Ochoa se hace en tanto este asunto es central para la historia del género en Estados Unidos. El artículo muestra que en algunos medios de comunicación locales se difundieron imágenes racializadas que conectaban al jazz con la negritud, pero señala que la asociación se hacía más con la alegría y con el carnaval que, si bien se ligan con la cultura negra, no tenían una carga peyorativa tan fuerte como en la segregada sociedad norteamericana.

León Felipe Duque y Alejandro Tobón reflexionan sobre cómo en la trova antioqueña —improvisación poético musical de larga tradición campesina— se ha transformado la identidad paisa en la actualidad, identidad llena de tensiones que se mueve entre lo rural y lo urbano, y que busca proyectarse más allá de la ciudad y de la región.

Jorge Molina devela, desde la práctica carranguera, cómo la música, los textos de las canciones y la puesta en escena de esta expresión, se convierten en elementos simbólicos a través de los cuales se reivindica una identidad, se exalta una forma de vida (campesina) y se apuesta por una conciencia medioambientalista; es decir, estas prácticas dotan a los músicos de recursos para «introducir sus mensajes y sus ideas de reivindicación social y política sin pasar por un discurso manifiesto, ya que el mismo se encuentra encriptado en la formulación poética y humorística».

Manuel Bernal y Anamaría Paredes presentan desde la lutería de un instrumento de cuerdas, apropiado por la cultura andina colombiana, las relaciones sociales y estéticas que se transforman con las modificaciones mismas del instrumento y sus usos en las prácticas musicales que lo requieren, así como sus migraciones entre culturas populares-tradicionales y culturas académicas.

Finaliza esta sección con Rondy Torres quien construye —a partir de la biografía de un músico bogotano del siglo XIX desde la mirada de un poeta insigne de la literatura colombiana— el sentido que tiene la invención de una biografía hagiográfica en la configuración de un proyecto nacional, proyecto que necesitó de la presencia de identidades moldeadas y suscritas a una idea de mundo “civilizado” para inspirar la idea de una nación simbólica.

2. Producción, consumo y circulación en la industria discográfica

La segunda sección del libro agrupa textos que se aproximan desde diversas perspectivas al mundo de la industria discográfica. No obstante, paradójicamente la selección comienza con un texto que no se enfoca en los discos, sino más bien en las prácticas musicales que tenían lugar en la antesala de los estudios de grabación. Carlos Balcázar escribe sobre las actividades de dos músicos colombianos, Efraín Orozco y Lucho Bermúdez, quienes jugaron un rol importante en la formación de artistas en Buenos Aires en las décadas de 1930 y 1940. Pese a que sobreviven muy pocos registros visuales y de audio de las actividades de estos músicos en la escena musical argentina, ya fuera en los estudios de la radio o en las casas disqueras, el autor argumenta que las indicaciones que dieron a los músicos locales sobre cómo interpretar los repertorios del Caribe

colombiano ayudaron a la construcción de subjetividades compartidas sobre qué era y cómo sonaba «lo tropical». De esta manera, se crearon unas bases para la posterior adaptación de la cumbia y los ritmos tropicales colombianos en la Argentina. El texto de Carlos Caballero, en contraste, se enfoca en analizar las características técnicas y acústicas de los estudios de grabación en los cuales se registró la música tropical colombiana en las décadas de 1940 y 1950. Para Carlos, las técnicas desarrolladas para grabar orquestas tropicales de salón, como las de Lucho Bermúdez, se trasladaron sin muchas modificaciones a la grabación de Afrosound, pese a que la aproximación de este conjunto a los repertorios tropicales en la década de 1960 tuvo un carácter mucho más experimental. Esta reflexión lleva al autor a preguntarse por el rol de los grabadores y las características físicas de los estudios, en particular de las disqueras ubicadas en Medellín.

El siguiente artículo se concentra también en las conexiones entre la actividad musical doméstica, el estudio radial y el estudio de grabación. En su texto, María Cristina Marín se pregunta por el papel que jugaron la tecnología y los espacios de producción y difusión masiva en la definición de nuevas conformaciones instrumentales en la música andina colombiana. El foco de su trabajo es la combinación tímbrica del piano y los cordófonos andinos como la bandola y el tiple, un formato que era usual en las tertulias de familias de músicos como los Camargo Spolidore, pero que luego se naturalizó en otros espacios debido a la aparición de programas radiales y álbumes fonográficos que hacía posible la mezcla de timbres gracias al uso del micrófono. Por su parte, el artículo de Gustavo López, Alejandro Tobón, León Felipe Duque, María Cristina Marín y Juan Carlos Gaviria analiza el rol de la grabación comercial en la consolidación de la tradición de la música parrandera, reflexionando sobre el rol del disco como fuente documental indispensable para la reconstrucción histórica. Para los autores, la grabación fonográfica encarnó una segunda oralidad fundamental para el proceso de transmisión de una práctica musical que poco pasó por el papel, y cuyo sentido solo puede ser comprendido desde una metodología etnográfica que reconozca el rol de mediación ejercido por la grabación.

El capítulo de Juan David Rubio reflexiona sobre la relación entre el disco fonográfico y la memoria colectiva. Destaca el rol del coleccionista como el depositario del saber, quien es un agente epistémico y no únicamente un depositario de un material documental. Al analizar su

experiencia de trabajo de varios años con el mayor coleccionista de música del cantante Julio Jaramillo, el autor interroga la relación entre sujeto y objeto conceptualizando el disco como un fetiche, lo que lleva a pensar el coleccionista como chamán que es capaz de interpretar un saber que está más allá del objeto mismo.

El último artículo de esta sección se aparta de los enfoques históricos usados por muchos de los autores aquí incluidos, centrándose en un análisis musical de la producción en estudio de un grupo de rock. Diego A. Rodríguez analiza la exploración sonora de Estados Alterados, un grupo icónico de rock colombiano que ha estado activo desde la década de 1990 hasta el presente. El autor hace un análisis detallado de varias canciones emulando la pista como técnica de descripción; en otras palabras, el ejercicio de reconstruir la pista en el software Ableton Live permite graficar y analizar parámetros sonoros que no se pueden ver en una partitura. Adicionalmente, las entrevistas y otras fuentes como podcast permitieron al autor reconstruir diferentes momentos del proceso de producción. La aproximación al trabajo en el estudio de grabación ha sido muy poco explorada en el país, por lo que el trabajo de Rodríguez posiblemente se convierta en un referente importante para futuros desarrollos.

3. Repensando los roles de los sujetos en la música popular

La última sección del libro presenta cuatro textos en los que se abordan problemas y reflexiones alrededor del otro, la memoria como recuperación cultural o lo opuesto como es el olvido, prácticas afectivas en las que se involucra tanto la comunidad como el investigador, la relación ellos y nosotros y la multiculturalidad. Los textos seleccionados para este capítulo se centran en cuatro problemas: la relación con los otros, la memoria y el olvido, la relación ética entre el investigador con la comunidad y la interculturalidad.

En su ensayo “Reflexiones sobre el siglo XX: el estudio de los ‘Otros’ y de nosotros como Etnomusicólogos”, Bruno Nettl señalaba que al autodefinirse la etnomusicología se había esforzado en establecer su campo de acción por referencia a los «otros» y a cómo se aborda el otro musical o la otredad musical, siendo el investigador un *outsider* respecto

a ellas (Nettl 2003). En contraste, tanto en el artículo de Goubert y Niviayo como en el de Arango, los investigadores no son *outsiders* sino que se convierten, de manera simbólica y de manera real, en parte de esa comunidad.

En la relación afectiva se aborda la ética y la relación investigador con los “otros” y se genera la pregunta: ¿cómo devolver el conocimiento y las experiencias brindadas a la comunidad?, cada autor señala una perspectiva diferente. La antropóloga Ana María Arango, plantea que devolver ese conocimiento comunitario es ayudar a la toma de conciencia, mientras Goubert y Niviayo señalan que es evitar la “rapiña intelectual”. El devolver este conocimiento a la comunidad es contribuir al empoderamiento de ellas, a revalorizar su cultura, ayudar al reconocimiento político, reconocer la existencia de la otredad y contribuir a la creación de memoria, entre otros.

El texto de Goubert y Niviayo es resultado de un proceso de investigación de diez años en que los investigadores han planteado una metodología incluyente y colaborativa. Esta investigación es un trabajo de recuperación étnica que empodera la comunidad. Por su lado el artículo de Ana María Arango señala cómo el documental es una herramienta muy potente para hacer crecer a la comunidad, devolver conocimiento y reconocerse como parte de ellos.

El artículo de Laura Fernández indaga por la polisemia “música campesina” y “sujeto campesino” en el marco de una teoría cultural. Si bien hablar sobre memoria cultural puede ir ligado a recuperación cultural, en la investigación se señala cómo la comunidad de San Vicente siente la música campesina como un olvido; esto debido a las prácticas de transculturación cultural y musical, en las que la “valoración estética” se cuestiona frente a expresiones comerciales que llegan con diferentes valores éticos y estéticos, procesos que cuestionan el valor simbólico que estas músicas representan.

Por último, el texto de Violeta Solano aborda diferentes modelos y discusiones que ha tenido la educación musical en Colombia, desde la apuesta hegemónica de formación musical de Conservatorio del siglo XIX hasta dinámicas de interculturalidad en el siglo XXI. En esta última dirección, Solano plantea cómo las músicas urbanas y los proyectos de investigación-creación han contribuido a expandir los modelos educativos en la formación musical universitaria en clave de una “interculturalidad crítica”.

Este artículo, en particular, hace una apuesta por construir un lenguaje incluyente de género neutro con el que se refuerza —como posición política de la autora— el tema de la interculturalidad.

Conclusiones

Si algo muestra la diversidad de temáticas y aproximaciones al estudio de la música popular en Colombia contenidas en esta antología de textos, es el dinamismo que ha alcanzado en los últimos años la investigación musical en el país. La multiplicidad de lecturas de la realidad musical colombiana y de sus diversas prácticas hace difícil señalar unas líneas teóricas o metodológicas predominantes. No obstante, observando el panorama desde las perspectivas temáticas propuestas por el congreso, encontramos algunas tendencias particulares que vale la pena señalar. En primer lugar, las aproximaciones al estudio de la industria musical privilegian las miradas sobre los roles de los sujetos y las subjetividades asociadas a las escuchas, mientras que poco se interesan por dilucidar aspectos centrados en lo económico o en las nuevas tecnologías. En ese sentido, la mayoría de las investigaciones se decantan por un análisis de las dimensiones simbólicas de las prácticas asociadas a la música popular, lo que muestra un derrotero anclado a idearios investigativos que ya cuentan con cierta tradición en el país. No obstante, también señala la existencia de otras rutas que aún permanecen inexploradas y que quizás puedan convertirse en oportunidades para iniciar nuevas indagaciones en el futuro.

Otro asunto que quisiéramos resaltar es el florecimiento de propuestas investigativas desarrolladas desde lo colectivo, que denotan la apuesta que ha hecho el Ministerio de Ciencia, Tecnología e innovación por privilegiar en Colombia la existencia y consolidación de grupos de investigación en las universidades. Los equipos de trabajo permiten integrar diferentes percepciones, saberes y talentos de sus miembros, un ejercicio que no solo enriquece los resultados de la construcción de nuevo conocimiento, sino que hacen de estos textos un lugar de encuentro y de diálogo entre amigos y colegas, amén de los procesos de formación que ellos mismos entrañan. Al fin y al cabo, es ese mismo sentido de profundo aprecio por el trabajo colectivo lo que nos inspiró en un principio a buscar ser anfitriones del congreso y luego a compilar y editar este libro.

Una última palabra sobre el título de esta compilación de textos con temas colombianos derivado del XIV Congreso de la IASPM-LA. En

acústica, la reverberación señala el reforzamiento y la persistencia de un sonido, un efecto que se produce cuando existe un espacio adecuado que refleja las ondas y permite la resonancia. Nos gustaría y esperamos que esta compilación de textos tenga ese mismo efecto en el desarrollo del campo de los estudios de música popular en Colombia. Apostamos porque el libro se convierta en el espacio adecuado que permita que el sonido de las contribuciones de estos autores no se extinga rápido, sino que siga reverberando en la memoria y los afectos de quienes nos lean.

Referencias

- Nettl, Bruno. 2003. "Reflexiones sobre el siglo XX: el estudio de los "Otros" y de nosotros como etnomusicólogos." *Trans. Revista Transcultural de Música* 7 (2003):0. Redalyc, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82200706>

*1. La construcción de identidades
a través de la música popular*

LA AURALIDAD EN LO EXPERIMENTAL.
ESTESIS, ESCUCHA Y MÚSICA
EN EL CASO DEL COLECTIVO
'LA DISTRITOFÓNICA'

DIEGO ALBERTO GÓMEZ NIETO¹

Los llamados estudios de sonido (*Sound Studies*) son un campo de investigación aún en emergencia. Entendidos como un campo de las ciencias humanas que toma como punto de partida el análisis de fenómenos sonoros —sean estos música, voces, escucha, *performances* u otros de la realidad sónica—, el mismo critica, inclusive, las prácticas sónicas y los discursos que los describen (Sterne 2012, 2-3). No es este el espacio para discutir las diferencias nominales que involucran el tema de la transdisciplinariedad en la musicología —menos en las ciencias humanas— pero sí el espacio para traer a colación los intereses de un campo de estudios que pone de relieve el problema del sonido en sí mismo y la auralidad (el problema de la escucha) en aras de revisar cómo el sonido se puede comprender como, valga la aclaración, objeto de estudio para el análisis de la música y sus participantes.

Desde esta perspectiva investigativa, propongo valerme justamente del concepto de auralidad, para exponer la manera en la cual la música experimental en la ciudad de Bogotá se relaciona con la experiencia

¹ Fundación Universitaria Juan N. Corpas. diego.gomez@juanncorpas.edu.co

sónica de la ciudad. Concretamente, deseo ejemplificar este aspecto analizando la producción artística del colectivo artístico ‘La Distritofónica’ para revisar cómo la misma asimila el paisaje sonoro de la ciudad de Bogotá, Colombia, para abocar dicha experiencia aural a los productos musicales que componen su acervo artístico. Se argumenta que dicho proceso involucra una doble dimensión de transducción y entextualización de lo sónico (Ochoa 2006 y 2014 respectivamente) producto de la experiencia y estesis (Mandoki 2006) de una sonósfera bogotana que, en dependencia de unas técnicas audiles (Sterne 2003), permite relacionar los mismos productos con el contenido sónico que dicho lugar contiene, este es, el característico de la ciudad de Bogotá. Este tipo de nexos entre la estesis, lo aural y lo musical los rastreo desde las opiniones que los mismos integrantes de ‘La Distritofónica’ han realizado sobre su propia música, sumado a material periodístico que ha criticado el impacto de dicha música en el contexto bogotano (Gómez 2014) para comprender ambas partes – autoapreciaciones y datos periodísticos– como informaciones que delatan, ulteriormente, metáforas alusivas a la ciudad de Bogotá (Zbikowski 2008), regímenes aurales (Bioletto 2019) e inclusive abyecciones (Alegre y Hernández 2018) de cara a lo experimental en occidente.

Señala Sterne (2003) que el problema de la escucha implica revisar las técnicas de escucha o audiles (*audile techniques*) que moldearon las tecnologías de reproducción sonora como la radio, el cine y la grabación y que, sucedáneamente, definieron la manera en la cual dichas tecnologías surgieron². El autor defiende que dichas técnicas de escucha problematizan *el contenido de los espacios acústicos* (Sterne 2003, 94) el cual se hace patente en el uso de un metalenguaje propio referente a la descripción del sonido. Dicho metalenguaje –que en el caso distritofónico es de orden metafórico– no es tratado de manera directa por el autor quien se enfoca en el problema de la práctica de la escucha. El argumento del presente artículo revisa justamente cómo en parte del fenómeno experimental bogotano se hacen patentes técnicas audiles que configuran

² El término audil (*Audile*) es entendido por Sterne como adverbio que denota la condición bajo la cual la audición es el sentido privilegiado para conocer o experimentar la realidad. En este orden define una distinción entre oír (*hearing*) y escuchar (*listening*) para entender la segunda, siguiendo a Truax y Steven Feld, como un mecanismo activo para adquirir conocimiento de un espacio físico a través de la aprehensión de las variaciones en su carácter sónico (Sterne 2003, 96).

discursos musicales y que son rastreables en las metáforas que se utilizan para describir procesos de creación, apreciaciones y juicios de valor y que delatan, de manera agregada, una relación entre un paisaje sonoro urbano. Paisaje que resulta concomitante de una experiencia estética que alimenta un discurso musical.

Parte del acervo de opiniones referentes a la música del colectivo (Puentes 2018 y la sección de webgrafía del presente capítulo) hablan no solamente de su carácter polifacético frente a una nueva manera de tratar las músicas locales del contexto colombiano³ sino que definen tales iniciativas utilizando términos típicos del metalenguaje de la música académica occidental. Adjetivos como “disonante” o “ruido” son recurrencias que me interesa delatar en las apreciaciones musicales de la música del colectivo. Para ilustrar este punto incluyo acá algunas de las opiniones respecto a algunas de las ediciones del festival distritofónico. Señalaba el periodista mexicano Oscar Adad:

(...) Bogotá es también el lugar de las montañas, el cielo azul y las nubes. El lugar perfecto para echar a volar los cometas e imaginar nuevos horizontes. Y es precisamente entre el caos urbano y los cometas en el cielo donde, desde hace diez años, un grupo de jóvenes artistas decidió empezar a componer nueva música para la banda sonora de la ciudad⁴.

De igual manera la revista Arcadia respecto al mismo evento:

En el festival no hay sonidos puros. La disonancia, los juegos rítmicos y la experimentación se toman por estos días algunos de los escenarios de la capital con varias agrupaciones que hacen parte del

3 Esto, es coherencia con los objetivos de ‘La Distritofónica’, la cual se define como “una plataforma de apoyo a la música independiente de jóvenes músicos bogotanos que toman como punto de partida estético los lenguajes tradicionales de las costas, el interior y las músicas urbanas (jazz, rock, electrónica [y] erudita) para desarrollar un lenguaje abierto y plural consecuente con los lineamientos de las vanguardias musicales contemporáneas” (ladistritofonica.com).

4 Adad, Oscar. 2014. “Festival Distritofónico 2014, diez años del colectivo La Distritofónica – Primera parte”. Post en la web *voodooonise*, 30 de octubre de 2014. <https://voodooonise.wordpress.com/2014/10/30/festival-distritofonico-2014-diez-anos-del-colectivo-la-distritofonica-primera-parte/> [Consulta: 25 de octubre de 2019].

catálogo del sello que las reúne: La Distritofónica, una importante apuesta para que la capital sea sinónimo de vanguardia musical⁵.

El músico Andrés Gualdrón apreciaba sobre el colectivo de ‘La Distritofónica’ que había [tenido] “la impresión de que finalmente estaba escuchando un sonido que le hacía justicia a esta capital esquizoide, ruidosa y extravagante, con una música que exhibía, sin inhibición alguna, estas mismas características”⁶, y el periodista Luís Daniel Vega añadía respecto a la banda Suricato, perteneciente al colectivo, valga la aclaración:

¿En qué saco se puede meter la música de este quinteto bogotano? Para los rockeros podrá parecer muy jazzero y para los jazzeros, evidentemente, el asunto será más bien estridente. (...) Su segundo disco, luego del sorpresivo Remolque juguete (2011), está lleno de contrastes sonoros que se sostienen a buen pulso gracias a un formato inédito (voz, trombón, guitarra, contrabajo y batería) a través del cual la banda puede filtrar lirismo, agresividad, gritos, susurros y disonancias⁷.

Las mismas referencias descriptivas adquieren relevancia histórica dentro del panorama de la música europea de vanguardia a finales del siglo XIX como contrapuestas, mediante el concepto de innovación, al paradigma de la música tonal. Dicha contraposición puede ser organizada en dicotomías entre las que destaca la de consonancia/disonancia, aunque se pueden delatar otras (López Cano 2006 y Sun 2012). Justamente, como parte sustancial de la conformación del paradigma de la tonalidad, el concepto de disonancia ha sido revisado constantemente para abrir discusiones respecto a la manera en que se estructura no solo lo musical desde el siglo XIX sino lo artístico en el paradigma de la tradición occidental. Ya en 1863 Hemholtz trataba la condición de la música

5 Revista Arcadia. 2012. “De cumbia, experimentación y rock”. Post en la web *Revista Arcadia*, septiembre 29 de 2012. <https://www.revistaarcadia.com/agenda/articulo/de-cumbia-experimentacion-rock/29458/> [Consulta: 25 de octubre de 2019].

6 Gualdrón, Andrés. 2014. “Experimentaciones extremas: se viene el Festival Distritofónico”. Post en la web *VICE*, octubre 11 de 2014. <https://www.vice.com/es/article/zndk9e/distritofnico> [Consulta: 25 de octubre de 2019].

7 Vega, Luís. 2013. “Sonidos colombianos, vol. 1”. Post en la web *Revista Bakanika*, noviembre 23 de 2013. <https://www.bakanika.com/seccion-cultura/sonidos-colombianos-vol-1.html> [Consulta: 25 de octubre de 2019]. En la sección de weblogografía se pueden rastrear otras fuentes que apoyan esta serie de apreciaciones y opiniones sobre el sonido distritofónico.

desde los conceptos de disonancia/consonancia en términos acústicos y el respectivo efecto que produce en el aparato auditivo humano, para constatar los principios básicos de la tonalidad (Johnson—Laird, Kang y Leong 2012, 20). Este tratamiento teórico se suma a un largo sumario de aproximaciones al tema que van desde la época del renacimiento hasta el surgimiento del pensamiento post schenkeriano inclusive. Sin embargo, lo que pretendo destacar es que lejos de tal objetivo, los conceptos de disonancia y ruido concomitantes al pensamiento musical occidental hacen parte aun de las categorías descriptoras para tratar fenómenos como el de ‘La Distritofónica’ y remitir, mediante su potencia metafórica, a la sonósfera de la ciudad de Bogotá. En este orden, como señalan Johnson-Laird, Kang & Leong, el concepto de disonancia depende de la familiaridad que se tenga con un conocimiento musical tácito que configura una serie de principios prácticos (2012, 22). Estos principios prácticos los relaciono con el tema de la escucha al confrontarlo con el concepto de ‘Música absoluta’, el cual aparece como delimitante ontológico de lo sonoro en occidente a finales de siglo XIX. El concepto devino en una dinámica contemplativa de la escucha de manera que la escucha “correcta” fuera aquella que se limitara al ámbito del intelecto o del análisis. Este tipo de escucha entra en debate con otros tipos de escucha como las escuchas “reducida” de Pierre Schaeffer (Krause 2018) o aquellas que se alejan de lo que Castellanos llama un *cogito logico* en favor de un *cogito sonoro* (Castellanos 2017, 49-57). Tenemos así, delimitantes a nivel ontológico que repercuten a nivel de la escucha al imponer una normatividad para su estesis y que permiten comprender lo experimental y sus apreciaciones en relación con los adjetivos citados como un fenómeno abyecto (Alegre y Hernández 2018).

En este orden, y complementando mi argumentación, me interesa revisar cómo los sonidos urbanos se supeditan a un proceso de estesis y entextualización, por una parte, y de transducción, por otra. Estesis, entendida como “la sensibilidad o condición de abertura, permeabilidad o porosidad del sujeto al contexto en que está inmerso” (Mandoki 2006, 67) es la condición *sine qua non* de la *entextualización* definida como el “acto de enmarcar un objeto musical estudiado, a través de distintos modos de captura” (Ochoa 2006). En este caso me apoyo en el argumento de Bieleto, el cual reclama que los sonidos urbanos pasan en la actualidad por procesos de entextualización similares a los que en el siglo XX pasaron las músicas tradicionales (Bieleto 2017, 109). Sin embargo, a diferencia

de Bieletto, quien revisa la enmarcación de los sonidos urbanos en cartografías sonoras de la ciudad de México, acá definiendo que la manera en la cual la experiencia estética de los integrantes de ‘La Distritofónica’ es hecha música (estética diría Mandoki), implica no solo un proceso de entextualización de un paisaje sonoro urbano, sino, incluso, un proceso de transducción. La noción de transducción apela a la manera en que se “transforma una forma de energía (ondas de sonido, luz) en otra (vibraciones, transmisores bioquímicos, etc.)” (Ochoa 2014, 23). Sin embargo, siguiendo el trabajo de Ochoa, la transducción puede ser entendida como el proceso que relaciona un objeto sonoro (como un paisaje sonoro) con la escucha subjetiva. En este orden de ideas, y apoyada en las ideas de los antropólogos Viveiros de Castro y Stefan Helmreich, Ochoa utiliza la noción de transducción —en vez de traducción— para explicar cómo durante el siglo XIX la cultura letrada colombiana realizó un proceso de “purificación del lenguaje” interpretando las prácticas culturales de la lengua castellana en Colombia desde regímenes epistémicos coloniales para producir inscripciones de lo sonoro que dependían de las estrategias tecnológicas de inscripción de la gramática española de finales de siglo XIX a través de manuales y textos entre otros mecanismos. Lo que subrayo, siguiendo estas ideas, es que de la misma manera en que la cultura letrada decimonónica interpretaba las prácticas del idioma para inscribirlas y regularlas a través de los paradigmas coloniales, en el contexto urbano contemporáneo, siguiendo a Bieletto (2017), se dan procesos de transducción de experiencias estéticas particulares del paisaje sonoro urbano a productos musicales específicos. Así pues, entextualización, entendido como el hecho de enmarcar, y transducción como el hecho de reorganizar una experiencia acústica para hacerla música, componen sucesivamente parte del quehacer artístico experimental bogotano, ejemplificado de manera concreta en el proyecto artístico de ‘La Distritofónica’. Sin embargo, entextualización y transducción son inseparables de la estesis aurál que les lleva a anclarse en los paradigmas hegemónicos de la cultura occidental implicando, efectivamente, delatar las ideologías desde las cuales se escuchan, piensan y comprenden los sonidos bogotanos.

Parte de las fuentes que ayudan a confirmar el argumento de la relación estesis aurál-música, surgen de un registro fundamental: las metáforas que utilizan tanto los integrantes como los oyentes del colectivo artístico para describir la música de ‘La Distritofónica’ como alusiva a la ciudad de Bogotá y su paisaje sonoro. En este orden, el registro escrito toma el rol de inscripción, entendido como el “acto de ‘grabar’

una escucha en una tecnología particular de diseminación y transmisión” (Gitelman *apud* Ochoa 2014). Pero dicha inscripción es metafórica y devela no solo una apreciación estética sino una auralidad⁸, esta es, el marco epistemológico que condiciona el enganche (*engagement*) con el mundo audible (Ochoa 2006, 2014; Bieletto 2017); configura la escucha y, podríamos extender, estructura de manera vital la significación musical. En el caso de un fenómeno como el de ‘La Distritofónica’ la revisión documental aborda parte del material periodístico que registra el quehacer artístico del colectivo desde su fundación en el año 2004 rastreando las descripciones que sus integrantes realizan sobre sus propios productos artísticos y que funcionan como metáforas descriptoras de la ciudad de Bogotá. Siguiendo a Ochoa (2014), podemos entender este material descriptivo no como un simple registro informativo, sino como el registro de experiencias sónicas que reflejan la manera en que son cargados de significados los sonidos. El objetivo primordial será entonces el entender la metáfora no como una relación ingenua bis a bis y exclusiva en la relación sonido-escrito sino, como una relación que permite entender análogamente, la música del colectivo como metáfora del paisaje sonoro de la ciudad de Bogotá en una relación transductiva a nivel de significados sonido-sonido.

Grupo	Disco	Año	Tema
Primero mi Tía Quinteto	<i>Primero mi Tía Quinteto</i>	2005	Transmilenio Tra Ico
Ricardo Gallo Cuarteto	<i>Los Cerros Testigos</i>	2005	La Distritofobia
Tumbacatre	<i>Tumbacatre</i>	2006	Candelaria
La Revuelta	<i>Agua</i>	2007	Rio Bogotá

-
- 8 Siguiendo las revisiones que hace Zbikowski (2008) sobre el trabajo de Steven Feld con los Kaluli, la metáfora no es solamente un artefacto literario sino una estructura básica del entendimiento. En este orden las descripciones musicales son entendidas como metáforas capaces de proveer claves para entender cómo la música se estructura, es comprendida y significa a partir de la manera en que se experimenta el sonido, es decir, en cómo se le escucha. Como señala Ochoa (2014), tal escucha y la inscripción de la misma no es ingenua. Silencia aspectos y resalta otros. Selecciona algunos, no puede aprehender otros.

Grupo	Disco	Año	Tema
Ricardo Gallo Cuarteto	<i>Urdimbres y Marañas</i>	2006	La Distritofobia
Curupira	<i>Regenera</i>	2013	Décima con Jiménez Sumergido en la ciudad

TABLA 1. Información paratextual alusiva a la ciudad de Bogotá en títulos de discos y temas en La Distritofónica.

Así pues, el objeto de estudio lo constituyen los registros que oyentes de la música e integrantes del colectivo ‘La Distritofónica’ realizan sobre la misma música entendiéndose la misma como signo de la sonoridad y paisaje sonoro de la ciudad de Bogotá. Los paratextos ubicados en nombres de producciones discográficas, librillos explicativos de las mismas, nombres de temas y canciones, así como en el mismo nombre del colectivo *distrito – fonos* permiten interpretar una clara relación simbólica con la ciudad de Bogotá (Ver tabla 1) (Gómez 2014). Acá ya algunas aclaraciones: 1) Por un lado hablamos de una ciudad que ha transformado su sonoridad a lo largo del tiempo⁹. Dicha sonoridad, en el ámbito urbano contemporáneo se ha relacionado últimamente con el problema del ruido entendido como contaminación auditiva y la manera en la cual el transporte público, principalmente, afecta la manera en que se experimenta sonoramente la ciudad¹⁰ (Mustafá 2005, Bustos 2013 y Molina & Villalba 2015, por ejemplo). En este sentido, trabajos como Bieletto (2017),

9 Ejemplo de esto lo señala Velásquez (2017) quien describe la manera en que cambió el paisaje sonoro bogotano entre cambio de siglos XIX a XX, tras la transformación de la plaza en parque como espacio de interacción social. El parque, entendido como un lugar que difería a nivel sonoro con la plaza de mercado, se presentó como escena para la aparición de las retretas, proto bandas militares, ventanas de la sonoridad civilizada y “armónica” europea a diferencia de la plaza, espacio “cacofónico” habitado por negros, indios y mulatos, clases y razas menos favorecidas en la Bogotá decimonónica (Velásquez 2017, 162).

10 Bieletto (2017) realiza una aproximación autoetnográfica interesante en Ciudad de México, analizando la manera en que su propia auralidad se ve confrontada al paisaje sonoro de ciertos lugares de dicha ciudad.

permiten revisar cómo el espacio urbano es entendido como experiencia y, concretamente, la manera en la cual el mismo es un espacio simbólico estructural concomitante de otro tipo de experiencias estéticas. En el caso de esta investigación, se relaciona dicha experiencia con una artístico-musical sumado a las descripciones que oyentes concretos realizan sobre ésta. Como consecuencia de tal aproximación conceptual resulta importante 2) cuestionar cómo los conceptos de música y ruido –y en este sentido el concepto de ruido como parte de un paisaje sonoro urbano– han sido construidos, articulados y relacionados con y sobre el concepto de disonancia –constitutivo de la estética musical occidental. En el marco de esta investigación, las relaciones entre ruido y disonancia no son simples marcadores valorativos sino, reitero, metáforas de experiencias sónicas del paisaje sonoro de la ciudad de Bogotá hechas por sujetos concretos y que son utilizadas como descriptoras de narrativas musicales. Finalmente, este aspecto permite realizar una nueva pregunta por 3) la manera en que se estructura una auralidad y que vincula las metáforas descriptoras de la música con el paisaje sonoro ciudadano por parte de los oyentes e integrantes del colectivo ‘La Distritofónica’.

Referencias

- Alegre, Lizette y Hernández, Óscar. 2018. *Más allá de la abyección aural. Hacia una escucha híbrida de la diferencia*. Ponencia presentada en el Coloquio Modos de Escucha: Abordajes transdisciplinarios sobre el estudio del sonido. Octubre 10-12. Ciudad de México.
- Bahamonde, Emilia. 2019. “Reflexión: Conceptualizando la música experimental”. Post en la web *Musexplat. Música experimental latinoamericana*. <https://musexplat.com/2019/09/02/reflexion-conceptualizando-la-musicaexperimental/> [Consulta: 10 de octubre de 2019].
- Bioletto-Bueno, Natalia. 2017. “Noise, soundscape and heritage: Sound cartographies and urban segregation in twenty-first-century Mexico City”. En *Journal of urban cultural studies*, 4(1&2): 107-126.
- _____. 2019. “Regímenes aurales a través de la escucha musical: ideologías e instituciones en el siglo XXI”. En *El Oído Pensante*, 7(2), 111-134.
- Bustos Palacio, Andrea. 2013. *Paisaje sonoro en la ciudad de Bogotá una aproximación a las características de frecuencia e intensidad del sonido en el espacio urbano*. [Tesis de pregrado] Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

- Castellanos, Natalia. 2017. *Una nueva música, una nueva escucha: tiempo, espacio y escucha en la música contemporánea*. Bogotá, Colombia: Universidad Central.
- Gómez, Diego. 2014. *El devenir de la música andina colombiana en el colectivo La Distritofónica: el caso del cuarteto de Ricardo Gallo: diálogo entre tópicos, competencias y símbolos nacionales*. [Tesis de magister]. Santiago de Chile: Universidad de Chile.
- Helmholtz, Hermann von. 1912 [1877]. *On the sensations of tone* (4ta Ed.). New York: Longmans, Green. J.
- Johnson-Laird, Phil, Kang, Olivia, & Leong, Yuan. 2012. "On musical dissonance". En *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 30 (1), 19-35.
- Krause, Rainer. 2018. "Elementos que componen el ejercicio de la escucha". Material del curso Paisaje Sonoro: escucha, experiencia y cotidianidad, impartido en UAbierta, Universidad de Chile.
- López Cano, Rubén. 2006. "La música ya no es lo que era: Una aproximación a las posmodernidades de la música". *Revista Boletín Música*, 17, 42-63.
- Mandoki, Katya. 2006. *Prácticas estéticas e identidades sociales: Prosaica II (Vol. 2)*. Siglo XXI.
- Molina, Johana & Villalba, Germán. 2015. *Estudio del ruido en la troncal Transmilenio tramo héroes – museo de oro como indicador de calidad del servicio y elemento urbano en el corredor*. https://ciencia.lasalle.edu.co/ing_civil/37 [Consulta: 31 de octubre de 2019].
- Mustafá, Yusif., & Hidalgo, Darío. 2005. *Estudio de impacto de Transmilenio*. https://www.researchgate.net/profile/Dario_Hidalgo/publication/277849762_Estudio_de_impacto_de_Transmilenio/links/56b0c3f808ae8e372151f094.pdf [Consulta: 25 de octubre de 2019].
- Ochoa Gautier, Ana María. 2006. "Sonic Transculturation, Epistemologies of Purification and the Aural Public Sphere in Latin America". En *Social Identities*, 12, 6, 803-825.
- _____. 2014. *Aurality: Listening and knowledge in nineteenth-century Colombia*. Durham: Duke University Press
- Puentes, María Camila. 2018. "*ESTA MÚSICA LLEGO PARA QUEDARSE*": *Las Nuevas Músicas Colombianas como sistema de clasificación de una práctica social*. [Tesis de pregrado]. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Sterne, Jonathan. 2003. *The audible past: Cultural origins of sound reproduction*. Durham: Duke University Press.
- _____. 2012. *MP3: The meaning of a format*. Duke University Press.
- Sun, Cecilia. 2012. "Experimental music". En *Grove Music Online*. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002224296> [Consulta: 25 de octubre de 2019].

- Velásquez, Juan. 2017. "From the Plaza to the Parque: Transformations of Urban Public Spaces, Disciplining, and Cultures of Listening and Sound in Colombian Cities (1886–1930)". En *Latin American Music Review*, 38(2), 150-184.
- Zbikowski, Lawrence. 2008. "Metaphor and music". En *The Cambridge handbook of metaphor and thought*, 502-524.

Webgrafía

- Cartel Urbano. sin fecha. "Asdrúbal / Edson Velandia / Chicha y Guarapo". Post en la web *Cartel Urbano*. <https://cartelurbano.com/eventos/agenda/matik-miercoles-21> [Consulta: 25 de octubre de 2019].
- Ciudad Mestiza Films. [Ladistritofónica]. 2007. Primero mi tía [archivo de video] noviembre 8 de 2007. <https://youtu.be/wfHBvBv7lao> [Consulta: 25 de octubre de 2019].
- Enríquez, Mario. 2012. "Primero Mi Tia-Quinteto". Post en la web *chumancera latín jazz*. <http://chumanceralatinjazz.blogspot.com/2012/03/primero-mi-tia-quinteto.html> [Consulta: 25 de octubre de 2019].
- Noisey Colombia. 2016. "Experimentación, disonancia y delirio: Estas son las bandas del Festival Distritofónico". Post en la web *VICE*, agosto 16 de 2016. <https://www.vice.com/es/article/xg85nk/lonuevo-de-javiera-mena-busca-los-rincones-del-placer> [Consulta: 25 de octubre de 2019].

SUENA-LO NEGRO. DINÁMICAS EN LA CONSTRUCCIÓN DE IDENTIDAD SONORA EN LA MÚSICA DE GAITA LARGA COLOMBIANA¹

ÁLVARO ORTEGA GUTIÉRREZ²

La diáspora africana

Fueron muchas las áreas del continente americano profundamente marcadas por la diáspora africana, en la que forzosamente se importaron y usaron sujetos africanos como esclavos en el Nuevo Mundo (De Sandoval 1956; Del Castillo 1982; S. de Friedemman 1983). Con el devenir histórico, esclavos y cimarrones entraron ineludiblemente en contacto con una red de intercambios globales, reconfigurando así, en el nuevo continente dinámicas complejas de su cultura vernácula. La música y la danza jugaron un papel central en el mantenimiento y reconstrucción de su identidad en nuevos territorios (Gilroy 2017). En este sentido, las culturas negras latinoamericanas y caribeñas actuales son reflejo de esta compleja configuración de modernidad y globalización (Hall 2010),

1 Este artículo forma parte de una investigación más amplia que el autor desarrolló en su tesis “El asunto de la identificación en la cultura gaitera. Un acercamiento crítico a los estilos interpretativos negro e indígena en la música de gaita larga colombiana” (2021), en el marco de la maestría en investigación musical de la Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.

2 Universidad de Antioquia. duwua.ortega@gmail.com

con tensiones identitarias constantes que propician la construcción y deconstrucción permanente de la identidad en espacios como el Atlántico Negro³.

En Colombia, estos sujetos y sus descendientes se interrelacionaron con indígenas y europeos, generando un mestizaje manifiesto en ámbitos culturales e identitarios, étnicos, sonoros, gastronómicos, territoriales, entre otros (Cunin 2003). Sumando casi 350 años de esclavitud, solo hasta la consolidación de la Constitución Política de 1991, y su posterior sanción de la ley 70 en 1993, el Estado colombiano reconoció las comunidades afrodescendientes como actores importantes dentro de la nación. Este reconocimiento aportó una nueva manera de valorar la identidad étnica, con nuevas miradas a las contribuciones que, al constructo de nación, brindó la multiculturalidad (Restrepo 2016).

Contexto indígena-afro en la música de gaita larga

El área cultural⁴ de influencia de la música de gaita larga está enmarcada entre los Montes de María y La Sierra Nevada de Santa Marta⁵, ubicados en la región Caribe colombiana (Gaztambide 2006; Bell 2006). Esta región abarca principalmente los departamentos de Córdoba, Sucre, Bolívar, Atlántico, Magdalena, Cesar y La Guajira, así como la parte norte del departamento de Antioquia y la zona insular de San Andrés,

3 Según Gilroy (2017 [1993]), El Atlántico Negro se consolida como una formación cultural transnacional entre América y África, donde se manifiestan una doble consciencia los individuos en espacios multilocales, interculturales, fluidos e híbridos, en los cuales el *performance* musical y corporal cuestiona postulados esencialistas y antiesencialista de las culturas negras.

4 En línea con los planteamientos de Gilroy (2017), asumo el concepto de área cultural como una formación donde confluyen y se estructuran diferentes categorías sociales, identitarias y étnicas, en íntima asociación con las expresiones culturales de un grupo específico.

5 Trabajos como los de Huertas Vergara (1998) y Reichel-Dolamtoff (1945) muestran la presencia prehispanica de aerófonos muy similares a las gaitas largas —*kuisis -bunsi y sigui*—, así como algunas maracas y tambores. No obstante, trabajos como los de Izikowitz (1935), List (1991) y Bermúdez (2006) muestran que el tipo de flautas y tambores usados en la Sierra Nevada son diferentes a los de tierras bajas: los aerófonos y membranófonos de tierras bajas muestran mayor tamaño, presentando también diferencias en los usos y funciones.

Providencia y Santa Catalina (principalmente en lugares como San Juan Nepomuceno, Carmen de Bolívar, Ovejas, San Jacinto, Tubará, María La Baja, San Onofre y San Basilio de Palenque, igualmente ciudades como Cartagena y Barranquilla); todos estos de vital importancia para el desarrollo de esta música⁶.

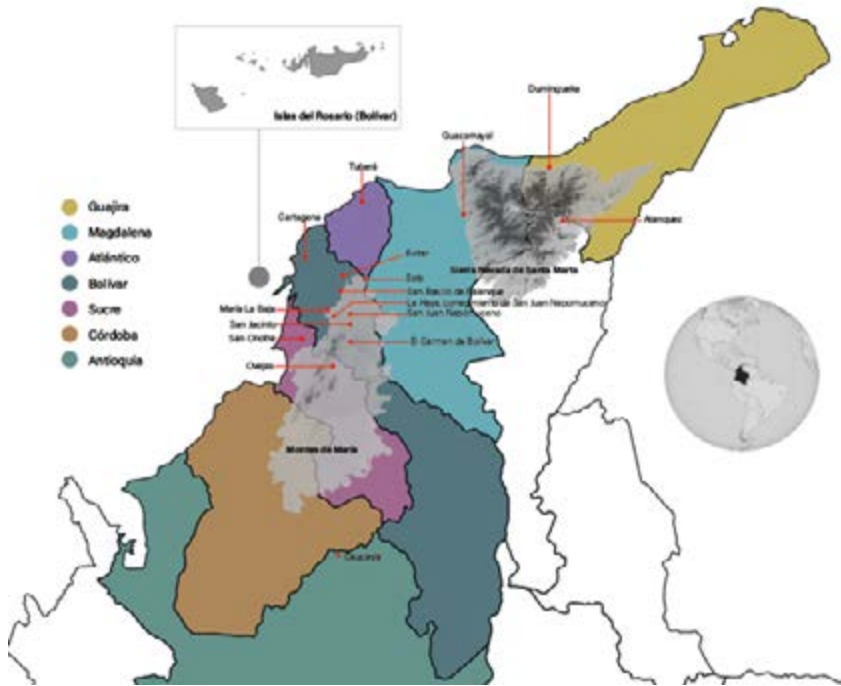


IMAGEN 1. Ubicación de los Montes de María y la Sierra Nevada de Santa Marta en Colombia⁷.

Fuente: Elaboración propia.

- 6 En su contexto actual, lo que denominamos *música de gaita larga* se interpreta en un formato conformado por tres membranófonos (tambora, llamador y tambor —también denominado tambor Alegre—), además, del canto, las maracas y dos aerófonos denominados gaita macho y gaita hembra que, aunque similares a los *kuisis*, presentan mayor tamaño.
- 7 Este mapa ubica los Montes de María y la Sierra Nevada de Santa Marta dentro del territorio colombiano. Estos dos puntos geográficos constituyen referentes históricos de la práctica gaitera: trabajos como el de Reichel- Dolmatoff (1953) y Huertas Vergara (1990) muestran la presencia prehispánica de instrumentos musicales similares a las gaitas y algunos tambores. Así mismo, en este mapa están referenciados algunos lugares donde la práctica gaitera ha sido detectada por varios investigadores.

En la historia de la región pueden rastrearse varios sucesos históricos que dan cuenta de cómo, desde tiempos coloniales, en varios lugares de la antigua Provincia de Cartagena (Navarrete 1997), se generó una mezcla musical que, durante varios siglos, combinó manifestaciones sonoras indígenas, africanas y europeas, estructurando expresiones musicales populares y tradicionales híbridas por todo el territorio (González 1989).

Dos eventos relevantes favorecieron que solo hasta mediados del siglo XX la música de gaita larga pasara de ser vista como una práctica expresiva con características rurales, campesinas y/o locales, a ser vista como un referente musical tradicional-popular y translocal en el que preponderaba la influencia indígena.

Uno de estos eventos fue la consolidación del grupo ‘Los gaiteros de San Jacinto’ durante los años 50, y la circulación nacional e internacional que promovieron los folkloristas Manuel y Delia Zapata Olivella (Zapata 2020)⁸. Durante varias décadas la prolífica producción musical de este grupo, junto con otras menos comerciales o de carácter investigativo⁹, favorecieron el reconocimiento enfático de esta música como una expresión cultural indígena de la nación colombiana (Ortega 2021).

Tal como otras músicas populares tradicionales de la región —caña de millo, bullerengue o de acordeón—, durante el siglo XX la música de gaita larga fue influenciada por procesos de modernización y de mediación gracias a la incursión de la radio (Wade 2002; Nieves 2008; Ochoa J. S. 2018; Sarmiento 2019). Así, durante la segunda mitad del siglo, esta música se convirtió en popular-tradicional y logró un cierto reconocimiento en los mercados masivos. De esta manera, durante casi tres décadas se puso en circulación un canon sonoro basado sobre todo en

8 La participación de gaiteros y tamboleros como Antonio ‘Toño’ Fernández, José Lara y Juan Lara en el grupo ‘Danzas Folklóricas Colombianas’, creado por los Zapata Olivella durante los años 50 del siglo XX, sería crucial para la posterior conformación del grupo ‘Los Gaiteros de San Jacinto’.

9 Otras grabaciones de carácter investigativo donde se incluyó la música de gaita larga fueron *Negro folk. Music of Africa and América* (1951), *The Music of some indian tribes of Colombia* (1963) y las grabaciones de campo realizadas por George List entre 1964-1970 (Sarmiento 2019); no obstante, estas tuvieron poca o ninguna circulación comercial. Una reseña de otros discos de carácter comercial, como el de ‘Silvestre Julio y su conjunto’ (1953), ‘Los Padilla’ (1966) y ‘El Conjunto Maravilla’ (1966) también aparecen reseñadas en el trabajo de Sarmiento (2019). Más recientemente también están las grabaciones realizadas por Bermúdez (2006a y 2006b) y Durán y Ariant (1998).

el estilo interpretativo de los integrantes del grupo ‘Los Gaiteros de San Jacinto’, a través de su extensa y casi exclusiva producción discográfica (Sarmiento 2019).

El segundo evento acontece hacia 1985 con la creación y proliferación de los festivales a nivel nacional¹⁰. Es allí donde esta música pasaría de ser una práctica sonora presente solo en algunos eventos sociales, culturales o religiosos de la región a ser proyectada masiva y preferencialmente en contextos competitivos¹¹. Eventos como el Festival Nacional de Gaitas Francisco Llirene¹² congregaron a los gaiteros y tamboleros¹³ de toda la región en lugares y tiempos específicos, asumiendo desde sus inicios posturas cercanas al paradigma folklórico imperante durante el siglo XX en

-
- 10 A partir de los años 80, en la región Caribe como en otros lugares de Colombia, se crearon varios festivales como dispositivos fuertemente influenciados por el marco del paradigma folklórico nacional (Miñana 2000; Wade 2000 y 2009; Ochoa G. 2003; Pardo 2009; Birenbaum 2019); con el transcurrir del tiempo, se ha consolidado una red de encuentros y festivales que acogen la música de gaita larga, potenciando la conexión entre diferentes escenas locales y translocales de la gaita.
 - 11 Al analizar la bibliografía sobre el tema, se evidencia que, en tiempos anteriores a los festivales, existen escasas referencias a la existencia de grupos de gaiteros conformados: la mayoría de los textos referencian individuos o grupos de individuos que se encontraban esporádicamente para interpretar esta música (List, 1994; De Lima, 1942; Escalante, 1954; Posada G., 1929; Gosselman, 1825. En, González H., 1989); en muchos casos, entre ellos podían existir relaciones patrilineales.
 - 12 También llamado Festigaitas. Se celebra en el mes de octubre durante el puente festivo que coincide con el día de la raza (12 de octubre).
 - 13 El término gaitero se usa genéricamente para referirse a los intérpretes de las gaitas -macho y/o hembra-; en algunos casos específicos también se utiliza el término machero para referirse específicamente al intérprete de la gaita macho. El término tambolero es comúnmente usado para referirse a los intérpretes del tambor. Este tipo de membranófono es usado en varias músicas de la región Caribe colombiana como la de bullerengue, gaita larga, pito atravesado, tamboras, berroches y guachernas. Las formas en que se le llama en cada contexto y lugar pueden cambiar: currulao, alegre, tambor, entre otras. Aunque también puede variar su tamaño, el principio de construcción prevalece: se trata de un instrumento unimembranófono y troncónico con sistema de tensión con cincho y cuñas que puede tener entre 50 y 70 cm de altura. Sus diámetros aproximados oscilan entre 28 y 33 cm en la boca y 20 cm en la base. Las maderas utilizadas en su fabricación también son muy variadas: las más usadas localmente se conocen como banco, almácigo o caracolí, entre otras. El parche puede ser elaborado con piel de venado hembra, chivo o ternero de vientre. Este parche debe cumplir con ciertas características tímbricas especiales ya que este tambor siempre es interpretado a mano libre.

Colombia (Birenbaum 2019). Se promovió así una nueva racialización heredada de la pigmentocracia colonial, esencializando y separando las prácticas sonoras y corporales de la región y el país en categorías indígenas, afro y europeas (Miñana 2000). De esta manera la música de gaita larga tuvo una transformación en los usos y funciones a través de la tarimización (Lara 2011) que la llevarían, una vez más, a reafirmarse como parte de un discurso preponderantemente indígena, o en otros términos, como una música apta para potenciar el constructo de nación vigente para la época: la invisibilidad de la influencia cultural afro en varios contextos culturales de la nación colombiana se dio porque esta no constituía un referente apto para ser contado (S. de Friedemman 1983; Wade 2002; Restrepo 2016; Birenbaum 2019).

Pero con la institucionalización y consolidación de Festigaitas y de la red de festivales también se fortaleció la escena gaitera a nivel local, translocal y virtual (Villamil y Ortega 2021). Gracias a esto, se hicieron visibles músicos afrocolombianos como Sixto Silgado ‘Paíto’, Jesús María Sayas, Medardo Padilla, Victorio Cassiani, Encarnación Tovar ‘El Diablo’, Paulino Salgado ‘Batata III’, Félix Santiago Chiquillo y Pedro Alcázar¹⁴, entre otros, y paulatinamente se convertirían en referentes de esta música. Al ser identificados principalmente por el color de su piel y su lugar de procedencia, estos músicos serían catalogados como intérpretes del *estilo negro*.

En efecto, el gaitero sanjuanero Roberto Guzmán, quien se formó a través del proceso de enseñanza-aprendizaje en la Universidad de Cartagena¹⁵, afirma que la primera incursión de ‘Paíto’ y ‘El Diablo’ con

14 Sixto Silgado ‘Paíto’ proviene del corregimiento de Flamenco, municipio de María La Baja, Bolívar, y Encarnación Tovar ‘El Diablo’ proviene de San Antonio de Labarcé, corregimiento de San Onofre, Bolívar. Pedro Alcázar Chiquillo nació en San Onofre; Jesús María Sayas nació y vivió gran parte de su vida en Pita El Medio, corregimiento de Tolú, Bolívar; Medardo Padilla fue un gaitero nacido en San Jacinto, departamento de Bolívar, pero radicado en San Onofre. A esta zona, junto con San Basilio de Palenque, se le denomina *zona negra* debido a que sus habitantes tienen marcados rasgos de ascendencia afro.

15 Roberto hace parte de un grupo de músicos como Hernando ‘Nando’ Coba, Luchito González, Eliecer Ríos, Jaime Serrano, Norella Prada, Wilmer y Rafael Arias, entre otros, que participaron en un proceso de formación impartido por los maestros Nicolás Hernández y los hermanos Juan y José Lara en la Universidad de Cartagena, durante los años 80 del siglo XX. Como lo hacen muchos gaiteros y tamboleros en su proceso de aprendizaje, el estudio individual a través de grabaciones —casetes y LP— también fue un punto esencial para ellos. Para conocer más acerca de este proceso formativo a través de la transmisión oral y aural, ver también Ortega (2021).

el grupo ‘Gaiteros de Punta Brava’ en los circuitos de gaita sucedió en los años 80 en encuentros de gaitas como el del Barrio el Socorro de Cartagena (Guzmán 2019, entrevista). Estos músicos iniciarían así su circulación por la red de festivales, donde la categoría *estilo negro* tomaría cada vez más relevancia, aunque ya existieran otros intérpretes o grupos con ascendencia afro interactuando desde años anteriores en la escena¹⁶. La presencia de estos gaiteros y tamboleros en tarimas y parrandas confluyó con las posturas pluriétnicas y multiculturales de la Constitución del 91, creando un ambiente propicio para una categorización diferencial entre la música interpretada por músicos provenientes de San Onofre, San Basilio de Palenque, María La Baja o Cartagena, a los que se les asignó la categoría *estilo negro*, y músicos provenientes de Ovejas o San Jacinto, a los que se les atribuyó, o se atribuyeron a sí mismos, la categoría de *estilo indígena*.

Los estilos interpretativos negro e indígena

Aunque no existe un consenso general sobre la caracterización de cada estilo¹⁷ y sus repertorios, la forma como están planteadas estas caracterizaciones relacionan las categorías étnico-raciales y territoriales con aspectos sonoros abstractos (Lara 2016; Ochoa F. 2013, 98; Arias R. y Arias W. 2011, 17, 18; Sarmiento en Convers y Ochoa J. S. 2007, 43, 46; Vides 1989), a saber:

- a. *Estilo indígena*, interpretado con poco desarrollo melódico por sujetos de rasgos indígenas que tienen preferencia por ritmos lentos y «nostálgicos», y que, además, tiene poca tendencia a acelerar los tempos metronómicos en sus realizaciones musicales.
- b. *Estilo negro*, ejecutado netamente por músicos de piel negra, con gran riqueza rítmica y mucho desarrollo melódico, dando gran importancia a la improvisación.

16 Como es el caso del grupo ‘La Lucha N°. 1’, integrado por Jesús María Sayas, Pedro Alcázar, Mariano Alcázar y Edwin Díaz. Esta agrupación arribó por primera vez al Festival Nacional de Gaitas de Ovejas, en el año 1986, gracias a la gestión del sacerdote Laureano Ordisgoitia, quien habría comenzado un proceso de integración cultural en la zona de San Onofre desde el año 1983 (Ortega 2021). También Victorio Cassiani, gaitero nacido en 1901 en Catibal, muy cerca de San Basilio de Palenque; este gaitero que migró hacia la zona bananera de Guacamayal, Magdalena, en 1915 fue participante asiduo en Festigaitas desde finales de la década de los 80.

17 Situación que resuena con los planteamientos de Tagg (2005).

Tanto la ecuación relacional entre fenotipo, territorio y *performance* sonoro¹⁸ como la dicotomía entre «lo negro» y «lo indígena» están naturalizadas en el contexto gaitero; no obstante, merecen matizarse. Por ejemplo, habría que recordar que el sujeto afro ha interactuado históricamente con el indígena y el europeo, generando en la región un mestizaje cultural que incluye lo sonoro. También es importante reconocer los desplazamientos que los gaiteros y tamboleros han realizado por toda la región Caribe y por el territorio nacional: sobresalen los casos de Victorio Cassiani, Sixto Silgado, Encarnación Tovar, Gabriel Torresgrosa o Medardo Padilla durante el siglo XX. Estas migraciones internas por el territorio resuenan con una diáspora en el ámbito regional, que deslocaliza y reconfigura las formas de identificación de los sujetos. Por otro lado, también habría que tener en cuenta que, como sucede en otras músicas, los gaiteros y tamboleros se apropian de los materiales melódicos y rítmicos de manera creativa, a través de la transmisión oral y aural (Rice 2001)¹⁹: la presencia constante de la variación e improvisación en sus realizaciones es muestra de la circulación y apropiación flexible de modelos y códigos melódico-rítmicos²⁰, también de estrategias interpretativas compartidas en un amplio territorio (Muñoz y Rendón 1993; List 1994; Convers y Ochoa J.S. 2007; Ochoa, F. 2013), estas generalmente

18 Entiendo el *performance* como «los medios que permiten la creación y recreación de la música en la interpretación» (Madrid 2009). Esto implica tanto la música misma —lo sonoro—, la forma como se hace —lo interpretativo—, así como el sentido que se le atribuye —lo cultural—.

19 Según T. Rice existen dos tipos de transmisión, una oral que implica la boca y el uso de las palabras para las instrucciones sobre el *performance* sonoro, otra transmisión aural que implica el aprendizaje de la música ‘de oído’, es decir, principalmente desde la escucha activa y a partir del sonido mismo -sin la intervención de las palabras- (Rice, 2001). Esta distinción también fue enunciada por Shippers (2010); en el ámbito gaitero, y en términos pedagógicos, también fue insinuada por Ochoa F. (2013). Es posible afirmar que la transmisión aural hace parte de una construcción social más amplia que estructura el ámbito aural de diferentes culturas (Domínguez, 2019), ésta implica un relacionamiento cercano entre maestro-aprendiz, o entre cualquier sujeto y la música, a través del sonido y la escucha.

20 Para conocer más acerca de los modelos, las variaciones y la improvisación, así como sus estrategias de circulación en las músicas de tradición oral, recomiendo al lector acercarse a los trabajos de Arom (1985), Lortat-Jacob (1987) y Agawu (2016).

son aprehendidas y modificadas creativamente e individualmente desde la escucha, la mimesis y el *performance*.

Este tipo de claridades indican que, en el contexto gaitero, lo estilístico se relaciona con intercambios culturales y sonoros que se manifiestan en estilos individuales, y no de compartimentaciones basadas en el fenotipo o en el lugar de procedencia. Dicho de otro modo, los estilos interpretativos no se fundamentan netamente en el color de la piel o el lugar de procedencia.

En este sentido, un análisis a las caracterizaciones estilísticas dentro de la cultura gaitera debería tener en cuenta que en la configuración de este campo cultural inicialmente solo se enunció el protagonismo de lo indígena, desatendiendo la participación del sujeto afro, la cual solo se consideró de manera parcial con el cambio de estatus de la identidad étnica que promovió la Constitución de 1991. De esta manera se invisibilizó al sujeto afro como un actor válido en su génesis y desarrollo.

La falta de atención hacia la presencia de lo afro en esta práctica sonora²¹ excluye tácitamente otras categorías más acordes con la realidad regional, como la de «mestizo», y de paso niegan la riqueza sonora de esta práctica expresiva. También, desde el ámbito musical, se hace evidente el vacío analítico hacia aspectos como la tradición y la modernidad, tan pertinentes en la cultura gaitera.

En suma, las identidades han jugado un papel crucial en el ámbito gaitero. Este rol contiene implícitas categorías raciales, étnicas e identitarias, aspectos como tradición, modernidad, así como caracterizaciones

21 Dentro de los estudios sobre la música de gaita se encuentran: a) George List (1994 [1983] y 1991) con un planteamiento tricultural del origen de esta música —muy probablemente influenciado por la postura triétnica de los folkloristas Manuel y Delia Zapata Olivella—; no obstante, este trabajo solo hizo énfasis en la producción de un solo grupo, ‘Los Gaiteros de San Jacinto’, omitiendo otros grupos e individuos y por ende su riqueza expresiva. b) Muñoz y Rendón (1993), centrado en un estudio organológico y de divulgación sin profundizar en los estilos. c) Convers & Ochoa, J. S. (2007), enfocado en la divulgación y enseñanza de aspectos técnicos, pero centrado en el grupo ‘Bajeros de la Montaña’. d) Ochoa F. (2013), con énfasis en aspectos interpretativos y organológicos de las gaitas hembra y macho. e) Sarmiento (2019), centrado en una arqueología de las producciones musicales sonoras del grupo ‘Los Gaiteros de San Jacinto’ entre 1950 y 1980. Otros trabajos como los de Lara (2011), Quintana (2006) brindan un panorama general de la práctica gaitera centrados en la tarimización y en aspectos de género, sin explorar, desde un análisis sonoro, los estilos interpretativos.

de orden sonoro-performático; todos estos se mezclan de manera indiscriminada, lo que genera confusos relatos de «autenticidad», estilo y *performance* sonoro. Lo que sí es claro es que tanto las categorías como los aspectos y las caracterizaciones son asumidos desde posturas con antecedentes coloniales que, hasta la actualidad, están naturalizadas a través de discursos esencialistas y raciales. Estos discursos tienden a desconocer varios puntos cruciales, a saber: se pasan por alto las ineludibles fertilizaciones cruzadas entre los sujetos y sus diferentes prácticas expresivas —sonoras y corporales—, también las prolíficas migraciones por el territorio y de paso niegan o dan poco reconocimiento a la participación del sujeto afro en la génesis y desarrollo de la práctica musical gaitera.

La identidad de los sujetos y su *performance* sonoro no deberían concebirse como un asunto anclado a un lugar o a un color de piel, o como algo necesariamente adscrito; parafraseando a Alan Moore, el estilo interpretativo tampoco debería ser percibido como algo inmutable o puro (Moore 2007). En efecto, un tambolero o un gaitero ubicado en un lugar diferente a San Basilio de Palenque, Cartagena, San Onofre o en La Haya²² puede apropiarse de un estilo interpretativo *agresivo* con profusos desarrollos —melódicos o rítmicos— en sus realizaciones e improvisaciones. Por ejemplo, todos los datos etnográficos indican que el icónico tambolero ovejero Francisco ‘Pacho’ Llirene tomó gran cantidad de elementos interpretativos en el tambor desde la zona *negra* de Macayepo y Aguacate (Huertas 2009)²³. Por medio de la transmisión aural, es decir, del relacionamiento con el sonido a través de la escucha activa de temas musicales en radio, discos y/o casetes, un gaitero nacido en San Juan Nepomuceno, Ovejas o San Jacinto puede adoptar el estilo interpretativo de

22 Este es un corregimiento de San Juan Nepomuceno, ubicado en el departamento de Bolívar, donde, según algunos datos etnográficos, vivieron su proceso de aprendizaje Juan y José Lara (Guzmán 2019, entrevista personal).

23 Al Igual que San Onofre, San Basilio de Palenque, María La Baja o Cartagena, Macayepo y Aguacate son corregimientos ubicados cerca de la zona de La Haya, en la parte occidental de los Montes de María, la cual es considerada como «zona negra» (Ochoa, F. 2013). Surge la pregunta: ¿la zona comprendida entre San Jacinto, Ovejas o San Juan Nepomuceno, es decir la parte oriental de los Montes de María, debe ser considerada solo como «zona indígena»? Varios censos poblacionales recientes (Dane 2018) muestran la presencia simultánea de sujetos que se identifican como afrodescendientes o como indígenas en toda la región.

Sixto Silgado²⁴. Todo esto se refuerza gracias a los interrelacionamientos y al refrendar constante de la identidad en celebraciones o festivales.

Siguiendo esta línea de pensamiento, es más pertinente afirmar que, en la música de gaita larga y en otras músicas del Caribe colombiano, los estilos interpretativos son individuales y no adscritos, no tienen relación directa con rasgos fenotípicos o con territorios específicos. Aunque pueden circular por zonas específicas gracias a la transmisión oral, su circulación a través la transmisión aural desdibuja los límites territoriales.

¡Suena-lo negro!

Dicho esto, y con el ánimo de ilustrar una de las formas en que se transmiten y apropian los modelos y códigos sonoros en este tipo de músicas, expondré a continuación el caso de un tambolero que, aunque solo participó en una de las versiones de Festigaitas, dejó plasmado su estilo interpretativo en varias grabaciones, convirtiéndose en un referente interpretativo para los jóvenes.

Paulino Salgado, conocido como ‘Batata III’, tambolero nacido en San Basilio de Palenque, creció rodeado por un núcleo familiar de reconocidos músicos del lugar, que, junto a otros palenqueros, interpretaban músicas de bullerengue, sexteto y gaita larga²⁵. Hacia los años 40 y 50 del siglo XX, Batata se radicó en Barranquilla, entrando en contacto con músicas de vallenato y caña de millo; acompañó a Estefanía Caicedo e hizo parte del Ballet de Colombia de Sonia Osorio (Oyaga 2020, entrevista personal). Posteriormente, en 1975, cuando ya estaba radicado en Bogotá, ingresó a la agrupación de Sonia Bazanta, ‘Totó La Momposina y sus tambores’. Batata murió en 2004. Entre los años 1992 y 2001

24 Este gaitero es considerado de *estilo negro* aunque nació en Flamenco, corregimiento de María La Baja, departamento de Bolívar, migró durante los años 60 del siglo XX hacia Islas del Rosario, cerca de Cartagena (Silgado 2018, entrevista personal).

25 La presencia histórica de intérpretes de estas músicas, incluyendo la de gaita larga, en San Basilio de Palenque data del siglo XIX, y también está referenciada en los trabajos de List (1964), Proyecto Lumbalú (1994) y Ortega (2021). Sobre la presencia de músicas de bullerengue y sexteto en el mismo lugar ver también Minski (2006).

Batata grabó varios trabajos discográficos²⁶ donde interpretó el tambor: *La Candela Viva* (1992), *Carmelina* (1995) y *Pancantó* (2001), en los cuales se incluyeron temas de gaita larga. Gracias a estos trabajos el estilo de este tambolero comenzaría a tener resonancia en Colombia y en el mundo a través de las *world music*²⁷.

Voy a centrarme en una de las realizaciones icónicas de Batata: la introducción del corte “Hacha, machete y garabato”²⁸ y “La tres puntá”, que apareció en el disco *Carmelina* (1995). En esta introducción Batata utilizó elementos percutivos y vocales en íntima relación: el lenguaje hablado se resignifica en los golpes del tambor, es decir, como en otras músicas de tradición oral, el ritmo de la palabra está íntimamente relacionado con el *performance* instrumental (Agawu 2016).

Estructuralmente esta realización consta de ocho células, dentro de las cuales se encuentran algunos modelos rítmico-vocales. Estos fluctúan entre solo percusión (tambor), la voz y ambas en simultánea. Elementos como el ritmo de la palabra, el ritmo libre y el ritmo rítmico²⁹ se destacan.

Desde el tambor, la interacción entre modelos con ritmo rítmico y ritmo libre se perciben claramente: aunque no es algo explícito, la presencia de la pulsación constante —campo uniforme— interactúa con frases donde la pulsación desaparece. Desde lo vocal, la historia narrada cuenta la vivencia de un personaje que solicita un trago de licor: «¡Deme

26 Gaiteros y tamboleros cartageneros, sanjuaneros, palenqueros y de otros lugares del Caribe colombiano confluyeron en este grupo con proyección internacional, dando como resultado un sonido característico: Gilberto Martínez, Julio Rentería, Rafael Ramos, Roberto Guzmán, Marco Vinicio Oyaga, Rafael Castro, Fredy Arrieta, Silverio Simpson, Jorge Aguilar, entre muchos otros.

27 Para conocer más sobre la categoría *world music* y su relación con lo afro en el ámbito comercial, recomiendo al lector dirigirse a Cotrell (2010) y Barnat (2015).

28 Esta melodía, interpretada y grabada por primera vez en 1969 por el grupo ‘Los Gaiteros de San Jacinto’, fue retomada en 1995 por Roberto Guzmán, en esta interpretación se perciben múltiples variaciones e improvisaciones propias del estilo de Roberto. Este track completo consta de dos temas: “Hacha, machete y garabato” en la modalidad de gaita y un merengue de autoría del mismo Roberto con el nombre de “La tres puntá”.

29 Para profundizar sobre estos conceptos, recomiendo al lector remitirse a Willems (1984) y Agawu (2016).

un trago, deme un trago, don Tomás Juan!»; cada sílaba del texto corresponde a un golpe y a un timbre específico en el tambor y en toda la estructura se constituye como un *leit motiv*. Otro personaje responde pidiendo respeto: - «¡Respetá, respetáme!», para que luego se escuchen ciertas exploraciones fonéticas y rítmico-tímbricas (voz y percusión), relevando la versatilidad interpretativa y creativa del tambolero. A continuación, aparecen algunos mensajes solo en palabras habladas (sin acompañamiento del tambor): «Aquí no entra ningún tambolero caga'o ni amarra'o», para que reaparezca el modelo «¡Respetá, respetáme!» seguido por un juego de sílabas: «pu pi ta, pu pi ta, pu pi ta», que luego da paso al *leit motiv* «Deme un trago» seguido de otros desarrollos que reafirman la conexión entre la voz y la percusión.

Hasta acá las figuras rítmicas que surgen en cada célula combinan valores operacionales mínimos binarios. Posteriormente, después de dos golpes acentuados que funcionan como puntos de articulación, reaparece el modelo «Deme un trago» seguido por una sección interpretada completamente basada en el pulso, destacándose la improvisación como elemento primordial. En este punto comienzan a aparecer valores operacionales mínimos ternarios de uso común entre los tamboleros de música de gaita larga: seisillos. Finalmente, esta realización se conecta con el modelo de gaita atresillada, también frecuente entre los tamboleros³⁰. Todo esto se conecta en primer lugar gracias a la entrada del modelo contramétrico del llamador característico de la modalidad de gaita³¹, y por la

30 En esta modalidad (gaita atresillada) la presencia simultánea de valores operacionales mínimos ternarios en el tambor contrastan con los binarios de la gaita hembra, gaita macho y de la tambora, generando un efecto conocido como *hemiola vertical* (List 1994; Arom 2007).

31 Las modalidades rítmicas en esta música son gaita, porro y merengue, ésta última también es denominada *puya o son corrido*. Este tipo de discrepancias en las denominaciones son comunes en diferentes lugares del territorio; es por esto por lo que la denominación de «ritmo» parece poco pertinente (Ortega 2021). No obstante, cada modalidad rítmica posee, en tanto acuerdo cultural, ciertas características que las hacen identificables por cualquier músico. Las diferentes configuraciones melódicas pueden interpretarse en cualquiera de estas modalidades con cierta flexibilidad. Es aquí donde comienza a verse la operatividad y variabilidad de los modelos, lo que permite que un músico pueda retomar y manipular creativamente elementos de múltiples lugares y estilos, generando una construcción ecléctica para crear un estilo propio.

línea melódico-rítmica en la gaita hembra —registro medio y agudo—, seguida por la gaita macho y la maraca, para consolidarse definitivamente con la entrada grave y contundente de la tambora.

A tempo (ritmo rítmico)
♩ = 90 bpm aprox.

Ad libitum (ritmo libre) *A tempo (ritmo rítmico)*

De-me un tra - go, de - me un tra - go don To - má, Juan res - pe - ta res - pe - ta - me

Ad libitum (ritmo libre)

Uí bi di uí di uí i bi di lle - va - do lle - va - do lle - va - do bo

Hablado (ritmo libre)
Aquí no entra ningún tambolero caga'o ni amarra'o

A tempo (ritmo rítmico) *Ad libitum (ritmo libre)*

Res - pe - ta, res - pe - ta - me pu pi ta pu pi ta pu pi ta de - me un tra - go de - me un tra - go

mo - men - to e pa - gar uí di io e bi di lle - va - do bo lle - va - do bo lle - va - do bo

A tempo (ritmo rítmico)
♩ = 96 bpm aprox.

de - me un tra - go de - me un tra - go *(formamos poco comprensibles)*

GRÁFICO 1: “Hacha, machete y garabato” / “Las tres puntá”, por Paulino Salgado ‘Batata’.

En esta realización³² se puede percibir la presencia simultánea de elementos comunicativos propios del lenguaje hablado (onomatopeyas) en relación directa con el timbre de los golpes del tambor. En contextos de músicas de tradición oral como la de gaita larga, este recurso se usa frecuentemente con funciones mnemotécnicas y su objetivo es favorecer la fijación del material sonoro en la memoria de los intérpretes (Rice 2001, Shippers 2010)³³.

Como lo harían en su tiempo muchos otros tamboleros (Pedro Alcázar, Félix Santiago Chiquillo o Encarnación Tovar), es muy probable que Batata hubiese asimilado estos rudimentos tomándolo del bullerengue a través de la transmisión oral y aural, relacionándolos y reconfigurándolos en esta grabación, pero en un contexto gaitero.

32 Transcripción de la introducción realizada por Paulino Salgado 'Batata' en el tema "Hacha, machete y garabato" / "La tres punta" en el disco Carmelina, Totó La Momposina (1995). Este tema fue grabado por primera vez en 1969 por el grupo 'Los Gaiteros de San Jacinto'. En la versión de 1995, esta introducción muestra la congruencia entre sílabas en la voz -onomatopeyas- con diferentes combinaciones rítmicas y tímbricas en el tambor. Puede notarse el uso de valores operacionales mínimos binarios y ternarios que combinan modelos comunes en la música de gaita larga con variaciones e improvisaciones propias del estilo de Batata. Este tipo de recursos mnemotécnicos son usados frecuentemente por los tamboleros y gaiteros en la música de gaita larga, tanto en contexto de aprendizaje-enseñanza como de performance; también es usado en otros géneros musicales en el Caribe colombiano. Transcripción: Álvaro Ortega.

33 Este tipo de recursos mnemotécnicos está presente en gran parte de los procesos de enseñanza-aprendizaje entre los maestros y aprendices en el ámbito gaitero; no obstante, su uso puede evidenciarse muchas otras músicas del Caribe colombiano. En Colombia por ejemplo, concretamente en San Basilio de Palenque, es común escuchar que los tamboleros antiguamente transmitían mensajes en código entre los pueblos cercanos, a través de toques específicos del tambor; estos funcionaban como modelos preestablecidos que eran interpretados en el pechiche, un tipo de tambor similar al tambor utilizado en la música de gaita larga -con cincho y cuñas- pero de mayores dimensiones, que también es utilizado en cantos fúnebres como el de Lumbalú (Tejedor 2015, entrevista; ver también Escalante 1954).

Conclusiones

No deja de llamar la atención que, aunque algunas formas de identificación (afro o indígena) se mantengan operativas en ámbitos sociales y culturales, en la cultura gaitera muchos actores las relacionen con esencialismos que las petrifican, y que también las adhieran a ideales de tradición como algo adscrito, discreto e inmutable. Parece más pertinente enfocar los esfuerzos en entender las relaciones e intercambios de los sujetos por el territorio y, tal como lo plantea Stuart Hall, entenderlas en clave de identidad y alteridad, pero en el marco de transformaciones constantes (Hall 2010). Esto ayudará a comprender cómo las formas de identificación se traducen en modelos sonoros cambiantes y dinámicos: músicas como la de gaita larga propician identificaciones individuales, pero a través de intercambios y fertilizaciones múltiples también generan identidades colectivas fluctuantes.

Es poco probable que exista una práctica gaitera con estilos puros, tampoco parece pertinente pensar el estilo de un gaitero o tambolero como un concepto con una evolución lineal, mucho menos como algo adscrito a una localidad territorial específica o a un color de piel. El estilo interpretativo debe pensarse como algo abierto, fluido y en permanente construcción, donde se manifiestan características tanto individuales como colectivas, tradicionales y modernas.

En resumen, es posible afirmar que la música de gaita larga es una expresión híbrida y dinámica, donde lo sonoro opera como vía efectiva de conexión y expresión identitaria entre los sujetos dentro de la cultura.

Referencias

- Agawu, Kofi. 2016. *Rhythmic Imagination in African Music*. New York: Oxford University Press.
- Arias, R. y Arias, W. 2011. “La gaita y sus estilos interpretativos”. En, *Revista del Festival Nacional de Gaitas “Francisco Llirene”*.
- Bell, Gustavo. 2006. ¿Costa Atlántica? No: Costa Caribe. En O. d. Colombiano (Ed.), *El Caribe en la nación Colombiana. Catedra anual de historia Ernesto Restrepo Tirado* (págs. 1- 19). Bogotá: Museo Nacional de Colombia.

- Birenbaum, Michael. 2019. *Rites, Rights & Rhythms. A genealogy of musical meaning in Colombia's pacific*. New York, Estados Unidos: Oxford University Press.
- Cunin, Elizabeth. 2003. *Identidades a flor de piel. Lo 'negro' entre apariencias y pertenencias: mestizaje y categorías raciales en Cartagena (Colombia)*. Bogotá, Colombia: IFEA-ICANH-Uniandes-Observatorio del Caribe Colombiano.
- Convers, L. y Ochoa, Juan S. 2007. *Gaiteros y Tamboleros: material para abordar el estudio de la música de Gaitas de San Jacinto, Bolívar (Colombia)* (Vol. 1). Bogotá, Colombia: Pontificia universidad Javeriana.
- De Sandoval, Alonso. 1956. *De Instauranda Aethiopum Salute. El mundo de la esclavitud negra en América*. Bogotá, Colombia: Biblioteca Presidencial de Colombia-Empresa Nacional de publicaciones.
- Del Castillo, Nicolás. 1982. *Esclavos negros en Cartagena y sus aportes léxicos*. Bogotá, Colombia: Publicaciones del Instituto Caro y Cuevo. LXVII.
- Domínguez Ruiz, A. L. M. 2019. El oído: un sentido, múltiples escuchas. Presentación del dossier Modos de escucha. *El oído Pensante*, 7(2), 92-110.
- Gaztambide, A. 2006. La invención del Caribe a partir de 1898 (las definiciones del Caribe, revisitadas). *Jangwa Pana*, 5(1), 1-23.
- Gilroy, Paul. 2017. *L'Atlantique Noir. Modernité et double conscience*. (V. e. Nordman, Trad.) Paris, Francia: Éditions Amsterdam.
- González, Adolfo. 1989. *La música costeña en la tercera década del siglo XIX*. Recuperado el Noviembre de 2018, de Publicaciones banrepublica: https://publicaciones.banrepublica.org/index.php/boletin_cultural/article/view/2660
- Guzmán, Roberto. 2019. Medellín. Entrevista. Sobre el estilo negro en la gaita larga colombiana. Álvaro Ortega.
- Hall, Stuart. 2010. *Sin Garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. (V. V. Catherine Walsh, Ed., & I. d.-P.-y. Instituto de Estudios peruanos, Trad.) Popayan, Colombia: Envión Editores.
- Huertas, Manuel. 2009 [1990]. Chuana la gaita de América. Rastros arqueológicos. En Festival Nacional de Gaitas Francisco Llirene. *Chuana, la gaita de la América indígena*. Ovejas, Colombia.
- Lara, David. 2011. Dinámicas socioculturales en la tarimización de la cultura gaitera en la zona de Ovejas, Sucre. Universidad Tecnológica de Bolívar. Cartagena, Colombia.
- _____. 2016. La música de gaitas como expresión Diáspórica (africana) del Caribe colombiano. *Revista de Estudios Colombianos* (47), 112-117.
- List, George. 1973. El Conjunto de gaitas de Colombia: la herencia de tres culturas. *Revista Musical Chilena*, 27(123-1), 43-54. Recuperado el noviembre de 2018,

- de Revista Musical Chilena: <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/11947/12307>
- _____. 1994. *Música y poesía en un pueblo colombiano: una herencia tri-cultural*. (E. M. Machado, Trad.) Santa Fe de Bogotá, Colombia: Patronato colombiano de Artes y Ciencias.
- Miñana, Carlos. 2000. Entre el folklore y la etnomusicología. 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia. *A Contratiempo. Revista de música en la cultura*, n° 11 (ISSN 0121-2362), 36-49.
- Muñoz , H. y Rendón, C. 1993. *Cumbia, gaita, porro y merengue*. (F. d. Humanidades, Ed.) Pereira, Colombia: Universidad Tecnológica de Pereira. Recuperado el 4 de Agosto de 2018, de <http://hernandomunozsanchez.blogspot.com/2009/09/de-donde-proviene-el-kuisi-su.html>
- Moore, Alan. 2007. Le style et le genre comme mode esthétique. *Musurgia*, 14, 45-55. Paris, Francia: ESKA.
- Navarrete, María. 1997. La Provincia de Cartagena y su área de influencia en el siglo XVII. Espacio y población. *Revista Huellas* (47-48), 28-37.
- Nieves, Jorge. 2008. *De los sonidos del patio a la música mundo: semiosis nómadas en el Caribe* (Vol. v. 1). Bogotá, Colombia: Secretaría Ejecutiva del Convenio Andrés Bello. Observatorio del Caribe Colombiano.
- Ochoa, Juan S. 2018. *Sonido Sabanero y sonido paisa. La producción de música tropical en Medellín durante los años sesenta*. Bogotá, Colombia: Pontificia Universidad Javeriana.
- Ochoa, Federico. 2013. *El libro de las Gaitas largas: tradición de los Montes de María* (Vol. 1). Bogotá, Colombia: Pontificia Universidad Javeriana.
- Oyaga, Marco. 2020. Medellín. Entrevista. Sobre Batata y Totó. Álvaro Ortega.
- Ortega, Álvaro. 2021. *El asunto de la identificación en la cultura gaitera. Un acercamiento crítico a los estilos negro e indígena en la música de gaita larga colombiana*. [Tesis maestría]. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Ortega, Álvaro y Villamil, Arihana. 2021. El Festival nacional de Gaitas Francisco Llerene y la escena de la gaita larga colombiana. *Boletín De Antropología*, 36(62), 38–58. <https://doi.org/10.17533/udea.boan.v36n62a03>
- Reichel-Dolmatoff, Gerardo. 1953. Contactos y Cambios culturales en la Sierra Nevada de Santa Marta. *Revista colombiana de Antropología*, 1, 122.
- Restrepo, Eduardo. 2016. “Estudios afrocolombianos” en antropología: tres décadas después. En J. A.-C.-C. Tabares, & J. Tocancipá-Falla (Ed.), *Antropologías en Colombia: tendencias y debates* (págs. 167-217). Popayán, Colombia: Universidad del Cauca.

- Rice, Timothy. 2001. Transmission. *Grove Music Online*. Estados Unidos: Oxford Music Online.
- S. de Friedemann, Nina. 1983. "Negros en Colombia: invisibilidad y presencia". *El negro en la historia de Colombia. Fuentes escritas y orales. Primer simposio sobre bibliografía del negro en Colombia*, (págs. 69-91).
- Sarmiento, Urián. 2019. *Los Gaiteros de San Jacinto y la industria fonográfica, 1951-1980*. (U. N. Artes, Ed.) Bogotá, Colombia.
- Schippers, Huib. 2010. *Facing the music. Shaping music education from a global perspective*. New York, Estados Unidos: Oxford University Press.
- Tagg, Phillip. 1987. *Open Letter about 'Black Music', 'Afro-American Music' and 'European Music'* <https://www.tagg.org/articles/opelet.html>
- Vides, Jaime. 1989. "El Festival de gaitas y la razón de ser". En *Revista Festival Nacional de Gaitas Francisco Llirene*. n°. 1 .
- Wade, Peter. 2002. *Música, Raza y nación. Musica tropical en Colombia*. (A. G. Henriquez, Trad.) Bogotá, Colombia: Vicepresidencia de la República de Colombia.
- Zapata O., Manuel. 2020. *Tambores de América para despertar al Viejo Mundo. Relatos*. (C. Santamaría-Delgado, & J. S. Ochoa, Edits.) Cali, Colombia: Sello Editorial Javeriano.

CANTOS RELIGIOSOS POPULARES: OBRAS POSCONCILIARES COLOMBIANAS EN EL CONVENTO LA MERCED EN CALI

MARÍA VICTORIA CASAS FIGUEROA¹

Canto de entrada

En la colección de partituras del Convento de la Merced en Cali se encuentran, dentro de la miscelánea de obras, algunos cancioneros, grabaciones de piezas musicales y partituras variopintas que, a ojo de muchos analistas musicales y compositores académicos, puede obtener una mirada desdeñosa y despreciativa. Sin embargo, estos documentos pueden observarse más en profundidad, y bajo la lupa, evidenciar la influencia y presencia de movimientos de orden o interés político (la Teología de la Liberación), movimientos antigolpistas, entre otros, que crearon y adaptaron cantos cristianos en los que Cristo salva de la opresión, así como se expresó en otras latitudes, como fue el caso de los negros espirituales un siglo más atrás. Entre estas expresiones se hallan traducciones de cantos *gospel*, *spirituals*, creaciones de obras en ritmos folclóricos y populares, así como centonizaciones, que constituyeron una pléyade de obras cortas, simétricas y repetitivas que fácilmente la gente del común pudo aprender y reproducir con rapidez, todo ello enmarcado en el periodo conciliar y posconciliar del Vaticano II.

¹ Universidad del Valle maria.casas@correounivalle.edu.co

Los hallazgos llevan a indagar sobre la música y sus prácticas como un componente de lo expuesto en el Concilio Vaticano II (CVII), para el caso específico de Colombia y, particularmente, lo que se conserva en archivos conventuales. Esto hace necesario recordar que el catolicismo en América Latina vivió procesos de transformación desde su misma fisonomía espacial. El siglo XX se caracterizó por el desarrollo del urbanismo, el crecimiento de clases medias, los procesos de industrialización, la aparición del proletariado urbano, los movimientos sindicalistas, el comunismo y la conformación de grupos subversivos, entre otros, todo de la mano de analfabetismo, epidemias, dictaduras, golpismo, monocultivos, concentración de riqueza en unos pocos, y otros asuntos más. Esto se traduce y se observa en el pensar y el hacer de comunidades, congregaciones y gente del común, que encontraron en la fe, una balsa para evitar ahogarse en la problemática social. Ello se contempla en manifestaciones de la piedad popular que expresaron una idea pueril y antropomórfica de Dios, del cual se dependía, cuando no había respuesta a determinadas situaciones y fenómenos. Según Patiño (2002), la realización del CELAM de Medellín en 1968, ya en el pontificado de Pablo VI, identificó líneas de trabajo con relación a la fe y la justicia, el pecado social, la liberación de los pobres y la contribución del evangelio a la transformación del mundo.

Lo anterior, derivado de lo expuesto por Rops (1962) respecto a que cuatro perspectivas reseñadas en el CVII orientaron muchas de las prácticas del catolicismo: lo doctrinal, lo pastoral, lo apostólico misional y el ecumenismo. Expresados en distintos asuntos, centraron su atención en múltiples aspectos como la renovación de la fe, la comunicación y la liturgia. Así lo que se consigna en la constitución vaticana sobre la música sagrada, intentó recoger todas estas necesidades e inquietudes. Una fe enriquecida y apoyada por cantos de diversa índole, muchos de ellos con un contenido social, el uso de medios de comunicación como la prensa, la radio y la televisión, en las que se difundió una pastoral también evangelizadora desde el canto, y la realización de una liturgia participativa, transformó el canto, convirtiéndolo en una herramienta para la conversión y la intervención del pueblo.

Este artículo se estructura en las siguientes partes: Las Misioneras Agustinas Recoletas MAR en Cali y su colección de partituras, el estudio, abordando lo metodológico y los hallazgos; las producciones nacionales en la colección; las obras seleccionadas y algunas consideraciones.

Las MAR en Cali y su colección de partituras

Las Misioneras Agustinas Recoletas MAR, son una congregación religiosa de derecho pontificio que se identifica por los tres rasgos de su nombre: misión, recolección y seguimiento de san Agustín. Esta comunidad nació en la primera mitad del siglo XX y arribó a Colombia desde 1945, se consolidó en Cali a partir del año 1955 cuando la orden naciente se unió a las Terciarias Recoletas de San Agustín (o Agustinas Terciarias Recoletas), que se fundaron en Cali desde 1739, inicialmente con el nombre Beatas Agustinas y que posteriormente fueron reconocidas como Terciarias Recoletas de San Agustín. Esta orden se estableció en el convento de la Merced² desde 1825, y en sus archivos se encontró la colección de partituras que data apenas de 1900. La ubicación espacial del cenobio se aprecia en la Imagen 1.



IMAGEN 1. Localización del Convento La Merced en Cali Colombia. Fuente: elaboración a partir de Google Maps.

2 El convento fue fundado por los mercedarios en Santiago de Cali, con autorización de la Real Corona por derecho propio de conquista y con aprobación de la Santa Sede, en 1541.

Esta colección de partituras se ubica entre 1903 y 1970, momento clave para la música católica luego de la emisión del *Motu proprio tra le sollecitudine* de Pío X, el papa carmelita, que enfrentó reformas y prácticas musicales derivadas del siglo XIX e incluye la reciente aplicación de las reglamentaciones musicales en el Concilio Vaticano II.

Rastrear partituras, cancioneros y grabaciones posteriores a la constitución de música sagrada emanada del Concilio Vaticano II, sobre todo en la década de 1970 en la ciudad de Santiago de Cali, es una tarea que puede tornarse extensa. Los colegios y seminarios de orden católico implementaron rápidamente lo emitido por el CVII, de manera que muchos cantos populares de origen español y propios de las congregaciones o comunidades fueron adaptados para ser interpretados por los colegiales y seminaristas. Más que producciones locales, puede observarse en el caso de Cali, la apropiación de repertorios procedentes de diversos países de habla hispana como España, Chile y Argentina. Las comunidades franciscana, jesuita, de la presentación, salesiana, misioneras agustinas recoletas, carmelitas misioneras, entre muchas otras que regentaban colegios privados, femeninos y masculinos en la ciudad de Cali, cantaron estos repertorios, que parecieron entonces de carácter universalizante, y que procedían en muchos casos de sus comunidades madre en España o Italia. El acervo de cancioneros fluyó según lo requerido por el calendario litúrgico, de manera que las misas de Francisco Palazón (n. 1935), Cesareo Gabaraín (1936-1991), Carmelo Erdozaín (n. 1939), entre tantos compositores posconciliares, se volvieron de dominio público, escuchándose en capillas, parroquias e incluso en la catedral local.

En la década del 60 del pasado siglo surgieron también pequeñas obras que quisieron explorar las bondades de cantar en la lengua vernácula, usar ritmos autóctonos y utilizar instrumentos de origen de América Latina. En la catedral de Cali, como lo expresa De Roux³, se escuchaba los domingos en la mañana la misa de los bambucos, en la que se permitió el canto popular, de dudosa calidad e incluso separada de los textos litúrgicos.

3 Padre Rodolfo de Roux s.j. (1925-2020) en comunicación personal. Cali, febrero de 2017

El estudio: Lo metodológico y los hallazgos

Caracterizar esta colección requirió de una mirada integradora que posibilitara comprender la normativa en la que ella se enmarca, aproximarse a la vida de la congregación que custodia el compendio de partituras y reconocer el carácter ministerial de las obras, lo que define su uso y su función, ubicando estos ejemplares en su propio contexto, en un momento histórico que le confiere un valor y genera emociones inseparables de su vinculación social (Blacking 2010,13). La colección de partituras atraviesa, además, por lo que Seeger (1958) denominó usos de escritura prescriptiva y escritura descriptiva en la música. En esta colección encontramos en algunos casos la presentación de líneas melódicas (a veces sin ni siquiera un cifrado armónico propuesto), que a manera de boceto sugieren cómo podría sonar una determinada canción, a diferencia de la partitura completa con la cual se pretendía una mayor aproximación a una buena interpretación de la obra.

Considerando a Reyes Gallegos (2016) y a Torres Mulas (2000), en cuanto a la documentación musical, es claro que la partitura en sí misma, no es música. Es tan solo una herramienta, una guía, que enmarcada en un contexto tanto espacial, como temporal y temático, logra adquirir significado. Ese significado es, sin embargo, parcial, mas, cuando se conoce el propósito, su uso y su función, y se elabora una recreación de esta, es decir una interpretación, es cuando ella adquiere la característica de música. Por ello los hallazgos se identifican a partir de múltiples fuentes como se ilustra en el gráfico 1 (Ver Pág. 66).

El concepto de caracterización se tomó de Sánchez Upegui (2010), y se apoyó en Corbin & Strauss (2012), quienes plantean que la caracterización es una descripción u ordenamiento conceptual, descripción cualitativa que puede recurrir a datos o a lo cuantitativo con el fin de profundizar el conocimiento sobre algo. La caracterización implica aquí dos vías: la musicológica (que recoge múltiples aspectos, como el material sonoro, el texto, los géneros, entre otros) y las características a la luz de la normativa, es decir las cualidades que desde la orientación vaticana definen esta música (universalidad, belleza, bondad de las formas y santidad).

Del compendio organizado en una base de datos en Excel que recopila más de 1600 partituras, lo correspondiente al periodo entre 1961 y 1970, periodo de consolidación e inicios de la implementación del CVII, es aproximadamente un 15%. Pero de ese porcentaje, la participación de

compositores nacionales no alcanza el 7%, lo cual deja ver que, siendo producciones conciliares y postconciliares, más de la mitad corresponden a traducciones, adaptaciones o creaciones de compositores extranjeros.

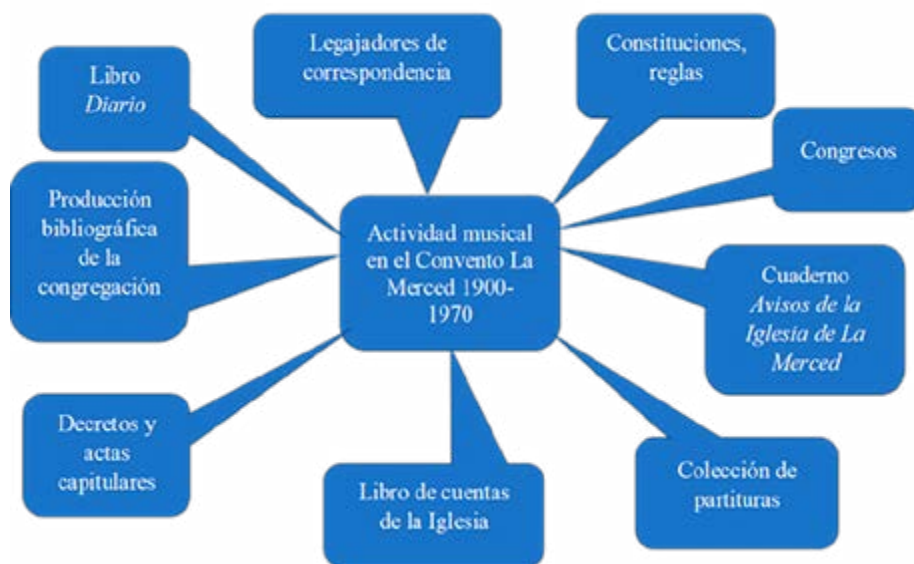


GRÁFICO 1. Fuentes para rastrear la actividad musical en el Convento la Merced 1900-1970. Elaboración propia.

Las producciones nacionales en la colección

En este artículo se hace referencia a dos producciones colombianas que contienen cantos marianos, cantos de misión, junto a la misa andina compuesta por una religiosa, editada y publicada en Colombia, de la cual se conoce que existe una grabación por la agrupación Raza Brava. Es de anotar que ninguna de estas obras es de origen regional. Son publicaciones efectuadas en Bogotá y Medellín con adaptaciones de músicos extranjeros o creaciones de músicos radicados en Bogotá o Medellín.

El estudio total de la colección se apoyó en los modelos de análisis de Meyer (2000) y López Quintás (2015), lo cual permitió efectuar clasificaciones y observar modos de realidad.

Por clasificación se entiende el reconocimiento de que, en algún repertorio, puedan reproducirse relaciones y rasgos particulares en uno o más niveles de estructura (Meyer 2000, 70), entre los que pueden mencionarse la temporalidad, la obediencia a una norma y el uso. La clasificación de la colección de las MAR guarda relaciones en algunos casos diacrónicas y en otros casos sincrónicas. Así, los referentes para su estudio comprenden diversos elementos como la forma, los materiales, el propósito, entre otros, que indican distintas maneras de integrar la realidad de la obra musical, en este caso de la partitura.

Pero estas clasificaciones implican la necesidad de afiliar diversos modos de realidad. Por lo que la alusión a López Quintás (2015) indica que el arte enseña a integrar esos modos de realidad. En este sentido propone que éstos, se hallan interconectados, y en esa vinculación se logra comprender una obra. Con ello se refiere a:

1. *Los materiales expresivos* tomados aisladamente. En la colección es lo identificado como formato. En los que se observa la predominancia de lo vocal (solistas o coro) con acompañamiento instrumental (el órgano o el armonio y en las producciones posconciliares la sugerencia de uso de instrumentos propios de las regiones donde se utilizan). Estos materiales son producto de la normativa pontifical, aplicada en contexto.
2. *Los sonidos vinculados entre sí*. Esta vinculación les confiere una nueva calidad. Un instrumento musical provee la condición armónica de la pieza y contribuye a dar sentido y carácter a un determinado texto ya expuesto en la melodía de las voces.
3. *Los materiales intervencidos* y estructurados mediante una forma que los ensambla en un conjunto lleno de sentido y expresividad. La estructura o configuración aporta a los sonidos una ordenación característica que se traduce en claridad, sucesión lógica, mayor expresividad (formas musicales propias del marco católico como la misa, el oficio, los himnos, cantos de la piedad popular, entre otros).
4. *Los ámbitos expresados en las diversas estructuras de cada obra*. Para el caso de la música religiosa es necesario considerar todos los vínculos: la palabra, como discurso o mensaje

propio de la iglesia, y su relación con el momento de la celebración o de la ocasión⁴.

5. *El mundo que se plasma en cada obra de arte.* Es así como se configura en esa misma obra, la idea de un mundo medieval, de un mundo barroco, o de un pueblo oprimido, como el latinoamericano que busca un Jesús obrero y salvador. De igual manera los tiempos litúrgicos, Adviento, Navidad, Cuaresma, Pascua, y el tiempo ordinario, requieren cantos que respondan a la atmósfera propia de cada uno de estos mundos concretos.
6. *La emotividad suscitada por este conjunto expresivo.* Más allá de lo escrito en el texto de una partitura, la manera de organizar y enlazar sonidos o acordes despierta emociones y sentimientos humanos que no deben desestimarse⁵.
7. *El entorno vital de la obra,* el contexto para el que fue creada y al que pertenece por su condición relacional. Nos referimos aquí a cantos religiosos compuestos en ritmos musicales populares latinoamericanos que pueden ir desde una vidalita hasta una cumbia.

Estos siete modos o niveles de realidad se hallan en la obra estructurados, intervenculados de forma expresiva; se necesitan mutuamente, y cada uno acrecienta la expresividad peculiar de los demás. Por eso cuando se interpreta una partitura, el oyente debe prestar atención conjunta. Esto hace que cuando se escucha una obra, se pueda identificar el espacio geográfico, el momento histórico y aspectos propios de la cultura a la que pertenece, con todo lo que éste conlleva. Así, remontando la temática propuesta sobre las músicas conciliares y posconciliares en

4 Esto es: una misma canción puede tener usos litúrgicos, pero también puede tener empleo catequético, misional o evangelizador en un contexto no litúrgico. Además, siempre relaciona un contenido de parentesco entre Dios y la humanidad.

5 Para ampliar este apartado, puede consultarse *Emoción y significado en la música* de Leonard Meyer (2001) un consistente estudio de la percepción musical— los valores dinámicos de las obras. Valores que indican la posibilidad de una respuesta emotiva y significativa de la obra, no como un aspecto de tipo subjetivo o de observación externa de las reacciones de los sujetos perceptores sino como la consecuencia del cumplimiento de las expectativas musicales.

una realidad cercana como la del Convento de la Merced, el encuentro con estas obras traza redes de relación con lo que se está cantando en el mundo católico de habla hispana.

Las obras seleccionadas

Antes de referirnos a dos ejemplos particulares sobre producciones conciliares y posconciliares en la colección, es preciso recordar algunas premisas. Que la música posconciliar sea accesible al conjunto de participantes, tanto para quien la interpreta como para quien la escucha, implica que no hay una gran exigencia de competencias musicales, pues como bien lo afirma *Universa Laus* (1980) en su numeral 4.1, esta música tiene un carácter simbólico y cantos de fácil alcance para todos.

Esto significa que la palabra «canto» se entiende como un gran número de expresiones vocales de distintas clases que recorren desde el recitativo al melisma y que dependen en parte del género literario de los textos que emplea y, según la relación que establece entre los interlocutores, la música acentúa en ocasiones la transmisión del mensaje, la asimilación interior de las palabras recitadas y la afirmación de una alabanza (5.3), es decir, el énfasis de la relación texto/música.

El mismo documento *Universa Laus* en su numeral 9.2, indica que la pretensión de que una forma litúrgico musical sea bella y contenga un carácter de santidad. No se basa en normas estéticas o morales, sino en un asunto más allá, es decir, que se pueda percibir intangibles como la piedad y la fe del grupo, entre otros. Estas apreciaciones llevan a considerar otro tipo de características en la música, lo que Cavia (2006) refiere como rasgos de una dimensión simbólica que inciden en la dimensión emocional. Así, la autora indica que hay características que pueden servir de puente entre la sintaxis musical y el contenido referencial. Por ejemplo, un crecimiento sonoro rítmico, puede indicar una categoría de expansión o de aproximación a Dios; o buscar una dinámica de recogimiento total mediante el uso de técnicas que incluyan una sonoridad que va desapareciendo; el uso de repeticiones con variantes apenas perceptibles y de una rítmica inmutable y un tiempo, timbre y textura constantes, con un ritmo ralentizado puede llevar a una percepción emocional de la participación de la eternidad. Así mismo una estructura sencilla, con figuras

cortas, rodeada de silencios puede crear una noción de la negación del tiempo a través de la afirmación de un presente constante.

Al inicio del artículo se anunció que estos cantos navegan entre lo litúrgico, lo no litúrgico y lo paralitúrgico, ello en relación con el uso específico en los tiempos o calendario litúrgico como se aprecia en la tabla 1⁶ Usos litúrgicos, no litúrgicos y paralitúrgicos de los cantos.

Uso General ⁷	Uso específico	Tiempos litúrgicos
Litúrgico ⁸	Misa o parte de misa. (kyrie, gloria, cantos entre lecturas, aclamación al evangelio, aleluya, credo, oración universal, prefacio, santo, aclamación después de la consagración, doxología de la plegaria eucarística, rito de la paz, aclamación al embolismo, cordero, canto de comunión, despedida) <i>Requiem</i> Liturgia de las horas Oficio de difuntos Celebración de sacramentos Cantos marianos de uso litúrgico	Adviento Navidad Tiempo ordinario Cuaresma Semana Santa Pascua Pentecostés Fiestas marianas Fiestas del Señor Santoral

6 Elaboración tomada de Casas (2019) en la Tesis doctoral *Cantare Amantis est*.

7 Clasificación basada en la propuesta de Miguel Manzano (1991), ha sido enriquecida con la revisión de índices de libros y colecciones de partituras de música. Que de la mano de la consulta a sacerdotes católicos que mantienen una relación cercana con la actividad musical, permitieron establecer esta clasificación.

8 Los cantos litúrgicos a su vez se identifican en categorías que el misal romano trata como diálogos y aclamaciones (saludo inicial, invocaciones del acto penitencial, aclamación después de las lecturas, diálogo antes del evangelio, entre otros); cantos que tiene valor de rito (Gloria, salmo responsorial, aleluya, credo, Santo, Padrenuestro y canto después de la comunión); cantos que acompañan alguna acción (entrada, ofrendas, cordero de Dios, comunión). No todo este tipo de cantos aparecen en la colección de las MAR.

Uso General	Uso específico	Tiempos litúrgicos
No litúrgico	Evangelización Cantos procesionales Cantos de misión Cantos mensaje Acción de gracias Vocacionales Devocionales Advocaciones	No se asigna un tiempo preciso en muchos casos. Pueden corresponder a cualquier momento del año litúrgico. Generalmente al ordinario
Paralitúrgico	Novenas Rosarios Quinarios/septenarios Triduos Dolores Gozos Rogativas Romerías Viacrucis	Fiestas marianas Fiestas del Señor Santoral y en algunos casos al ordinario.

TABLA 1. Usos de los cantos en la colección.

Son innumerables los ejemplos de cancioneros con la escritura de la melodía, o la indicación del cifrado, y se encuentran también publicaciones de las partituras completas (Seeger 1958), con sus voces y acompañamiento instrumental, todas ellas derivadas de la normativa del Concilio Vaticano II. Sin embargo, los casos de compositores colombianos en la colección son poco numerosos. Dada la extensión de este escrito citaremos tan solo dos prototipos de estas publicaciones.

Uno de los materiales enunciados comprende composiciones de Juan José Briceño s.j.⁹, con diversas obras para los distintos momentos de la misa (“Gustad y ved”, “Yo soy el pan”, “Ha venido el Señor” [cantos de

9 Sacerdote jesuita (1923-1996). Pedagogo, poeta y compositor. Algunas de sus obras las compuso en compañía de Rodolfo de Roux s.j. en el texto aquí mencionado, ninguna responde a ritmos colombianos.

comuni3n], “Me acercar3 al altar de Dios” [entrada], “Recibe oh padre Santo” [ofertorio] “Ave Mar3a”, entre otros), en la compilaci3n de Jairo Mej3a G3mez de 1966. Algunas obras en el mismo librito que se registran como “M3sica de autores colombianos”, incluida la obra “Reina de Colombia” con m3sica de Daniel Zamudio¹⁰ y texto del presb3tero Juan C. Garc3a. Se trata de un cancionero denominado *Cantate Dominum*, *Colecci3n de cantos religiosos populares para la promoci3n del apostolado lit3rgico* seg3n el esp3ritu del Concilio y cuya portada que se aprecia en la Imagen 2, que recopila junto al equipo de expertos en sagrada escritura, m3sica sagrada, composici3n y literatura, con las licencias de autores y sus superiores, en una sexta edici3n. La primera edici3n fue publicada en 1961, bas3ndose en lo enunciado por P3o XII en la enc3clica *Musicae Sacrae Disciplina* y las normas dadas por la Sagrada Congregaci3n de Ritos en la instrucci3n sobre la m3sica Sagrada y la Sagrada Liturgia.

La obra citada de Zamudio cobra relevancia puesto que se trata de un himno mariano para voz y 3rgano de gran trascendencia en la fiesta de la coronaci3n de la Virgen de Chiquinquir3 en 1919, evento de car3cter nacional, compuesta en Fa mayor y en cuya letra se consagra la naci3n a la Virgen del Rosario.



IMAGEN 2. Portada del cancionero *Cantate Dominum*. Fuente: Archivo Convento La Merced, Cali.

¹⁰ M3sico, educador, compositor e investigador (1887-1952).

El compilador expresa en el prólogo de la primera edición que «naciones como Alemania, Bélgica y Francia se han esmerado [...] en preparar colecciones de cantos religiosos bien escogidos, entre los cuales se eligen para cada ocasión los más apropiados» (1966, 2). Afirmo, por tanto, que cualquiera debería saber que no es lo mismo una misa para niños que para adultos, ni una misa en Cuaresma que en Pascua.

En el libro, editado por Bedout en Medellín, aparecen traducciones, adaptaciones de diversos idiomas y fallidas atribuciones de autor en algunas de las piezas. La colección suma 39 cantos y en ella se anuncia que posteriormente se realizarán más publicaciones en serie. Ya sea cantos litúrgicos, misionales o devocionales, todos ellos están estructurados como estrofa-coro-estrofa, no sobrepasan la octava y en cuanto a uso de tonalidades se observa que no se registran modos mayores o menores con más de dos o tres alteraciones.

El otro ejemplo que menciono es la “Misa Andina”, compuesta por la hermana Lucidia Cardona HSP con arreglos de Guillermo León Vásquez C, integrante del grupo musical ‘Raza Brava de Colombia’. Se trata de una producción que fusiona, como se anuncia en su presentación, «la experiencia dolorosa, pero llena de esperanza liberadora del pueblo latinoamericano» a través de la celebración eucarística. Aunque el material que se registra en el convento es la partitura melódico vocal, en los créditos a final de la publicación se identifica el siguiente formato:

- Voces mixtas (S-A-T-B)
- Charango
- Guitarra y tiple
- Zampoñas,
- Flauta dulce
- “Uasá”,

Que son utilizados según el aire o ritmo correspondiente a interpretar.

Los aires compuestos son carnavalito, cueca, fantasía, huayno y bambuco¹¹, como expresión del folklore latinoamericano que observan en las partes del ordinario de la misa, así como los cantos de entrada “Levántate pueblo mío”, carnavalito en versos octosílabos; el canto de comunión la cueca “Si tú eres mi Dios”, y el canto de salida, el huayno “Vamos

¹¹ El único aire colombiano es el bambuco que corresponde al canto del ordinario “Santo”, en el que se respeta totalmente el texto litúrgico.

todos como Iglesia”. En ellas se observa un pueblo de Dios que vive como una comunidad socialmente oprimida y que toma como base la vivencia del pueblo de Israel. Es el caso del primer canto “Levántate pueblo mío” que se ilustra en la Imagen 3. Como se aprecia en la partitura, muestra aquello que ya Gonzalo Vidal también había expresado en algunos de sus cantos religiosos, llamando a la liberación del pueblo.



IMAGEN 3. Primera página del canto introductorio “Levántate Pueblo mío”. Sin paginación. Fuente: Archivo Convento La Merced, Cali.

¿Qué y quiénes representan esa Jerusalén oprimida que busca la libertad? Es en el fondo la metáfora de los pueblos latinoamericanos o de otras latitudes, sacudidos por la pobreza y el hambre, cuya posible solución está si se ingresa en el reino de Dios. Puede apreciarse en este canto que el rango no sobrepasa la octava, y hace uso de modo menor respondiendo al aire musical escogido para tal fin. Convirtiéndose la obra en una «esperanza liberadora del pueblo latinoamericano». Cada instrumento musical sugerido, de uso frecuente en Latinoamérica, así como los ritmos y melodías, sitúan la obra en un contexto sociocultural concreto. De manera que aparecen en estas canciones unas ciertas pretensiones identitarias (Castells 2001) que dan carácter comunitario.

Algunas consideraciones

Frente a la pregunta formulada en el simposio de la IASPM 2020, ¿cómo ha sido la recepción de esta música y cuál es su devenir en la actualidad?, se puede afirmar que estas creaciones adquieren dos tipos de significación. Una desde la mirada musicológica, que responde a un esquema concreto, que no se preocupa por los sonidos solos, en sí mismos, sino por la relación que se establece entre ellos: timbre, volumen, palabras, secuencias rítmicas, secuencias melódicas (López Quintás 2015), que en muchos casos emplean como base el sistema de la repetición (Copland 2014), y que permiten que el oyente evoque con facilidad dichos esquemas. En esta dirección también se graban y recuerdan tonos, intensidades, armónicos, acordes que provocan en el escucha o en el intérprete del canto, asociaciones y emociones. Así se habla de dos dimensiones: el canto como expresión musical (arte) y el canto como símbolo (religioso). En este sentido es una imagen de Dios que provoca un sentimiento o que es revivido por un sentimiento, en cada uno de los actores que participan (Santagada 2007).

Con respecto a la caracterización de las piezas expuestas se aprecia en términos compositivos que:

Se hace uso de motivos melódico-rítmicos que emplean el recurso de la repetición, esto invita al aprendizaje o recuerdo de las líneas melódicas que guardan correspondencia entre frase musical-frase literaria. Se basa en la práctica de una armonía funcional. El tratamiento vocal es sobrio, lejos de perseguir virtuosismo, para que toda la feligresía pueda cantar. Es clave considerar que, tratándose del caso de la misa andina, de una obra litúrgica, las partes del ordinario, conservan su texto original, mientras que los cantos de entrada, ofertorio y comunión muestran la orientación del anuncio del reino de Dios, como recompensa a la vida terrena, en la que se sufre por el trabajo, la consecución del «pan» y la falta de libertad.

Se observa cómo, con la intención de una ampliación de la asamblea, es decir con un fin pastoral, como lo propone el Concilio Vaticano II, ha producido repertorios que ni siquiera hacen parte de la liturgia católica, aunque sí tienen un carácter congregacional.

Se identifican algunos problemas en estas publicaciones, como son las atribuciones erróneas sobre la autoría de algunas obras, que, en el caso de la compilación de Mejía, aparecen como «autores colombianos»

obras de la tradición popular española e incluso obras de la piedad popular pertenecientes a tiempos anteriores al CVII. En la misma publicación se afirma contar con «las respectivas licencias», asunto de dudosa credibilidad, por el motivo ya mencionado.

En los dos materiales se carece de índice o contenido, no hay referencias ni temáticas, ni de autor, ni de otra categoría.

En estas partituras se aprecian tres elementos: texto-música-tempo que, según Piqué Collado, se transforman en lugares donde se experimenta los movimientos del alma y de la emoción cuando se interpreta o se escucha una obra musical (Collado 2006, 26). Así, la música puede considerarse como un lugar teológico. Lo cual lleva de nuevo a la reflexión que la música cumple una múltiple función que se muestra como reveladora de un mensaje de salvación para un pueblo marginado y que puede liberarse de la opresión, así como una función misional y evangelizadora a la luz de una nueva imagen de Cristo.

Más de cincuenta años después del CVII, esta música continúa interpretándose en las eucaristías comunitarias de parroquias, seminarios y colegios, y se ha publicado en múltiples versiones, incluso con distintos textos, estas obras distribuidas en cancioneros, grabaciones en casetes y LP (en el caso de la misa de la hermana Lucidia); la misma editorial San Pablo ha digitalizado algunas de las obras en formatos de CD y fieles cantores han puesto a disposición en plataformas como YouTube, interpretaciones de diversa calidad.

Más allá del posible *valor* musical, lo que podemos concluir, es que estas prácticas musicales de cantos posconciliares mantienen su vitalidad en el tiempo, y reflejan muchos aspectos de la cultura religiosa de habla hispana.

Referencias

- Archivo del Convento La Merced en Cali ACLM (1885-1970) 2020
- Blacking, John. 2010. *¿Hay música en el hombre?* Madrid: Editorial: Alianza editorial
- Cardona, Lucidia HSP (s.f.) *Misa Andina* partituras. Bogotá. Ediciones Paulinas.
- Castells, Manuel. 2001. *El poder de la identidad* Vol. II. Siglo XXI editores. Argentina.
- Casas Figueroa, María Victoria. 2019. *Cantare amantis est: Estudio de la colección de partituras de las misioneras agustinas recoletas en el Convento La Merced en Cali – Colombia 1903-1970*. Tesis doctoral. Universidad de Antioquia. Medellín.

- Cavia, Victoria Naya. 2006. Controversias actuales en relación con el fenómeno musical religioso. En Susana Moreno (ed.), *Arte, música y sacralidad* (pp. 73-98). España. Universidad de Valladolid, SITEM. Serie Música y Pensamiento, 5.
- Celam. 1968. *II Conferencia General del Episcopado Latino-Americano: Documentos Finales de Medellín*. https://www.celam.org/documentos/Documento_Conclusivo_Medellin.pdf
- Copland, Aaron. 2014. *Cómo escuchar la música*. Fondo de Cultura Económica.
- Corbin, Juliet & Strauss, Anselm. 2012. *Bases de la investigación cualitativa. Técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada*. Editorial Universidad de Antioquia. Medellín.
- Constitución *Sacrosanctum Concilium* Sobre La Sagrada Liturgia http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_sp.html
- CVII, *Sacrosanctum Concilium*. Sobre la dignidad de la música sagrada. NN.112 – 121. Roma. 1963.
- López Quintás, Alfonso. 2015. *La novena sinfonía de Beethoven y su poder formativo*. España. Rialp.
- Manzano, Miguel (5-7 de septiembre de 1991). El canto popular religioso en la tradición oral. Ponencia presentada en las *Jornadas sobre “La música en la Iglesia, de ayer a hoy”*. León.
- Mejía Gómez, Jairo (ed.)1966. *Cantad al Señor! Cantate Dominum*. Colección de cantos religiosos populares para la promoción del apostolado litúrgico según el Espíritu del Concilio. Medellín. Sexta Edición. Bedout.
- Meyer, Leonard. 2000. *El estilo en la música: Teoría musical, historia e ideología*. España. Ediciones Pirámide.
- _____. 2001. *Emoción y significado en la música*. España. Alianza Editorial.
- Piqué i Collado, Jordi-Agustí. 2006. *Teología y música: Una contribución dialéctico-trascendental sobre la sacramentalidad de la percepción estética del Misterio (Agustín, Balthasar, Sequieri, Victoria, Schöenberg, Messiaen* [Tesis doctoral, IPMS Roma]. Editrice Pontificia Università Gregoriana.
- Patiño, Uriel. 2002. *La iglesia en América Latina: Una mirada histórica al proceso evangelizador eclesial en el continente de la esperanza: Siglos XV-XX*. Bogotá. San Pablo.
- Reyes Gallegos, Artemisa M. 2016. Los acervos de documentos musicales: ¿libros raros, libros especiales? *Investigación Bibliotecológica: Archivonomía, Bibliotecología e Información*, 30(70), 129-163. <http://dx.doi.org/10.1016/j.ibbai.2016.10.007>
- Rops, Daniel. 1962. *Vaticano II. El Concilio de Juan XIII*. Colombia. Editorial Plaza y Janés.

- Sánchez Upegui, Alexander. 2010. *Introducción: ¿Qué es caracterizar?* Barranquilla. Fundación Universitaria Católica del Norte.
- Santagada, Osvaldo. 2007. El canto del pueblo entre Religión y Teología. *Teología: revista de la Facultad de Teología de la Pontificia Universidad Católica Argentina*, (94), 507-521.
- Seeger, Charles. 1958. Prescriptive and Descriptive Music-Writing. *The Musical Quarterly*, Vol. 44 No 2. 184-195. Estados Unidos. Oxford University Press.
- Torres Mulas, Jacinto. 2000. El documento musical: ensayo de tipología. *Cuadernos de Documentación Multimedia*, (10), 743-748. <https://revistas.ucm.es/index.php/CDMU/issue/view/3244>
- Universa Laus. 1980. *La música en las liturgias cristianas*. <https://bit.ly/3emkKzX>

¿NEGRO O BLANCO? LOS IMAGINARIOS RACIALES DEL JAZZ EN COLOMBIA ENTRE 1920 Y 1990

FEDERICO OCHOA ESCOBAR¹

¿Cómo se ha entendido el jazz en Colombia y qué lecturas y significados ha tenido? En este texto abordaremos el aspecto racial (negro versus blanco) desde la década de 1920, que es la época de su llegada al país, hasta fines de la década de 1980, ya que en la década de 1990 se produjo un cambio en sus significados y apropiación a partir de su vinculación con los imaginarios de alta cultura, giro que le permitió su inserción en la academia y en las agendas culturales (Ochoa Escobar 2010; 2011)².

Desde sus inicios hasta el día de hoy, el jazz, tanto dentro como fuera de Estados Unidos, ha sido una música altamente racializada, vinculada principalmente con identidades afronorteamericanas, pero cuyos imaginarios en este sentido han sido múltiples dependiendo de las lecturas y apropiaciones que se han hecho del género en su diáspora. Por tanto, a manera de introducción y contextualización, miraremos primero muy brevemente estos discursos raciales asociados con el jazz en los Estados Unidos, y luego nos centraremos en el caso colombiano. Cabe aclarar

¹ Universidad Tecnológica de Bolívar. fochoa@utb.edu.co

² Este texto se deriva de mi tesis del doctorado en Artes de la Universidad de Antioquia, asesorada por Juan Fernando Velásquez.

que no abordaremos aquí las conceptualizaciones sobre las ideas de raza, negritud o similares, términos siempre cambiantes e histórica y socialmente contruidos, sino la asociación (o no) del jazz con dichos términos e imaginarios.

El jazz como música negra estadounidense

Los asuntos raciales fueron centrales en el inicio y desarrollo del jazz hasta las últimas décadas del siglo XX. Las discusiones entre negro y blanco han estado presentes en diversas dimensiones: desde las propuestas estéticas, hasta los discursos, pasando por su visibilización a través del cine o su uso como propaganda política estadounidense en la Guerra Fría. En general, su origen se atribuye casi exclusivamente a la población de ascendencia africana en el sur de los Estados Unidos a fines del siglo XIX y comienzos del XX, idea que se suele retomar para entenderlo como una «música afroamericana». A pesar de que la primera grabación de jazz fue realizada por músicos blancos³, en sus inicios la gran mayoría de sus exponentes eran negros. Fueron estos exponentes los que, incluso antes de la primera grabación, llevaron el jazz a Europa a través de giras y conciertos, en donde la conjunción de modernidad, rebeldía, exotismo y libertad que representaba el jazz estaba directamente ligada con su reconocimiento como música negra⁴.

Aunque la relación jazz/negritud rápidamente se vio afectada por la numerosa presencia de intérpretes blancos dentro de Estados Unidos⁵, este siguió considerándose posteriormente como música afronorteamericana, apoyado también en el hecho de que los iniciadores de la mayoría de las corrientes del género como el *bebop*, el *hard bop*, el *jazz modal*, el *free jazz* o el *jazz eléctrico*, fueron negros. Este imaginario negro

3 Grabación realizada por la Original Dixieland Jass Band (sic), en 1917.

4 Este imaginario de jazz como música afro se mantuvo en Europa por décadas. Algunos países, como Argentina, tomaron de allí el imaginario del género, lo que ha influido en su apropiación y desarrollo local hasta el presente (Corti 2015).

5 Como mencionamos, no solo la primera grabación fue realizada por músicos blancos, sino que también lo eran algunos de los músicos más comerciales del género en la época. Dos de los ejemplos más destacados son Paul Whiteman (conocido también como ‘El rey del jazz’) y Benny Goodman.

fue luego explotado por el Departamento de Estado en un ambicioso programa –Jazz Ambassadors– que utilizó el jazz como forma de difundir la cultura estadounidense en la Guerra Fría. Al exportar el jazz a través de la radio y giras de conciertos alrededor del mundo, fundamentalmente interpretado o por artistas negros o por agrupaciones con artistas de ambas razas⁶, esta mezcla simbolizaba una supuesta democracia e igualdad de condiciones al interior de Estados Unidos. Sin embargo, dentro de dicho país, es bien conocido el contexto de discriminación hacia la población afro, cuyas principales luchas se dieron en las décadas de 1950 y 1960, siendo estas mismas décadas las de mayores cambios y evolución dentro del género (Von Eschen 2006). Estos dos momentos –el inicio del género en los años 20, y su uso político a mediados de siglo– son particularmente relevantes en su imaginario internacional, debido a que fueron los que potenciaron su mayor difusión: en sus comienzos a través de la industria discográfica, con ventas que con frecuencia pasaban los millones de copias, y a mediados de siglo a través del cine, los conciertos y la radio, siendo particularmente llamativo el programa radial *Voice of America*, de Willis Conover, que en pocos meses de producción se escuchaba en más de 80 países por alrededor de 100 millones de personas⁷.

Vemos entonces que si bien esta imagen del jazz como música negra es reiterativa para sus inicios, y es problemática en su desarrollo, el cambio de estatus del género que pasó de entenderse como música popular a posicionarse como música de alta cultura (en la década de 1980 en Estados Unidos, y una década después en Colombia), conllevó a que recibiera apoyo estatal, a que ingresara a conservatorios y facultades de música, y a que se incluyera en las agendas culturales, como consecuencia de cambios en su valoración que se rigen por parámetros tomados de la música clásica europea (Fischerman 2004), y lo han acercado a un imaginario de blancura que tipifica a las élites estadounidenses.

En resumen, si al pensar en el jazz pensamos en Louis Armstrong, Ella Fitzgerald, John Coltrane, Miles Davies u Ornette Coleman, se asocia a una música afroestadounidense; pero si al pensar en el jazz

6 Si bien desde la academia no es bien visto hoy el uso del término «raza», este era el término utilizado en la época.

7 “Broadcasting for one hour, seven days a week, fifty-two weeks a year, Conover had enormous influence on how audiences throughout the globe listened to what Time magazine called this “valuable exportable U.S. commodity, jazz” (Von Eschen 2006, 14).

pensamos en una música erudita, de alta cultura, como sonido de fondo en cocteles de una empresa financiera multinacional, prima su imaginario de blancura. Sus imaginarios raciales siguen en disputa⁸. ¿Cuáles habrán sido entonces los imaginarios raciales del jazz en Colombia?

El jazz en Colombia: ¿música negra?

En Colombia no solo los asuntos de raza no han sido centrales en las narrativas oficiales ni en los discursos de los letrados hasta la década de 1990, sino que tampoco ha habido una narrativa clara con relación al jazz, al ser un género minoritario, incluso en años recientes, a pesar de su inserción en la academia y en las agendas culturales. En este sentido, si bien en Estados Unidos ha habido constantes disputas sobre su imaginario racial, en Colombia no se ha abordado el tema y por tanto no hay un discurso construido alrededor. Su comprensión como música negra o blanca ha sido ambigua y ha variado según la época, el tipo de jazz y el *locus de enunciación*.

Inicialmente, en la época de las jazz band en el país (décadas de 1930 y 1940), al ser visto como música moderna, cosmopolita y estadounidense, se podría asumir como música blanca. En Colombia, a pesar de la variedad racial estadounidense, dicho país se ha percibido como eminentemente blanco. Sin embargo, desde el mismo Estados Unidos se divulgaba de forma burlesca la presencia de negros en su cultura, a través de la parodia del *black face*. Si bien no creemos que en Colombia se comprendiera la carga simbólica que esta imitación llevaba, ver en un anuncio publicado en la revista capitalina Cromos, en época tan temprana como 1927, a los integrantes de la primera jazz band de la ciudad maquillados con *black face* y vestidos a la usanza de los artistas de cine estadounidense de la época, nos muestra que no era extraña la asociación entre jazz y negritud. De hecho, su pie de foto reza: «Los negros del Jazz Band de Bolívar, quienes acompañaban a la comparsa de los Dominós».

8 Gabbard analiza el imaginario del jazz en el cine, argumentando que allí se ha visto fundamentalmente como música masculina más que como música afro (1996).



IMAGEN 1ª. Los negros del *jazz band* de Bolívar que acompañaban a la comparsa de los Dominós.

Sin embargo, esta presentación en *black face* se enmarca en los carnavales de Bogotá, lo que puede sugerir que más que ser una relación habitual entre el jazz y la negritud, esta se da en un contexto carnavalero de disfraces y parodias. En este mismo sentido, vemos que en otra imagen del mismo número de la revista aparecen los mismos músicos al lado de los miembros de una comparsa, quienes están disfrazados mezcla de bufón de carnaval y fichas de dominó, lo que afirmaría que el *black face* se dio más por la relación con el carnaval que por la relación del género musical con lo negro.

En general el jazz, acorde con la poca presencia del género en el país, no figura en la prensa en las primeras décadas del siglo XX. Para

⁹ *Jazz Band Bolívar. Revista Cromos*, Bogotá, 16 de julio de 1927, Vol. 24, Número 566. Archivo suministrado por Juan Fernando Velásquez.

encontrar textos sobre el género, hay que escudriñar con paciencia. Hallamos así algunos pocos artículos en el periódico *Mundo al día*, en los que se hace referencia al jazz más a través de su relación con su difusión en Europa que con su práctica en Estados Unidos. Sin embargo, creemos que, para entender el imaginario del jazz en la época, más que analizar lo que dicen estos textos, es más diciente ver las imágenes que los acompañan, así como una portada de la revista en esos años. Veamos:



IMAGEN 2. “El furor por la jazz band y el polémico *charleston*. Portada con dibujo de Scandroglío. *MD*, No. 1.292, mayo 12 de 1928” (Cortés Polanía 2004, 112).

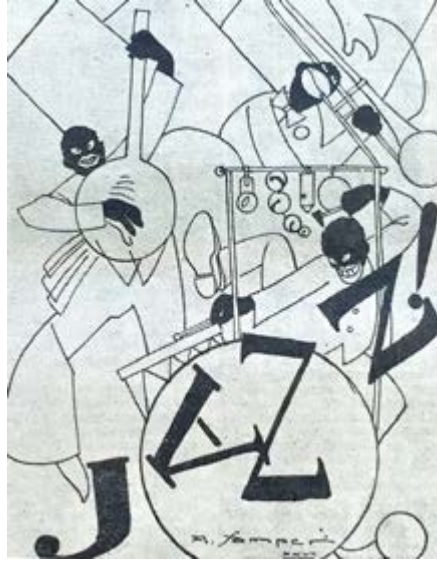


IMAGEN 3^o.



IMAGEN 4^{ta}.

-
- 10 Artículo: “El alma libertaria del ‘jazz band’”. Autor: Ramón Gómez de la Serna. *Mundo al Día*. Jueves 23 de enero de 1930, Número 1799, año VI, p. 17. Imagen suministrada por Juan Fernando Velásquez.
 - 11 Título: La revancha de una raza perseguida. Autora del artículo: Beatriz Galindo. *Mundo al Día*, P. 15 (s.f.). Archivo suministrado por Juan Fernando Velásquez.

En estas imágenes se aprecian claramente los imaginarios respecto al género en los años 20, y coinciden con la iconografía del jazz difundida principalmente en Europa, ejemplificada con la publicidad de los shows de Josephine Baker a partir del trabajo del dibujante Covarrubias (Borge 2018). Aquí el jazz no solo es música negra, desde el color de la piel, sino de los imaginarios de lo negro: alegre, libre, espontáneo, rítmico,ailable y divertido. Era música de espectáculo y símbolo de la naciente industria del entretenimiento. Esta exaltación de lo negro (y de África y de lo exótico y primitivo), era una moda intelectual importante en Europa desde fines del siglo XIX. Al respecto dice Wade:

En el mundo occidental, el primitivismo representó una corriente del modernismo vanguardista ya desde finales del siglo XIX, sobre todo en los círculos artísticos e intelectuales (Rhodes 1994). Pero el consumo cultural de lo primitivo y lo negro como fuente de inspiración y estimulación también ocurrió en la cultura popular mercantilizada. Colombia no fue ajena a tales influjos (Wade 2011, 147).

Aunque Colombia no fue ajena a dicho movimiento, este tuvo poca fuerza. Sin embargo, consideramos que las imágenes anteriores y los artículos respectivos del diario *Mundo al día* responden a ello. Sin embargo, una cosa era el imaginario alrededor del término «jazz» y otra el relacionado con el género musical. Los sonidos que nos llegaban bajo esta etiqueta lo hacían fundamentalmente a través del cine. Allí, la asociación más explícita no era ni con el formato de jazz band (relativamente pequeño y que incluía usualmente un banjo) sino con el de una gran orquesta, agrupaciones que eran aún más grandes que el formato posteriormente estandarizado de *big band*, al incluir incluso (y perdón por la cacofonía) una sección de violines. Como ejemplo del tipo de jazz que llegaba al país a través del celuloide, encontramos las películas *El Rey del Jazz* (1930) — con la orquesta de Paul Whiteman—, *Swing Time* (1935) —protagonizada por Fred Astaire y Ginger Rogers¹², y *The singing Kid* (1936) —protagonizada por Al Jolson, con música de Cab Calloway¹³.

12 Periódico *El Tiempo*, aviso publicitario del viernes 5 de noviembre de 1937, p. 16. Consultado en: <https://news.google.com/newspapers?nid=N2osnxbUuuUC&dat=19371106&printsec=frontpage&hl=es>

13 Periódico *El Tiempo*, aviso publicitario del viernes 5 de noviembre de 1937, p. 16. Consultado en: <https://news.google.com/newspapers?nid=N2osnxbUuuUC&dat=19371106&printsec=frontpage&hl=es>

Este era el tipo de sonoridad que más se difundía con el término jazz. Como se puede apreciar viendo y escuchando sus bandas sonoras, eran interpretadas por actores blancos (aunque Al Jolson asumiera en algunas escenas el *black face*), y eran representativas más del glamur del cine de Hollywood y del espíritu modernista norteamericano que de unos imaginarios de negritud.

Y así continuó en las décadas siguientes. Llegaban películas con artistas como Frank Sinatra y Jerry Lewis, con compositores como Cole Porter o musicales como “The Sound of Music”¹⁴. Si bien numerosas canciones de estas películas han sido consideradas jazz, o incluso han hecho parte del repertorio *standard* del género, no se difundían como jazz ni se interpretaban en el canónico formato de cuarteto o quinteto que definió la música desde el *bebop*, sino que mantenían el formato de gran orquesta, que incluía una sección de cuerdas, usual de las bandas sonoras hollywoodenses. En contraste, en los pocos textos sobre jazz que encontramos en la prensa, se mantenía desde el discurso la relación racial. Es decir, si desde las sonoridades el jazz era más una música glamurosa, blanca, elitista, moderna y ligada a la industria del entretenimiento, desde el discurso era, retomando el titular de un artículo de prensa de 1966, «un regalo del negro a la cultura»¹⁵.

Argumenta Corti que «tanto local como internacionalmente, el jazz ha sido racializado como una música *negra*», lo cual dificulta su identificación como música argentina, al ser este un país con un imaginario basado en la «blanquedad de la tradición hispánica, la inmigración europea, y un mestizaje impreciso» que históricamente ha negado el componente negro (Corti 2015, 152). Situación similar se vivió en Colombia: la relación del género con lo negro dificultaba su entrada. Sin embargo, más que relacionarse con una música negra, o estadounidense, el jazz era

14 Según mi madre, a mediados de la década de 1960 vio películas con Louis Armstrong y Ella Fitzgerald, las cuales, afirma, eran poco valoradas y publicitadas. Sin embargo, en una búsqueda de la cartelera de cine publicada en el periódico *El Tiempo* entre 1962 y 1969, no encontramos ninguna película que hiciera mención a dichos actores, o que incluyera el término jazz en su publicidad.

15 Título completo del artículo: “Jazz. Un regalo del negro a la cultura”. No figura el autor, aunque asumimos que es Hernando Salcedo Silva. Publicado en el periódico *El Tiempo*, 2 de mayo de 1966, p. 22. Disponible en: <https://news.google.com/newspapers?nid=N2osnxbUuuUC&dat=19660502&printsec=frontpage&hl=es>

una música caribeña, y si bien el Caribe colombiano ha sido comprendido como una región negra, como bien analiza Wade (2002), lo costeño tuvo gran aceptación a mediados del siglo XX visibilizando un poco el elemento negro pero mimetizándolo en un imaginario de mestizaje. Argumentaremos que fue, por tanto, a través del Caribe, de los músicos costeños y de sus músicas, que se practicó el jazz en el país, por lo menos hasta su inclusión en la agenda cultural en la década de 1990.

Jazz, Caribe y negritud en Colombia

En la introducción al texto “Lo afrocaribeño entre Cartagena, Veracruz y La Habana” (Pérez Montfort y Rinaudo 2007), se explican las concepciones del Caribe como región que se mueve en una dicotomía blanco-europeo versus negro-africano, aunque algunos países como México, República Dominicana y Colombia intentaron recuperar el elemento indígena. En esta narrativa, Colombia es un país caribeño. Sin embargo, a lo largo de su historia se ha entendido fundamentalmente como un país andino (Múnera 1996, 230) y tan solo en años recientes, a la par del reconocimiento de su condición de pluriétnico y multicultural, se ha ido resaltando la región norte del país como perteneciente al Caribe (Bassi Arévalos 2009). Como lo han explicado diversos autores (Lasso 2007; Wade 2002), se construyó el mito racial del mestizaje, un mestizaje triétnico en el cual lo negro y lo indígena se minimizaban a favor del elemento europeo. Esta narrativa del mestizaje, que por un lado era triétnica pero por otro invisibilizaba lo afro, difiere por tanto de los binarios blanco-europeo versus negro-africano que plantean Pérez y Rinaudo para el Caribe, lo que contribuyó a la no identificación del país con dicha región, región en la cual lo negro-africano, en oposición a lo blanco-europeo ha sido central no solo en cuestiones políticas e identitarias sino incluso como recurso aprovechable en la industria del entretenimiento. En este sentido, afirman estos autores que en la primera mitad del siglo XX los medios de comunicación de la región, con fuerte presencia en USA y México y con importante presencia de artistas y expresiones cubanas,

sustentaron parte considerable de sus éxitos comerciales en el “exotismo” de la negritud y del criollismo local, pero también en la especificidad de las expresiones culturales afrocaribeñas. Músicas, bailes y formas de hablar, de vestir y de vivir la sensualidad fueron explotados

por dichas industrias sin chimeneas, y lograron llamar la atención de propios y extraños. El cine y la música fueron particularmente prolíficos en imágenes y sonidos de mulatas y negros caribeños exponiendo su “otredad” de manera explícitamente sensual y rítmica. Los “paraísos turísticos” aprovecharon esas circunstancias para promover la idealización del mundo tropical al favorecer la idea de que en la cuenca caribeña los orígenes “afro” eran claros antecedentes de una liberalización de las costumbres y de la subversión de estrechos cánones morales (Pérez Montfort y Rinaudo 2007, 17).

El país no se vinculó a dicho imaginario, por el contrario, como expone Wade, si bien las músicas «costeñas» entraron al interior del país, no lo hicieron bajo el apelativo de caribeñas, e intentaron minimizar sus elementos exotizantes y su carácter negro¹⁶. En este sentido, concordamos con las ideas de Wade, quien afirma que

La música costeña popularizada en los años cuarenta en Colombia era “negra” para algunos, pero no tan claramente “negra” para otros; de hecho, en algunos casos, se trataba de evitar esa etiqueta, pero quizá sin soslayar una ligera evocación de “lo negro” [...]. Parece, entonces, que la música dio a los escuchas, por lo menos a los del interior del país, la impresión de ser “negra”. En parte fue así porque la música fue identificada como costeña o tropical y, por lo tanto, “negra”; era así porque, en efecto, sí había presencias negras/morenas en las orquestas; y también porque la música hablaba del baile, del goce, de la parranda, de la cumbia y de los lugares costeños —por ejemplo, el pueblo de Tolú—, todo identificado con “lo negro”. Y fue así, además, porque la música traía un ritmo percibido como “caliente”, asociado con otros estilos que tenían vínculos con “lo negro”, como el jazz, la rumba y la samba. En fin, fue fundamental para su éxito que algo de “lo negro” se filtrara por la música, pero sin dar la impresión de una negritud muy fuerte (Wade 2011).

¹⁶ El concepto de Caribe es problemático y socialmente construido, por lo que su significado ha variado dependiendo de la época y lugar de enunciación. Con relación al jazz y la música, usualmente los investigadores no lo definen, a pesar de la variedad de su uso. Para entender las diferentes acepciones, recomiendo el texto de Gaztambide (2006). En general, a pesar de la variedad de alcances del concepto, este tiene como epicentro a las Antillas Mayores, relacionándose desde el imaginario con las ideas de negritud expuestas por Wade aquí planteadas.

Es decir, en Colombia lo costeño es menos negro que lo caribeño, y por tanto la música costeña constituía una versión suavizada del imaginario negro en el Caribe. Leamos a continuación cómo describe Wade los significados de la música costeña y veamos cómo esta narrativa se asemeja considerablemente a los sentidos asociados al jazz en Estados Unidos en sus inicios:

La música costeña colombiana tuvo éxito por múltiples razones. Era moderna, pero parecía tener raíces nacionales y tradicionales; estaba asociada con otras corrientes modernas musicales, ejecutadas con el mismo formato de *jazz band* en todo el continente americano; era excitante y creaba un *frisson sexual* en una época en la que los valores morales estaban en un lento proceso de transformación y las relaciones de género también, impulsadas por la creciente participación de la mujer en el mercado del trabajo. Pero un elemento entre todo aquello fue que la música, sin ser “muy negra”, evocó “lo negro” y, en mucho menor grado, “lo indígena”. Eso fue importante porque “lo negro” simbolizaba la tradición y la autenticidad, pero a la vez simbolizaba la excitación y la libertad sexuales; por ende, simbolizaba tanto lo primitivo como lo moderno, porque el primitivismo, ya se ha visto, fue una corriente artística vanguardista, y porque la liberación sexual se empezaba a entender como algo moderno (Wade 2011).

Lo que quiero resaltar es que las músicas costeñas de orquesta tipo Lucho Bermúdez, si bien no eran consideradas de jazz desde el punto de vista musical, estas sí compartían sus sentidos y función social, e incluso compartían formas de hacer música. En otras palabras, nuestras músicas costeñas de orquesta eran nuestro jazz: se bailaban, eran modernas, de clases altas, rítmicas, incluían el elemento negro, la improvisación, e incluso compartían uno de sus principales formatos instrumentales: la *big band*. Ya Wade evidenciaba cómo en el país los más conservadores relacionaban la música costeña con la música norteamericana, la modernidad y el primitivismo, al ver a la música costeña como «natural, espontánea, sensual y telúrica», o en general a la música y la cultura costeña como «lo moderno, lo cosmopolita y lo nuevo» e incluso «un cierto primitivismo, de moda en algunos círculos vanguardistas norteamericanos y europeos» (Wade 2002, 167, 174, 180).

Consideramos que esta asociación del jazz con el Caribe, y en realidad su vinculación con las formas musicales caribeñas, hacen mucho

más fácil su diálogo e hibridación. Uno de estos elementos es la importancia del ritmo (caracterizado fundamentalmente como afro) en estas músicas: para improvisar se requiere de una base rítmica de apoyo sobre la cual crear melodías. Esta característica de un ritmo estable, así como la práctica de la improvisación, la comparten muchas músicas costeñas y caribeñas populares¹⁷. Por el contrario, algunas músicas andinas, como el bambuco, suelen diluir el ritmo, no solo por la ausencia de una base rítmica en su conformación instrumental, sino por la inclusión de rubatos y calderones dentro de las canciones. ¿Cómo jazzear, improvisar, sobre la estructura de un bambuco como el tradicional “Cuatro Preguntas” (Pedro Morales Pino), cuando al final de cada estrofa se interrumpe el devenir rítmico con un calderón? ¿Cómo asumir esto desde el solo? Soluciones en el arte siempre se pueden encontrar, pero esto no niega que incluir calderones y rubatos sea una práctica ajena a las formas comunes de improvisación.

La conclusión a la que quiero llegar es que el jazz en Colombia, por lo menos hasta la década de 1990, más que ser una música asociada directamente con lo negro, ha sido en gran parte asociada con las músicas del Caribe y por tanto muy cercana a las músicas costeñas¹⁸. Hasta finales del siglo XX fueron muchos más los contactos del jazz con la costa norte colombiana que con el resto del país: allí llegaron las primeras agrupaciones de jazz (panameñas), se conformó la primera *jazz band* (la ‘Jazz Band Lorduy’), se armaron las primeras *big bands* (como la ‘Orquesta A Número 1’ de Pianeta Pitalúa) y se escuchaba el jazz a través de emisoras

17 Si bien los discursos del jazz suelen hablar de la improvisación como una práctica exclusiva del género, incluso definiéndola en ocasiones como su principal característica, la improvisación ha sido una práctica habitual en diversas músicas. Al respecto, plantea Johnson: «If we enlarge our perspective, we will also challenge the exceptionalism of jazz itself, including the much-vaunted distinctiveness of its improvisational element, vis-à-vis the European concert tradition. But if we look beyond the black/US axis to the diaspora, we are reminded of how many practices of which jazz has “taken ownership” are in fact outgrowths of pre-existing local traditions [...] While improvisation is definitive to jazz, it is not exclusive to it, and every musical culture has a history of improvisation far older than that of notated music» (Johnson 2019).

18 El etnomusicólogo Sergio Ospina Romero ha estado abordando en algunos de sus últimos trabajos esta misma cercanía entre músicas del Caribe colombiano y el jazz (Ospina Romero 2019; «De New Orleans a Barranquilla: la era del jazz en el Caribe» 2020; 2021).

cubanas (por medio de radios de onda corta). Más aún, a pesar de que con el paso de los años el epicentro del jazz en el país se trasladó de la región Caribe, primero hacia Medellín en la década de 1950 y luego hacia Bogotá en la década de 1970, los principales practicantes, exponentes y difusores del género han sido músicos costeños¹⁹.

Esta misma relación del jazz con el Caribe colombiano se ha visto reflejada en su producción hasta la llegada de la obra de Antonio Arnedo y la inserción del jazz en la agenda cultural a mediados de la década de 1990. Si miramos el listado de discos de jazz en el país realizado por Vega (2018), encontramos quince discos antes de *Travesía* (1996), de los cuales su inmensa mayoría se pueden catalogar como de jazz latino. Igualmente se pueden catalogar como jazz latino las obras cercanas al género de las orquestas bailables, como “Danza Negra”, “Maqueteando”, y “Prende la Vela”, de Lucho Bermúdez. De igual manera, la práctica del jazz en las noches bogotanas de las décadas de 1960 y 1970, época de inicio del movimiento en la capital, estuvo muy ligada a las músicas bailables del Caribe colombiano, no solo por ser los mismos músicos quienes interpretaban ambos géneros, sino por compartir los espacios de práctica como el bar y los restaurantes.

En cuanto a su relación con lo afro, consideramos que es similar a la relación que plantea Wade entre las músicas costeñas y lo negro. Wade afirma que en el interior del país no asociaban directamente la música caribeña con lo negro sino con lo costeños, pero sí relacionaban lo costeño con lo negro, o por lo menos con lo no blanco, por lo que se percibía como negro, pero indirectamente, a través de la relación con lo costeño: «‘Lo negro’ casi no se manifiesta [explícitamente] [...] La música es asociada, entonces, con el sexo, el mar, la playa, el trópico, la diversión y la parranda. ‘Lo negro’ queda entre líneas, evocado por su fuerte asociación con los otros elementos más explícitos» (Wade 2011). De igual

19 En mi tesis de doctorado amplió este tema y expongo un listado, época por época hasta fines de la década de 1980, de los más importantes intérpretes de jazz en el país, evidenciando su relación con el Caribe colombiano. Entre ellos están, en un aproximado orden cronológico: Jazz Band Lorduy, Alfredo Mejía, Orquesta Emisora Atlántico, Lucho Bermúdez, Pacho Galán, Gabriel Uribe, Antonio María Peñaloza, Álex Acosta, Carlos Martelo, Juancho Vargas, Armando Manrique, Gabriel Rondón, Joe Madrid, los hermanos Escobar, Kent Biswell, Francisco Zumaqué, Julio y Carlos Arnedo, y Justo Almario (Franco Gamez 2013; Muñoz Vélez 2007).

manera, propongo, sucedía con el jazz: este no se percibía, por lo menos en su aparición en la bohemia bogotana, directamente como música negra y menos afroestadounidense, sin embargo, sí se relacionaba con lo negro a través de su asociación con las músicas costeñas y en general caribeñas.

En resumen, durante el siglo XX y hasta mediados de la década de 1990, el imaginario del jazz en el país variaba según el *locus de enunciación*, el medio de reproducción, y el tipo de música. Si bien desde la prensa y círculos intelectuales se definía como música de origen afroestadounidense, su difusión por parte del cine de Hollywood se distanciaba de este imaginario negro, remitiendo más fácilmente a la figura de un hombre blanco como Frank Sinatra o Benny Goodman que a la imagen de un blusero del sur de Estados Unidos como Louis Armstrong. Sin embargo, en su práctica cotidiana a nivel local, en las *jam session* o en su inserción en el repertorio de la rumba bogotana, era emparentado ligeramente con lo negro, a través de su relación con las músicas bailables, costeñas y en términos generales caribeñas.

A partir de los noventa, al trasladarse el lugar de aprendizaje, práctica y goce del jazz del bar a la universidad, esta relación con lo caribeño, y por tanto con lo afro, se minimizó, aunque se sigue reconociendo desde el discurso y la historia sus orígenes afro. Tanto desde el consumo como desde su inserción en la academia y en las agendas culturales, el jazz ha pasado de ser una música popular a ser música elitista vinculada con los imaginarios de alta cultura, y por tanto de blancura. Pero esto es tema para otro artículo.

Referencias

- Bassi Arévalos, Ernesto. 2009. «La importancia de ser Caribe: reflexiones en torno a un mal chiste». *Aguaita. Revista del Observatorio del Caribe colombiano* 21: 11-24.
- Borge, Jason. 2018. *Tropical Riffs: Latin America and the Politics of Jazz*. Duke University Press.
- Cortés Polanía, Jaime. 2004. *La música nacional y popular colombiana en la colección Mundo al día (1924-1938)*. Primera. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Corti, Berenice. 2015. *Jazz argentino. La música «negra» del país «blanco»*. Argentina: Gourmet Musical.

- «De New Orleans a Barranquilla: la era del jazz en el Caribe». 2020. Presentado en Clases abiertas de Artes y Humanidades, virtual, diciembre 5.
- Fischerman, Diego. 2004. *Efecto Beethoven: complejidad y valor en la música de tradición popular*. Paidós.
- Franco Gamez, Juan Carlos. 2013. «Un breve recuento de la historia del jazz en Colombia». En *Jazz en Español. Derivas Hispanoamericanas*, 223-49. México: Universidad Veracruzana.
- Gabbard, Krin. 1996. *Jammin' at the Margins: Jazz and the American Cinema*. Chicago y Londres: University of Chicago Press.
- Gaztambide, Antonio. 2006. «La invención del Caribe a partir de 1898 (las definiciones del Caribe, revisitadas)». *Jangwa Pana* 5 (1): 1-23.
- Johnson, Bruce. 2019. «Diasporic Jazz». En *The Routledge Companion to Jazz Studies*. Nueva York y Londres: Routledge.
- Lasso, Marixa. 2007. «Un mito republicano de armonía racial: raza y patriotismo en Colombia, 1810-1812». *Revista de Estudios Sociales*, n.o 27: 32-45.
- Múnera, Alfonso. 1996. «El Caribe colombiano en la república andina: identidad y autonomía política en el siglo XIX». *Caribbean Studies* 29 (2): 213-35.
- Muñoz Vélez, Enrique Luis. 2007. *Jazz en Colombia: desde los alegres años 20 hasta nuestros días*. Fundación Cultural Nueva Música.
- Ochoa Escobar, Juan Sebastián. 2010. «Los discursos de superioridad del jazz frente a otras músicas populares contemporáneas». *El artista* 7 (diciembre): 11-27.
- _____. 2011. «El canon del jazz en Colombia: una aproximación a través de artículos periodísticos». *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas* 6 (1): 81-102.
- Ospina Romero, Sergio. 2019. «Conferencia | Lucho Bermúdez y la reconfiguración del jazz en Colombia». Presentado en Ciclo Doscientos años de identidades musicales en Colombia, Bogotá, agosto 15. https://www.youtube.com/watch?v=j2w_8-C5pLI.
- _____. 2021. «LISTENING TO LATIN AMERICA Jazz Entanglements in the Caribbean». Base de datos. *Naxos Musicology International* (blog). 20 de enero de 2021. <https://www.naxosmusicology.com/opinion/listening-to-latin-america-jazz-entanglements-in-the-caribbean/>.
- Pérez Montfort, Ricardo, y Christian Rinaudo. 2007. «Introducción». En *Lo afrocaribeño entre Cartagena, Veracruz y La Habana*, 11-34. D'Amérique latine. Francia: IRD Éditions. <https://books.openedition.org/irdeditions/19182>.
- Vega, Luis Daniel. 2018. «Discografía del jazz colombiano». Festivalente discos. 2018. <http://festivalentediscos.wixsite.com/discografiajazzcolom>.

- Von Eschen, Penny M. 2006. *Satchmo Blows Up the World: Jazz Ambassadors Play the Cold War*. Primera. Londres: Harvard University Press. www.scribd.com.
- Wade, Peter. 2002. *Música, raza y nación. Música tropical en Colombia*. Bogotá: Vicepresidencia de la República. <https://personalpages.manchester.ac.uk/staff/peter.wade/articles/Wade%20Musica%20raza%20y%20nacion.PDF>.
- _____. 2011. «La mercantilización de la música “negra” en Colombia en el siglo XX». En *Circulaciones culturales: Lo afrocaribeño entre Cartagena, Veracruz y la Habana*, 147-64. D'Amérique latine. Francia: IRD Éditions. <https://books.openedition.org/irdeditions/19209#text>.

TROVA ANTIOQUEÑA EN LA FIESTA URBANA: LA COMPLEJA IDEALIZACIÓN DEL “PAISA”¹

LEÓN FELIPE DUQUE SUÁREZ²

ALEJANDRO TOBÓN RESTREPO³

Introducción

La trova es un género poético-musical improvisado de larga tradición en el noroccidente andino de Colombia (departamentos de Antioquia, Caldas, Quindío y Risaralda y algunas regiones vecinas de influencia cafetera). En su forma más difundida, se trata de un diálogo o controversia oral entre dos trovadores por medio de cuartetos octosílabos cantados, en los que riman el segundo y el cuarto verso, generalmente acompañadas con tiple (instrumento de cuerdas pulsadas colombiano) en ritmo de

-
- 1 Este trabajo es resultado del proyecto de investigación *Trova antioqueña: entre la estabilidad poética y la transformación cultural* del Grupo de Investigación Músicas Regionales de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, en Medellín, Colombia.
 - 2 Universidad de Antioquia. lfelipe.duque@udea.edu.co
 - 3 Universidad de Antioquia. alejandro.tobon@udea.edu.co

bambuco⁴. Durante mucho tiempo, la trova antioqueña estuvo presente en el campo y sus características literarias y musicales ligadas a la vida rural. Pero un conjunto de factores, entre ellos el crecimiento industrial de las ciudades, el abandono estatal del campo y la violencia política que ha vivido este país a lo largo de los últimos 70 años, influyeron para que en el siglo XX se produjeran importantes desplazamientos de campesinos a las grandes ciudades y, por ende, migraran con ellos sus tradiciones. Así, la trova dio el paso del campo a la ciudad, a la cual se pudo adaptar y en la cual se ha venido reinventando, debido a las dinámicas mismas de la urbe, de los medios de comunicación y de las interacciones globales, así como a la transformación de sus cultores.

Hoy la trova, emparentada con géneros musicales y poéticos improvisados en Latinoamérica, como la payada en Argentina, el punto y la décima en Cuba, el contrapunteo colombo-venezolano, la bomba y el perqué en México, entre muchos otros, y con diversidad de formas repen-tistas de la península ibérica (como el trovo, el bertsolarismo, la regueifa o la glosat) ha trascendido los ámbitos privados —espacios familiares, trabajo, reuniones, fondas— para convertirse en una manifestación pública a través de festivales-concursos que se realizan dentro de las fiestas y ferias de este territorio andino. Goza de una amplia aceptación en la capital de Antioquia, lugar donde se realiza el Festival Nacional de la Trova Ciudad de Medellín, que hace parte de las actividades de la Feria de las Flores, principal fiesta de esta capital.

No obstante estos cambios, la figura del trovador sigue relacionada con el hombre⁵ *paisa*⁶, no solo en cuanto a la apariencia física y de vestuario, sino, y sobre todo, en cuanto a la representación imaginaria e *idílica* del hombre aguerrido, aventurero, andariego, trabajador incansable y sagaz. Estas características se asocian de manera directa con el hombre ciudadano de hoy, amigo de la prosperidad y hábil para los negocios.

4 Se presenta como ejemplo de la trova antioqueña tradicional, y como punto de referencia inicial para los lectores de este artículo, la tanda de los trovadores Jorge Carrasquilla y Albeiro Jaramillo “Ladrillo”, correspondiente a la semifinal del Festival Nacional de la Trova de 1984, en Medellín: <https://youtu.be/QGZj3-jGedk>

5 Específicamente hombre, porque la mirada machista es común tanto a la función colonizadora como a la de trovador. La mujer, no es más que una espectadora de estos acontecimientos, con contadas excepciones.

6 “Paisa” alude no sólo al gentilicio de los nacidos en este territorio andino, sino a una manera de ser, actuar y vivir con cierta cadencia de “superioridad”.

¿Cómo, entonces, una práctica campesina que se sigue cantando en un aire musical andino, casi extinto en el imaginario urbano de hoy, resulta significativa en el desarrollo de la fiesta colectiva oficial de la ciudad?

El concepto de lo paisa

*Es una raza capaz
que ante el miedo no se mengua,
lo mismo con la barbera
que con trovas y con lengua.*

(Jorge Carrasquilla —trovador— 1984)

La trova se ha asociado a una identidad regional estereotípica propia de la cultura rural campesina del noroccidente andino colombiano, especialmente en Antioquia. Dicha asociación está ligada a las características musicales intrínsecas a esta manifestación (género musical: bambuco; tímbrica: cordófonos andinos, el tiple) y al contenido bucólico de las estrofas improvisadas. No obstante, al ser apropiada por nuevas generaciones nacidas ya en la ciudad, empieza a consolidar otras apuestas temáticas (sin renunciar a la estructura poética tradicional) propias del contexto urbano; a experimentar con expresiones musicales ligadas al desarrollo de la industria fonográfica local y al imaginario festivo conectado con la creciente apropiación de ritmos tropicales caribeños, y a recrear tendencias performáticas contemporáneas en las que la imagen del campesino se va diluyendo. Este camino histórico abre rutas para reconstruir, desde experiencias rurales-urbanas-rurales, un juego de identidades en el que lo tradicional se mezcla indefectiblemente con lo urbano. Por tanto, la trova representa a la vez lo viejo y lo nuevo de la tradición regional, donde lo nuevo, siendo nuevo, tampoco renuncia a la estereotipia.

Este paradigma nos lleva a cuestionarnos también sobre la cultura popular antioqueña. Pensarla implica enfrentarse tanto a fijaciones, que consolidan unos imaginarios, como a fragilidades movidas entre el devenir de ideas y acontecimientos; fijaciones y fragilidades que trazan el concepto de lo *paisa* en la actualidad. Históricamente, el pueblo que habita este territorio ha sido asociado con un grupo humano numeroso, con prácticas comunes como la agricultura, la minería y, en especial, la arriería, que en un primer momento fue motor de desarrollo para sus

habitantes, permitiéndoles asegurar su subsistencia, abrir caminos y fundar poblados. Si bien la región ha dejado de ser primordialmente campesina, en ciertos imaginarios continúa instalada la idea de que el nacido en estas tierras porta en sus genes un espíritu peregrino y colonizador, que no solamente doblegó la montaña, pues él es el mismo *paisaje*, sino que para sobrevivir tuvo que imponerse sobre los demás; irónicamente podríamos decir, aludiendo a ficciones populares, que el paisa se vio obligado a dominar desde un agudo sentido de la suspicacia, adobado con un fino toque de caballerosidad. En la novela *La virgen de los sicarios*, Fernando Vallejo, refiriéndose a este pueblo, escribe:

Los fundadores, ya se sabe, eran campesinos: gentecita humilde que traía del campo sus costumbres, como rezar el rosario, beber aguardiente, robarle al vecino y matarse por chichiguas con el prójimo en peleas a machete. ¿Qué podía nacer de semejante esplendor humano? Más. Y más y más y más. Y matándose por chichiguas siguieron: después del machete a cuchillo y después del cuchillo a bala, y en bala están hoy cuando escribo⁷ (Vallejo 1994,33).

Jorge Orlando Melo plantea que lo antioqueño no puede definirse fácilmente en tanto siempre está adquiriendo nuevos elementos. «Tampoco puede ignorarse que su percepción es contradictoria, y que su exaltación, que tan fácilmente bordea ramplonerías, gestos paternalistas, vanidades ingenuas, simplificaciones racistas, produce en muchos justificada irritación»⁸ (Melo 1993, 16). Y continúa este autor afirmando que algunos de estos estereotipos se mantienen vigentes en las conductas

7 Luis Fernando Macías plantea, a propósito de lo que narra Vallejo, que estos símbolos corresponden a un orden específicamente del machismo, y la trova se inserta allí: «El enfrentamiento de trovas, el enfrentamiento verbal está asociado al enfrentamiento a machete, o sea, el uno en lugar del otro» (Macías, entrevista 2016). Pero advierte, además, que los símbolos del machismo no son exclusivos de la trova: «Esos símbolos los vemos, por ejemplo, en el Martín Fierro —el payador— que es una forma de lo mismo, pero expresada en otro país, con otras costumbres, con otros ritmos, con otras medidas de los versos» (Macías, entrevista 2016).

8 La idea de «raza antioqueña», según Juan Camilo Escobar, en entrevista con Carolina Chacón y Ronal Castañeda, es finalmente «un imaginario de identidad, que se ha demorado 200 años en construirse y sigue presente con frecuencia en los periódicos y en los comentarios de dirigentes y empresarios o de la opinión pública» (Chacón y Castañeda, “Qué es Antioquias”).

de los antioqueños mientras para otros son solo curiosidades nostálgicas. Para Pedro Adrián Zuluaga (2020), los relatos de identidad del antioqueño han sido creados por la cultura hegemónica, y las clases populares los han corroborado desde relaciones horizontales y de compadrazgo.

La construcción de la figura del *paisa* se valió de múltiples recursos, entre artilugios y estrategias publicitarias y mediáticas, para la instrumentalización y sobreposición de elementos de cultura como textos, canciones y prácticas que alimentaron este imaginario. Miguel Ángel Zuluaga, rey nacional de la trova, en entrevista para este proyecto, se pregunta y él mismo responde: «¿Cómo se conoce un antioqueño? Primero, por emprendedor; segundo, por negociante; tercero, porque no se amilana, y cuarto, porque es improvisador de trovas o le gusta el verso” (Zuluaga, entrevista 2015).

Otro elemento definitivo en el fortalecimiento de la figura del antioqueño está relacionado con su capacidad adquisitiva y su habilidad para generar recursos económicos. Virginia Gutiérrez de Pineda (1968) planteaba, ya a finales de los años 60, que a lo largo del siglo XX en esta cultura se consolida una valoración del individuo que tiene capacidad para forjar riqueza; es decir, vale quien en primera instancia posee dinero. Producir dinero, entonces, es sinónimo de triunfo, de reconocimiento social. Por eso el arriero o el empresario debe demostrar su talento para *conseguir plata*, lo que le permite ser *alguien* en la sociedad; sin embargo, como dice Pedro Adrián Zuluaga,

La acumulación no traía felicidad; con mayor frecuencia producía una expansión del miedo. Uno nuevo: la ansiedad por conservar lo conseguido y de luchar con el secreto deseo de destruirlo. Para no desencadenar ese deseo era necesario evitar todo gasto, suprimir el goce (Zuluaga 2020, 59).

Medellín se consolida como la ciudad eje de esta cultura y su crecimiento se fundamenta a partir de la suma de múltiples ruralidades que generan construcciones de identidades que ya no son campesinas, pero que tampoco se logran entroncar en una cultura plenamente urbana. Estos grupos los podríamos denominar cultura rural-urbana y son quienes, en particular y de manera significativa, consolidan espacios para que las expresiones literarias, musicales, culinarias, entre otras, que ingresan desde ámbitos campesinos, se imbriquen de manera profunda en la invención de la nueva urbe. La interconexión entre ellos, evidentemente

heterogénea desde su origen, resulta compleja y desigual y, por ende, provocadora de conflictos y, en ocasiones, de fronteras internas.

Teniendo en cuenta lo anterior, podríamos decir, siguiendo a Vila (1996), que la identidad, como construcción personal y social, es lo que difiere: por un lado, un *nosotros* con respecto a los *otros* y, por otro, la distancia que se establece entre las diversas semejanzas dentro de ese *nosotros*. Desde esta perspectiva, la identidad es producto de una relación y, al estar las personas inmersas en distintas relaciones, construyen múltiples identidades: «Siempre existe una larga variedad de posiciones de sujeto que la gente puede ocupar en sus vidas, y tal multiplicidad produce un yo que no es experimentado como único y completo, sino como múltiple, parcial e incompleto» (Vila 1996, 18).

Fiesta y trova

El crecimiento de la ciudad con interconexiones dispares y múltiples nexos reclama nuevos espacios. Así, surge en Medellín una fiesta urbana que se dibuja especialmente en la segunda mitad del siglo XX y que fue denominada Feria de las Flores. No es otra cosa que una variada complejidad de espectáculos que se entroncan igualmente entre lo rural, lo urbano y lo global, reflejo directo de esas distancias y semejanzas de relaciones específicas. Baste citar, a manera de contraposición, que el núcleo de la Feria está soportado en el Desfile de Silletteros, remembranza bucólica de campesinos locales que bajaban, por las agrestes montañas que rodean la ciudad, los productos agrícolas cargados en sus espaldas; antinomia de ello, son los espectáculos del Parque Cultural Nocturno con sus conciertos de músicas del mundo, son y bolero, noche afro, música alternativa, o el desfile de autos clásicos y antiguos, que generan una audiencia masiva y que en ocasiones desbordan la ciudad. Allí, en medio de esta pluralidad, emerge con fuerza un festival de la trova para esta Feria (en 2005) y, dentro de la complejidad retratada, se ubica como espectáculo que tiende raíces a lo ancestral, pero que se conecta con lo urbano y con lo masivo.

Los orígenes de la trova se funden en la oralidad de los pueblos de habla hispana en América, tradición heredada de antiguas prácticas ibéricas que, después de siglos de historia, se constituyó en esta ciudad y en esta región antioqueña como recurso comunicacional y de esparcimiento

en la vida cotidiana de sus pobladores. La proyección de esta manifestación se concreta en la década del setenta del siglo XX, cuando en Medellín surgen los primeros concursos y festivales de trova, a los cuales asistía masivamente la gente a escuchar los rezagos de las músicas de cuerdas (que por esos mismos días dejaron de grabarse en la industria fonográfica local y de sonar en las emisoras) y a constatar, de primera mano, la exorbitante fuerza embriagadora que iba a deparar la recién creada industria del entretenimiento.

Para el escritor e investigador de literatura Luis Fernando Macías, que en sus años de juventud hizo parte del círculo de trovadores, la trova

Era la expresión de eso que conocemos como antioqueñidad. Un trovador narraba su amor por la tierra, su sentido de pertenencia y los valores que significaban ser paisa; valores que revelaban una condición que era propia del campesino nacido en unos territorios montañosos de difícil trato y que exigían una actitud frente a la naturaleza para poderla dominar (Macías, entrevista 2016).

Hoy en día esos valores están en cuestión. Además, apunta Macías que «el mismo antioqueño pone en entredicho si está bien o no la viveza, si está bien o no salirle al otro adelante, si está bien o no ser aventurero» (Macías, entrevista 2016). Tampoco se puede olvidar que la trova se canta en bambuco y se acompaña con cuerdas pulsadas, dos elementos de las prácticas musicales tradicionales de esta región que indefectiblemente se ligan a esas formas de ser y a esos imaginarios. ¿Será que ya esas formas y esas prácticas de vida no son necesarias?, y, entonces, ¿por qué se sigue volviendo a ellas?

Entre los años 1988 y 2000, aproximadamente, la trova estuvo muy vinculada a las estéticas del narcotráfico; hubo festivales donde los temas eran agresivos, misóginos, homofóbicos, temas que llevaban al trovador a tomar partido, a ser tendencioso y machista. Esa imagen de la trova tan ligada a esas características de lo *paisa* de finales del siglo XX genera, según Germán Carvajal (2017), nuevas y múltiples fronteras.

Además, es importante sumar que en este mismo periodo la trova empieza a hacer parte de espectáculos remunerados, donde «se pasa del honor, o el simple disfrute de una celebración festiva, a una posibilidad de ganarse la vida, a una profesión, una forma de establecer una recreación masiva» (Macías, entrevista 2016). Esto condiciona que el trovador —y

la trova que factura— adquiera las características que son propias de los medios de comunicación y de las circunstancias históricas en que vive.

Advierte Ana María Ochoa que a medida que las expresiones transitan y se hacen nómades,

pueden suceder dos procesos: algunas de ellas enfatizan su carácter conservador, afianzando una relación estilística e histórica con un lugar. Es decir, en el proceso creativo se enfatiza el apego al pasado, a un territorio, a un estilo heredado, a una idea de autenticidad. Pero por otro lado, otro grupo de personas que cultive los mismos géneros puede transformar el estilo radicalmente, frecuentemente desde otros lugares o ámbitos de circulación (Ochoa 2003, 13).

A nuestro juicio, la trova se ha insertado en una dinámica en la que convergen varios extremos. Uno, reclama su papel como expresión de una identidad que sirve a imaginarios políticos y comerciales y a un regionalismo homogeneizante en el que ser antioqueño podría significar *ser superior*; dos, dialoga con formas mediatizadas de construcción colectiva en las que el humor, por ejemplo, encaja en los requerimientos del público, a la vez que sirve a los medios de comunicación, especialmente a la radio y a la televisión; y tres, cumple una función contestataria que intenta ser narradora y crítica de los acontecimientos. Y así se presenta en la fiesta urbana, congregando a miles de espectadores ávidos de (re) conocerse en el trovador⁹.

La Feria de las Flores convoca a *ser antioqueños*, a ser orgullosos de la tierra, de los ancestros, de la historia y de los valores de identidad. El slogan tradicional que la identifica se asocia directamente al origen campesino y a lo que entraña culturalmente ese rol en este territorio: «Cuando pasa un silletero, es Antioquia la que pasa»; es decir, en la silleta —y para nuestro caso en la trova— circula el imaginario fundacional del país. La performance que acompaña al silletero, incluido su vestuario, no da espacio para otra mirada. En el trovador, si bien ha cambiado su apariencia ante el público y solo se *reviste* con un sombrero, un poncho o un carriel que aluden a esos ideales, el canto y la trova son invariables, no se tocan, y con ellos, tampoco se toca la mirada y menos el oído.

9 Un ejemplo de esto se presentó en el Festival Nacional de la Trova Ciudad de Medellín 2019, cuando Juan Felipe Salazar y Aldo Julián Ocampo recrean, a partir de un tema impuesto, una mirada regional sobre un tema global: la inmigración: <https://youtu.be/6jC5T21A2JI>

Pero la fiesta reclama conexiones contemporáneas y, al lado de trova y los silleteros, convergen músicas y prácticas que igualmente viven y se recrean en estas montañas. La juventud paisa, sin ser ajena a la presión o al convencimiento de ese regionalismo homogeneizante del que hablábamos anteriormente, demanda otros espacios, inserta otros ejercicios. Medellín es epicentro también de un movimiento fuerte de reguetón, es salsa y vallenata desde los años 70 y conectada fuertemente con el mundo sonoro Caribe, por poner solo ejemplos desde el ámbito musical y sin tocar las estéticas y paradigmas del narcotráfico.

Entonces, la trova también tiene que dar el salto en la Feria. Germán Carvajal (2017), Leonardo Jiménez (2016) y William Giraldo (2016), gestores del Festival Nacional de la Trova Ciudad de Medellín en los primeros quince años de este evento (2005-2019), apostaron por la necesidad de alejar la trova del imaginario campesino a partir de transformaciones de escenarios, vestimentas, temáticas o una actualización en el acompañamiento instrumental (además del tiple, se adicionaron otros instrumentos de cuerda pulsada, bajo, clarinete y batería) y, al mismo tiempo, siguen señalando como ideal futuro para esta manifestación la *universalización*, tomando como referentes algunas formas de improvisación de mayor difusión en otros ámbitos internacionales e, incluso, algunos géneros musicales.

La idea de *universalizar* la trova viene de tiempo atrás, quizá desde los años 90. Según Germán Carvajal, el hecho de que Los Marinillos (agrupación conformada por trovadores y que tuvo éxito y resonancia nacional en la última década del siglo XX) empezaran a utilizar formas de improvisación del país diferentes a la antioqueña, sumado a que dejaran de lado su atuendo paisa y comenzaran a presentarse con traje, causó mucho impacto y generó críticas de parte de ciertos antioqueños tradicionalistas. «Eso a algunos les cayó mal, sintieron que nosotros estábamos traicionando el ADN paisa [...] Nos dejaron de invitar a muchas partes por eso» (Carvajal, entrevista 2017). Sin embargo, Los Marinillos optaron por ese camino buscando una mayor apertura. El mismo Carvajal recuerda que en 2009 el Festival Nacional de la Trova Ciudad de Medellín invitó como jurado al escritor Martín Caparrós y, al preguntarle por sus impresiones sobre la trova, él le respondió: «Tienen todas las posibilidades para que esto sea una cosa que le interese al mundo, por lo menos al mundo hispano, pero tienen un problema, no han salido de aquí, no han salido de estas montañas» (Carvajal, entrevista 2017). Al respecto,

dice Jiménez, «nos falta madurar artísticamente, el trovador y la sociedad antioqueña, con relación a la trova, siguen siendo muy regionalistas. Nos falta levantar la cabeza, dejarnos de ver el ombligo y abrirnos al mundo» (Jiménez, entrevista 2016).

El festival ha traído improvisadores de otros géneros nacionales y extranjeros, quienes han hecho muestras dentro del evento. Esto se profundiza en el año 2019 con el Mundial de la Trova (el mismo nombre habla de esa búsqueda de universalización), que contó con los reyes del Ciudad de Medellín, quienes, en *El Reto Internacional*, tuvieron que enfrentarse a repentistas de otros países.

Giraldo afirma que para el Festival de la Feria se busca

Un trovador que sea artísticamente muy completo, integral, no necesariamente el mejor haciendo versos, sino el que, como personaje, como cantante, como dominio del cuerpo y como trovador cumpla mejor; que esté interesado en refinar áreas afines al repentismo, conectadas con el espectáculo. Un trovador que gane el festival debe ser agradable aquí en Medellín y también en Barcelona o en Lima... (Giraldo, entrevista 2016).

¿Es la idea de universalización de la trova el camino para lograr que sobreviva en contextos locales, que trascienda a otros ámbitos y detrás de ellos la posibilidad de que *conquiste* otros públicos?, o ¿tal vez se está frente a una idea recurrente y colonialista de que solo lo universal y lo que es reconocido por otros tiene valor?

Mantener el festival como concurso es una forma de prolongar la idea del paisa en la trova, en tanto se alimenta la rivalidad como una de las características de ser antioqueño. El mito fundacional del enfrentamiento entre los llamados *padres de la trova*, Salvo Ruiz y Ñito Restrepo, se mantiene vivo en los trovadores que ven en la confrontación y en la competencia un modo casi único de ser y hacer la trova.

Pero la trova *oficial* de la fiesta no es la única que se recrea en esta ciudad, un número importante de eventos que se desarrollan en el tiempo de la Feria de las Flores, o a lo largo del año, recorren otros imaginarios donde la expresión musical cambia y la misma estructura literaria se diversifica. Una modalidad como la trova *dobletada* inyecta alegría tropical a los versos improvisados a través de formas musicales emparentadas con el Caribe colombiano y la música parrandera local, en una construcción

poética ya no de cuatro sino de ocho versos¹⁰. Propuestas y encuentros como Literatura Trovada, Trovactuando, la trova como herramienta terapéutica (trovaterapia) y pedagógica (Profes Melos), y las escuelas de trova van sumando a esas búsquedas como tramas y prácticas que en el devenir histórico reclaman su espacio.

Conclusiones

Con todo lo anterior, podríamos decir que la trova y sus protagonistas, los trovadores, asumen un rol multidimensional de las identidades de hoy, caminan entre la idealización del paisa campesino y la estigmatización de ese imaginario; el regionalismo homogeneizante y las búsquedas contemporáneas de conexión global; el texto y la estructura que marca una línea sedimentada en el tiempo y los cruces con rimas, ritmos y sonidos que caracterizan los días actuales; es decir, viven en las fronteras trazadas por una historia cerrada entre montañas y la necesidad de cruzarlas, romperlas o reinventarlas. Estamos hablando de unas identidades en fricción en las que ya no es posible ser lo que se fue, pero tampoco es claro el lugar que habitamos hoy.

Quizás lo que ha pasado con la trova es que, desde ámbitos políticos, se ha gestionado su permanencia como imagen de una identidad que patrimonializa características específicas de ser antioqueño, inmutables al tiempo y, por tanto, suspendidas en una atemporalidad que aterriza invariablemente cada año en la Feria. Pero, al mismo tiempo, se gestan entre los trovadores y reclamos del público oportunidades de hacer de ella un instrumento novel en el que, sin renunciar a lo tradicional, se reinventan maneras para hacerla voz de actualidad, contestataria y performática.

La trova, así, representa una identidad regional idealizada que se mueve entre las fijaciones inventadas y recreadas de ser paisa y las fragilidades porosas que los condicionantes y contactos globales inyectan de forma permanente a la cotidianidad y que en su lectura local arrojan nuevos paradigmas, maneras de ser, actitudes vitales en las que, evidentemente, se hacen presentes múltiples relaciones de poder. Por eso en el trovador

10 Yédinson Ned Flórez 'Lokillo' y Juan Carlos Vargas 'Alacrán' recrean esta modalidad de trova en un evento privado, el Festival Orquídea de Oro, en el año 2014: https://youtu.be/fsdn8f7O_Fc

conviven el arriero y el hombre de humor mediático, el campesino y el parcerero, el obrero y el intelectual. Y el público masivo que la asiste, indetectiblemente, está compuesto por cada una de estas mismas vertientes, añoradas, reales, idealizadas. Como plantea Alejandro Grimson, estamos hablando de configuraciones culturales en un «marco compartido por actores enfrentados o distintos, de articulaciones complejas de la heterogeneidad social» (Grimson 2011, 172).

Referencias

- Carvajal, Germán Darío. 2017. Medellín. Entrevista. Alejandro Tobón.
- Chacón, Carolina y Castañeda, Ronald. 2013. “Qué es Antioquias”. Post en la web *Museo de Antioquia*, 12 de junio de 2013. <https://www.museodeantioquia.co/exposicion/antioquias-diversidad-e-imaginarios-de-identidad/conversaciones/que-es-antioquias> [Consultado el 20 de octubre de 2020].
- Giraldo, William. 2016. Medellín. Entrevista. Héctor Rendón Marín.
- Grimson, Alejandro. 2011. *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Gutiérrez de Pineda, Virginia. 1968. *Familia y Cultura en Colombia. Tipologías. Funciones y Dinámica de la Familia. Manifestaciones múltiples a través del mosaico cultural y sus estructuras sociales*. Bogotá: Coediciones de Tercer Mundo y Departamento de Sociología, Universidad Nacional de Colombia.
- Jiménez, Leonardo. 2016. Medellín. Entrevista. Héctor Rendón Marín.
- Macías, Luis Fernando. 2016. Medellín. Entrevista. Héctor Rendón Marín.
- Melo, Jorge Orlando. 1993. “Medellín: historia y representaciones imaginadas”, en Baena, José Gabriel y Bravo, Marta Elena (eds.), *Seminario una mirada a Medellín y al Valle de Aburrá. Memorias del Seminario una Mirada a Medellín y al Valle de Aburrá: memorias*: 11-20. Medellín: Universidad Nacional de Colombia.
- Ochoa, Ana María. 2003. *Músicas locales en tiempo de globalización*. Buenos Aires: Norma.
- Vallejo, Fernando. 1994. *La virgen de los sicarios*. México: Alfaguara.
- Vila, Pablo. 1996. “Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones”. En *Revista Transcultural de Música*, no. 2. <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/288/identidades-narrativas-y-musica-una-primera-propuesta-para-entender-sus-relaciones> [Consultado el 13 de octubre de 2020]

Zuluaga, Miguel Ángel. 2015. Medellín. Entrevista. Alejandro Tobón y León Felipe Duque.

Zuluaga, Pedro Adrián. 2020. *¿Qué es ser antioqueño?* Medellín: Ediciones B.

EL HUMOR, LA POESÍA Y LA DANZA COMO DISPOSITIVOS PARA LA ACCIÓN POLÍTICA EN LA MÚSICA CARRANGUERA EN COLOMBIA

JORGE IVÁN MOLINA BETANCUR¹

Cuando asistimos a un concierto de música carranguera nos encontramos en el escenario con un grupo de cuatro músicos con traje de campesinos; el traje se reconoce principalmente por dos elementos: la ruana y el sombrero. Con estos elementos los músicos quieren representar al campesino andino interiorano de la zona centro-oriental de Colombia, en particular del altiplano cundiboyacense. Allí, en el escenario, los músicos entran en contacto con el público a través de coplas, de chistes, proverbios, retahílas, adivinanzas, así como a través de la narración de pequeñas historias que ellos preparan para presentar las canciones y establecer una comunicación con el público. El espectáculo se desarrolla así entre las canciones o las esporádicas piezas instrumentales en aires de danza y las interlocuciones que realizan los músicos con las cuales ellos relatan historias que aluden al origen de las canciones, comunican algunos mensajes o presentan algunas de sus ideas. Por su parte, el público participa de un espectáculo que es ante todo de diversión, porque es el momento para bailar, para escuchar la música o para seguir y disfrutar los comentarios de

¹ Universidad de Antioquia. jivan.molina@udea.edu.co

los músicos, según la gracia, el humor o la agudeza de éstos o la emoción que puedan causar las historias que se cuentan en las canciones por la forma como son narradas o por la belleza de la poesía.

Una manifestación política a través del baile y el humor

Llegados a este punto, vale la pena preguntarse: ¿qué puede tener de político un espectáculo en el cual el público se encuentra bailando y divirtiéndose con las historias y los comentarios de los músicos? El presente análisis busca dar respuesta a esta pregunta y se apoyará en la teoría propuesta por el politólogo francés Denis-Constant Martin sobre el tratamiento de los objetos políticos no identificados (OPNI)². La teoría propuesta por Martin invita al estudio de los objetos que no son los clásicos y más comunes de la politología, en los cuales se puede evidenciar de manera explícita la relación con lo político. La escogencia de los objetos se dirige al estudio de ciertas prácticas culturales y manifestaciones expresivas, así como a las obras que se desprenden de las mismas, en las cuales las relaciones de poder no son abiertamente expuestas, sino que se presentan de manera simbólica o encriptadas entre las mismas obras.

Lo que se intenta analizar en la música carranguera para develar su contenido político no es la expresión explícita y directa de ideologías políticas a través de los textos de las canciones o en la ejecución musical, sino la música en su conjunto, como una puesta en escena que se convierte en un elemento simbólico. La puesta en escena construida por los músicos carrangueros sobre las expresiones musicales y orales de los campesinos, más allá de constituirse como una representación de la figura del campesino, ha producido un importante efecto simbólico. En la música carranguera es la música misma y su puesta en escena lo que

2 Denis-Constant Martin precisa el sentido dado a los términos empleados en su teoría sobre los OPNI de la siguiente manera: «*Objetos*: se debe tomar aquí en el sentido de objeto de estudio: tendremos por interés las prácticas culturales [...] y lo que ellas generan, productos, obras; *políticos*: preguntándose sobre lo que contienen y difunden con respecto a las relaciones de poder; *no identificados*: seleccionándolos entre las prácticas y productos que no suelen ser tenidos en cuenta por la politología, o acercándose de otra manera a los que habitualmente estudia [...]», (Martin 2002, 16). Traducción Jorge Molina.

constituye un acto simbólico de reivindicación de la identidad, una exaltación del respeto por la vida campesina y por el medio ambiente a través de la diversión, el goce del baile y de la música, así como del ingenio de las interlocuciones verbales entre los músicos y el público.

A continuación, se intentará mostrar cómo la acción política a través de la música no requiere necesariamente de la realización de canciones o piezas musicales que presenten mensajes con un contenido explícito que declare una postura política o ideológica determinada. A través de la evolución que ha tenido la música carranguera, es posible evidenciar que los dispositivos escénicos que son puestos en funcionamiento por los músicos carrangueros para sus conciertos y para la creación de sus canciones, como lo es el caso del humor, han tenido un efecto profundo en la reivindicación de la figura del campesino, en la construcción identitaria de los habitantes del departamento de Boyacá, así como también en la defensa y la protección del medio ambiente.

Los imaginarios en torno a la figura del campesino

Las condiciones de pobreza y abandono en las cuales ha estado sumido históricamente el campo en el país han creado imaginarios ambivalentes en torno a la figura del campesino³, de un lado, el campo es percibido como un lugar de retraso frente al progreso de las ciudades. Además, las condiciones de insuficiente cobertura en la educación han conducido a formar una imagen del campesino como una persona inculta y rústica, dichas características pueden incluso llegar a asociarse con rasgos vulgares y violentos. De otro lado, y en contraste con esta percepción, el campesino es también concebido como una persona auténtica en la expresión de las tradiciones y de la cultura, con rasgos de generosidad, honestidad, valentía y perseverancia para llevar adelante sus labores a pesar de lo adverso de sus condiciones. Su perfil tímido, introvertido y un poco ingenuo le impregnan a la vez un carácter noble a su figura. La música carranguera especialmente reivindica la figura del campesino interiorano, los músicos carrangueros han logrado construir una significación

3 Ver sobre el tema de la ambivalencia de los imaginarios que se han formado en torno a la figura del campesino y la forma como estos son adoptados en la música carranguera, se sugiere la lectura de (Ávila Torres 2013).

distinta sobre esta ambivalente imagen, proponiendo una apreciación más valorada y digna, que toma distancia y relativiza esa carga despectiva que ha pesado sobre el campesino.

¿Qué es y cómo se forma la música carranguera?

Podríamos definir la música carranguera como la puesta en escena de las músicas populares y las expresiones orales realizadas en torno a la figura del campesino de la región de los Andes centro-orientales de Colombia, a partir de la síntesis y la reinterpretación propuesta por Jorge Velosa y ‘Los Carrangueros de Ráquira’ hacia el final de los años setenta.

Desde el punto de vista estrictamente musical, siguiendo libremente la definición de Ana María Ochoa, la música carranguera se constituye como una reunión e hibridación de géneros musicales de danza⁴, entre algunos que son de la tradición de los departamentos de Boyacá y Santander, como la guabina, el torbellino y la rumba criolla con el vallenato de la costa Caribe, los corridos mexicanos y la contribución de otras danzas tradicionales colombianas como el bambuco, el pasillo y el joropo de los Llanos orientales. En la música carranguera encontramos principalmente dos ritmos de danza que son la rumba y el merengue, que constituyen el grueso del repertorio de esta música. A partir de estos dos ritmos se produce una serie de combinaciones e hibridaciones con las danzas mencionadas anteriormente para formar una gama de variantes rítmicas que ofrecen una multiplicidad de afectos y formas a las piezas.

Esta construcción simbólica, que ha tenido una fuerte repercusión mediática y que ha permitido revalorizar las expresiones campesinas en principio marginales y miradas con desprecio, ha tenido como figura central al cantante y compositor Jorge Velosa. Su intensa actividad de investigación, interpretación, creación y promoción realizada en conjunto con los diferentes músicos que lo han acompañado a lo largo de su carrera ha permitido crear un movimiento cultural alrededor del cual los músicos y los habitantes de la región identifican esta música con un género musical que les es propio.

+ Para Ana María Ochoa “[...] la carranga no designa un género musical, sino un complejo de géneros asociados por similitud organológica, de estructuras musicales y textuales, y de función social”. Ver (Ochoa 2013, 131).

La música carranguera tiene sus elementos germinales con Jorge Velosa en los movimientos estudiantiles de los años setenta en la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá como una expresión original y autóctona de protesta social. En esta época, los modelos musicales de la canción de protesta social se encuentran fijados en la nueva trova cubana y la nueva canción latinoamericana producida en Argentina y Chile. En Colombia existió una actividad en torno a la música de protesta en la cual se intenta retomar los ritmos y las músicas locales para transmitir mensajes que estaban presentes en la época y que hacían parte del movimiento social⁵. En este caso, Jorge Velosa también participó como cantautor en el medio universitario tomando los ritmos de su región (el altiplano cundiboyacense) para producir un tipo de música comprometida con la protesta social⁶.

Lo que es interesante de observar aquí, es lo que sucede a partir del surgimiento de la música carranguera a final de la década de 1970 y principio de 1980 con 'Los Carrangueros de Ráquira', donde se toma distancia con la forma de hacer la música de protesta en Colombia a principio de los años setenta, en la que hasta ese momento los textos tenían un contenido ideológico expreso, muchas veces la música se convertía en un pretexto para transmitir algún tipo de mensaje de carácter ideológico o hacer propaganda política.

Para esta época, la música carranguera se desmarca de las formas de la canción de protesta, centradas en la figura del cantautor que se acompaña con la guitarra, para proclamarse en un tipo de música de identidad regional, con un formato grupal de música para el baile y con el cual se aboga por las causas sociales campesinas, así como por la defensa del medio ambiente. Para principio de la década de 1980, los textos de las canciones cambian radicalmente, ya no se utiliza el lenguaje directo y contestatario, sino que se establece una forma narrada, en la cual se presentan historias con las que se da cuenta de las condiciones de vida de los campesinos, se exponen sus sentimientos y pensamientos. A partir

5 Sobre el desarrollo de la música de protesta y la adopción del término «canción social» en Colombia se recomienda la lectura de los siguientes trabajos: (Katz-Rosene 2015; 2018).

6 A propósito de la actividad musical vinculada a la militancia política en Bogotá y en particular de la propuesta de Jorge Velosa en este contexto social y político ver (Miñana 2020).

de esta forma narrada se crea un marco para la reflexión y se apela a la emoción haciendo al auditor partícipe de las emociones y reflexiones de los personajes de las historias.

Jorge Velosa es categórico en defender su música como un arte comprometido socialmente y de disfrute. Así lo expresa el compositor en una entrevista a la radio colombiana:

Yo quisiera que este país fuera un país carranguero en el concepto, no necesariamente en el sonido, en lo que yo creo que es lo carranguero: canto, pregón y sueño, pensamiento, palabra y obra. Es un compromiso cotidiano con la vida, es una manera de utilizar el arte, de echar mano de lo popular como principio de identidad, de gozadera, pero también de transformar una sociedad sin perder la gracia⁷.

Es gracias a la labor de Jorge Velosa y de los músicos que han tocado con él a lo largo de su carrera en sus diferentes etapas musicales, así como a los grupos que adoptaron el mismo formato instrumental y en gran parte toda esta puesta en escena que él realiza, que la música carranguera es reconocida hoy como un género musical y un movimiento cultural. Igualmente, la música carranguera se ha constituido como un modelo y un ícono de las músicas campesinas de la región centro-oriental de Colombia.

En esta puesta en escena tanto el vestuario como el discurso presente en las interlocuciones son tan importantes como la música y el baile. Todo esto hace parte del universo que engloba la música carranguera, porque allí se recrean los comportamientos y las costumbres de los campesinos interioranos del altiplano cundiboyacense y, particularmente, del departamento de Boyacá. Aunque la impresión que se tiene cuando se asiste a un concierto de música carranguera es que se está frente a una muestra tradicional, espontánea y puramente autóctona de la cultura campesina, ciertamente detrás de esta manifestación musical existe una puesta en escena deliberada y planificada.

7 Perilla, José y Deysa Rayo. 2013. "Jorge Velosa: De cómo un país puede ser flor". Entrevista. *Señal Memoria*. Radio Televisión Nacional de Colombia. En: <https://www.senalmemoria.co/articulos/jorge-velosa-de-cómo-un-país-puede-ser-flor>

La puesta en escena de la música carranguera

Los procedimientos empleados por los músicos carrangueros se han orientado a la construcción estética de la sonoridad musical y a la concepción de una puesta en escena centrada en la narración versificada de historias, de la poética de los textos a partir de la apropiación del habla popular y del patrimonio oral de los campesinos de la región. El humor, el juego con las palabras y el baile se convierten igualmente en dispositivos que muestran una gran eficacia para anclar lo ideológico a lo formal musical, evitando que la música se convierta en un simple medio para difundir un mensaje intencionado.

A pesar de que la música carranguera constituye en la actualidad el modelo de las músicas campesinas, no es únicamente una música campesina, ella no es exclusivamente interpretada por campesinos ni está dirigida únicamente a un público campesino, ni habla únicamente del campo. La música carranguera es una puesta en escena que gira alrededor de la representación de la figura del campesino interiorano y con la cual se ha logrado resignificar la imagen y la identidad de éste. Una puesta en escena implica por tanto una selección de los materiales, una reconfiguración y depuración de éstos, proporcionándoles unas condiciones técnicas de mayor limpieza y calidad en la realización. La escogencia de los materiales y la forma de presentarlos determina una óptica y una orientación.

Dentro de los recursos escénicos utilizados en la música carranguera, el humor es un ingrediente característico y connatural a la misma. El humor está presente tanto en las interlocuciones de los músicos con el público como en los textos de las canciones. El registro con el cual se presenta el humor entre los músicos carrangueros es bastante amplio y un sector de los músicos sugieren incluso una delimitación de lo que podría definirse como el humor carranguero.

El humor como recurso escénico empleado por los músicos carrangueros para la construcción de sus canciones y de su espectáculo musical

Algunos teóricos del humor como Patrick Charaudeau nos muestran como una situación de enunciación en el humor está constituida

por tres elementos: el locutor, el destinatario y el blanco⁸. En la música carranguera, el acto humorístico tiene una tendencia a representar el grupo carranguero como locutor y el público como destinatario, aunque las relaciones entre el uno y el otro pueden ser bastante dinámicas de tal forma que el público puede por momentos convertirse en locutor. Las relaciones entre locutor y destinatario pueden ser aún más complejas si examinamos los diálogos que los miembros del grupo realizan entre ellos frente al público. En esta situación, los miembros del grupo pueden cambiar entre ellos los roles de locutores y receptores, y el público puede convertirse en un receptor indirecto.

El blanco es hacia donde está dirigido el acto humorístico, Charaudeau lo define como «sobre lo que trata el acto humorístico o sobre lo que se ejerce»⁹; según la forma como se ubica el blanco en el humor se puede constituir en un arma de ataque o de defensa porque permite debilitar o neutralizar una figura, una idea o una imagen que se impone como dominante. En particular, en el modelo de humor establecido por Jorge Velosa, se evita el humor como forma de insulto, degradación o de humillación del objeto tomado como blanco.

Las temáticas que pueden ser objeto del humor en la música carranguera se forman en general en torno a las circunstancias de la vida de los campesinos y los habitantes de Boyacá, éstas pueden representar escenas o situaciones desfasadas, absurdas o insólitas de la vida de los campesinos.

En la música carranguera es muy habitual recurrir a la *autoderisión*, es decir, la posibilidad de reír y hacer reír burlándose de sí mismo. La *autoderisión* es una forma del humor en la cual el locutor se convierte en blanco del humor; reírse de sí mismo puede ser también el medio para reflejar algunas características del otro, que pueden ser similares a las propias, y con las cuales se comparte una identidad. Hablando de sí mismo, el locutor puede hablar en nombre de la comunidad y riendo de sí mismo, se ríe de las características que constituye su propia identidad y, por tanto, la de los otros. En la música carranguera, los músicos que representan la figura del campesino de Boyacá ríen y se burlan de determinadas situaciones de la vida cotidiana, de algunos de sus comportamientos habituales. Esto les ha permitido tomar distancia sobre sí mismos como

⁸ Charaudeau 2006, 19-41

⁹ *Ibidem*, 23.

una forma de debilitar ciertos aspectos despectivos de los imaginarios que se han formado en el país alrededor de la figura del campesino de Boyacá.

Se verá aquí un ejemplo que nos permitirá ilustrar una forma característica del mecanismo con el que opera el humor dentro de la música carranguera y de la forma como éste puede participar de la acción política. Una de las canciones más graciosas de la música carranguera es la titulada *¿Bailamos, Señorita?*¹⁰. La canción como lo relata el propio compositor en su libro “La cucharita y no sé qué más, historias para cantar”¹¹, se remonta a la época universitaria del mismo. Velosa describe en la canción el momento en el cual un hombre invita a bailar a una mujer y ella rechaza la invitación de una forma muy educada y encontrando todo tipo de excusas para eludir su invitación. El hombre, que es el protagonista de la historia y que describe en primera persona la situación, se sobrepone al rechazo por el humor, riéndose de sí mismo. Él busca todo tipo de explicaciones sobre el por qué la mujer no acepta su invitación; las explicaciones que el personaje comienza a formular le permiten relativizar sus defectos físicos y su forma de bailar, con lo cual logra argumentar que no son impedimentos para divertirse. Después de haber agotado todas las explicaciones, él termina por concluir que es una cuestión de gustos y de ganas y que si con ella no es posible de todos modos él podrá bailar solo. A continuación, se citará el texto de la canción:

Yo no me explico señores,
por qué todas las mujeres,
cuando las saco a bailar,
me miran y no se atreven.

Pero para presumir
de sinceras y educadas
no tienen inconveniente
en decir que están cansadas.

Al principio me decía
“será porque yo soy bizco”,
pero qué tienen qué ver
los ojos y el ejercicio.

10 Los Carrangueros de Ráquira. 1981. “¿Bailamos Señorita?”. En LP *Viva Quien Toca*. FM.

11 Velosa 1983, 55-56.

También alcancé a pensar
en mi paso atravesao,
pero cómo, si hasta el gallo
conquista de medio lao.

Lo que sí de pronto es algo
que reconocerlo es justo,
y es que el rostro no me ayuda
pero eso es cuestión de gustos.

Con los dientes no se baila
y menos con las orejas,
que juntándole los ojos
tal vez son mis tres problemas.

En últimas vuelvo y digo
que el baile es cuestión de ganas,
y si las viejas no quieren,
pues solo también se baila.

y abran campo que ahí voy yo,
y cuidadito me empujan
que bailando en una pata
a media nada me estrujan.

Esta canción que pareciera tan anodina es un buen ejemplo del tipo de humor presente en la música carranguera y sobre cómo los músicos carrangueros utilizan de manera figurada el humor como medio para conectar sus reflexiones y su discurso con las anécdotas y las vivencias de los campesinos. La *autoderisión* es utilizada aquí como un recurso para afirmar la identidad, para defenderse y contestar, para desvirtuar una determinada idea o posición que se impone como dominante. Velosa relata en su libro cómo en las circunstancias descritas en la canción, en el momento en que el personaje queda con la mano tendida frente a la invitación, su actitud no es la del resentimiento y la agresividad, sino que decide aligerar la situación con el humor. Un ejemplo tan intrascendente como éste, propuesto en sentido figurado, nos muestra cómo puede operar el mecanismo del humor frente a una situación de estigmatización de su propia identidad. En el caso del campesino interiorano, el mecanismo del humor aquí ejemplificado, la *autoderisión*, ha sido un recurso

eficaz, presente en muchas de las canciones del género, para tomar distancia frente al estigma que se puede manifestar en ciertas circunstancias cotidianas por ser campesino del Altiplano, de relativizar y disminuir la carga emocional que conllevan ciertos aspectos de la identidad y de los imaginarios con los cuales se construyen los estereotipos de las identidades regionales y nacionales.

Para concluir, es posible constatar que los recursos escénicos adoptados por los músicos carrangueros para las interlocuciones con el público y la construcción de los textos de las canciones, les han permitido la producción de espectáculos divertidos. Al mismo tiempo, estas prácticas los han dotado de recursos para introducir sus mensajes y sus ideas de reivindicación social y política sin pasar por un discurso manifiesto, ya que el mismo se encuentra encriptado en la formulación poética y humorística. Igualmente, el hecho de hacer partícipe al auditor de esta puesta en escena por medio del baile, así como de la identificación con las reflexiones y las emociones de los personajes de las historias ha convertido el espectáculo carranguero en un acto simbólico que promueve el respeto por la vida campesina y por el medio ambiente.

Referencias

- Ávila Torres, Darwin Rodrigo. 2013. *De Campesinos y Carrangueros. Representaciones del campesinado cundiboyacense 1976-1990*. [Tesis de Maestría en historia]. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Charaudeau, Patrick. 2006. "Des catégories pour l'humour?". En *Questions de communication*, n°10:19-41.
- Katz-Rosene, Joshua. 2015. "Discourse in Música Latinoamericana Cultural Projects from Nueva Canción to Colombian Canción Social". En *Volume !*, n°11 (2): p.65-83.
- _____. 2018. *From protest song to social song: Music and politics in Colombia, 1966 – 2016*. [Tesis de doctorado en ciencias sociales]. Nueva York: City University of New York (CUNY).
- Los Carrangueros de Ráquira. 1981. "¿Bailamos Señorita?". En LP *Viva Quien Toca*. FM.
- Martin, Denis-Constant. 2002. "Les OPNI, l'essence du pouvoir et le pouvoir des sens". En Martin, Denis-Constant (ed.), *Sur la piste des OPNI*: 11-45. París: Editorial Karthala.

- Miñana Blasco, Carlos. 2020. "Más allá de la protesta. Música militante en Bogotá en los años setenta y la transformación de la 'música colombiana'". En *Trashumante. Revista Americana de Historia Social*, n° 15: p. 150-172.
- Ochoa, Ana María. 2000. "Entre copla, canta, chiste y chanza". En Castro, Santiago (ed.), *La reestructuración de las Ciencias Sociales en América Latina*: 127-136. Bogotá: Instituto Pensar.
- Perilla, José y Deysa Rayo. 2013. "Jorge Velosa: De cómo un país puede ser flor". Entrevista. *Señal Memoria*. Radio Televisión Nacional de Colombia. En: <https://www.senalmemoria.co/articulos/jorge-velosa-de-cómo-un-país-puede-ser-flor>
- Velosa Ruiz, Jorge. 1983. *La cucharita y no sé qué más: historias para cantar*. Bogotá: Carlos Valencia Editores.

DE UNA FAMILIA A OTRA: EL TALLER DE LUTERÍA PAREDES Y EL DESARROLLO DE LA FAMILIA INSTRUMENTAL DE LA BANDOLA ANDINA COLOMBIANA

MANUEL BERNAL MARTÍNEZ¹

ANAMARÍA PAREDES GARCÍA²

[...] que no existe «la» bandola andina colombiana, sino múltiples modelos y posibilidades de ella, y que la experiencia personal desde 1988 hasta la fecha es solamente una de estas posibilidades de desarrollo, acorde con la situación cultural y los contextos artísticos, pedagógicos y formativos en que esta experiencia se inscribe.

(Bernal 2003, 159)

Introducción

La bandola andina colombiana es un instrumento de plectro que tiene antecedentes en Asia y Europa y cuyo antepasado directo es la guitarra a través de la bandurria y de las guitarras soprano, que luego de tomar formas diversas en Colombia durante los siglos XIX y XX, en el siglo XXI continúa teniendo transformaciones en su morfología y uso que son propias

1 Universidad Distrital Francisco José de Caldas. mbernal@udistrital.edu.co

2 Médica veterinaria y lutier. anaemelutier@gmail.com

de su entorno. Su morfología, su afinación y sus prácticas constructivas e interpretativas han venido cambiando con las características de la música, las costumbres, los saberes y el desarrollo musical colombianos, consolidando tradiciones y también logrando nuevas formas de sentido musical y cultural dentro de la música popular tradicional y la música académica.

En Colombia, desde la década de 1930, la conceptualización y el acercamiento a lo popular ha estado dominado por la concepción folclórica. Esto dio lugar a numerosas acepciones y clasificaciones en las que términos como *típico*, *tradicional* y *folclórico* fueron aplicados sin discriminación alguna a prácticas diversas vinculadas o no a la mediatización de la radio, de las industrias discográficas y de la partitura, y con muy distintos espacios de producción, circulación y consumo.

[...] fue rasgo distintivo de la *invención liberal de la cultura popular*, el haberla pensado sobre la base de una matriz folclórica, es decir, de un acercamiento a “lo popular” que lo consideraba al tiempo como típico y como exótico, y sobre todo como encarnación del “alma nacional” y depositario de tradiciones intemporales que son la base de todo futuro posible, en tanto expresión de las raíces de la nacionalidad, imagen construida esencialmente a través de una simplificación idílica de la vida campesina, y todo ello a contracorriente del hecho de que la nueva sociedad en construcción se anunciaba precisamente como una sociedad urbana, moderna, inclinada por el trabajo industrial y por la asimilación del cambio como un elemento de su propia definición. (Silva 2012, 195)

En el caso de Colombia estas concepciones han tomado tal fuerza que el mismo concepto de folklore es “intocable”. Cuestionar, interrogar el concepto de folklore y las elaboraciones que de la cultura tradicional han hecho los folkloristas bajo ese mismo nombre, es herir la sensibilidad popular, es negar la identidad, las raíces, los valores “propios” de la cultura colombiana, es ser un apátrida que —en determinados contextos— merece ser linchado, o al menos excluido. (Miñana 2000, 37)

La bandola y los formatos en que se desempeña, e incluso géneros y estilos compositivos e interpretativos, siguen siendo designados con estos términos por parte de diferentes comunidades musicales. El instrumento, al estar vinculado a una tradición musical de aproximadamente 200 años que fue utilizada como factor identitario nacional, se vio

inmerso en las tensiones que ello conlleva, especialmente cuando desde mediados del siglo XX comienza un proceso de desplazamiento simbólico que afecta su valoración y la de las prácticas musicales en las que figura. No es casualidad que, hasta hace pocas décadas, la música reconocida actualmente como «andina» fuera señalada como «música colombiana», para luego ser remplazada en este rol por la música «costeña».

Hernández hace un profundo e interesante análisis de esa transformación simbólica identificando discursos e imaginarios decantados tales como «la oposición entre la alegría de la Costa Atlántica y la melancolía de la zona andina [el calentamiento y costeñización de] las ciudades más importantes del interior del país [...] gracias al proceso de transformación, blanqueamiento y divulgación que atravesaron algunos géneros de la Costa Atlántica» (Hernández 2014, 10-11). Al criticar esa posición esencialista, interroga sobre el significado y alcance de los términos, sobre la asociación entre prácticas musicales y emociones y sobre las relaciones de poder que estas asociaciones muestran. Introduce argumentos como que «la mencionada oposición [...] puede ser entendida como una construcción cultural que establece un marco para la forma en que muchos colombianos entienden su papel dentro de la sociedad» (Hernández 2014, 16). Nos permitimos hacer una cita extensa que sintetiza otros elementos a tener en cuenta.

[...] el final de la década de 1950 marca una profunda transformación en la industria musical la cual poco a poco dejó de interesarse en promover una música explícitamente nacionalista dirigida al mercado interno y empezó a orientarse hacia la satisfacción de un creciente mercado de músicaailable con una gran proyección fuera del país. Los primeros años de la década de los 60 coinciden con un fuerte movimiento de internacionalización de la música tropical colombiana a través de orquestas extranjeras [...] que contribuyeron a consolidar una nueva imagen de Colombia como un país más caribeño que andino y más rumbero que melancólico. Así, a pesar de que la generalización de este imaginario sea más clara hacia el final de la década, para 1960 ya aparecen configurados los elementos que conducirán más tarde a la caracterización de Colombia como un país alegre y tropical. (Hernández 2014, 17)

Este desplazamiento simbólico, además de otros aspectos que tienen que ver con cambios en las políticas laborales, hicieron que, por

ejemplo, la práctica musical de las estudiantinas, coros, «grupos de voces y cuerdas» y grupos de danza institucionales fueran desapareciendo, y con ella muchos espacios de producción, consumo y apropiación de instrumentos y repertorios por parte de aficionados³. A todo este entramado someramente descrito se suma el surgimiento y consolidación de festivales y concursos regionales y nacionales a partir de la década de 1970 que, si bien brindan nuevos espacios de difusión, canalizan las prácticas hacia la emulación entre concursantes, hacia la especialización en los diversos instrumentos y hacia el virtuosismo.

[el festival/concurso] recompone espacios de performance para estas músicas que habían cedido espacios de mercado en el proceso de internacionalización de géneros como el tango, géneros mexicanos y caribeños, y otros como el rock, el pop y sus variantes, todo esto a lo largo del siglo XX, en el paulatino desarrollo de la industria fonográfica aliada de la radiodifusión, el cine y posteriormente la televisión. El establecimiento de estos espacios de performance [...] modula el sentido del género desde lo local, pasando de ser ‘la música colombiana’ por antonomasia, a llamarse ‘música andina colombiana’, reconfigurándose como símbolo de ideales hegemónicos, frente a lecturas cada vez más fragmentadas, descentradas y/o desterritorializadas de nación. [...] se establece un concurso con una proyección conceptual academicista heredada de una tradición urbana y letrada en el quehacer de estas músicas, pero cimentada sobre el pensamiento folclórico en el que ideológicamente se habían ido configurando con el correr del siglo. (Cayer y Cobo 2012, 145-146)

Simultáneamente venía presentándose una tendencia hacia el estudio académico del instrumento con base en políticas estatales de apoyo a escuelas y casas de la cultura, pero especialmente debido al surgimiento y consolidación de un movimiento musical que buscaba romper ese molde folclórico.

³ Para un breve recuento no exhaustivo, solamente en Bogotá y en la década de 1970, encontramos las estudiantinas de la Universidad Nacional, del Acueducto de Bogotá, de las academias Luis A. Calvo y Emilio Murillo, del Departamento Administrativo de Servicio Civil, el Conjunto Voces y Cuerdas Creditario, el Grupo Musical de la Caja Nacional de Previsión, e innumerables agrupaciones de colegios públicos y privados.

De la familia Paredes y la bandola

Desde el año de 1959, Luis Alberto Paredes Rodríguez comenzó en la lutería, especialmente en la construcción de guitarras. Con estudios de ingeniería, su manera de enfrentar el oficio fue técnica, lo que lo distanció de la tradición constructiva artesanal que predominaba en esas décadas. A partir de 1975 se hace miembro del *Guild of American Luthiers* (GAL) y comenzó a recibir cuatro ejemplares anuales de una revista especializada de altísimo nivel con las más recientes tendencias y experiencias, a interactuar y aprender de los más reconocidos lutieres del mundo, a poner a prueba y modificar procedimientos constructivos, y a conformar la que tal vez sea la más completa biblioteca de lutería de instrumentos de cuerda pulsada en Colombia. En 1976 construyó su primera bandola, un ejemplar de mayor tamaño y afinación más grave, encomendada especialmente por José Vicente Niño Santos (Imagen 1.a., en primer plano); su instrumento No. 38, de 1978, es una bandola de diseño particular para Luis Fernando León (Imagen 1.b.). Construye algunas pocas más en las décadas siguientes, entre ellas la de Fabián Forero Valderrama, en 1993, el más destacado bandolista de su generación (Imagen 1.c.).



a.

b.

c.

IMAGEN 1. Primeras bandolas del taller de Alberto Paredes.

Por otra parte, el trabajo de reparación y mantenimiento de instrumentos de esas décadas develó unas problemáticas casi generalizadas en la construcción de las bandolas de tradición artesanal: tapas armónicas colapsadas por la tensión en la zona lateral de la boca; embombamientos y

hundimientos de la tapa en las zonas aledañas al puente debido al manejo inadecuado de las tensiones, mala calidad y funcionalidad de los tiracuerdas y escalas mal calculadas y sin compensación.

Para la década de 1980, en Bogotá, los formatos en que participaba la bandola podían ser escuchados en programas radiales de emisoras universitarias —casi siempre en horarios de madrugada—, en las muestras académicas de las instituciones en que se enseñaba el instrumento y en conciertos especializados no masivos. Con algunos antecedentes históricos en el país, desde mediados de la década anterior había surgido un movimiento de tratamiento del repertorio basado en arreglos de complejidad creciente, cuyo principal representante fue Luis Fernando León Rengifo, y que tuvo momentos importantes a comienzos de la década con el proyecto de la ‘Orquesta Típica Colombiana’, y a partir de 1987 con la creación y vida artística de ‘Nogal Conjunto de Cuerdas’⁴. Se consolidó en esta última agrupación una práctica de tipo orquestal, con ensayos cuidadosos que trajeron al formato el concepto y práctica de «cuerda», lo que implicó la realización de estudios/ensayos parciales en los que se homogenizaban aspectos como los tipos de ataque con el plectro, las digitaciones de cada frase, los aspectos dinámicos, agógicos y de color por grupos instrumentales. La intencionalidad era clara:

El concepto de Orquesta Colombiana planteado por NOGAL, coincide con la necesidad de desarrollar en Colombia alternativas contemporáneas de interpretación musical. [...] el recurso principal es el desarrollo de la tímbrica instrumental, a través de un amplio repertorio de forma de ataque y articulación de los sonidos, contraste y complemento de los efectos sinfónicos y de cámara y trabajo detallado y riguroso de los elementos de intensidad. (Rodríguez 1995)

NOGAL no es una orquesta de cuerdas en el sentido universalmente reconocido de «arcos» [...] el concepto de la distribución de las voces en el escenario [...] con juegos tímbricos de variados colores, plurifonía en cada grupo instrumental homogéneo [...] texturas polifónicas allí,

⁴ La ‘Orquesta Típica Colombiana’ fue una agrupación efímera que reunió a numerosos instrumentistas de la ciudad de Bogotá, con el proyecto de conformar un formato grande de tipo estudiantina, que pudiera ser asumido con carácter estable ya fuera por alguna entidad estatal o distrital, o por una alianza público-privada. Fue para esta agrupación que se realizaron las primeras transcripciones de repertorio sinfónico.

homófonas allá [...] Todo ello hace que estemos frente a una verdadera orquesta, creada a partir de los cordófonos pulsados de la música tradicional de los andes colombianos. (Yepes 1995)

Todo ello se basó en una plantilla instrumental que contaba inicialmente con bandolas 1, 2 y 3, tiples 1 y 2, guitarras 1 y 2 y contrabajo, para luego agregar marimba, *glockenspiel*, algunos instrumentos de percusión sinfónica y otros tipos de percusión. A ello se suma una cuidadosa escritura que usaba *divisi* constantemente y explotaba todo el registro del formato. Y es en ese momento en que, paralelo a las exigencias para los instrumentistas, empiezan a surgir necesidades casi inéditas para las bandolas, que pueden sintetizarse en las siguientes: una correcta afinación en todo el registro del instrumento, una construcción que ofrezca mayor durabilidad, buena proyección sonora, que los cambios de tímbrica entre los órdenes fueran menores, y una mejor ergonomía, especialmente para un cómodo acceso al registro sobreagudo.

Manuel Bernal y Jairo Rincón Gómez, compañeros de grupo en Nogal, empezaron a indagar en muchos aspectos de la bandola e instrumentos similares, entre ellos su historia, y encontraron las fotografías de los instrumentos de finales de siglo XIX y comienzos del siglo XX de Pedro Morales Pino, la música de bandolim brasileño, fotografías de este último instrumento, y se hicieron notorias ciertas similitudes morfológicas. Con ello en mente se construyó un primer ejemplar con algunos aportes/solicitudes de dichos intérpretes (ver Tabla 1), junto con los objetivos que se perseguían.

Característica	Objetivo
Ensambladura plana entre mástil y caja, a nivel del traste X.	Aumentar la longitud del mástil y acceder fácilmente al registro agudo y sobreagudo.
Mástil delgado y casi plano en su superficie posterior.	Facilitar la colocación y las fuerzas de la mano izquierda.
Quilla pequeña.	Acceder fácilmente al registro sobreagudo.
Escala de 33.2 cm. compensada.	Homogenizar con las escalas del violín y la mandolina, perfeccionar la afinación.

Característica	Objetivo
Diapasón de 6 cm. a nivel del hueso superior y 6.5 cm. un traste hasta la boca y una prolongación sobre ella en los dos primeros órdenes, que llega hasta el traste XVIII-XX.	Comodidad para la ejecución, mejor distribución de distancias entre cuerdas y entre órdenes, aumentar el registro sobreagudo.
Alambre de entrestadura delgado, traste cero.	Suavizar la tensión en traste I, facilitar la digitación.
Clavijero dispuesto con las clavijas hacia los dos lados, los cilindros surgiendo en agujeros individuales en la superficie de la cabeza y una distancia de 3 cm. entre la nuez y los primeros cilindros.	Comodidad para cambiar las cuerdas, disminuir la longitud total de la cuerda manteniendo una escala relativamente larga.
Encordado de mayor calibre en primeras (0.010 – 0.011 pulgadas) y segundas (0.013 – 0.016 pulgadas), terceras entorchadas en ferro-níquel, cuartas, quintas y sextas con alma de seda o nylon (de guitarra).	Equilibrar la tensión del encordado, buscar una sonoridad más dulce, mejorar la afinación.

TABLA 1. Características y objetivos propuestos para la bandola de 1990. (Bernal 2003, 93)

Ellos dos y algunos otros bandolistas se decidieron por un tipo de encordado que incluía cuartas, quintas y sextas con centro de seda, para tener una tímbrica menos brillante. Los encordados más usuales incluyen esas cuerdas con centro metálico.



IMAGEN 2. Bandola de 1990 del taller de Alberto Paredes.

El taller Paredes aportó dos elementos fundamentales que solucionaron el problema de la afinación: una escala precisa, construida con fórmula logarítmica, y la compensación del hueso inferior (cejuela) en el puente, para asegurar la correcta afinación de cada cuerda⁵. Es por lo que, en las bandolas de los Paredes, la cejuela se ve inclinada y no es paralela al borde superior del puente⁶.

Otro elemento importante es la inclusión de un traste cero, de mayor calibre a los demás en los tres órdenes graves e igual calibre a los demás en los tres agudos, que equilibra y suaviza la tensión de las cuerdas en el traste I y evita que aquellas con centro de seda/nylon, con mayor batido al ser pulsadas, rocen con la entrastadura en los primeros trastes. En términos del taller de lutería, para mantener la correcta distribución de la escala y evitar las posibles variaciones de colocación al serruchar a

-
- 5 Una explicación detallada de la compensación y de los factores físicos que entran en juego para calcularla puede consultarse en <https://www.liutaio-mottola.com/formulae/compensation.htm>
- 6 Los resultados de patrones de afinación para una muestra de bandolas, que ilustran los problemas de afinación de bandolas de construcción artesanal y las mejoras obtenidas con lo descrito, puede consultarse en: Bernal 2003, 113-142.

mano los canales para cada traste, se optó por elaborar un archivo gráfico en computador, a partir de este se hizo una plantilla en acrílico en una cortadora-graficadora láser, se taladraron agujeros coincidentes con cada traste, y se elaboró una guía para ubicar el diapasón y aserrar los canales en una sierra radial o una de mesa.

A partir de 1996 se incluyó un elemento estructural que busca aliviar la tensión en la tapa, y que afecta todo el proceso de construcción. Paredes retomó y adecuó a la bandola una propuesta que hizo el lutier australiano Greg Smallman para la guitarra, que consiste en construir un sistema interno de soporte, en madera laminada, que se encarga de direccionar la tensión de las cuerdas y liberar a la tapa de esta función estructural, para priorizar su función sonora (ver Imagen 3).

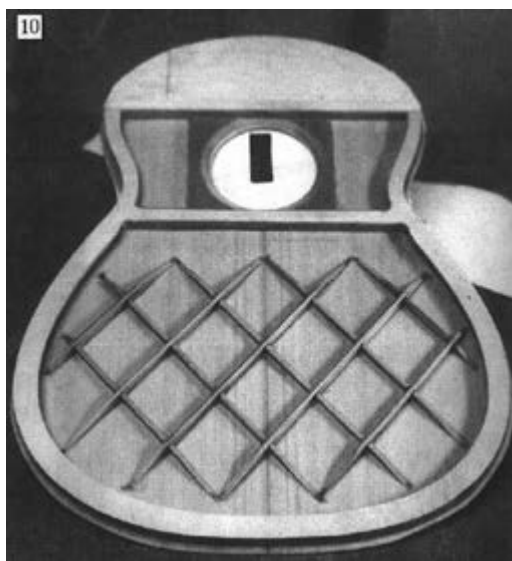


IMAGEN 3. Propuesta de Smallman (Williams 1995, 14)

Paredes denominó a este sistema «de arpa», como símil a la manera en que el arpa metálica de un piano soporta las cuerdas y la tapa, de madera, vibra más libremente. Este sistema de arpa pasó por varios modelos, inicialmente en secciones articuladas manteniendo algunos elementos estructurales como las barras transversales en la tapa; luego en una sola sección, no totalmente cerrada alrededor de la boca, modificando estas barras y dándoles forma curva para aumentar la superficie

vibrante de la tapa para, finalmente, llegar a una estructura en madera laminada, rebajada en la parte vibrante de la tapa, con unos tensores en ángulo reforzados con madera sólida (ver Imágenes 4 y 5).

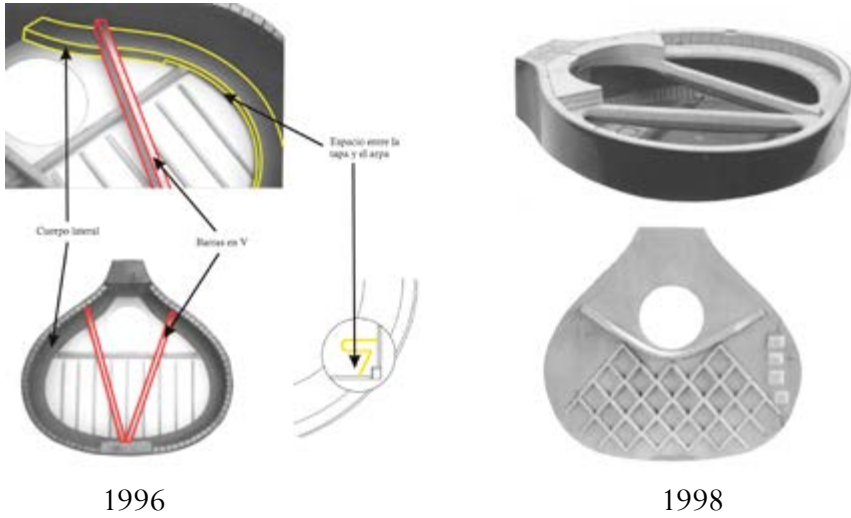


IMAGEN 4. Dos modelos iniciales de arpa de Paredes. (Bernal 2003, 106;110; 111)



IMAGEN 5. Modelo definitivo de arpa de Paredes.(Paredes y Bernal 2008, 38)

Debido a las búsquedas y gustos de Bernal y Rincón, los primeros modelos se construyeron con tapa de pino (varias especies); aros y fondo en caoba de Honduras (*Swietenia macrophylla*) o cedro Caquetá (*Cedrela odorata* L.); diapasón, puente, adornos y tiracuerdas en ébano (*Diospyros s.p.*), dando lugar a instrumentos de gran proyección sonora y un timbre no tan brillante. La mayoría de instrumentistas bogotanos siguieron este criterio, sin embargo, quienes prefieren un sonido más brillante mandan hacer sus instrumentos en maderas más densas para aros y tapa de fondo, tales como comino crespo (*Aniba perutilis*), palo de rosa (*Dalbergia s.p.* o *Jacaranda s.p.*), diomate (*Astroniuim graveolens*), granadillo (*Platymiscium pinnatum*) o cocobolo (*Dalbergia retusa*). El mástil y la cabeza se construyen en cedro caquetá o caoba.

Otro problema detectado fue el de la calidad de los clavijeros: los más usuales, de clavijas en línea en un solo cuerpo, tienen relaciones de piñón muy bajas y su colocación debe ser muy precisa para evitar desajustes, ruidos y atascamientos. Además, el mecanismo descubierto es propenso a acumular suciedad y debe ser lubricado y mantenido con alguna frecuencia. A partir del modelo de 1996, y para los modelos no institucionales, se optó por clavijeros individuales de precisión, con relaciones de piñón superiores a 16:1 y mecanismos autolubricados. La construcción se estandarizó desde el año 2000, con un diseño general propio del taller Paredes, y con posterioridad se incluyeron cambios estéticos, especialmente en el diseño de las rosetas y de la cabeza.



IMAGEN 6. Bandola del taller Paredes, 2012. (McDonald 2015, 332)



IMAGEN 7. Anamaria Paredes en el taller.

De la familia instrumental de la bandola

Desde 2003 se continuó de una manera más sistemática el proceso de diseño y construcción de la familia de las bandolas, que ya contaba con antecedentes tanto en el taller Paredes como en otros talleres. Con el desarrollo de diversos modelos de bandola alto (afinada una quinta por debajo de la bandola estándar), bandola bajo o barítono (afinada una octava por debajo de la bandola alto) y bandola contrabajo (con la misma afinación de un contrabajo), se continuó con la fructífera relación entre instrumentistas y lutieres, buscando soluciones a problemas ergonómicos y de construcción que estos nuevos instrumentos plantearon.

En relación con la bandola alto, luego de ese instrumento inicial de 1976, diez años después se creó otro de ellos, de una manera un tanto casual, para solucionar el pedido de un conocido guitarrista de jazz que quería una bandola, pero con escala más larga y para ser afinada a una octava aguda de la guitarra. Alberto Paredes hizo dos ejemplares a partir de la caja de sus bandolas estándar del momento y uno de ellos fue adquirido

por Bernal e interpretado durante corto tiempo en ‘Nogal Orquesta de Cuerdas Colombianas’. Este instrumento, afinado una quinta por abajo de la bandola estándar, fue la base para las dos primeras agrupaciones bogotanas conformadas por bandolas solamente. En el año 2007 Bernal diseñó y construyó en el taller Paredes un modelo con escotadura lateral, ya con la estructura interna de arpa y mejores proporciones para apoyar su registro. Finalmente, en 2019, hizo un rediseño que omite la escotadura, proporciona mayor superficie vibrante a la tapa armónica y mayor volumen de aire interno a la caja, con curvaturas asimétricas que facilitan su sujeción. Este último modelo ya fue construido en el taller de Anamária Paredes.



IMAGEN 8. Modelos de bandola alto.

Luego de un primer modelo básico y poco funcional de bandola bajo o barítono⁷, hecho en maderas ordinarias para evaluar sus proporciones básicas, elaborado en el taller de los Rodríguez a comienzo de la década de 1990, en el año 2003 se construyó el primer prototipo en el taller Paredes, inicialmente con una escala homogénea de 63 cm., para que sonara una octava por debajo de la bandola estándar, manteniendo los seis órdenes dobles. Estas características dieron lugar a dos inconvenientes: el primero de ellos de registro, puesto que dejó muy poca distancia

7 De acuerdo con el registro del instrumento que tiende hacia los graves, y que comparte con instrumentos como el violonchelo, el fagot y el clarinete bajo, los autores prefieren denominar a este instrumento bandola bajo. Debido al uso común del término ‘bajo’ para denominar a los instrumentos de cuerda pulsada de registro contrabajo, también es denominada bandola barítono.

con la bandola alto y no permitió un desarrollo adecuado del formato de cuarteto con que se inició la exploración interpretativa; el segundo, que las cuerdas dobles de los órdenes 5 y 6 chocaban entre ellas por su amplio batido y su cercanía. Es por esto que al año siguiente se mantuvo la caja de este modelo, pero se cambiaron mástil, diapasón y puente para implementar una escala variable de 69 centímetros en la cuerda más larga y 63 en la más corta, y se decidió colocar una sola cuerda en los dos órdenes más graves, dando lugar a un instrumento de diez cuerdas⁸. Dado que el diseño interno de la tapa de este instrumento no había sido pensado para esta distribución de tensión ni para la colocación diagonal del puente, ella se rompió pocos minutos después de terminar un concierto en el año 2005. Igualmente, la amplitud de la curva en la parte que se sostiene sobre las piernas hacía que fuera muy incómoda de sostener para alguien de estatura mediana. Fue allí cuando nació el modelo actual, con un diseño mucho más ergonómico de la caja que la hace fácil de sujetar y coloca la parte más ancha de cada mitad de la tapa enfrentada a los extremos de la cejuela, dando como resultado una forma básica de elipse inclinada.



IMAGEN 9. Modelos de bandola bajo/barítono.

La bandola contrabajo es básicamente un contrabajo con forma de bandola, pero con puente de estilo guitarra, que se diseñó por parte

⁸ Esta realización de escala variable para las diferentes cuerdas u órdenes de un instrumento de cuerda pulsada ya puede apreciarse en documentos como el *Syntagma Musicum* de Michael Praetorius, en su segundo tomo titulado *De organographia* (1619), en donde se muestran gráficas de instrumentos con esta construcción, reseñados como *bandoer*, *orpheoreon* y *penoreon*.

de Bernal y se construyó en el año 2013 por encargo de la ‘Orquesta Colombiana de Bandolas’. Cabe destacar de su diseño la presencia de dos superficies biseladas —una en la tapa trasera para apoyar el instrumento en la pierna izquierda y otra en la tapa armónica para apoyar el brazo derecho—, así como la presencia de un pivote situado en el aro que permite interpretarla desde una silla alta.



IMAGEN 10. La bandola contrabajo.

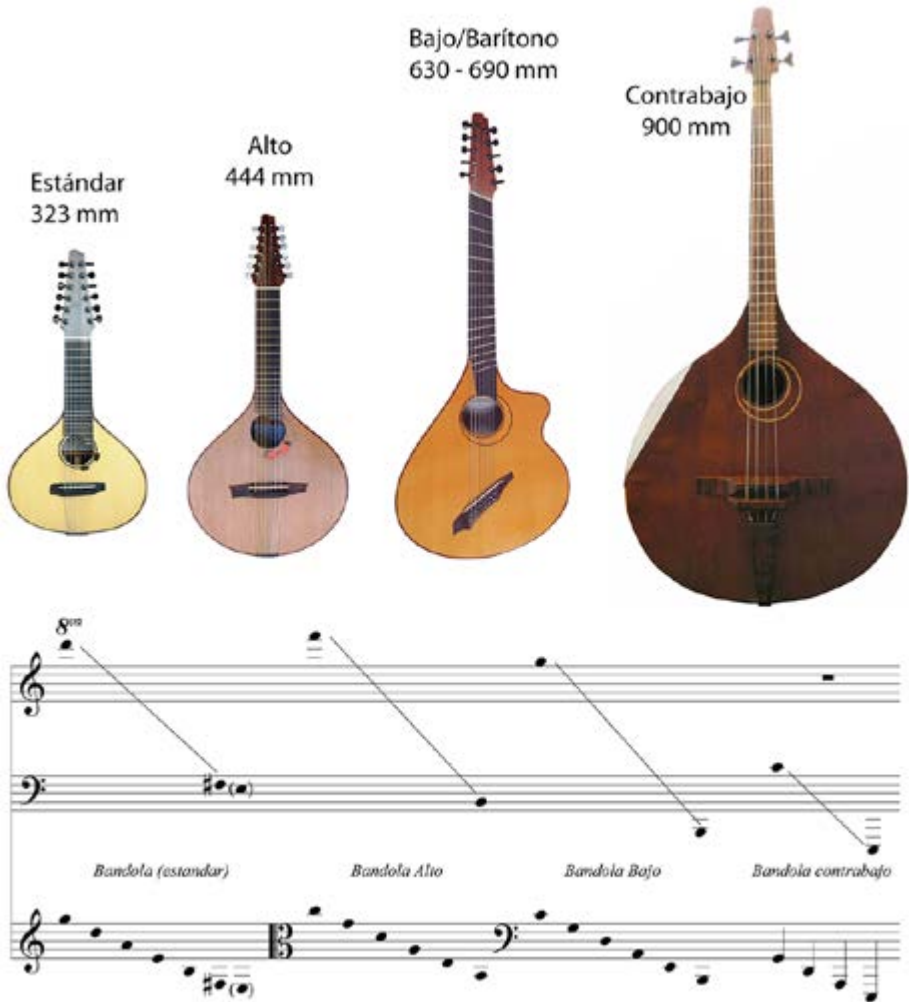


IMAGEN 11. Modelos de la familia de la bandola desarrollados por la familia Paredes, con la longitud de sus escalas, su registro y afinación de órdenes al aire.

Como producto de estas exploraciones han surgido cuatro agrupaciones que inauguraron la práctica de formatos exclusivos de bandolas en los modelos desarrollados en el taller Paredes. Son ellas ‘Perendengue Cuarteto de Bandolas’ (desde 2006, Imagen 12.a.) y la ‘Orquesta Colombiana de Bandolas’ (desde 2010, Imagen 12.b.), ambas en pleno ejercicio,

y ‘La Bandofónica’ y el cuarteto ‘Bequatro’, en la actualidad inactivos. Los planos de las bandolas alto y bajo han circulado por el país y los instrumentos construidos a partir de ellos forman parte de numerosos proyectos y algunas realidades⁹.



a. Perendengue Cuarteto de Bandolas



b. Orquesta Colombiana de Bandolas

IMAGEN 12. Agrupaciones de bandolas.

Últimos desarrollos

A partir de 2016, Anamaría Paredes abre su propio taller, y en conjunto con Bernal se hace un nuevo diseño del instrumento, que toma lo sustancial del sistema de arpa, y se hacen modificaciones en la forma general, la profundidad de la caja, la longitud de la escala, la cabeza y el puente. Se retoma el contorno de la bandola de 1996 modificando

⁹ Después de la bibliografía se incluye una lista de enlaces a interpretaciones musicales de las dos primeras agrupaciones mencionadas.

algunas curvaturas para obtener una mayor superficie vibrante de la tapa, y se establece una profundidad de 82 mm. en el taco inferior y de 75 mm. en el taco superior, para una mejor sujeción por parte del instrumentista. La escala, que era de 333 milímetros se disminuyó a 323 milímetros, para aliviar un poco la tensión del encordado y favorecer la interpretación del repertorio de bandola solista, algo que empezó a surgir en el año 2003 con la publicación de los primeros estudios de Fabián Forero. La cabeza, que es el sello de cada constructor, se rediseña para que las cuerdas lleguen al clavijero con mínimas desviaciones en su trayecto, a la vez que se disminuye su masa. El puente se reduce de tamaño siguiendo la proporción áurea griega, y se coloca ligeramente inclinado en sentido horizontal, de tal manera que su eje longitudinal sigue la dirección de la cejuela compensada. Igualmente, es más ancho y tiene más masa en los graves que en los agudos.



IMAGEN 13. Bandola de Anamaría Paredes, 2018.

Otro aspecto importante del trabajo de esta lutería es la utilización de pinturas con base agua, que no son contaminantes, que requieren equipos y procedimientos de aplicación especiales y que son costosas debido a su poca difusión en el país y a sus características de fabricación. Lo más relevante es que permiten ser aplicadas en espesores delgados que, sin menguar su factor de protección a la madera, aseguran mejor vibración de la tapa y del conjunto de la caja.

A manera de conclusión

Las transformaciones en la construcción de un instrumento musical implican cambios en las relaciones entre sus partes, en su estructura y, por lo tanto, modificaciones en la manera en que se maneja la energía que, finalmente, produce el sonido. La morfología determina entonces los modos de vibración, las características de sonoridad, la afinación, la tensión de las cuerdas, la ergonomía. Y es allí en donde se han situado y continúan situándose las búsquedas y los desarrollos que se describieron acá. Es decir que hay una suerte de principio de transformación del instrumento que se relaciona con la transformación de la música que con él se hace y, ante todo, de los músicos que la hacen. Los diferentes espacios en que se valida su uso, el imaginario social y estético en que se mueven música-músico-instrumento y el acopio de conocimientos, experiencias y deseos de los compositores, arreglistas, intérpretes y constructores, permiten moverse más allá de lo que se tiene en un momento dado.

Referencias

- Bernal, Manuel. 2003. *Cuerdas más, cuerdas menos. Una visión del desarrollo morfológico de la bandola andina colombiana*. [Monografía de Pregrado]. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- Cayer, Nelson y Cobo, Hernando. 2012. “Re-significación y desplazamiento de los sentidos de las músicas de origen popular”, en *Revista Gráfica*. (9 enero-diciembre): 141-158.
- Hernández, Oscar. 2014. *Los mitos de la música nacional. Poder y emoción en las músicas populares colombianas*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

- McDonald, Graham. 2015. *The Mandolin. A History*. Jamison (Australia): el autor.
- Miñana, Carlos. 2000. “Entre el folklore y la etnomusicología”, en *A contratiempo*, no. 11: 36-49.
- Paredes, Alberto y Bernal, Manuel. 2008. “The Colombian Andean Bandola”, en *American Lutherie*, no. 96 (invierno): 34-41.
- Rodríguez, Martha. 1995. Notas al CD *Nogal Orquesta de Cuerdas Colombianas*. Bogotá: Nogal Orquesta de Cuerdas Colombianas.
- Silva, Renán. 2012. *Republica liberal, intelectuales y cultura popular*. 2ª. ed. Medellín: La Carreta Editores.
- Williams, Jim. 1995. “Lattice Bracing Guitar Tops”, en *American Lutherie*, no. 43 (otoño): 11-17.
- Yepes, Gustavo. 1995. Notas al CD *Nogal Orquesta de Cuerdas Colombianas*. Bogotá: Nogal Orquesta de Cuerdas Colombianas.

Enlaces a música

Perendengue Cuarteto de Bandolas.

<https://youtu.be/L4izqQGDeRs>

<https://youtu.be/-xwqqsvs6b0>

https://youtu.be/UoU1BnGvM_g

https://youtu.be/lSoO69mLv_0

<https://youtu.be/NCEUt1Nxmbg>

Orquesta Colombiana de Bandolas.

https://youtu.be/JBxOB_iyqcl

https://youtu.be/T4YXpMG3_Hs

<https://youtu.be/mQvpk0WkFEQ>

LA CONSTRUCCIÓN DE UN MÚSICO EN LA CONFIGURACIÓN SIMBÓLICA DE LA NACIÓN COLOMBIANA DEL SIGLO XIX: JOSÉ MARÍA PONCE DE LEÓN VISTO POR RAFAEL POMBO¹

RONDY F. TORRES LÓPEZ²

*Ha muerto repentinamente el inspirado compositor de Ester
i de Florinda, maestro del divino arte de la música, gloria de la Nación
por su genio, su ciencia, i sus producciones líricas.*

*Era director de una de las bandas militares de la Guardia
federal; i después de desempeñar su deber en la retreta del jueves último,
cuando menos pudiera temerlo, fue atacado de un golpe fulminante de
apoplejía cerebral, i quedó en el acto sin vida. Ayer se celebraron sus
exequias en la iglesia de San Carlos i se depositaron sus restos
en el cementerio público.*

“José María Ponce de León”, Diario de Cundinamarca, Bogotá, 23 sept 1882.

Una muerte heroica para José María Ponce de León (1845-1882), compositor de las primeras óperas escritas en Colombia (*Ester, El castillo misterioso y Florinda*), de valeses, pasillos, bambucos para piano y

¹ La primera versión de este capítulo fue la ponencia intitulada de la misma manera que presenté en el Simposio 7 del XIV Congreso de la IASPM-AL (2020), disponible en https://youtu.be/cwmHXu_ÖP8E.

² Universidad de los Andes (Bogotá). rf.torres20@uniandes.edu.co

arreglador de música para la banda que dirigía desde 1876, como lo recuerda la nota del *Diario de Cundinamarca* citada anteriormente: «Para las bandas militares compuso una rica serie de piezas, principalmente vales del aire de Strauss, que la Secretaría de Guerra debería hacer reunir i publicar con el mayor esmero.»

Al igual que Joaquín Guarín —y que Purcell y Mozart— murió joven. Con tan solo treinta y siete años, Ponce llegó a ser uno de los artistas más *populares* de Bogotá: dos veces por semana se le veía dirigiendo la retreta en la Plaza de Bolívar, a dos cuadras de su casa, donde hoy se levanta el edificio Murillo Toro; frecuentaba los salones de la élite, pues varios de sus manuscritos tienen dedicatoria. En 1880 fundó *La Lira de los Andes* con Oreste Sindici (Klein 2017, 40-44), quien tradujo el libreto de *Florinda* al italiano para su estreno en noviembre de 1880. Lo encontramos participando en un sinnúmero de certámenes, concursos (nacionales e internacionales); su música figura en todos los programas de festividades patrias y el maestro está en todas partes: en la Iglesia de Santo Domingo estrenando su *Réquiem*³, o en el Salón Espina dirigiendo la pequeña orquesta para las marionetas del famoso pesebre⁴. Hasta los presidentes de los Estados Unidos de Colombia acuden a su casa: tal es el caso de Rafael Núñez, para un estreno privado de la ópera *Florinda* (Torres López 2021).

Definitivamente José María Ponce de León y su música eran *populares* en nuestra ciudad. El complejo conjunto de significado que pudo adquirir la palabra *popular* en el siglo XIX ha sido estudiado por Derek Scott y William Weber en el caso europeo y de Estados Unidos (Scott 2008; Weber 2011, 387). Eran *populares* aquellos repertorios *favoritos* por el público o aquellas personalidades visibles en el diario vivir, queridas de todos. En el caso colombiano, usamos la palabra *popular* con el sentido que adquirió en el siglo XX, relacionada con una visión folclórica y afectiva del pueblo. El objetivo de este texto es analizar cómo alguien tan popular como Ponce de León, presente en el día a día musical de la capital, fue objeto en vida de invención biográfica que detallaré. Fue glorificado por un biógrafo de lujo, Rafael Pombo. Así, presentaré primero a los protagonistas de este relato: José María Ponce de León y Rafael Pombo. Segundo, resaltaré los aspectos extravagantes de una biografía caballeresca.

3 “Bellas Artes”, *El Zipa*, Bogotá, 23 jul 1880: 8.

4 “Diversiones—El pesebre Espina”, *El Zipa*, Bogotá, 13 ene 1881: 361.

Para terminar, analizaré el sentido que toma la invención de esa biografía en lo que he llamado la configuración de una nación simbólica.

Los protagonistas: Rafael Pombo y José María Ponce de León

El nombre de Rafael Pombo (1833-1912) es, para muchos, familiar tal vez por sus fábulas, quizás por sus poesías. Pombo escribió, opinó, hizo política, militó, combatió. Crítico de arte, músico, crítico de música, libretista, traductor, polemista, la fascinante trayectoria de Pombo lo llevó de Popayán a Bogotá, a Nueva York y de regreso a Bogotá, en donde pasó los últimos años de su vida sin salir de su cuarto (Robledo 2005). De esta vida que atraviesa el gran siglo XIX solo rescataré un aspecto: su amistad con Ponce de León.

Desde su regreso de Nueva York en 1873, Pombo hizo todo por «aclimatar» la ópera en Bogotá: publicó columnas de prensa, creó el periódico *El Bambuco*, publicó guías para seguir algunas óperas presentadas en Bogotá e incluso escribió dos libretos originales que su amigo Ponce de León puso en música y estrenó con salves de éxito: *Ester* (1874) y *Florinda* (1880)⁵. Escritor prolífico, Pombo nunca quiso que sus obras se publicaran. Los libretos de *Ester* y de *Florinda* son una excepción, tal vez por la urgencia y necesidad de que el público pudiera seguir la música con el libreto. Acá empieza nuestro relato: estos dos libretos contenían apuntes biográficos sobre el compositor. En su afán de ensalzar al compositor, de mostrarlo a la vez muy europeo y *muy nuestro*, Pombo no dudó en manipular ciertos aspectos de la vida del músico para construir una leyenda.

José María Ponce de León nació en 1845 en Bogotá, en una familia acomodada. A los veintidós años viajó a París para estudiar música. Pero la guerra franco-prusiana de 1870 le obligó a regresar a casa. Escribió entonces tres grandes obras líricas estrenadas en Bogotá por compañías extranjeras, que lo llenaron de laureles, de reconocimientos, pero no de dinero⁶. Tras una petición al Congreso de la República redactada

5 Sobre la relación entre Pombo y la ópera, véase Alzate y Torres (2011).

6 Para más información, ver mis ediciones críticas de la ópera *Ester* y de la zarzuela *El castillo misterioso*, en especial la “introducción” de cada uno de estos volúmenes.

por Pombo, Ponce fue nombrado en 1876 director de la Banda de Bogotá, cargo que mantuvo hasta su muerte. He consultado documentos de archivos, repositorios musicales y he hecho un seguimiento de sus actividades gracias a la prensa: la trayectoria Ponce de León es, en muchos aspectos, paradigmática de la vida de un músico acomodado de la segunda mitad del siglo en Bogotá (Torres López 2009). Pero con toda la respetabilidad que podía inspirar, Pombo no dudó en escribir una extravagante biografía, cabaleresca —casi hagiográfica— para quien se esperaba ser el padre de la ópera nacional.



IMAGEN 1. José María Ponce de León en 1880. Litografía del retrato del compositor por el pintor mexicano Felipe S. Gutiérrez; grabado de Antonio Rodríguez. Fuente: *Papel Periódico Ilustrado*, abril de 1883

Las extravagancias de una biografía cabaleresca y hagiográfica

Pombo y Ponce representan al artista-soldado que luchó por la Patria en las guerras civiles —como Alberto Urdaneta, Jorge Isaacs— y tantos otros que sirvieron «a la Patria con la espada, a la Gloria [con el

pincel]» (Samper 1888, 296). Otros, con menos suerte, fueron los artistas-mártires que dieron su vida por la patria. Así, la muerte del compositor Joaquín Guarín (1825-1854) en medio de la toma de Bogotá en diciembre 1854 fue descrita como un sacrificio para el bien de la patria por el escritor Caicedo Rojas:

La Providencia que tenía levantado el brazo de su justicia sobre esta ciudad por las blasfemias y abominaciones de sus moradores, nos perdonó como a Isaac, pero señaló víctimas. Os concedo la paz, dijo, pero a condición de arrebataros seres queridos... El cambio se efectuó, y Bogotá, y la Patria, y el Arte quedaron huérfanos; [...] Guarín y otros varios perecieron en aquel día de ira y de clemencia. (Caicedo Rojas 1856, 67)

Ese mismo año, Pombo, poeta-soldado, combatió en las filas del ejército legitimista de José Hilario López y José Joaquín París contra la insurrección del general José María Melo (Robledo 2005, 79-87; Pombo 1983: xxviii-xxix). En cuanto a Ponce de León, sirvió en el ejército legitimista durante la Guerra de las Soberanías (1860-1862). Mil hazañas dignas de un héroe aparecen en la biografía del músico-soldado escrita por Pombo en 1874. «Ocho días fue sargento, y pasó a alférez de artillería [...]. Ascendió a teniente [...]; combatió en Usaquén». Prisionero, logró escapar. Perdió sus soldados, pero aun así siguió combatiendo, lo que le valió el grado de capitán. Pombo concluye: «Consta pues que José María Ponce de León lleva con honor su hazañoso apellido, y que ningún pariente suyo tiene derecho a mirarlo por sobre el hombro» (Pombo 2014 [1874], 26-27), tal vez una manera de rehabilitar el apellido que, como lo veremos más adelante, había salido mal librado a finales del siglo XVIII, con las primeras protestas en contra de la administración colonial. Su «heroísmo», su «arrojo» y su «tenacidad» lo salvaron varias veces de la muerte, si no fue el mismísimo Cristo:

En la guerra del 60 llevó a la campaña un cristo de plata que le había dado su madre, doña Sofía. Una bala certera le llegó directamente al corazón; empero el cristo sirvió de sagrado talismán, recibió el golpe, la bala se encartuchó y lo libró de segura muerte. (Perdomo Escobar 1980, 99-100)

El genio romántico, inspirado y concentrado, aparece en otro texto de la época. «¿Qué está haciendo este joven, que parece loco?»

Con la mirada vaga, el sudor en la frente, las sienes inyectadas de sangre, Ponce aparece ausente a la realidad. «Con los oídos de la fantasía, está oyendo una ópera que suena no se sabe si dentro de él o en la atmósfera que lo rodea, y que está trasladándola al lenguaje escrito» (c.a.e. 2014, 173). La inspiración romántica, como trance y visión de un mundo nouménico, es un «divino don» gracias al cual «es dado improvisar una bella creación, porque sólo él halla sin buscar y sabe multiplicar el tiempo con la inspiración y el entusiasmo», añade Pombo (Pombo 2014 [1874], 25). Ponce de León hace parte de los elegidos, capaz de componer la ópera *Ester* en pocos días⁷.

Ponce aparece como un hombre de armas, protegido por dios, buen esposo y *padre*, sobresaliente como músico. No satisfecho de lo anterior, Pombo añadió una serie de invenciones: aseguró que fue el ganador en París del concurso para componer el Himno de la Exposición Universal en 1867; habló de los años de Ponce como alumno del Conservatorio Imperial de París y de sus eminentes maestros: Bazin, Caraffa, Thomas, Chauvet. Relató anécdotas, su música en la iglesia de La Trinidad y el inminente estreno de una ópera bufa en el teatro del *Athénée*. Durante mi trabajo doctoral, consulté las listas de estudiantes del Conservatorio de París: no hay mención de Ponce. Consulté con detalle la prensa musical parisina que en esos años todo lo documentó. Nada. Solo una partitura de 1868 —“Marcha Heroica *Bolivar* dedicada a la sociedad *Latino-americana*”— firmada por J. M. Ponce de León⁸. En cuanto al concurso para el *Hymne de la Paix* de la Exposición Universal, fue declarado desierto a pesar de 807 envíos⁹.

Como lo podemos ver, la guerra y el genio fueron fundamentales para la escritura del novelón biográfico de Ponce de León. Hasta la divina providencia cuidó de quien estaba llamado a ser el padre de la ópera nacional. Pero ¿por qué construir la historia de un héroe en vida? Porque solo los héroes están llamados a dejar su huella en la historia.

7 Para más detalles sobre la composición precipitada de la ópera *Ester*, véase Torres López (2018).

8 n artículo publicado en Bogotá al regreso de Ponce detalla: “una marcha a Bolívar ejecutada en dos conciertos en la sala Hers.” (“La música”, *Diario de Cundinamarca*, Bogotá, 20 oct 1870, 56).

9 “Exposition Universelle”, *Revue et gazette musicale*, París, 16 jun 1867: 193. Camille Saint-Saëns obtuvo el primer puesto por la composición de la Cantata para la Exposición. Sobre la estadía de Ponce de León en París y la refutación de las afirmaciones de Pombo, ver el capítulo 3.4.3 “Sur les traces de Ponce de León” de mi tesis doctoral (Torres López 2009).

La construcción de la nación simbólica

Quienes liberaron las colonias americanas de la corona española en la década de 1810 crearon repúblicas con sus instituciones y modos de gobernanza. Estos próceres dotaron a las nuevas naciones con leyes, sistemas políticos y económicos. Con el tiempo, se convirtieron en objeto de mitificación¹⁰. Sus hijos, nacidos entre 1830 y 1850, quisieron continuar la labor emprendida y ser partícipes de un proceso histórico vivido como trascendental por la historiografía romántica. Esta nueva generación no dudó en presentarse a sí misma con laureles y honores para estar a la altura de sus padres. Pero su objetivo era diferente: proveyeron objetos y relatos que permitieran producir un concepto afectivo de la patria. Fueron edificios, esculturas, objetos de arte, mapas, literatura o himnos que se convertirían en símbolos patrios para experimentar una nación simbólica.

En este contexto, era imperativo señalar el hado excepcional de Ponce de León, «padre de la ópera nacional», según se lee reiterativamente en la prensa. Pombo llamó al maestro «el Caldas de la música»:

Caldas repite en sus escritos que su constante apreciador y estimulador fue el prócer de la Patria don José Ignacio de Pombo. Me complace mucho que su inútil sobrino [Rafael Pombo] lo haya imitado si quiera en admirar y estimular tenazmente al Maestro colombiano en medio de las escaseces, rivalidades y obstáculos que lo han asediado sin descanso. (Pombo 1880, 3)

En 1880, Pombo conjuraba los espíritus del pasado para terminar el proyecto por ellos iniciado y se revestía a sí mismo —y a Ponce de León— con «los ropajes» de los antepasados, retomando lo que Carlos Marx escribía en 1852:

La tradición de todas las generaciones muertas oprime [...] el cerebro de los vivos. Y cuando éstos aparentan dedicarse precisamente a transformarse y a transformar las cosas, a crear algo nunca visto, en estas épocas de crisis revolucionaria es precisamente cuando conjuran temerosos en su auxilio los espíritus del pasado, **toman prestados sus**

10 Así, José María Vergara y Vergara publicó una “Galería de hombres distinguidos” en el periódico *La Caridad* (1869) en la que aparecían varios de los próceres de la independencia.

nombres, sus consignas de guerra, su ropaje, para, con este disfraz de vejez venerable y este lenguaje prestado, **representar la nueva escena de la historia universal**. (Marx 2003 [1852], 10. Énfasis mío)

De tal manera, la invocación de los antiguos próceres legitimó las faenas de los dos artistas como constructores simbólicos de la nación. Llama la atención el silencio de Pombo sobre los orígenes españoles del compositor. El linaje familiar y el *buen nombre* fueron elementos de prestigio, indispensables para estos arquitectos de la nación. El monopolio económico y de poder se tradujo en una historia patria que resultaba más el relato «histórico-doméstico» de una pequeña élite euro-descendiente (Tovar Zambrano 1997, 164). Rafael Pombo era hijo de una familia payanesa de orígenes españoles e irlandeses; su apellido figuró heroicamente en los eventos independentistas¹¹. Ponce de León era descendiente de una familia malagueña. Diego Ponce de León (inicios del siglo XVIII), fue Regidor de Málaga (España). Su hijo Francisco, nacido en 1747, llegó al virreinato de la Nueva Granada en 1775 como teniente de alabarderos de la guardia personal del virrey Antonio Flórez. Con él, los Ponce de León se establecieron en Bogotá. En 1781, con los primeros vientos de insurrección contra la administración colonial, Francisco Ponce de León partió a restablecer el orden al norte del Nuevo Reino. Pero su compañía fue vencida en Vélez y Francisco regresó a Bogotá, disfrazado de fraile. Sembró el pánico con sus decires e hizo que la Real Audiencia huyera a Honda (González 1899)¹². Tal vez sea esta la razón por la que Pombo no mencionó el pasado familiar del compositor —bisnieto de Francisco— y haya preferido hacerlo hijo simbólico de otro Francisco, Francisco José de Caldas. Solo así se construía la imagen de José María como un superhombre romántico, herderiano, byroniano, proto-nietzscheano, llamado a un gran destino para consolidar la música *nacional*.

Una última facultad de estos padres de la patria simbólica fue unir el presente con el pasado, algo tan importante en una sociedad sin historia. Foucault señaló cómo los hombres *deshistoriados* del siglo XIX buscaron inscribirse en un continuum histórico, orgánico y hegeliano (Foucault 1966, 380; White 1992). En el caso de Colombia, el debate sobre

11 Para más detalles sobre los orígenes familiares de Pombo, véase Robledo (2005), “La herencia familiar”.

12 Pedro María Ibáñez (1989) relata las azarosas aventuras de Francisco Ponce de León.

los orígenes dividió la sociedad de mediados de siglos: ¿Era 1819 el año cero para construir una nueva sociedad, siguiendo el modelo anglosajón de progreso y tolerancia? ¿Era necesaria la reconciliación con España para mantener latente un espíritu hispano y así amarrar los orígenes espirituales de Colombia con la milenaria *madre patria*? Este debate, conocido como la *cuestión española*, causó una crisis identitaria, fragmentó opiniones y condicionó actitudes como el vestir, el comer, el bailar, la ortografía, entre otras¹³.

Con sus obras, los artistas de ascendencia hispana pretendían crear monumentos «textuales» y fundacionales que permitirían conectar a la república neogranadina con tradiciones europeas —la ópera, la libretística— y con la historia de su civilización —, la Biblia en el caso de *Ester* o la historia española de *Florinda*. A través de su vida ejemplar, lograban transferir al imaginario nacional una porción de eternidad difuminada en el tiempo. De esta manera, el arte se convertía en una inédita experiencia del pasado que arraigaba al neogranadino a relatos milenarios, preparando la revelación o la redención del proceso histórico.

Conclusión

La construcción de la nación aparece como el resultado de decisiones y acciones humanas. Pero con este escrito he querido mostrar otra faceta de esta construcción nacional: ese mismo proyecto nacional necesitó de la presencia de identidades moldeadas y construidas a la imagen de superhombres, con destinos excepcionales, respaldados por la religión, por una herencia familiar, guerreros y genios, con facultades para hechos fundacionales. Ellos conectaron la joven nación con el pasado del mundo «civilizado» y pasaron a ser los constructores de una nación simbólica.

En 1880, con el estreno de la ópera *Florinda*, Ponce de León se perfilaba como el compositor que inscribiría el nombre de Colombia en el panteón universal de los músicos. Pero en septiembre de 1882, la muerte le sorprendió después de dirigir su banda militar. Esta muerte, casi sobre la escena, ponía punto final a una vida heroica y ejemplar y diezmaba las

13 Para un análisis histórico sobre el problema de la orientación espiritual de la nación, véase Jaramillo Uribe (2001), Padilla Chasing (2017), Martínez Pinzón (2019) y Torres López (2021).

esperanzas para la construcción de una ópera nacional. Sin embargo, se sabía que el nombre de Ponce de León no se olvidaría.

¿Quién sabe hoy quién es José María Ponce de León, músico popular, apreciado, en los círculos bogotanos de la segunda mitad del siglo XIX? Si la historia es cíclica, entonces la historia de los antepasados de Ponce también lo fue. Su obra musical cayó en el mismo olvido que los trabajos científicos de Caldas, retomando la filiación espiritual hecha por Pombo. Y es que la desilusión del olvido al que están condenados los héroes nacionales —y que tal vez persiste en el presente— parece ser un elemento que ya se observaba en 1860:

Contemplaba con cierta especie de orgullo nacional el progreso que habían llevado por algunos años [Mutis, Caldas, Lozano y Valenzuela], y me decía a mi mismo: ¿en dónde están los sucesores de aquellas altas inteligencias? ¿Quién ha continuado la serie de trabajos que aquellos sabios emprendieron? [...] ¿Qué se ha hecho todo eso? No queda sino el mudo edificio [el observatorio] en un deterioro lamentable. Lo demás no existe... (Groot 2019 [1866], 101)

Referencias

“Bellas Artes”, *El Zipa*, Bogotá, 23 jul 1880: 8.

C.A.E. Ver Echeverri, Camilo Antonio.

Caicedo Rojas, José. 1856. “Joaquín Guarín”, en *La Guirnalda. Colección de poesías i cuadros de costumbres*: 62-68. Bogotá: Imprenta de Ortiz i Compañía.

“Diversiones—El pesebre Espina”, *El Zipa*, Bogotá, 13 ene 1881: 361.

Echeverri, Camilo Antonio. 2014. “Ponce de León”. En *José María Ponce de León y la ópera en Colombia en el siglo XIX & Ester*, editado por Carolina Alzate y Rony Torres López, 173-175. Bogotá: Ediciones Uniandes.

“Exposition Universelle”, *Revue et gazette musicale*, París, 16 jun 1867: 193.

Foucault, Michel. 1966. *Les mots et les choses*. París: Gallimard.

González B., J. M. 1899. “Biografía de Manuel Ponce de León, ingeniero civil, miembro del antiguo cuerpo de ingenieros nacionales, miembro de la sociedad colombiana de ingenieros, profesor de la Universidad nacional”, en Fonseca Plazas, Francisco, *Corona fúnebre a la memoria del ingeniero señor Manuel Ponce de León*. Bogotá: Imprenta de Luis M. Holguín.

- Groot, José Manuel. 2019. “Un sueño de dos colores”, en Martínez Pinzón, Felipe (ed.), *Museo de cuadros de costumbres y variedades de José María Vergara y Vergara*: 93-104. Bogotá: Ediciones Uniandes y Universidad del Rosario.
- Ibáñez, Pedro María. 1989. *Crónicas de Bogotá*. 4 tomos. Bogotá: Academia de Historia de Bogotá y Tercer Mundo Editores.
- Jaramillo Uribe, Jaime. 2001. *El pensamiento colombiano en el siglo XIX*. Bogotá: ceso, Ediciones Uniandes, Banco de la República, icanh, Colciencias y Alfaomega.
- “José María Ponce de León”, *Diario de Cundinamarca*, Bogotá, 23 sept 1882.
- Klein, Alexander. 2017. “Estudio biográfico”, en Klein, Alexander, *Oreste Sindici. Obras completas*: 7-119. Bogotá: Edición Universidad de los Andes.
- “La música”, *Diario de Cundinamarca*, Bogotá, 20 oct 1870: 56.
- Marx, Carlos. 2003. *El 18 Brumario de Luis Bonaparte*. Madrid: Fundación Federico Engels.
- Martínez Pinzón, Felipe. 2019. “Estudio introductorio. Un pueblo para la nación hispano-católica: el *Museo de cuadros de costumbres y variedades*”, en Martínez Pinzón, Felipe (ed.), *Museo de cuadros de costumbres y variedades de José María Vergara y Vergara*: xix-xxii. Bogotá: Ediciones Uniandes y Universidad del Rosario.
- Padilla Chasing, Iván Vicente. 2017. “Estudio introductorio. Formas de autoconciencia e identidad hacia el medio siglo XIX en Colombia”, en Padilla Chasing, Iván Vicente (ed.), *Cuestión española y otros escritos de José María Vergara y Vergara*: 57-80. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Perdomo Escobar, José Ignacio. 1980. *Historia de la música en Colombia*. Bogotá: Plaza y Janes.
- Pombo, Rafael. 1880. *Florinda o la Eva del imperio godo español. Ópera mayor española*. Bogotá: Imprenta de Medardo Rivas.
- _____. 1983. “Apuntes autobiográficos”, en Romero, Mario Germán (ed.), *Rafael Pombo en Nueva York*: xxiii-xxxix. Bogotá: Editorial Kelly.
- _____. 2014. “Introducción”, en Alzate, Carolina y Rondy Torres López (comp.), *José María Ponce de León y la ópera en Colombia en el siglo XIX & Ester, libreto de Manuel Briceño y Rafael Pombo*: 17-30. Bogotá: Ediciones Uniandes.
- Robledo, Beatriz Helena. 2005. *Rafael Pombo. La vida de un poeta*. Bogotá: Vergara Grupo Zeta.
- Samper, José María. “Artista-Soldado”, *Papel Periódico Ilustrado* V, Bogotá, 1 mayo 1888: 296.
- Scott, Derek. 2008. *Sound of the Metropolis. The 19th-Century Popular Music Revolution in London, New York, Paris and Vienna*. Nueva York: Oxford University Press.

- Torres López, Rondy. 2009. *Le rêve lyrique en Colombie au 19ème siècle. Prémises, œuvres et devenir*. [Tesis doctoral]. París: Universidad de París iv-Sorbona.
- _____. 2018. “Introducción”, en Torres López, Rondy (ed.), *Ester. Ópera bíblica en tres actos de José María Ponce de León, partitura general*: 1-22. Bogotá: Ediciones Uniandes.
- _____. 2021. “Análisis. Florinda, una porción de eternidad para las artes colombianas del siglo xix”, en Torres López, Rondy (ed.), *Florinda de Rafael Pombo. Edición crítica y estudio del libreto de la ópera*. Bogotá: Ediciones Uniandes.
- Tovar Zambrano, Bernardo. 1997. “Porque los muertos mandan. El imaginario patriótico de la historia colombiana”, en Ortiz Sarmiento, Carlos Miguel y Bernardo Tovar Zambrano (ed.), *Pensar el pasado*: 125-169. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia y agn.
- Weber, William. 2011. *La gran transformación del gusto musical. La programación de conciertos de Haydn a Brahms*. Buenos Aires, fce.
- White, Hayden. 1992. *Metahistoria: La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México, FCE.

2. Producción, consumo y circulación en la industria discográfica

PRIMEROS REFERENTES DE LA
«CUMBIA COLOMBIANA» EN LA
ARGENTINA: EFRAÍN OROZCO
(1934) Y LUIS EDUARDO ‘LUCHO’
BERMÚDEZ (1946) EN BUENOS AIRES

CARLOS BALCÁZAR¹

El presente artículo hace parte de una serie de trabajos etnomusicológicos relacionados con el estudio de las músicas del Caribe colombiano en la Argentina. En esta primera etapa, el foco está puesto en dos músicos colombianos que son algunos de los primeros referentes de estas músicas en Buenos Aires en las décadas de 1930 y 1940 que hasta el momento he relevado. En una segunda etapa, trabajaré en las siguientes dos décadas, 1950 y 1960, indagando en los diferentes alcances de las propuestas de estos músicos colombianos en la Argentina. Con esta investigación, a largo plazo, pretendo dar cuenta de los inicios de lo que hoy se nombra como «cumbia argentina», de los procesos de transnacionalización de la cumbia en Latinoamérica teniendo como centro de distribución discográfica a Buenos Aires y, particularmente, comprender cómo han sido y son, los procesos de apropiación y re-significación en las prácticas musicales desarrolladas por músicos locales.

¹ Instituto de Investigación en Etnomusicología – IIET.
carlosebalcazar@gmail.com

Una de las primeras preguntas que me surgieron con relación a este proyecto fue durante el transcurso de mis prácticas musicales en un conjunto de gaitas y tambores, llamado ‘Tres Golpes’, conformado por músicos/as argentinos/as y yo, como único colombiano, en la ciudad de Buenos Aires. Trabajé con esta agrupación durante nueve años, y una de las grandes particularidades de este proyecto fue que ninguno/a de los/as integrantes tenía experiencia con los instrumentos que conforman este conjunto. Iniciamos un aprendizaje colaborativo y autodidacta, y a medida que pasaban los años me fui percatando de que estas experiencias al interior de la agrupación me generaban muchas preguntas, por lo que ese proyecto y sus integrantes —incluyéndome— se convirtieron en mi objeto de estudio.

En medio de mis prácticas musicales con argentinos/as al interior de ‘Tres Golpes’, me surgieron algunas preguntas a raíz de observar cómo ellos/as, incluso los/as que pertenecían a otras agrupaciones similares a la nuestra, iban generando mecanismos principalmente de apropiación y resignificación de las músicas y repertorios tradicionales y populares del Caribe colombiano. Así, me empezó a llamar la atención cómo generaban sus propias formas de ejecución de los instrumentos como las gaitas, el alegre y la tambora, cómo insertaban estos instrumentos en otros ensambles de folklore argentino o de otras músicas, cómo fueron componiendo repertorios, tanto en estilo como por fuera de él, generando sus propias metodologías de estudio y de enseñanza de dichos instrumentos en sus entornos laborales, ya que la gran mayoría daban clases como una de sus principales fuentes de trabajo. Esto que en un principio me pareció *normal*, lo fui desnaturalizando a través del tiempo y me permitió pensar en la posibilidad de que dicha agrupación se convirtiera en un potencial objeto de estudio para intentar comprender cómo ha sido el desarrollo de las músicas del Caribe colombiano en la Argentina, pensándolas desde la actualidad.

Al intentar dar cuenta de lo que estaba experimentando, formulé un proyecto de investigación para analizar dichos procesos de apropiación y resignificación generados por músicos/as locales en el circuito de agrupaciones relacionadas con músicas del Caribe colombiano, principalmente en la ciudad de Buenos Aires. En el proceso de redactar el proyecto, al describir el estado de la cuestión y relevar bibliografía con relación a la cumbia en la Argentina, encontré que había un vacío enorme en torno

a la historia del desarrollo y los tránsitos de esas músicas y sus referentes. Toda la bibliografía hasta ese momento tomaba como punto de partida la década de 1960.

En trabajos disponibles desarrollados por diferentes investigadores interesados en la cumbia en la Argentina como los de Miguez (2006), Martín (2008), Silba (2011), Silba y Spataro (2008), Fernández L'Hoeste (2011), entre otros, coinciden en que ésta se originó en la década de 1960 en dos grupos de alta popularidad, el 'Cuarteto Imperial' de origen colombiano y 'Los Wawancó', conformado por estudiantes universitarios de diferentes países latinoamericanos radicados en la ciudad de La Plata. Sin embargo, diferentes producciones discográficas, fotografías y notas periodísticas, dan cuenta de la presencia de prácticas musicales colombianas en un periodo histórico anterior, específicamente en la década de 1930, de manera que se pueden considerar como posibles antecedentes de lo que hoy conocemos como cumbia argentina.

El relevamiento bibliográfico realizado me permitió comprender cómo y desde qué áreas de estudio se han pensado hasta el momento a la cumbia en la Argentina. Principalmente, las reflexiones que desde la academia se han realizado en torno a la cumbia se han planteado desde áreas de estudio como la antropología o la sociología, donde la piensan como un hecho social y muy poco como un hecho musical, enfocándose en cómo estas músicas han permeado en la sociedad argentina y cómo diferentes generaciones, de manera individual y colectiva, han construido identidad.

Inicio entonces un trabajo de análisis retrospectivo de cuáles podrían haber sido esos primeros referentes colombianos de estas músicas en territorio argentino y el primero, el más saliente y con mayor recordación, es Luis Eduardo 'Lucho' Bermúdez y Matilde Díaz, entre 1946 y 1947 en Buenos Aires, a raíz de un contrato con la RCA Victor para realizar una serie de grabaciones. Posteriormente, en 1962, Bermúdez hace un segundo y último viaje sin Díaz solo por un mes para efectuar otra serie de grabaciones (Santana y Bassi 2012, Corti y Balcázar 2018).



IMAGEN 1. Lucho Bermúdez en Buenos Aires en 1962, de izquierda a derecha: Lucho Bermúdez, Horacio ‘El Chivo’ Borraro, Pompeyo ‘El Cholo’ Carlo, Paquito Freigido y Víctor Pronzato.

La anterior fotografía fue publicada en el disco *La voz y la música de Lucho Bermúdez y su orquesta. Canta Matilde Díaz* de 1979. Este sería el registro más conocido de Bermúdez en la Argentina y, lamentablemente, hasta la fecha no he logrado encontrar más imágenes que documenten su estancia en Buenos Aires. Esta fotografía, seguramente a raíz de su publicación en ese disco, se ha relacionado siempre al primer viaje de Bermúdez en 1946. En conversaciones sostenidas con el reconocido músico de jazz argentino Fernando Gelbard, analizamos la fotografía para el artículo “Los cruces entre Eduardo Armani y ‘Lucho’ Bermúdez. Transculturación y consolidación de la música tropical en los años cuarenta en la Argentina” (Corti y Balcázar 2018), y al respecto Gelbard no solo logró identificar a cada uno de los músicos, sino que pudo identificar que el micrófono, incluso el tipo de corbata, las camisas de los músicos y la apariencia física de éstos no correspondían a la década de 1940, sino a décadas posteriores. Es así como podemos suponer que dicha foto corresponde al segundo viaje de Bermúdez en 1962. Además, todos los músicos que lo acompañan eran reconocidos virtuosos en la

escena jazzística porteña donde éstos tenían vínculo con la orquesta de Eduardo Armani, con quien Bermúdez ya había grabado dieciséis años atrás. (Corti y Balcázar 2018, Santana y Bassi 2012).

Posteriormente, descubro a otro destacado músico que llegó a Argentina doce años antes que Bermúdez. Se trata de Efraín Orozco, quien realizaba una gira por Perú y Chile con su orquesta y finalmente se estableció en Buenos Aires entre 1934 y 1953. Hay que reconocer que entre 1934 y 1947 hubo otros músicos colombianos que transitaron por Argentina y otros que se radicaron en el país, realizaron grandes aportes a esta construcción de las músicas del Caribe en general y del Caribe colombiano en particular entre los cuales destaco al cantante Alberto Basmagi Balán, más conocido como Bob Toledo, que graba para Lucho Bermúdez junto con Matilde Díaz; así como a Jorge David Monsalve Velásquez, mayormente conocido con el seudónimo de ‘Marfil’, al cual se lo reconoce por su dueto ‘Ébano y Marfil’ junto con Luis Pierre, de origen venezolano. Tanto Toledo como Marfil llegaron a la Argentina durante la década de 1940. (Rico Salazar 2004).

Si partimos de la hipótesis que, en la introducción de prácticas musicales no nativas desarrolladas por Orozco entre 1934 y 1953, y de ‘Lucho’ Bermúdez entre 1946 y 1947, en Buenos Aires se producen mecanismos de adaptación, resimbolización y recontextualización aplicados dentro y fuera de las prácticas musicales, podría sugerirse que a principios de la década de 1930 comenzó a gestarse el proceso que dio origen a la cumbia argentina a partir de las trayectorias, propuestas e innovaciones musicales generadas por Orozco y Bermúdez que implicaron asimismo una transnacionalización de las músicas del Caribe colombiano en y desde Buenos Aires, sustentada por la industria discográfica.

En el artículo “Jazz y ‘música tropical’ en el film *Radio Bar* (1936). El no hito de la música popular argentina moderna” (Corti y Balcázar 2016), nuestro objeto de estudio fue la película *Radio Bar* de 1936 del cineasta Manuel Romero, donde se desarrolla una actuación de la Orquesta de las Américas de Efraín Orozco ejecutando una rumba cubana titulada *Qué tengo yo*. Bajo la premisa de indagar cómo la música cumplió un rol de popularización de las industrias culturales durante la década del treinta en Argentina, las músicas presentadas en dicha película emergieron con un pronunciado efecto modernizante sobre sí mismas. Esto nos dio la pauta para comprender, entre otras cosas, cómo

Orozco, más allá de aparecer con su orquesta dirigiendo un género cubano como la rumba, fue pieza clave en esa construcción de la noción de lo «tropical» en la Argentina pese a no tocar músicas del Caribe colombiano en Radio Bar. De la misma manera, nos condujo a pensar cómo la conformación de la música popular y de masas en el país, revela las tensiones entre modernidad y tradición y entre lo cosmopolita y lo auténtico, que caracterizaron su entrelazamiento con la industria cultural. También, comprendimos que las músicas *otras*, «mulatas» bajo las premisas propuestas por Quintero Rivera (2009), se constituyeron como uno de los polos de esas tensiones que continúan hoy disputando legitimidad en cuestiones de autenticidad, tanto en el jazz como en la cumbia en la Argentina (Corti y Balcázar 2016).



IMAGEN 2. Fotograma de la película argentina *Radio Bar* de 1936 del director Manuel Romero en el que aparece Efraín Orozco junto con su Orquesta.

En un segundo trabajo indagamos los vínculos entre músicos colombianos y músicos argentinos tomando como referencia los cruces entre Eduardo Armani y Lucho Bermúdez. En dicho trabajo proponemos un marco teórico que, por un lado, nos permite pensar la idea de transculturación en el sentido que Fernando Ortiz (1978) propone, es decir entendiendo a los distintos fenómenos de transmutación de culturas como fases del proceso transitivo de una cultura a otra (Ortiz 1978, 93), lo que comprende también a la interpretación de «formas de experiencia

y subjetividad necesariamente “situadas” como dice Luis Ferreira (Ferreira 2008, 237). Por otra parte, siguiendo también a Diana Taylor (2015), para quien el término transculturación sugiere un modelo de desplazamiento o circulación de transferencia cultural en un plano geográfico (Taylor 2015, 136), proponemos que es posible observar cómo esas experiencias también constituyen emergentes de los procesos de circulación cultural del llamado Atlántico Negro (Corti y Balcázar 2018). Es ahí donde surge una pieza clave para comprender estos tránsitos desarrollados principalmente en Latinoamérica a la luz de la noción de «Atlántico negro» propuesta por el sociólogo británico de origen guayanés Paul Gilroy (1993). Gilroy afirma que esta noción aborda las «formas culturales transnacionales, estereofónicas, bilingües o bifocales originadas por las personas negras dispersadas [en la esclavización y otros procesos diaspóricos] dentro de sus estructuras de sentimiento, producción, comunicación y memoria» (Gilroy 1994, 3). En este sentido, se trata no solo de poner el foco en el hecho histórico del encuentro entre los músicos argentinos y colombianos, sino también de proponer un análisis posible de dicha experiencia musical (Corti y Balcázar 2018).

Siguiendo las premisas de (Ortiz 1978, 93), sugiero que los procesos de transculturación generados a partir de las prácticas musicales desarrolladas por Orozco y Bermúdez con músicos argentinos entre la década de 1930 y 1950 en Buenos Aires, probablemente hayan incluido consensos y decisiones en torno a cómo debería sonar o qué características son fundamentales para tocar músicas del Caribe colombiano.

Tengamos en cuenta que tanto Orozco como Bermúdez (sobre todo este último), fueron precursores en la realización de una «traducción» de las músicas tradicionales del Caribe colombiano al formato de *jazz band* norteamericanas de la década de 1920/30 que llegó a la Argentina (Santana y Bassi 2012, 38; 73). Este formato les permitió hacer parte de la industria cultural de aquella época por sus aires de modernismo, de la misma manera, la adaptación de estas músicas tradicionales y populares a estas orquestas bailables logró que resultaran interesantes para la industria discográfica permitiéndoles transitar por toda Latinoamérica.

El recurso de exotización fue una de las estrategias utilizadas tanto por la industria como por los/as músicos/as. El estereotipo de «música tropical», o de «música caliente» junto con todas sus asociaciones y su componente de racialización y fetichismo, favorecía, por un lado,

la mercantilización de estas músicas en ese formato orquestal en el país donde eran recibidas, en este caso la Argentina. Por el otro lado, esto posibilitaba distintas estrategias de negociación por parte de los/as músico/as para que pudieran no solo insertarse en un nuevo mercado laboral, sino que también pudieran hacer sus propias músicas y que éstas pudieran ser grabadas y difundidas.

Es así como los modos de hacer característicos y propios de las músicas del Caribe colombiano presentes en la práctica musical desarrollada por Orozco y Bermúdez fueron transmitidos a músicos argentinos a través de la enseñanza de una nueva comprensión de la síncopa característica de estas músicas. Esto se refleja en el desplazamiento del acento natural en un tiempo débil con la intención de encontrar el *swing*, o el sentimiento del «sabor», la cadencia característica de la cumbia colombiana. Como señala Gilroy, la identidad se experimenta momentáneamente de las formas más intensivas y, en ocasiones, se reproduce a través de modos quizás olvidados de práctica significativa, como la mimesis, el gesto, la cinésica y el vestuario, junto con la lógica de la antífona (llamada y respuesta) siendo una de las principales características de estas músicas populares del Atlántico Negro (Gilroy 2014, 106). De esta forma sugiero que en estos cruces entre músicos colombianos y argentinos debieron operarse estos recursos como modo de transmisión de conocimiento y de estructuras de sentimiento, producción, comunicación y memoria (Gilroy 2014, 15).

Como caso particular, a Orozco le llamaban «el hacedor de estrellas» por su trabajo minucioso como pedagogo y formador de formadores. Una gran camada de músicos/as que pasaron por su orquesta siguieron cosechando triunfos a nivel nacional e internacional. Este reconocimiento incluso servía para publicitar sus conciertos ya que, en un aviso, aparecía un pequeño texto que invitaban a un concierto de la Orquesta de Orozco en la ciudad de Rosario, Argentina en 1936, decía que dicha orquesta estaba compuesta por ocho profesores que, entre ellos hacían las veces de tres orquestas: la colombiana, la jazz y la típica cubana.



IMAGEN 3. Esta publicidad aparece citada en un texto en homenaje a Efraín Orozco en su primer centenario de su natalicio, escrito por Alberto Gómez Aristizábal para la Revista La Píldora en su edición de diciembre de 1997 y enero de 1998.

De las pocas entrevistas registradas a Orozco, destaco una realizada a su regreso a Colombia en 1953 por el diario *El Tiempo*² en la que le preguntaron sobre los artistas que él había formado y que habían logrado amplio reconocimiento y respondía lo siguiente:

Son muchos los artistas que me ha tocado descubrir o revelar hasta el extremo de que en Buenos Aires se me ha llamado “el hacedor de estrellas” porque he tenido el tino de ayudar a los que presumo que en el futuro tendrán luz propia, sonido fuerte y personal. Sin modestia,

2 El acceso a esta nota fue gentileza del archivo personal del hijo menor de Efraín Orozco, Oscar Rudy Orozco. Agradezco a Oscar por facilitarme información, datos de su archivo familiar y por toda la valiosa ayuda que me brindó en nuestros encuentros en Bogotá en el 2018.

debo recordar que han descollado al lado mío: Carlos Julio Ramírez, Gregorio Barrios, La Mexicanita y sus Chinacos, Los Guastecos, Los Caribes, Los Tropicanos, Los Hermanos Prado, María Teresa del Carmen, Lilliam Withe y muchos otros que pueden denominarse de estelares en el mundo del canto y de la música.



IMAGEN 4. Orquesta de las Américas. De izquierda a derecha: Alex Tovar, Mijтана, Duque, (S/I), Efraín Orozco, Esteban García, Ebrat, (S/I) y Manuel Álvarez³.

Gracias al trabajo realizado por el coleccionista e investigador argentino Cristián Zerba, hemos podido acceder registros sonoros grabados en discos de 78rpm en Buenos Aires, no solo de la Orquesta de las Américas de Efraín Orozco o de la Orquesta de Lucho Bermúdez, sino de una gran variedad de orquestas conformadas por músicos colombianos y argentinos durante las décadas de 1940 y 1950⁴. En los hallazgos lo-

³ Fotografía cortesía del archivo personal de Oscar Rudy Orozco, quien me ayudó a identificar a la gran mayoría de músicos.

⁴ Cristian Zerba creó un canal de YouTube bajo el seudónimo de “Selector Kris” en el que comparte su trabajo y nos ha permitido escuchar una amplia discografía de músicas que dan cuenta del desarrollo de las músicas tropicales en la Argentina desde la década de 1940 hasta la década de 1980, le agradezco a Cristian por su relevante aporte. Para acceder a su trabajo, por favor diríjense al siguiente enlace: <https://www.youtube.com/@SelectorKriz>

grados por Zerba, encontramos grabaciones de las orquestas de Eduardo Armani, Eugenio Nobile y Feliciano Brunelli, de los reconocidos duetos de “Marfil y Ébano”, “Fortich y Valencia” y “Marfil y Morales”, junto con destacadas voces como las del colombiano Bob Toledo y la de la argentina Lita Nelson que nos dan cuenta de las diversas formas en las que se recreaban músicas de algunos países caribeños en la Argentina. De esta selección de temas se revela que: el género del Porro se destaca como uno de los más ampliamente registrados. Al examinar esta selección, se hace evidente que, durante la década de 1940, no solo fue Orozco quien dejó su huella en estos repertorios, sino que también orquestas argentinas jugaron un papel fundamental al generar grabaciones de un género musical proveniente del Caribe colombiano. Lo notable aquí es que este género superó en popularidad a los repertorios de cumbia en ese período particular.

Del trabajo de selección, recopilación y digitalización realizado por Zerba, destaco el tema titulado *Cuando suena la cumbia* con letra de Paco de la Ceja y música de Efraín Orozco, grabada para sello RCA Victor en 1942 donde el estribillo fue interpretado por R. Martínez⁵. Este tema, al igual que la rumba *Qué tengo yo* que aparece en la película Radio Bar de 1936⁶, son registros que dan cuenta de la propuesta sonora y de los repertorios que Orozco ofrecía como música popular y moderna a la vez en las pantallas y el broadcasting de la época, en donde el jazz y la “música tropical”, inscriptas en el universo de las “músicas mulatas”, cumplieron un papel relevante en la constitución de las músicas populares locales (Corti y Balcázar 2016).

5 Esta grabación fue realizada por “Efraín Orozco y su Gran Orquesta de las Américas” en Buenos Aires, Argentina en un disco de 78 rpm bajo el sello discográfico de la RCA Victor con el código: 39779-A. Para escuchar el tema, por favor diríjase al siguiente enlace: <https://youtu.be/AhzQ2WzTVLs?si=gGsMKaoEer-Hj1ZJ>

6 Esta película fue dirigida por el cineasta argentino Manuel Romero (1891-1954) Se desempeñó en la industria cinematográfica, donde cosechó éxitos y ganó una gran base de seguidores gracias a su prolífica producción. Su labor abarcó la dirección y co-dirección de películas que marcaron el inicio en el mundo del cine de destacadas estrellas como Carlos Gardel, Mecha Ortiz, Juan Carlos Thorry, Luis Sandrini, Niní Marshall y Sabina Olmos. Además, es ampliamente reconocido por haber dirigido la memorable película “El Hinchá” en 1951, la cual tuvo como protagonista a Enrique Santos Discépolo y dejó una huella duradera en la historia del cine argentino.

Si bien ambos temas no son músicas del Caribe colombiano, más allá de que, en el caso de *Cuando suena la cumbia* lleve en su título la palabra cumbia y en la etiqueta del disco de 78 rpm dice que su género o ritmo es de cumbia, al escucharlas se puede identificar que dichos temas suenan al género de Rumba cubana, muy popular para aquella época (Corti y Balcázar 2016). Lo particular, sobre todo en *Cuando suena la cumbia*, es que la forma en cómo terminan nombrando lo que suena, más allá de que no es fiel, fue abonando terreno a esa construcción de ese imaginario de las músicas del Caribe colombiano sumado al desarrollo performático en las prácticas musicales del Caribe en general y del Caribe colombiano en particular generadas por Orozco con su Gran Orquesta de las Américas en músicos/as locales que, años más tarde, la industria discográfica supo capitalizar de la mano de las composiciones de Bermúdez y su orquesta.

Este fenómeno musical nos brinda una oportunidad para reflexionar sobre dos aspectos cruciales: en primer lugar, la presencia temprana de músicos colombianos en Argentina, que se remonta a al menos tres décadas antes de lo que generalmente se encuentra documentado en trabajos relacionados con los inicios de la cumbia en la Argentina en los que toman como punto de partida la década de 1960. En segundo lugar, resalta que la denominada “música tropical” local se enriquece a través de dos influencias primordiales: la cubana y la colombiana, ambas manifestadas en el contexto de las “músicas mulatas”. En consecuencia, los músicos colombianos desempeñaron un papel esencial en este proceso de adaptación musical al contexto de surgimiento de las músicas populares de masas. Por lo tanto, es plausible anticipar que esta perspectiva tuvo un impacto significativo en nuestra comprensión de la historia de la cumbia y la “música tropical” en Argentina (Corti y Balcázar 2016).

Por otra parte, se evidencia también ese papel de formador en Lucho Bermúdez en su estancia en Buenos Aires. Fabio Betancur Álvarez le realiza una entrevista a Lucho en 1988 en la ciudad de Medellín en la que habla brevemente sobre sus experiencias en la Argentina, relatando que él había sido asesor de Eduardo Armani y de Eugenio Nóbile y decía textualmente lo siguiente:

... [Yo les enseñé] el ritmo. El ritmo del porro, de la cumbia. Entonces yo empecé mi orquesta con músicos de ellos, con músicos de Armani, de Nóbile y así formé yo la orquesta. El único problema que había en la Argentina era que los músicos no conocían esos ritmos

totalmente... para ellos era una cosa extraña porque ellos nunca habían tocado un porro, una cumbiamba ni esas cosas. Era entonces una novedad (Santana y Bassi 2012, 201).

En los pequeños fragmentos de entrevistas realizadas a Orozco y Bermúdez, puedo analizar cómo, ya entrada la década de 1930, con la llegada de Orozco y su orquesta a la Argentina se fueron construyendo y constituyendo imaginarios y vínculos que nutrieron esa noción de lo «tropical» con la formación de artistas que fueron pasando por su orquesta. Al llegar Bermúdez en 1946, más allá de que reconoce que los músicos de las orquestas de Armani y Nóbile no sabían cómo tocar un porro o una cumbia dice que «...no conocían esos ritmos totalmente», algo se había aprendido, conocido, escuchado, grabado y bailado. Conviene subrayar que, tanto Armani como Nóbile ya habían grabado música compuesta por Bermúdez en 1944 antes de la llegada de éste a la Argentina (Santana Archbold 2012, 74), de la misma manera Armani décadas posteriores, graba una serie de discos con repertorios del Caribe colombiano con su orquesta. En definitiva, puedo sugerir que fue determinante las experiencias vividas en las prácticas musicales entre colombianos y argentinos en aquel momento donde se fueron construyendo subjetividades compartidas en esa concepción de lo «tropical» y que en la actualidad, siguen perviviendo y renovando diferentes géneros musicales a lo largo y ancho del territorio argentino.

Consideraciones finales

Si bien los procesos de transculturación iniciaron en la década de 1930, se evidencia la adopción de repertorios, orquestaciones y sonoridades desarrolladas en las grabaciones realizadas por Armani y Nóbile en las décadas de 1950 y 1960. Estas grabaciones fueron fortaleciendo procesos de apropiación y resignificación de la ya llamada «música tropical colombiana» de la cual, a su vez, se fueron nutriendo varias generaciones de músicos/as en territorio argentino, sin desconocer la incidencia de otros/as músicos/as colombianos/as que aportaron al fortalecimiento de la música tropical en Argentina.

Es importante tener en cuenta que no existe la posibilidad de realizar un análisis de la performance y de los procesos de transmisión

de conocimiento que experimentaron Orozco y Bermúdez con músicos argentinos en aquella época. Todo lo que nos queda es especular de que probablemente ante la demanda de grabar y realizar conciertos de música tropical colombiana, este par de músicos colombianos encarnaron el sello de autenticidad, proponiendo las formas y modos de interpretar estas músicas.

En este trabajo observamos cómo la temprana introducción de músicos como Orozco y Bermúdez contribuyó a desarrollar el complejo sonoro-performático (Madrid 2010) de la música tropical en Argentina. Esto demuestra que, a lo largo del tiempo, se han venido construyendo mecanismos de adaptación, resimbolización y recontextualización aplicados dentro y fuera de las prácticas musicales de la cumbia argentina, que se ven reflejados en la movida tropical actual en este querido país. Restará para trabajos futuros analizar su desarrollo musical en registros fonográficos, así como la ampliación a otros casos.

Referencias

- Corti, Berenice y Balcázar, Carlos. 2016. “Jazz y ‘música tropical’ en el film Radio Bar (1936). El no hito de la música popular argentina moderna”. En *Actas de las XXII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVIII Jornadas Argentinas de Musicología*. Buenos Aires: Asociación Argentina de Musicología; Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”. Disponible en https://www.aamusicologia.ar/wp-content/uploads/2017/06/Actas_2016_AAM_INM.pdf
- _____. 2018. Los cruces entre Eduardo Armani y «Lucho» Bermúdez. Transculturación y consolidación de la música tropical en los años cuarenta en la Argentina. En *Actas de las XXIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVIII Jornadas Argentinas de Musicología*. Buenos Aires: Asociación Argentina de Musicología; Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”. Disponible en <https://www.aamusicologia.ar/wp-content/uploads/2019/03/ACTAS-XXIII-Conferencia-XIX-Jornadas-2018.pdf>
- Ferreira, Luis. 2008. “El estudio de la performance musical como proceso de interacción: entre el análisis y el escenario sociocultural. Un estudio de caso de los tambores del candombe afrouruguayo”, en Marita Fornaro (ed.), *De cerca, de lejos. Miradas actuales en Musicología de/sobre América Latina*, UdelAR (CSEP/EUM), Montevideo, pp. 225-250.

- Fernández L'hoeste, Héctor. 2011. "Todas las cumbias, la cumbia: la latinoamericanización de un género tropical". En Semán, Pablo y Vila, Pablo (Comp.) 2011. *Cumbia: nación, etnia y género en Latinoamérica: 167-208*. Editorial Gorla. Buenos Aires.
- Gilroy, Paul. 1993. *The Black Atlantic: Modernity and double consciousness*. Cambridge: Harvard University Press.
- _____. 2014. *Atlántico Negro. Modernidad y doble conciencia*. Ediciones Akal. Madrid, España.
- Gómez Aristizábal, Alberto. 1997. Primer centenario del natalicio de un gran músico. *Revista La Píldora*. Edición diciembre de 1997 y enero de 1998. Cali, Colombia.
- Madrid, Alejandro. 2010. Sonares dialécticos y política en el estudio posnacional de la música", *Revista Argentina de Musicología*, 11, 2010, p. 17-32.
- Martín, Eloísa. 2008. La cumbia villera y el fin de la cultura del trabajo en la Argentina de los 90. *Revista Transcultural de Música Transcultural Music Review* #12.
- Míguez, Daniel. 2006. Estilos musicales y estamentos sociales. Cumbia, villa y transgresión en la periferia de Buenos Aires. En Daniel Míguez y Pablo Semán (eds.): *Entre santos, cumbias y piquetes: las culturas populares en la Argentina reciente*. Editorial Biblos. Buenos Aires.
- Ortiz, Fernando. 1978. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. María H. de Salcedo / Biblioteca Ayacucho, Caracas.
- Quintero Rivera, Ángel. 2009. *Cuerpo y cultura. Las músicas "mulatas" y la subversión del baile*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert.
- Rico Salazar, Jaime. 2004. *La canción colombiana: su historia, sus compositores y sus mejores intérpretes*. Editorial Norma, Bogotá.
- Santana, Sergio y Bassi, Rafael (Comp.) 2012. *Lucho Bermúdez. Cumbias, porros y viajes*. Medellín, Colombia. Ediciones Santo Basilón. Medellín.
- Silba, Malvina y Spataro, Carolina 2008. Cumbia nena. Letras, relatos y baile según las bailanteras. En Pablo Alabarces y María Graciela Rodríguez (comp.): *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*. Paidós, pp. 71-93. Buenos Aires.
- Silba, Malvina. 2011. La cumbia en la Argentina. Origen social, públicos populares y difusión masiva. En Semán, Pablo y Vila, Pablo (Comp.) 2011. *Cumbia: nación, etnia y género en Latinoamérica: 245-297*. Editorial Gorla. Buenos Aires.
- Taylor, Diana. 2015. *El archivo y repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. Ediciones Alberto Hurtado, Santiago de Chile.

AFROSOUND: LA TECNOLOGÍA DE AUDIO EN SUS GRABACIONES Y EL USO CREATIVO EN LA INDUSTRIA DEL DISCO EN COLOMBIA, 1960-1970

CARLOS ANDRÉS CABALLERO PARRA¹

Introducción

La tecnología de audio utilizada en los años sesenta y setenta del siglo XX para la grabación de la música tropical colombiana conservó la herencia de las técnicas de las décadas anteriores, especialmente las de las grandes orquestas de salón, al estilo de las de Lucho Bermúdez, Edmundo Arias, Italian Jazz, Orquesta Sonolux y Pacho Galán y su Orquesta. Las grabaciones se hacían en grandes estudios con reverberación de acústica natural, sin el uso de audífonos de monitoreo —que empezaron a ser comunes a partir de la mitad de los años sesenta— y con pocos canales de grabación simultánea, factores que las obligaban a grabar en sesión o «en bloque», como usualmente se denomina esta técnica.

En el país, dichas producciones recibieron influencias principalmente del sonido de los espaciosos estudios estadounidenses y sus *Big Bands*, así como el de los más tradicionales estudios latinoamericanos como los de la RCA Victor en Buenos Aires, México y Cuba —llamado CMQ— y los de Pan-Art, también en la isla caribeña. La sonoridad alcanzada

¹ Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín. carloscaballero@itm.edu.co

tuvo incidencia en el resultado estético sonoro de las grabaciones de la mayoría de la música tropical en Colombia, incluyendo las de Afrosound, que se hicieron principalmente en la década de los setenta, y fueron influenciadas, además, por el sonido de las agrupaciones de rock británicas y estadounidenses. Como lo anotó el musicólogo Zagorsky-Thomas, el dominio cultural de estos dos países se basa en su poder económico y su infraestructura física y tecnológica, con influencias y restricciones inherentes y el sistema de reglas simbólicas relacionadas con la práctica de grabación, ya que están incorporadas en las normas de capacitación y práctica profesional (Zagorsky-Thomas 2014). La arquitectura del estudio, la disponibilidad y la adopción de diversas formas de tecnología, las normas de selección y colocación de los micrófonos, el uso de técnicas de aislamiento y los enfoques para el procesamiento de señales, entre otros, fueron los factores propuestos por este autor como punto de partida para el análisis de las grabaciones discográficas.

Por lo anterior es necesario para este análisis tener en cuenta no solo las obras, compositores, arreglistas e intérpretes de la música registrada en estas grabaciones, sino también hacer referencia a los factores socioeconómicos que enmarcaron esta época en Colombia. Aquí cobran relevancia, por un lado, las regulaciones en asuntos de importación de tecnología de audio, los instrumentos musicales y la materia prima para la fabricación de los discos de vinilo, y, por el otro, la infraestructura, construcción y arquitectura de los estudios y, por supuesto, el factor humano—los técnicos e ingenieros de grabación— que hizo uso de esas herramientas por medio de la manipulación de los equipos y los instrumentos musicales modernos.

Los primeros estudios de grabación

Si bien el primer estudio del cual se tiene conocimiento en Colombia fue el de los Laboratorios Fuentes en Cartagena en 1934 (Peláez y Jaramillo 1996), solo fue a finales de la década de 1940 en Medellín—para ese entonces la capital industrial del país— donde se estableció en propiedad la industria discográfica con la creación de los principales sellos discográficos: Sonolux, Silver, Zeida (Codiscos), Ondina y el traslado de Discos Fuentes a esta ciudad a mediados de la década siguiente.

Uno de los primeros retos que tenían que enfrentar aquellos que se aventuraban a conformar un sello discográfico era la adquisición de la maquinaria y la materia prima para la fabricación de los discos. En este sentido, aunque Colombia tenía serias restricciones para la importación de bienes y materias primas, estas no fueron un impedimento. Cabe anotar que en su mayoría eran propiedad de familias de cierto posicionamiento social y, por supuesto, prósperos empresarios que podían cumplir con los rigurosos requisitos.

Al respecto, don Antonio Fuentes, del sello que lleva su nombre, mencionó lo siguiente:

Diecisiete años después, cuando regresé a Estados Unidos en 1943, las cosas eran más fáciles y me traje la primera prensa [...]. Hubo muchas penalidades en este negocio. Esta primera prensa que me llegó de los Estados Unidos resultó cargada de defectos técnicos. La hizo un loco que tuvo ideas, pero no las supo realizar. No hay palabras para narrar los tropiezos. Pero insistí en esa fiebre de ser el primer fabricante de discos y lo logré. En 1945 pude hacer discos de buena calidad, pero vinieron los problemas con la materia prima. (Peláez y Jaramillo 1996, 41)

Por su parte, don Alfredo Díez, del sello Zeida, anotó:

El Gobierno en un principio acogió la entrada de las máquinas, mas no de los elementos indispensables para la elaboración [de los discos de vinilo]. Hubo que explicar pormenorizadamente, y a fin de cuentas aceptó el acceso de cinco toneladas de material, lo cual alcanzaba para unos 25.000 discos de 78 r. p. m. (Díez 1970).

De estos testimonios se puede deducir que el proceso para la adquisición de equipos y material para la elaboración de los discos era sumamente complejo y exigía un gran emprendimiento económico y sacrificio personal por parte de los empresarios, sin dejar a un lado el hecho de que cada disquera la gestionó de diferentes proveedores norteamericanos.

Para cuando se estableció en Medellín, en 1954, Discos Fuentes contaba con varias prensas y calderas que le permitían el prensaje de una importante cantidad de vinilos. Sin embargo, sus estudios —y, por tanto, sus producciones musicales— aún permanecían en el barrio Manga de Cartagena, razón por la cual tenía que alquilarlos en la capital de Antioquia.

Al respecto, Ángel Villanueva, ejecutivo de la compañía, mencionó:

[...] Los llamaban los «ranchos». Eran unas casas muy grandes con habitaciones para que los artistas que venían de afuera se quedaran: muchos provenían de poblaciones lejanas. Eran estudios con unas consolas de perillas redondas muy parecidas a las que usaban las emisoras. Recuerdo que para ubicar varios micrófonos y grabar todos al tiempo, al bajista lo ubicaban en la cabina donde estaba el grabador, porque utilizaban esa línea para su instrumento, y otra para los demás, tal como les había enseñado don Antonio [Fuentes]. Si se equivocaba uno, había que iniciar de nuevo [...]. Un micrófono grande cuadrado y otro redondo. Las cabinas eran movibles, se armaban y eran como de corcho. (Ángel Villanueva 13 de junio de 2019, Medellín. Entrevista. Carlos Andrés Caballero Parra).

Y agregó:

Eran dos ranchos: el estudio y las habitaciones. Las puertas estaban pintadas de rojo, no había aire acondicionado y había que quitarse la camisa; tampoco había audífonos [para los músicos], aunque sí uno muy sencillo para el grabador [...]. Los músicos debían llegar bien ensayados. Se grababa en una cinta delgadita y había dos medidores; si se pasaba el rango del rojito, se estaba saturando [...]. El estudio se hallaba en un salón grande, generoso; tenía un tratamiento acústico no como los que vemos ahora, pero se utilizaban piezas y láminas de corcho y cartabón, que es la madera prensada de los cielorrasos, con los que se hacían unos biombos gigantes con rodachinas [...]. Era una casa de un solo piso con techo alto. Se grababan orquestas grandes como Los Corraleros y Pedro Laza. Asesorados por don Antonio, las grabaciones las hacían dos hermanos de apellido De la Barrera, que a su vez instruyeron a mi papá [Isaac Villanueva]. Don Antonio tenía sus manías: para templar el cuero de los tambores les prendía un mechón; al coquito le metía una esponja para que sonara más seco y al platillo también le hacía su tratamiento... sus mañas. (Ángel Villanueva, 13 de junio de 2019, Medellín. Entrevista. Carlos Andrés Caballero Parra).

Queda pues clara la precariedad de los estudios de Cartagena. Con todo, la música allí grabada es uno de los tesoros patrimoniales más importantes del folclor de la costa Caribe colombiana. Para el propósito

de este análisis, representa un sonido y una captura de importantes características. Agrupaciones como Pedro Laza y sus Pelayeros, los Corraleros del Majagual, la Orquesta de Pacho Galán e incluso Daniel Santos, el cantante cubano de la Sonora Matancera, grabaron allí.

La Imagen 1 muestra la grabación del álbum *Candela* realizada en Cartagena en 1958. En ella se aprecia el micrófono de cinta RCA 44-BX ubicado estratégicamente en la mitad del ensamble musical. Cabe anotar que la foto —en la que aparece Daniel Santos al centro— tenía la intención de ser utilizada en la carátula o contracarátula del disco y, por tanto, los músicos están en posición de encuadre fotográfico, no de sesión de grabación.



IMAGEN 1. Estudios de Discos Fuentes, Cartagena. Grabación del álbum *Candela* (1958). Fuente: Salsa sin Fronteras (2018)².

Para 1960, la compañía se trasladó con todos sus equipos al barrio Guayabal, al sur de Medellín, muy cerca del aeropuerto Olaya Herrera, un sector que incluso hoy día es exclusivamente industrial; allí, don Antonio Fuentes personalmente se encargó de la construcción de la gran bodega que por más de 50 años albergó los reconocidos estudios.

Tanto estos como los de las demás disqueras construidos en Medellín entre 1950 y finales de 1960 eran de gran dimensión, en razón de

² Sitio web <http://salsasinfronteras.blogspot.com/2018/10/60-anos-de-candela-pura.html>

que fueron pensados para albergar las orquestas tradicionales de música tropical de la época, constituidas aproximadamente por 15 músicos. La Tabla 1 muestra un ejemplo de su tamaño aproximado.

Estudio	Dimensiones
Sonolux	Largo: 14 m Ancho: 11 m Alto: 8 m
Total	1 232 m ³
Codiscos	Largo: 16,50 m Ancho: 10 m Alto: 6,50
Total	1 072 m ³
Discos Fuentes	Largo: 10,25 Ancho: 10 m Alto: 6,50
Total	666,3 m ³
Ondina	Largo: 10,50 m Ancho: 6,50 m Alto: 5,50 m
Total	375,4 m ³

TABLA 1. Dimensiones de los estudios de grabación en Medellín (1960-1980)³.

Las compañías discográficas de Medellín contaban con la tecnología y los equipos de audio que se usaban en la mayoría de los más importantes estudios del mundo, incluyendo micrófonos, grabadoras, procesadores, tipos de cintas y torno de corte. Algunos ejemplos son los siguientes: micrófonos RCA 44 y 77DX, Neumann U67 y el reconocido Telefunken U47 –que hizo famoso Frank Sinatra en sus grabaciones en los estudios de Capitol Records en Los Ángeles–; grabadoras Ampex de uno, dos, cuatro y hasta ocho canales, con sus respectivos preamplificadores de micrófono; placas de reverberación electromecánica alemanas

³ Fuente: elaboración del autor a partir de *El Colombiano*, 1 de diciembre de 1960; *Pantalla*, 5 de diciembre de 1963; consultas a personas que conocieron los estudios y dieron las medidas de forma aproximada.

EMT y ecualizadores Pultec EQP-1; cintas maestras 3M-Scotch referencias 111, 201, 206, 207 y 250 y Ampex 406 y 456; y el torno de corte norteamericano Scully con cabezas Westrex. En lo que no coincidieron fue en las consolas: Zeida y Ondina tenían las Altec-Lansing; Sonolux, una de marca alemana; y Discos Fuentes contrató al ingeniero Sidney Feldman, de los estudios Mastertone de Ciudad Nueva York, para un diseño personalizado de una consola similar a las Altec-Lansing.

Los estudios de Discos Fuentes en los años setenta

La década de 1970 se caracterizó por importantes cambios relacionados con la tecnología de audio, siendo el principal, además de la implementación de equipos con tecnología de estado sólido, la grabación multicanal, que derivó en el uso del estudio como un laboratorio de creación musical, algo que, si bien ya venía sucediendo desde la década anterior, se generalizó en la mayoría de los estudios del mundo.

Discos Fuentes no fue ajeno a ellos. Solo un año luego de su lanzamiento en la convención de la AES de 1967 en Ciudad de Nueva York, la consola mencionada fue remplazada por la Electrodyne-511 de 12 canales, con tecnología de estado sólido, y, posteriormente, en 1976, por la MCI-600 de 16 canales. Del mismo modo, debido a su relación colindante con el resto del sistema, las grabadoras Ampex fueron sustituidas por una de 16 canales del mismo fabricante. Tal implementación permitió la sobre-grabación (*overdub*) de todos los instrumentos de un ensamble musical tropical tradicional, cambiando así el paradigma de la producción discográfica hasta ese momento y, por tanto, la estética sonora en el resultado final de las grabaciones —no es lo mismo las grabaciones realizadas en sesión que aquellas que se construyen canal por canal e instrumento por instrumento.

La Imagen 2 muestra la configuración del cuarto de control del estudio la compañía donde se grabaron los cuatro primeros álbumes de Afrosound. Nótese la consola de estado sólido Electrodyne y las cuatro grabadoras Ampex de uno, dos y cuatro canales con sus respectivos preamplificadores.



IMAGEN 2. Discos Fuentes. Cuarto de control (década de 1970)⁴.

Asimismo, dos innovaciones tecnológicas relacionadas con el procesamiento de audio fueron implementadas por la compañía en esta época: la primera, el procesador Dolby System A, que permitía, en el registro de la cinta maestra, la reducción del nivel de ruido provocado por el soporte físico del formato de cinta analógica y, por tanto, el incremento de la relación señal/ruido, lo que, en términos comerciales, significaba que los discos sonaban más fuerte que los de la competencia. De hecho, Discos Fuentes fue la única disquera que promocionó tal novedad en sus artes gráficas. La segunda, con un grado de incidencia estética mucho más evidente, fue la implementación del efecto de retardo digital —el *delay*—, que se aplicó en el sencillo de Afrosound lanzado en 1972, previo al lanzamiento de su primer álbum en 1973: *El Eco y el Carretero* (D200718–B4), publicado en el compilado *14 Cañonazos Bailables Vol. 12* (D200718) con el nombre de *The Afrosound*, donde se escucha el uso del efecto en la voz del cantante principal en forma desmedida y desproporcionada.

Otra de las características importantes del análisis de las grabaciones de esta agrupación está relacionada con el lugar de la captura, es decir, el cuarto de grabación. Este, a diferencia del cuarto de control y máquinas, tuvo menos modificaciones y variaciones desde su construcción hasta su rediseño en la década de 1990. La Imagen 3 muestra los

⁴ Fuente: contracarátula del álbum *Nuevo Tumbao Los Corraleros*, Discos Fuentes D – 200508, 1969.

muros, el piso y el techo. Los primeros tenían elementos de difusión poli-cilíndrica en madera, en combinación con elementos absorbentes como cortinas y telas a los que se les adicionaban separadores o «gobos» de material absorbente. El segundo era de material sintético, que trataba las reflexiones y las vibraciones. Y el tercero, de material blando, tenía variaciones prismáticas triangulares transversales bastante distanciadas.



IMAGEN 3. Discos Fuentes. Cuarto de grabación (1987)⁵.

Nótese en la Imagen 3 el piano, las tumbadoras, la batería y, por supuesto, el órgano Yamaha Electone EX42, que tuvo un particular protagonismo en las canciones de Afrosound, ya que se encargó de muchos de los efectos utilizados, entre ellos los de “Caliventura” (D200870–A1) y la simulación de pájaros en “La Danza de los Mirlos” (D200870–B2).

La influencia del grabador

El término «grabador» fue usado por Zagorsky-Thomas como *recordist* (Zagorsky-Thomas 2014, 42) para denominar a la persona encargada de realizar las grabaciones, que tiene contacto directo con los

⁵ Fuente: interior del álbum *Colección de Oro N.º 1. 14 Cañonazos*, Discos Fuentes A–30014, 1987.

intérpretes, el arreglista, el director y el productor; para la industria del *mainstream*, simplemente se trata del ingeniero de grabación. En el caso de Afrosound, al menos en la década de 1970, el grabador fue Mario Rincón, que inició su labor a finales de la década de los cincuenta en el sello Ondina de la mano su hermano Jaime, que fungía allí como productor y director artístico. Mario llegó a Discos Fuentes a principios de los sesenta, cuando la disquera inauguró sus estudios, y con la instrucción de don Antonio Fuentes aprendió las técnicas de grabación básicas que fue perfeccionando con el tiempo. Fue así como se volvió un experto en la operación del torno Scully con el que se hizo el primer compilado de *14 Cañonazos Bailables* en 1961, en el que tuvieron que forzar la tecnología para poder plasmar siete canciones por cada lado del *estamper* del acetato maestro y, posteriormente, en el disco de vinilo.

Entre las funciones que cumplía un grabador estaban la selección de los micrófonos y su ubicación, la operación de la consola y los preamplificadores, y el uso de los procesadores para la mezcla. También debía ocuparse de la ubicación espacial de los músicos en el estudio como «escenario», en el sentido de Lacasse (2000) y Zagorsky-Thomas (2014) —en este caso, la cabina del estudio de grabación de Discos Fuentes y la posterior mezcla y posicionamiento de cada instrumento en la imagen estéreo.

La Imagen 4 muestra la planilla y el plano de grabación de la canción “Caliventura” de Afrosound, elaborados a partir de los testimonios de algunos de sus protagonistas: Julio Estrada Fruko (director musical), Mariano Sepúlveda (guitarrista), Javier García (promotor y compositor) y Mario Rincón (grabador). Nótese la ubicación en bloque, que permitía la comunicación entre los intérpretes, el grabador y el director musical; los separadores acústicos, que evitaban la filtración entre los instrumentos; los micrófonos utilizados, y la configuración instrumental, que incluía un doblaje para las animaciones de Wilson Saoco. Otros datos adicionales de interés son la consola Electrodyne de 12 canales, las cuatro grabadoras Ampex, el número original del álbum donde se publicó la canción, la velocidad de la cinta, el formato de destino y el sistema de reducción de ruido Dolby System A.

Fuentes LTDA		L.P. N°		7 1/2		Fecha
		200 870		35"		JUNIO / 1993
		Contenido Cinta		Monofónico		Artista
				Stereo		AFROSOUND
						Album
						LA MANA DE LOS MIRIOS
						Título
						CALI UENTURA
						Autor
						JULIO ESTRADA / JAVIER GARCIA
						Grabador
						MARIO ZINCÓN ?
PLANO ESTUDIO						
CANAL	INSTRUMENTO	MICRÓFONO	INTERPRETE			
1	BADO	RCA 44	JULIO ESTRADA			
2	CONGA	"	FERNANDO VILLEGAS			
3	TUMBADOZA	"	"			
4	TIMBAL	U 97	PAPA BENITEZ			
5	"	U 97	"			
6	BONGO	RCA 77	CHUCHO VILLEGAS			
7	GÜIEO	RCA 77	EDFICO ZESTREPO			
8	GUIYARZA	RCA 77	NARCISO SEPULVEDA			
9	ÓRGANO	U 97	HERNÁN GUITIERREZ			
10						
11	VOZ (SOBACDE)	U 97 / 47	WILSON NANTONIA			
12						
AUXILIARES						
1	MEZCLA MÚSICOS					
2						
3	CAMERA ECO - AKG BX-25					
4						

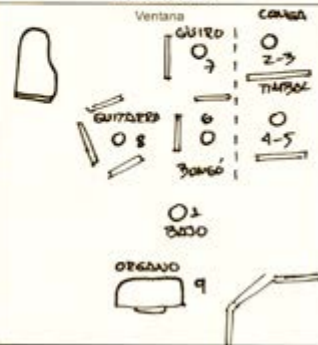


IMAGEN 4. Afrosound. Planilla y plano de grabación⁶.

¡Es un trabajo en equipo!

Más allá de las consideraciones tradicionales que enuncian al compositor como único dueño de la obra, en la música grabada esta no termina con el último acorde o corte registrado. Su proceso continúa con el trabajo realizado por grabadores, ingenieros de mezcla, productores, ingenieros de *mastering*, directores artísticos y hasta gerentes de artistas y repertorio (A & R). Aunque si bien estos actores reciben créditos técnicos y logísticos, su trabajo no alcanza a ser de carácter autoral. «El trabajo en equipo es una característica de las grabaciones de música popular de quienes trabajan detrás de escena en colaboración con el artista». (Thompson y Harding 2019, 287)

Más allá de cumplir su función como estudio de un sello discográfico, los estudios de Discos Fuentes fueron laboratorios creativos integrados por diferentes personas en diferentes roles funcionales, pues tenían promotores encargados de recopilar música de diferentes fuentes, fuera esta inédita para ser arreglada o grabada en otros países para ser

⁶ Fuente: elaboración del autor a partir de testimonios de los actores participantes.

regrabada o versionada por artistas propios de la disquera⁷. En el caso de Afrosound, las funciones estaban claramente definidas, pues el equipo de producción estaba integrado por un promotor –Javier García, que a la vez era compositor–⁸; un director artístico y musical, Julio Ernesto Estrada Fruko –también compositor y el bajista de la agrupación–; Mariano Sepúlveda– en la guitarra eléctrica, otro compositor que aportaba ideas al momento del ensamble de las canciones–; y Mario Rincón, el encargado en la consola de insertar los efectos en la guitarra, la voces y el órgano, y realizar la mezcla. En relación con las grabaciones anteriores a la época de la producción multicanal, Brian Eno afirmó lo siguiente: «la función del grabador simplemente era mezclar bien y agregar alguna reverberación o eco a la pista, pero la música no se transformaba» (Dupre 2016); y George Martin, productor de The Beatles, añadió:

Cuando empecé en el negocio de la música, el ideal de un ingeniero de grabación en un estudio era crear un sonido lo más real posible, crear una fotografía que fuera precisa; el estudio cambió eso y también lo que hacíamos, porque en lugar de sacar una buena foto podíamos pintar un cuadro gracias a las pistas superpuestas y a las distintas velocidades, así que pintamos con el sonido. (Dupre 2016)

Conclusiones

La evolución de los equipos de audio y la tecnología de grabación permitió la consolidación de una estética sonora diferente de las grabaciones previas a la implementación de la técnica de pistas superpuestas o multicanal, circunstancia que fue aprovechada por las agrupaciones musicales de la época, y, en la música tropical colombiana, por Afrosound.

7 Es interesante mencionar que también tenían los arreglistas específicos para cada tipo de artista y género, los directores artísticos que seleccionaban el tema para los artistas que dirigían y por supuesto el grabador. Según Burgess, todos ellos pertenecen a alguna de las seis tipologías funcionales de productores musicales: *artista, autor, facilitador, colaborador, permisivo y consultor* (2013, 9-19). De allí la importancia de cada uno de ellos al momento de definir el repertorio para un artista y su resultado final.

8 Compositor en el sentido discográfico del asunto, es decir, aparece en las etiquetas, contracarátulas y catálogos, aunque no fuera reconocido como músico o compositor.

En la actualidad, pocos estudios de grandes dimensiones configuran alguna red a nivel local o incluso nacional. Los nuevos sistemas de captura permiten la grabación en cualquier lugar con óptimos resultados; sin embargo, en aquel entonces, el tamaño sí importaba, pues en aquellos espacios se realizaban producciones que demandaban un verdadero trabajo creativo en equipo.

La tecnología de audio utilizada por las disqueras de Medellín estuvo siempre a la vanguardia de los grandes estudios en algunos de los componentes de la cadena de audio, lo que permitió el uso creativo de estos equipos en combinación con la inclusión de nuevos instrumentos musicales como los pedales de *wah-wah* y *fuzz* en la guitarra eléctrica.

Uno de los aspectos más importantes relacionado con el espacio de grabación como escenario previo a la mezcla de audio era la posibilidad de grabación en sesión, que permitía una comunicación directa entre los integrantes del grupo y generaba un ambiente diferente del de las grabaciones por instrumentos individuales. De allí la importancia del grabador en el resultado final de las producciones, ya que era este el que le daba el sello final a todas las obras, pues si bien Afrosound grababa en bloque, muchos de los efectos y doblajes eran realizados de manera posterior a la captura inicial.

Referencias

- Burgess, Richard J. 2013. *The art of music production. The theory and Practice* (4a ed.). Oxford: Oxford University Press.
- Díez, Alfredo. Junio de 1970. *Veinte años surcando “divisas”*. Medellín: Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín.
- Dupre, Jeff. (productor), Novack, N. y Keuper, J. (editores). 15 de noviembre de 2016. *Painting with Sound* (Episodio 2) [miniserie de televisión]. En J. Bennett, J. Marchesi, S. Rosenthal, A. Schewel y W. Zanes, W. (productores), *Soundbreaking. Stories from the Cutting Edge of Recorded Music*. Santa Monica, CA: Maxim Langsstaff for Wildheart Entertainment.
- Pantalla. 5 de julio de 1963. Dimensiones de la sala de grabación Luis Uribe Bueno. *Pantalla*.
- Hennion, Antoine. 1990. The Production of Success: An Anti-Musicology of the Pop Song. En S. Frith y A. Goodwin. (eds.) *On Record: Rock, Pop and the Written Word*. Londres: Routledge.

- Lacasse, Serge. 2000. *'Listen to my Voice': The Evocative Power of Voice in Recorded Rock Music and other Forms of Vocal Expression*. Liverpool: University of Liverpool Press.
- Parra, Juan Diego. 2014. *Arqueología del chucu-chucu: La revolución sonora tropical urbana antioqueña. Medellín, años 60 y 70*. Medellín: Fondo Editorial ITM.
- _____. (2016). *Deconstruyendo el chucu-chucu. Auges, declives y resurrecciones de la música tropical colombiana*. Medellín: Fondo Editorial ITM.
- Peláez, Ofelia y Jaramillo, Felipe. 1996. *Colombia musical. Una historia, una empresa*. Medellín: Discos Fuentes.
- Serna, Carlos. 1 de diciembre de 1960. Progresión la industria discográfica. *El Colombiano*.
- Thompson, Paul y Harding, Phil. 2019. A 'Service' Model of Creativity in Commercial Pop Music at P&E Studios in the 1990s. En Gullö, J.-O. (ed.), *Proceedings of the 12th Art of Record Production Conference. Mono: Stereo: Multi*. Londres: Royal College of Music.
- Wade, Peter. 2002. *Música, raza y nación: música tropical en Colombia*. Chicago: Chicago University Press.
- Zagorsky-Thomas, Simon. 2014. *The Musicology of Record Production*. Cambridge: Cambridge University Press.

*ANTE EL MICRÓFONO*¹, DE
LA TERTULIA AL ESTUDIO DE
GRABACIÓN: AGRUPACIONES DE
PIANO Y CORDÓFONOS PULSADOS
ANDINOS COLOMBIANOS

MARÍA CRISTINA MARÍN RAMÍREZ²

Contexto

Desde mediados de los años treinta, compositores, intérpretes, arreglistas, entre otros actores de la región andina colombiana que en su mayoría provenían de familias musicales, confluyeron en algunas de las principales ciudades del país para hacer parte de la vida artística que allí se estaba conformando; salas de concierto, emisoras radiales, salas de grabación y, en los años cuarenta, radioteatros, empezaron a ser espacios habitados por inquilinos fascinados que cada vez más los exploraban y

1 Este título hace alusión al bambuco de Milcíades Garavito Wheeler (1901-1953) 'Ante el micrófono', conlleva un triple significado: por un lado, esta obra ha sido parte del repertorio de los conjuntos de cámara que incluyen el piano y los cordófonos pulsados (Se encuentra entre las 100 melodías transcritas por Jaime Llano González cuando tocaba junto a Oriol Rangel); evidencia la relación entre música y tecnología, y da cuenta de la fascinación que sentían los compositores por ese nuevo mundo tecnológico que empezaban a vivenciar: los rollos de pianola, los aparatos reproductores de sonido o los micrófonos, por ejemplo.

2 Universidad de Antioquia. mcristina.marin@udea.edu.co

apropiaban. A través de estos espacios (entendidos también como tecnologías, como bien explica David Byrne 2012) y mediante el uso técnico y estético que los músicos hacían de ellos y de los equipos con que estaban dotados, se fue generando, por un lado, un formato con una sonoridad específica que se consolida en relación con el uso de la amplificación, los arreglos, la ubicación espacial, por ejemplo, y por otro, unos tránsitos que surgían de la espontaneidad y la tertulias a espacios formales como la grabación de discos o la participación en la radio y más adelante la televisión.

En este contexto se consolidaron, a principios de los cincuenta, agrupaciones de piano y cordófonos pulsados andinos colombianos. Por ejemplo, en 1952 «comenzó a emitirse por la Emisora Nueva Granada de Bogotá el programa radial *Antología Musical de Colombia*, dirigido e interpretado en vivo por el pianista y compositor Oriol Rangel» (Pulido 2018, 68); así mismo, y por esa época, la familia Camargo Spolidore, en tertulias y presentaciones en vivo, recreaba dicha instrumentación. Con este formato instrumental, que proporcionaba una nueva paleta tímbrica, se produjeron programas para la radio y se grabaron discos icónicos para la disquera Sonolux bajo el sello principal. Estas conformaciones abiertas (de piano con cualquiera de los instrumentos del trío: bandola, tiple o guitarra) respondían a las búsquedas técnicas y estéticas de quienes las realizaban, experiencias que fueron recogidas por las grabaciones sonoras y han sido tan influyentes que han generado un sendero musical que hoy en día se sigue recreando, transformando y proyectando en nuevos escenarios.

En las emisoras y radioteatros los pianistas eran muy solicitados por su versatilidad. Por ejemplo, Oriol Rangel (1916-1976), en 1934 viajó desde su ciudad, Pamplona, a Bogotá para trabajar en la emisora *La Voz de la Victor* como pianista acompañante de los artistas que hacían audiciones y se presentaban en todo el país; y Jorge Camargo Spolidore (1912-1974), también pianista y compositor boyacense, quien recorrió con la Orquesta familiar 'Camargo Spolidore', desde 1920 hasta 1940 aproximadamente, diversos lugares del país. Y más adelante, a mediados de los cincuenta, conformó con colegas una orquesta que llevaba el mismo nombre, 'Orquesta Camargo Spolidore'³, con la cual participó en la radio, los radioteatros, grabó una buena cantidad de discos de larga duración y con la

3 Aquí se puede escuchar una canción interpretada por la 'Orquesta de Camargo Spolidore': <https://www.youtube.com/watch?v=waoMW8g1iws>

que proyectaba su obra compositiva, interpretativa y performática. Entre 1950 y 1970 se radicó por varios años en Bogotá, durante la llamada época de oro de la radio colombiana⁴, para dirigir orquestas en las emisoras y servir como pianista acompañante de cantantes. Posteriormente, se trasladó a Medellín por ser el epicentro de las casas disqueras en Colombia.



IMAGEN 1. ‘Orquesta Camargo Spolidore’, Bogotá, s.i. Archivo del compositor. Sala de patrimonio documental-EAFIT

De forma paralela a su oficio de músicos para la radio o de pianistas acompañantes, dichos compositores (Rangel y Camargo), de manera espontánea y en tertulias realizadas por fuera de su entorno laboral, comenzaron a tocar y a experimentar con un formato que incluía el piano y la tradición de los cordófonos pulsados. Esto no era otra cosa más que la recreación, en un nuevo tipo de agrupación, de sus memorias musicales de infancia y juventud combinadas con su formación musical en el piano. Pero estas exploraciones no se quedaron en la tertulia. En 1952, por ejemplo, Rangel propuso para la radio de Colombia dos programa en

4 “Los años cincuenta, sesenta y parte de los setenta del pasado siglo XX pueden considerarse como los años dorados de las grandes cadenas [radiales], por la variedad y calidad de su programación y los adelantos técnicos de sus emisoras. Años que marcaron, por ejemplo, el apogeo de los grandes programas en vivo”. (Stamato 2005).

los que se interpretaba en vivo lo que se concebía como *música colombiana*⁵ denominados *Antología musical de Colombia* y *Nocturnal colombiano*; dichos programas se interpretaban con un conjunto integrado por piano, tiple, guitarra, dos flautas, contrabajo y un pequeño set de percusión; este formato instrumental estuvo por más de veinte años en los horarios estelares del medio día y de la noche. Así, entre 1952 y 1972 aproximadamente, radioescuchas del interior del país acompañaban su diario vivir con los sonidos del piano, la guitarra, el tiple, las flautas, el contrabajo y la percusión, con repertorios de la región andina colombiana.

Otra conformación que Rangel popularizó, al lado de Jaime Llano González (1932-2017), fue la de piano, órgano Hammond, tiple y contrabajo. Un conjunto de cámara más pequeño, que sintetizaba la sonoridad que buscaba Rangel⁶, era piano, tiple y contrabajo; con esta última sonoridad conformó una agrupación que se llamó ‘Trío Santafé’.

Por otro lado, Camargo Spolidore, a finales de los cincuenta cuando vivía en Medellín, empezó a experimentar, al lado de otros músicos —entre ellos Luis Uribe Bueno (1916-2000) y Jesús Zapata Builes

5 Para la época se entendía por *música colombiana* las obras de la región andina. Los músicos excluían consciente o inconscientemente otras expresiones sonoras de la diversidad regional de Colombia. Esto obedecía a la política nacional de homogeneización del país. Al respecto afirma Hernández: «Este problema estaba directamente relacionado con la construcción de la nacionalidad [...] no se reducía a lo musical, sino que apuntaba a la construcción de una subjetividad específica que se pudiera poner al servicio del progreso nacional» (Hernández 2016, 81).

6 A partir de la escucha activa de gran parte de los conjuntos de Rangel (sus composiciones y arreglos para la radio, los discos y la televisión) y mediante un recorrido cronológico por sus diferentes grabaciones, se evidencian las siguientes características: composición de obras instrumentales en géneros como el pasillo, el bambuco, la danza y el joropo. En obras para piano solo, se observa la exploración de todo el registro del instrumento con texturas y melodías contrapuntísticas, expresivas o rítmicas, según el caso, especialmente en los bajos (mano izquierda). Instrumentación para los conjuntos de cámara donde se nota un protagonismo, en distintos momentos, de cada uno de los instrumentos que lo conforman, exploración de texturas, uso de recursos expresivos como articulaciones y registros contrastantes. En la música de carácter tradicional-popular fue fundamental para él la inclusión del tiple y la guitarra, y cabe resaltar que conforme fue explorando más estas instrumentaciones, y gracias a la implementación mayor consciencia del uso del micrófono y la amplificación, sus instrumentaciones se hicieron cada vez más contrapuntísticas.

(1916-2014) — este formato de piano y cordófonos pulsados en el estudio de grabación. Algunas de las particularidades de esta exploración fueron que los tres músicos eran arreglistas y participaban creativamente con ideas, repertorios, arreglos o sus propias composiciones. Incluyeron, además, sonidos como el de la guitarra con cuerdas de acero —interpretada con plectro— o el de la mandolina en vez de la bandola andina; exploraban desde los timbres de la percusión o jugaban con diversas instrumentaciones. Esta experimentación dejó como producto un disco de larga duración denominado *Amanecer en Bogotá*, primera producción en la que se grabó música andina colombiana con una agrupación de cámara que incluía piano y cordófonos pulsados, entre otros instrumentos. Estos aparecen mezclados en diferentes combinaciones en cada obra: piano, guitarra con cuerdas metálicas, mandolina, tiple, dos flautas, contrabajo, pequeño set de percusión: cucharas, redoblante con escobillas y platillo; diversidad frecuente en las exploraciones iniciales en los procesos de consolidación una práctica musical. Adicionalmente, como Luis Uribe era director artístico de Sonolux (1953-1974), este LP gozó de una amplia libertad técnica y administrativa, lo cual se evidencia en el producto artístico logrado.

Posteriormente, en los años sesenta, la experiencia de radio de Oriol Rangel también fue recogida por la industria discográfica y dio origen a dos producciones *Nocturnal colombiano* volumen I y II.

Así, por todo lo anterior, esta apuesta instrumental con sus sonoridades y repertorios específicos dio origen a un formato que inclusive se llegó a denominar *conjunto colombiano*⁷; el modelo genera un sendero (que posteriormente fue llevado a la televisión, por su éxito radial, en programas dirigidos e interpretados por Rangel y Llano como *Así es Colombia*, *Tierra Colombiana*, *Los Maestros*, *Reportaje a la Música* y *Embajadores de la Música Colombiana*), para que sesenta años después se siga recreando en nuevas generaciones, a través de procesos de reapropiación creativa intergeneracional con pianistas como Ruth Marulanda, Ciro leal o Germán Darío Pérez, este último junto a su ‘Trío Nueva Colombia’, agrupación conformada por piano, tiple y contrabajo, y quien, desde grabaciones independientes, retoman el modelo y los caminos

7 Oriol Rangel define a este tipo de agrupación como *conjunto colombiano*, denominación que retoma Bermúdez (1987) en el cuadernillo “Música popular y tradicional colombiana vol. 2 Bandolita”.

recorridos por Rangel para proponer, desde su sensibilidad y estética, nuevas rutas para este formato. Así, el sendero es recorrido cada vez por nuevos peregrinos quienes lo reafirman y reconfiguran.

El sendero

Este sendero musical al que hacemos referencia es un concepto implementado por la socióloga Ruth Finnegan en 1989⁸; se subraya la manera en la cual relaciona las prácticas musicales y su participación en la vida de las personas. Implicaciones musicales y no musicales que estructuran la vida en comunidad. Este concepto es concebido por Finnegan como rutas culturalmente establecidas, mediante las cuales las personas estructuran su vida y le imprimen un patrón habitual que es conocido y compartido colectivamente. Implica el solapamiento y la intersección entre distintas tradiciones musicales y la naturaleza dinámica y propositiva de las prácticas musicales establecidas. (Finnegan 2001, 449).

Nos valdremos de ese concepto para analizar una serie de características que encontramos en los contextos de interacción entre el piano y los cordófonos. Un sendero da cuenta de la relación entre música y lugar, es un canal reconocido de autoexpresión, representa un camino acentuado y frecuente, depende de prácticas activas y colectivas de personas concretas sobre el terreno. Los senderos tienen que ver con acciones individuales, colectivas, compartidas e intencionales.

Esta multiplicidad de senderos de la vida urbana depende de actividades regulares; he aquí otra de sus características. Las actividades cotidianas van creando rutas que se necesitan y anhelan, y estas van formando parte de la vida. En este sentido, los programas de radio, por ejemplo, representaron senderos más significativos para grupos afines que la grabación de discos, aunque, como se ha dicho antes, son senderos diferentes.

⁸ En su libro *The hidden musicians: Music-making in an English town* (1989); (Los músicos ocultos: Hacer música en una ciudad inglesa). Posteriormente, otros autores desarrollan el concepto de escena musical, muy afín al de sendero en tanto alude a un espacio local urbano donde se comparte un ambiente asociado a un tipo de música específico.

Ahora bien, estos senderos no podrían sobrevivir sin gente que los recorra y constantemente los apropie. De diversas maneras estas agrupaciones abrieron paso hacia algo nuevo: un formato que no existía más allá de las tertulias, unas sonoridades poco exploradas, una interacción de estéticas de la tradición andina con la académica y una apuesta por poner el resultado musical entre el público desde las opciones mediáticas y de circulación comercial que ofrecía el momento histórico. Agrupaciones como ‘Nocturnal colombiano’ o personajes como Luis Uribe Bueno, Jorge Camargo Spolidore o Jesús Zapata vieron en el formato de piano y cordófonos pulsados una ruta creativa para explorar con una sonoridad inédita que reunía repertorios específicos y en la cual podían verter sus anhelos creativos. Hoy, en 2021, siguen estando vivas, ya no en la radio o en las disqueras, sino en canales de circulación que usan los artistas independientes y alternativos⁹ quienes encuentran en ellas una forma de expresión vital y llena de sentido.

Retomando lo anterior, estos senderos nos hablan de la manera en la cual sonidos musicales particulares han podido asociarse con lugares específicos. Para el caso de las conformaciones de piano y cuerdas pulsadas andinas colombianas estos lugares han sido la cabina de radio, los radioteatros, el estudio de grabación y el estudio de televisión; en ellos, diversos actores encontraron la posibilidad de redimensionar el uso y la función de estos espacios y, por tanto, de resignificarlos (el maestro Rangel, por ejemplo). Lo anterior, en el imaginario de las audiencias, reforzaba la idea de unidad y diálogo entre diversas tradiciones.

Una característica adicional que destaca la autora en cuanto a los senderos familiares es el hecho de que las herencias no son automáticas, sino que exigen el paso, la transmisión de una generación a otra. Se puede argüir entonces que mantener estas rutas exige un alto compromiso por parte de los distintos actores sociales: la familia, los músicos, los profesores, los públicos, los empresarios y los medios de comunicación. Todos los senderos dependen del cultivo constante de participantes activos en las prácticas musicales.

⁹ Medios como YouTube, listas de reproducción en Spotify, festivales independientes, producciones de material sonoro y visual de este formato recreados por los propios músicos y productores de manera autónoma y que circulan en públicos de nicho; producciones discográficas que no pertenecen a ninguna casa disquera, que son grabadas en estudios independientes o por los propios músicos, entre otras.

Puentes y tránsitos

La incorporación de la tecnología ha representado un puente para las agrupaciones de piano y cordófonos pulsados, permitiendo la combinación de voces, colores y texturas que acústicamente no hubieran sido apreciadas con claridad. Con su aparición en la radio y la grabación en discos se logra consolidar no solo el formato con una nueva paleta orquestal, sino, además, una manera diferente de escucharlo. El sendero referido se afianza por el uso que hace de la tecnología: probablemente sin la tecnología de la grabación o la amplificación estos formatos no se habrían producido en un medio como el LP. Por otro lado, las dificultades técnicas de la relación sonora entre un piano y un tiple no lo hubieran permitido, pues habría fracturado su continuidad en el tiempo. Esta relación, música-tecnología, se aborda aquí desde la premisa de la incidencia que esta última (pensada desde la escritura, desde procesos de grabación y los espacios performáticos) tiene en la manera en que concebimos, creamos, o escuchamos las músicas. Al respecto afirma Adell: «Las nuevas tecnologías, no sólo contribuyen a la modificación de la música tradicional y a la creación de un nuevo tipo de música, sino que, a su vez, y de forma más importante, los distintos usos de la tecnología reflejan, de manera clara, diferentes preferencias estéticas y culturales». (Adell 2004, 103).

Para los conjuntos de piano y cordófonos pulsados el estudio de grabación permitió lograr en la época (1950-1970) la proyección requerida para que la propuesta creativa instrumental cobrara una dimensión acústica y performática posible. Veamos algunos rasgos: ofrecían un espacio para la actuación, además de estar dotados de los recursos específicos para grabar, como micrófonos, amplificadores y consolas. Al respecto Theberge plantea cómo el uso del micrófono se naturalizó, pero impactó en la manera susurrada y más íntima de cantar y en la incorporación de instrumentos que acústicamente no hubieran coexistido dentro de los conjuntos.

Específicamente, se debe considerar el micrófono, la amplificación eléctrica y los altavoces como fundamentales para la música popular contemporánea. Su carácter es subrayado, irónicamente, por el grado en que se «naturalizan» y sus efectos se vuelven invisibles para nosotros. Incluso en la era digital, estas tecnologías siguen siendo el principio y el fin de cada acto de producción y reproducción musical. (Theberge 2001, 10)

El estudio de grabación añadió además la cualidad fonogénica de las voces y los instrumentos. Al respecto dice Cañardo:

Nosotros usamos la palabra fotogénico y en ese momento se usaba la palabra fonogénico. Había instrumentos que eran *fonogénicos* y quedaban muy bien, y otros que no. El piano era bastante problemático. [...] En el jazz, por ejemplo, las tubas las tenían que poner muy lejos. O se hacían permutaciones: se cambiaba el bajo por una tuba porque el contrabajo no era muy fonogénico. Y había voces que eran fonogénicas y otras que no. Muchas carreras se vieron truncadas porque esas voces no quedaban bien en el disco. (Cañardo 2017, entrevista¹⁰)

Así pues, la aparición del micrófono y su posterior implementación estética en las grabaciones constituye un parteaguas para la industria de la grabación, y, como hemos visto, para los conjuntos de piano y cor-dófonos pulsados éste será fundamental para su desarrollo.

Bien recuerda Mendivil (2012) que se pueden observar las grabaciones como técnicas de producción y no, simplemente, de reproducción.

Por otro lado, encontramos que la grabación o el llamado *efecto fonógrafo*, el cual se implementó en un principio como una nueva manera de registrar lo sonoro para conservar el sonido en el tiempo y en el espacio y, a diferencia de la partitura, podía darnos una idea de los timbres, los colores, la interpretación y *el sabor*. De acuerdo con Frith, «hizo posible el registro físico de la emoción a través de la música sin necesidad de una codificación escrita. [...] Proporcionó un medio público de comunicación emocionalmente complejo a personas que de otra forma estarían inarticuladas socialmente: intérprete y audiencia» (Frith 1986, 186). Con sus posteriores desarrollos, tomando el planteamiento de Eno (2004), la grabación no fue simplemente un proceso técnico de producción y reproducción de sonido, sino que se estableció como un proceso de composición siendo fundamental para la creación de la música popular.

En términos más generales, la música en vivo y la grabada difieren en las formas en que existen en el espacio y en el tiempo. Cuando se

10 Entrevista realizada a la autora Marina Cañardo (2017) sobre su libro *Fábricas de música: comienzos de la industria discográfica en la Argentina (1919-1930)*. Realizada por La FM La tribu. Blog Patologías culturales, el 29 de julio, 2017. <https://ar.radiocut.fm/audiocut/entrevista-a-marina-canardo-por-su-libro-fabricas-de-musicas-29-07-17/>

realiza en vivo, el sonido musical es fugaz, evanescente. Las grabaciones, sin embargo, capturan estos sonidos fugitivos, preservándolos de forma tangible en medios físicos [...] Una vez que el sonido musical se ratifica en un medio específico (objeto) se vuelve transportable, vendible, coleccionable y manipulable de formas que nunca antes habían sido posibles. (Katz 2010, 4)

Para los formatos de piano y cordófonos pulsados estas consideraciones cobran validez: el estudio de grabación¹¹ y la incorporación de los micrófonos moldearon la manera de componer y de arreglar; este nuevo espacio de creación posibilitó, por ejemplo, que se apreciara el diálogo contrapuntístico del piano con el tiple y otros instrumentos; o que la bandola pudiera hacer contracantos a las flautas o al piano. A modo de ejemplo, en el pasillo de Morales Pino “Leonilde”, grabado en el disco *Amanecer en Bogotá*, la implementación tecnológica permite escuchar perfectamente la propuesta contrapuntística de Spolidore en el piano, con Zapata en la mandolina, acompañados por el tiple y el contrabajo.

Igualmente, se concretó una dinámica en la que la música era producida en vivo con público y, a la vez, grabada y emitida por la radio. Estos cambios llevaron a que el formato quedara instaurado y concebido para este espacio, el estudio de grabación, que era el mismo tanto para las actuaciones en vivo como para transmitir en la radio (radioteatros) y para las grabaciones de discos. Por fuera de él era casi imposible recrear dicho formato instrumental. En sintonía con la afirmación de Negus: «la tecnología nunca ha sido pasiva, neutral o natural. La música se ha creado durante siglos a través de la interacción entre “arte” y tecnología» (Negus 1992, 31).

En síntesis, los conjuntos de piano y cordófonos pulsados de la región andina consolidaron su aparición en los ámbitos de la radio y del disco solo a partir de la relación música-tecnología, mediante la experimentación e implementación de las nuevas técnicas de grabación y reproducción sonora, ellas aportaron a la configuración de sus estéticas y permitieron explorar con este formato, desde maneras de capturar el sonido hasta la consecución nuevos timbres y texturas sonoras.

11 El término «Estudio» se concibe tanto para la grabación de programas radiales como para las producciones discográficas.

Conclusiones

Recogiendo las ideas anteriores es posible afirmar que las agrupaciones de piano y cordófonos pulsados andinos colombianos configuran *un nuevo instrumento*, con características acústicas, técnicas y estéticas específicas entre las que se incluye, por ejemplo, la amplificación, que garantiza la sonoridad requerida o buscada. Sus cualidades se han convertido en un modelo sonoro y performático fundamental para los músicos y las audiencias de estas conformaciones camerísticas. El *nuevo instrumento* establece formas específicas de creación y de recepción.

El micrófono es parte integral de la performance de estos conjuntos, solo mediante su uso es posible apreciar toda su dimensión acústica; sin él, no se podrían recrear para una producción discográfica o para un público masivo (salvo en los ambientes familiares en donde hay un sonido más íntimo).

Concluyendo con Adell: «En el fondo, lo que permiten las nuevas tecnologías es dar vida a productos que superan los límites de artificialidad que eran admisibles en un momento histórico determinado, mientras que su aculturación permite la articulación de nuevas autenticidades» (Adell 2004, 105). La tecnología, como la estamos entendiendo, fue el puente que permitió el paso de las tertulias a la radio y a las disqueras, pues, entre otras cosas, su uso brinda la capacidad de permanecer en el tiempo.

Referencias

- Adell, Joan-Elies. 2004. Música y tecnología: sobre las transformaciones discursivas en la música popular contemporánea. *X Congreso de la Asociación Española de Semiótica* / coord. por Miguel Ángel Muro Munilla, 2004, págs. 100-108. Universitat Oberta de Catalunya.
- Byrne, David. 2012. *How Music Works*. Editorial: Reservoir Books.
- Cañardo, Marina. 2017. *Fábricas de música: comienzos de la industria discográfica en la Argentina (1919-1930)*. Editorial Gourmet Musical Ediciones. Buenos Aires.
- Eno, Brian. 2004. The Studio as compositional tool. En Cox, Christoph; Warner, Daniel. *Cultura de audio: Lecturas en la música moderna*. A & C Negro. Recuperado de: http://golancourses.net/2009ems1/pdf/sound_eno-the-studio-as-a-compositional-tool.pdf

- Finnegan, Ruth. 1989 *The Hidden Musicians: Music-Making in an English Town* (2nd ed.). Music/Culture series. Middletown, CT, USA: Wesleyan University Press. Capítulo Senderos (padways) traducido por Francisco Cruces y otros (eds.) (2001) en *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid: Editorial Trotta.
- Glass, Philip. 2009. Música y tecnología. *Letras libres*, N°. 91, 2009, págs. 16-18. Recuperada de: https://d3atisfamukwh6.cloudfront.net/sites/default/files/files6/files/pdfs_articulos/pdf_art_13691_12280.pdf
- Hernández, Óscar. 2016. *Los mitos de la música nacional. Poder y emoción en las músicas populares colombianas 1930-1960*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Katz, Mark. 2010. *Capturing Sound. How Technology has Changed Music*. University of California Press.
- Londoño, María Eugenia; Franco, Jorge; Tobón Restrepo, Alejandro y Zapata Builes, Jesús. 1994. *A vivir la música*. Programa de investigación Valores Musicales Regionales y Educación Musical en Colombia. Subproyecto 1, Región Andina. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Mendívil, Julio. 2012. 'Dos, tres, grabando': la tecnología del sonido y naturalización de los medios en el caso del huayno peruano. *Revista Argentina de Musicología. Números 12-13*. p. 103-124
- Negus, Keith. 1992. *Producing Pop. Culture and conflict in the popular music industry*. Londres: Edward Arnold.
- Tobón Restrepo, Alejandro. 2004. *Proyecto de investigación Luis Uribe Bueno, su vida y su obra. Primera etapa: recuperación de memoria, ordenamiento y protección de sus archivos*. Medellín, Colombia: Universidad de Antioquia.
- Restrepo Peláez, Alexander. 2017. Luis Uribe Bueno y su incursión en la industria discográfica. *Artes La Revista*, N°. 23. pp. 124-135
- Stamato, Vicente. 2005. Días de radio. *Revista Credencial Historia* No. 186
- Théberge, Paul. 2001. 'Plugged in': technology and popular music en *The Cambridge Companion to pop and rock*. Editado por: Simon Frith, Will Straw and John Street. Cambridge: Reino Unido.
- Théberge, Paul. 1989. The 'sound' of music technological rationalization and the production of popular music. *New formations* NUMBER 8 S

TRADICIÓN Y GRABACIÓN COMERCIAL. DISCUSIONES EN TORNO A LA MÚSICA PARRANDERA¹

GUSTAVO ADOLFO LÓPEZ GIL²

ALEJANDRO TOBÓN RESTREPO³

LEÓN FELIPE DUQUE SUÁREZ⁴

MARÍA CRISTINA MARÍN RAMÍREZ⁵

JUAN CARLOS GAVIRIA GIRALDO⁶

Introducción

La música parrandera, práctica coreo-musical del Noroccidente andino colombiano, es fundamentalmente una expresión vocal instrumental, de carácter festivo,ailable, que privilegia en sus textos

-
- 1 Este texto es parte del proyecto de investigación “Música parrandera. Caracterización, impacto y dimensión actual de esta práctica coreomusical en Antioquia” que desarrolla el Grupo de Investigación Músicas Regionales, Facultad de Artes, Universidad de Antioquia 2019-2020. Se presentó en el Simposio 16: Escuchando la historia: las grabaciones comerciales como fuente en estudios de música popular, XIV Congreso IASPM-AL 2020.
 - 2 Universidad de Antioquia. gustavo.lopez@udea.edu.co
 - 3 Universidad de Antioquia. alejandro.tobon@udea.edu.co
 - 4 Universidad de Antioquia. lfelipe.duque@udea.edu.co
 - 5 Universidad de Antioquia. mcristina.marin@udea.edu.co
 - 6 Universidad de Antioquia. juanc.gaviria@udea.edu.co

temáticas picarescas y de doble sentido⁷. La instrumentación base está conformada por guitarras, bajo, raspa (idiófono de fricción) y bongós, aunque puede diversificarse bastante. Incluye varios géneros caracterizados por patrones rítmico-métricos de acompañamiento, tales como el merengue, el porro paisa, la parranda, el paseo, entre otros. A partir de la grabación comercial de la industria fonográfica local, dinámica significativa en la consolidación de esta manifestación, se evidencia un tránsito de sonoridades campesinas andinas que se vuelven cada vez más urbanas, más interconectadas con otras prácticas sonoras del país y del Caribe, hasta llegar a convertirse en una expresión con identidad propia. A modo de ejemplo, se sugiere escuchar “El grillo”⁸ como obra representativa del género.

Por ello, para analizar esta práctica y comprender su historia, es necesario recurrir al disco como documento primario en tanto, desde la grabación, se visibilizan sus transformaciones que, por cerca de ochenta años⁹, han configurado sus características.

Así mismo, desde el reconocimiento de la mediación y de la impronta de la industria discográfica, es posible resignificar la categoría *tradicón musical*: tradición-grabación; grabación que se convierte en

-
- 7 Se emplea esta expresión con el sentido de categoría taxonómica de regionalización incluida por CINEP en la colección “Colombia país de regiones” (1998), en estrecha relación con la propuesta de los onces ejes del Ministerio de Cultura para el estudio de las músicas tradicionales y populares del país (Eje Andino Centro - Occidente), véase Plan Nacional de Música para la Convivencia. Escuelas de música tradicional (2003, 5).
- 8 “El grillo”, parranda. Autor e intérprete: Antonio Posada [s. f.] https://www.youtube.com/watch?v=7Ra4MFz7dxI&ab_channel=VideosyVariedades.
- 9 Coleccionistas como Fabio Nelson Ortiz y Alberto Burgos consideran la canción “24 de diciembre” de Francisco Antonio ‘El Mono’ González, grabada en México en 1938 por el dueto Pepe y Chabela, como la primera obra de música parrandera llevada al acetato (Ortiz, entrevista 2019; Burgos 2000). En los catálogos de los sellos locales (digitalizados y complementados por Ortiz) se encuentran registros desde el año 1950. El catálogo de Silver incluye dos obras de otro de los compositores considerados como pioneros del género, Antonio Posada, con los Tumaqueños: “El grillo” (parranda) y “Se largó mi hija” (merengue). En el sello Lyra, para el mismo año, figura el intérprete Lito (sin más información), con “Mándeme Aguinaldo” (porro), “El disgusto” (parranda), “Satanás” (pasillo), “Mi suegra” (porro) y “El desespero” (joropo); y de Antonio Posada y Los Tumaqueños figura “María Luisa” (paseo) e “Inés venite pa’ca” (guaracha).

tradición y que se extiende a otros ámbitos de la cotidianidad y de las comunidades; grabación que asume dinámicas de oralidad particulares (oralidad mediatizada).

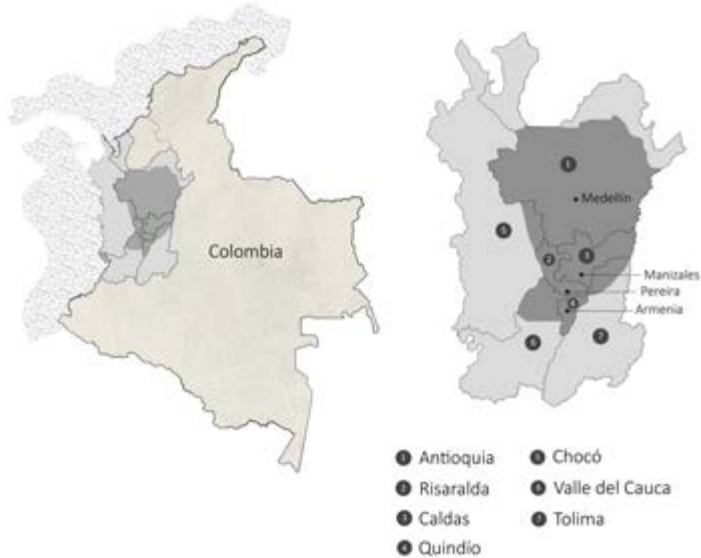


IMAGEN 1. Mapa de la música parrandera, subregión andina noroccidental (departamentos y ciudades capitales referentes de la música parrandera). Fuente: Elaboración propia.

En tal sentido, se puede observar cómo el concepto clásico de tradición ha ido transformándose y complejizándose. Inicialmente se entendía desde la transmisión directa (oralidad primaria), como la construcción necesaria de una comunicación cara a cara, cuerpo a cuerpo requerida desde una apuesta de grupo para garantizar la circulación de los conocimientos producidos por ellos mismos; solo en la medida en que se cristaliza dicha comunicación, se logra la fijación de prácticas y saberes que, con el tiempo, se entienden como tradición; según María Madrazo:

Una expresión de la permanencia en el tiempo de una comunidad; [...] una de las formas que asume la memoria colectiva y una generadora de identidad. Pero, desde otro punto de vista, ese anclaje no es otra cosa que un síntoma evidente de la dificultad de adaptación expedita a los crecientes cambios que exige la vida moderna. (Madrazo 2005, 116)



IMAGEN 2. Marbete de la primera obra de música parrandera llevada al acetato, correspondiente a la canción “24 de diciembre”, pasillo de Francisco Antonio González. Fuente: Archivo personal de Mauricio Restrepo Gil, coleccionista del municipio de Yarumal (Antioquia).

También es necesario entender dicho concepto desde una significación eminentemente social, ya no solo está soportado en los legados generacionales, sino en las construcciones multidiversas que contienen los desarrollos tecnológicos y las interacciones globales. Cuando se posa la mirada en la transmisión, intervienen, según la misma autora, varios elementos: «El propietario y el transmitente, un elemento o el objeto que se va a entregar, el acto de entrega y la intención de la transmisión» (Madrazo 2005: 119). Así, cuando se trata de una oralidad mediada por el disco (oralidad secundaria), en esta comunicación se contraponen el fonograma, por ejemplo, como símbolo de modernidad y se reconfigura y resignifica dicho concepto de tradición. Ong, un autor clásico en la década de 1970, propone el concepto de *oralidad secundaria* entendido como las opciones que la actualización tecnológica (teléfono, radio, televisión) permiten a procesos de transmisión que para su existencia y funcionamiento dependen de la escritura y de la impresión, «los cuales resultan imprescindibles tanto para la fabricación y operación del equipo como para su uso» (Ong 2006, 134). La oralidad secundaria, continúa este autor, origina un interés en grupos inmensamente más amplios y masivos que los que proporciona una transmisión oral primaria.

En la música parrandera, la tradición como fenómeno puede ser observada sincrónicamente, cuando, por ejemplo, se asiste a una fiesta en un tiempo y espacio determinados, y diacrónicamente, al hacer la escucha activa de las grabaciones y, así mismo, desde los discos, con el posterior análisis de la manifestación a lo largo de un periodo. En consecuencia, la tradición se convierte en una categoría dinámica, fuente de conocimiento que permite reconsiderar los *desarrollos* de esta práctica musical.

El abismo que se generó entre unas prácticas musicales en vivo y estas nuevas tecnologías de difusión y de consumo que se experimentaron desde comienzos del siglo XX, sumado, en el caso de esta manifestación, a los prejuicios de ser catalogada como una música burda, de campesinos analfabetos, sin ninguna posibilidad artística, llevó a su desdén e invisibilización en algunas esferas de la sociedad urbana y supuso la desaparición de antiguas tradiciones musicales y la imposición o surgimiento de unos nuevos cánones. Pero, dentro de ello, es pertinente preguntarse por posibles continuidades y confluencias de antiguas prácticas musicales que pueden evidenciarse en los registros comerciales: ¿realmente hay desaparición o transformación?

1. El disco como fuente documental

Con el descubrimiento del registro sonoro surgió el vínculo entre la grabación y el estudio de la música. Este invento se potenció como un gran apoyo metodológico, por no decir que, junto con otros desarrollos tecnológicos, instauró el rigor científico de la novel disciplina de la etnomusicología. Muy pronto surgieron también otros usos de la grabación, como los que se analizan, relacionados con la difusión y recreación musical (el disco, la radio, el cine...).

Por supuesto, son muy distintas las expectativas que desde el contexto académico se tienen respecto a los requerimientos de los archivos sonoros constituidos por la industria discográfica y los que ésta ha generado frente a los mismos, desde sus dinámicas particulares a lo largo de su historia. Si bien sus prioridades se ubican en el horizonte de las ventas, de la rentabilidad económica, también es cierto que sus lógicas se inscriben dentro de una responsabilidad social y ética con los destinatarios de sus productos, con el impacto que su actividad genera en el medio cultural social; y es un hecho que también la naciente industria conocía el legado del rigor académico de los grandes archivos sonoros de

instituciones europeas y americanas. No obstante, en el caso de la industria discográfica relativa a la música parrandera en Antioquia, son varios los hechos y circunstancias que llaman a la reflexión sobre la validez del disco como fuente histórica, pues se constatan inconsistencias, vacíos, conflictos de interés y prejuicios frente a este género.

A esta situación debe sumarse, de acuerdo con Carolina Santamaría (2019), la desaparición de muchas de las grandes disqueras de la ciudad y la dispersión y pérdida de sus archivos sonoros, al punto que reconstruirlos implica recurrir a las copias prensadas que reposan en manos de coleccionistas privados, lo cual impone unos retos adicionales¹⁰. Y, según Juan David Arias (2011), la falta de conciencia de los productores locales sobre el valor histórico de dichas fuentes documentales se constata, además, en la reutilización de las matrices metálicas, de los discos sobrantes o defectuosos, y en el descarte final de las cintas magnetofónicas que contenían las grabaciones originales, entre otros hechos.

Desde la perspectiva del grupo de investigación, estas dificultades surgen de un doble sesgo, por un lado, la visión hegemónica imperante que imponía la dicotomía culto–popular, y, de otro, el gran desconocimiento sobre estas expresiones, acumulado desde el cual se enfrentaba la necesidad de etiquetar-nombrar, dirigir y producir esta manifestación. Esa música «populachera», burda, de campesinos analfabetos, sin ninguna posibilidad artística, no demandaba el rigor que merecían otro tipo de ediciones; no solo en el registro sonoro como tal, sino en la información acompañante. Esta situación se explica, según Lucas Guingue, desde una élite letrada de los años 50 en Colombia que

entiende la sociedad y la cultura a través de las dicotomías y según el tipo de modelo de tres esferas autónomas que García Canclini considera caduco para fines de siglo: lo culto, como proyecto inconcluso de las élites, lo folklórico como recurso en extinción, y lo masivo, como amenaza moral y regresión cultural. (Guingue 2020, 220-221)

Se trata de un momento histórico de cambio musical impulsado por la naciente industria fonográfica local, en el cual, para el *género parrandero*, se puede registrar la convergencia de una serie de manifestaciones

¹⁰ Acceder a las colecciones privadas puede ser un desafío por la reticencia de algunos propietarios y por la dispersión, tamaño y variedad de soportes físicos, aspectos que convierten en un reto cualquier tipo de sistematización de carácter científico (Santamaría 2019).

de tradición oral, desconocidas e ignoradas, y enfrentadas, además, a profundas transformaciones en su producción, circulación y consumo. Músicas muchas de ellas de origen campesino, con maneras locales de nombrar y valorar su práctica, respondiendo a necesidades funcionales, no académicas, no estéticas (aunque evidentemente se trata de otras estéticas); que también entran en contacto con nuevos contextos y demandas, con otras músicas provenientes de las dinámicas mediáticas.

El género, a todas luces mestizo, se teje con aportes culturales diversos. Desde sus ancestros sociales mismos, y en sus estructuras, revela la presencia de elementos propios de la música de la costa del Caribe. Se suman aires rurales andinos [...] y, poco a poco se van introduciendo elementos urbanos, transnacionales. (Londoño y Tobón 2001, 192)

El análisis implica, además, problematizar la fuente, la validez del disco como documento histórico, pues en el caso de la grabación de la música parrandera, tal como se dijo anteriormente, se constatan inconsistencias y vacíos, conflictos de interés y prejuicios que, en términos metodológicos, demandan la triangulación con otras fuentes: la memoria oral de sus actores (intérpretes, compositores, productores, radiodifusores, coleccionistas) y documentos escritos (información acompañante del disco —carátulas, marbetes—, información producida por la industria —catálogos, documentos promocionales—, agendas culturales, prensa, literatura, entre otras).

En esta confluencia de sonoridades y exploraciones diversas se trastocan géneros-ritmos¹¹, se proponen nuevos nombres para expresiones similares o iguales, se omite o se altera información (no hay fechas, se cambian los autores de las obras), se imponen pautas estéticas (inclusión del bajo, desplazamiento del trío andino de cuerdas¹², se auspicia el doble sentido...), se construyen y refuerzan imaginarios, se favorece, a la postre, un proceso de estandarización, en detrimento de la diversidad inicial.

11 En el caso cercano de un proyecto sobre la cumbia, Santamaría señala cómo el análisis musicológico evidencia que, en la discografía, esta categoría *cumbia* «se usó para nombrar repertorios de la región Caribe colombiana grabados y distribuidos comercialmente que, si bien tienen elementos comunes entre sí, eran muy diferentes [...] desde el punto de vista técnico musical» (Santamaría 2019, 59).

12 Agrupación conformada por bandola, tiple y guitarra (cordófonos pulsados).

2. La industria discográfica, sus mediaciones¹³

La producción discográfica de música parrandera emerge, como símbolo complejo de resignificación de prácticas musicales en tensión, a mitad del siglo XX en Colombia, particularmente en Medellín, Antioquia. Tensiones que pueden resumirse de manera simplificada en binomios que expresan mediaciones entre lo local-rural-campesino-tradicional-bárbaro y lo global-urbano-citadino-moderno-civilizado. Pero esta es a su vez una impronta dual, pues el disco, imagen de lo moderno del momento, del surgimiento de una nueva industria en torno al entretenimiento, de circulación y contacto profuso de bienes culturales, recoge, en este caso, la producción musical de comunidades locales, expresiones campesinas, ya no idealizadas desde el imaginario folklórico-patrimonial, sino percibidas como voces marginales, subalternas, degradadas; emergencia de opuestos que irrumpen y reclaman una voz propia. Guingue, siguiendo a Attali, señala que el acto de inscribirla como ruido fue profético en el sentido de expresar la resonancia de «nuevos órdenes, inestables y cambiantes, y de mundos en construcción» (Guingue 2020, 220).

Desde esa conformación dual se encuentran registros de antiguas sonoridades de origen campesino antioqueño (gallinazos, vueltas¹⁴, el sapo, los monos, bailes bravos...), referencia a cotidianidades y a momentos del devenir histórico del país. Al lado de éstas, emergen las *nuevas* manifestaciones que la industria promueve y *otras* que hacen visibles las migraciones regionales, los desplazamientos que ciudades como Medellín estaban viviendo; de ahí la cantidad y diversidad de géneros con que se etiquetan las primeras grabaciones. Además de los ya mencionados,

13 Se toma el concepto con el significado que Jesús Martín Barbero (1998) le asigna en su libro “De los medios a las mediaciones: comunicación, hegemonía y cultura”.

14 Como ejemplo de antiguas tonadas antioqueñas que llegaron a la música parrandera puede citarse el texto de vueltas tradicionales antioqueñas que figura en la obra “Cómo se hace ingeniero un negro en Colombia”, publicado inicialmente en 1925: Cuando marucha se fue/ a dale vuelta al yucal/ me dijo *queran pa’* mí/ todas las *quiba* arrancar. Ole Marucha/ dame conejo/ yo me lo como/ y hay te lo dejo (Baena 2010, 25). Como música parrandera puede apreciarse “El conejito”, vueltas antioqueñas. Adaptación e interpretación: Agustín Bedoya [s. f.] (<https://www.youtube.com/watch?v=Qk7CETkNlCM>), el cual resulta ser una versión de “La Marucha”, obra muy empleada en los años 1980, por agrupaciones de danza folclórica, para bailar las vueltas.

que se pueden ubicar como una vertiente andina local (noroccidente colombiano), están, entre otros géneros: rumba, guaracha, son (vertiente caribeña insular-mediática); paseo, porro, merengue (vertiente caribeña colombiana); currulao, berejú (vertiente del Pacífico colombiano)¹⁵; joropo (vertiente llanera colombo-venezolana); y pasillo, rumba, bambuco (vertiente andina colombiana).

En una aproximación musicológica inicial se identifican matrices rítmicas ternarias, de pie binario (pasillos, probablemente muchas de las obras etiquetadas con ritmo de parranda, bailes bravos e, incluso, algunos merengues); matrices binarias de pie binario (porro, paseo, son paisa, guaracha...) y binarias de pie ternario, más exactamente sesquiálteras (6/8-3/4) (merengue, currulao, gallinazo, vueltas, rumba criolla, algunos bambucos...). Incluso, entre ternarias y sesquiálteras, pueden encontrarse características comunes, tales como variaciones polirrítmicas y polimétricas que aportan en ocasiones las percusiones del género. Por ejemplo, una raspa con «tendencia» binaria 2/4 dentro de la sesquiáltera o una acentuación de tendencia binaria dentro de la matriz ternaria¹⁶. Son, pues, algunas características rítmicas que dan cuenta de la complejidad y de la diversidad mencionadas, que convergen en los inicios de esta música.

-
- 15 A modo de ejemplo, entre «los diez discos que a finales de 1954 se reportaron como los más vendidos en Medellín y todo el país» figura como 8° “Primer amor”, currulao, por José A. Bedoya (Lyra). Autor: Muñoz y Bedoya. Información de El Diario, Medellín, diciembre 22, 1954, p. 2, 7. (Guingue 2020, 172).
- 16 Egberto Bermúdez expresa que dentro de la música parrandera «sin duda su género más representativo —y aporte a la música popular colombiana— es la parranda» (Bermúdez 2000, 74). Y destaca en él aspectos como los que se señalan: «Como género, su característica principal es la superposición de patrones rítmicos con diferente acentuación en su acompañamiento» (Bermúdez 2000, 74). Sin embargo, no se comparte su explicación, en tanto este equipo la encuentra forzada respecto a su surgimiento como adaptación de géneros «costeños» (caribeños colombianos) y del Pacífico, y su superposición a los andinos: «Al igual que había ocurrido entre 1938 y 40 con la rumba criolla, la parranda superponía los géneros de baile mencionados a las estructuras musicales locales, en este caso, aquellas del bambuco y los esquemas de improvisación de la ya mencionada trova» (Bermúdez 2000, 74). Esta discusión supera los límites de este artículo, pero es posible adelantar que algunos de estos comportamientos ya estaban presentes en músicas locales.

En estas grabaciones de mediados de siglo XX también se originaron roles y liderazgos que reconfiguraron la práctica musical. Las figuras de compositor e intérprete cobraron protagonismo; aparece el productor con una función de dirección artística casi siempre impositiva y problemática, en tanto, de manera vertical, decidía quiénes grababan, qué grababan y cómo se grababa. Están, además, entre otros actores, el representante y el promotor. Aunque las agrupaciones y los pioneros reconocen los beneficios de esas épocas de «bonanza», también es cierto que eran contratos basados en la buena fe y en la credibilidad de quienes administraban, puesto que ellos no tenían herramientas para el seguimiento de los recursos que como músicos estaban generando. Cuenta Libardo Álvarez González, en entrevista concedida a Alberto Burgos, que «cualquiera de los cantantes y compositores de la música parrandera le dirá lo mismo, nos han pagado muy poco para todo lo que hemos hecho» (Burgos 2000, 30).

En el presente análisis se resalta el papel que estas músicas han cumplido en la creación y el posicionamiento de imaginarios locales, a partir de la pieza musical y mediante elementos complementarios tales como las carátulas y textos anexos al disco. Su denominación como *música caliente*, término acuñado para manifestaciones provenientes de las regiones costeras y de comunidades afrodescendientes, alude entonces a su preferencia para el baile y a una percepción más desinhibida frente al cuerpo y a las relaciones entre sexos, observada en dichas comunidades, en contraste con el interior del país, gobernado por un pensamiento católico conservador¹⁷. Adicionalmente, el adjetivo «caliente» le comportó la mirada peyorativa de música de negros y la sobrevaloración respecto a su procedencia caribeña, como si las comunidades campesinas del interior no hubiesen incorporado desde tiempos históricos la música y el baile en sus maneras de celebrar; que es justo lo que esta práctica viene a corroborar, al visibilizar, de manera estereotipada, al *paisa* como machista, mujeriego y parrandero.

17 «Con ella [la música parrandera] se abre un espacio al contacto físico hombre-mujer, fuertemente restringido y sancionado en la cultura del interior del país, elemento este último que hace visible la presencia del ser afroamericano» (Londoño y Tobón 2001, 183).

3. El disco en la configuración de una nueva oralidad

Dice Juan Francisco Sans que la «oralidad es el sustrato esencial de la música» (Sans 2001, 89), afirmación en la que se coincide en tanto permite entender los viajes de ida y regreso por los que transitan las prácticas musicales y, desde ellos, lo sustancial sonoro se vuelve parte integral de la sociedad que vive, consume, adapta y recrea una práctica determinada. Quizás, históricamente se ha posicionado la noción de una transmisión directa en la que el encuentro, cara a cara, generación tras generación, se imbrica con la idea de algo siempre constante, aunque cambie permanentemente.

Pero el desarrollo tecnológico posibilita distintas formas de transmisión que inciden tanto en procesos orales como escritos, y, tal vez, entre las múltiples alternativas surgidas, sea la grabación fonográfica la de mayor impacto. Por un lado, esta permitió conservar un momento histórico trascendente o cotidiano de expresiones académicas o populares; baste citar, por ejemplo, las grabaciones de Karajan que recogen su propuesta interpretativa de la obra sinfónica de Mozart o Beethoven. El polémico director es, sin duda, un referente del siglo XX, y sus discos un legado para el estudio y aproximación tanto de la obra de los compositores como de la dirección de orquesta. Por otro lado, la grabación sirvió de puente para que músicos populares plasmen sus creaciones producidas desde una oralidad directa y fijen, muchas veces sin proponérselo, nuevos estilos musicales que con el tiempo se convierten en el *modelo*. ¿Qué sería, cómo sería el tango de hoy sin las grabaciones fonográficas y cinematográficas de Gardel?

Podría decirse que las sinfonías de Beethoven soportadas en partituras siguen su curso histórico y, con ellas, múltiples versiones, grabadas o no, circulan por el mundo entero; por tanto, las versiones de Karajan, sin restar su importancia, son una alternativa más a tener en cuenta; pero, cuando las grabaciones guardan un único referente sin la mediación de textos escritos o partituras, asumen un rol que va más allá de la fijación en un formato determinado.

Cuenta doña Marta Lilia Puerta, por ejemplo, que su esposo, el compositor Arturo Ruiz del Castillo, quien tenía un pequeño negocio para la fabricación de avisos en el centro de Medellín, se reunía en ese local con sus amigos músicos al finalizar la jornada laboral a componer y montar canciones que luego grababa esa misma noche en los estudios de

alguna de las fábricas de discos de la ciudad; es decir, entre la creación de la obra, el ensayo y la grabación no mediaba ni la interacción con el público ni un performance interpretativo (Puerta 2020, entrevista). La transmisión solo se producía a través de la circulación del acetato y su resonancia estaba supeditada a la aceptación o no del público oyente, mediada casi siempre por la radio local.

El disco, así, se convierte en el referente —no en uno, sino en el único referente— y, por tanto, en el modelo que otros compositores y que, particularmente, otros intérpretes van a tomar como ruta a seguir. Por ello se afirma que este tipo de grabaciones se consagran como otra forma de oralidad y que, en el caso de la música parrandera, va a ser determinante para su consolidación como género, para su permanencia y evolución.

A lo largo del año 2019, el equipo de investigación recorrió buena parte del *territorio parrandero* de Antioquia, pudo hacer seguimiento a festivales, concursos, fiestas populares donde esta expresión coreo-musical tiene asiento, y constató que las propuestas interpretativas de las agrupaciones campesinas y también de las urbanas están fuertemente marcadas por los modelos dados desde la producción discográfica, modelos que, como se dijo anteriormente, se vienen produciendo desde hace ochenta años.

Este recorrido histórico permite hacer tres afirmaciones:

1. Que la grabación y el disco, y sus posteriores desarrollos, son parte fundamental de la oralidad que consolida expresiones musicales en un territorio específico, y se constituyen en una ruta de memoria. En consecuencia, la identidad musical y sus dinámicas de cambio están mediadas por ellos.
2. Que, si bien el disco contribuye a anclar una práctica musical y a consolidarla en el tiempo, también se puede convertir en algo impositivo que delimita las opciones de creación y de desarrollo de una práctica determinada (compartimentalización-encasillamiento-rigidez). Por ello, se podría entender el disco como continuidad, como ruptura o como estancamiento de expresiones.
3. Que después de la aparición de la grabación y el desarrollo y presencia de los medios de comunicación masiva, no es posible entender la oralidad como una sola línea. Se necesita comprenderla desde múltiples rutas en las que tecnología, comunicación, intimidad y masividad caminan juntas, no siempre a la misma velocidad, pero caminan juntas.

Se concluye, por tanto, que esta discografía se establece como una memoria sonora de valor indiscutible, que permite entender no solo la configuración de estas músicas, sino hechos y circunstancias históricas en relación con la vida cultural, social, económica y política de la región. Memoria en cuyo análisis es imperativo develar las tensiones y conflictos inherentes a dichas dinámicas.

No obstante las dificultades señaladas en torno a la producción discográfica de la música parrandera como fuente documental, en consecuencia con la idea que las músicas mismas cuentan su propia historia, y marcando distancia con quienes en su argumentación subestiman el archivo en términos objetuales, se subraya el valor del documento sonoro como tal, amén de reconocer el sentido profundo que tiene la relación sujeto-objeto en el contexto histórico. Afortunadas y bienvenidas huellas sonoras, surcos que grabaron un momento histórico, que muchos años después, muchas décadas, testimonian, en forma inobjetable, maneras de pensar, de hacer y de producir música, y no cualquier música, aquella que irrumpía como revelación de profundos cambios, de tensiones en las relaciones sociales, económicas y culturales, que sintetizan el ingreso de la región y el país a la modernidad; según Guingue, mediaciones de dicha modernidad, «formas de resistencia de los campesinos pobres y las clases obreras de las ciudades» (Guingue 2020, 222).

Referencias

- Arias Calle, Juan David. 2011. *La industria musical en Medellín 1940-1960: cambio cultural, circulación de repertorios y experiencias de escucha*. [Tesis de maestría]. Medellín: Universidad Nacional de Colombia.
- Baena, Manuel. 2010. *Cómo se hace ingeniero un negro en Colombia*. Medellín: Escuela de Ingeniería de Antioquia.
- Bermúdez, Egberto. 2007. “Del humor y el amor: Música de parranda y música de despecho en Colombia (II)”. En *Revista Cátedra de Artes*, no. 4: 63-89.
- Burgos Herrera, Alberto. 2000. *La música parrandera paisa*. Medellín: Lealón.
- Centro de Investigaciones y Educación Popular. 1998. *Colombia país de regiones*, tomo 1. Bogotá: Cinep.

- Guingue-Valencia, Lucas Mateo. 2020. “Debates sobre bambuco y la emergencia fonográfica de la «música de carrilera» en el periodismo cultural colombiano en la década de 1950”, en Botero Páez (ed.), *Un informe y siete ensayos relacionados con la patrimonialización y la ciencia abierta en la Universidad de Antioquia (2017-2027)*. Medellín: Universidad de Antioquia, Vicerrectoría de Extensión-Banco Universitario de Programas y Proyectos de Extensión –BUPPE–: 169-228.
- Londoño Fernández, María Eugenia y Tobón Restrepo, Alejandro. 2001. “En el claro-oscuro de la música paisa: Interfluencias afroandinas en la canción popular antioqueña”, Jaramillo de Norden, Isadora (ed.), *Memorias II Encuentro para la Promoción y Difusión del Patrimonio Folclórico de los Países Andinos*. Bogotá: Dupligráficas: 175-195.
- Madrado Miranda, María. 2005. “Algunas consideraciones en torno al significado de la tradición”. En *Contribuciones desde Coatepec*, no. 9: 115-132.
- Martín Barbero, Jesús. 1998. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- Ministerio de Cultura. 2003. *Plan Nacional de Música para la Convivencia. Escuelas de música tradicional*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Ong, Walter. 2006. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- Ortiz, Fabio Nelson. 2019. Medellín. Entrevista. Alejandro Tobón, Cristina Marín, Juan Carlos Gaviria y Gustavo López.
- Puerta Garzón, Marta Lilia. 2020. Medellín. Entrevista. Alejandro Tobón y Cristina Marín.
- Sans, Juan Francisco. 2001. “Oralidad y escritura en el texto musical”. En *Akademios*, no. 1 (3): 89-114.
- Santamaría-Delgado, Carolina. 2019. “El archivo inasible: Hacia una nueva conceptualización del archivo sonoro de la industria discográfica antioqueña”. *Studies in Latin American Popular Culture* (37): 51-65.

EL ARCHIVO ENCARNADO: COLECCIONISTAS, INDUSTRIA MUSICAL LATINOAMERICANA Y ETNOGRAFÍA COLABORATIVA

JUAN DAVID RUBIO RESTREPO¹

El estudio de las músicas llamadas populares nos empuja por mundos de saberes diversos. Del archivo a la etnografía, de la historia oral a la escrita, y de vuelta, como investigadores de culturas *massmediadas*, navegamos e, idealmente, conectamos dichos mundos. Mi interés en músicas populares me ha llevado de manera fortuita a encontrarme con coleccionistas discográficos en diferentes partes de América Latina². Si bien mi interés inicial residía en los objetos que los coleccionistas resguardaban, primordialmente discos, pero también material de prensa y fotográfico, pronto me vi fascinado por estos personajes; sus historias y saberes son tan importantes como los objetos que conservan.

¹ University of California, Berkeley. jdrubio@ucsd.edu

² Entre estos se encuentra el trabajo etnográfico realizado en Monterrey con el sonidero Gabriel Dueñez en torno a la cumbia rebajada (publicado en Rubio Restrepo 2021), las colaboraciones en Ecuador con Jorge Oswaldo Reina (coleccionista de discografía Ecuatoriana con énfasis en Julio Jaramillo) en Alangasí y Francisco Xavier Romero Muñoz (coleccionista de material de prensa y fotográfico de Julio Jaramillo) en Quito, y la investigación de archivo colaborativa en curso con Henry Martínez Puerta sobre la cual se concentra este artículo (parte de este trabajo se puede encontrar en Rubio Restrepo 2020).

Este artículo ofrece una mirada exploratoria y especulativa a la figura del coleccionista, su colección y la relación que emerge entre estos, y plantea algunas reflexiones con respecto al trabajo de archivo y etnográfico colaborativo que he estado realizando con el coleccionista discográfico colombiano Henry Martínez Puerta durante los últimos cuatro años. Mi relación con don Henry se desprende de mi investigación en curso alrededor del cantante ecuatoriano Julio Jaramillo (Rubio Restrepo 2020). Don Henry, uno de los coleccionistas más reconocidos de la música de Jaramillo, ha sido una figura clave en el desarrollo de este proyecto, en particular en mi estudio de la industria discográfica latinoamericana de la década de los 60 y 70 del siglo XX.

Concibo a don Henry, y a los coleccionistas de discos en general, como actores fundamentales en el estudio de las músicas populares. Así pues, propongo al coleccionista discográfico no como un mero «interlocutor» o una «fuente», sino como agente epistémico. Sus voces no son solamente las de un experto: son las voces del archivo mismo. Ana María Ochoa Gautier (2006) ha observado cómo, en América Latina

la relación epistémica entre estudios de músicas tradicional y populares (...) ocurre (...) entre política pública, las múltiples metodologías que se han usado para estudiar músicas tradicionales y populares y textualidades dispersas plasmadas en diversas prácticas de escritura alrededor de la música—desde el periodismo, la ficción, las composiciones literarias y la escritura académica³ (Ochoa 2006, 809).

Siguiendo a Ochoa Gautier, introduzco la figura del coleccionista a dichas textualidades con la intención de descentrar al investigador académico como «sujeto trascendental del saber» (Ochoa 2016, 120).

El coleccionista y la colección como agencia distribuida

La relación entre disco y coleccionista colapsa la división entre objeto y sujeto. Como si fuera un ente distribuido entre dos cuerpos, del encuentro entre estos dos agentes, humano y tecnológico, emerge un mundo de saberes. Esto me lleva a Walter Benjamin, sus apreciaciones con respecto al coleccionista y la relación que estos tienen con sus objetos

3 Todas las traducciones del inglés son del autor.

de deseo. Benjamin tenía una relación afectiva con su biblioteca y el coleccionismo en general. Durante su vida itinerante, Benjamin empacó y desempacó su colección de libros, postales y otros objetos de su interés en repetidas ocasiones.

De manera similar a la fijación que Benjamin tenía con sus libros, coleccionar discos, la devoción que los coleccionistas sienten por ellos y los mundos de saberes que conllevan los años (¡décadas!) que han invertido, impregna estos objetos con historias, recuerdos o, en lenguaje benjaminiano, con *autenticidad*. En *Unpacking My Library: A Talk About Collecting*, Benjamin (2005 [1931]) elocuentemente destaca que no solo es el coleccionista una parte intrínseca de la colección, que estos objetos viven en el sujeto, sino que también «es él quien vive en ellos» (Benjamin 2005). La autenticidad, la marca de la historia impregnada en el objeto, reside tanto en los discos como en el coleccionista. Es del encuentro entre el agente tecnológico (el disco), y el agente humano (el coleccionista), de donde emerge un mundo de saberes; esto es a lo que llamo *el archivo encarnado*.

El archivo encarnado propone una temporalidad distinta a la que se les adjudica a la historia oral (entendida ampliamente como el quehacer investigativo que involucra sujetos y memorias) y al trabajo de archivo (trabajo con objetos que acarrearán información). El primero es contingente a la mortalidad, el segundo a la degradación. El archivo encarnado deviene del encuentro espacio-temporal entre estos dos entes. De la misma manera que la memoria del coleccionista se abre a través de la relación táctil y afectiva con el disco, el vinilo emana su autenticidad de la mano de su sujeto. Si alguno de estos falta, la ecuación colapsa. Así pues, si bien es noble el objetivo de conservar colecciones en archivos públicos una vez su coleccionista ya no está, esto constituye solo una fracción del archivo encarnado. «El coleccionismo pierde su significado cuando pierde a su sujeto», dice Benjamin (2005). A esto yo agregaría: una parte del archivo muere con el coleccionista.

El fetiche y la auralidad cosificada

Desarrollando sobre el trabajo de Benjamin, en su estudio de una serie de figurines sanadores pertenecientes a los chamanes cuna del Archipiélago de San Blas, el antropólogo Michael Taussig (1993) propone

una lectura idiosincrática al concepto de fetichismo desarrollado por Marx. En pensamiento marxista ortodoxo, el fetichismo y la reificación (o cosificación) son la base del concepto de fetichismo de la mercancía; en términos generales, la idea de que, en el sistema capitalista, las relaciones sociales entre personas son reemplazadas por relaciones entre bienes. Taussig (1993) reelabora el concepto de fetiche poniendo en diálogo el pensamiento marxista, post-marxista (en la figura de Benjamin) y el origen mismo de la palabra. En su formulación del fetichismo, Marx se basó en estudios etnológicos de religiones no-occidentales realizados por intelectuales europeos del siglo XIX.

Pietz (1985) ha trazado una genealogía histórica del fetichismo a los (des)encuentros transculturales que tuvieron lugar en África Occidental en los siglos XVII y XVIII, los cuales fueron narrados en crónicas de viajes escritas por exploradores europeos y que sirvieron de base para que intelectuales como Carl Linnaeus desarrollaran una serie de postulados etnológicos al principio del siglo XIX. La palabra fetiche se desprende del portugués *feitiço*, cuyo significado en el alto medioevo, según Pietz, aludía a una «práctica mágica» o «brujería» pagana (5). En el espacio colonial, *feitiço* se refería a objetos que los africanos llevaban sobre el cuerpo y que poseían cualidades místicas, en ocasiones de sanación o protección. A los ojos ilustrados de intelectuales como Linnaeus, el fetichismo formaba parte de religiones supersticiosas que le adjudicaban poderes divinos e intencionalidad a objetos materiales. Las propiedades sobrenaturales que estas comunidades les conferían a dichos objetos era prueba fehaciente de su primitivismo.

De aquí se desprenden dos características fundamentales del fetiche: 1) su materialidad inextricable que, para los etnólogos europeos, lo diferenciaba del plano de lo celestial, las deidades y la «idolatría», y 2) la capacidad que tiene en su materialidad de condensar y contener componentes heterogéneos, tanto físicos como inmateriales, los cuales pueden incluir su propio origen óptico y ontológico y los deseos y creencias que el portante y su sociedad le adjudican (Pietz 1985, 7). De manera metafórica, Marx adoptó este concepto para teorizar el poder que adquiere la mercancía en el sistema capitalista. Este poder cuasi-espiritual y espectral, Marx aducía, constituye la base misma de la alienación. Vemos pues acá dos genealogías colindantes mas no excluyentes del fetichismo. La extrapolación que hizo Marx del concepto no constituye una ruptura con su connotación teológicocolonial, sino más bien una extensión crítica (y algo socarrona) secular-moderna que alude al poder cuasi-divino que

los bienes adquieren en el sistema capitalista. Paradójicamente, la formulación de Marx y los desarrollos que se hicieron sobre esta en los siglos XIX y XX por disciplinas como el psicoanálisis han opacado sus orígenes transculturales.

Entrelazando estas genealogías del fetichismo, Taussig ofrece un análisis de los figurines sanadores cunas. Si para el pensamiento ilustrado del siglo XIX el fetichismo es propio de civilizaciones primitivas que atribuyen poderes sobrenaturales a objetos materiales, y la crítica marxista encuentra una relación similar entre el sujeto interpolado y los bienes de consumo, ¿por qué no pueden estas dos sobreponerse? Un acercamiento reparativo al fetichismo, como el que propongo, presupone transgredir la connotación peyorativa y colonial que ambas formulaciones conllevan. Es aquí donde Benjamin, Taussig y yo nos encontramos. Contrario a algunos de sus colegas de la Escuela de Frankfurt, Benjamin veía potencialidad (más que una cualidad contrahegemónica innata) en la reproducibilidad mecánica de las culturas expresivas; lo que Jesús Martín-Barbero (1987), construyendo sobre el mismo Benjamin y Antonio Gramsci, llama las *mediaciones*. Invocando a Benjamin, Taussig (1993) subraya que, para despertar la vida congelada en los objetos, se debe «sobrefetichizar el fetiche», (1) es decir, pensar la relación entre propiedad material y propiedades místicas no como una excluyente, sino como una que se coconstituye en objeto de ser y saber.

Si consideramos la reificación inherente a la grabación discográfica como acto mimético que transmuta la auralidad al objeto mecánico, entonces es posible considerar la figura del coleccionista como cercana a la del chamán. En el caso de los chamanes cunas, como lo explica Taussig, el cuerpo opresor del blanco colonizador es convertido en figurín. El objeto resultante es un amuleto sanador poderoso. De manera similar, el conocimiento inherente a la auralidad cosificada (el disco) también contiene un mundo de saberes que, si bien pueden no ser místicos, conllevan el poder de la autenticidad acumulada en ellos. El coleccionista se convierte pues en el punto de entrada a este saber no-letrado.

Sin embargo, más que el objeto mismo (la magia en la materialidad que intriga a Taussig), mi interés en este ensayo radica en el encuentro entre objeto y sujeto y las relaciones que emergen del mismo. Sin chamán no hay magia, y sin coleccionista no hay colección. Es decir, es del encuentro entre el objeto reproducido y el cuerpo que lo resguarda de donde emerge el archivo encarnado.



IMAGEN 1. La auralidad cosificada. Colección discográfica de Henry Martínez Puerta. Fotografía de Henry Martínez Puerta.

Transmutaciones fonográficas

Las genealogías del fetiche que he rastreado están presentes en los procesos a través de los cuales los coleccionistas adquieren e intercambian discos. El valor de estos objetos puede ser simultáneamente especulativo y afectivo, capitalista y místico. Actualmente, gran parte del mercado coleccionista latinoamericano se mueve a través de sitios de subastas por internet como MercadoLibre o eBay. Coleccionistas experimentados como don Henry pueden no solo identificar cuándo los precios de un disco están caprichosamente inflados (algunos discos de Julio Jaramillo pueden llegar hasta los 2.000 dólares estadounidenses), sino también quién lo está ofreciendo y, en ocasiones, quién está ofertando. En este caso, el valor de cambio se rige a una lógica capitalista ortodoxa, ya que el precio se deriva de la escasez del bien o la especulación.

Al mismo tiempo, el trueque y el regalo son bases importantes sobre las cuales los coleccionistas construyen relaciones de intercambio discográfico, intelectual y afectivo. En una de mis visitas a don Henry en Colombia, y luego de decirle que unas semanas después viajaría a

Guayaquil a hacer trabajo de campo, él me pidió el favor de llevar algunos LP que iba a intercambiar con un colega guayaquileño. Sabiendo la fragilidad del cargamento, los empaqué en mi equipaje de mano. Como don Henry me había instruido, los cerca de cinco LP que él despachó conmigo fueron intercambiados por unos cuantos sencillos de 7"/18cm, los cuales estaban cuidadosamente empacados en una pequeña caja construida específicamente para ajustarse al tamaño de los vinilos; en su frente, escrito en marcador rojo, decía: «Henry Martínez, Dosquebradas, Colombia».

La encomienda estuvo conmigo varias semanas. Debido a la naturaleza artesanal de la caja, y al hecho de que no estaba cerrada, pude ver su contenido: alrededor de diez discos de 45 rpm, la mayoría de ellos sencillos de Julio Jaramillo prensados en Ecuador por sellos como Ónix. El intercambio dejaba entrever las diferencias generacionales y geopolíticas entre las dos partes. Por un lado, don Henry, un coleccionista con más de 40 años de experiencia, bien establecido en la comunidad jaramillista, y que tiene contactos a través de todo el continente americano, envió LP editados por sellos discográficos de diversas partes del continente; su contraparte guayaquileña, por otro lado, era un coleccionista joven que había heredado su colección de discos de su padre y cuyo catálogo está formado principalmente por grabaciones prensadas en Ecuador.

En el intercambio, don Henry adquirió 45 rpm ecuatorianos que no tenía en su colección y su colega expandió el catálogo internacional de la suya. Quizás más sorprendente fue el hecho de que, al examinar los 45 rpm que llevaba de vuelta, cuatro de los diez eran copias del mismo disco, algo extraño para personas ajenas al coleccionismo como yo. Conversando con don Henry y otros coleccionistas, supe que este superávit es usado para reemplazar copias del mismo disco en mal estado, hacer trueques con otros colegas o, en ocasiones, regalarlos a amigos y coleccionistas novatos.

Esta economía de trueque y regalo revela un tipo de valor que, si bien sigue siendo fetichista, escapa a la lógica de la economía de mercado. Puesto de otra manera: ¿cómo se puede calcular cuántos 45 rpm equivalen a un LP, o viceversa? Este valor es más afectivo que monetario ya que es el fetiche mismo el que se está intercambiando; no solo el valor monetario de una edición particular, sino también el objeto de deseo que pasa de una colección a otra, una parte del archivo encarnado que transmuta a otro cuerpo distribuido y, durante dicho proceso, contribuye a la autenticidad del fetiche.

El archivo encarnado (notas sobre trabajo de archivo y etnográfico colaborativo telemático)

Llegué a don Henry a través de indagaciones preliminares que hice mientras preparaba el trabajo de campo de mi disertación. Luego de meses de búsquedas por internet, buscar materiales en bibliotecas locales y nacionales en los EE. UU. y usar diversos motores de búsqueda académicos, opté por hurgar en las redes sociales. Inmediatamente pude encontrar varios grupos de Facebook dedicados a Julio Jaramillo; identifiqué algunos contribuidores y los contacté. Durante estas conversaciones, y luego de explicar que parte de mi investigación se centraba en la producción discográfica de Jaramillo, un nombre era mencionado repetidamente: Henry Martínez Puerta, apodado «el jefe» en la comunidad jaramillista. Afortunadamente, muchos jaramillistas son usuarios asiduos de las redes sociales. Don Henry no era la excepción: Facebook y WhatsApp son las plataformas esenciales a través de las cuales esta comunidad se mantiene conectada local y transnacionalmente.

Don Henry contestó a mi mensaje de Facebook rápidamente. Después de describirle mi proyecto, empezamos a hacer algo de trabajo preliminar a través de videollamada. Debido a limitaciones de tiempo y presupuesto, y al hecho de que el año anterior ya había hecho trabajo de archivo en Colombia, mi plan inicial consistía en visitar Ecuador y México. Sin embargo, encontrar archivos (digitales o físicos) que albergaran —o por lo menos catalogaran— la producción discográfica de Julio Jaramillo, como también personas expertas en el tema, había sido difícil. Don Henry me contó que vivía en Dosquebradas, un pueblo localizado en las afueras de la ciudad de Pereira en el departamento de Risaralda, un área que me es familiar ya que es cerca de Manizales, mi ciudad de origen. Estos son territorios que he visitado con mi familia desde la infancia. Sin embargo, la mayor sorpresa vino cuando le pregunté a don Henry de qué parte de Colombia era: de Manizales. A mi parecer, esto fue algo clave para generar *rapport* telemático⁴.

⁴ *Rapport* es un concepto ampliamente usado en contextos etnográficos y que alude a una relación de cercanía, confianza y aceptación entre investigadores e investigados. Cabe anotar que el presente ensayo y mi trabajo colaborativo con coleccionistas parte en gran medida de un interés en desestabilizar esta relación y redistribuir las relaciones de poder epistémico que se derivan de la misma.

Finalmente, decidí añadir a don Henry a mi cronograma. Nos mantuvimos en contacto a través de Facebook y WhatsApp. Visité a don Henry en Dosquebradas durante dos fines de semana consecutivos. Durante nuestro primer encuentro, él me contó acerca de su vida como coleccionista y empezamos a hacer trabajo de archivo. A pesar de que don Henry tiene la mayoría de su colección catalogada en FileMaker, un software utilizado en oficinas para generar bases de datos, mi interés inicial consistía en rastrear canciones y álbumes cronológica y geográficamente; es decir, mapear dónde y cuándo cierta canción fue grabada y para qué sello, y dónde y cuándo fue reeditada y por quién.

Don Henry me comentó que este acercamiento cartográfico a la discografía de Julio Jaramillo nunca se le había ocurrido, la mayoría de sus esfuerzos se han concentrado en adquirir discos. Sin embargo, durante su quehacer coleccionista, don Henry ha acumulado vastas cantidades de información. El mundo de saber del coleccionista es indivisible de su fetiche. Por consiguiente, preguntas simples como «¿cuál fue la canción que Julio Jaramillo grabó más veces?» conectan información que estaba anteriormente dispersa en el archivo encarnado.



IMAGEN 3. Don Henry y su colección. El archivo encarnado. Fotografía de Henry Martínez Puerta.

Las grabaciones que Julio Jaramillo produjo durante sus años de actividad artística (aproximadamente entre 1957 y 1978) contienen una cantidad limitada de datos. El simple acceso a ellas es insuficiente si lo que se persigue es información más allá de lo aural. Don Henry posee algo muy valioso y que muchos discos no tienen: nombres, fechas y anécdotas. A través de su vida en el coleccionismo, de charlas interminables con colegas—las cuales, en los últimos años, se llevan a cabo por teléfono o internet al son de una botella de aguardiente que don Henry tiene siempre a la mano cerca de su tornamesa—y de escuchar a Julio Jaramillo ávida y atentamente, don Henry ha cultivado este conocimiento.

Mis conversaciones con don Henry también han sido claves para la formulación de postulados teóricos y marcos analíticos de este proyecto. Tal es el caso de mi concepción de qué constituye un álbum y cómo estos matices ilustran dinámicas más generales con respecto a las industrias discográficas. Por ejemplo, don Henry, otros coleccionistas y la comunidad jaramillista en general, piensan la producción discográfica de Julio en términos de canciones, no de álbumes. Para aquellos dedicados a buscar rarezas del catálogo jaramillista, encontrar una canción interpretada por Julio anteriormente desconocida tiene mucho más valor simbólico que descubrir un álbum hecho por canciones ya conocidas. El hecho de que los coleccionistas se refieren a los álbumes como «carátulas» sugiere que para ellos el vinilo es secundario a las canciones individuales que este acarrea. Puesto en el contexto de la industria discográfica de la era Jaramillo, esto tiene bastante sentido; el número de álbumes conformados por canciones grabadas para una edición específica es mínimo comparado con el número de álbumes que contienen canciones que Jaramillo grabó en diferentes países, años y para diferentes sellos.

Esta diferencia epistémica y generacional fue reveladora y un signo temprano de qué tan diferente era la industria discográfica de la era Jaramillo. Al haber crecido en la década de 1990, mi concepción del álbum musical fue mediada por la industria discográfica anglocéntrica globalizada de ese entonces según la cual el objeto musical autónomo compuesto por diez o doce canciones originales era el estándar a través del cual la música circulaba comercialmente. Dichas diferencias requerían estructuras teóricas geopolíticamente situadas y descolonizadas y las cuales no hubieran sido posible formular sin la ayuda de don Henry y la comunidad jaramillista.

Durante los últimos cuatro años, don Henry y yo hemos venido desarrollado trabajo de archivo colaborativo a través de videollamadas vía Facebook. Estas sesiones pueden durar varias horas. En ellas, discutimos cómo abordar la investigación y diversas estrategias para navegar el archivo. La mayor cantidad del tiempo la dedicamos a catalogar y rastrear canciones, información que he estado registrando en una serie de hojas de cálculo que, a la fecha, abarcan más de diez países, docenas de sellos discográficos y cientos de álbumes. Mi interés actual no radica en catalogar y documentar toda la colección de don Henry, esto tomaría años y requeriría más recursos y mano de obra. Nuestro trabajo se centra en buscar estrategias que nos den una mejor idea del acervo discográfico de Julio Jaramillo y, por ende, de la industria discográfica latinoamericana de su época.

Nuestras sesiones de trabajo pueden comenzar con preguntas simples tales como: «¿En cuántos países grabó Julio Jaramillo?» Esto nos lleva a discutir el mejor curso de acción. El segundo capítulo de mi disertación (Rubio Restrepo 2020), escrito en colaboración con don Henry y actualmente en proceso de revisión, hace un estudio de lo que llamo *la industria musical latinoamericana preneoliberal* a través de la obra discográfica de Julio Jaramillo. Para este capítulo, decidimos concentrarnos en álbumes cuyo repertorio hubiera sido reeditado de manera literal en otros países por diferentes sellos. Durante la fase de catalogación, don Henry sacaba los discos de su repisa y, seguidamente, les tomaba fotos a las carátulas, contra carátulas, y a los sellos internos, los cuales contienen toda la información textual y visual. A medida que esto sucedía, subía toda la información a una hoja de cálculo. Entre los dos extraíamos la información más importante contenida en los discos, si existía, tal como fechas, repertorio, músicos acompañantes y lugar de grabación.

La información faltante era complementada con otras fuentes, a saber, fuentes primarias y secundarias que he recolectado en diferentes países y que otros miembros de la comunidad jaramillista me han facilitado y, por supuesto, la memoria de don Henry. En algunas ocasiones, Don Henry les pedía a colegas coleccionistas información o documentos que él no tenía, todo a través de Facebook o WhatsApp. Esta información era transmitida a mí oralmente y yo la añadía al documento. Así pues, don Henry también me ha dado acceso a su red de coleccionistas y entusiastas de Jaramillo.

Catalogar la obra discográfica de Julio Jaramillo ha sido una labor ardua. Durante la mayor parte de su carrera, Jaramillo no tuvo un contrato de exclusividad y siempre prefirió grabar para quien pudiera costear su tarifa fija. Además, Jaramillo siempre optó por renunciar a sus derechos mecánicos. Entre los conocedores se ha llegado a afirmar que grabó entre 8.000 y 9.000 canciones. Jaramillistas dedicados han desestimado esta cifra y han puesto su catálogo entre las 2.300 y 2.500 canciones, un número no menos sorprendente para un artista que estuvo activo durante dos décadas. Así pues, el archivo que hemos construido don Henry y yo representa solo una fracción del corpus fonográfico de Julio Jaramillo. Es precisamente esta fluidez geográfica y comercial la que, sugiero, hace de Jaramillo una figura estratégica para indagar la industria discográfica de su época de una manera transnacional, comparativa y, al mismo tiempo, cohesiva. Este es un trabajo que sería imposible de desarrollar de manera minuciosa sin la colaboración del coleccionista.

Posesión distribuida: Reflexiones finales

Naturalmente, la existencia del coleccionista está atada a muchas cosas: a una relación misteriosa con el concepto de propiedad... pero también a una relación con los objetos que no enfatiza su valor utilitario y funcional—es decir, su utilidad— sino que los aprecia como el lugar, el escenario del destino que ambos comparten.
—Walter Benjamin, *Unpacking My Library: A Talk About Collecting*.

La cuestión del fetichismo formulada por Marx abre la pregunta de qué/quién es el ente que posee y propone un potencial giro de la relación sujeto-objeto. En este sentido, es el sujeto quien puede ser subsumido por la materialidad que cree poseer, pero que en realidad es a través de la cual se relaciona con su realidad. Sin embargo, la lectura reparativa que Benjamin, Pietz y Taussig nos ofrecen abre la puerta para concebir esta relación como una que es distribuida, es decir, una en la cual la acción de poseer es llevada a cabo tanto por el sujeto como por el objeto. Tal es el caso, sugiero, del archivo encarnado, en el cual la relación de propiedad que existe entre auralidad cosificada y sujeto coleccionador está distribuida entre ambos actores.

Este quiebre con el marxismo ortodoxo lo deja entrever Benjamin (2005) cuando aduce que para el coleccionista «la propiedad es la relación más íntima que él puede tener con las cosas» (Benjamin 2005). Más que abogar por la propiedad privada (una de las bases de la economía liberal), Benjamin está abriendo una grieta que nos permite pensar el misticismo inherente al fetichismo y su genealogía transcultural. Es esta dinámica cuasichamánica, en la cual el poder emerge del encuentro del objeto y su guardián, la que propongo como base para concebir el archivo encarnado como agente epistémico y sujeto/objeto del saber.

Tanto en nuestro trabajo telemático como cuando lo visité en su casa, me ha sorprendido la facilidad con la que don Henry se mueve por su colección mientras busca diferentes carátulas y ediciones, navegando «la tensión dialéctica entre los polos del orden y el desorden» (Benjamin 2005, 487). Los discos, los cuales tapizan todas las paredes del altillo desde el piso hasta el techo, parecen no estar organizados por orden cronológico, alfabético o geográfico. Durante nuestras sesiones de catalogación, y como si estuviera recorriendo su misma memoria, don Henry se mueve con una facilidad pasmosa, sacando discos de diferentes lugares, hurgando en montones en el piso y reacomodando otros. A simple vista, este es un proceso que parece aleatorio; para mí, es el archivo encarnado manifestándose.

Referencias

- Benjamin, Walter. 2005 [1931]. "Unpacking My Library: A Talk about Collecting." En *Walter Benjamin Selected Writings: Volume 2, Part Two, 1931-1934*, editado por Michael W. Jennings Howard Eiland y Gary Smith. Belknap Press of Harvard University Press, 486-493.
- Benjamin, Walter, Michael W. Jennings, Brigid Doherty y Thomas Y. Levin. 2008. *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*. Belknap Press of Harvard University Press.
- Martín-Barbero, Jesús. 1987. *De Los Medios a Las Mediaciones: Comunicación, Cultura y Hegemonía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A.
- Ochoa Gautier, Ana María. 2006. "Sonic Transculturation, Epistemologies of Purification and the Aural Public Sphere in Latin America." *Social Identities* 12 (6), 803–25.
- _____. 2016. "Acoustic Multinaturalism, the Value of Nature, and the Nature of Music in Ecomusicology." *boundary 2*, 43(1), 107-141.

- Pietz, William. 1985. "The Problem of the Fetish, I." *RES: Anthropology and Aesthetics* 9, No. 1, 5-17.
- Rubio Restrepo, Juan David. 2020. *Genealogies of lo popular: Alterity, Nation, and Industry in the Voice of Julio Jaramillo*. PhD diss., University of California San Diego.
- _____. 2021. "Cumbias y Rebajadas: Aurality, Race, and Class in Monterrey's 'colombia' Culture," En *Scattered Musics*, David Henderson y Martha Chew Sánchez (Eds.). University Press of Mississippi.
- Taussig, Michael. 1993. *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*. London: Routledge.

EXPLORACIÓN SONORA Y TECNOLOGÍA EN LA PRODUCCIÓN MUSICAL DE LA AGRUPACIÓN COLOMBIANA ESTADOS ALTERADOS

DIEGO ALEJANDRO RODRÍGUEZ¹

Introducción

«Lumisphaera» es un sintetizador compuesto por fotorresistencias que, distribuidas en una burbuja de vidrio, alteran la señal de un oscilador según la exposición a la luz. Esos osciladores, que permiten hacer ruidos rítmicos y experimentación con luces y frecuencias, fueron la inspiración del disco de 2018 de la agrupación colombiana ‘Estados Alterados’.

Desde principios de los años noventa, la agrupación de rock electrónico ha establecido una relación especial e innovadora en la exploración sonora que es relevante investigar desde una perspectiva musicológica. El presente trabajo desarrolla una relación entre las técnicas de producción musical de *Cuarto Acto*², un disco de 1993 producido por Federico López con mezcla de Richard Blair, grabado en los estudios de Discos Fuentes; y *Lumisphaera*³, una producción de Amir Derakh (músico

1 Universidad Nacional de Colombia. darodriguezsan@unal.edu.co

2 Estados Alterados. 1993. *Cuarto Acto*. Discos Fuentes, D10224.

3 Estados Alterados. 2018. *Lumisphaera*. Estados Alterados Records.

de las agrupaciones ‘Julien-K’ y ‘Orgy’), grabado de manera independiente, editado en vinilo y formato digital en agosto de 2018.

Como preguntas de investigación se encuentran: ¿Cuál es el proceso de composición y exploración sonora de la agrupación? ¿Qué prácticas desarrollaron en relación con la producción musical de los discos *Cuarto Acto* y *Lumisphaera*? ¿Qué elementos sonoros pueden encontrarse en dos piezas en cada uno de los discos, qué relación puede establecerse entre ellos? De esta manera, el objetivo del presente texto es realizar un análisis descriptivo en la producción musical de los discos *Cuarto Acto* (1993) y *Lumisphaera* (2018), relacionando los procesos de composición y grabación, así como el uso de recursos sonoros.

Se seleccionan principalmente las canciones “Nada” de *Cuarto Acto* y “Bendiciones” de *Lumisphaera* para realizar un análisis descriptivo frente a la exploración sonora, los elementos musicales básicos (ritmo, secuencias armónicas, elementos melódicos), las fuentes sonoras y su tratamiento, usando (para la canción “Bendiciones”) herramientas de audio como el *software* Ableton Live, en un ejercicio de emulación sonora.

Línea de Tiempo

‘Estados Alterados’ es una agrupación colombiana con 30 años de trayectoria artística. Su propuesta musical gira en torno al rock electrónico, el uso de sintetizadores, sonidos procesados y elementos musicales provenientes de una amplia exploración sonora de los integrantes de la agrupación. La banda está integrada por Fernando Sierra (Elvis) en la voz, quien es músico y diseñador industrial; Natalia Valencia, en teclados, es música y compositora; Felipe Carmona, en la guitarra, es músico y productor musical; y Ricardo Restrepo (Ricky), en la batería y percusión, es músico y médico psiquiatra.

Sus orígenes se remontan a 1986-1989, período de desarrollo musical bajo la influencia del *glam rock*, el post punk, el *synth pop* y el llamado *new wave*. El contexto de la ciudad de Medellín en la década de los 80 está marcado por la violencia de Estado, por grupos armados al margen de la ley y por terrorismo proveniente grupos de narcotraficantes. La violencia fue infringida directamente hacia los jóvenes, de los cuales muchos se refugiaron en la música. Ese contexto atroz para la juventud generó un movimiento musical en torno a géneros como el

punk y el metal, fortalecido con la circulación de discos importados o traídos de Estados Unidos e Inglaterra.



IMAGEN 1. Estados Alterados, 2018. Fuente: www.estadosalterados.net

Sin embargo, ‘Estados Alterados’ tuvo influencias de menor circulación entre los jóvenes de la época. Dos hechos en particular marcaron esas influencias. El primero fue un concierto de Conny Plank, Dieter Moebius y Arno Steffen realizado en 1986 en el Aeropuerto Olaya Herrera al que asistieron integrantes de la agrupación. Conny Plank fue productor de numerosos grupos de música electrónica y electroacústica alemana del movimiento denominado *krautrock*. De allí influencias de agrupaciones como ‘Kraftwerk’, ‘Neu!’, ‘Cabaret Voltaire’ y ‘Cluster’. El segundo hecho fue la recurrencia de los integrantes a un bar llamado ‘New York New York’, donde se escuchaba *new wave*, *post punk*, *glam rock* y *synth pop*. De allí influencias como ‘Joy Division’, ‘The Smiths’, ‘Depeche Mode’ o ‘The Police’. La formación de 1990 a 2013 de la agrupación fue: Gabriel ‘Tato’ Lopera en los sintetizadores, Ricardo ‘Ricky’ Restrepo en la batería y Fernando Sierra, ‘Elvis’, en la voz.

Tato Lopera y Ricky integraban una agrupación llamada ‘Trama’ que, con la publicación de su primer sencillo, pasaría a llamarse ‘Código’. Tato sale antes de ello pues no se sentía cómodo a nivel musical. La agrupación luego grabó un álbum con Sonolux llamado *Proyecto Latino*.

En ese álbum participó Ricky, Jaime Ochoa, Paul Uribe, Orión Vargas, Silvia O (luego solista), y Federico López (luego productor musical). Al salir Tato, se une a Elvis y a Carlos Uribe ‘Mana’ para conformar ‘Estados Alterados’⁴. Lamentablemente, Mana fallece en un accidente automovilístico y entonces deciden invitar a Ricky a integrar la agrupación. En ese momento todas sus inquietudes musicales giran en torno a la música electrónica y la nueva tecnología; más allá de la formación ya clásica de una agrupación de rock (guitarra, bajo, batería), hay un interés marcado por la exploración sonora.

La discografía de la agrupación servirá de línea de tiempo. Hacia 1990, los integrantes gestionan autónomamente su primer doble sencillo y graban en los estudios MidiMix de Víctor García, con un prensaje realizado en Sonolux (empaqué). María Inés Vélez, quien luego se convirtió en mánager de la banda, diseñó una portada negro brillante sobre negro en mate. Aquí se incluye “Muévete” y “El Velo”, dos canciones muy importantes para la trayectoria de la agrupación, las cuales también se integran en el primer álbum homónimo *Estados Alterados*, grabado en Sonolux en 1991 y producido por Víctor García.

En 1993 graban en Discos Fuentes, una de las disqueras de mayor trayectoria en Colombia y caracterizada por grabar música tropical, *Cuarto Acto* con la producción de Federico López, quien había sido alumno de Víctor García. En 1995 graban *Rojo sobre Rojo*, en donde se ve más marcada la influencia del estudio, por ejemplo, con el sencillo “Fiebre de Marzo”, que incluye vientos y percusiones y un sonido más orquestal. En el mismo año se produce *Lo esencial* con una recopilación de los éxitos de los discos precedentes, muy ligado al interés comercial de la disquera. En este período es de destacar que ‘Estados Alterados’ es una de las primeras agrupaciones en circular videos en MTV, antes de su versión latina. “El Velo”, “Nada” y “Seres de la Noche”, fueron videos producidos por Simon Brand que le permitieron a la agrupación tener una amplia circulación.

Luego se destaca un trabajo que tuvieron con Tweety González, pero que no llegó a salir a la luz por problemas con una disquera mexicana con la que grabaron. En 1999 participan en un tributo a ‘The Cure’ llamado *Por qué no puedo ser tú*, con el cover de “A Forest”. Sigue un periodo de inactividad hasta 2005, cuando la banda se vuelve a reunir en el *Festival*

⁴ El nombre “Estados Alterados” viene de una película de ciencia ficción de 1980 dirigida por Ken Russell.

Rock al Parque, uno de los grandes festivales de Bogotá y de Colombia. Producto del entusiasmo del público en ese festival, los integrantes deciden retomar la producción de un disco que será materializado en 2010. Con la batuta de Phil Vinall, productor británico de agrupaciones como ‘Placebo’, ‘Pulp’ y ‘Zoé’, producen *Romances Científicos*, donde se retoma el origen del sonido electrónico de la agrupación y la predominancia del sonido sintetizado en las canciones.

En diciembre de 2010 Tato Lopera se separa de la banda, por lo que Elvis y Ricky continúan liderándola, con músicos invitados como Natalia Valencia y Felipe Carmona, quienes años después se integrarán a la agrupación. En 2014 graban *Intruso Armónico*, donde se destacan canciones como “Guayaquil”, que tiene alusiones a la tradición tanguera de la ciudad de Medellín, “Inventándome”, un *synth pop* contemporáneo, o “Atonal”, una canción orientada a la exploración sonora. En 2018 graban *Lumisphera*, que será el álbum que se estará revisando más adelante.


Exploración sonora

La exploración sonora y el uso de herramientas musicales electrónicas han caracterizado a ‘Estados Alterados’, por lo que es posible establecer una relación directa entre los dos discos. La tecnología musical y las técnicas de grabación permiten ejemplificar la relación entre la composición y la producción musical en dos contextos históricamente distintos.

La tecnología musical se refiere «frecuentemente al uso de equipamiento electrónico en la grabación y composición de música.» (Lock 2009, 251). Desde aquí, la exploración sonora puede entenderse como el uso de la tecnología en el ejercicio creativo de la composición de sonidos, la alteración de los mismos desde su fuente, su procesamiento, manipulación e integración con elementos musicales de una obra.

En cualquiera de estos procesos puede intervenir el uso de hardware o software para la generación y grabación de sonido, en principio, con las interfaces de conversión de la señal análoga a digital (ADC); luego, con el uso de *samplers*, con la manipulación de fuentes directas de audio que son tratadas en su frecuencia, amplitud o dinámica, con la inclusión de efectos de modulación o tiempo, y finalmente con el uso del protocolo MIDI (*Musical Instrument Digital Interface*) para generar composiciones y comunicación entre diversos equipos de audio.

La grabación realizada en Discos Fuentes, uno de los principales estudios de música tropical de Colombia, y los recursos musicales usados en el contexto, generaron un sonido particular que caracterizó la banda como precursores del rock electrónico y el *synth pop* en el país. ‘Estados Alterados’ fue una banda pionera en usar la tecnología musical de los sintetizadores, *samplers* y *drum machines* con protocolo MIDI a principios de los años noventa, por lo que es importante caracterizar el disco *Cuarto Acto* y especialmente la canción “Nada” de 1993. El disco fue distribuido por Factory Records, un sello por medio del cual Discos Fuentes distribuyó esta música alternativa a los que usualmente producían de música tropical. Salió en la época en CD, LP y Casete, y en 2015 estuvo disponible en plataformas digitales.

<p>Grabado en Estudio Discos Fuentes.</p> <p>No. Catálogo Discos Fuentes – D10224</p> <p>Producido por Federico López y EA.</p> <p>Mezclado por Federico López y Richard Blair</p> <p>Factory Records</p> <p>CD, 1993 - D10224</p> <p>Disco de vinilo, 1993 - 201876</p> <p>Casete, 1993 - 901876</p> <p>Plataformas digitales, 2015</p>	 <p>IMAGEN 2. Portada CD <i>Cuarto Acto</i>. Fuente: Archivo personal del autor.</p>
--	--

#	Canción	Duración
1	Quemando las cortinas	3:45
2	Sacúdete ahora	3:08
3	Me partirás en dos	3:51
4	Nada	4:26
5	Pobreza y castidad	4:15
6	Nunca	4:04

#	Canción	Duración
7	Sintético mundo	3:52
8	Trance	3:54
9	Seres de la noche	4:09
10	Los secretos del dolor	4:23
11	Infecto	3:14
12	Selfish	3:29
13	Ingenua (Bonus track)	2:13

TABLA 1. Tracklist *Cuarto Acto* (1993).

En este disco Fernando Sierra (Elvis) interpreta la voz principal, Tato Lopera los teclados, Ricky Restrepo la batería; con invitados como Camilo Zuleta en la guitarra, Alfredo de la Fe en violines, y Julio Estrada Fruko en las congas, músicos representativos de la música tropical que hacían parte de la discográfica.

Según entrevista con la agrupación, en esos primeros discos se usaron los siguientes equipos a nivel electrónico: un sintetizador análogo Akai AX80⁵, una interfaz MIDI Roland PM16⁶ que servía para conectar varios equipos y como reloj. También un *sampler* Roland S-330⁷, una importante innovación tecnológica para la época que les permitió grabar varios sonidos y además de contar con un banco sonoro. El *sampler* «le permite al compositor grabar su propio material sonoro, alterarlo y usarlo como su composición de sonido personal» (Lock 2009, 254-55). En la canción “Nada”, se destaca el *sampler* con la palabra «comprendido», el sonido de dos bases de vasos chocando y se escucha el sonido privilegiado del sintetizador en la base melódica.

En el análisis descriptivo de la canción “Nada” se pueden mencionar las siguientes características a nivel musical:

-
- 5 Referencia del instrumento en:
<http://www.vintagesynth.com/akai/ax80.php>
 - 6 Referencia del instrumento en:
<https://reverb.com/item/6319598-roland-pm-16-black>
 - 7 Referencia del instrumento en:
<http://www.vintagesynth.com/roland/s330.php>

Duración	4'26
Forma	ABAB
BPM	128
Secuencias armónicas	Parte A: BAB; Parte B: Em G Am C
Instrumentos	Voz - Sintetizador - Bajo sintetizador - Batería - Guitarra acústica
Exploración sonora	<i>Sampler</i> de vasos chocando, palabra “comprendido”
Sonido	Estéreo

TABLA 2. *Cuarto Acto.* Track 4 - “Nada”.

La canción está compuesta por una secuencia rítmica de dos compases. El inicio está marcado rítmicamente por la batería, luego entra en síncope el bajo sintetizado marcando un esquema melódico de cuatro compases. A continuación, la melodía tipo *lead* de un compás basada en las mismas notas, que se repite con variaciones. Es característica la guitarra acústica en la estrofa, luego con una secuencia armónica en el coro. A continuación, se especifica la forma de la canción con comentarios, para lo cual fue de mucha utilidad el artículo de Allan Moore “Analysing rock: means and ends” (Moore 1998, 15) y su idea de *capas*.

Forma	Comentario
Intro	Sonido de un disco de vinilo. Palabra «Comprendido» en <i>sample</i> . Entra batería y marca el esquema rítmico. Bajo a partir de sintetizador. Entra sintetizador <i>lead</i> con melodía.
Estrofa A	La letra es en primera persona. Entra guitarra acústica rítmica. Efecto de sonido de vasos chocando. La melodía <i>lead</i> del sintetizador sirve de puente entre estrofas y estrofas-coro.
Estrofa A'	Misma música. Letra en primera persona. Sonido de vasos chocando. Crescendo de la guitarra para dar entrada al coro.

Forma	Comentario
Coro B	La guitarra pasa a hacer un punteo. Estéreo. Resalta el <i>hi-hat</i> de abierto a cerrado. La melodía <i>lead</i> del sintetizador sirve de puente entre estrofas y estrofas-coro.
A”	Misma música, diferente letra.
Puente	Variación rítmica de la guitarra y melódica del bajo. Acordes.
Coro B	Vuelve al coro con todos los instrumentos.
Estrofa A””	Estrofa A””Misma música. Letra en primera persona. Sin guitarra, protagoniza una voz mucho más personal. Melodía de bajo desde sintetizador.
Coro B	Vuelve al coro con todos los instrumentos.

TABLA 3. Forma y comentario “Nada”.

La canción y el disco *Cuarto Acto* revisten una exploración sonora particular del sonido electrónico para la época, pero integrando importantes elementos acústicos. En 1993, Federico López también produce con Discos Fuentes otro álbum importante para el rock de la década: *Kracken IV: Piel de cobre*, que incluye la canción “Lenguaje de mi Piel”, enmarcada en el heavy metal. En Bogotá se produce el primer álbum de ‘Los Aterciopelados’ llamado *Con el corazón en la mano*, bajo el sello mexicano Culebra de BMG, y el disco *Háblame de horror* de las ‘1280 Almas’, bajo el sello independiente Hormigaloca. Todos con un sonido particular y característico que conformaron las bases de la industria musical colombiana desde principios de los noventa.

Finalmente, es importante mencionar que en 2015 ‘Estados Alterados’ realiza un *box set* para celebrar 25 años de trayectoria con una remasterización de sus cinco discos hasta esa fecha, a cargo de Víctor García (productor del primer álbum). En esa versión de “Nada” se evidencia una mayor ganancia, balance instrumental y espectro estéreo.

Emulación como técnica de descripción

La exploración sonora caracteriza desde los noventa el sonido de la agrupación y 25 años después continúan con esa premisa en el álbum *Lumisphaera* de 2018. La *lumisphaera* es un sintetizador que funciona con fotoresistencias sensibles a la luz, que aumenta o disminuye la frecuencia de un oscilador, dependiendo del nivel de intensidad; se distribuyen en una burbuja de vidrio con leds y generan un ruido permanente. Fue un instrumento creado por Elvis con el apoyo de Andrés Vilá, y es un sintetizador experimental que le permitió a la banda tener una fuente de exploración e inspiración durante todo el disco. El disco fue producido de manera independiente, como se presenta en la siguiente caracterización.

<p>Sello: Estados Alterados Records – Grabado en Julien-K & Synthicide Studios (Long Beach, California) Producido por Amir Derakh con Estados Alterados Ingeniero de grabación y mezcla: Amir Derakh. Lanzado en vinilo y formato digital, el 16 de agosto de 2018.</p>	 <p>IMAGEN 3. Portada LP <i>Lumisphaera</i>. Fuente: www.estadosalterados.net</p>
---	--

#	Canción	Duración
A1	Bendiciones (Con Julien-K)	3:45
A2	Pueblo	3:08
A3	Miedo	3:51
A4	Caín	4:26
B1	Animal	4:15
B2	Mantra	4:04

#	Canción	Duración
B3	Like	3:52
B4	Bendiciones/Blessings (con Julien-K)	3:54

TABLA 4. Tracklist *Lumisphaera* (2018).

Dice Natalia Valencia sobre la exploración sonora en *Lumisphaera*:

En el grupo siempre ha habido mucha curiosidad por el sonido, independientemente de la fuente. Cualquier cosa puede ser una fuente, y eso es algo muy valioso. Pues nosotros vivimos inmersos en un mundo sonoro del que generalmente no nos damos cuenta. Y en el grupo estamos muy atentos a lo que suena, y cómo podemos incorporar a un acto creativo como hacer música. (Natalia Valencia 2020, comunicación personal).

En la canción “Bendiciones” se encuentra un *riff* que está hecho con la fricción de una pelota de caucho sobre una mesa. Grabado con un micrófono de contacto, y con otros procesos de postproducción como un *vocoder*, *reverb* y *delay*, permite ilustrar la permanencia de la exploración sonora en la agrupación. Afirma Ricky:

En 2010, cuando trabajamos con Phil Vinall, para mí hubo un momento clave que fue donde nos confirmó esa capacidad creativa de nosotros. Hasta allí, habíamos seguido un aspecto muy «clásico» de componer, de ir al estudio a grabar. Pero [la creatividad] fue la apuesta grande que Phil supo cultivar. Y con Amir en este *Lumisphaera* estalló toda una gama de ideas sonoras. Un ejemplo es que Elvis llevó un palito y la pelota de goma haciendo un sonido con un tablero que a Amir le pareció interesante. (Ricardo Restrepo ‘Ricky’ 2020, comunicación personal)

Para el análisis de “Bendiciones” se realizó una emulación como técnica de descripción, para encontrar los elementos musicales esenciales como el bpm, la secuencia armónica, el esquema rítmico o la presencia de efectos. A continuación, la ilustración del ejercicio en el *software* Ableton Live:

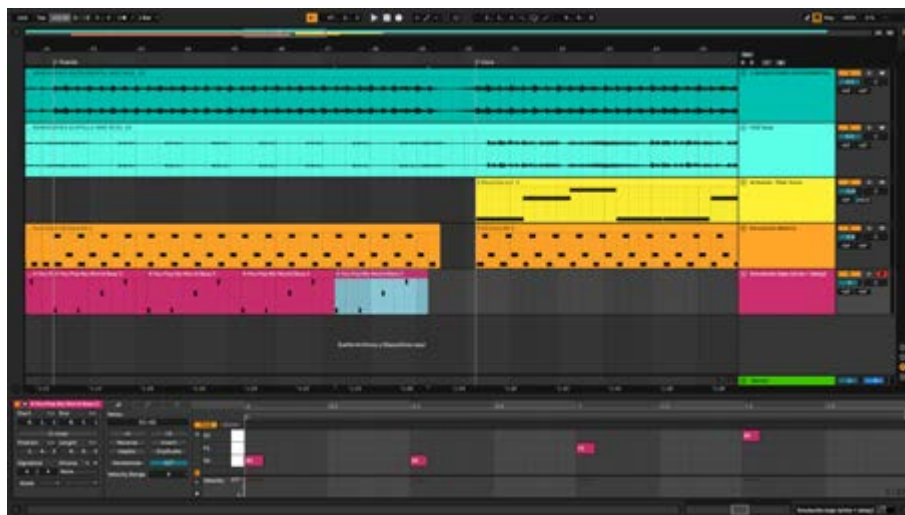


IMAGEN 4. Captura de pantalla emulación “Bendiciones” en Ableton Live. Fuente: ejercicio realizado por el autor.

Gracias a pistas provistas por la agrupación, en el primer *track* se incluye la canción instrumental y en el segundo la voz sin la base musical. Con esto, en primer lugar, se incluyeron los *tracks* sin *warping* para establecer el bpm de manera autónoma. En segundo lugar, se identificó un *kick* emulando la introducción y luego un *snare* (track 4). En tercer lugar, se identificó con la secuencia armónica y se hizo la emulación de bajo con sintetizador (track 5). Se usó un *delay* para entender o acercarse al sonido característico de ese bajo. Por último, en el coro se usó un sintetizador ambiente o tipo *pad* siguiendo la secuencia armónica (track 3).

La canción tiene dos partes bien marcadas, con introducción, puente, solo y coda. Allí se evidencian variaciones sonoras significativas en el uso de *pads* y efectos. “Bendiciones” tiene las siguientes características a nivel musical:

Duración	4'21
Tonalidad	Dm
Forma	ABAB
BPM Secuencias armónicas	133
	Parte A: DD-F-G; Coro: DGAD

Instrumentos	Voz x 2 (FX) - Sintetizador - Bajo
Exploración sonora	sinte - Batería - Guitarra
Sonido	<i>Delay</i> - <i>Reverb</i> - Filtros - Saturaciones. “Ruido Riff” Estéreo

TABLA 5. *Lumisphaera*. Track 1 y 8 - “Bendiciones” y “Blessings”.

Forma	Comentario
Intro	Teclados <i>pad</i> en estéreo. Se acercan y se alejan. Beat basado en <i>kick</i> con algunos adornos de percusión. Bajo rítmico sintetizado.
Estrofa A	La letra es en segunda persona. Hay otra voz filtrada y saturada.
Puente	Suena ruido a modo de <i>riff</i> (procesado) como puente. Sonido <i>reverse</i> .
Coro B	Parecen duplicadas las voces o la presencia de un coro. Letra en segunda persona, con filtro que la hace impersonal. Hay una afirmación y una respuesta que determinan la melodía.
Puente A”	Solo con la letra “lost connection” <i>Riff</i> de ruido. .
Estrofa A”	Variaciones sobre la letra. Mantiene solo el <i>kick</i> y luego vuelve el resto de instrumentos. Ruido de sintetizador. .
Solo	Hay un solo de teclados en secuencia armónica y melodía. Bajo cambia la melodía.
Coro B	Vuelve al coro con toda la instrumentación. Sonido <i>reverse</i> .
Coda	Con el ruido- <i>riff</i> (con <i>delay</i>) y una base de teclado.

TABLA 6. Forma y comentario “Bendiciones”.

En cuanto al equipamiento electrónico, Natalia Valencia interpreta en el disco un sintetizador Virus Access Indigo⁸ y un teclado Korg Poly-800 II, también un Microbrute de Arturia⁹, Felipe Carmona una Fender Stratocaster, y Ricky un Yamaha DTX12¹⁰, que es un *multipad* de percusión.

Producción musical

El último elemento importante para indagar es el proceso de producción musical de cada disco. Se entiende como un proceso de grabación y mezcla en el que intervienen decisiones estéticas por parte del productor, el ingeniero o la influencia del estudio. Citando a Marco Antonio Juan de Dios Cuartas:

La fase de producción implica el conocimiento de acciones que exceden el simple análisis de la mezcla final y que obliga al investigador a abordar procesos cuya información es, en la mayoría de los casos, difícil de obtener: archivos de audio, material fotográfico, testimonios personales, etc. El «cómo se hizo» implica algo más que el análisis del fonograma, y está condicionado no solo por aspectos tecnológicos o elementos musicales. (Juan de Dios Cuartas 2016, 28)

En nuestro caso la entrevista con la agrupación, el ejercicio de emulación, además de otras fuentes sonoras como podcast que se encuentran en internet, contribuyeron a reconstruir los procesos de producción. La importancia del estudio y del productor empieza desde la pre-producción, pues Amir Derakh estuvo presente. Fue realizada en una finca en Rionegro, Antioquia, y muchas de las composiciones que se definieron en ese lugar quedaron en el disco grabado en Long Beach. La agrupación manifestó que se realizó un proceso creativo conjunto donde el principal rol del productor fue organizar las ideas musicales y hacer ajustes a las

8 Referencia del instrumento en: <https://reverb.com/p/access-virus-indigo-digital-synth-keyboard>

9 Referencia del instrumento en: <https://www.arturia.com/products/hardware-synths/microbrute>

10 Referencia del instrumento en: https://es.yamaha.com/es/products/musical_instruments/drums/el_drums/drum_kits/dtx_multi_pad/features.html

canciones en términos de duración, instrumentación o sonoridad. Para Elvis: «El productor siempre es la mirada externa, y eso es muy importante porque uno está completamente sumergido en todo el proceso musical y eso hace que dejes de ser objetivo. Cosas que a veces pueden sonar despiadadas, pero que de verdad son importantes en esos términos de estructura.» (Fernando Sierra 2020, comunicación personal)

Tan importante como el productor fue la experiencia en su estudio. En cuanto a la producción musical Juan de Dios Cuartas afirma que «en el caso del estudio de las músicas populares, el «texto», aquello que identifica al artista con el oyente, ha sido creado en el entorno del estudio de grabación y sometido a diferentes decisiones artísticas, condicionadas por unos dispositivos que ejercen una influencia decisiva sobre el material sonoro que finalmente escuchamos» (2016, 30). En este caso, Amir Derakh produce el disco en su *home studio*, Julien-K & Synthicide Studios, en Long Beach, California. Derakh es un productor que viene del rock electrónico, por lo que en su estudio se encuentran numerosos instrumentos (micrófonos, guitarras y sintetizadores) que hicieron parte también del sonido a la hora de grabar. Afirma Elvis: «Se empezó a grabar con el bajo, la guitarra, luego los teclados y experimentación con sintetizadores que estaban en el estudio.» (Fernando Sierra 2020, comunicación personal). Allí se resalta la visión del productor, pues se grabaron las voces experimentando con diversos tipos de micrófonos presentes en el estudio y, curiosamente, al final se graba la batería.

En contraste, Discos Fuentes a principios de los noventa era un estudio grande, con un importante tratamiento acústico, pues se grababan orquestas de música tropical. Un estudio en el que muchos de los profesionales y técnicos estaban abocados a la tarea de grabar a nivel industrial y comercial. Afirma Elvis «Discos Fuentes estaba muy preocupado porque nuestro producto fuera más accesible al gran público y más cercano al pop, todo el tiempo estaba presionando para hacer cosas más populares, meterle tropicalismo a cuento. Este señor, empezó a decir: “muchachos, a esto le falta un *house*.” Nuestra respuesta siempre era: “nosotros no sabemos hacer música tropical”, entonces ellos nos empezaron a proponer músicos tropicales.» (Fernando Sierra 2020, comunicación personal)

Como se mencionó antes, en el *Cuarto Acto* se referencia en los créditos como músicos invitados a Fruko y Alfredo de la Fe, grandes representantes de la música tropical en Colombia, así como en *Rojo sobre Rojo*, Fruko compone con la agrupación la canción “Algo más que

compasión”. Con esto se ilustra una importante influencia del estudio en la producción del disco.

Así, se pueden marcar claras diferencias en los procesos de producción musical en los dos discos. Afirma Ricky:

Haciendo un paralelo con un *Cuarto Acto* en un súper estudio de Fuentes, donde la mitad de los equipos, entre comillas y con todo respeto, «la gente no sabía cómo usar», versus un momento actual donde, como artistas independientes sin disquera detrás, nos toca llevar todo a un punto más directo entre nosotros y las personas involucradas que marca una gran diferencia. . . . En Discos Fuentes, al vos llegar a ese espacio es, por exagerar, un estadio, y luego llegas a una cancha más chiquita pero más íntima. Tener una producción en una finca, en una convivencia muy cercana, cambia la dinámica.» (Ricardo Restrepo 2020, comunicación personal)

Cambia la dinámica musical y el producto final, por lo que es importante resaltar los procesos de exploración sonora dentro de la banda ‘Estados Alterados’, la incorporación de estos elementos dentro de las producciones, la relevancia de los productores dentro de la grabación y post producción y, por último, la influencia del estudio en el sonido y producto final. Siguiendo a Juan de Dios Cuartas:

El estudio de grabación forma parte del «proceso creativo» donde creatividad y tecnología se dan la mano. Entender la fisiología interna de los estudios, el papel de sus dispositivos en cada una de las fases del proceso y cómo su uso personalizado puede constituir la seña de identidad de un profesional determinado supone la base para el estudio de corrientes, tendencias, sonidos locales, etc. Pero no debemos entender la grabación como un producto aislado. (Juan de Dios Cuartas 2016, 30)

A continuación, se mencionan características diferenciales de los dos estudios que, de alguna manera, configuraron los procesos de producción musical y discográfica en los álbumes estudiados.

Cuarto Acto, 1993	Lumisphera, 2018
Discos Fuentes.	Syntheticide Studio.
Gran estudio, grandes orquestas, sonido tropical.	Más cercano a <i>home studio</i> , rock y música electrónica.

La preproducción se había hecho antes y se grabaron canciones ya hechas.	La preproducción se hizo con el productor, muchas canciones ya estaban hechas, pero se modificaron en el estudio.
No hubo tanta exploración sonora en el estudio sino antes. Pero sí se incorporaron algunos instrumentos en los arreglos sugeridos por el estudio.	Se complementó en estudio la exploración sonora previa. La disponibilidad de instrumentos electrónicos varios y micrófonos facilitó esa exploración.
Los efectos y procesamiento sonoro vienen de una etapa previa al estudio con el uso del <i>sampler</i> y los sintetizadores.	En el estudio se dio la exploración de procesamiento sonoro de sintetizadores, voces y baterías.
Un sello discográfico con reservas y cierta intencionalidad sonora hacia lo comercial.	Un estudio independiente donde hubo mayor libertad creativa y posibilidades de explorar en torno al género.
El productor Federico López (quien realizó trabajos previos con Víctor García) fue posteriormente líder de Lorito Records, donde produjo álbumes de metal como <i>Sacro</i> de 'Masacre'. Productor también de álbumes como <i>Ciudad Pacífico</i> de 'Ekhyrosis', <i>El Dorado</i> de 'Aterciopelados' y <i>Balas de Bebé</i> de 'La Derecha'.	Amir Derakh es músico y productor, reconocido por integrar la agrupación de rock electrónico 'Orgy'. Actualmente integra la agrupación 'Julien-K', que hace una colaboración directa en este disco. Fue ingeniero de mezcla de todos los álbumes de 'Coal Chamber'. Es productor musical de numerosas bandas de rock.

TABLA 7. Características del estudio en los dos discos.

Para finalizar, el estudio de las dos producciones discográficas permite entender la participación de la tecnología, los productores y los estudios de grabación, en la configuración sonora y estética de las obras. 'Estados Alterados' ha integrado esas dinámicas de la producción en su propuesta musical y ha desarrollado un proceso basado en la exploración sonora y la experimentación, que se materializa en sus producciones

discográficas. Así, ha configurado y protagonizado, desde su primer doble sencillo, la historia del rock electrónico en Colombia.

Referencias

Lock, Brian. 2009. "Music Technology". En: Harper-Scott J.P.E. y Samson Jim. *An Introduction to Music Studies*, 250-266. Cambridge: Cambridge University Press.

Juan de Dios Cuartas, Marco Antonio. 2016. "La producción musical como objeto de estudio musicológico: un acercamiento metodológico a su análisis". En *Cuadernos de Etnomusicología*, no. 8: 20-47. Sociedad de Etnomusicología. <https://www.sibetrans.com/etno/public/docs/cuadernos-de-etnomusicologia-n-8-completo.pdf>

Moore, Allan F. 1998. *Analysing rock: means and ends*. <http://allanfmoore.org.uk/#articles>

Comunicación Personal

Fernando Sierra, Ricardo Restrepo y Natalia Valencia. Mayo, 2020.

Canciones

Estados Alterados (1993). *Nada. En Cuarto Acto*. [CD]. Discos Fuentes.

Estados Alterados (2018). *Bendiciones*. En *Lumisphaera*. [LP]. Estados Alterados Records.

3. Repensando los roles de los sujetos en la música popular

LOS CANTOS MUYSCAS EN LOS ANDES COLOMBIANOS: REFLEXIONES DESDE EL TRABAJO DE CAMPO COLABORATIVO Y LA LABOR AFECTIVA

BEATRIZ GOUBERT¹

IVÁN NIVIAYO²

Introducción

En este texto proponemos una reflexión que surge del trabajo de campo colaborativo con la comunidad indígena muysca de Suba y su relación con la labor afectiva del quehacer musical e investigativo. No pretende ser una prescripción para hacer investigación, sino una memoria crítica de las formas en que los autores han trabajado durante una década con el interés común de apoyar los procesos de recuperación cultural y reconocimiento político de este grupo indígena, a través del fortalecimiento de los procesos musicales y de lengua. Por ende, es una narrativa subjetiva e íntima que ilustra solo algunos de los momentos de trabajo cooperativo. Como todo texto a múltiples teclados/voces, a veces se funden las ideas en una

1 Répertoire International de Littérature Musicale RILM.
bgoubert@rilm.org

2 Exgobernador Cabildo Muysca de Suba. Universidad Nacional.
hircodeus@gmail.com

sola narrativa, pero a veces hay que explicitar quién dijo qué. Para eso recurrimos a la distinción de género entre el investigador y la investigadora, que, aunque problemática, resulta útil para marcar las voces puntuales donde se requiera.

La idea de reflexionar sobre el trabajo de campo como parte de la labor afectiva en el campo musical, surge como una propuesta de César Colón-Montijo y Beatriz Goubert sobre la cual se basó el simposio “Labores afectivas, trabajo de campo y colaboración en el estudio de las músicas populares latinoamericanas”, en el marco del XIV Congreso IASPM-AL en 2020. La invitación toma como punto de partida los conceptos de *labor of love* de Jocelyne Guilbault y Roy Cape (2014) y *music laboring* de Louise Meintjes (2017). Por un lado, Guilbault y Cape analizan la labor material e inmaterial de músicos caribeños, incluyendo las formas de trabajo profesional artístico y formas de trabajo afectivo que generan sentidos de comunidad; por el otro, Meintjes caracteriza el trabajo político que hacen músicos y bailarines zulú en estudios de grabación y tarimas en Suráfrica, como performances de masculinidad precaria ante condiciones sociopolíticas severas. Ambas labores se basan en formas de trabajo colaborativas con sus interlocutores, en la búsqueda de representaciones que alteren los regímenes de producción y en la circulación de conocimiento imperantes en los ámbitos académicos convencionales.

Queremos pensar la labor afectiva en la investigación y en las prácticas musicales de las comunidades muyscas de la Sabana de Bogotá como un ejemplo que evidencia los retos de estas comunidades étnicas en proceso de recuperación cultural, y la manera en la que se tejen sus relaciones con el estado y la academia, desde el trabajo propio con prácticas culturales. En este texto indagamos por las formas de trabajo afectivo en torno a la recuperación de música, sonido y lengua dentro del trabajo colaborativo que involucran relaciones con el estado y la academia. Para localizar esta reflexión, utilizamos como ejemplo el trabajo de campo colaborativo realizado con las comunidades muyscas asentadas en los cabildos de Suba, Bosa, Chía, Cota y Sesquilé, entre 2012 y 2019 en el marco de la recuperación cultural muysca, que corresponde con el periodo de los estudios doctorales en etnomusicología de la investigadora.

Este escrito contribuye a visibilizar los retos del trabajo de campo colaborativo como parte de la labor afectiva musical de y con las comunidades étnicas que, a raíz de la Constitución Política de Colombia (CPC) de 1991, recibieron reconocimiento legal. Gracias a la lucha sostenida del

movimiento indígena durante el siglo XX la reforma constitucional finalmente dio estatus legal a los grupos indígenas. Además, abrió la puerta a algunas comunidades indígenas que figuraban en la historia oficial como extintas, para que recibieran reconocimiento legal como minorías étnicas³. Para estas comunidades brutalmente diezmadas, como los yanacunas, pastos, pijaos, zenues, wiwa, kankuamos y muyscas, el proceso de reconocimiento ha sido difícil, lento, e incluso, de corte colonialista (Correa 2016; Cháves y Zambrano 2006; Jackson y Warren 2005).

Debido a la manera en la que la CPC delineó la política multiculturalista, estas comunidades en proceso de recuperación cultural, deben relacionarse con tres actores/sectores sociales: la academia, el estado y la sociedad mayoritaria. Aunque la política multicultural reconoció derechos positivos a los grupos minoritarios para garantizar su sobrevivencia como grupos étnicos diferenciados de la sociedad nacional, también el mecanismo de reconocimiento otorgó control al estado sobre los sujetos indígenas (Gros 2000). En este proceso, los académicos juegan un rol central para validar o invalidar los procesos culturales de las comunidades, y no en pocas ocasiones para actuar como peritos ante el estado, con respecto a la «autenticidad» de estas comunidades indígenas.

Como parte de la batalla legal para conseguir y mantener el reconocimiento, y a su vez fortalecer los procesos internos de recomposición social, cinco comunidades muyscas de la sabana de Bogotá (Suba, Bosa,

3 Hay una doble narrativa sobre la historia muysca. De una parte, la historia oficial, que declara extintos a los últimos muyscas a fines del siglo XIX cuando la Ley 89 de 1890 disuelve los resguardos coloniales, para que los indígenas sobrevivientes pudieran ser efectivamente incorporados a la nación que estaba siendo formada. Por otra parte, la narrativa de las comunidades muyscas sobre su historia es distinta. Como explica François Correa (2016), si bien hubo una pérdida cultural fuerte, las comunidades indígenas muyscas lucharon por mantener la propiedad colectiva de algunos fragmentos de su territorio, lo que a su vez permitió inscribir en este las relaciones sociales y culturales muyscas. Sin embargo, el discurso de la historia oficial está más envuelto de autoridad que el narrado por los muyscas. En esta investigación no privilegiamos una u otra explicación como única posibilidad, sino que, siguiendo a Michel-Rolph Trouillot, reeconocemos el ejercicio de poder que hace que unas narrativas sean posibles y otras silenciadas (Trouillot 1995, 25), en este caso, en el marco del reconocimiento de la diversidad étnica y cultural por parte del estado-nación. Por tanto, utilizamos el término *recuperación cultural* para reconocer los procesos comunitarios, y nos abstenemos de utilizar categorizaciones como *reentización*, *etnización* o *indianización*, que desconocen las dos versiones históricas.

Chía, Cota, Sesquilé) formularon una política de recuperación cultural con énfasis en lengua (Gómez Aldana, Moya y Montes 2016; Ostler y Saravia 2013), música (Durán 2016; Goubert 2019; Panqueba 2004, 2011), y medicina (Gómez Montañez 2009; Martínez 2009; Martínez, Casallas y Chiguasuque 2007). Desde la recuperación y recomposición cultural, los muyscas incorporan referencias de su pasado extraídas de crónicas y documentos lingüístico-misionales coloniales, colecciones arqueológicas y trabajos académicos, así como conocimiento cultural compartido con otros indígenas con quienes están emparentados, como los u'wa y los grupos de la Sierra Nevada de Santa Marta.

El estilo musical más popular en los cabildos muyscas es lo que ellos denominan *música andina*, que es interpretado y bailado en eventos comunitarios públicos como festivales, rituales, marchas y protestas (Goubert 2019). El término *música andina* es polisémico y problemático, ya que denomina múltiples historias y usos en Colombia y América Latina. El repertorio e instrumentación presentes en los cabildos está ligado de manera importante al desarrollo de la *música andina* en Bolivia y Ecuador en la década de 1990. En esa década el estilo se torna más comercial, ligero yailable, incorporando géneros como el tinku y la chicha, protagonizada por grupos musicales de indígenas kichwa provenientes de Otavalo y Cotacachi en Ecuador (Dorr 2007; Tucker 2013)⁴. Hay una generación de niños y jóvenes muyscas aprendiendo e interpretando *música andina* como parte de los procesos de recuperación cultural. Estas prácticas contribuyen no solo a fortalecer una identidad indígena, sino a conectar a los muyscas con el resto del mundo andino⁵.

Una de las prioridades de los muyscas es visibilizar su existencia al tiempo que fortalecer los procesos culturales, comunitarios y de lengua. La mayoría de colombianos asocian la palabra «muysca» con una cultura indígena del pasado del país, motivo de orgullo nacional. Los muyscas son los protagonistas del «glorioso pasado indígena» (Jackson and Warren

4 Este estilo musical cosmopolita y transnacional surgió en los cincuenta, con bandas provenientes de Bolivia, Chile y Argentina, como 'Los Calchakis', 'Los Jairas', 'Quilapayún' o 'Inti Illimani', gracias a sus giras por Europa como un puente entre lo indígena y lo urbano. (Ríos 2008, 2020; Tucker 2013; Turino 2008).

5 Tanto María Eugenia Londoño como Carlos Miñana, reportan desde los 80, la incursión de tradiciones de los Andes del sur en las prácticas musicales embera-chamí en Antioquia y nasa en el Cauca.

2005, 551) que contribuyó con el discurso oficial para construir la idea de una nación homogénea (Guarín 2005; Gómez 2005). Pocos, sin embargo, asocian la palabra con una cultura indígena en el presente colombiano. Además, hay una desconfianza acerca de la *autenticidad* de estas comunidades por el grado de aculturación durante cinco siglos y por la sospecha de oportunismo, puesto que el fortalecimiento cultural se da en el contexto del reconocimiento de derechos colectivos a minorías étnicas. Por lo tanto, el trabajo colaborativo se concibió como un apoyo a esta necesidad de visibilizar su existencia y contribuir a los procesos comunitarios en el contexto colombiano. Tanto para las comunidades ubicadas dentro de la ciudad como para aquellas ubicadas en municipios aledaños, se trata de dar una voz para narrar sus propias historias del pasado, para preguntarse cómo debe sonar la lengua muysca, para componer cantos infantiles para educar a las nuevas generaciones, y para indagar el paisaje sonoro que rodea las comunidades.

Además de trabajar con los músicos y las autoridades de los cinco cabildos muyscas, y de participar activamente en las actividades comunales durante más de una década, la investigadora desarrolló una colaboración cercana con el grupo *Muysca Guechak* (Guerreros Muyscas). Este colectivo está formado por músicos, bailarines y artistas del cabildo de Suba. Muchos de los miembros de Muysca Guechak son estudiantes universitarios que han estado involucrados en el proceso de recuperación desde niños. El interés de este grupo por conocer las prácticas culturales, musicales y lingüísticas de los otros cabildos muyscas se conectó con el compromiso político de la investigadora por apoyar la recuperación cultural a través de la etnografía de las prácticas musicales. Ellos han sido los actores sociales y los interlocutores en discusiones académicas, compañeros en actividades de campo y en proyectos de investigación. Nuestra colaboración ha derivado en iniciativas novedosas para las prácticas musicales y lingüísticas, y en nuevas alianzas con académicos para apoyar el proceso de revitalización cultural.

Para poder desgranar más esta narración, comenzamos por discutir las maneras de articular el trabajo colaborativo con la comunidad de Suba que está guiado por el principio del cabildo en conta de la «extracción de saberes», y enmarcado en un linaje de trabajo colaborativo en etnomusicología que incluye las perspectivas norte y latinoamericana. Después, presentamos nuestra reflexión sobre una cartilla y un álbum como ejemplos del tipo de trabajo colectivo que desarrollamos.

Modos colaborativos de trabajo desde una doble perspectiva

La aventura colaborativa entre estos investigadores y las comunidades muyscas ha estado influenciada de forma directa por un linaje de trabajo colaborativo que se ha establecido en Colombia y en América Latina y que también toma elementos del trabajo con comunidades indígenas en Estados Unidos.

Los modos colaborativos en América Latina tienen una historia significativa que está orientada, a grandes rasgos, a trazar el rumbo de investigación guiado por las necesidades y los intereses de las comunidades. Como explica Samuel Araújo, generalmente están orientados hacia la justicia social en contextos postcoloniales, lo que lleva a construir «estrategias de participación más horizontales» (Araújo 2009, 15) de autofortalecimiento comunitario y formas contrahegemónicas de organización a través de la investigación musical sobre la memoria social local y las formas de socialidad. Esto incluye, entre otros, equipos de investigación compuestos por académicos y miembros de la comunidad, e incluye la negociación del énfasis de la investigación y los objetivos desde el comienzo del proceso; información a recoger y tipo de análisis requerido, procesamiento colectivo de datos y autoría conjunta en documentos académicos y no académicos (Araújo 2006, 2008, 2009).

En Colombia, por ejemplo, tenemos trabajos en ciencias sociales y humanidades con nombres tan importantes como Orlando Fals Borda y su metodología de Investigación Acción Participación (IAP), Luis Guillermo Vasco, Miriam Jimeno, Víctor Daniel Bonilla y Joan Rappaport. Así mismo, en el área musical de corte colaborativo están los trabajos pioneros de María Eugenia Londoño con su grupo de investigación Músicas Regionales en la Universidad de Antioquia (entre otros, Londoño 2000; Londoño et al 2007; López et al 2015; Ochoa et al 2015; Santamaría 2014; Tobón 2013; Tobón et al 2015) y los trabajos realizados por Carlos Miñana (entre otros, 1994, 2000, 2008, 2009a, 2009b) con las comunidades indígenas en el Cauca y sobre músicas tradicionales y populares. También de reciente fecha se incluye el trabajo doctoral de Juan Carlos Castrillón sobre música Cúbeo (2021). Mientras que la segunda ola de etnomusicología aplicada en los países angloparlantes se centró en formas colaborativas con comunidades indígenas y un apoyo a procesos de repatriación (Fox 2013, 2017; Gray 2015; Harrison 2014; Nicholas et al. 2010), los modelos de investigación

colaborativa en América Latina respondieron de forma distinta a las necesidades sociales de investigación. Desde los 60 y 70 se proponen formas contrahegemónicas de trabajo, que son guiadas por el compromiso de las comunidades y el apoyo de los investigadores y motivadas por los intereses políticos y culturales.

El punto de inicio, entonces, fue el de comprender los intereses y necesidades de las comunidades muyscas que la investigadora puede apoyar, de manera que concatenen con sus propios intereses. Este acuerdo, difícil de lograr, parte del reconocimiento de formas coloniales de investigación, que el investigador indígena enuncia como una forma de «minería extractiva» que las comunidades no están dispuestas a tolerar. En lugar del imbalance colonial, en el que un investigador externo extrae los conocimientos tradicionales que no retornan a la comunidad y torna a los miembros en «fuentes pasivas de extracción», el cabildo de Suba enuncia la *armonización* como principio de investigación colaborativa (término significativo en los procesos de curación indígenas), en el que los miembros de la comunidad pasan de objetos a sujetos, se comparten intereses y se proponen metodologías para generar resultados a múltiples voces. El investigador indígena, quien a su vez fungió como autoridad tradicional (2015-2021), agotado de repetir esta explicación a cada investigador que se aproximaba a las oficinas de cabildo solicitando información, entrevistas o inquiriendo información para sus intereses individuales y académicos, produjo este texto poético-académico como un documento de sensibilización y presentación de la posición política y epistémica para los académicos y estudiantes interesados en desarrollar investigaciones con la comunidad:

MINERÍA DE CONOCIMIENTO Y ARROYO DE SABERES

Trabajar con pueblos indígenas plantea en un primer momento realizar una concertación con las autoridades y la comunidad, lo cual permite no sólo determinar los lugares y tiempos de intervención, sino también la responsabilidad que se tiene como académico y ser humano en los procesos de investigación. De esta manera, las autoridades indígenas del cabildo Muysca de Suba buscan desde el primer momento de la investigación dejar en claro su posición ante lo que han denominado «extractivismo de saberes», un ejercicio muy inmerso en el *ethos* de la

ciencia como institución, donde se extrae información, conocimientos, experiencias y saberes de las comunidades, para posteriormente, en una cadena de valor, transformar los saberes colectivos en conocimientos individuales que nunca retornan para alimentar a la comunidad, viendo la participación de los pueblos como fuentes pasivas de extracción y “objetos” de estudio. *Río rajado es porque montaña chiteada está.*

Esta visión extractivista del saber, que además de ser unidireccional, desproporcionada y desequilibrada, no permite que la comunidad y el investigador(a) se beneficien mutuamente. Por ello, quienes hagan investigación con nuestra comunidad deben ser muy conscientes del «extractivismo de saberes» y contrarrestarlo o curarlo con un principio de armonía/armonización. El diccionario de Oxford define la armonía como «equilibrio, proporción y correspondencia adecuada entre las diferentes cosas de un conjunto». Desde nuestros mayores y médicos la armonización es el proceso de equilibrar, sanar y curar los opuestos o los malos aires con los que convivimos y nos rodeamos. Dice el viejo que *la oscuridad no se combate, se ilumina*. La armonización no busca eliminar sino dar el justo equilibrio entre uno y lo que lo rodea. Si entramos en un espacio, generamos un proceso, proyecto o actividad desde el encuentro con el otro, es necesaria la armonización. La polifonía de voces, en vez de mostrar una disonancia, nos permite entrever una realidad mucho más compleja, colorida y diversa, en donde los pequeños arroyos de saberes individuales de abuelos, niños, sabedores, estudiantes, líderes, autoridades, mujeres, cantos, sonidos, animales, plantas y emociones confluyen en un río de saberes. *Armonía en el vientre del río, aflora en mar.*

La armonía es un pensamiento que es reflejo del territorio; por ello, al asumir la armonía como principio de investigación, la comunidad indígena se posiciona como sujeto activo de su propia investigación, permitiendo pasar de «objetos» de estudio a «sujetos» de co-investigación, en donde investigador e investigado comparten mutuamente un interés, y tejen metodologías para generar resultados a múltiples voces. Este ejercicio de co-investigación permite retroalimentar la investigación propia de la comunidad, como a su vez, fortalecer los procesos internos como gobierno propio. Por ejemplo, parte de los resultados encontrados dentro de otras investigaciones

previas son hoy tierra de nuevas investigaciones y actividades dentro del cabildo, que han unido lo aprendido y construido durante el proceso en nuevos conocimientos y proyectos propios. El territorio nos enseña que la vida debe respetar el principio de armonía: si tomo algo, debo pagar algo; si entrego algo, debo recibir algo; la madre enseña el equilibrio a sus hijos. *Confluyen los arroyos, nace el canto del río.*

La colaboración de estos investigadores, basada en el principio de armonización (y sus subsecuentes desajustes y posteriores rearmonizaciones), que ya lleva más de 10 años, ha devenido en caminatas, rituales, risas, amistad, incertidumbres y en proyectos de investigación que apoyan el proceso de recuperación cultural y fomentan la visibilidad muysca como una comunidad del presente, alimentada por los vínculos con su pasado y de cara a un futuro de fortalecimiento étnico. La siguiente sección presenta notas de algunos momentos de los proyectos que ilustran este caminar colectivo.

Muysc cubun, o la apuesta por hablar una lengua (casi) extinta

Desde la década del 2010, se volvieron más comunes los mensajes de Facebook escritos en muysc cubun y los videos cortos con saludos en lengua muysca. También se volvió común en las comunidades escuchar introducciones a eventos comunitarios pronunciados en muysc cubun.

Sin embargo, la literatura académica sobre la lengua muysca publicada en ese momento coincidía en afirmar que el muysc cubun ya estaba muerto o extinto y que las posibilidades de volver a hablarlo eran muy escasas. Dos discursos opuestos sobre la lengua muysca convivían: los muyscas tenían unas prácticas de lengua que se evidenciaban en el día a día de las comunidades, al tiempo que las diferentes fuentes académicas del momento refinaban cada vez más el análisis gramatical y morfológico de la lengua (Constela 1993; González 2006), y se acercaban a reconstruir la lengua desde las gramáticas coloniales. Ninguna de estas fuentes, sin embargo, mencionaba que los grupos muyscas contemporáneos utilizaran expresiones en lengua muysc cubun en su vida cotidiana. También, los miembros de la comunidad percibían cierto desdén de los investigadores

del muysc cubun para apoyar sus esfuerzos de revitalización lingüística y circulan historias de acercamientos no exitosos para conseguir el apoyo en los esfuerzos lingüísticos⁶.

El investigador nativo expresa esta disparidad así:

Al tratar de recuperar una lengua que es determinada como extinta, me he encontrado como joven indígena, y como académico, una respuesta general de parte de algunos académicos, entrados en años y en juicios: «¿Para qué recuperar esa lengua? ¿usted sabe que eso es una lengua muerta? ¿Por qué no aprenden otra lengua?» Un coro de negaciones, que más que delimitar y plantear los retos y límites de la revitalización de la lengua muysc cubun, parece buscar minimizar o frenar el trabajo que se ha venido desarrollando en las últimas dos décadas por la comunidad. Frente a ese coro de voces que niegan la sola posibilidad de plantearse la recuperación de la lengua, nosotros respondemos igualmente en coro: «¿Y por qué no?» ¿Acaso la academia está para restringir y negar los sueños colectivos? *La universitas/universitatis/universidad, como lugar del conocimiento común, como gremio o comunidad, ¿nació para limitar el conocimiento o para expandirlo? El juicio lejano de un académico, encerrado en torre de marfil, ¿es más poderoso que el proceso colectivo de una comunidad?*

Esas preguntas, no son una diatriba en contra de la universidad y los académicos; por el contrario, es un llamado a entender y recuperar la función de la academia y quienes la componen, a poner sus herramientas de conocimiento y su experticia al servicio de las comunidades y de los procesos que tenemos en nuestro diario vivir; la universidad debe servir a la sociedad y sus comunidades. Entendemos claramente y gracias a las herramientas de la academia que no vamos a hablar la lengua de hace 200 y 500 años, puesto que no somos la misma gente ni es el mismo territorio. En lengua muysc cubun tenemos más de cinco palabras para describir las partes del río y los tipos de cuerpos de agua de este territorio, pero *¿y dónde están los ríos y sus formas de*

6 Esta aparente desconexión entre la investigación académica y el esfuerzo comunitario por la revitalización lingüística se vio afectado por el surgimiento de una investigadora pseudo-académica quien publicó varios libros sobre la lengua muysca, que, de acuerdo con sus teorías, proviene de la gente Mu de la Atlántida, y quien se acercó a los cabildos a ofrecer su conocimiento lingüístico para promover la revitalización (Fernández 2011, Goubert 2019).

vida? ¿Dónde están los peces del río Neuque o el río Bogotá? ¿Dónde están los humedales? ¿Dónde está aquello que nombramos? Por ello, nuestra apuesta está en fortalecer y recomponer la lengua desde lo cotidiano, desde el territorio actual, desde la vida misma que hoy seguimos siendo.

No queremos hablar la lengua de hace 500 años, porque ya no refleja completamente la realidad que vivimos, pero sí queremos recuperar al máximo el saber que duerme dentro de su interior, para replantearnos nuevos mundos y nuevas soluciones para este viejo territorio con rostro nuevo. Y esta idea solo se entiende cuando el académico comparte, escuche y siente lo que vivimos nosotros día tras día en nuestro territorio urbanizado. Y ahí es donde entra esa labor afectiva, que sobrepasa la posición aséptica de alejarse del «objeto/sujeto» de estudio.

La recuperación de nuestra lengua no solo se da desde la academia, también se da desde lo cotidiano, desde el saludo, desde el reconocimiento de mi familia, desde la grosería, el chiste y la chanza. Por eso, hoy los jóvenes a modo de juego, entreverado con un modo serio de recuperación, no sólo nos saludamos con la estructura lingüística encontrada en los archivos coloniales, diciendo «Choa / ¿cómo estás?», sino lo complementamos, diciendo: «Choa, zemaia: / ¿Q'hubo, mi perrito?» En el poder de lo cotidiano, en el poder de la risa, vamos viviendo, recuperando y tejiendo nuestra lengua, *vamos construyendo nuevas historias en la misma tradición de las antiguas para recrear una nueva cultura.*

Entonces surgió, como parte del trabajo colaborativo, la necesidad de evidenciar la existencia aparentemente contradictoria de ambas posturas. La academia, que estaba inquieta por el pasado de la lengua, ignoraba la preocupación de la comunidad por el presente y el futuro de la misma. Para entonces, la labor afectiva consistió en acercar estas dos realidades que flotaban separadas y que requerían subsanar obstáculos adicionales: el de la credibilidad y la autenticidad. Algunos espacios académicos en los que la investigadora mestiza y miembros de las comunidades presentaron los avances de la recuperación cultural sirvieron para fomentar un trabajo mancomunado entre la comunidad de Suba y la generación más reciente de lingüistas interesados en el muysc cubun. Hoy

en día, el grupo de investigación muysc cubun, dedicado al estudio de la lengua muysca, incluye investigadores nativos de los cabildos muyscas⁷.

Uno de los resultados del trabajo colaborativo para el fortalecimiento de la lengua y música es, por ejemplo, la cartilla titulada: “Nuestra Lengua Muysc cubun” publicada en el año 2015, apoyada por el grupo de investigación Muysc cubun⁸. Este material didáctico está diseñado para introducir a las generaciones más jóvenes al vocabulario de la lengua (colores, nombres de animales, números, partes del cuerpo, y otros). Jenny Cardoso y Wilmer Talero, miembros del colectivo Muysca Guechack crearon la letra y música de las canciones infantiles incluidas en la cartilla. Los versos de las canciones están inspirados en las historias de los mayores del cabildo, recogidas durante talleres de recuperación de memoria oral. En este ejercicio de memoria cultural, los abuelos describieron sus actividades y alimentos, como la pesca del pez capitán y la guapucha, que se comía con maíz tostado y con chicha, y la construcción de balsas en caña para atravesar los humedales de Suba. Estas canciones y otras compuestas por Luis Yopasá y Gonzalo Gómez Caviativa son utilizadas en el jardín infantil público muysca *Güe Atiuqib Xaquara sun Siasua sun* (Casa de pensamiento intercultural de Suba).

Las grabaciones de sonido

Si bien el acompañamiento de los procesos de fortalecimiento incluyó grabaciones de campo, que ocasionalmente circulan internamente entre los miembros de la comunidad o se utilizan en otros proyectos, estos investigadores soñaban con una grabación que narrara el avance de los procesos comunitarios. Luego de largos mensajes de voz enviados por aplicaciones de mensajería instantánea, los investigadores obtuvieron

7 Algunos de los resultados de investigación de este grupo incluyen la transcripción y digitalización completa de todas las fuentes coloniales lingüísticas disponibles y proveen acceso digital a las fuentes originales, diccionario muysca-español, y una extensa recopilación de muisquismos. Ver:<http://muysca.cubun.org/Portada>.

8 Esta es la primera de una serie de cartillas escritas desde la comunidad de Suba para el fortalecimiento del proceso de lengua. La segunda cartilla, titulada “Lengua muysca de Suba: Cuaderno de actividades” desarrolla en detalle explicaciones y ejercicios para la enseñanza de diferentes tipos de palabras, desde sustantivos hasta verbos y posposiciones.

financiación del Ministerio de Cultura, entidad que, como parte de su gestión de prácticas artísticas en el país, apoya proyectos de investigación/creación. El proyecto “Nymsuque 2”, que se encuentra en posproducción, es un álbum colaborativo de paisajes sonoros indígenas creado con músicos y mayores de la comunidad muysca de Suba y músicos invitados de otros cabildos que narra las prácticas musicales y sonoras de la comunidad⁹. Incluye cantos tradicionales, algunos con letra en lengua muysc cubun, relatos de mayores, sonidos de instrumentos musicales, unos que forman parte de la colección del Museo de Oro, otros reconstruidos según la tradición local, así como sonidos de los espacios sociales de la comunidad, desde la conglomerada carrera 91 en Suba-Rincón, donde buen parte de las familias de la comunidad viven, hasta los sonidos de la noche que se escuchan en el *fuechy* desde las entrañas del cerro Santuario.

Uno de los retos adicionales del proyecto fue el de producir un disco en medio de la pandemia del COVID-19. Para elaborar el concepto del álbum (influenciado entre otros por la idea de los álbumes conceptuales de rock que tanto gustan al investigador nativo), debimos realizar sesiones de WhatsApp en las que investigadores, mayores, autoridades tradicionales y músicos concebimos esta idea. En un mundo prepandémico esta idea habría surgido de reuniones comunitarias, círculos de palabra donde lo ritual y lo operativo no trazan fronteras, acompañado de ceremonia, música y medicina. Pero, como a todos, nos tocó adaptarnos a la pantalla del WhatsApp y armonizarnos con el fuego que encendía el sabedor Luis Yopasá en su casa durante nuestros encuentros. El disco está pensado desde un eje temporal que evoca el pasado, presente y futuro de la comunidad, y está articulado a la noción de tiempo de un día. Aquí fragmentos de la descripción del proyecto tomado de las notas del álbum:

El disco está concebido como una grabación de paisajes sonoros que recogen los sonidos del territorio y la pluralidad de voces que en él habitan. La voz del abuelo, el canto de la rana, el sonido del viento, el graznar de las mañanas, el ruido del carro, el estrépito de la ambulancia. Se inicia el álbum tal cual como se inicia la ley de origen y el mundo, con su amanecer: “*Chiminigagua chipaba sua*” (Nuestro padre sol, Chiminigagua) narra desde la lengua muysc cubun cómo se mueve el sol

9 El equipo intercultural de trabajo incluye, además de estos investigadores, a Omar Romero, Diego Gómez, Alejandro Durán, Manuela Sánchez, Luis Yopasá, Gonzalo Cabiativa y otros miembros de la comunidad.

dentro de nuestro territorio de Suba, naciendo detrás de las montañas y ocultándose detrás de la laguna. A continuación, encontramos el “Canto de tingua” y “*Guasquaty*”, dos canciones desarrolladas por los sabedores del Jardín infantil intercultural Casa de Pensamiento, Ague Atiquiib Xaguara sun Siasua sun, en donde los sabedores Luis Yopasá y Gonzalo Cabiativa buscan enseñarles a los niños la importancia de entender a los otros seres que habitan el territorio y su función dentro de este, para el equilibrio de la vida y las comunidades.

A continuación, una pieza instrumental que, como explica el sabedor Yopasá, representa «la riqueza que aún tenemos a pesar de la urbanización que invadió nuestro territorio y vistió de gris nuestra madre tierra». En sus palabras, «aún estos sitios naturales mantienen los sonidos nativos que son detectados si estamos atentos a escuchar sin los ojos. Los instrumentos musicales imitan a los hermanos mayores o algún pasaje antiguo donde los abuelos se sentaban cerca de la hoguera para interpretar sus instrumentos y armonizarse con el espacio donde se encontraban». El disco continúa con dos cantos melancólicos profundos que emanan del fondo del pecho del sabedor Gonzalo Cabiativa. El primero, es un canto a la lengua muysc cubun, que recuerda la estructura de la familia y del ser muysca, que recuerda que «la lengua es padre y madre de nuestra comunidad y territorio, y nosotros como hijos debemos continuar el hilo de la vida, dejando el canto a nuestro nietos y bisnietos». *Chichut cubum cha, Umpuyty ty gue / El idioma de nuestro hijo, Es el canto de tu corazón.*

El álbum cierra con un paisaje sonoro que trae las voces de dos autoridades tradicionales, gobernador y alcalde mayor, en donde realizan el saludo en lengua muysca que reposa en los textos coloniales. Desde allí se recuerda no sólo la estructura del antiguo saludo, sino también las formas de saludar que aún perviven dentro de los abuelos usadas cotidianamente al caminar el territorio o al encontrarse en asamblea. *¿Choa? -choque, Muz choa unmzone. ¿Estás bien? Estoy bien, me alegra que tu estés bien.*

El disco se nutre de un archivo sonoro generado desde, con, y para la comunidad. De una parte, se utilizan grabaciones históricas realizadas a miembros de la comunidad, algunos de los cuales ya no viven, que

narran historias del territorio y la cultura. También se incluyen grabaciones de experimentos sonoros realizados con piezas arqueológicas muyscas en el año 2014 en el Museo del Oro entre la investigadora y el músico Omar Romero. Para capturar los sonidos del entorno de la comunidad, cuatro miembros del equipo de investigación realizaron grabaciones de campo. Los investigadores realizaron talleres de entrenamiento en línea sobre el manejo de grabadoras de campo Zoom, para que los investigadores nativos pudieran realizar las grabaciones de los sonidos que ellos consideran relevantes para contar la historia de la comunidad en el disco. Dentro del material recopilado se encuentran los sonidos del amanecer, cuando se hace trabajo ritual en el *cusmuy*; los sonidos de pozos subterráneos en el territorio, así como los sonidos de las calles principales donde residen las familias, y los diálogos y cantos durante los círculos de palabra. Adicionalmente, se grabaron canciones propias de la comunidad.

Salida

Mauricio Caviedes (2007, 2013) habla sobre la antropología marginal, que se trabaja desde el acompañamiento y no desde la investigación pura, para hacer referencia a un tipo de investigación social que se ha desarrollado en Colombia y América Latina durante buena parte del siglo XX, particularmente desde los sesenta. La discusión está lejos de resolverse en las ciencias sociales y en la etnomusicología, pero como ya ha explicado Carlos Miñana (2020), la falta de seguimiento a los modelos americanos en investigación musical en Colombia y la inclinación por una práctica colaborativa basada en el marxismo, llevó también a una etnomusicología comprometida en Colombia. Ahora, a pesar de la atención renovada de los públicos e investigadores hacia las músicas locales, tradicionales, populares, folclóricas que se dio con relación a la adopción de un multiculturalismo neoliberal, todavía no es un asunto común el hacer y reflexionar sobre los caminos de investigación colectiva. Hoy en día, el desarrollo del trabajo de campo etnográfico en música no puede excusarse de formular preguntas políticas en el contexto de la transformación de las valoraciones sobre las músicas indígenas y negras a raíz de la legislación multicultural aprobada en la Constitución de 1991. El camino se viene arando desde los 60, ¿qué rutas de y postcoloniales proponer para estos contextos?

Referencias

- Araújo, Samuel and Musicultura. 2006. «Conflict and Violence as Conceptual Tools in Present-Day Ethnomusicology; Notes from a Dialogical Experience in Rio de Janeiro». *Ethnomusicology* 50, núm. 2: 287-313.
- Araújo, Samuel. 2008. «From neutrality to praxis; the shifting politics of ethnomusicology in the contemporary world». *Musicological Annual* 4, núm 1: 13-40.
- _____. 2009. «Ethnomusicologists Researching Towns They Live in: Theoretical and Methodological Queries for a Renewed Discipline». *Musicology* 9: 33-42.
- Castrillón Vallejo, Juan Carlos. 2021. «Unfolding Musicking Archives at the Northwest Amazon». Tesis doctoral. University of Pennsylvania
- Caviedes, Mauricio. 2007. «Antropología apócrifa y movimiento indígena. Algunas dudas sobre el sabor propio de la antropología hecha en Colombia». *Revista Colombiana de Antropología* 4.
- _____. 2013. «Metodologías que nos avergüenzan: La propuesta de una investigación en doble-vía y su efímera influencia en la antropología». *Universitas humanística* 75: 37-61.
- Constela Umaña, Adolfo. 1993. «La familia chibcha». *Biblioteca Ezequiel Uricoechea* 11: 75-125.
- Correa Rubio, Francois. «Los Muisca y El Derecho a Sus Derechos». En *Muysca: Memoria y Presencia*, editado por María Emilia Montes Rodríguez y Constanza Moya Pardo, 139–76. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2016.
- Cháves, Margarita, and Marta Zambrano. «From Blanqueamiento to Reindigenización: Paradoxes of Mestizaje and Multiculturalism in Contemporary Colombia.» *European Review of Latin American and Caribbean Studies*, no. 80 (2006): 5–23. <https://doi.org/10.2307/25676209>.
- Dorr, Kirstie. «Mapping ‘El Condor Pasa’: Sonic Translocations in the Global Era». *Journal of Latin American Cultural Studies* 16, no. 1 (2007): 11–25.
- Durán, Alejandro. 2016. «Btyscua: Hacia Una ‘recuperación’ Sistémica de Prácticas Musicales Muisca». Tesis pregrado. Pontificia Universidad Javeriana.
- Fernández, Diego. 2011. «“Hytcha guy mhuysqa”: “Yo soy mhuysqa” Paradojas entre el idea y la vida cotidiana». *Imagonautas* 2 (1): 75-91.
- Fox, Aaron A. 2013. “Repatriation as Reanimation through Reciprocity”. En *The Cambridge History of World Music*, editado por Philip V. Bohlman. Cambridge: Cambridge University Press.
- _____. 2017. “The Archive of the Archive: The Secret History of the Laura Boulton Collection”. En *The Routledge Companion to Cultural Property*, edited by Jane Anderson and Haidy Geismar. 194–211. New York: Routledge.

- Gómez, Ana María. 2005. *Muiscas: Representaciones, Cartografías y Etnopolíticas de la Memoria*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Gómez Aldana, Diego. *Diccionario muysca - español*. Fecha de consulta - 2021-1-26
Publicación digital en muysca.cubun.org/Categoría:Diccionario.
- Gómez Aldana, Diego Fernando. Constanza Moya Pardo, María Emilia Montes Rodríguez. 2016. “A cuatro siglos del inicio de la Catedra de Lengua General (Chibcha o Mosca) en el Nuevo Reino de Granada”. En *Muysca: Memoria y Presencia*, editado por María Emilia Montes Rodríguez y Constanza Moya Pardo, 9-18. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Gómez-Montañez, Pablo Felipe. 2009. *Los Chyquys de La Nación Muisca Chibcha: Ritualidad, Re-Significación y Memoria*. Bogotá, Colombia: Universidad de los Andes-CES.
- González de Pérez, María Stella. 2006. *Aproximación al Sistema Fonético-Fonológico de La Lengua Muisca*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Goubert, Beatriz. 2019. «Nymsuque: Contemporary Muisca Indigenous Sound in the Colombian Andes». Tesis doctoral. Columbia University.
- Gray, Robin. 2015. «Ts’msyen Revolution: The Poetics and Politics of Reclaiming». Tesis doctoral. University of Massachusetts Amherst.
- Gros, Christian. 2000. *Políticas de La Etnicidad: Identidad, Estado y Modernidad*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- Guarín, Oscar. 2005. “De Bárbaros a Civilizados: La Invención de los Muiscas en el Siglo XIX. En *Muiscas: Representaciones, Cartografías y Etnopolíticas de la Memoria*”, editado por Ana María Gómez: 228-247. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Guilbault, Jocelyne, and Roy Cape. 2014. *Roy Cape: A Life on the Calypso and Soca Bandstand*. Durham and London: Duke University Press.
- Harrison, Klisala. 2014. «Second Wave of Applied Ethnomusicology». *MUSICultures* 41, núm 2: 15-33.
- Jackson, Jean E., and Kay B. Warren. 2005. «Indigenous Movements in Latin America, 1992-2004: Controversies, Ironies, New Directions.» *Annual Review of Anthropology* 3: 549–73. <http://dx.doi.org/10.1146/annurev.anthro.34.081804.120529>.
- Londoño, María Eugenia. 2000. *La Música en la Comunidad Indígena Embera-Chamí de Cristianía. Descripción de su Sistema Musical y Aporte Metodológico para el Aprovechamiento de la Música en los Proyectos de Reapropiación Cultural y Desarrollo etnoeducativo*. Medellín: Universidad de Antioquia - Casa de las Américas.

- Londoño, María Eugenia; Tobón, Alejandro; Franco, Jorge Humberto. 2007. *A los niños de todas las edades. Música de los Andes de Colombia* (libro de los niños y libro del maestro). Medellín: Secretaría de Educación para la Cultura de Antioquia. Dirección de Fomento a la Cultura, Instituto para el Desarrollo de Antioquia IDEA, Universidad de Antioquia.
- López, Gustavo; Tobón, Alejandro; Rendón, Gonzalo; Rendón, Héctor y Mora, Fernando. 2015. *Enclavijadas. Diálogos y Confluencias de las Cuerdas Tradicionales en Antioquia, 1979-2012*. Medellín: Colciencias, Universidad de Antioquia.
- Martínez, Santiago. 2009. *Poderes de La Mimesis. Identidad y Curación En La Comunidad Indígena Muisca de Bosa*. Bogotá, Colombia: Universidad de los Andes-CESO.
- Martínez, Santiago, Richard Casallas, y María Nelsy Chiguasque. 2007. «Fortalecimiento de la Medicina Tradicional en el Cabildo Indígena Muisca de Bosa: Una Experiencia Intercultural Exitosa.» *Investigación En Seguridad Social y Salud* 9: 99–122.
- Meintjes, Louise, and T. J. Lemon. 2017. *Dust of the Zulu: Ngoma Aesthetics after Apartheid*. Durham and London: Duke University Press.
- Miñana, Carlos. 1994. *Kuvi. Música de Flautas entre los Paeces*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología
- _____. 2000. “Sin Músicos No Hay Fiesta: Música, Fiesta y Rito en el Cauca andino.” En *Colombia: Cultura y Carnaval*, 122-154. Pasto: Universidad de Nariño.
- _____. 2008. «Música y Fiesta en la Construcción del Territorio Nasa (Colombia)». *Revista Colombiana de Antropología* 44: 12-155.
- _____. 2009a. «Investigación sobre Músicas Indígenas en Colombia. Primera parte: Un Panorama Regional». *A Contratiempo* 13
- _____. 2009b. «Investigación sobre Músicas Indígenas en Colombia. Segunda Parte: Campos Disciplinarios, Institucionalización e Investigación Aplicada». *A Contratiempo* 14
- _____. 2020. «Más allá de la protesta. Música militante en Bogotá en los años setenta y la transformación de la ‘música colombiana’». *Trashumante* 15 (2020). 150-172.
- Nicholas, George, Catherine Bell, Rosemary Coombe, John R, Welch, Brian Noble, Jame Anderson, Kelly Bannister, and Joe Watkins. 2010. «Intellectual Property Issues in Heritage Management. Part 2: Legal Dimensions, Ethical Considerations, and Collaborative Research Practices». *Heritage Management* 3, núm. 1 : 117–47.
- Ochoa, Juan Sebastián; Hernández, Oscar, Convers, Leonor 2015. *Arrullos y currulaos: Material para abordar el estudio de la música tradicional del Pacífico sur colombiano*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

- Ostler, Nicholas and Facundo Saravia. 2013. «The Chibcha Language: Discovery to Recovery». *OGMIOS Newsletter* 51: 4–8.
- Panqueba, Jairzinho. 2004. «Danza Glocal Del ‘Otro’ Lado de Bogotá: Una Experiencia de Re-Creación Cultural Desde Ritmos Andinos Colombianos En La Comunidad Indígena Muisca de Bosa». In *Pensar La Danza*, edited by Jairzinho Panqueba et. al. Bogotá, Colombia: Instituto Distrital de Cultura y Turismo IDCT, Alcaldía Mayor de Bogotá.
- _____. 2011. «Indígenas Del ‘Otro’ Lado de Bogotá, Colombia: Semblanza Sobre Sus Memorias Cotidianas e Identificación Histórica». *DESACATOS Revista de Antropología Social*, 35: 131–48.
- Ríos, Fernando. 2008. «La Flute Indienne: The Early History of Andean Folkloric-Popular Music in France and Its Impact on Nueva Canción». *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana* 29, núm 2: 145–89.
- _____. 2020. *Panpipes & Ponchos: Musical Folklorization and the Rise of the Andean Conjunto Tradition in La Paz, Bolivia*. New York: Oxford University Press.
- Santamaría, Carolina. 2014. *Vitrolas, Rocolas y Radioteatros: Hábitos de Escucha de la Música Popular en Medellín, 1930-1950*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana y Banco de la República.
- Tobón, Alejandro; Ochoa, Federico; Serna, Julián y López, Sara. 2015. *El Río que Baja Cantando. Estudio Etnomusicológico sobre Romances de Tradición Oral del Atrato Medio*. Medellín: Colciencias, Universidad de Antioquia.
- Trouillot, Michel-Rolph. 1995. *Silencing the Past: Power and Production of History*. Boston: Beacon Press.
- Tucker, Joshua. 2013. *Gentleman Troubadours and Andean Pop Stars: Huayno Music, Media Work, and Ethnic Imaginaries in Urban Peru*. Chicago: University of Chicago Press.
- Turino, Thomas. 2008. *Music in the Andes: Experiencing Music, Expressing Culture*. New York: Oxford University Press.

DEL «ELLOS» AL «NOSOTROS»:
ONTOLOGÍAS DE LA COMPLECIÓN EN
LAS ESCUCHAS Y VISUALIZACIONES DE
LAS MÚSICAS DEL PACÍFICO NORTE

ANA MARÍA ARANGO MELO¹

En *Los sonidos invisibles*, mi primer documental codirigido con Gregor Vanerian, yo hablaba de «los chocoanos»; me refería a «ellos»... Luego, con mi segundo documental, *Velo que bonito*, ese «ellos» se hizo más próximo y comencé a hablar de mí dentro de ellos, de cómo a partir de una vivencia tan íntima como la maternidad comienzo a entender a ese «ellos». Sin embargo, sigue siendo un «ellos», lejano. Pero después de 13 años de vivir en el territorio, me es imposible hablar de «ellos», de «los chocoanos» y me he descubierto a mí misma en varios escenarios hablando de «nosotros». Este es un primer aspecto que quisiera resaltar: el cambio de lugar, que necesariamente ha implicado un cambio de escucha y de mirada sobre la investigación que hacemos desde la Corporaloteca: el centro de documentación de prácticas orales y corporales del Pacífico colombiano.

Comencé en 2006 codirigiendo *Los sonidos invisibles* con un estudiante de cine que hacía su carrera en la Universidad de Mainz. Luego, movida por una pregunta muy íntima, en 2012 iniciamos otro viaje por cinco territorios de la selva chocoana y junto a Alejandro Bernal y Simas Zabulionis, ambos estudiantes de artes en Holanda. La intención de este

¹ Investigadora Corporaloteca UTCH y ASINCH.
d-ana.arango@utch.edu.co/ investigaciones@asinch.org

viaje fue descubrir a esa *otra*, a ese *otro* que hace las cosas tan diferentes, que tiene una cosmovisión tan diferente, que ve el territorio desde otro punto de vista. Con *Velo qué bonito* pasó algo muy particular y es que nunca se pensó hacer un documental. Alejandro simplemente me apoyaba grabando con su cámara y con un buen micrófono unas entrevistas cuyo único objetivo era apoyar una investigación para el Ministerio de Cultura que se había proyectado como un texto, pero que no tenía la intención de ser un documental. Al final, eran tan bellas las imágenes, tenían tanta fuerza, que tuvimos que mostrárselas a los funcionarios del Ministerio de Cultura y convencerlos de hacer un cambio en el presupuesto y financiar la edición de *Velo qué Bonito*. Así que la antropóloga Catalina Cortés, después de leer toda la investigación que ya estaba escrita, tuvo la misión de sentarse a ver horas y horas de entrevistas y capturas de paisajes, para darles forma y darles voz a las madres, abuelas, parteras y sabedores de Cértegui, Tadó, Quibdó, Pizarro y Samurindó.

Después de estos dos documentales, en los que la pregunta por el cuerpo y el sonido es el pretexto para comenzar a comprender a una comunidad que comenzaba a ser la mía, entendí dos cosas: en primer lugar, que el lenguaje audiovisual (al cual había acudido más por accidente que por un interés particular) era una herramienta fundamental para socializar y, sobre todo, devolver los conocimientos que los sabedores me compartieron en las investigaciones. Y, en segundo lugar, que estas imágenes tenían un impacto muy grande en las personas y su forma de verse y narrarse a sí mismas.

Fue así como tomamos la decisión de acompañar siempre nuestras investigaciones con el lenguaje audiovisual: *Los hijos del Okendo*; *Recorridos por la memoria*; *Raíces, Tierra y Alas*. Estos últimos trabajos cambian su lugar de enunciación: no nos interesa hablar de «ellos»: hablamos de nosotros desde las voces del territorio que reivindican unas formas de ser propias. Es, por lo tanto, una apuesta política desde un territorio que, por ser de población mayoritariamente afrodescendiente e indígena, ha sido, por centenares de años, víctima del racismo estructural.

El video documental y los videos musicales, se han convertido así en escenarios de enunciación de las subjetividades de los jóvenes de Quibdó. Desde la música y el audiovisual hemos cuestionado problemáticas sociales como el patriarcado, el reclutamiento forzado, la privación de la libertad de los adolescentes y el afrojuenicidio. En 2016 un grupo de artistas urbanos compusieron y filmaron la canción *Semental* que cuestiona los mandatos de las masculinidades en el territorio. En 2021 se

hizo un documental en el marco de *Renacientes*, en el centro de responsabilidad penal adolescente en donde podemos ver 4 canciones compuestas y grabadas por adolescentes que pertenecieron o pertenecen a las bandas delincuenciales. Este trabajo se hizo con la Comisión de la Verdad y vemos cómo las canciones son un escenario para esclarecer los hechos que viven los adolescentes en medio del conflicto urbano. En 2022, desde el laboratorio de investigación- creación de la Corporaloteca, los estudiantes protestaron contra la naturalización de la muerte de jóvenes negros en Quibdó con la canción *En algo andaban* e hicieron un video . Poner al servicio de los jóvenes la producción audiovisual y los recursos que se gestionan para ella, es una forma además de sanar las heridas de los múltiples conflictos que existen en estos territorios. Es dar un espacio para la denuncia, pero también para la reparación simbólica. En “En algo andaban” por ejemplo, cada estrofa es una historia real que narra la forma en que nuestros estudiantes han tenido que enterrar a sus hermanos, primos y amigos y luego han tenido que salir a defender su buen nombre.

A pesar de este cambio de lugar en el recorrido de nuestros documentales, la primera y la última frase de Octavio Panesso en mi primer documental *Los sonidos invisibles* siguen haciendo eco en mi cabeza y siguen marcando los lentes con los que hemos capturado, desde hace trece años, las imágenes de la gente del Chocó, sus músicas, sus formas de vida, sus resistencias.

El Chocó es un pueblo desarrollado. Es un pueblo muy civilizado. Porque ningún pueblo del mundo se puede decir que es más civilizado que otro, que es más desarrollado que otro. O que tiene una mejor cultura, una mejor civilización.

Entonces, desde ese punto de vista, yo considero que el Chocó es un pueblo muy desarrollado pese a los grandes informes de las agencias nacionales e internacionales y los organismos de derechos humanos que nos ubican, que nos sitúan como uno de los pueblos más pobres del universo y uno de los pueblos más analfabetas del universo. Sin embargo, yo considero que la realidad es otra.

Y su última frase en el documental nos dice:

La música debe servir para ayudar a resolver los tantos problemas socioeconómicos que tiene nuestra comunidad. Y lo máximo que nosotros podemos entregarle a una comunidad, no es tanto los recursos

humanos, no es tanto los recursos materiales, no es tanto la plata, ni las ideas microempresariales o macroempresariales que se puedan gestar desde nuestros centros educativos, sino la toma de consciencia.

El lenguaje audiovisual nos da una oportunidad preciosa para trascender los ámbitos de la antropología académica y pensarnos desde una *antropología de la acción*. No se trata solo de mostrar unas culturas musicales, unas formas de ser, unas apuestas políticas. La antropología visual aplicada es, sobre todo, una gran herramienta para la gente, para que desde allí se enuncie y denuncie.

Los cambios de escucha y de mirada han implicado, por lo tanto, entender realmente las palabras de Octavio Panesso sobre «la civilización» y nuestro lugar en aportar a la toma de consciencia. En este sentido, la etnomusicología y la antropología visual deben ser escenarios de transformación que, más allá de posicionar a un autor y su punto de vista, logre dar voz, logre dar visibilidad a unos cuerpos que hablan, a un territorio que llora, a unos líderes sociales que son sistemáticamente amenazados.

Vivo en una ciudad en la que asesinan a un promedio de 6 a 7 jóvenes cada semana. Y nuestro drama es que ya no es noticia. Las bandas delincuenciales se han apoderado del territorio y uno de los principales problemas que tenemos es la estigmatización y la baja autoestima de niñas, niños, adolescentes y jóvenes. Los medios de comunicación han contribuido a consolidar los imaginarios de pobreza, delincuencia e ignorancia.

Vivir en el Chocó me ha permitido entender la gran trampa del pensamiento colonial. Me ha enseñado que la arrogancia de occidente y de todas las estructuras que de él se han derivado desde lo económico hasta lo temporal, lo tecnológico y lo académico, tienen un engaño común, y es hacernos pensar que estamos incompletos. La *ideología de la carencia* hace parte de una gran estrategia de manipulación que invalida a la gente, la destierra física y mentalmente y vulnera su soberanía.

Son muchas las lecciones de mi recorrido explorando los sonidos y las corporalidades en los pueblos afrodescendientes e indígenas del Chocó, pero la lección de la que quiero hablar ahora tiene que ver con aquello que llamo «la ontología de la compleción»: la idea de que somos completos y no hay nada que llenar, nada que conseguir, nada que demostrar².

2 La Real Academia de la Lengua Española define *compleción* como cualidad de completo.

Este es para mí el gran reto de los registros sonoros, fotográficos y audiovisuales en los territorios empobrecidos. Porque no hay territorios pobres: hay territorios empobrecidos. Nuestro gran reto es explorar los saberes, expresiones y puntos de vista trascendiendo el adultocentrismo, el antropocentrismo, el etnocentrismo, androcentrismo y todas esas posiciones que parten de la minusvalía de todo aquello que no es adulto, que no es humano, que no es masculino, que no es europeo, que no es heterosexual (Grosfoguel y Mignolo 2008, 29-31).

Lo contrario a la compleción es la idea de carencia: la idea de que hay algo fuera de nosotros mismos y de nuestro territorio, que nos hace falta para estar bien. Contrario a la compleción es también la ilusión, los fantasmas que nos venden a diario los medios de comunicación, el mercado y el sistema educativo que nos dicen que nuestra forma de vida carece de estilo, que nuestras posesiones no son suficientes y que lo que debemos saber está por fuera de nuestros legados culturales, nuestra ancestralidad y nuestro espacio vital. Nos hemos acostumbrado a valorar solamente lo ajeno y esa es, en palabras de Walter Mignolo, nuestra gran «herida colonial» (Mignolo 2007, 51).

Nunca me he sentido etnomusicóloga, documentalista; no me he enunciado desde la antropología visual, ni desde ninguna disciplina en particular que me conduzca a casarme con unos corpus metodológicos y teóricos; he explorado los mundos de la infancia, el cuerpo, la música, la sexualidad, el desarrollo, el universo de los cuidados. Así que no hablo desde ninguna escuela ni disciplina. Hablo desde un territorio que se desangra por la devastación que produce el conflicto, las economías ilegales y los megaproyectos capitalistas. Si la etnomusicología, la antropología visual, la antropología del cuerpo, de la infancia o de la reproducción apoyan nuestro propósito de evidenciar que el territorio está completo sin «el desarrollo» y que el peor engaño ha sido el espejismo de la civilización versus la pobreza, bienvenidas sean. Sabemos que otro Chocó, otro Pacífico colombiano es posible desde el respeto de la autonomía y las formas propias de comprender el territorio. Hay un gran principio para la sostenibilidad: la autocreación continua de la vida (Escobar 2017, 37).

Crear las condiciones para la autocreación continua de la vida requiere, en regiones multidiversas como el Pacífico, de un nuevo —diálogo de visiones. Las recientes tendencias en el campo del diseño proporcionan elementos útiles a este respecto. Estas tendencias enfatizan el codiseño fundamentado en el principio de que toda comunidad practica el

diseño en sí misma. Ya no son los expertos los que diseñan. Todos diseñamos nuestra existencia. Y esto aplica con mayor pertinencia a las comunidades en defensa de sus modos de vida (Escobar 2017, 45).

Un ejercicio decolonial implica entonces comprender la investigación musical y la producción documental desde ese codiseño. Nos exige, además, relacionarnos con las y los actores respetando sus tiempos. Concebir la imagen de una manera distinta, más allá de la estética, es un contenido y un espacio para ver las problemáticas del mundo contemporáneo. Nos exige entender la dimensión ética de nuestro trabajo, los imaginarios y representaciones que ayudamos a perpetuar y el impacto que tiene en los territorios.

Mi lugar es liminal. Estoy adentro y afuera. Sigo cambiando el foco. Ya no me interesa poner la cámara al servicio de mi visión como autora. Resulta mucho más interesante, como lo hicimos con los últimos cortometrajes, darles la cámara a los jóvenes, a los colectivos de comunicaciones que están contando el territorio desde su propio lugar. Solo en el momento en que entregas la cámara, en que dejas que el otro sea quien pregunte, que hable, que diga lo que quiere decir, puedes pensarte desde una verdadera reflexividad (Guber 2001, 41): no hacemos investigación sobre personas, hacemos investigación con las personas. Allí está la capacidad de nuestra investigación musicológica y cultural, en generar cambio social en el marco de un «codiseño» que, en palabras de Arturo Escobar, nos permite imaginar que otro mundo es posible.

La antropología tiene la capacidad de desmontar la ficción, el espejismo que nos presentaron y que nos siguen presentando sobre la pobreza y la carencia. Los pueblos indígenas, campesinos y afrodescendientes de los territorios americanos solo necesitan de su territorio y de su autonomía. Seguir centrándonos en los discursos de pobreza y de carencia es contribuir a la manipulación, el despojo y la explotación de los territorios. En este sentido, *la ontología de la compleción* es una apuesta por hacer antropología con nuestros interlocutores, no como objetos que estudiamos, sino como agentes de conocimiento, poder y capacidad de transformación. Es, por lo tanto, en palabras de Octavio Panesso, aportar a la «toma de consciencia».

Referencias

- Escobar Arturo. 2017. “El Pacífico Colombiano. Diálogo de Cosmo/visiones”. *This Place*. Fundación Más Arte Más Acción.
- Grosfoguel, Ramón., & Mignolo, Walter. 2008. “Intervenciones decoloniales: una breve introducción”. *Tabula rasa*, (9), 29-37.
- Guber, Rossana. 2001. *La etnografía: método, campo y reflexividad* (Vol. 11). Editorial Norma.
- Mignolo, Walter. 2007. *La idea de América Latina: la herida colonial y la opción decolonial*, trad. Silvia Jawerbaum y Julieta Barba. Gedisa, Barcelona.

Documentales y videos musicales referenciados

- Los Sonidos Invisibles*: <https://www.youtube.com/watch?v=xTobO0u-6Sg>
- Velo qué Bonito*: <https://www.youtube.com/watch?v=KO7wMmQKxYw&t=2s>
- Recorridos por las memoria* capítulo Tumaco
- Recorridos por la memoria* capítulo Antioquia
- Los Hijos del Okendo*: <https://www.youtube.com/watch?v=6PS87T9XUWo&t=30s>
- Raíces*: <https://www.youtube.com/watch?v=zmlwp3d4-Jk>
- Tierra*: <https://www.youtube.com/watch?v=1Mj4wocjBoM&t=1s>
- Alas*: <https://www.youtube.com/watch?v=ANipVeWqk6Q>
- Se- Mental*: <https://www.youtube.com/watch?v=KLKGc094RfQ>
- En Algo Andaban*: <https://www.youtube.com/watch?v=0mlwrHxJdBM>
- Renacientes*: <https://www.youtube.com/watch?v=imEJXhH9wkw>
- Performance Renacientes*: <https://www.youtube.com/watch?v=LEdNdxZk9fM>

«LOS OLVIDADOS»: MÚSICA CAMPESINA DE SAN VICENTE DE CHUCURÍ

Laura Carolina Fernández Rueda¹

Introducción

Este trabajo de investigación surgió del interés por indagar las razones y los procesos que subyacen a las enunciaciones en torno al *olvido* de la música campesina en San Vicente de Chucurí. Pensando en mi capital musical heredado, hice un viaje mental por los cuadros *chucureños*² para darme cuenta de que en ninguno de ellos estaba la música campesina de la población. En mi caso particular, tuve una infancia rodeada de abundantes posibilidades artísticas, sin embargo, nunca tuve contacto con las culturas musicales campesinas.

El analizar la música campesina como un conjunto de textualidades producto de una constante reconstitución que se lleva a cabo por prácticas de transculturación sónica me permitió observar que, si bien la música campesina está atravesada por un dinamismo que la mantiene vigente, el sujeto campesino, el músico campesino ha quedado tendencialmente excluido. Las enunciaciones de los músicos campesinos acerca del olvido constituyen un dispositivo discursivo que complica la borradura de

¹ Investigadora independiente. lacaferu41@gmail.com

² Gentilicio con que se conoce a las personas nacidas en San Vicente de Chucurí.

la que son objeto, manteniendo vivo un debate sobre el localismo sónico y entrar, así, en la disputa por el acceso a la esfera pública.

El municipio de San Vicente de Chucurí está ubicado en la zona centro del departamento de Santander, Colombia. Dicho territorio ha sido de gran importancia en el país debido a la fertilidad de sus tierras y la cercanía al río Magdalena. Desde la formación y conformación territorial del municipio, el intercambio cultural y la diversidad de pobladores que lo han habitado ha sido una constante. Este contacto de culturas ha llevado a la apropiación y re-elaboración de múltiples elementos culturales, entre ellos la música y, particularmente, la música campesina.

La música campesina es una manifestación que actualmente se da en toda Colombia, sin embargo, esta denominación presenta controversia y polisemia debido a que, en ciertos casos, se entiende de distinto modo de acuerdo con el lugar. En el caso de San Vicente de Chucurí, el término está asociado al sujeto campesino (aunque no exclusivamente) y hace referencia a un conjunto de géneros que a su vez se agrupan en subcategorías como *música andina colombiana*, *música parrandera*, *música de despecho* y *la música de cantina*³. Como se puede observar, la presencia de estas expresiones musicales responde al intercambio cultural referido previamente.

En el caso particular de San Vicente de Chucurí, la revisión histórica de la construcción y consolidación del territorio puso de manifiesto las constantes luchas de poder por la tierra, debido a su ubicación estratégica y la fertilidad de sus tierras. El recorrido histórico de dicho territorio muestra: 1) las diversas relaciones de sus habitantes con la tierra 2) la configuración del sujeto campesino, 3) el impacto de los diversos factores (económicos, políticos y sociales) que han transformado el territorio: marginación del campesino, pérdida de memoria del campesino como actor social, la estigmatización del campesino, entre otras. Dicho proceso complejo y contradictorio muestra cómo el uso y la tenencia de la tierra ha sido un proceso acompañado de diversas violencias (Pérez 2003-2004, 64). Las relaciones que han construido el territorio chucureño han oscilado entre el poder, los dominios ejercidos y las manipulaciones de los diversos actores. También la memoria y los olvidos han sido objeto de abuso y uso (Ricoeur 2004, 110) lo que ha llevado a la afectación de la(s)

3 Se recomienda escuchar la producción discográfica *A tocar los palos* del año 2015.

identidad(es) de los campesinos en dicha localidad⁴, ya que, como bien lo señala Marc Augé: «nuestra vida cotidiana individual y colectiva, privada y pública, está influida por estas formas de olvido» (Augé 1998, 33) y también por las formas de memoria. De tal manera que el relato histórico de los sujetos es construido y transformado a su vez por los diversos niveles de historia que lo atraviesan y lo implican, «así la historia de un individuo [...] está presa de la gran historia [...]» (Augé 1998, 48,49)⁵.

Del olvido en la música campesina

Los procesos que subyacen a las enunciaciones en torno al *olvido* de la música campesina en San Vicente de Chucurí son enunciaciones expresadas por diferentes pobladores, pero, de manera particular, por los propios músicos campesinos. Se dice que la música de cuerda (campesina) se «ha olvidado muchísimo» (Sánchez 2013, entrevista etnográfica), que «ha estado como alejada» (Galvis 2013, entrevista etnográfica), que los que continúan interpretándola es porque «estamos es de necios» (Sarmiento 2013, entrevista etnográfica), al punto de que «en San Vicente es como si fuera delito tocar guitarra, a usted lo ven con una guitarra por aquí, por la calle, es como si no pasara na'» (Bautista 2013, entrevista etnográfica). Todo ello ha llevado a la percepción de que «eso ya casi no existe, se ha acabado bastante la agrupación musical» (Galvis 2013, entrevista etnográfica), lo que a su vez se experimenta como una pérdida del «músico territorial [y del] sentido de pertenencia» (Páez 2013, entrevista etnográfica). La percepción del olvido actual de la música campesina emerge de la comparación con la importante presencia que tenía antaño. Carlos Galvis comenta: «En el 75, 76, en ferias, bajaban muchísimos músicos [...] Más antes había más agrupaciones y se presentaban más, o sea, en cualquier momento presentaciones y toda esa cosa, pero entonces todo

4 “(...) la presencia de memoria puede consolidar y fortalecer las identidades, pero también es cierto que su ausencia las fragmenta y las debilita. La memoria, bien sea feliz, incómoda o trágica, condiciona las identidades de un grupo humano.” (Pereiro 2013, 70).

5 “El hombre puede ser autor de un relato (...) e inclusive contar su propia historia; empero, la Historia no tiene autor, sino que resulta de múltiples factores que determinan la acción colectiva de los hombres, es decir la acción política. (...)” (Gaulejac & Silva 2002: 37).

eso ya casi no existe» (Galvis 2013, entrevista etnográfica). Pablo Emilio Sarmiento se queja de que «hoy en día ni siquiera a la mamá se le da una serenata» (Sarmiento 2013, entrevista etnográfica). Con relación a este tipo de ocasión, Mario Sánchez recuerda:

Sálamos a dar serenatas [...]. Nosotros también íbamos donde los vecinos; cuando eso, se hacían unas fiestas de dos, tres días. La gente era mucho de bailar la música [...] A nosotros nos invitaban a los noviazgos, cuando había matrimonios, cuando alguien se cuadraba una novia y le daba serenata [...] Cuando eso, era la música del tiempo. (Sánchez 2013, entrevista etnográfica).

Algunos consideran, además, que se ha generado un proceso de discriminación que asocia la parranda con el trago y con el campesino:

Yo creo que no se puede generalizar en el campo. Lo que le digo es que en el campo había mucha parranda, entonces la música era muy de la parranda, era... se emborrachaban, pero era el ambiente del campesino. Lo que pasa es que en el pueblo generamos un proceso discriminatorio muy notable que el campesino de pronto lo estamos ya... el campesino es muy auténtico, a él no le da pena demostrar lo que es [...] Porque son auténticos; entonces, en un momento dado, puede ser que hoy en día los músicos, el músico que es parrandero se toma su traguito para animarse. Pero una cosa es que pase al extremo que sea un borracho un irresponsable. (Ardila J 2014, entrevista etnográfica).

Varias personas atribuyen la pérdida y el olvido de la música campesina al hecho de que «la música parrandera ya poco le gusta a la juventud» (Galvis 2013, entrevista etnográfica). Esta falta de interés, desde su punto de vista, genera una interrupción en la transmisión, y su consecuente muerte:

Lo que pasa es que esta música ya va perdiendo el año. Por ejemplo, nosotros ya nos morimos y ya los hijos de nosotros no creo que van a tocar. Por ejemplo, el nieto mío, él no va a tocar música de ésta [...]. Él tiene 14 años, ¡imagínese usted a la época de la juventud hoy en día les gusta otra música! Entonces esto va muriendo lentamente, va muriendo lentamente, yo sé, eso es de ahí. (Benavidez 2013, entrevista etnográfica).

También se argumenta la falta de interés por parte de los medios como la radio y la televisión, así como de la alcaldía, a pesar de que «aquí en este momento hay muchos artistas como ellos, que de verdad tienen ese corazón y ese sentimiento de cantar esa música con honor y con amor» (Sánchez M 2013, entrevista etnográfica). Por lo contrario, aseguran, hay un «cierto desprecio» (Páez 2013, entrevista etnográfica).

La valoración de la música campesina, como símbolo de lugar, por los relatos de lo nacional y por la industria del entretenimiento, complica la política de la relación entre la inclusión estética y la inclusión social. Se observa que la transculturación sónica generalmente debe ser realizada mediante ciertos procedimientos musicales que aseguren una estética apropiada y, por lo tanto, su validación canónica. Ochoa señala que la periferia, en este caso, se define no tanto por lo folclórico idealizado sino por las transculturaciones que desde los parámetros del canon son consideradas «vulgares».

Las exclusiones de raza, etnicidad, género, sexualidad y clase están, a menudo, mediadas por este término: la oposición binaria que subyace a estas exclusiones no es entre lo tradicional y lo popular sino más bien entre transculturaciones epistemológicamente validadas a través de prácticas de purificación y aquellas que no lo son. (Ochoa 2012, 398)

No obstante, a pesar de que un imaginario de lo campesino como ícono de identidad local atraviesa los discursos y las prácticas de las transculturaciones de la música campesina, se quiere sugerir aquí que, efectivamente, la política de la relación entre la inclusión estética y la inclusión social es problemática. Todo parece poner de manifiesto que lo excluido aquí es el sujeto campesino como actor social.

Ya sea que otros adjudiquen un cierto carácter de pureza a los campesinos y su música o que ellos mismos se representen de este modo, la no total inclusión de la estética que acompaña sus interpretaciones, su exclusión de los proyectos culturales y su falta de acceso a los diversos medios que podrían promover su música, ponen de manifiesto su carácter periférico en una esfera pública en la que el localismo sónico aparece como algo altamente disputado, y donde se articulan de formas contradictorias las múltiples mediaciones de validación y/o exclusión sónica (Ochoa 2012). En suma, lo que parece relegar a los campesinos y su música al olvido es la asimetría de los recursos con que cuentan para acceder a la esfera pública aural.

Las interpretaciones musicales de los campesinos no alcanzan, en general, la validación estética que legitima ciertos procesos de hibridación producto de la transculturación sónica, lo que coloca a los campesinos en un espacio periférico de la esfera pública aural, acentuando la desigualdad social y estética. Esto, por otra parte, se corresponde con el deterioro del que ha sido objeto la figura del sujeto campesino en Colombia. No obstante, es necesario decir que los músicos campesinos leen con mucha claridad esta situación. Ellos constantemente señalan la necesidad de ser grabados y difundidos en medios como la radio y la televisión⁶; comprenden la importancia que estas formas de entextualización pueden tener, no solo para su popularización y la vitalidad de su música sino como conformadoras de un archivo sonoro que asegure la preservación de sus interpretaciones en la memoria de los chucureños, desde luego una memoria que no solo articula el pasado, sino que apunta, desde el presente, al futuro. En esta lectura, los músicos campesinos hacen operar, en ocasiones, lo que se ha denominado *epistemología de la pureza*, al constituirse como aquellos que mejor encarnan el sentido de lugar, el amor por el territorio, etcétera. También, en oportunidades, refieren la necesidad de acceder a los medios que les permitan «modernizar» sus interpretaciones. Tal parece que el *olvido* referido sistemáticamente se constituye como un dispositivo discursivo que complica la borradura de la que son objeto los músicos campesinos en la constante relación entre las prácticas de purificación y transculturación sónica validadas; un dispositivo que contesta y visibiliza la desigualdad, y al hacerlo, mantiene vivo un debate sobre el significado del localismo sónico, que constituye el medio para acceder a la esfera pública aural. Dicha esfera se antoja como el espacio de lucha política por excelencia para que los paradigmas existenciales de los que forma parte la música campesina obtengan reconocimiento y validación en un contexto que, cada vez más, borra al campesino.

6 “[...] «[...] no habíamos tenido la oportunidad de grabar. [...] de pronto un apoyito una ayudita porque uno es del campo y es muy pobre y entonces uno no alcanza para pagar”» (Entrevista etnográfica Morales 2013); “«[...] es mi consideración siempre, si nosotros logramos que se logre, se llegue a grabar un CD, hay mucha exigencia para la grabación”» (Entrevista etnográfica Amaya 2014); “[...] «[...] a la mayoría le gusta que uno toque esto y a uno cuando lo ven por la televisión, por el canal, ¡hay Ay, yo lo vi!, que no sé quequé, bacano[...]” [...]» (Entrevista etnográfica Ramos 2015).

Conclusiones

La investigación sobre la música campesina de San Vicente de Chucurí surgió debido a las enunciaciones del olvido. Dicha percepción está ligada: 1) a un proceso histórico constante de exclusión social del campesino y 2) a una descripción de la nación que construye su historia mediante una operación política que le asigna una dimensión temporal ligada al pasado. Sin embargo, la música lejos de desaparecer está en una proliferación de textualidades producto de transculturaciones sónicas que la han dinamizado.

Las sonoridades electroacústicas y el actual modelamiento de la escucha debido a la difusión musical por parte de los diversos medios de comunicación y grupos musicales con variados grados de elaboración y transformación de la música campesina ponen de manifiesto que realmente lo que está olvidado no es la música como sonido: a diferencia de lo que en un primer momento dejan ver las enunciaciones, ésta se encuentra en una dinámica vital de multiplicación textual. Dicho proceso complejo resalta la articulación entre identidad local, tradición y representatividad de la música campesina. Un proceso de transculturación sónica mediado por una epistemología de la pureza que, como bien señala Ochoa, se conforma como un campo conflictivo que puede promover o disrumpir dichas prácticas puras para negociar los sentidos de lo *tradicional*. Si bien la música campesina no está olvidada, las enunciaciones de los músicos y los habitantes de San Vicente de Chucurí sobre su olvido muestran, ciertamente, que hay un borramiento de los campesinos debido a su exclusión de los proyectos institucionales y la desventaja de sus interpretaciones frente a los modelos de sonoridad promovidos por los medios y la industria, sonidos que se han ido legitimando.

En el caso particular de San Vicente de Chucurí, la revisión de una serie de procesos históricos puso de manifiesto un proceso complejo de uso y tenencia de tierras que fue configurando al territorio como zona roja, un lugar que ha sido acompañado de diversas violencias. Historia que, para el caso campesino, fue condicionando la imagen que se ha construido de dichos sujetos, adjudicándoles un carácter social devaluado y estigmatizante. Así, los campesinos han debido atravesar procesos complejos de desplazamiento forzado, exilio, abandono, experiencias de pérdida, sufrimiento, muerte y humillación, entre otros. En estas diversas relaciones han ido quedando marginados y estigmatizados por una

historia nación que los fue construyendo como sujetos anacrónicos e invisibles. En este sentido, la historia nacional ha desconocido la historia de los sujetos campesinos, ubicándolos en un espacio social imaginario que los vincula con un pasado *tradicional*, arcaico, *premoderno*. Así, las *historias otras* han sido borradas como estrategia política que oculta la condición violenta de producción y reproducción de las identidades. Los campesinos dependientes de dichos procesos de negación simbólica quedan olvidados en su carácter contemporáneo.

Por tanto, la problemática entre música campesina (en tanto *cultura*) y el sujeto campesino (en tanto sujeto subalterno) hacen parte del proyecto desaparecedor de la modernidad que trae consigo el carácter violento original del proyecto nación. En este sentido, los modos en que se construyen las expresiones musicales y las formas de vida que giran en torno a ellas son reconocidas en el dominio de la cultura, pero, de manera paradójica, a su vez son consideradas como *tradición atávica*, es decir, retrasos en la construcción de una historia nacional moderna.

Se justifica entonces la razón de situar al olvido en una teoría de la cultura o de los actores sociales, sean individuos o colectividades, ya que el olvido se ubica, como la identidad, en el lado subjetivo de la cultura. Así, al estudiar el olvido en los sujetos, el lugar que se investiga es la cultura —ya que articula y desarrolla prácticas— en su historicidad. En el caso particular de la música y el olvido, éstos se juntan, renuevan y transforman en las experiencias o sentimientos que involucra el conocer, pues, como señala Cervio, lo que se recuerda es producto de vivencias e impresiones hechas cuerpo. (Cervio 2010, 77). En palabras de Merleau-Ponty: «El mundo percibido no es solamente mi mundo, es en él que veo dibujarse las conductas del otro, éstas también apuntan a aquél, que es el correlato no solamente de mi consciencia, sino también de toda consciencia con que pueda encontrarme». (Merleau 1993, 351). En concordancia con lo anterior, la música *lleva la marca de la acción humana* y, como tal, permite experimentar *la presencia próxima del otro*; la experiencia del cuerpo es *conciencia corporizada* en la medida en que es a partir de la experiencia de ser en el mundo que se existe. Los sistemas musicales se observan, pues, en la interacción social, política, económica, territorial e histórica. El sentirse en cuerpo con otros cuerpos, está en sintonía del *ser en el mundo*. Por tanto, el recordar-olvidar expresiones musicales en su complejidad también remite al recuerdo-olvido de la conexión entre cuerpos y emociones que se han constituido a través de las historias individuales y colectivas.

Referencias

- Amaya, Leonardo. 2014. *Entrevista etnográfica*. San Vicente de Chucurí: 18 de abril.
- Ardila, Jaime. 2014. *Entrevista etnográfica*. San Vicente de Chucurí: 26 de abril.
- Augé, Marc. 1998. *Las formas del olvido*. España: Editorial Gedisa.
- Bautista, Luis. 2013. *Entrevista etnográfica*. San Vicente de Chucurí: 5 de febrero.
- Benavidez, Marceliano. 2013. *Entrevista etnográfica*. San Vicente de Chucurí: 23 de enero.
- Cervio, Ana. Abril de 2010. “Recuerdos, silencios y olvidos sobre ‘lo colectivo que supimos conseguir’”. Memoria (s) y olvido(s) como mecanismos de soportabilidad”. *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*(2).
- Fernández, Laura. 2015. *Producción discográfica A tocar los palos*. San Vicente de Chucurí.
- Galvis, Carlos. 2013. *Entrevista etnográfica*. San Vicente de Chucurí: 3 de mayo.
- Gaulejac, Vicent; Silva, Hydeé. 2002. “Memoria e historicidad”. *Revista Mexicana de Sociología*, pp.31-46.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1993. *Fenomenología de la percepción*. Buenos Aires: Editorial Planeta.
- Ochoa, Ana María. 2012. Social transculturation epistemologies of purification and the aural public sphere in Latin America. En J. Sterne, *The Sound Studies Reader* (págs. 387-404). New York.
- Páez, Gerzon. 2013. *Entrevista etnográfica*. San Vicente de Chucurí: 3 de mayo.
- Pereiro, Xerardo. 2013. Antropología, Memoria Social e Historia. *Revista de Estudios Etnográficos ETNICEX*(3), 65-79.
- Pérez, Manuel. 2003-2004. “La conformación territorial en Colombia: entre el conflicto, el desarrollo y el destierro”. *Revista Cuadernos de desarrollo rural* (51).
- Ramos, M. (2015). *Entrevista etnográfica*. San Vicente de Chucurí: 23 de marzo.
- Ricoeur, Paul. 2004. *La memoria, la historia, el olvido*. México: Fondo de cultura económica.
- Sánchez, Manuel. 2013. *Entrevista etnográfica*. San Vicente de Chucurí: 3 de mayo.
- Sánchez, Mario. 2013. *Entrevista etnográfica*. San Vicente de Chucurí: 17 y 19 de enero y 3 de mayo.
- Sarmiento, Pablo. 2013. *Entrevista etnográfica*. San Vicente de Chucurí: 20 de enero y 5 de febrero.

APUNTES PARA PENSAR LA ACADEMIA MUSICAL COLOMBIANA EN CLAVE DE INTERCULTURALIDAD CRÍTICA¹

VIOLETA SOLANO VARGAS²

En Colombia y en otros países de la región no es nuevo el debate sobre el modelo hegemónico de formación musical que se instauró siguiendo la estructura y lógicas del conservatorio centroeuropeo decimonónico. Una parte de este debate ha girado en torno a la ausencia de las músicas populares en la academia, que históricamente han sido excluidas al ser consideradas «simples», «inferiores», «no eruditas», «vulgares» pertenecientes a sectores «incultos»³. Sin embargo, hoy el contexto es otro, los intereses son distintos; en respuesta, las políticas educativas, culturales y económicas también se han modificado. Es así como, en años recientes, ha resurgido un creciente interés por incorporar dichas músicas en los currículos universitarios, en el contexto de una renovada tendencia por reconocerlas, valorarlas y legitimarlas.

-
- 1 Este artículo plantea algunas de las reflexiones abordadas en la investigación doctoral que desarrollo desde agosto del 2019 como estudiante becaria del programa de Maestría y Doctorado en Música (etnomusicología) de la Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México.
 - 2 Universidad Nacional Autónoma de México. violetasolanovargas@gmail.com
 - 3 En este artículo expongo más adelante algunas de las razones por las cuales utilizo el concepto de músicas populares para referirme a las comúnmente llamadas músicas tradicionales (regionales, locales, colombianas, campesinas).

Actualmente, son varios los programas universitarios en Colombia que, en diferentes niveles y desde diversos enfoques, promueven el estudio de las músicas populares. Aunque esto ha abierto la puerta a muchos cambios positivos y a agrietar el modelo de la educación musical hegemónica, sigue habiendo, por ejemplo, una limitada participación de lxs músicxs populares en la universidad. Asimismo, no se puede perder de vista que estas propuestas conllevan riesgos implícitos, por ejemplo, el riesgo de que la dimensión política de la interculturalidad se disuelva en medio de los discursos del multiculturalismo y el patrimonialismo de corte neoliberal que han incidido tanto en el campo de la cultura como en el de la educación en el nuevo milenio (Yúdice 2002; Briones 2007; Walsh 2017; Dietz 2017, 2019).

A continuación, presento una breve contextualización de algunos aspectos que nos pueden ayudar a entender mejor la evolución reciente de la academia musical colombiana, específicamente el interés manifiesto de algunos programas universitarios por incorporar las músicas populares en los planes de estudio, escenario que plantea nuevos desafíos y posibilidades para la transformación de dicha academia. Posteriormente, expongo algunos aspectos centrales de la investigación que adelanto, incluyendo la propuesta de un concepto político de músicas populares, así como algunos avances alcanzados hasta el momento en el desarrollo de dicha investigación. Finalmente, concluyo explicando por qué considero interesante y útil aprovechar la coyuntura actual para pensar en construir una academia musical en clave de interculturalidad crítica.

Breve contextualización

La otrerización, racialización, discriminación y desigualdad a la que indígenas, afrodescendientes y campesinxs han sido sometidos desde hace siglos hacen parte de la problemática estructural de nuestras sociedades latinoamericanas. Sin embargo, las guerras independentistas y los nacionalismos de los siglos XIX y XX marcaron el inicio de un esfuerzo paulatino por construir sociedades menos inequitativas. Poco a poco, a lo largo del siglo pasado pero sobre todo en la segunda mitad, desde diferentes lugares y en distintos campos sociales, culturales y disciplinares, se crearon y fueron consolidando movimientos sociales e intelectuales

que buscaban incidir en la problemática en cuestión⁴. La confrontación de esta problemática y el intento por deconstruir lo que Quijano (2000) llamó la colonialidad del poder se convirtieron para muchos en un compromiso ético y político en pro de la dignidad de quienes viven en el lado oscuro de la modernidad.

En las décadas de los 60 y 70 se fortalecieron en Colombia las luchas y resistencias de los grupos indígenas, afrocolombianos y campesinos. En el sector educativo surgió un proyecto que se denominó «etnoeducación», como respuesta a las exigencias de las llamadas minorías étnicas para que se le diera cabida a lo que ellas mismas llaman «conocimiento propio». En el campo musical en los 70 aparecen los Carrangueros de Ráquira, Yaki Kandru y el Grupo Nueva Cultura, entre otros, interesados en la exploración musical a partir de las músicas populares, pero también, algunos, en el papel de la educación como espacio de intervención sociopolítica. En 1975 la etnomusicóloga María Eugenia Londoño abrió la cátedra de etnomúsica en la Universidad de Antioquia, lo cual constituye un precedente importante entre las apuestas por transformar y enriquecer la educación musical universitaria. Asimismo, iniciando los 90, Londoño y algunos de sus colegas crearon el grupo de investigación Valores Musicales Regionales, cuyo principal interés era visibilizar y estudiar las músicas populares desde la perspectiva de la investigación/acción participativa.

A mediados de los 80 la demanda de exotismo cultural por parte de los públicos de algunos países centroeuropeos y de los Estados Unidos, principalmente, propició la construcción de puentes de comunicación entre lxs llamadx musicxs profesionales y lxs musicxs populares. Apareció una nueva categoría en la industria musical, la *world music*. Los nichos de mercado para la circulación de las «músicas fusión» o «músicas del mundo» se convirtieron en una interesante opción económica para lxs musicxs del sur (A. Ochoa 2003).

En los 90 apareció el discurso de la multiculturalidad, tanto en Colombia como en otros países de la región. En el país uno de los cambios significativos que propició este discurso fue el reconocimiento de las

4 Vale la pena mencionar a la Asociación Nacional de Usuarios Campesinos - ANUC (1967), el Consejo Regional Indígena del Cauca - CRIC (1971), el Movimiento Cimarrón (1982) y La Unión Patriótica (1985), entre otros; proyectos intelectuales como la teoría y teología de la liberación, el giro decolonial, y la interculturalidad, entre otros.

llamadas minorías sociales como actores importantes en la construcción de la nación. A partir de las políticas culturales de los 90 empezaron a circular discursos reivindicando la diferencia cultural, buscando reconocer, valorar, incluir, visibilizar, y promover la multiculturalidad del país, ahora denominada diversidad cultural. Esto ayudó a empoderar a los sectores de la población civil que históricamente habían sido subalternizados, para poder exigir sus derechos desde un marco jurídico y ser escuchados. Empero, en los 90, con el gobierno de César Gaviria, se estableció el neoliberalismo, el cual constituyó un terreno fértil para que en Colombia se consolidara el discurso del multiculturalismo (Zambrano 2020).

Desde finales del siglo XX «la cultura» pasó a ser uno de los mayores centros de interés político y económico a nivel global (Yúdice 2002). Yúdice, al igual que otros en América Latina (Briones 2007; Restrepo 2012; Araujo 2014, entre otros), han analizado la ubicación de la cultura como recurso estratégico en el neoliberalismo, que encuadra los discursos del multiculturalismo, la interculturalidad funcional y el Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI), los cuales han influenciado el campo de las políticas estatales, los discursos académicos y las disputas sociales.

En la primera década del actual milenio, Colombia se suscribió a la Convención del PCI de 2003 de la UNESCO y desde entonces varias prácticas musicales populares se han patrimonializado (Solano 2016). Recientemente, a las políticas culturales que surgieron con la nueva Constitución y las de PCI se sumaron las de la llamada economía naranja, impulsada por el gobierno de Iván Duque⁵. Así, en la misión y visión del Ministerio de Educación de Colombia se estipula que uno de los objetivos estratégicos es lograr reconocer e integrar «la diferencia, los territorios y sus contextos», además de promover en los estudiantes “aprendizajes cívicos de cara a los retos actuales relacionados con la ciudadanía digital, la *economía global*, la *diversidad pluricultural* y la *democracia*” (2019, 9 y 24) (la cursiva es mía)⁶. Por otra parte, no es casual que, entre las estrategias políticas creadas en el gobierno Duque, se haya incorporado «la música colombiana», bajo el lema «Colombia. Siente el ritmo», dentro de la

5 Ver *ABC Economía naranja* (s.f); “Economía naranja. Sello Colombia Crea” (s.f), ambos documentos se elaboraron desde el Ministerio de Cultura.

6 Ver el *Plan Estratégico Institucional 2019-2022* (PEI) del Ministerio de Educación Nacional (MEN).

«marca país», con el propósito de impulsar el turismo cultural⁷. También llama la atención que uno de los propósitos del Ministerio de Comercio, Industria y Turismo, de la mano del Ministerio de Cultura, sea desarrollar el turismo cultural

de manera sostenible como parte del turismo naranja (...) orientado a constituirlo en un pilar de competitividad y de generación de ingresos para los agentes del turismo y la cultura, así como en una estrategia para lograr la puesta en valor del patrimonio cultural material e inmaterial, la diversidad cultural, las artes y las industrias culturales y creativas, en los territorios con vocación de turismo cultural. (2018, 21)⁸

A lo anterior se suma, en el contexto de la educación musical universitaria, el surgimiento en las últimas dos décadas de un creciente interés por parte de muchxs jóvenes y músicxs ciudadinxs por acercarse, estudiar, interpretar y componer a partir de una exploración de las prácticas musicales y un acercamiento a lxs músicxs populares. Asimismo, es necesario mencionar la evolución reciente de la formación musical universitaria, particularmente la creación de posgrados de música, que ha tenido un impacto positivo en los procesos de enseñanza, aprendizaje, investigación y creación musical⁹. Estos cambios han propiciado que se diversifiquen los horizontes profesionales de una persona formada académicamente como músicx y que haya una mayor apertura a cultivar un pensamiento crítico, orgánico e integral. Esto ha contribuido a que haya más interés por las músicas populares, que estas sean cada vez más entendidas como expresiones y prácticas socio-culturales heterogéneas, complejas y situadas. Como señala Miñana (2019), el siglo XXI ha sido un momento importante de transición que ha ayudado a fortalecer la

7 La marca país es un proyecto liderado desde hace unos años por Procolombia y la marca Colombia. Co en asocio con Colombia travel. Ver noticia publicada (2019) en la página web del Ministerio de Comercio, Industria y Turismo sobre la Campaña internacional de turismo 'Colombia, Siente el Ritmo'.

8 *Plan Sectorial de Turismo 2018 - 2022* elaborado desde el Ministerio de Comercio, Industria y Turismo.

9 Las universidades EAFIT, Universidad Tecnológica de Pereira, Pontificia Universidad Javeriana, Universidad del Cauca, Universidad El Bosque, Universidad de Antioquia, Universidad del Valle, Universidad de Los Andes y la Universidad Nacional, son actualmente las nueve instituciones con maestrías en música en Colombia.

investigación y formación universitaria en música, dejando atrás, poco a poco, el enfoque folclorista que predominó en el siglo XX¹⁰.

Aunque son varixs lxs investigadorxs que han realizado críticas al modelo educativo hegemónico de formación musical universitaria, hasta el momento son muy pocas las investigaciones y publicaciones sobre la incorporación de músicas populares en programas universitarios de música en Colombia¹¹. Esto quizás se debe a que esta incorporación es un fenómeno relativamente reciente¹². Es por tanto necesario reflexionar al respecto, buscando no solamente cuestionar el modelo hegemónico de formación musical y su pertinencia, sino también propiciar cambios que eventualmente lleven a su transformación¹³.

El abordaje de las músicas populares en la academia musical

El proyecto investigativo en el que vengo trabajando surgió de algunas reflexiones forjadas a lo largo de mi experiencia en la última década como docente en cuatro programas de formación musical en Bogotá, de las discusiones a las que asistí en varios espacios de debate en

10 Además de la apertura de los programas de maestría mencionados, es de resaltar los aportes de músicxs e investigadorxs que en dicho periodo nos formamos en posgrados por fuera del país en áreas como la musicología y la etnomusicología.

11 Con relación a los análisis críticos al modelo educativo hegemónico de formación musical universitaria ver Holguín 2017, J.S Ochoa 2011, Samper 2011, Santamaría 2015, Arenas 2015, entre otrxs.

12 Con relación a la incorporación de músicas populares en programas universitarios de música en Colombia ver Samper 2018; Solano 2018 y los demás artículos recopilados en las memorias del *Encuentro sobre músicas populares y tradicionales en la educación universitaria* publicado por la Facultad de Artes - ASAB, 2018, y el libro *Educación superior en música en Colombia*, 2021.

13 Algunos avances alcanzados en la última década son, por un lado, la participación, aunque esporádica, de músicxs populares en espacios universitarios, promovida principalmente gracias a la gestión de colectivos como Sonidos Enraizados de músicxs y gestorxs como Adrián Sabogal, Juan D. Castaño y Paola Henao, y músicxs docentes como María José Salgado, Urián Sarmiento y María E. Anchico, entre otrxs; por el otro, los encuentros propiciados desde algunos programas universitarios entre estudiantes y músicxs populares por fuera de las universidades; además de la participación de músicxs populares en talleres, festivales, diálogos y franjas académicas propuestas por colectivos, teatros e instituciones como el IDARTES, Circulart, el Teatro Colón, entre muchos otros.

torno a la investigación y a la educación musical tanto en Colombia como fuera del país, y de lo que esas experiencias suscitaron en mí como etnomusicóloga. Entre los aspectos que analizo están los procesos históricos que considero han llevado a la academia musical colombiana a introducir en su oferta educativa ciertas prácticas musicales populares. Igualmente, analizo cómo la incorporación de esas músicas afecta la experiencia sociocultural, musical y las subjetividades de lxs actorxs involucradxs en dichos programas. Estudio tanto las estructuras y relaciones de poder que atraviesan a algunos de los programas que abordan músicas populares en sus currículos como los contextos, sujetos populares, docentes y estudiantiles que participan en los programas. Me interesan las tensiones, negociaciones y posibilidades alrededor del reciente interés por incorporar músicas populares de sujetos subalternizados en la academia bajo la premisa, en muchos casos, de buscar ser «incluyentes» y «valorar» la diversidad cultural del país.

Hacia un concepto político de músicas populares

Stuart Hall señala que el término «popular» no solo se refiere a los sujetos, identidades y prácticas culturales que han sido rechazados o excluidos por las élites, sino que también, al ser apropiado por los sectores marginalizados, cumple la función de «fijar la autenticidad de las formas populares» (2010, 291). Interpreto esto no como la esencialización de dichas formas (sin desconocer que en no pocas ocasiones el término se usa como parapeto de un esencialismo estratégico), sino como la reivindicación de aquellas personas y prácticas culturales que han sido relegadas al ámbito de lo «bajo» en la distinción entre «alta» y «baja» cultura. Es entonces imprescindible tener en cuenta que lo popular ha sido reivindicado por los sectores subalternos como identidad política, como un lugar colectivo de enunciación desde el cual estos se contraponen a las élites, en rechazo a la jerarquización social y cultural establecida por estas últimas (Hall 1984).

El lugar de lo popular no es solo periférico, también es fronterizo. La frontera entre lo hegemónico y lo popular no es infranqueable o permanente sino porosa y, además, se encuentra en continuo movimiento. Hay prácticas y formas culturales que, habiéndose gestado desde la periferia, son, a través de determinados procesos culturales e históricos, incorporadas en el ámbito de la cultura hegemónica. Así como hay apropiaciones de prácticas y formas dominantes por parte de los sectores

populares (Alabarces 2021). Estos procesos de intercambio entre los sujetos y grupos sociales no están desprovistos de conflictos, por el contrario, constituyen una de las dinámicas de las disputas de poder en el ámbito de lo cultural. En todo caso, implican un condicionamiento mutuo de las relaciones entre los sujetos e identidades culturales dominantes y subalternas.

Finalmente, notemos que el término popular está en disputa: encuadra tanto los ejercicios de validación, jerarquización, deslegitimación y «plebeyización» cultural realizados por las élites (Alabarces 2021), como las reivindicaciones de identidades culturales realizadas por los sujetos que constituyen los sectores subalternos. De este modo, el concepto de lo popular se refiere a unos sujetos y sus identidades, a unas formas, géneros y prácticas culturales que se ubican, a consecuencia de las relaciones y disputas de poder acaecidas en el ámbito de la cultura, en un lugar periférico y fronterizo respecto de los sujetos privilegiados, sus identidades, formas, géneros y prácticas culturales hegemónicas. Lo popular es un ámbito cultural determinado a través de las relaciones y disputas de poder entre quienes hacen parte de los sectores sociales dominantes y quienes hacen parte de los sectores sociales subalternos. Ya sea en su uso por parte de las élites o en las reivindicaciones de los sujetos subalternizados, el término «popular» lleva inscrita la marca del poder, por lo que se refiere siempre a una cuestión de cultura/poder. En consecuencia, opto por referirme a las prácticas musicales de sujetos subalternizados, históricamente excluidos de la academia y por los sectores privilegiados de la sociedad, como *músicas populares*¹⁴.

Algunos avances

Una de las actividades iniciales realizadas en el desarrollo de la investigación consistió en revisar la oferta académica de formación musical en Colombia. Esto me permitió constatar que en mayor y menor medida, y como fue señalado, desde distintos enfoques, propuestas como

¹⁴ La discusión sobre las diferentes definiciones y usos del concepto de músicas populares, así como de los otros conceptos mencionados es amplio e interesante, sin embargo, no ahondaré en ello en este escrito, aunque sí lo hago en el marco de mi investigación doctoral. Para profundizar sobre el concepto de músicas populares sugiero ver los trabajos de A.M Ochoa (2003), González (2008), Jordán y Smith (2011), J.S Ochoa (2018); Alabarces (2021), entre otros.

el Proyecto Curricular en Artes Musicales (PCAM) de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas (UDFJC), la Maestría en Músicas Colombianas (MMC) de la Universidad El Bosque (UEB), la Licenciatura en Educación Artística de la Universidad Tecnológica del Chocó, la Maestría en Músicas de América Latina y el Caribe de la Universidad de Antioquia, entre otros, implícita o explícitamente, abordan las músicas populares desde una aparente interculturalidad¹⁵. La revisión de la oferta académica musical en el país a partir del análisis contrastado entre los documentos maestros¹⁶, la información en las páginas web de algunos programas y las apreciaciones de docentes, estudiantes y músicxs populares con quienes he conversado, además de mi propia experiencia como docente, me han permitido constatar que efectivamente los procesos y experiencias propiciados por estos programas están, entre otras cosas, transformando el paradigma de la educación musical, así como las identidades y prácticas musicales de algunas de las personas participantes en estas propuestas educativas¹⁷.

Asimismo, las conversaciones que he tenido tanto con estudiantes en formación como con egresadxs, docentes y directivxs de programas han permitido observar algunas contradicciones e inconsistencias en los discursos sobre las músicas populares, sus actores principales y sus contextos. Con frecuencia aparecen posiciones dicotómicas que oponen nociones de lo letrado a lo oral, lo popular o «tradicional» a lo moderno, lo urbano a lo rural, lo académico a lo empírico, lo «colombiano» a lo occidental/europeo, obviando lo problemáticas que por muchos motivos son estas dicotomías, entre otras cosas porque desconocen nuestra hibrididad constitutiva y siguen jerarquizando a los saberes y sujetos. Es clave revisar y aclarar las epistemologías desde las que se construyen las identidades de sujeto, de músicx. Identidades desde las que también se ejerce

15 Aunque fue fluctuando, el estudio de caso de la investigación se concentra principalmente en dos programas universitarios: el PCAM de la UDFJC y el programa de la MMC de la UEB.

16 Documentos institucionales que se presentan ante el Ministerio de Educación para la aprobación y apertura de cualquier programa académico en el país.

17 Varios proyectos musicales y pedagógicos de egresadxs son una muestra de lo mencionado. Del PCAM sobresalen, entre otros, Omar Romero, David Bedoya, Laura Lambuley, Marco Villarreal, Germán Malaver, Inti Gómez, Laura Chaparro y Alveiro Beltrán, entre otrxs. De la MMC, Jorge Zárate, María del Rocío Medina, Carolina Méndez, Juan Carlos Contreras, Oscar Yate y Johan Galindo, entre otrxs.

la práctica docente, por lo que se debe estar alerta a los conceptos que se utilizan, velando porque haya coherencia entre el posicionamiento conceptual, político y las prácticas artísticas y pedagógicas.

Los usos de términos como interculturalidad, multiculturalidad, identidad, diversidad cultural, lo propio, lo colombiano, entre otros, suelen ser ambiguos y, a veces, confusos. Con frecuencia estos usos dejan percibir un discurso purificador que alimenta una supuesta «colombianidad» musical que termina esencializando las prácticas musicales y lxs músicxs populares. En ocasiones las prácticas musicales populares terminan siendo abordadas casi exclusivamente desde las lógicas académicas hegemónicas como simples recursos sonoros y estéticos para la creación musical. Aunque en las narrativas se le da importancia al diálogo, a los contextos y a la participación de lxs músicxs populares en los espacios académicxs, en la práctica eso no parece concretarse tan fácilmente. Si bien hay una apertura y un interés por ampliar y enriquecer las experiencias de enseñanza/aprendizaje/creación musical, no cuestionar los discursos autorizados dificulta el avance del proyecto de una academia musical «incluyente», intercultural y crítica.

A partir de los análisis preliminares se evidencia que se suele privilegiar el estudio de repertorios e instrumentos populares y la creación de ensambles de ciertas músicas populares. Esas iniciativas han sido positivas, pues contribuyen a deconstruir el modelo hegemónico de formación musical y a cambiar de paradigma. Sin embargo, esa «inclusión» nos remite a una interculturalidad funcional que, entre otras cosas, mantiene relaciones de poder asimétricas entre lxs distintos actorxs. Una mayor participación de lxs músicxs populares en la academia es necesaria, pues, usualmente, su presencia o colaboración se limita a unas cuantas y esporádicas horas de taller y ensamble. Es necesario agrietar mucho más el modelo dominante para lograr modificar estructuralmente las lógicas jerárquicas de la colonialidad que hasta el momento han caracterizado al sistema de formación musical universitario y las formas de producción de conocimiento sobre las prácticas musicales populares. Esto sugiere la necesidad de pensar en estrategias que propicien que estxs músicxs populares también logren acceder a mejores condiciones de vida a través de trabajos estables gracias a su participación en los programas en cuestión. Una estrategia podría ser la promoción de proyectos colaborativos de investigación y de creación en los que lxs músicxs participen y se beneficien

activa y claramente. Esto ayudaría, además, a que tengan más posibilidades de inserción en la academia y en los círculos de la industria musical, cuando así lo deseen¹⁸.

Hacia una academia musical intercultural crítica

Si bien el concepto de interculturalidad ha sido trabajado poco dentro de la academia musical colombiana, está muy presente, desde hace al menos tres décadas, en discusiones en otros campos disciplinares, en los que se usa para pensar en posibles vías de descolonización disponibles que favorezcan relaciones sociales y culturales respetuosas y plurales, más empáticas y dialógicas, no desprovistas de tensiones y conflictos, susceptibles de deconstruir la colonialidad del poder, del saber y del ser que aún llevamos auestas.

Respecto a este término polisémico hay dos posiciones predominantes: una que lo ancla al multiculturalismo y otra que lo confronta. Como señala Rojas (2011), hablar de interculturalidad en los ámbitos institucionales suele hacerse en el marco del gobierno de las poblaciones a través de la cultura, en donde la interculturalidad es funcional al discurso estatal de la diversidad cultural. Inclusive, en estos casos la noción de interculturalidad sustituye la de multiculturalidad. La otra posición concibe la interculturalidad (crítica) como un proyecto ético-político opuesto al enfoque del multiculturalismo. Desde algunos discursos de la interculturalidad que se han forjado en América Latina en años recientes, se entiende que el proceso dialógico de las identidades culturales implica su mutua transformación. Lo importante no es la conservación o el respeto de alguna «esencia» cultural sino los posicionamientos políticos de dichas entidades en los procesos de intercambio y lo que pueden lograr en términos emancipatorios. Para que eso sea posible, es indispensable el cuestionamiento de las estructuras de poder que están en la base de su

¹⁸ Existen en este sentido esfuerzos importantes, como ya fue mencionado. Además de los talleres que algunxs músicxs populares han realizado en espacios académicos, es de resaltar que tanto en el PCAM como en la MMC se han hecho esfuerzos por propiciar espacios de encuentro e intercambio entre dichxs músicxs y lxs estudiantes a través de salidas de campo a festivales, convites, de las pasantías de inmersión, los Diálogos en Músicas Colombianas y, recientemente, de una residencia artística durante el segundo semestre de 2021 con la música caribeña Martina Camargo en la MMC.

subalternización; por esta razón, el proyecto de la interculturalidad crítica conlleva una transformación profunda de las estructuras del Estado y de las estructuras sociales.

Por su parte, Restrepo señala que es indispensable examinar la interculturalidad desde «un enfoque metodológico que [la aborde] como históricamente situada y contextualmente producida» (2014, 27). Argumenta que este concepto debe ser usado «bajo tachadura», es decir, como un concepto que, si bien es necesario, no debe ser simplemente asumido sino elaborado críticamente para cada contexto. Añade que se debe estar alerta a las limitaciones y alcances conceptuales y políticos de la interculturalidad, la cual debe desmarcarse de la «otrerización de la diferencia» —de la construcción de un otro, que en América Latina es casi siempre indígena o negro, asumido como exterioridad radical— y por el contrario aceptar el carácter constitutivo de la diferencia.

Así, entiendo la interculturalidad (crítica) como un proyecto ético-político y epistémico que no debe centrarse en la etnicidad como único referente de la diversidad, sino que debe ubicarse en una perspectiva interseccional susceptible de ser habitada por distintas identidades y subjetividades, de tal manera que pueda transformarnos. Como señala Walsh «el asunto clave es con quién y para qué [la interculturalidad], es decir, con qué propósitos interrelacionar (o interversalizar) conocimiento» (2007, 33). Ubicando dicho proyecto en la problematización desarrollada en mi tesis, una interculturalidad crítica, que escucha a lxs distintos actorxs y reconoce también tensiones y conflictos, en la práctica podría contribuir a la transformación y enriquecimiento de las relaciones y la experiencia individual y colectiva de lxs músicxs populares, docentes y estudiantes y, por ende, de la formación musical universitaria. En el contexto de una academia musical interesada por abordar lo popular, la interculturalidad crítica podría ser una perspectiva que propicie cambios internos necesarios e importantes a nivel curricular e institucional. Este enfoque ayudaría a enriquecer la academia desde la pluralidad y la heterogeneidad de las personas y saberes que sienten/caminan/tejen/crean las experiencias de enseñanza/aprendizaje/creación musical. La apuesta por reflexionar sobre qué implica apostarle a una sociedad y a una academia musical más «equitativa», menos racista, clasista y heteropatriarcal, que se puede identificar en los programas musicales y sus agentes, podría nutrirse del enfoque de la interculturalidad crítica para seguir mejorando la educación musical. Comprender la íntima relación entre la injusticia

social, la desigualdad y la jerarquía cognitiva global y romper colectivamente con lógicas de «otrerización», interviniendo y agrietando las estructuras de lo que Sousa Santos (2010) llama pensamiento abismal, es necesario¹⁹.

Considero que hablar de compromiso social, reconocimiento, equidad, «inclusión» e interculturalidad en Colombia y en la región, particularmente en un contexto en el que recientemente han predominado políticas y discursos inscritos en las lógicas del multiculturalismo y el patrimonialismo, debe implicar una aproximación crítica, un compromiso político y una responsabilidad ética con todxs lxs actorxs involucradxs, pero ante todo con lxs músicxs menos favorecidxs. En los casos en los que las prácticas culturales de lxs músicxs populares son cooptadas por la academia, la industria musical y las instituciones gubernamentales, así como por personas y entidades de sectores privilegiados de la sociedad, estxs siguen estando en una situación de desigualdad. No se trata de esencializar, y menos victimizarlxs, pues ellxs tienen responsabilidad sobre las interpretaciones que hacen de sus circunstancias, las acciones que toman frente a estas y las maneras en que construyen sus subjetividades. Sin embargo, no se puede perder de vista que son ellxs quienes suelen estar en el polo subalterno de las relaciones de poder, por lo que no suelen tener oportunidades de expresar y ser escuchadxs con relación a cómo lxs afectan los discursos, las políticas y las acciones de las instituciones y actores que inciden de diversas maneras sobre sus prácticas musicales y proyectos culturales y políticos.

Para finalizar, en el actual escenario político colombiano, me parece crucial analizar las implicaciones y consecuencias que están teniendo las políticas culturales, económicas y educativas en lxs músicxs y en las prácticas musicales, sean populares o no. Es imperativo preguntarse cómo se están implementando, cuál es su impacto, cómo y en qué medida esos discursos pueden caer en reproducir relaciones asimétricas y producir nuevas formas de subalternización que fomentan la desigualdad, y en general intercambios que invisibilizan los conflictos entre lxs distintxs actorxs del campo musical. Asimismo, es importante analizar cómo

19 Sousa Santos afirma que las líneas abismales que dividen separan y privilegian a unos sujetos por encima de otros que han sido subalternizadxs y marginalizadxs, son cambiantes y construidas progresivamente, son constitutivas de las relaciones políticas y culturales promovidas desde Occidente, a partir de las cuales se regulan las interacciones en el sistema mundo moderno.

desde la academia musical en ocasiones se logra trabajar por su transformación estructural. La perspectiva de una interculturalidad crítica facilita abrir nuevas vías para implementar procesos educativos musicales dialógicos y colaborativos, pero sobre todo nuevas maneras de relacionarnos, caminar/tejer desde un sentir colectivo y de escucha de las diferencias.

Teniendo en cuenta el momento coyuntural que atravesamos, uno de los propósitos de mi tesis doctoral es seguir reflexionando y aportando al debate sobre las implicaciones de los procesos actuales de la academia musical. A través de mi investigación, pretendo aportar algunas ideas para seguir construyendo una academia musical más plural, menos euroUSAcentrada, que promueva encuentros y diálogos benéficos para todxs. Una academia en la que las relaciones no solo estén motivadas por la exploración sonora y estética sino por el cultivo de relaciones que propicien intercambios, que produzcan una afectación colectiva. Es por lo tanto necesario hacer énfasis en las personas, los contextos, los afectos, las corporeidades y las relaciones de poder manifiestas en los procesos de enseñanza/aprendizaje/creación musical. Considero imperativo trabajar por una academia musical en la que sea viable una participación dialógica entre las distintas personas implicadas en estos procesos, sin desatender las tensiones y conflictos que también caracterizan a las relaciones humanas. En definitiva, una academia musical en clave de interculturalidad crítica podría ser una vía para seguir construyendo, diversificando y enriqueciendo los procesos de enseñanza, aprendizaje, reflexión y creación musical más allá de los discursos culturalistas.

Referencias

- Alabarces, Pablo. 2021. *Pospopulares: las culturas populares después de la hibridación*. Alemania: Bielefeld University Press.
- Araujo, Samuel. 2014 «Dimensiones políticas del diálogo intercultural. Patrimonios de conocimiento y luchas sociales», en *El valor del patrimonio: mercado, políticas culturales y agenciamientos sociales*. Compiladorxs Margarita Chaves, Mauricio Montenegro y Marta Zambrano. Bogotá, Colombia: ICANH.
- Arenas, Eliécer. 2015. «Una perspectiva y ocho invitaciones al diálogo», en *Revista Ricerare*, n° 4, Medellín, Colombia: Universidad EAFIT.

- Briones, Claudia. 2007. «Teorías performativas de la identidad y performatividad de las teorías», en *Tabula Rasa*, n° 6. Bogotá, Colombia: Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca.
- Castellanos, Natalia y Luz. D. Rivas, eds. 2021. *Educación superior en música en Colombia*. Bogotá, Colombia: Aula de Humanidades.
- Castillo, Francisco, ed. 2018. *Encuentro sobre músicas populares y tradicionales en la educación universitaria* publicado. Bogotá, Colombia: Facultad de Artes - ASAB.
- Dietz, Gunther. 2017. «Interculturalidad. Una aproximación antropológica», en *Revista Perfiles educativos*, vol. 39, n°156. CDMX, México: IISUE-UNAM.
- _____. 2019. «Interculturalidad y diversidad cultural como recurso educativo». Conferencia presentada en el evento Interculturalidad y diversidad cultural como recurso educativo. Canal de Youtube *Universidad Diego Portales*. <https://www.youtube.com/watch?v=YZx745s6lWk> [consulta 23/06/20]
- González, Juan Pablo. 2008. «Los estudios de música popular y la renovación de la musicología en América Latina: ¿La gallina o el huevo?», en *Trans-Transcultural Music Review*, n°12. España: SIBE.
- Hall, Stuart. 1984. «Notas sobre la desconstrucción de 'lo popular'», en *Historia popular y teoría socialista*, ed. Ralph Samuel. Barcelona.
- _____. 2010. *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Editado por Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich. Popayán, Colombia: Envión Editores.
- Holguín, Pilar. 2017. «La música desde el Punto Cero. La colonialidad de la teoría y el análisis musical en la universidad», en *Revista Internacional de Educación Musical*, n°5.
- Jordán, Laura y Douglas K. Smith. 2011. «How Did Popular Music Come To Mean Música Popular?», en *IASPM @Journal*, vol. 2, n° 1/2.
- Ministerio de Comercio, Industria y Turismo. 2018. *Plan Sectorial de Turismo 2018-2022. Turismo: el propósito que nos une*. Bogotá, Colombia. <https://bit.ly/3On8Kxv> [consulta 06/02/20]
- _____. 2019. «Colombia presenta en Fitur campaña internacional de turismo 'Colombia, Siente el Ritmo'». <https://bit.ly/3uZWhID> [consulta 06/02/20]
- Ministerio de Cultura. *ABC. Economía Naranja*. Colombia. <http://urlr.me/4vCTc> [consulta 16/04/20]
- _____. *Sello Colombia Crea*. Colombia [consulta 16/04/20]. <https://bit.ly/3jZQxs1>
- Ministerio de Educación. 2019. *Plan Estratégico Institucional 2019-2022*. Colombia. [consulta 13/07/20]. <https://bit.ly/3MkIRfW>

- Miñana, Carlos. 2019. «¿Etnomusicologías latinoamericanas?: contextos, tensiones y confluencias en una mirada desde Colombia», en *Música e Cultura*, vol. 1, n° 11, ABET.
- Ochoa, Juan Sebastián. 2011. «La ‘práctica común’ como la menos común de las prácticas: una mirada crítica a los supuestos que configuran la educación musical universitaria en Colombia». Tesis de maestría. Pontificia Universidad Javeriana.
- _____. 2018. *Sonido sabanero y sonido paisa: La producción de música tropical en Medellín durante los años sesenta*. Bogotá, Colombia: Colección Encuentros n°3, Pontificia Universidad Javeriana.
- Ochoa, Ana María. 2003. *Músicas locales en tiempos de globalización*. Bogotá, Colombia: Grupo Editorial Norma.
- Quijano, Aníbal. 2000. «Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina», en *La colonialidad del poder, eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Editado por Edgardo Lander. Buenos Aires, Argentina: CLACSO.
- Restrepo, Eduardo y Axel Rojas. 2010. *Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos*. Popayán, Colombia: Universidad del Cauca.
- Restrepo, Eduardo. 2012. «¿El multiculturalismo amerita ser defendido?», en *Autonomías territoriales: experiencias y desafíos*. Editado por Juan Guillermo Ferro y Gabriel Tobón. Bogotá, Colombia: Universidad Javeriana.
- _____. 2014. «Interculturalidad en cuestión: cerramientos y potencialidades», en *Ámbito de Encuentros*, vol. 7, n°1. Universidad Ana G. Méndez.
- Rojas, Axel. 2011. «Interculturalidad. El problema de las relaciones entre culturas». Tesis de maestría. Pontificia Universidad Javeriana.
- Samper, Andrés. 2011. «Educación musical a nivel superior e interculturalidad en el siglo XXI: nuevas epistemologías, nuevas aproximaciones didácticas», en *Revista El artista*, n°8. Bogotá, Colombia: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- _____. 2018. «The translation of cuatro learning in open and closed systems of transmission in Colombia: Towards an aural/oral approach in higher education». Tesis doctoral. University College London.
- Santamaría, Carolina. 2015. «Conocimiento y diálogo de saberes en el ejercicio profesional del músico colombiano: algunas ideas sobre lo que ganaríamos si decidiéramos bajarnos de la torre de marfil», en revista *A Contratiempo*, n°25. Bogotá, Colombia.

- Solano, Violeta. 2016. «Las músicas ‘tradicionales’ afrocolombianas hoy. El caso de las Alegres Ambulancias», en *Memorias, saberes y redes de las culturas populares en América Latina*. Editado por Graciela Maglia y Leonor Hernández. Bogotá, Colombia: Universidad Externado de Colombia.
- _____. 2018. «La inclusión de las músicas ‘tradicionales’ en la academia bogotana: el ejemplo de la Universidad El Bosque», en *Encuentro sobre músicas populares y tradicionales en la educación universitaria*. Memorias. Bogotá, Colombia: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Facultad de Artes - ASAB.
- Sousa Santos, Boaventura. 2010. *Descolonizar el saber, reinventar el poder*. Montevideo, Uruguay: Trilce.
- Walsh, Catherine. 2007. «Interculturalidad, colonialidad y educación», en revista *Educación y Pedagogía*, vol. 19, n° 48. Medellín, Colombia: Universidad de Antioquia.
- _____. 2017. *Entretejiendo lo pedagógico y lo decolonial. Luchas, caminos y siembras de reflexión-acción para resistir, (re)existir y (re)vivir*. Alter/nativas.
- Yúdice, George. 2002. *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona, España: Gedisa.
- Zambrano Marta. 2020. «Avatares de la diversidad: la creación del multiculturalismo en Colombia», en *Las ilusiones de la igualdad. Mestizaje, emancipación y multiculturalismo*. Editado por Max Hering, Laura Lema y Georges Lomné. Bogotá, Colombia: Universidad Nacional de Colombia.

AUTORES

Ana María Arango Melo

Docente del Programa de Educación Artística de la Universidad Tecnológica del Chocó “Diego Luis Córdoba” y coordinadora del grupo de investigaciones y centro de documentación “La Corporaloteca”. Coordinadora de proyectos de la Asociación para las Investigaciones Culturales del Chocó “ASINCH”. Antropóloga de la Universidad de los Andes, DEA de la Universidad de Barcelona y Magister en Gestión y Producción Cultural y Audiovisual de la Universidad Jorge Tadeo Lozano. Entre sus libros e investigaciones encontramos *Velo qué Bonito: prácticas sonoro corporales de la primera infancia en poblaciones afrochocoanas* (2014), *Sexualidad, Placer y Vida* (2017), *Raíces Tierra y Alas*, *Catiá catiadora: cantos de río y selva* (2010), *Cocorobé, cantos y arrullos del Pacífico colombiano de Libro al Viento*, (2013) y *Cantaré: una canción que comienza en la selva y termina en California* (2002). Ha realizado diferentes cortometrajes y documentales como *Raíces, Tierra y Alas*, *Los Hijos del Okendo*, *Recorridos por la Memoria*, *Renacientes*, *Velo qué Bonito*, *Los Sonidos Invisibles* y *Unos zapatos para Cassinda*.

Carlos Balcázar

Es profesor/Investigador en el Instituto de Investigación en Etnomusicología de Buenos Aires (IIET) y encargado del Archivo Sonoro en dicha institución. Actualmente dicta la cátedra de “Etnomusicología Latinoamericana” dentro de la Carrera de Etnomusicología del Conservatorio Superior de Música “Manuel de Falla” de la Ciudad de Buenos Aires. Es Magíster en Psicología de la Música de la Universidad Nacional de La Plata, Argentina, Diplomado en Preservación del Patrimonio Sonoro y Audiovisual de la Escuela de Conservación, Restauración y Museografía

“Manuel del Castillo Negrete” - ENCRyM (México) / Programa IBER-MEMORIA Sonora y Audiovisual y Profesor en Música del Instituto Popular de Cultura (IPC) de la Ciudad de Cali, Colombia.

Manuel Bernal Martínez

Magíster en Musicología. Ha sido docente de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas de Bogotá por más de 25 años en las áreas de Formación Instrumental y Música y Contexto. Su labor investigativa, pedagógica y artística se orienta hacia la música regional-popular colombiana. Ha publicado dos libros producto de investigaciones, así como composiciones, arreglos musicales y artículos especializados.

Carlos Andrés Caballero Parra

Doctorando de Artes de la Universidad Politécnica de Valencia, Magíster en E-Learning, Especialista en Postproducción de Audio y Licenciado en Guitarra de la Universidad de Antioquia. Actualmente es profesor investigador y decano encargado de la Facultad de Artes y Humanidades del Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín, Colombia. Se ha desempeñado como productor musical para compañías discográficas como Discos Fuentes y Codiscos en la ciudad de Medellín. Entre sus publicaciones están *La Producción Musical en Estudio* (2010), *Composiciones y arreglos para Guitarra* (2016), *Libro de la AES Colombia. Avances del audio en Latinoamérica* (2017), *Libro de la AES Perú. Avances del Audio en Latinoamérica Vol.2* (2020), *Afrosound acústico para dúo de guitarras. Tramas y urdimbres de la interpretación clásica en el rock tropical colombiano* (2020). Ha participado como ponente en eventos de la Audio Engineering Society – AES, de la Association for the Study of the Art of Record Production – ASARP y de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular – IASPM-AL. Actualmente es el presidente de la sección AES Colombia para el período de 2020-2022 en donde ha tenido la oportunidad de participar como organizador de múltiples eventos como la AES LAC 2016, Conferencia AES Colombia 2017 y congresos AES Colombia 2018 y 2019, así como también en la convocatoria de ponencias de la AES LAC Perú 2019 y la organización como chair de la Conferencia AES LAC 2022 realizada en la ciudad de Medellín.

María Victoria Casas Figueroa

Doctora en Artes por la Universidad de Antioquia. Magister en Historia, especialista en Docencia Universitaria, licenciada en Música e ingeniera civil de la Universidad del Valle. Se desempeña como profesora titular de la Escuela de Música de la Facultad de Artes Integradas de la Universidad del Valle (Cali). Líder del grupo de investigación en música y formación musical GRIM; investigadora en las líneas educación musical, musicología histórica, patrimonio y música en contextos culturales.

León Felipe Duque Suárez

Magíster en Antropología, Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia. Docente e integrante del Grupo de Investigación Músicas Regionales de la Universidad de Antioquia. Su última publicación es el artículo *Conflictos y paradojas de la trova antioqueña. Trasegares rurales-urbanos en el siglo XX*, Revista Kavilando.

Laura Carolina Fernández Rueda

Nació en San Gil, Santander, 1981. Licenciada en música de la Universidad Industrial de Santander, 2009. Magíster (2013) y doctora en etnomusicología de la Universidad Nacional Autónoma de México (2018), con mención honorífica al trabajo de grado. Actualmente es investigadora independiente y se interesa en los sistemas musicales colombianos.

Juan Carlos Gaviria Giraldo

Estudiante del pregrado en Historia de la Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia. Director de la Fundación Folclórica y Cultural Cosecheros de Antioquia. Estudiante en formación del Grupo de Investigación Músicas Regionales. Su último libro fue *Las vueltas. Memorias, versiones y sonidos*, Instituto de Cultura y Patrimonio de Antioquia.

Fernando Gil Araque

Doctor en Historia de la Universidad Nacional de Colombia sede Medellín, Magíster en Estética y Especialista en Semiótica y Hermenéutica del arte de esa misma universidad, es también Licenciado en Educación

Musical de la Universidad de Antioquia. Actualmente es profesor de la Universidad EAFIT, dirige la Línea de musicología histórica que trabaja representaciones, prácticas musicales y patrimonio musical.

Diego Alberto Gómez Nieto

Músico guitarrista y magister en musicología de la Universidad de Chile. Sus intereses investigativos se han relacionado desde la semiótica y los estudios del sonido con el tema de la música experimental en la ciudad de Bogotá, el fenómeno del jazz en Colombia y la investigación artística en Latinoamérica. Actualmente es docente-investigador de la Fundación Universitaria Juan N. Corpas, donde dirige el departamento de Musicología. Es miembro de la IASPM-AL.

Beatriz Goubert

Doctora en Etnomusicología de Columbia University. Su disertación (proyecto de libro) se centra en la música andina popular como estrategia para la revitalización indígena Muisca y su reconocimiento en Colombia. Entre sus intereses académicos están la música y cultura populares en América Latina, humanidades digitales, y migraciones. Actualmente se desempeña como editora para América Latina y el Caribe de RILM, la base de datos internacional sobre publicaciones musicales. Ha publicado acerca de las prácticas musicales en América Latina, incluyendo el artículo reciente “Two Anthems and a Joke: Acoustemologies of the Colombian Social Uprising, 2019-21” sobre el uso de la música popular en la protesta social, así como el libro *Universidad, Músicas Urbanas, Pedagogía y Cotidianidad*.

Gustavo Adolfo López Gil

Especialista en Educación en Artes y Folclor, Universidad del Bosque, Colombia. Docente de la Facultad de Artes e integrante del Grupo de Investigación Músicas Regionales de la Universidad de Antioquia. Investigador de las prácticas musicales de Colombia. Su última publicación es el libro *Cantos de la tierra. Versiones corales de músicas tradicionales y populares colombianas*, Universidad de Antioquia.

María Cristina Marín Ramírez

Magíster en Músicas de América Latina y el Caribe, Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia. Docente de extensión Universidad de Antioquia. Integrante del Grupo de investigación Músicas Regionales. Integrante del colectivo La Puerta Mágica, agrupación que especializada en conciertos didácticos. Publicaciones: *Sembradora de canciones*, *sembradora de vida* y *Ruth Marulanda: un piano más allá de la memoria*, Revista Universidad de Antioquia.

Iván Francisco Mendoza Niviayo

Iván Niviayo es autoridad indígena en el cargo de Gobernador de su comunidad (2017-2021). Sociólogo de la Universidad Nacional de Colombia y ex-delegado por la ONIC (Región Centro-oriental) en la Comisión Nacional de Territorios Indígenas CNTI (2016-2021). Ha trabajado como investigador indígena en proyectos de Justicia propia, vejez indígena. Gestor e investigador en la construcción de la política pública indígena en Bogotá y política de turismo indígena nacional.

Jorge Iván Molina Betancur

Guitarrista, laudista y musicólogo de la Universidad de Antioquia. Doctor en Música y Musicología de la Universidad Paris-Sorbonne. Hizo sus estudios musicales de pregrado en guitarra en la Universidad de Antioquia, posteriormente llevó a cabo estudios de postgrado en guitarra, música antigua y musicología en Francia. Actualmente trabaja como asesor pedagógico en la Escuela Sinfónica de Antioquia y como profesor de guitarra en la Universidad de Antioquia.

Federico Ochoa Escobar

Maestro en Música con énfasis en saxofón, magister en Antropología y doctor en Artes. Alterna la docencia, la interpretación musical y la investigación etnomusicológica. Autor y coautor de varios textos, entre los que destacan *El libro de las gaitas largas: tradición de los Montes de María* y *El libro de las cumbias colombianas*. Actualmente es docente de la Universidad Tecnológica de Bolívar y pertenece a la agrupación Aguaelulo Trío.

Álvaro Ortega Gutiérrez

Músico -percusionista- colombiano, magister en investigación musical del programa de maestría de Músicas de América Latina y el Caribe en la Universidad de Antioquia. Cursó algunas asignaturas del programa técnico en música de la Escuela Popular de Arte de Medellín, y terminó sus estudios de pregrado en la Fundación Universitaria Bellas Artes de Medellín.

Como percusionista, ha participado en varias grabaciones discográficas de grupos como Buenaventura, Tierradentro, entre otros.

Cooperó como asesor de investigación musical con el Instituto de Estudios Regionales de la Universidad de Antioquia. También ha sido docente en el Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín y en la Universidad de Antioquia. Actualmente es miembro de la IASPM-AL y de la FIW.

Anamaría Paredes García

Médica veterinaria de profesión. Es hija del maestro lutier Luis Alberto Paredes, con quien aprendió el oficio desde muy joven. A partir de 2004 entró de tiempo completo al taller familiar a realizar trabajos de fabricación, reparación y restauración, mantenimiento de instrumentos y coordinación de proyectos institucionales. En el año 2016 abrió su taller, continuando el oficio con su propio sello.

Diego Alejandro Rodríguez

Sociólogo de la Universidad Santo Tomás, especialista en cooperación internacional y magister en Musicología de la Universidad Nacional de Colombia. Su trabajo como investigador musical se concentra en el estudio de la música popular, como el tango y el rock, así como de la producción musical en Colombia.

Juan David Rubio Restrepo

Músico e investigador. Su trabajo académico y artístico explora cuestiones de alteridad, sonido, tecnología y poder en el contexto de músicas populares latinoamericanas y prácticas experimentales. Es doctor en Música por la Universidad de California, San Diego. Actualmente es profesor asistente en la Universidad de California en Berkeley, en el departamento de Música y el programa de Estudios Chicanos.

Carolina Santamaría-Delgado

Profesora asociada del Departamento de Música de la Universidad de Antioquia. Maestra en Música de la Pontificia Universidad Javeriana, MA y PhD en Etnomusicología de la Universidad de Pittsburgh. Hasta 2022 fue coordinadora de Maestría en Músicas de América Latina y el Caribe de la Universidad de Antioquia y actualmente lidera el grupo de investigación Músicas Regionales de la misma institución. Editora general de la revista Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas entre 2009 y 2012. Integrante de varios comités editoriales de publicaciones científicas, entre ellos de la colección Culturas Musicales en Colombia. Autora de *Vitrolas, rocolas y radioteatros: Hábitos de escucha de la música popular en Medellín, 1930-1950* y coautora de *Travesías por la tierra del olvido: Modernidad y colombianidad en la música de Carlos Vives y La Provincia*, merecedor del premio Alejandro Ángel Escobar 2015 a mejor investigación en Ciencias Sociales y Humanas en Colombia.

Violeta Solano Vargas

Magíster del EHESS (2008) del programa Teorías y Prácticas del Lenguaje y las Artes, especialidad en Música. Actualmente es doctoranda en etnomusicología de la UNAM. Entre los años 2012 - 2019 se desempeñó como docente y líder de investigación del programa de formación musical de la Universidad El Bosque. Es cocreadora de la maestría en Músicas Colombianas de la misma universidad. También trabajó como docente en el pregrado y posgrado en música de la Pontificia Universidad Javeriana.

Alejandro Tobón Restrepo

Profesor titular del Departamento de Música de la Universidad de Antioquia. Doctor en historia de América Latina, Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España. Cofundador e integrante del Grupo de Investigación Músicas Regionales de la Universidad de Antioquia. Publicaciones: *Romances del Atrato. Cantos de la vida y de la muerte*, Serie Montes, Instituto Caro y Cuervo; *Sin perfumar las rosas, versiones de Jesús Zapata para bandola, tiple y guitarra*, Universidad de Antioquia.

Rondy F. Torres López

Doctor en musicología por la Universidad de París IV-Sorbona, y egresado del Conservatorio Nacional Superior de Música de París. Es profesor asociado del departamento de Música de la Universidad de los Andes, en Bogotá. Su trabajo de investigación se enfoca en la música colombiana del siglo XIX, especialmente en el estudio de las óperas de José María Ponce de León y la música del archivo de la catedral de Bogotá.

Reverberaciones

Estudios sobre las
músicas populares
en **Colombia** en el
marco de la IASPM-AL

 2020

Este libro reúne una antología de artículos sobre temáticas colombianas derivados de ponencias presentadas en el XIV Congreso de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, Rama Latinoamericana, celebrado en la ciudad de Medellín, Colombia en el año 2020. Los artículos, organizados en tres capítulos —la construcción de identidades a través de la música popular; la producción, consumo y circulación en la industria discográfica; y los roles que asumen los sujetos en la práctica o el estudio de la música popular—, dan cuenta de la fuerza y del movimiento que ha alcanzado la investigación musical en este país en los últimos años.

Reverberaciones quiere ser un espacio que permita que el sonido de las contribuciones de estos autores no se apague rápidamente, sino que sus ondas se prolonguen en la memoria de quienes lo lean y lo estudien; y quiere ser una puerta abierta frente a la diversidad de las dinámicas culturales musicales y a la impostergable labor de continuar los esfuerzos conjuntos para comprenderla y fortalecerla.



Pontificia Universidad
JAVERIANA
Colombia



Institución
Universitaria
Reacreditada en Alta Calidad



Editorial
ITM



Editorial
EAFIT



**UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA**

Facultad de Artes



9 786287 618688