



Invenciones de la colombianidad: Nueva Música Colombiana

Por:

Nathaly Gómez Gómez

Requisito parcial para optar al título de
Magíster en Estudios Culturales

Director

Eduardo Restrepo

Maestría en Estudios Culturales
Facultad de Ciencias Sociales Universidad Javeriana
2015

Agradecimientos

La maestría ha sido un viaje académico y personal en donde no sólo aprendí de autores, teorías y sino también del funcionamiento de la vida real. Aquí me obligue a medirme y arriesgarme a investigar algo que me moviera la mente y que me enamorara, por lo que decidí escoger la música como mi eje de trabajo durante estos tres años. Este camino no hubiese sido lo mismo sin el apoyo incondicional de mi familia, Jaime, María Ángela, María Juanita y Malena quienes jamás dudaron en apoyarme y entenderme durante todo este proceso y ser mi pilar de fuerza.

A Liliana, Sonia, Aylin, Laura, Vanessa, Aylin, Marianny, Mónica y Alexandra que pasaron de ser mis compañeras de clase a ser mis grandes amigas de la vida con las que he compartido mis discusiones ñoñas así como las buenas fiestas y los buenos-malos momentos del día a día.

A Yael y Ángela por se las amigas de toda la vida y compartir conmigo este proceso que tuvo sus altos y bajos.

A los amigos de la distancia en Santiago, Sergio, Paula e Ignacio que estuvieron pendientes y enviando buena energía para lograr terminar la tesis.

A Felipe y Catalina “Súper O” por su colaboración en los momentos de crisis.

A los todos mis entrevistados que hicieron posible que este trabajo sonara: Iván Benavides, Simón Calle, Juan David Castaño, Catalina García, Juan Carlos Garay, Álvaro González, Jaime Andrés Monsalve, Gustavo Moreno, Federico y Juan Sebastián Ochoa, Luisa Piñeros, Urián Sarmiento, Juan Diego Valencia, Edson Velandia y Jacobo Vélez.

A Diana Ojeda y Carlos Arturo por darme “palo” en las clases y brindarme herramientas y consejos que me permitieron llevar a cabo este trabajo.

Finalmente, no menos importante a Eduardo Restrepo, mi director, mi profesor y mi gran amigo, quien nunca dudo en subirse a este bus y dejarme abandonada a pesar de las épocas de oscuridad y desesperanza que rondaba sobre mi. Para él todas mis palabras de

agradecimiento y admiración por empujarme a cruzar mis límites y ver la labor intelectual y política de otro modo.

Sólo me queda terminar con estas palabras de Andrés Caicedo en ¡Que Viva la que viven y escriben en mi: *“Música que me conoces, música que me alientas, que me abanicas o me cobijas, el pacto está sellado. Yo soy tu difusión, la que abre las puertas e instala el paso, la que transmite por los valles la noticia de tu unión y tu anormal alegría, la mensajera de los pies ligeros, la que no descansa, la de la misión terrible, recógeme en tus brazos cuando me llegue la hora de las debilidades, escóndeme, encuéntrame refugio hasta que yo me recupere. Tráeme ritmos nuevos para mi convalecencia, preséntame a la calle con fuerzas renovadas en una tarde de un collar de colores, y que mis aires confundan y extravíen: yo luzco y difumino tus aires, para que pasen a ser esencia trágica de los que me conocen, de los que me ven y ya no me olvidan. Para los muertos”*.

Tabla de contenido

Introducción	6
Capítulo 1. La música y los imaginarios de nación colombiana	14
1.1 Construcción de los imaginarios de nación en el siglo XIX.....	15
1.2 De la región Andina al Caribe como símbolo sonoro de lo colombiano.....	24
1.3 Dime a qué suena tu región y te diré desde el folclor quién eres.....	33
1.4 El World Music y las músicas locales a nivel global	39
1.5 El multiculturalismo, la Constitución de 1991 y las nuevas identidades	41
Capítulo 2. La Nueva Música Colombiana	45
2.1 La herencia de Antonio Arnedo, Iván Benavides, Richard Blair y Carlos Vives ..	47
2.2 Tropicopop	56
2.3 La otra generación de músicos jóvenes	58
2.4 Inicios de la consolidación de la escena de la NMC	65
2.5 Colombiología y Radiónica al aire.....	66
2.6 Disqueras	69
2.7 Participación gubernamental.....	71
2.8 Discusiones dentro de la NMC	74
Capítulo 3. Disputas e imaginarios de la colombianidad en la NMC.....	79
3.1 Colombianidad como unidad y diferencia.....	79
3.2 Somos alegres, festivos y rumberos	94
3.3 Colombia es otra cosa.....	100
3.4 Entre el campo y la ciudad: El hambre de folclor y los cubiertos ciudadanos.....	103
3.5 Colombianos como sujetos cosmopolitas.....	114
Conclusiones.....	120
Referencias citadas.....	126

Índice de imágenes

Imagen 1: Mapa de los ejes de música tradicional	37
Imagen 2: Mapa de festivales de música en Colombia	37
Imagen 3: Mapa de expresiones sonoras y musicales de pueblos indígenas	37
Imagen 4: Afiche del Festival BAT	50
Imagen 5: Ilustración del disco “La revancha del Burro”	80
Imagen 6: DaniBoom en el rol de pescador	81
Imagen 7: Pescador “autóctono”	81
Imagen 8: Los pescadores del video “Yo voy ganao”	81
Imagen 9: Indígena arhuaco del video “Yo voy ganao”	82
Imagen 10: Indígena diseñado por Systema Solar	83
Imagen 11: Indígena en escena en concierto de Systema Solar	83
Imagen 12: Logo de Curupira	84
Imagen 13: Portada de “Palante Patrá”	84
Imagen 14: Curupira en concierto	84
Imagen 15: “Goyo” en el video “De donde vengo yo”	85
Imagen 16: “Goyo” en la portada de la revista Fucsia	85
Imagen 17: Una de las portadas del disco “Oro”	85
Imagen 18: Los “otros” en el video “De donde vengo yo”	86
Imagen 19: Celebración con aguardiente Platino	88
Imagen 20: Verbena callejera por “Tostao”	88
Imagen 21: Puerto Candelaria y su representación de tablado paisa	92
Imagen 22: La escenificación del mundo ilusorio de Puerto Candelaria	92
Imagen 23: Puerto Candelaria y sus instrumentos inventados en el “Cumbión Botellón”	93
Imagen 24: Carátula del primer álbum de Systema Solar	95
Imagen 25: Escena del video “Bienvenidos”	95
Imagen 26: Carátula de “La Revancha del Burro”	98
Imagen 27: El “Caribbean Power” en concierto	100
Imagen 28: El burro de Velandia y La Tigra	102
Imagen 29: Alteraciones desde la colombianidad	102
Imagen 30: La Revuelta en el Petronio Álvarez	106
Imagen 31: Interpretación de la canción “El puente del piñal”	106
Imagen 32: Polaroid en el Poblado	109
Imagen 33: Una de las formaciones de Sidestepper	115
Imagen 34: Fiesta en In Vitro con Pernet y Richard Blair	115
Imagen 35: Monsieur Periné y la elegancia latinoamericana	117

Introducción

Son las 12 del 14 de junio de 2014 en la ciudad universitaria de Río Piedras en Puerto Rico. Los transeúntes buscan donde esconderse del intenso sol que se refleja en el asfalto y en el sudor de sus cuerpos. Por ser época del mundial, Colombia juega su primer partido contra Grecia, y junto a un amigo colombiano, boricuas y un brasilero nos dimos cita en el bar el Vidy's para apoyar a “nuestra” selección desde la distancia.

Casualmente en ese bar se encontraban otros colombianos provenientes de Barranquilla, quienes eran los ruidosos del lugar y vestían la camiseta de la selección con orgullo besándola en el momento que sonó el himno nacional. Al minuto seis del partido, Pablo Armero, “Miñia”, hace el primer gol. Comúnmente los jugadores se dirigen a la tribuna, hacen piruetas en la cancha y hasta se quitan la camiseta para celebrar el gol. En esta oportunidad el jugador colombiano cambió ese orden de festejo al realizar un particular baile explosivo, “extraño” e hipnótico que contagió a sus compañeros de equipo y hasta a los televidentes, quienes desearon imitar los pasos del tumaqueño. Después vinieron los dos goles finales que ahogaron en felicidad a los colombianos e inauguraron la manera colombiana de celebrar las anotaciones en el mundial dadas sus coreografías vistas y seguidas por cientos de personas en el mundo. El encargado de dirigir los pasos era Armero, que ya se había hecho fama con su forma de bailar en las eliminatorias con el paso del gateo en el estadio Metropolitano de Barranquilla tras asegurar la clasificación al mundial con Chile. A pesar de la atención que recibió el espectáculo de “Miñia” con sus bailoteos desmesurados, éstos fueron noticia del día y quedaron en el recuerdo de la fiesta del gol.

El mundial continúa y ya en Bogotá el efecto de los bailes de la selección se convierten en uno de los puntos de atención en las noticias. No sólo se esperaba que Colombia ganara los partidos sino también que mostrará, una vez más, la sabrosura de la celebración del gol. Tal celebración suponía que el baile hace parte de nuestros “genes”. Somos latinos y en este país el fútbol se baila al son que le toquen, tal como sucedió en el partido contra Japón donde los jugadores colombianos le apostaron al paso del zombie y a los videos internos de los jugadores en las redes sociales que exponían sus movimientos en los camerinos con el instructor Armero al mando.

Con la epidemia colombiana en su máxima expresión, algunos quisieron tratar de seguir el paso o inventarse algo similar para celebrar un gol. Tantas fueron las ganas del equipo francés de mover sus cuerpos en el partido contra Suiza que al reunirse un pequeño grupo de jugadores intentaron ponerle sabor, pero el resultado fue inverso a lo esperado. La prensa y aficionados se burlaron de dicho intento al difundir videos¹ comparativos de los dos bailes en la cancha “porque el swing no se improvisa”.

Posterior a la eliminación en Brasil, el 6 de julio de 2014 regresa la selección y son recibidos como héroes. Transportados en grandes autobuses por las vías que comunican el aeropuerto de Bogotá con el parque Simón Bolívar, una masa de colombianos estaba esperando desde muy temprano la llegada del combinado nacional. La espera terminó y en el escenario² dispuesto para el espectáculo los presentadores del evento invitaron a los jugadores a que bailaran el *ras tas tas* de Cali Flow, canción que se había convertido en la banda sonora de los colombianos a partir del fugaz momento de gloria en el mundial.

Pasan los días en el calendario y parece que el *ras tas tas* vino para quedarse. La atención que recibió gracias a la validación de un agente autorizado como “Miñia” en compañía de la selección Colombia, provocó que los medios de comunicación, las emisoras y los mismos colombianos se interesaran por ese género de la salsa shocke: sonoridad lejana, abyecta y extraña para unos y cercana para los habitantes de Aguablanca de Cali y municipios del Pacífico.

A simple vista podría decirse que el 2014 fue el año de Colombia y de la salsa shocke en compañía del *ras tas tas* en especial, una especie de manifestación que trata de transmitir códigos de colombianidad. Sin embargo, esta no es la única expresión musical reciente que se asocia con la colombianidad. Desde hace unos años se viene constituyendo lo que se ha denominado Nueva Música Colombiana (NMC), donde varios jóvenes músicos, profesionales de las principales ciudades del país, crearon un puente entre las músicas académicas y las músicas tradicionales colombianas, dando

¹ Ver video: “Latinos vs Europeans Latins dance better” <https://www.youtube.com/watch?v=1Hb4k5bY3sI>

² Ver video: “El baile de la selección colombiana a su llegada a Bogotá” https://www.youtube.com/watch?v=Y1nN_To1gsY

como resultado un buen número de agrupaciones dedicadas a la experimentación, investigación y comercialización de este “nuevo” producto sonoro.

Las primeras agrupaciones que surgieron en Bogotá, Cali, Medellín y Bucaramanga tenían en un comienzo la intención de formar grupos de estudios para profundizar en algunas músicas tradicionales que no habían sido enseñadas en sus centros de formación profesional. Curupira, La Revuelta y La Mojarra Eléctrica son ejemplos de este interés exploratorio que, en algunos casos, los impulsó a salir a las calles a transmitir su experimentación sonora. Posteriormente, surgieron otras agrupaciones interesadas en trabajar con esta materia prima desde la música electrónica, mientras otros decidieron probar con la música tropical y el chucu-chucu.

A partir de estas prácticas en las calles y de ensambles más consolidados se ha ido inscribiendo en la memoria de los seguidores y músicos de este movimiento su historia, en un contexto en donde hay una fuerte inclinación por el uso y revaloración de las músicas tradicionales colombianas desde diferentes visiones.

La presente investigación está inspirada en varias experiencias personales vividas en mi infancia, en últimos años del colegio y en el pregrado de ciencia política, experiencias que trazan memorias en las que se inscribe mi afinidad por la NMC. Para empezar este relato debo remontarme a mi niñez, exactamente a mi casa donde la música no paraba de sonar y el deleite de mis papás por los boleros, las rancheras, el son cubano, la balada, la música de protesta y algo de salsa, cultivó en mí ese gusto por lo que estaba sonando en Latinoamérica. A ello se sumó una visión muy particular de la música y el baile practicados en los ámbitos escolares. Por la formación de mi padre, licenciado en Educación Física, en aquella época era el encargado de realizar las “muestras culturales” del colegio en el que yo estudiaba. Estas muestras tenían la intención de implantar, con algunas modificaciones, moldes de bailes europeos a bailes colombianos derivados del folclor de ciertas regiones, por lo general los de la región Andina y el Caribe. La idea era evitar bailes de ciertos géneros musicales en los que se mostrara y “moviera” excesivamente el cuerpo, según las directrices morales de las monjas de la institución.

En este sentido, para mí era un misterio el resto del país. No sabía cómo era ni a qué sonaba, sólo recibía los comentarios de mi mamá, licenciada en Ciencias Sociales, cuando me tomaba la lección de los departamentos de Colombia, las noticias de atraso y pobreza de regiones como el Pacífico. Otro tanto lo recibí de las burlas y anotaciones racistas de mi abuelo materno (boyacense) que siempre se ha referido peyorativamente a las personas negras e indígenas y, por supuesto, de mi abuela materna proveniente del pueblo lechero del país, Ubaté, donde, según historias familiares, europeos llegaron a estas tierras dejando una “estirpe” de tez blanca, ojos azules y verdes y cabello color castaño claro, reflejada en mi abuela y la mayoría de sus hermanas, a excepción de la tía Ayde, “la negra” que salió más oscurita.

Con estas narrativas, comencé a responder las preguntas que me hacían en el colegio mis compañeras en relación con mi color de piel, “¿por qué eres tan blanca si tus papás no lo son?” yo, en un acto de defensa contra ese *bullying*, veía en mí “herencia” una “superioridad” frente al resto. Con el paso de los años, la música colombiana no pasaba por mi radar. Para mí significaba música anticuada, aburrida, de viejitos. Sucedió entonces que con la invasión de la champeta cartagenera-panameña y el reggaetón boricua, el ideal de las niñas de esa época fue aprender a bailar estos géneros como un modo de sobresalir en las fiestas y, también, como una forma de escapar al fuerte acoso religioso al que nos veíamos sometidas estudiando en un colegio católico. Como en los videos sólo aparecían personas negras bailando, la fantasía de imitarlas y lograr bailar como ellas, era parte de un deseo oculto que todos llegamos a sentir, más aún cuando se nace y se vive en Bogotá donde existe el imaginario que los “rolos” no sabemos bailar. En ese momento, para mí esa “magia negra” solo servía para ese tipo de actividades, pero ver en otro contexto a la gente negra, era algo imposible.

Cuando llegó el 2003, mis intereses musicales giraban en torno al reggae, el ska, algo de jazz y rock en inglés y en español. Una tarde de un viernes de ese año fui al centro de Bogotá y cuando llegué a la esquina caótica de la séptima con diecinueve observé una masa de personas rodeando a unos músicos que tocaban algo llamativo para mis oídos. Me sonaba a algo cubano y, al mismo tiempo, colombiano con jazz. Lo que captó mi atención fueron los diferentes instrumentos que tenían los músicos y que hacían parte ese *jamming*. El sonido que se producía motivaba a los curiosos, entre esos yo, a mover el cuerpo y lanzar una moneda.

Un año después mi hermana mayor me invitó a un festival que organizaron en su universidad, la UN. Dentro del auditorio León de Greiff había un público que estaba a la expectativa de eso que llamaron “fusión” en el evento. Después de un rato, se presentó un grupo cuyas primeras canciones fueron muy aplaudidas por los asistentes. Sin embargo, el momento más emocionante fue cuando apareció un negro en escena quien “prendió” a los que estábamos allí al bajarse del escenario a cantar y pasar entre las filas. Extasiados, varios nos paramos a seguirle el paso y, en ese momento, recordé que esa letra pegajosa “bandeja con pollo” era similar a la que había escuchado en aquella esquina bogotana. Allí, supe que el grupo que se estaba presentando era aquel, que se llamaba La Mojarra Eléctrica y que el invitado era Carlos Valencia “Tostao” de Chocquibtown.

Seducida por esos sonidos colombianos tan “modernos” comencé a seguirles la pista, pero dado que era menor de edad no podía ir a esos toques en vivo. Ya con cédula en mano, en el 2006, me enteraba por *Myspace* de más agrupaciones que iban por esa misma línea y llenaba mi biblioteca musical con los cd’s de *Putumayo Records* y los cd’s pirata que compraba mi hermana afuera de su universidad. Uno de los que más recuerdo era el de Sidesteper. A causa de esto, me fui enamorando de lo que hacían estos músicos que me hacían bailar, cantar y valorar la música hecha en Colombia. Tal vez el sentimiento de aquel entonces era lo “diferente” que me hacía sentir, escuchar y rumbear con música colombiana.

Anudado a esto, con la llegada de Radiónica, como alternativa a las emisoras comerciales y la movida en La Candelaria en lugares como Quiebracanto, entre otros espacios, tuve la oportunidad de rumbear con muchos de estos músicos, de acercarme y conocer un poco de las músicas tradicionales de los litorales colombianos junto a sus historias de vida en lugares como Guapi en Cauca. Sin embargo, la presión por acabar el pregrado en ciencia política, buscar un trabajo y ser alguien “productivo”, hizo que me retirara parcialmente de esta movida.

Una vez llegó el 2012 había decidido renunciar al trabajo que tenía en aquel entonces y entrar a la maestría en estudios culturales. Durante las clases del primer semestre la pregunta por el tema de tesis me llevaba a seguir el camino que había trazado con la

tesis del pregrado sobre la relación entre música y política en cabeza de unos nuevos “intelectuales orgánicos”, René Pérez de Calle 13 y Juanes, que ayudaban a construir consensos y disensos. El interés ahora estaba centrado en ver cómo se construía la identidad Latinoamérica de Calle 13. Con la orientación de algunos profesores logré replantear el tema atendiendo a nuevos aprendizajes y autores. Sin embargo, mi experiencia del segundo semestre del 2010 en Valparaíso-Chile fue decisiva para la presente investigación. Por motivo de la realización de mi práctica profesional, debí instalarme en Valparaíso donde vivía con chilenos, alemanes, franceses y españoles. Gracias a esa convivencia logré conectar gran parte de la información que había reunido en semestres anteriores con los imaginarios de lo colombiano en el exterior. Durante las fiestas siempre me hablaban de la alegría de los colombianos y los latinos, de su fama de ser buenos bailarines, algo con lo que yo, honestamente, no me sentía tan identificada, aunque me adhería a esos imaginarios que tenían de los colombianos.

Al momento de ser yo la elegida para poner la música, siempre me pedían algo de mi país y para satisfacer sus deseos automáticamente ponía música de Systema Solar, Bomba Estéreo, Chocquibtown y La Mojarra Eléctrica. Mis amigas alemanas comentaban que habían visto a varias de esas agrupaciones en festivales europeos y que les encantaba. Yo me sentía feliz de poder mostrarles algo que me gustara y que fuera, a mi parecer, una representación de mi país más allá del vallenato. Sumado al interés mostrado por mi círculo social por los grupos que traía en cada fiesta, era común que me preguntaran por mi color de piel, pues en sus cabezas tenían la idea de que Colombia era un país de personas morenas y negras. A esto respondía orgullosamente diciendo que yo hacía parte de un país multicultural y pluriétnico y que debido al mestizaje, el producto final era la variedad de colores en los colombianos.

Tras cuestionar mis propias respuestas y acciones a favor de un imaginario de colombianidad en aquel 2010, me propuse auto intervenirme desde mi posición de estudiante de maestría, clase media, mujer, “blanca-mestiza” y melómana. Por ello, decidí traer estos recuerdos de la NMC y el fenómeno de la salsa shocke con el ras tas tas, y trabajarlos con el objetivo de materializarlos en mi tesis de maestría para responder esta pregunta: *¿cómo se establecen disputas e imaginarios de la colombianidad en la configuración de lo que se llama Nueva Música Colombiana?*

Para responder esta pregunta es importante comentar antes dos puntos. El primero, tiene que ver con la metodología utilizada en esta investigación. Con el objetivo de tener diversidad de propuestas y también por la facilidad de llegar a ellas, se escogieron las siguientes agrupaciones: Bomba Estéreo, Systema Solar, Monsieur Periné, La Mojarra Eléctrica, Polaroid, Chocquibtown, Sidestepper, La Revuelta, Curupira, Velandia y La Tigra, Puerto Candelaria y Herencia de Timbiquí. Posterior a esta elección se realizó una revisión de prensa virtual de medios como El Tiempo, Semana y El Espectador, así como del archivo físico de la revista Shock. Del mismo modo, se visitaron los centros de documentación de las Bibliotecas Nacional, Javeriana, Luis Ángel Arango, Señal Radio Colombia. Escuchar las producciones discográficas de las agrupaciones escogidas, ver videos relacionados y realizar las entrevistas a los músicos, periodistas, empresarios y académicos también fue parte de esta investigación. Todo esto con el fin de poder cubrir la mayoría de los frentes posibles. Adicionalmente, este trabajo de campo estuvo acompañado con observación participante en varios conciertos de estas agrupaciones, al igual que en eventos relacionados con éstas como, por ejemplo, el BOMM y el Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez.

El segundo punto se relaciona con el lente analítico que utilizo para la investigación, es decir, el de estudios culturales ¿por qué este y no otro?. Esta investigación podría realizarse desde diferentes campos disciplinares: la ciencia política, con el análisis de políticas públicas o el análisis de un discurso que dé cuenta de los modos en que esta área de la industria musical construye colombianidad dentro del sistema político; la antropología cultural, con un estudio en donde se observen las variaciones y adaptaciones de la colombianidad en la cultura o vida cotidiana de los colombianos desde la NMC; o la musicología o etnomusicología desde la cual se contaría cómo la NMC se inserta en diferentes espacios como el *World Music* y, a su vez, refleja el folclore e identidad colombiana. Sin embargo, mi intención investigativa se dirige a hacer estudios culturales por las siguientes razones: 1) antes de definir el qué en este caso (qué es NMC o colombianidad) buscó mostrar cómo se producen unas narrativas, prácticas, discursos e imaginarios que hacen que esto se llame NMC y tengan efectos sobre la colombianidad, 2) este estudio quiere integrar más de una variable en el análisis para no caer en reduccionismos y 3) hay una vocación política en el trabajo intelectual, es decir, más allá de generar conocimiento sobre este tema, mi primera intervención está

dirigida a desnaturalizar y desestabilizar esas estrechas relaciones de poder que componen este entramado que han denominado NMC.

Teniendo en cuenta lo anterior, se establecen tres capítulos. El primero, hace un recorrido sobre los antecedentes históricos de las imágenes de colombianidad y la manera en la que se han articulado con la construcción de los sonidos nacionales, sumado a los roles que han jugado los saberes expertos del folclor, el *World Music* y los discursos multiculturalistas que se materializaron en la constitución de 1991.

En el segundo capítulo, se construye la historia del surgimiento de la NMC que incluye la herencia de músicos tradicionales en las ciudades y de músicos que se arriesgaron a poner en un mismo escenario géneros académicos con músicas tradicionales, dando como resultado una primera cosecha de jóvenes músicos de las principales ciudades del país. Al verse nutridos, no sólo por el panorama musical sino también el social y político de los 90's, estos músicos deciden apostarle a una nueva manera de hacer música colombiana con base en las músicas tradicionales que llamarían, desde la institucionalidad, la prensa y la academia, NMC.

El tercer capítulo problematiza las escenificaciones de Colombia y los colombianos a través de las agrupaciones escogidas para el estudio, de manera que sea posible indagar sobre los imaginarios que se han mantenido en el tiempo, han cambiado o han entrado en disputa.

Finalmente, se establece el por qué se considera que la NMC es una invención de la colombianidad y se señalan las conclusiones que surgen de ahí.

Capítulo 1. La música y los imaginarios de nación colombiana

“Por su naturaleza simbólica y por ser una de las expresiones culturales presente en todas las comunidades, la Música enriquece la vida cotidiana, posibilita el desarrollo perceptivo, cognitivo y emocional, fortalece valores individuales y colectivos, y se constituye en uno de los fundamentos del conocimiento social e histórico.

Colombia posee una gran diversidad de expresiones musicales como producto de un continuo proceso de mestizaje de sus grupos sociales, de la rica variedad geográfica y cultural de sus regiones y de un diálogo cada vez más activo con las manifestaciones sonoras del mundo”.

Dirección de Música del Ministerio de Cultura de Colombia

Durante el siglo XIX y XX fue una preocupación para las élites colombianas la construcción de un proyecto de nación que definiera “lo que es y lo que somos”. Al revisar la corta vida de la nación colombiana, autores como Alfonso Múnera, Julio Arias y Peter Wade han investigado sobre las distintas maneras en que se ha pensado la colombianidad³, que pasa por los discursos de unidad y diferencia, mestizaje y diversidad basada en el multiculturalismo.

Como sucedió con varias naciones latinoamericanas, la música ha hecho parte de este proceso por ser considerada una pieza importante y un campo en disputa desde el que se evidencian multiplicidad de discursos y prácticas. Teniendo en cuenta lo anterior, este capítulo busca, en un primer momento, rastrear los imaginarios de colombianidad que se han construido históricamente, para luego relacionar estos postulados con el interés de las élites nacientes por tener un sonido propio basado en músicas tradicionales ancladas en lo regional con elementos de músicas académicas europeas. Para entender mejor lo anterior, es necesario revisar, por un lado, los debates que se llevaron a cabo dentro del ámbito académico musical frente a la utilización de músicas tradicionales y, por el otro lado, el cambio sonoro nacional que pasa de la región Andina a la región Caribe, teniendo en cuenta la discusión que se plantea alrededor de los mitos que han surgido frente a la emotividad que “traen” consigo estas dos músicas nacionales, el

³ Por colombianidad se entiende, siguiendo la línea de Castro-Gómez y Restrepo (2008), que más que hablar de colombianidad, se trata de *regímenes de colombianidad*: “entendiendo con ello los dispositivos históricamente localizados y siempre heterogéneos, que buscan unificar y normalizar a la población como “nacional”, al mismo tiempo que producen diferencias dentro de ésta” (2008:11).

bambuco melancólico y la alegría de la música costeña.

Este apartado también quiere llamar la atención sobre el papel que ha jugado el saber experto en este debate sonoro, puesto que los argumentos defendidos desde los centros de estudios musicales como el estudio de las músicas tradicionales, traducido en lo que se conoce como folclor, ha influenciado la manera en la que se construyen cartografías musicales y la valoración de prácticas musicales que pasan por imaginarios etnocentristas, regionales y racistas.

En un segundo momento, se analiza el surgimiento y asentamiento del *World Music* como campo social, político y económico desde el que se valoran y resignifican las músicas locales a nivel global, atendiendo a las problemáticas que están presentes. De igual modo, se observa la influencia del giro multiculturalista que se materializa en la constitución de 1991, marco jurídico que trajo consigo una serie de reconocimientos, derechos, procesos de construcción de nuevas identidades y de etnización a poblaciones negras e indígenas en el país.

1.1 Construcción de los imaginarios de nación en el siglo XIX

Desde la época de la colonia se forjó una relación entre los territorios ocupados y Europa en la que se proyectaron los imaginarios del ideal de organización política y social del continente conquistador basados en la civilización y la unidad. Para finales del siglo XIX y comienzos del XX, existió un interés generalizado en las recientes naciones latinoamericanas por implantar la modernidad y sus expresiones políticas en nociones como las de ciudadano y el estado nación.

En el caso colombiano, después de la independencia, se observó la disyuntiva de pensar una nación desde las estructuras locales⁴, en un país dividido en regiones heterogéneas con negros, indígenas y mestizos. Los proyectos de nación emprendidos por las nacientes élites tuvieron como resultado éxitos y fracasos que han sido contados desde la historia de la independencia de la Nueva Granada contra el dominio español de manera celebratoria. Para Múnera (1998) el proyecto de nación durante el siglo XIX, basado en la idea de unidad, fue un fracaso debido a que la élite de Santa Fe o andina

⁴ Ministerio de Cultura, (2000). Música y Nación I (CD Audio).

impuso su propia noción de nación dejando a un lado la misma nación, es decir que esta idea ejecutada por esta élite no recogió la nación existente.

Para entender mejor este fracaso de proyecto de nación relacionado con causas geográficas, sociales y políticas, se debe remontar a los tres mitos fundacionales pensados por José Manuel Restrepo⁵, que hoy siguen vigentes. Estos postulados son: 1) la Nueva Granada era una unidad política desde el momento de la independencia con autoridad central en Santa Fe; 2) los criollos fueron los encargados de levantarse contra España el 20 de julio de 1810, pero frente a las diferencias existentes entre estos federalistas y centralistas se generó el fracaso de la primera independencia fortaleciendo a Cartagena; 3) la independencia se llevó a cabo gracias a los criollos, puesto que el rol jugado por los indios, las castas y los negros fue el de aliarse con los primeros, lo que evidenciaría la “pasividad” de estos grupos poblacionales durante este periodo histórico (Múnera, 1998: 13-14).

Siguiendo el orden argumentativo de este autor, a partir de la lectura de estos tres mitos se resalta el protagonismo de las élites como productoras de la nación y, también, se señala un relato donde los diferentes agentes sociales, que hacían parte del territorio nacional, fueron tenidos en cuenta en este proyecto al ser destinados solo a ciertas labores dada su condición racial y las creencias sobre su capacidad de trabajo. Nadie por fuera del modelo de hombre criollo podía pertenecer a la selecta clase que estos mismos conformaban y mucho menos podía aspirar a un cargo dirigente. En otras palabras, el proyecto de formación de la nación, dirigido por una élite criolla, nunca se ejecutó con éxito porque, por un lado, las distintas aspiraciones de las élites regionales entraron en conflicto y, por el otro, la condición racial planteó diferencias irreconciliables. De allí, el aumento del deseo de esta clase criolla de ubicarse en un punto geopolíticamente central y gobernar sobre las otras razas.

La búsqueda de esa centralidad significó para las dos élites más importantes de la época, la de Santa Fe y la de Cartagena, un enfrentamiento histórico que data desde la presencia del virreinato de España. Aquel enfrentamiento respondía a imaginarios sobre la región y su población, a condiciones topográficas y sucesos históricos como la

⁵ Historiador y político de la época.

reconquista española iniciada en Cartagena, y a la designación de alguna de estas dos ciudades como capitales por parte de los españoles en diferentes momentos.

Para entender mejor esta disputa entre estas dos élites es necesario desmontar el primer y segundo mitos relacionados con la existencia de una única autoridad que funcionaba desde Santa Fe y la existencia de un “genio del mal” que hizo fallido el primer intento de independencia. El autor afirma que antes de la independencia la atención se centró en Cartagena por ser un puerto comercial importante en el Caribe y por poseer un apoyo militar, económico y una élite para gobernar bajo las órdenes de los conquistadores. Al existir una amenaza en el Caribe por parte de los ingleses, los españoles decidieron en 1739 “establecer definitivamente el virreinato de la Nueva Granada, en Cartagena” (Múnera, 1988: 217) situación que generó una desconexión con el resto del territorio, en especial Santa Fe, y más adelante causó una imposición desde la misma Santa Fe por parte de los españoles y la élite andina. Este fue un intento fallido por controlar a Cartagena. Tras la primera independencia y la consecución del poder para gobernar por parte de cada uno de estos grupos se intentó nuevamente desde Santa Fe lograr la autoridad sobre este puerto Caribeño. Al final, el éxito de Santa Fe fue un hecho y Cartagena terminó siendo dominada después de haber resistido y mantenido su régimen por años.

No obstante, con la centralización en los Andes, la reconquista por Pablo Morillo en 1815 debilitó la élite cartagenera, pues la pasividad de Santa Fe se tradujo en un completo abandono del puerto. Expulsados los españoles la nueva idea de nación enmarcada en la Gran Colombia de Bolívar y Santander se hundió y se fraccionó en nuevos territorios, lo que generó nuevamente la necesidad de crear un proyecto de nación. Llegados a este punto cabría preguntarse por la posibilidad del nacimiento de un proyecto de nación que en 1831 se hallaba en medio de un fuerte conflicto de intereses. Múnera describe este proyecto nación no como:

“el resultado de una “comunidad imaginada”, sino como el simple y llano resultado de la fuerza. Los ejércitos estaban ahora en manos de las élites andinas y éstas, finalmente, impusieron su gobierno. Inventar la nación colombiana costó muchas guerras. Porque la guerra, además de su función profundamente aniquiladora, fue el mejor instrumento para que la masas

de campesinos de tierra fría, convertidos en soldados, descubrieran y empezaran a sentir como suyo el mundo Caribe; y viceversa” (1998: 222).

Según se lee, la cita anterior evidencia que actualmente en Colombia la guerra ha sido la herramienta para ejercer control sobre los territorios, no sólo desde las regiones, sino desde otros proyectos (grupos guerrilleros, paramilitares, movimientos sociales, grupos étnicos, empresarios, colonos, élites regionales e instituciones estatales, entre otros) que juegan un papel importante en la construcción de la idea incompleta de nación que no logra unificarse ni convivir armónicamente.

Por otro lado, hay que tener en cuenta en esta narrativa de la independencia que no solo se habla de la rivalidad de dos centros regionales importantes, sino también de la configuración de una historia paralela a la oficial. Con esto me refiero a que

“en todo el territorio nacional indios, mestizos, negros, mulatos y zambos intentaron transformar las relaciones de sojuzgamiento y discriminación vigentes a lo largo de tres siglos. Sus logros fueron variados, en muchos casos transitorios y limitados. Las poderosas aristocracias andinas y caribeñas no estaban dispuestas a renunciar a sus viejos privilegios sociales y políticos, y sólo lo hicieron allí dónde la presencia de una fuerza aterradora podía llevarlos a ese punto” (Múnera, 1998: 219).

Lo anterior pondría en evidencia que el tercer mito de Restrepo es erróneo, puesto que las luchas dirigidas por estos grupos poblacionales durante la colonia y la independencia corresponden a reivindicaciones frente a la exclusión de la que han sido parte. En la historia que se escribe, existe la ficción de que después de ganar las batallas contra los españoles en la Nueva Granada, todos los habitantes de este territorio eran libres e iguales, de que el fantasma de la esclavitud colonial desapareció y de que aquellos que antes sufrieron este régimen luego gozaron de la “mieles” de la independencia. Invención que no es cierta debido a que la emancipación que abolía la esclavitud llegó hasta 1851, casi medio siglo después del inicio de los procesos de independencia. Sumado a lo anterior, la racialización que las élites ejercieron sobre estos grupos poblacionales, les negó derechos y accesos a puestos dirigentes durante este periodo, a pesar de la existencia de documentos revisados por Múnera que hablaban sobre algunos

logros de equidad social como por ejemplo: “En la Constitución de 1812 se reconoció por primera vez el derecho de todos los hombres a participar de ninguna limitación racial en la vida política del Estado recién constituido” (Múnera, 1998: 220).

En el caso de los indígenas, dentro de la búsqueda hecha por este autor, la historia oficial los retrató como sujetos inactivos en la independencia. No obstante, hay registro de que muchas poblaciones indígenas apoyaron el regreso del dominio español, lucharon contra los ejércitos de la reconquista, como sucedió con los indios de Malambo o la defensa de indios y zambos en Santa Marta contra el francés Labatut.

Posterior a esta etapa de los inicios de la edificación de nueva nación, durante el transcurso del siglo XIX comúnmente se ha pensado que dicha construcción estuvo marcada por la homogenización que daría como resultado la unidad nacional. Sin embargo, pensar que la invocación de un proyecto de nación responde sólo a esto, es ignorar la complejización del juego de poder que trae consigo o, en otras palabras, ignorar que la heterogeneidad en este contexto es producida para mantener unas jerarquías (Wade, 2002). Y es que a partir de estos dos discursos Colombia se ha pensado desde: “la misma definición de lo que une a la nación, de lo que la particulariza, de lo propio, se concentra con fuerza en la construcción de las diferencias internas y de sus márgenes” (Arias, 2007: XVII).

Entonces el imaginario que está presente es el de una colombianidad basada en la unidad y la diferencia. La unidad se entiende, según Arias, como la manera desde la que se marcó la población con una misma visión y horizonte que ayudó a definir y circunscribir lo nacional. Para que esto fuera posible existieron tres soportes: el pasado común, las herencias hispánicas y la unidad moral del catolicismo. El discurso de la diferenciación hizo parte fundamental en la argumentación de la nación emitido por la élite nacional, la cual se configuró a través de la invención del pueblo, que parte de “una diferencia aceptable, a la vez que creaba los márgenes de la nación, la diferencia más extrema de la misma” (Arias, 2007: XIV). Adicionalmente, en este punto hay que tener en cuenta que durante este siglo dicha representación de la diferencia entre poblaciones pasa por el antagonismo de civilidad/ barbarie, el nacimiento de diferentes tipos de sujeto y la regionalización de la diferencia que incluye “la re-creación de diferencias poblacionales como una manera de constituir un orden jerárquico entre las élites y el

pueblo nacional y, asimismo, entre las distintas poblaciones que se movían en torno a esta última figura” (Arias, 2007: XIV).

Para entender mejor la ejecución de este imaginario, hay que tener en cuenta la construcción de un pasado en el siglo XIX, desde la independencia, que permitió explicar el pasado, el presente y futuro a partir de una mirada civilizatoria. Después, la narrativa cambió al no ser pensada en el pasado sino en el futuro a través de la idea de la revolución que había hecho parte de las manifestaciones desarrolladas en el periodo Colonial, porque gracias a este espíritu de transformación la nación daría un paso adelante. Sin embargo, los letrados de la época sentían una conexión con el herencia hispánica dado el legado que había dejado la “cultura española”, por lo que decidieron unirlo con el presente como una manera de suavizar las tensiones que surgían de ahí, a pesar de las guerras a sangre y fuego que se llevaron a cabo para la liberación del territorio del dominio español.

Gracias a la construcción de este pasado en común se inauguraba una manera de crear diferencias entre las personas y sus espacios porque no todas hacían parte de la descendencia de esta historia, ejemplo de esto fue la omisión de los indios ya que éstos no pertenecían a esta herencia. Adicionalmente, desde las mismas regiones, las élites construían sus propios relatos para justificar su posición, entre estos podemos encontrar la centralización del poder, antes de la conquista, en Santa Fe desde la época de los Zipas.

Sin embargo, hay que tener en mente que en un inicio hubo un rechazo al legado español pero, para mantener su posición, la clase dirigente optó por continuar con el pasado europeo, de manera que fomentó tradiciones como la lengua, las bellas artes y la gramática, entre otras. En el caso del catolicismo se observa que no sólo corresponde a un fervor religioso, sino que hace parte de la naturaleza nacional, razón por la que se emprendieron campañas evangelizadoras sobre los negros, mulatos, zambos e indios como una forma de incluirlos en diferentes áreas de la nación, por ejemplo el trabajo, tal como sucedió en la Regeneración de Núñez.

Ahora bien, después de describir la formación de la unidad es necesario indagar sobre las estrategias de diferenciación como parte de la formación de la nación. Para lograr

esto la clase dirigente debió afianzar sus estrategias contra sus dominados, de lo que surge la división entre élite y pueblo. De las élites se puede decir que estaban formadas por hombres “que intentaban constituirse como los agentes de ejercicio de gobierno sobre los otros comprendidos como semejantes en los relatos de lo nacional” (Arias, 2007: 28), hacían parte de linajes sociales con herencia prehispánica, sus integrantes eran los que tenían el talento para gobernar dada su formación letrada y eran reconocidos por unos marcadores biológicos que incluía la blancura, rasgos y facciones.

Sobre la invención del pueblo hay que decir que existían dos ideas: el “pueblo real-observado, caótico, desordenado, inasible, que revelaba los miedos de las élites y un pueblo ideal que podía ser moldeado y ordenado, revelando los deseos nacionalizadores y civilizatorios” (Arias, 2007: 35). Desde estas dos ideas, el pueblo se definió como la otredad semejante pero lejana de la élite. Eran los subordinados pero eran pensados como un actor político y, además, eran ubicados espacialmente en el campo. Este detalle no es secundario porque esta separación reafirmaba la distancia entre la élite urbana y el pueblo campesino dotado de una noción paisajística que actualmente se mantiene.

Al preguntar por el lugar que ocupaba esa otra diferencia compuesta por los indios, negros, zambos y mulatos en el contexto de la construcción de la nación, la respuesta da cuenta de unos grupos poblacionales que no entraban en la noción de pueblo y más bien eran ubicados en las márgenes de la diferencia. En este punto, ¿dónde se localiza al mestizo? Se verá que éste jugó un papel importante en varias naciones latinoamericanas. En el caso de Brasil con Gilberto Freyre el imaginario de nación tropical se fundó desde la exaltación de la mezcla tri-étnica (blanco, indígena y negro), el fomento de la llegada de inmigrantes europeos y la prohibición de inmigrantes negros al país, lo que evidencia el racismo presente en este proyecto de país. Entre tanto, en Argentina el mestizaje era visto como un problema que debía erradicarse con ayuda de medidas eugenésicas (Wade 2003).

En la Colombia del siglo XIX, el mestizaje representaba un doble sentido, por un lado, era visto como un peligro para las élites porque desdibujaba la distinción pero, por el otro lado, era visto en sentido positivo al considerarse la mezcla de razas y la manera de “corregir” lo degenerado de dicha amalgama, es decir, buscar el ideal blanco. Así

mismo, el mestizaje fue una herramienta para fortalecer el trabajo en las regiones, ya que al pensar en clave racista era posible continuar la reproducción de la “raza” negra o india para que fueran funcionales en ciertas regiones dadas las facultades biológicas que los dotaban de un aguante y fuerza que no tenía el blanco (Arias, 2007).

A raíz de lo anterior, Arias (2007) señala que, aunque la idea de región se sedimentó a finales del siglo XIX, hubo una especie de regionalización de la diferencia debido a la relevancia que cobró el factor regional en la nación como una manera de presentar la diferencia. La importancia de ver la conexión de las regiones con la diferencia está fuertemente vinculada al racialismo⁶, en el que cada una de las razas dependía de su constitución biológica y estaba dotada de unas características únicas que le permitían desarrollar determinadas funciones. Basados en esta concepción “los pueblos regionales se conciben y son representados como frutos de una tierra particular” (Arias, 2007: 107) por lo que es posible ubicarlos en un territorio específico. Lo anterior, evidencia la ejecución de la geografía de la moral de Taussig (1987) donde existen unos lugares valiosos para la civilización, como la región Andina, y otros que no lo son al concebirse como salvajes. De allí que exista un sujeto moral que valida desde su mirada dicha separación.

Una de las consecuencias de esta distribución racial desigual es la naturalización que actualmente se tiene de la formación de las regiones en las que sus costumbres, tradiciones, historia y pobladores se muestran como algo ya dado y normal. Esto generó una invisibilización de los efectos derivados del cálculo social y político realizado por esas élites regionales en beneficio de su propia economía y a costa de esa diferencia localizada en las márgenes. Desafortunadamente, esta es una situación que sigue vigente gracias a las sedimentaciones históricas y a la relación existente con las “rearticulaciones multiculturales contemporáneas de la diferencia etnizada [que] producen unos trazos que se remontan al sentido común de una geografía previamente otrerizada. Sólo ciertas poblaciones, localizadas en lugares determinados, pueden ser más fácilmente objeto de estas rearticulaciones” (Restrepo, 2007: 482). En este sentido, aún se piensa que los sujetos de estos grupos poblacionales pertenecen estrictamente a

⁶ Arias propone esta categoría como una forma de establecer una distinción con el “racismo” asociado a la superioridad de una razas sobre otras.

estos espacios (negros habitantes de las costas e indígenas en las selvas o montañas) y, por tanto, no deberían salir de ahí.

Tras realizar este corto recorrido por los imaginarios de colombianidad por el siglo XIX, se evidencia el papel de las élites, específicamente las del centro del país, que abogaron por una nación moderna que hiciera contraposición a la percepción de “atraso”, “primitivo” y negro o indígena de las otras regiones y que, además, vieron en el mestizaje un puente para superar los “obstáculos” heredados y así llegar al modelo de civilización, progreso y lo blanco como referente racial válido, con el fin de crear un reflejo frente al espejo europeo.

Es partiendo de estas ideas que las élites andinas produjeron discursos dominantes en relación con lo que deberíamos ser como nación, una nación que busca la unidad pero mantiene la diferencia como se lee en Arias (2007) y Múnera (1998). Estos imaginarios continuaron circulando en el siglo XX y una de las maneras de transmitirlos fue por medio de la educación y las políticas culturales de la época.

En el caso de la música, los denominados “nacionalismos musicales” han sido una de las piezas claves en la construcción de identidad dentro de las sociedades latinoamericanas, debido a la “preocupación por crear un arte con sello propio, que encontrara sus raíces en la música prehispánica, en la canción popular, en el folclore, o en las reminiscencias y reinventiones de éstos” (Tello, 2004: 4). En Colombia, el proyecto inicialmente se basó en la utilización de géneros musicales provenientes de la música tradicional de la región andina como el bambuco (Wade 2002). Dicha exaltación como símbolo nacional pasó por un cambio de referencia, en donde esta expresión sonora ya no es exclusivamente local sino nacional y, a su vez, sufrió una reconfiguración estética que buscó eliminar aquellos elementos no deseados (en este caso, rastros de herencia negra e indígena).

No obstante, la instauración del bambuco en el referente sonoro colombiano pasó por una serie de debates entre los intelectuales de la época y de resistencias de los músicos formados en Europa que se oponían a incluir en sus enseñanzas músicas tradicionales. Posterior al auge del bambuco, la música costeña proveniente de la costa Caribe sería capaz de ubicarse en el nuevo imaginario sonoro colombiano hasta nuestros días (Wade

2002). En consecuencia, estas dos maneras de representar la nación desde la música también pasó por la construcción de mitos alrededor de la música andina y costeña⁷, al describir la primera como “melancólica” y la segunda como “alegre” (Hernández, 20014).

1.2 De la región Andina al Caribe como símbolo sonoro de lo colombiano

El bambuco fue la primera forma musical nacional impulsada que duró hasta la mitad del siglo XX y que continua hoy en el recuerdo nostálgico de las élites andinas que se reúnen anualmente en el Festival Mono Núñez en Ginebra-Valle del Cauca. Para lograr su posicionamiento e inscripción en la identidad nacional no sólo tuvo que pasar por unas modificaciones estéticas sino también por unas mediaciones racistas, civilizatorias y eurófilas que se materializaron en la Constitución de 1886 (Blanco, 2013). Dicho proceso estuvo inscrito en la pugna por mantener el espíritu erudito e ilustrado que pregonaba la élite letrada urbana andina, que deseaba reformar lo tradicional, lo blanco-mestizo, lo indígena, lo negro y lo popular desde las perspectivas “correctas”, que contribuyeran a la construcción del país deseado (Arias 2007).

Esto condujo al ensamblaje de un “país centro que hizo periferia sus regiones y se reconoce como totalidad en las expresiones andinas”.⁸ También, se evidencia que al definir el sentir de la nación en un género específico como lo es el bambuco, hace parte de

“la construcción de una categoría genérica [que] se da a través de un proceso de eliminación de la diferencia a favor de la semejanza y dicho proceso es siempre estético e ideológico. La historia del surgimiento de la idea de género como concepto unitario está en parte ligada a la historia de homogeneización cultural emprendida a través del estado-nación” (Ochoa, 2003: 87).

Sin embargo, el proyecto del sonido colombiano basado en el bambuco tuvo una serie de debates ya que “a pesar de ser considerado música nacional, fue por décadas

⁷ Se utilizan los términos de música andina y música costeña para hablar de forma general de las expresiones musicales de estas regiones, debido a que esta investigación no incluye la problematización que trae consigo la multiplicidad de prácticas musicales y contextos heterogéneos que componen la sonoridad de estas localizaciones.

⁸ Ministerio de Cultura, (2000). Música y Nación II (CD Audio).

excluido de los salones de conservatorio debido a sus “imperfecciones” (Santamaría, 2007: 1). Para la autora, el problema iba más de allá de “blanquear” este género porque la manera de acercarse a una música mestiza⁹ como ésta, implicaba hacer un cambio en la forma en que se estudiaba la música, pues el conocimiento se basaba en los cánones científicos europeos.

A finales del siglo XIX se hicieron los primeros trabajos sobre el estudio del bambuco ya que su forma de transmisión era oral y no existía memoria escrita al respecto. Por esta misma época se bailaba este género en los salones aristocráticos en Bogotá, mientras que en los círculos de artesanos de esta ciudad y de Medellín se hizo famoso el bambuco-canción. Para intelectuales como Rafael Pombo y José María Samper, según se menciona en algunos de sus escritos, el bambuco era el símbolo nacional por excelencia (Santamaría, 2007).

El músico Pedro Morales Pino fue uno de los pioneros en la tradición escrita del bambuco y también conformó el grupo La Lira Colombiana donde utilizó instrumentos andinos y europeos. Con este ensamble se presentó en varios países latinoamericanos y grabó en EE.UU “los primeros discos fonográficos de bambucos, pasillos, torbellinos y danzas” (Santamaría, 2007: 7). Con el paso de los años, estas producciones ayudaron a que este tipo de música se difundiera y se diera a conocer a otros públicos. No obstante, para que este género fuera considerado música nacional debió criollizarse, es decir, pasar por un proceso que reflejará aquellos valores del ciudadano republicano: varón, hombre, letrado (Ochoa, 1997). De este punto surgieron los debates entre intelectuales pues para unos, el origen étnico y social estaba siendo superado gracias a la “herencia española” que permitía dar un paso hacia la evolución de estos sonidos, mientras para otros, esto no había sido superado aún.

Entre 1900 y 1910 la controversia se trasladó a la Academia Nacional de Música de Bogotá (único centro educativo musical de la época) que en 1905 pasó a llamarse Conservatorio Nacional bajo la dirección de Guillermo Uribe Holguín¹⁰. Este músico generó discusiones con músicos y el director saliente por no incluir en las clases el estudio de músicas tradicionales y atender solo a lo enseñado en las escuelas europeas.

⁹ Se denomina mestiza por la composición de elementos musicales indígenas, africanos y europeos.

¹⁰ Músico formado en París y proveniente de familia aristocrática.

Esto causó una división entre los músicos que seguían la música europea académica y los músicos tradicionales que eran vistos como subalternos.

Incluso hoy en día estos debates por los contenidos que se deben impartir en la educación musical en el país continúan, pues de acuerdo con la posición de algunos profesores, músicos y estudiantes existen unas prácticas musicales del “buen” o mal” gusto y una división entre la “alta” y la “baja” cultura. En relación con esta discusión, Juan Sebastián Ochoa (2011) observó en su investigación en tres programas de música¹¹ de Bogotá que

“la invisibilización de las “otras músicas” en la academia refleja un conflicto racial y cultural. Como las “otras músicas” son productos de “otras razas” y “otras culturas”, que son consideradas inferiores y atrasadas, deben ser ignoradas, y se debe educar al pueblo en la *verdadera música civilizada, avanzada y desarrollada* (sin importar que sea y la música representativa de los siglos XVIII y XIX en Europa, y no de la actualidad latinoamericana)” (2011: 111).

Ochoa encontró también una postura complaciente, mediante la cual puede existir una evolución de estas “otras músicas” a través de la combinación de elementos musicales occidentales propios de la música clásica o del jazz. Esta posición no es nueva, pues ha hecho parte de las disputas entre liberales y conservadores durante la segunda mitad del siglo XIX. En ellas, los primeros vieron que las músicas tradicionales conformaban parte de un pasado que debía ser superado con el progreso, mientras los segundos en 1880 trataron de acercar estas tradiciones musicales al conocimiento académico europeo con el objetivo de alcanzar ese ideal blanco europeo que anhelaba la élite urbana (Isaza, 2014).

Lo anterior, evidencia la permanencia de la idea de que la música blanca representada en la música europea es el referente válido y que aquellas otras expresiones musicales que se relacionan con lo popular y lo tradicional, no merecen ser tenidas en cuenta en un proceso educativo debido a sus orígenes (mestizos, negros o indígenas), técnicas y

¹¹ Los tres programas de la investigación fueron la Universidad Javeriana, el Conservatorio de la Universidad Nacional y el de la Universidad Distrital en la ASAB.

métodos. En este campo académico se establecieron límites entre los músicos tradicionales y los otros, donde los primeros, para ser incluidos en la práctica de la música nacional, debían tener ese tipo de formación profesional (Isaza 2014). Esta situación puede leerse en clave del capital simbólico de Bourdieu, en el sentido de que dicho capital existe y ejerce su poder solo desde la valoración dada por los otros.

Con esta relevancia de la música como espacio de conocimiento y de intervención, es claro que las posiciones de los profesionales de la música en la actualidad han estado relacionadas no sólo con el presente sino también lo están con las intenciones que han tenido intelectuales y políticos durante el siglo XIX. El asunto radica en ver la música como una herramienta política, social y cultural importante para la construcción de la nación colombiana basada en presupuestos de músicas europeas en relación con las locales (Isaza, 2014).

Llegados a este punto, hay que resaltar los avances tecnológicos en las décadas del 20 y 30 de la industria fonográfica. Al respecto hay que decir que Emilio Murillo, estudiante de Morales Pino, fue uno de los que comenzó a grabar y distribuir discos de bambuco en Bogotá y Medellín. Murillo protagonizó unos de los grandes debates en los periódicos de la época pues en una serie de cartas publicadas se dijo que Gonzalo Vidal¹² desacreditó fuertemente las obras de Murillo por ser “perezoso” al trabajar con música local y no con la exigencia de la música académica europea, y además, criticó la artificialidad de esa música “vulgar” que componía, al ver la imitación de la música popular¹³ producida por el pueblo por parte de estos músicos urbanos. Según estas afirmaciones, la música compuesta por músicos como Murillo “no es ni académica ni tradicional, sino que pertenece a una tercera categoría poco respetable, el bambuco ‘populachero’ ” (Santamaría, 2007: 11).

Ya para finales de los años 40’s, la radio ayudó a consolidar aún más el bambuco a través de su amplia difusión. Mientras por otro lado, estaba el problema por la traducción escrita de éste por lo que se generó debates entre los académicos por la métrica y la mejor manera de “encajar” el bambuco al lenguaje musical escrito,

¹² Compositor payanés residente en Medellín.

¹³ Santamaría aclara que en este contexto música popular “hace referencia a la “música del pueblo” que no necesariamente es la misma música tradicional folclórica y, por lo tanto, el término puede tener implicaciones tanto afectivas como políticas” (2007: 11).

omitiendo la fuerza de la tradición oral.

De otro lado, vale la pena traer al análisis el trabajo de Oscar Hernández (2014) porque para este autor la caracterización de la música andina como “melancólica” y la música costeña como “alegre” corresponden a un mito en el sentido de Barthes, al considerar que las “estructuras de significación se basan en una relación motivada, pero que deforman el signo y lo vacían de sentido para constituirse en significantes de una nueva estructura con gran fuerza de interpelación” (Hernández, 2014: 13). A partir de la construcción de estas dos formas de sonidos nacionales hubo un anclaje histórico que se relacionó con los mitos que surgieron de ahí. Hay que tener en cuenta que “dicho mito funciona precisamente porque existen elementos musicales que facilitan la asociación” (Hernández, 2014: 52).

Para este autor, hay que tener en cuenta los debates sobre la melancólica de la raza indígena que se remontan a 1918 cuando el médico Miguel Jiménez López habló sobre la degeneración física de las razas colombianas debido al factor biológico que se evidenciaba en la decadencia. Por esto él sugería que la inmigración de personas blancas al país podía ser una solución a este mal. Por otro lado, López de Mesa¹⁴ compartía la preocupación de Jiménez López pero, en vez de centrar sus argumentos en lo biológico y hablar de una degeneración, pensó en que este “problema racial” podía ser mirado desde las condiciones educativas y ambientales como el territorio y el clima. Durante su trabajo en el Ministerio de Educación en el primer mandato de López Pumarejo, estas ideas de López de Mesa estuvieron presentes, por lo que se afirmó que durante la conquista los españoles observaron la melancolía en los indígenas quienes mantuvieron este sentimiento debido a su pérdida de religión y territorios.

La preocupación de los liberales López de Mesa y Calixto Torres Umaña por estos estados de ánimo radicaba en la poca productividad y el poco desarrollo generado por los indígenas, ya que si la mano de obra tenía problemas de melancolía no podía ser útil para la economía de la nación. De allí que López de Mesa propusiera alegrar a la población para así lograr el progreso, mientras Jiménez López hablaba de que la moderación y el catolicismo eran la bases para lograr avances, pues desde su

¹⁴ Psiquiatra y político liberal.

perspectiva la melancolía era un valor de la raza y la nación (Hernández, 2014: 61-62-64).

Por otro lado, Hernández (2014) encuentra que Gustavo Santos¹⁵ entendió la melancolía como un factor que imposibilitó la producción de un sonido nacional, en el sentido de que las creaciones musicales por parte de músicos de las urbes servían para prolongar este sentimiento. Sumado a ello, la música que se conoció en los salones de baile no contenía la pureza del pueblo, por lo que propuso la creación de música alegre desde el folclor español con el argumento de que la materia prima que existía no servía.

Ya en los años 30 con la “revolución en marcha” de Alfonso López Pumarejo consistente en una serie de reformas liberales que afectaron a los sectores industriales y agrícolas al incluir a las clases trabajadoras y rurales, el rol de Santos desde la dirección de Bellas Artes en 1935, estuvo guiado por un interés que consistió en ver en “la educación musical una herramienta para levantar la vitalidad de la población colombiana y encaminarla por la senda del progreso industrial” (Hernández, 2014: 83). De esta inclinación nace la idea de los Congresos Nacionales de Música, siendo 1936 el año en el que “se celebró el primer congreso nacional de música que proponía ‘la propulsión de la cultura musical en Colombia concediéndole gran importancia al nacionalismo’ ” (Wade, 2002: 43) ya que no se contaba con una música nacional y la que había en ese momento era la andina, la cual a pesar de sus sentimientos melancólicos fue mirada como la solución a esta inquietud.

Con la llegada de los 50's, la industria musical de EE.UU y Europa estaba fascinada con la explosión de la música cubana que emanó un imaginario exotizado y estilizado de las estéticas afro caribeñas, en cabeza de músicos como Pérez Prado (Hernández, 2014). Dicho fenómeno no fue ajeno a Colombia, puesto que durante esta década y gran parte de los 60's la música costeña logró su “edad de oro” al haber sido “competitiva al lado de los grandes estilos latinos de nivel internacional (mambo, guachara, bolero, tango y rancheras). Músicos como Lucho Bermúdez fueron estrellas internacionales y la música costeña se convirtió en el estilo colombiano, sobre todo como músicaailable” (Wade, 2002: 185).

¹⁵ Director de la Dirección Nacional de Bellas Artes y hermano de Eduardo Santos.

Gracias a la combinación de géneros tradicionales costeños con elementos de *big bands* de jazz, propuestas de los músicos como Lucho Bermúdez, Pacho Galán y Antonio María Peñaloza, éstos lograron atraer la atención del público de Bogotá y Medellín, que se habían rehusado a escuchar o bailar cualquier manifestación proveniente de esta latitud. Sin embargo, la “alegría” emitida por este tipo sonoridades durante la época de “La Violencia” no hacía parte del imaginario musical de los campesinos que vivieron este periodo histórico, más bien expresiones como la carrilera canalizó los sentimientos de este periodo (*cfr* Hernández, 2014).

Por otro lado, se destaca que en estas décadas la industria fonográfica tomó fuerza en ciudades como Bogotá, Cartagena, Barranquilla y Medellín, siendo esta última la “capital de la música costeña”, por ser el lugar donde en los 60’s las variaciones que surgieron de este tipo de música fueron asumidas por músicos paisas y de otras regiones quienes trabajaron bajo la etiqueta de música tropical yailable. De estos cambios nació el chucu-chucu y la música raspa. Sin embargo, hay que tener en cuenta que en “el mercado interno de Colombia, los aires nacionales nunca han podido desplazar los internacionales [...] Desde finales de la década del 50 en adelante, la cumbia debía competir con *la nueva ola* del rock and roll importada directamente de Estados Unidos, al principio, luego de Europa y, finalmente, en versiones en español de México y Argentina” (Wade, 2002: 189-190).

En este contexto Wade (2002) observó que la clase media y alta de las ciudades se sentían más atraídas por géneros extranjeros como la balada, el bolero y el rock mientras en los 70’s y 80’s los sectores populares, de izquierda y bohemios le apostaron a los sonidos de la salsa que contrastaban con la imagen elitista emanada de las orquestas de Lucho Bermúdez y Pacho Galán, las cuales se presentaban en clubes sociales y hoteles elegantes.

En los 70’s la cumbia había alcanzado su popularidad y reconocimiento en el mercado, pero, paralelamente, en Colombia el vallenato, otro género tradicional de la región Caribe, comenzó a sobresalir debido al apoyo recibido desde los 40’s por parte de políticos e intelectuales costeños como Gabriel García Márquez, Rafael Escalona,

Consuelo Araújo, Alfonso López Pumajero y su hijo Alfonso López Michelsen, primer gobernador del recién creado departamento Cesar en 1967.

En 1968 se lleva a cabo la primera edición del Festival de La Leyenda Vallenata, espacio desde el cual se buscó mantener la “autenticidad” de este género. Entre tanto, en la industria musical agrupaciones como “Los Corraleros de Majagual”, el “Binomio de Oro” y Rafael Orozco trabajaron con el vallenato desde una perspectiva “moderna” que les permitió crear mayor afinidad con públicos urbanos, aunque hay que tener en cuenta que las asociaciones de este tipo de música con lo “vulgar” y rural continúan en el imaginario de las clases medias y altas. En este mismo año, durante el gobierno de Lleras Restrepo, se creó Colcultura, entidad encargada de mantener la línea de difusión de la “alta cultura”, del estudio de la diversidad cultural y del fomento de las culturas regionales en los 80’s y 90’s.

Con el paso de los años, el sentido nacional se transforma y sus sonidos comienzan a localizarse en la música costeña al ver en ella el engranaje de la identidad nacional. Las condiciones descritas anteriormente se articularon con la fuerza económica de esta región, y el crecimiento de las industrias de la comunicación y entretenimiento permitió que imágenes comunes de la “cultura costeña” como las playas, el sabor, la alegría, el misterio del macondismo y la calidez de esta región fueran difundidas y hasta aceptadas, en cierta medida, en las principales ciudades del país. A raíz de estas apropiaciones se dio lugar a las transformaciones de la identidad al ser el cuerpo el encargado de canalizar la experiencia y expresarla en el baile. Frente a esto Wade (2002) afirma que “estas ideas de corporeidad y transformación personal están relacionadas con la reelaboración del mestizaje” (2002: 269) porque este puede ser leído desde múltiples maneras. Una de ellas puede ser negativa al considerarse como un discurso que aboga por una inclusión que se da en términos de homogenización a través del “blanqueamiento” físico y cultural, lo cual puede ayudar a continuar con el racismo. La segunda manera está relacionada con una concepción positiva en la que el mestizaje ayuda a romper las relaciones asimétricas de poder. Sin embargo, examinar la categoría de mestizaje desde alguna de estas dos posiciones descomplejiza y esencializa el asunto, ya que, por un lado, existen varios mestizajes y, por el otro lado, “el mestizaje implica una dimensión permanente de diferenciación nacional y que, mientras la exclusión es sin duda una realidad, la inclusión es más que una máscara” (Wade, 2003: 274).

En caso de relacionar el mestizaje con la música, sus efectos se reflejarían en varios campos. Uno de ellos es la marcación de géneros, danzas e instrumentos en los componentes de la amalgama, esto es, en el caso colombiano estudiado por Wade (2003). Este autor observó que en géneros como la cumbia el baile involucra la participación del hombre negro y la mujer indígena quienes portan vestuario europeo, mientras, en el montaje del formato, los tambores son parte de la herencia africana, la gaita de los indígenas y la armonía y las líricas son de los españoles. Llama la atención el predominio del elemento negro sobre lo indígena y lo blanco, lo cual evidencia el anclaje tan fuerte que ha tenido el imaginario de lo negro en Colombia.

Otro ejemplo tiene que ver con la relación íntima entre música y cuerpo pues la música no sólo se refleja en la manera que los ritmos negros motivan los movimientos corporales y “el calor” que pueda encender, sino también está en la predisposición por el gusto de este tipo de música, así no se tenga la tez oscura. Con esto se hace referencia específicamente a metáforas populares que hablan de la forma en que algunos colombianos mestizos dicen ser “blancos pero con corazón o alma de negro”. Esta es la razón por la que se sienten en “su salsa”, muy cómodos bailando y sintiendo la experiencia de este tipo de sonoridad que hace parte del producto de su mezcla y herencia.

Concluyendo esta sección, se podría decir que estos imaginarios emocionales sobre la música andina y costeña son mitos, “no porque sean falsas, sino porque se basan en la exageración y esencialización de una relación que, a pesar de ser motivada, no alcanza a dar cuenta de todas las expresiones que supuestamente cobija” (Hernández, 2014: 235). Sumado a ello, están los cimientos históricos que han consolidado la permanencia en el tiempo de estas referencias regionales no sólo en la música, sino como componentes de sus identidades.

Por otro lado, se observa que los imaginarios de Colombia como unidad (Múnera 1998, Arias 2007) se conservan en el siglo XX, a través de elementos comunes que expresan la diferencia reflejada en la música, donde el mestizaje, como cualquier otra categoría analítica, es un campo en disputa que apunta a diferentes direcciones. La doble acción de incluir y excluir la diferencia es necesaria para que existan dichas direcciones, al tiempo que las luchas por estar adentro, afuera o en los márgenes representan una

manera de transgredir esas fronteras asimétricas del poder. Afortunadamente el panorama musical se ha ido trasladando a otras regiones, a pesar de que en la academia colombiana existe todavía una resistencia a trabajar con músicas tradicionales y una propagación de las mencionadas representaciones emocionales en el imaginario en la música colombiana.

1.3 Dime a qué suena tu región y te diré desde el folclor quién eres

El concepto de *folklore* de William John Thoms de 1846 se ha ido transformando en una disciplina desde el siglo XVIII (Ochoa, 2003, Miñana, 2000) dentro de cuyas funciones centrales podrían destacarse las de capturar, guardar, exponer y estudiar un pasado “estático”, ”auténtico” y “puro” de algunos sectores de las sociedades occidentales, como respuesta a los avances de la modernidad.

Dentro del folclor se ha considerado que su objeto de investigación debe ser pensado como algo inamovible y vernáculo que sobrevive en la actualidad a pesar de los rasgos de “contaminación” que traen consigo los avances tecnológicos y los contactos sociales que, aún así, conservan sus marcas distintivas frente a otros tipos de músicas. No obstante, esta categoría tiende a tener fines nacionalistas, debido a que este saber “experto” sobre ciertos grupos poblacionales, manifestaciones sonoras y zonas geográficas, contribuyen a la intensificación de las diferencias latentes como, por ejemplo, la urbe vs lo rural, lo primigenio vs lo posterior y la tradición vs la modernidad. A lo anterior, se adiciona la mirada romántica con la que se tiende a ver estas expresiones musicales, tal como lo muestra la siguiente cita:

"las supervivencias musicales se presentan como fenómenos folclóricos del pasado que sobreviven en el presente: son aquellos valores tradicionales que han penetrado profundamente en el alma popular. Ellas caracterizan la música folclórica, delimitada como aquella música que es patrimonio de las culturas populares dentro de las sociedades civilizadas, y que en América corresponde a la música transculturada de Europa y África, con mezclas o sincretismo con la música aborigen" (Ocampo, 1988: 25).

El trabajo de este saber experto en relación con la música tradicional colombiana ha estado a cargo de músicos académicos, antropólogos, folcloristas, etnomusicólogos, antropólogos e investigadores de ciencias sociales y humanas (Miñana, 2000).

Este interés en el país por

“el estudio de costumbres populares marcó el inicio de una forma particular de ordenar y explicar las diferencias manejables en medio de la figura del pueblo. Específicamente, implicó un punto importante en el surgimiento de lo popular, que pensado desde la diferencia dentro del pueblo nacional fue un antecedente del folclor como saber propio” (Arias, 2007: 41).

Es a través de estos estudios que se remarcó la línea entre la élite y el pueblo que correspondía a manifestaciones “vulgares”. Adicionalmente, como lo explica Arias (2007), este saber buscó “limpiar” el pasado de las herencias indígenas y negras y reemplazarlas por narrativas que hablaban sobre legados españoles. Asimismo, durante la segunda mitad del siglo XIX ayudó en la cimentación de las diferencias poblacionales teniendo en cuenta los bailes, las músicas, la comida, los trajes típicos, los acentos y los climas.

Teniendo en cuenta lo anteriormente descrito, el trabajo en esta área generó esa “pausa” en el tiempo y la imposición de un conocimiento científico sobre estos saberes populares. Miñana comenta al respecto,

“en el folklore, en ese pasado idealizado, embalsamado y consagrado por la autoridad folklorista, está la identidad nacional. La cultura popular tradicional se “cosifica”, se “objetualiza” en el museo o en el libro. La identidad está en “la cumbia”, pero no es cualquier cumbia, sino en “esa” cumbia que cumple las condiciones y requisitos fijados por los folkloristas” (2000: 3).

Y cómo no, si es posible rastrearlo en los “compendios generales” que surgen en los 50’s, en los que se dividen por regiones y describen los instrumentos típicos, las danzas,

la gastronomía, el relieve, la flora y la fauna, los tipos de climas, la vestimenta, los géneros musicales representativos, fiestas, festivales, entre otros elementos que cooperan en el mantenimiento de la tradición que, a su vez, hará parte del imaginario de la “cultura colombiana” que suena así. Para ilustrar estos contenidos, encontramos el *Compendio General de Folclor Colombiano* de Guillermo Abadía Morales. Este libro, con fines educativos, tiene la intención de:

“afirmar nuestra personalidad de país particular [...]. Con una simple ojeada al panorama que presentan las muchas expresiones de nuestras gentes podremos ver el alcance que ellas tienen como documento antropológico y como clave sociológica. Los giros rotundos y vitalísimos del habla popular, las notas y cadencias de nuestros aires musicales, la delicada plasticidad de nuestras danzas criollas y el misterioso mensaje de los ritos aborígenes, nos dicen cómo nos distinguimos de los demás pueblos de la tierra y cómo se proyecta el perfil amerindio en la historia de la cultura universal. Aprenderemos también a distinguir lo *auténtico* de lo *falso* en las expresiones que se nos muestren; lo *autóctono* de lo que está en vía de *aculturación*, y lo folklórico de lo simplemente *popular*” (Abadía, 1970: 8).

Si bien estos documentos han contribuido al conocimiento y descripción de la música colombiana y sus componentes en diferentes regiones, la manera en la que se abordan las músicas, en especial aquellas que tienen un vínculo con lo indígena y lo negro, sigue estando guiada por una mirada etnocentrista que con misticismo continúa marcando los binarismos de salvaje/civilización, pasado/presente y tradicional/moderno. Adicionalmente, hay que decir que estos estudios en muchas ocasiones omiten las situaciones y factores que componen los contextos de estas músicas, como por ejemplo la apropiación de sujetos urbanos de estas sonoridades, los usos políticos de éstas, etc. También podemos decir que en la actualidad, a pesar de mantener parte de sus postulados iniciales, han sucedido cambios al observar en estas expresiones una base significativa para el mantenimiento de una cultura. En otras palabras, con la emergencia de los discursos sobre la importancia de la cultura, el multiculturalismo y la diversidad se ha ampliado el campo de estudio al introducir artesanías, gastronomía, carnavales y festivales que no necesariamente están relacionados con músicas tradicionales.

Asimismo, la formación de investigadores en campos como la musicología, la etnomusicología y las ciencias sociales han aportado desde sus trabajos nuevas perspectivas teóricas y metodológica para abordar este campo de estudio.

Con esto me refiero específicamente al trabajo que ha realizado el Ministerio de Cultura a partir de la construcción de un mapa de prácticas musicales colombianas¹⁶ que trata de agrupar la gran cantidad de prácticas musicales que existen en el país, cumpliendo a su vez un criterio técnico que empezó desde el 2002 con el “Plan Nacional de Música para la Convivencia” en relación con la caracterización de las músicas regionales y la manera de generar circulación y valoración de éstas.

La información está clasificada de la siguiente manera: 1) músicas tradicionales, 2) festivales musicales, 3) expresiones sonoras y musicales de comunidades indígenas, que es aportada por los mismos líderes de los resguardos y 4) investigación y documentación, que reposa en los diferentes centros de consulta desplegados en varios territorios y lugares como la Biblioteca Nacional.

En lo que se refiere a músicas tradicionales encontramos que para realizar el mapeo de estas prácticas musicales bajo la condición histórica de actualidad y movilidad se deben comprender las músicas como “expresiones ágiles, dinámicas, capaces de ser apropiadas y de apropiarse territorios, instrumentos, repertorios, escenarios, técnicas, tecnologías, todo cuanto sea necesario para enfrentar el reto diario de mantenerse vigentes, de circular”.¹⁷ De esta manera, el Ministerio construye los problemas de investigación a partir de su marco geográfico-territorial, el formato instrumental de las agrupaciones y los ámbitos desde los que se produce.

Esta división estatal definió los ejes de estudio como capas, de las cuales surgieron las *escuelas de música del PNMC*, articuladas con el Plan Nacional de Música, las memorias de patrimonio sonoro y las músicas tradicionales regionales como anclaje. De esta capa se desprendieron once ejes regionales representados en escuelas que son: 1) *músicas Caribe Oriental* (Guajira, César y Magdalena) con énfasis en conjuntos de acordeón, cuerdas y otros, 2) *músicas Caribe Occidental* (Atlántico, Bolívar, Sucre y

¹⁶ La información de este aparte se encuentra en <http://www.bibliotecanacional.gov.co/content/cartograf%C3%AD-de-pr%C3%A1cticas-musicales-en-colombia>

¹⁷ Cita tomada de <http://www.bibliotecanacional.gov.co/content/cartograf%C3%AD-de-pr%C3%A1cticas-musicales-en-colombia>.

Córdoba) con conjuntos de gaitas largas y cortas, millo, baile cantao, tamboras y bandas tipo pelayeras, 3) *Músicas Isleñas* (San Andrés y Providencia) conjuntos típicos de mandolina y violín, 4) *músicas Pacífico Norte* (Chocó) en chirimías chocoanas y cantos tradicionales, 5) *músicas Pacífico Sur* (Litoral Pacífico del Valle, Cauca y Nariño) conjuntos de marimba, arrullos y cantos tradicionales, 6) *músicas Andinas Sur-Occidente* (Cauca, Nariño y occidente de Putumayo) relacionado con bandas de flautas, conjunto de cuerdas andinas y músicas sureñas, 7) *músicas Andinas Centro-Sur* (Huila y Tolima) centrados en conjuntos de rajaleña, dúo o trío vocal instrumental, 8) *músicas Andinas Centro-Oriente* (Norte de Santander, Santander, Boyacá y Cundinamarca) torbellino, guabina y conjunto carranguero, 9) *músicas Andinas Nor-Oriente* (Valle, Antioquia, Quindío, Risaralda y Caldas) trío instrumental andino, estudiantina, dúo trío vocal y otros, 10) *músicas Llaneras* (Vichadas, Arauca, Guaviare, Meta, Casanare, oriente de Cundinamarca y Boyacá) conjuntos de arpa y bandola y 11) *músicas de frontera* (Caquetá, Amazonas, Putumayo, Guaviare, Vaupés y Guainía) con murgas, conjuntos campesinos merengue-andino.

Complementando esta información, al igual que muchos compilados realizados por antropólogos y folcloristas de los años 60's y 70's, se adicionan apartados relacionados con la hidrografía, relieve, división política, municipios, puntos capitales y audios de las zonas reconocidas.



Imagen 1: Mapa de los ejes de música tradicional

Imagen 2: Mapa de festivales de música en Colombia

Imagen 3: Mapa de expresiones sonoras y musicales de pueblos indígenas¹⁸

¹⁸ Imágenes 1, 2 y 3 tomadas de <http://www.bibliotecanacional.gov.co/content/cartograf%C3%AD-de-pr%C3%A1cticas-musicales-en-colombia>.

Lo que nos muestran estos tres mapas de prácticas musicales del Ministerio de Cultura está fuertemente relacionado con la idea de que la nación es producida y está conectada por la música que se diferencia desde el imaginario de un país de regiones tal como lo expone Múnera (1998) y Arias (2007). A primera vista se podría concluir la multiplicidad de prácticas que hay en el país, que ya no se leen desde esta entidad en cinco regiones sino en once ejes. Sin embargo, el “aumento” de la división radica en una subdivisión cultural, por ejemplo Pacífico Sur y Norte, que se hace a partir de las mismas cinco regiones naturales.

Paralelamente, esta taxonomía asociada a lo que suena este país desde sus regiones se relaciona con el prefacio del libro de Michel Foucault *Las palabras y las cosas*¹⁹, en donde el autor trae un texto de Borges vinculado con una enciclopedia china que clasifica a los animales de diferentes maneras (los embalsamados, los del emperador, los fabulosos entre otros). Lo que se ha de anotar aquí es que a pesar de que esta clasificación es clara, cierra la posibilidad de ver otro orden de ideas que podría surgir al observar los animales, es decir, la posibilidad de que un animal sea embalsamado y al mismo tiempo sea del emperador. Al comparar este ejercicio con el de los mapas, se evidencia una oclusión de esta cartografía con las prácticas musicales porque a simple vista podría decirse que estas son fijas, que no han cambiado en el transcurso de los años y que no ha existido comunicación entre éstas. Con esto me refiero a un ejemplo en concreto: la marimba de chonta localizada en el Pacífico Sur de población negra, también es un instrumento utilizado por los indígenas awás en Nariño, lo cual haría difícil una única ubicación de este instrumento en un mapa. En otras palabras, ¿cómo podría leerse este tipo de cruces en estos mapas, si las músicas indígenas han sido clasificadas aparte?.

Otras reflexiones que surgen con estas imágenes son la ausencia de expresiones sonoras colombianas como por ejemplo, la raspa y la carrilera de la zona andina, o la poca información registrada para los departamentos de Caquetá, Amazonas, Putumayo, Guaviare, Vaupés y Guainía. Tal vez esto corresponde a la baja densidad poblacional, la debilidad y ausencia institucional, la falta de vías de comunicación, la dificultad y los

¹⁹ Esta reflexión surgió en medio de una conversación con Eduardo Restrepo al discutir sobre la cartografía de prácticas musicales del Ministerio de Cultura.

costos para llegar a estos territorios. Lo anterior habla también de cómo se ha construido el país y la relevancia de ciertas regiones sobre otras.

1.4 El World Music y las músicas locales a nivel global

Frente a la presencia de *majors*²⁰ como entes dominantes en la industria musical y la existencia de grabaciones no tan comerciales dado su carácter étnico, a finales de los 80's se impulsó una búsqueda de soluciones para incrementar las ventas y crear espacios de difusión y presentación para estos artistas. Ochoa (2003) recoge un relato del *World Music*, a partir de un encuentro en Gran Bretaña con un grupo de productores, promotores de conciertos, músicos, etc. en el que se pensaron las dificultades que tenían las músicas de corte étnico, folclórico y tradicional dentro de las dinámicas del mercado musical de EE.UU y Europa.

Desde ese momento, surge la etiqueta de *World Music* con la que se buscó crear “un proyecto clasificatorio vinculado a una estrategia comercial que permita mediar la relación entre productores y consumidores” (Ochoa, 2003: 30). Al existir un interés por ahondar en las músicas locales, los artistas comerciales incluyeron experimentos o participaciones de músicos tradicionales en sus propuestas como parte de una estrategia llamativa.

Gracias a los cambios políticos y sociales vinculados a los grupos étnicos y la llegada del multiculturalismo, esta naciente industria encontró un terreno próspero para instalarse en el mercado musical y así generar otra manera de valorar, mercadear y significar músicas locales que no habían sido tan visibles, especialmente músicas provenientes de África, Asia y Latinoamérica. Es través de de las mediaciones del *World Music* que se evidencia las asimetrías, tensiones y ambigüedades entre los relatos de lo auténtico y lo alterno (Ochoa 2003, Stokes 2004).

En este contexto, Peter Gabriel, reconocido músico y productor inglés, centró su interés en esta sección de la industria musical por lo que en 1982 lanzó la primera edición del WOMAD (World Of Music, Arts & Dance), un festival dedicado a la exposición de música, danza y artesanías de diferentes partes del mundo. Mientras

²⁰ Se le conoce como *majors* a las cuatro casas discográficas más fuertes en la industria musical que son: Universal, BMG, Warner y EMI.

tanto, en 1987 en Austin Texas-EE.UU, la empresa South by Southwest dio origen a un festival y a una rueda de negocios importante para la industria musical en la actualidad.

Posterior al lanzamiento de estos festivales surgieron las primeras casas disqueras de *World Music* como *Putumayo Records* (1993), *Luaka Bop* (1988) de David Byrne²¹ y *Real World* (1989) de Peter Gabriel, quien sería el encargado de producir en Londres el disco “La Candela Viva” (1993) de la artista de música tradicional colombiana Totó La Momposina. Con esta producción se dio el ingreso oficialmente de la música de esta colombiana al mercado del *World Music*, obteniendo no sólo la fama internacional sino también su reconocimiento en Colombia. La siguiente en la lista colombiana sería la cantaora de bullerengue, Petrona Martínez quien grabó la producción *Le Bullerengue* (1998) con el sello discográfico francés Ocora.

Otro ejemplo exitoso de esta sección de la industria musical que perdura con éxito fue la creación de Buenavista Social Club en 1997, donde varios músicos cubanos como Omara Portuondo, Compay Segundo e Ibrahim Ferrer, entre otros que se presentaron alguna vez en este famoso club social de la Habana, se reunían bajo este nombre para recordar la época de oro de la música cubana de los años 30 y 50.

Entrados los 90’s nace en 1994 el WOMEX, el festival y rueda de negocios de músicas del mundo por excelencia que se realiza anualmente hasta hoy en diferentes ciudades en Europa. Varias agrupaciones colombianas y de la NMC han participado en este evento como por ejemplo Chocquibtown, en el 2009, y Herencia de Timbiquí, en el 2014.

A pesar del éxito en ventas de los cd’s que se han producido con esta etiqueta y del reconocimiento y valoración que hayan podido tener los músicos del “tercer mundo”, el discurso del *World Music* se muestra como una relación de mutuo beneficio. No obstante, “las prácticas básicas de la industria de la música, aseguran que el intercambio entre el norte y el sur permanezca profundamente asimétrico”²² (Stokes, 2004: 56). Lo anterior se puede observar en la exposición constante de la exacerbación de la diferencia y lo exótico y en la transgresión al patrimonio local.

²¹ Cantante y compositor escocés.

²² Traducción de la autora.

Actualmente el *World Music* representa para las agrupaciones de NMC uno de los espacios más importantes en la circulación de su música, debido al interés que existe por parte de esta área del mercado por las músicas tradicionales y sus posibles innovaciones. Sin embargo, la manera en la que se ha establecido su mercado (sujeto europeo, blanco, clase media, turista) ha divulgado una serie de imaginarios que en la mayoría de los casos recae en la ilustración de estereotipos de los países que buscan “representar”. Ejemplo de esto son las carátulas de la disquera *Putumayo Records* que desde la opinión de Iván Benavides, plasman la caricatura del “negro naive bailando en un país súper violento, hindú espiritual meditando, japonés zen-rapado y el latinoamericano con maracas y bombachos, moreno”.²³ Además, uno de los problemas que observa en relación con los grupos de la NMC, es que “muchas veces los mismos grupos para entrar en el mercado se disfrazan de sí mismos, de la caricatura, de lo que espera el consumidor, que en [sí es] la perversión de la industria, [donde está] el turista buscando [lo] exótico [y los músicos se auto erotizan]”.²⁴

1.5 El multiculturalismo, la Constitución de 1991 y las nuevas identidades

Desde los años 70's se ha venido gestando una diferencia positiva, basada en una preocupación por los grupos étnicos y su relación con los demás. Aquí se comienza a generar disputas académicas y políticas en nombre de ellos (Rojas, 2011). Las políticas culturales impulsadas por entidades como la UNESCO, los reclamos de los movimientos sociales, el reforzamiento de las diferencias con la globalización y el auge del multiculturalismo, van creando una nueva posibilidad desde la cual la nación puede ser re-inscrita, basada en el reconocimiento de la diversidad contemplada en términos raciales y culturales.

Para Restrepo (2004) debe hacerse una diferenciación analítica entre lo multicultural y el multiculturalismo, el primero se refiere a un hecho social concreto que funciona también como adjetivo para dar cuenta de las características de las sociedades que han sido históricamente diferentes, mientras que el segundo comprende una serie de expresiones políticas y jurídicas que se “despliegan en el plano del derecho en aras de apuntalar o no determinadas articulaciones de la multiculturalidad” (2004, 277).

²³ Iván Benavides, Bogotá, octubre 14 de 2014.

²⁴ Iván Benavides, Bogotá, octubre 14 de 2014.

Entonces, teniendo en cuenta lo anterior, la Constitución de 1991 en Colombia refleja el marco jurídico del multiculturalismo en Colombia.

De igual modo hay que tener en cuenta que el multiculturalismo opera y se articula de diferentes maneras por lo que no se puede establecer un solo tipo (Hall, 2010).²⁵ Ejemplo de esto, es lo que ha venido sucediendo tres décadas atrás en las que se ha fortalecido “un multiculturalismo como hecho social global²⁶ [que] responde a un régimen de verdad particular, a una (meta)cultura, que imagina la diferencia cultural de una manera muy particular: el otro-étnico. Un otro-étnico constituido en mucho como efecto de la operación de dicho régimen de verdad” (Restrepo, 2004: 282).

En el caso colombiano, el país no fue ajeno a la influencia multiculturalista, por lo que adoptó en la Constitución de 1991, a diferencia de la de 1886, el imaginario que ya no estaba en el mestizaje sino en la diversidad. De este contexto nace la Ley 70 dirigida a comunidades negras en 1993 y la Ley General de Cultura con la que se crea el Ministerio de Cultura en 1997. Esto a su vez, definió y resignificó las identidades culturales dentro de este marco desde la institucionalidad, dando como resultado diferentes procesos de etnización y la influencia de circunstancias sociales que marcaron los modos en que los habitantes de lugares específicos se preguntaban por un “nosotros” y por su identidad. Sin embargo, “la diferenciación entre cultura y política o entre identidades y Estado oculta que la dominación política funciona precisamente “naturalizando”- a través de la “diferencia cultural” – identidades o formas de ser que han sido labradas en la interacción jerarquizada” (Bolívar, 2006: xi).

La identidad es comúnmente pensada en la línea de características comunes, estáticas y naturales que moldean a los sujetos. Sin embargo, con la llegada de la modernidad se ha puesto en tela de juicio dichas nociones que han sido replanteadas por autores como Hall que observa la fragmentación de la identidad por otras variables como raza, género, clase, sexualidad, etnicidad y nacionalidad y que, además, funciona como un punto de sutura que está compuesto “por un lado, por discursos y prácticas que intentan

²⁵ Hall encuentra seis tipos de multiculturalismos: pluralista, liberal, conservador, comercial, corporativo y crítico.

²⁶ El multiculturalismo como hecho social global es definido por Eduardo Restrepo como “el imaginario social, teórico y político contemporáneo que se encuentra cada vez más interpelado por la constitución de sujetos y subjetividades políticas, así como de novedosos objetos de prácticas gubernamentales, a partir de las luchas por la diferencia cultural puntuadas por la etnicidad” (2004: 282).

“interpelarnos”, hablarnos o ponernos en nuestro lugar como sujetos sociales de discursos particulares y, por otro, los procesos que producen subjetividades, que nos construyen como sujetos susceptibles de “decirse” (Hall, 2003: 20).

En el plano de las identidades nacionales, Hall argumenta que “no son elementos con los cuales nacemos, sino que son formadas, transformadas dentro de y en relación con la *representación*” (2010: 380). Los sujetos que hacen parte de la nación participan en esta idea que se apoya en los significados producidos por el sistema de representación cultural que se edifica en la estereotipificación como práctica representacional por medio de la cual se naturaliza, reduce y esencializa la diferencia.

Sumado a lo anterior, la diversidad promulgada por esta carta política aparte de reconocer la pluralidad que hay en el país, genera un nuevo régimen de representación centrado en la etnodiversidad (Biranbaum, 2009) que tiene “sus gérmenes en la idea de la variedad regional como parte del nacionalismo cultural en Colombia” (2009: 194). En él, las denominadas culturas regionales se definen en mayor medida racialmente y entran a hacer parte de la oferta cultural junto a las identidades nacionales y regionales.

Esto sucede también porque hay una influencia del modelo neoliberal basado en la relación estado y población civil en la que se crean y entregan una serie de responsabilidades específicas a ciertos grupos sociales locales y diversos que han sido reconocidos bajo la lógica de políticas culturales ancladas en el multiculturalismo (Restrepo 2004).

Entonces lo que se observa aquí, es que la identidad funciona como un recipiente que es vertido de una serie de contenidos que generan tensiones y disputas por sus significados y usos porque “sólo cuando somos interrogados por nuestras identidades empezamos a atar y dotar de sentido y de unidad a una serie prácticas que permanentemente pueden estar investidas de otros significados” (Bolívar, 2006: 251). Por ende, la identidad potencia espacios desde los cuales ésta puede ser escenificada y narrada, lo que genera un problema en el sujeto al estar supeditado a ciertas características, contextos en los que usa estratégicamente una identidad y que puede significar a su vez la invisibilización de sus luchas.

Parte de los insumos que se utilizan para pensarla tiene que ver con la influencia de un discurso experto, mitos fundacionales, relaciones con el estado y la sociedad, derechos otorgados, coyunturas, entre otros factores, que ayudan a mantener lo más puro posible esas condiciones que hablan de quién soy. De manera que las identidades tienden a caer en el juego de lo políticamente correcto, ocultando el conflicto manifiesto que está ahí y que se personifica de muchas formas, entre esas el racismo biológico y cultural que contribuye a la formación de “taxonomías, estereotipos y clasificaciones que remiten el comportamiento de los grupos humanos a sus procedencias culturales o regionales y, con ello, esconden o simplemente subestiman la pregunta por la forma como está estructurada y jerarquizada la interacción social” (Bolívar, 2006: 265).

Y es que gracias a estos racismos, la construcción de nación se entiende a partir de diferentes identidades que cumplen una serie de requisitos y, en caso de hacer algo por fuera de lo que ya está, generan una protesta mediada por el deber ser. Ejemplo de ello es la localización de poblaciones indígenas en determinados lugares cuya salida de sus territorios y ejercicio de prácticas que no hacen parte su ancestralidad conlleva la idea de lo poco indígenas que pueden ser e incluso se generan dudas sobre su deber ser cuando están en las ciudades y no en sus montañas o espacios que los imaginarios les destinan. En otras palabras, aparece la idea de que están “fuera de lugar”.

La relación que tendrían estos discursos y prácticas con la música como práctica cultural tiene que ver con la apropiación, valoración y exaltación de la diferencia que, en combinación con su capitalización, da como resultado un *boom* étnico que trae consigo su mercantilización visibilizada en el turismo, productos, tradiciones, etc. En este contexto, la diversidad cultural “es una mercancía y los capitalistas trabajaban explotando diferencias (de localidad, género, “raza” y estilo) al mismo tiempo que la homogeneidad les permite contar con economías de escala rentables” (Wade, 2002: 290).

Capítulo 2. La Nueva Música Colombiana

“Éramos unos jóvenes que estábamos en la escena de una Bogotá, como una especie de una sub-cultura diría yo como una clase media, donde no estábamos dentro de la clase alta, era una clase media haciendo un poco de revolución musical real, concreta [...] Muchas cosas empezaron a pasar cierto, y ese proceso después se ve en Medellín [...] y acá [en Cali]. Entonces digamos que tal vez a ese proceso se le llama NMC”

Jacobo Vélez – Ex integrante de la Mojarra Eléctrica

Desde los años 60's y 70's la etiqueta de NMC se registró en la prensa “para simbolizar un espacio de experimentación con músicas locales” (Ochoa y Botero, 2008: 29). Este interés por trabajar con este tipo de géneros tradicionales colombianos estuvo muy relacionado con movimientos de izquierda, sociales, estudiantiles y la oleada de la denominada la “Nueva Canción” Latinoamericana²⁷ de la cual hace parte el grupo chileno Inti-Illimani y la artista Violeta Parra.

El eco de esta manifestación tuvo resonancia en duetos como Iván y Lucía y Ana y Jaime, así como en Jorge Velosa y Los Carrangueros de Raquira (creadores del género carranga²⁸) y el grupo Nueva Cultura, dedicado desde 1976 “a recuperar, interpretar y difundir el rico y diverso repertorio de las músicas tradicionales de nuestro país. Sus conciertos nos muestran un recorrido por las diferentes músicas regionales unidas a la riqueza instrumental y a las bellas expresiones de los cantos tradicionales”.²⁹

En el caso de Iván y Lucía contaron con el reconocimiento con su propuesta al ser “novedosa” en la época, por lo que la prensa la describe de la siguiente manera: “incursionan en nuevas búsquedas sonoras que fusiona la canción con el pop-rock, aires afrocaribes, y algunos elementos de jazz .. modernos elementos electrónicos, mezclados con otros elementos acústicos y las voces que cantan unas letras sugerentes pobladas de imágenes”.³⁰

²⁷ Iván Benavides aclara en la entrevista que la “Nueva Canción” Latinoamericana “está más [pensada] en el sentido latinoamericanista que en el sentido nacionalista”.

²⁸ La Carranga es un género colombiano de origen campesino creado en el departamento de Boyacá . Sus instrumentos base son la guacharaca, el tiple y la guitarra.

²⁹ Información tomada en http://www.musicalafrolatino.com/pagina_nueva_25.htm

³⁰ “Iván y Lucía”. El Espectador. 1989. Consultado: 13/08/2013.

Paralelamente, en las principales capitales del país, especialmente en Bogotá, hubo una presencia de músicas tradicionales del Caribe desde los años 40's con Lucho Bermúdez; en los 60's el Pacífico sonó con Peregoyo, Petronio Álvarez y Alfonso Córdoba "El Brujo"; mientras tanto, en los 70's apareció Orlando "El Cholo" Valderrama, Arnulfo Briceño, Darío Robayo y Aldemar Romero quienes dieron a conocer la música de los Llanos Orientales. La región Andina, por su parte tomaba otros rumbos sonoros por cuenta de músicos como Oriel Rangel, Gustavo Adolfo Rengifo y León Cardona.³¹

También hay que resaltar en este recuento a otras agrupaciones (Grupo Niche, Guayacán, Grupo Caney, Joe Arroyo, entre otros.) y cantoras de música tradicional (Totó la Momposina, Zully Murillo, Inés Granja, Esperanza Bonilla, Petrona Martínez y Etelvina Maldonado, Gloria Perea, entre otras.) que ayudaron a visibilizar en las principales ciudades estas apuestas sonoras tradicionales. De esta forma, se logró captar la atención de los estudiosos de las músicas locales y populares colombianas al denominarlas en sus trabajos como "nuevas tendencias" o "nuevas maneras"³² desde las que "músicos extraños, tangencialmente vinculados o pertenecientes a una tradición musical, apropian temas, instrumentos, formas de instrumentalización, textos o danzas de éstas y los ejecutan creándolos en un contexto de difusión esencialmente destinada a un grupo urbano" (Bermúdez, 1987: 123).

Y es que gracias a este tipo de propuestas fue posible darle un mayor grado de visibilidad en las ciudades a las músicas tradicionales colombianas que habían sido relegadas al ámbito rural. Además, hay que tener en cuenta que las bases dejadas por estos músicos han permitido que, desde otra generación, sea posible crear diálogos entre la música tradicional colombiana con géneros en su mayoría anglosajones.³³

La generación que se enuncia en el párrafo anterior está relacionada con lo que ha estado sucediendo en los últimos años en las principales ciudades de Colombia, donde jóvenes músicos académicos³⁴ han apropiado, valorado y resignificado lo que

³¹ Javeriana Estéreo y Ministerio de Cultura, (2008). Serie Radial NMC, Luis Daniel Vega (CD Audio).

³² Estas denominaciones "nuevas tendencias" y "nuevas maneras" se tomó del volumen 11 de la colección de música tradicional y popular colombiana patrocinada por Procultura S.A.

³³ En conversaciones con el investigador Juan Sebastián Ochoa, surgió el comentario que la NMC por lo general apuntaba a combinar elementos de la música tradicional con géneros anglosajones, como si no pudiese pensarse un puente con otros géneros como por ejemplo, lo latinoamericanos.

³⁴ Si bien hay una rebeldía y una crítica por parte de varios músicos de la NMC hacia la academia. Se decidió usar esta denominación de músicos académicos, porque al revisar el perfil de cada uno de ellos, encontramos que todos

conocemos como músicas tradicionales, locales o folclor, en el marco de lo que se ha denominado desde la academia, la prensa, la gestión estatal y los músicos como NMC.³⁵

Este término “se ha venido usando desde hace unos años para referirse a una marcada tendencia entre los músicos jóvenes por recuperar y reinterpretar las músicas locales. Las exploraciones, que desde hace unos años han llevado a cabo grupos y músicos de manera individual, se han empezado a concretar en un movimiento artístico que ha tenido como epicentros los grandes centros urbanos: Bogotá, Medellín y Cali” (Santamaría, 2006: 2). Agrupaciones como Bomba Estéreo, Systema Solar, Monsieur Periné, La Mojarra Eléctrica, Polaroid, Chocquibtown, Sidestepper, La Revuelta, Curupira, Velandia y La Tigra, Puerto Candelaria y Herencia de Timbiquí, entre otros, hacen parte de este conglomerado.

El objetivo principal de esta sección es reconstruir el surgimiento de la NMC a partir de la aparición clave de algunos músicos anteriores a su generación, el fenómeno del tropipop, el papel de las disqueras independientes, el interés gubernamental, el apoyo de las emisoras universitarias y públicas y las discusiones que han surgido dentro del movimiento.³⁶ Asimismo, este capítulo cuenta con una línea de tiempo que se encuentra al final de este, para que sea leída en paralelo y pueda verse la articulación histórica frente a lo expuesto en el capítulo anterior y, además, se constituya en insumo para el siguiente que discute las puestas en escena de la colombianidad desde la propuesta de estas agrupaciones.

2.1 La herencia de Antonio Arnedo, Iván Benavides, Richard Blair y Carlos Vives

han recibido formación musical en universidades o centros de estudios, elemento que los diferencia de un músico empírico.

³⁵ El uso de este término dentro de la investigación responde a que es el que ha tenido mayor difusión y ha servido de alguna manera generar un reconocimiento de las agrupaciones que hacen parte de este. Aunque esto no signifique que no exista un debate al respecto.

³⁶ Siguiendo la línea del capítulo escrito sobre NMC del libro “Travesía por la tierra del olvido: modernidad y colombianidad en la música de Carlos Vives y La Provincia”. Definen a la primera generación como un movimiento porque existe “más una aproximación política a la música que una sonoridad” (2014: 366). Aunque esto puede ser un discurso que se cuenta desde esta generación de músicos entrevistados, durante la investigación se encontró que las otras dos generaciones comparten también esta característica. Entonces se decidió nombrar esto como movimiento y no género, puesto que éste último desde el conocimiento musical responde a una categoría que incluye composiciones musicales que compartan elementos teóricos y estéticos mientras el movimiento permite reunir a diferentes propuestas estéticamente diferentes pero que comparten la condición de trabajar músicas tradicionales con otros géneros musicales. Sin embargo, al nombrarlo como movimiento no significa omitir la heterogeneidad de cada una de las propuestas y sus intereses.

Al empezar a rastrear las primeras piezas que componen el surgimiento de la NMC, es común encontrar los nombres de Antonio Arnedo, Iván Benavides, Richard Blair y Carlos Vives por ser los encargados de ensamblar y conducir la “máquina” musical que logró, en un primer momento, hacer rupturas importantes en la manera de crear y producir música colombiana que incluyera sonidos locales mezclados con géneros como el rock, el jazz, funk, electrónica, R&B, drums and bass, entre otros.

La historia de Antonio Arnedo, una de las figuras más representativas del jazz colombiano comienza con su hermano “Tico” y su padre Julio Arnedo, quien había formado orquestas en los 60’s y había compartido escenario con Lucho Bermúdez, Pacho Galán y Francisco Zumaque (Vargas, 2004). Después de su paso por la geología, ingresó a la carrera de música en la Universidad Nacional de Colombia y tras finalizar sus estudios en *Berklee College of Music* (EE.UU) regresó al país a trabajar en la película *La Estrategia del Caracol*, *Clásicos de la Provincia de Carlos Vives* (1993) y *Macumbia de Francisco Zumaque* (1984)³⁷. En su proyecto personal, decidió crear una serie de acercamientos entre el jazz y las tradiciones musicales colombianas que dejaron como resultado sus producciones musicales: *Travesías* (1996), *Encuentros* (1998), *Orígenes* (1997) y *Colombia* (2000) del sello MTM.

Dentro de los rasgos característicos de la marca de este músico se encuentra la “fusión”, llegando a ser identificado por la prensa como “uno de los máximos representantes de la música fusión. Él ha sabido hacer excelentes combinaciones de este género con músicas de las costas Atlántica y Pacífica, de los Andes colombianos y de comunidades indígenas”.³⁸

“Toño”, también conocido por su actividad docente en varias universidades en Bogotá, construyó “ensamblajes de jazz en la carrera de Estudios Musicales de la Pontificia Universidad Javeriana (Bogotá). En uno de esos ensambles participaron [...] Urián Sarmiento y Juan Sebastián Monsalve, junto con músicos como Francisco “Pacho” Dávila y Andrés Cabas” (Sevilla *et al.*, 2014: 361), estudiantes que unos años después decidirían apostarle a un nuevo formato en el que las músicas locales y académicas se enlazarían.

³⁷ Información tomada de <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/arnedo-antonio.htm>

³⁸ Juan Esteban Mejía. “La fusión ha alcanzado su más altas notas”. *Semana.com* Consultado: 15/07/2014.

Aparte de la construcción de estos ensambles, este músico ha sido clave en la creación y apertura de espacios para las propuestas de la NMC. Por un lado, está el Colectivo Colombia (2004) que a pesar de que no existe actualmente, buscó

“unir y fortalecer la escena de la música colombiana y apoyar a los diferentes proyectos que trabajan profundizando y explorando los diversos lenguajes y estéticas de nuestra música; Ensamble latinoamericano, donde convoca a grandes solistas sudamericanos que se encuentran desarrollando proyectos similares, en sus países, a los que se han planteado en [el] Colectivo Colombia”.³⁹

De esta unión nació un concierto que se llevó a cabo el 4 de noviembre de ese mismo año en el Teatro Colón de Bogotá, con la participación de “Guafa Trío, Curupira, Palos y Cuerdas y Delta Trío, así como los músicos Roberto Úsuga y Federico Ochoa (de la agrupación paisa Polaroid), Juan Diego Valencia (de Puerto Candelaria), Hugo Candelario González (de Bahía)”.⁴⁰ Una de las notas periodísticas relacionadas con el evento, destacó la singularidad de la gala al contar con la presencia joven de la actualidad de la música colombiana: “Es un concierto único. Jamás se ha hecho en una presentación con este contenido y esta forma: estará lo mejor que hay en Colombia en este momento en materia de gente joven que hace música colombiana”.⁴¹

Por otro lado, está el Festival BAT⁴² (2005) patrocinado por British American Tobacco, el cual buscó “apoyar a jóvenes creadores que, tomando como base los ritmos de este país, exploran e innovan en la creación artística y aportan nuevos lenguajes a la música colombiana”.⁴³ Al respecto, la organizadora Olivia Diazgranados comenta que una de las finalidades del festival está en apoyar a estos músicos “porque si no su obra se va a

³⁹ Información tomada en: http://www.divulgacion.unal.edu.co/musica_contemporanea/2009/arnedo.html

⁴⁰ “El sabor de la Nueva Música Colombiana”. *Eltiempo.com*. Consultado: 30/01/2015.

⁴¹ “El sabor de la Nueva Música Colombiana”. *Eltiempo.com*. Consultado: 30/01/2015.

⁴² En el Festival BAT participaron agrupaciones que actualmente son reconocidas bajo el sello de NMC como Puerto Candelaria, Guafa Trío, Curupira, el formato de trío del grupo Bahía, Polaroid, entre otros. La convocatoria de este se centraba en “los solistas o las agrupaciones cuya producción musical contenga una propuesta realizada con el interés de ampliar o desarrollar el lenguaje de la música popular colombiana pueden participar en el Festival”. “Cumbias, Currulados o vallenatos se fusionan ahora con el jazz y el rock”. *Eltiempo.com*, Consultado:11/02/2014. Para más detalles de este evento revisar Santamaría 2006.

⁴³ “Festival de Nueva Música”. *Eltiempo.com*. Consultado:30/01/2015.

perder”,⁴⁴. Esta afirmación alude a que en esos años los grupos que estaban trabajando desde las estéticas de NMC estaban en ese momento dándose a conocer y por tanto se hallaban en peligro de acabarse rápidamente si no eran apoyadas e impulsadas.



Imagen 4: Afiche del Festival BAT⁴⁵

A raíz de las acciones realizadas por “Toño” descritas anteriormente, se le ha nombrado como el “papá” de la NMC. Frente a esta referencia él comenta:

“Es una gran responsabilidad. Creo profundamente en el trabajo en equipo, por eso me parece más interesante aunar esfuerzos y seguir trabajando con el colectivo. Me hace pensar que es gratificante ver a una cantidad de jóvenes pensando en la música colombiana, planteándose la necesidad de formarse mejor y de investigar. Mucha gente haciendo cosas nuevas, ese es el faro”.⁴⁶

Por esto, es común escuchar y ver en las presentaciones de Arnedo la participación de músicos como Urián Sarmiento de Curupira, Hugo Candelario del Grupo Bahía y Lucía Pulido tal como sucedió en el pasado concierto conmemorativo de los tres años de Idartes⁴⁷ en el 2014.

De otro lado, el caso de Iván Benavides se remonta al éxito cosechado por el dúo Iván y Lucía creado en 1983 y disuelto en 1993. Posteriormente, Benavides decidió trabajar en las facetas de productor y músico. De la primera se resalta el trabajo en conjunto con Richard Blair en la elaboración del álbum *La Tierra del Olvido* (1995) y de la segunda

⁴⁴ “Festival de Nueva Música”. *Eltiempo.com*. Consultado:30/01/2015.

⁴⁵ Fotografía tomada del archivo de la Biblioteca Nacional de Bogotá.

⁴⁶ Liliana Martínez. “Nueva música colombiana’ en el álbum ‘Hay otra orilla’ que presenta el maestro Antonio Arnedo”. *Eltiempo.com*. Consultado: (22/03/2014).

⁴⁷ Instituto Distrital de las Artes.

nacen los proyectos de Sidestepper y Bloque de Búsqueda⁴⁸ junto a varios músicos de La Provincia de Carlos Vives, Ernesto “Teto” Ocampo, músico y arreglista reconocido por su majestuosidad al tocar guitarra, Mayte Montero, gaitera, Carlos Iván Medina en los teclados, Luis Ángel Pastor “El Papa”, entre otros.

En 1996 lanzan su primer y única producción que para la época fue una novedad debido a lo transgresor y llamativo que era su propuesta al mezclar el rock con música del litoral Atlántico. De este cd sobresalen canciones como “Daño en el baño”, “El hedor” y “El rap del rebusque”, logrando un éxito nacional e internacional que los llevó a “[firmar un] contrato con el prestigioso sello Luaka Bop de David Byrne y que además fuera reseñada por medios como El New York Times como la mejor banda de rock del año 2000”.⁴⁹

Tras la separación del Bloque en 1999, Benavides apostó por una nueva idea en compañía de Richard Blair, un productor y *dj* británico que conoció durante la grabación de la Tierra del Olvido de Vives, y quien produjo La Candela Viva (1993) de Totó La Momposina en *Real World*. Blair se sintió atraído por la riqueza y diversidad sonora de Colombia, razón por la que se radicó en el país y dio origen en 1996 a la agrupación Sidestepper. La idea era unir música costeña, ritmos afrocolombianos y salsa con *drum'n'bass*, *dub* y reggae. Esta proyección les ha permitido seguir en el radar de la escena musical, no sólo por lo llamativo de su propuesta, sino también por el efecto que causaron al haber sido uno de los encargados de cambiar el panorama de la rumba alternativa bogotana.

Al respecto, la periodista y “colombióloga” por excelencia, como se define Luisa Piñeros, de Radio Señal Colombia, comenta: “Sidestepper [fue una] ruptura muy especial, le dio un sonido y una característica a Bogotá sobre todo a la fiesta capitalina”.⁵⁰ Los lugares de presentación de esta agrupación eran bares como, Matik-Matik y Quiebracanto en donde los “jóvenes [bailan] al ritmo de *loops* electrónicos, folclor y ritmos caribeños tradicionales de Latinoamérica”.⁵¹

⁴⁸ El nombre de esta agrupación se relaciona con el grupo de policías que en 1992, por orden del gobierno colombiano persiguieron a Pablo Escobar. (Sevilla, *et al.*, 2014).

⁴⁹ Información tomada de: <http://www.colarte.com/colarte/ConsPintores.asp?idartista=17868>

⁵⁰ Luisa Piñeros, Cali, septiembre 18 de 2013.

⁵¹ Carmen Samudio. “Sidestepper, de calidad”. Revista Shock. Consultado: 20/10/2013.

Debido a la experiencia y éxito obtenido por esta agrupación con sus discos: *Southern Star* (1997), *Logozo* (1998), *More Grip* (2000), *3 AM: In Beats We Trust* (2003), *Continental* (2006) y *Buena Vibra Sound System* (2008) varios de sus integrantes se retiraron y formaron nuevos proyectos como Chocquibtown y Pernet and the Caribbean Ravers. Adicionalmente, el centro de Bogotá fue el lugar escogido por la mayoría de los músicos de la NMC por ser el espacio de los encuentros, los conciertos, las fiestas y los *jammings*. Frente a esta experiencia Jacobo Vélez, ex integrante de La Mojarra Eléctrica, compara el desarrollo de su banda junto a Sidestepper y llama la atención sobre la diferencia de los procesos, teniendo en cuenta condiciones de clase social, status y la experiencia que Blair posee. Al respecto Vélez anotó lo siguiente:

“Los procesos son diferentes, es otro estilo, es otro estrato social, es otra edad un hombre mayor, no me refiero a viejo, mayor a nosotros, es otro concepto. Es un inglés, es una persona que hizo una revolución a su manera, era con grandes músicos pero el proceso es diferente para mí, es otra cosa. Él no estaba en la calle con nosotros, para mí Richard es mi maestro, él hace parte de nuestra ganas de hacer algo [...] Pero él [es] posterior y hace parte de otro proceso, él estaba más en esa clase media-alta, clase alta, es otro estrato. Aquí también estamos hablando de estratos y de condiciones sociales”.⁵²

Entre tanto, para Urián Sarmiento de Curupira la experiencia del *dj* inglés y su grupo corresponde a una gran apertura

“el espectro en el que hacer musical y en la incorporación de elementos locales a sonoridades ya globalizadas, el uso de la técnica, el gusto musical, la producción, el detalle, ya es un elemento que viene a trazar un camino. Richard es importante en el desarrollo hacia el *beat* y eso enfocado a poner a bailar a la gente, pues de esta banda sale Chocquibtown, Pernet, Bomba Estéreo, casi que todo desde una

⁵² Jacobo Vélez, Cali, septiembre 19 de 2013.

electrónica incorpora elementos porque hasta hace poco nadie lo había hecho”.⁵³

Después de su experiencia en Sidestepper, Benavides se dedicó a impulsar agrupaciones y artistas desde Nueva York como Los gaiteros de San Jacinto, Liliana Montes y Chocquibtown. En el 2007 “decidió regresar a Colombia para fundar “Toda Vía”, una empresa dedicada a proyectos musicales”.⁵⁴ Esto le dio una credencial como productor artístico en el Ministerio de Cultura en el 2008, donde desarrolló varios proyectos como el Gran Concierto Nacional del bicentenario realizado el 20 de julio, desde el cual se buscó crear nuevos significados de esta conmemoración y LASO (Laboratorios Sociales de Cultura y Emprendimiento) “centrado en la implementación de estudios de grabación para jóvenes en zonas abandonadas del país”.⁵⁵

Blair siguió su camino en el estudio como productor “con otros proyectos y se convirtió en uno de los DJ’s más celebrados de la nueva tropical local”.⁵⁶ Actualmente, Sidestepper está afinando detalles de su próximo álbum y re apareció al público en la pasada edición de Rock al Parque en la que se celebraba sus veinte años de existencia.

Después de describir el trabajo de estos personajes, cabe resaltar el de Carlos Vives, este actor y músico samario proveniente de una acaudalada familia que se dio a conocer por varias interpretaciones actorales, siendo la telenovela que recreaba la historia del compositor vallenato Rafael Escalona la de mayor éxito. Es a partir de esta participación que Vives incursionó en el campo musical con este género desde un proyecto

“bastante costoso según rumores [...] utilizando los mejores músicos y arreglistas y disco, *Clásicos de la Provincia* [...] El álbum fue un suceso de marca mayor, rompiendo todos los registros de ventas [...] Rompió barreras nacionales y de clase: la clase media (incluidos intelectuales tradicionalmente escépticos frente al vallenato) estuvo entre sus

⁵³ Urián Sarmiento, Bogotá, noviembre 4 de 2014.

⁵⁴ “Qué pasó con”. *Semana.com*, Consultado: 26/05/2014.

⁵⁵ María Ángela Rubini, “Iván Benavides & Richard Blair, los padres de la nueva música colombiana”. *Shock.co*. Consultado: (12/06/2014).

⁵⁶ Nicolás Vallejo, “Does anybody remember music?”. *Vice.com*. Consultado: 28/06/2014.

compradores” (Wade, 2002: 278).

Parte del éxito de Vives se debe también a su intención de “atar cabos” al agrupar músicos tradicionales como Egidio Cuadrado, Rey del Festival Vallenato de 1985 con músicos citadinos como “Teto” Ocampo reconocido por su talento con la guitarra. Varios músicos, periodistas e investigadores consideran “un punto de partida la música de Carlos Vives, en el sentido de arriesgarse a involucrar esos elementos modernos dentro de un género particularmente ortodoxo como el vallenato”⁵⁷ y también por “traz[ar] el camino que le permitió a la música colombiana dirigirse al exterior y que le ha servido de guía a una gran cantidad de músicos de distintas vertientes: folclor, jazz, electrónica e intermedias”⁵⁸

Sin embargo, hay que tener en cuenta que tal ruptura responde a una serie de condiciones históricas que permitieron que prosperara esta propuesta. Al respecto, el etnomusicólogo de la Universidad de Columbia Simón Calle comenta:

“[Él] buscó muchos estilos antes de, pasó por todo, hasta que le pegó al vallenato en el momento de una coyuntura [...] por factores políticos, estaba emergiendo y entonces esa es la misma historia. *La validación de un gomelo de un género musical*, entonces todo el mundo piensa que cambió la historia de la música colombiana”.⁵⁹

Wade (2002) contribuye al análisis de este caso explicando cómo la coyuntura de los 90’s estuvo acompañada por un fuerte asentamiento de la industria fonográfica, radial y televisiva en el país. Los nuevos departamentos en el Caribe, que iban acompañados de intereses políticos, cargaron en el trasfondo el renacer del vallenato que, a su vez, irrumpiría en las principales ciudades del país con un sonido que en décadas anteriores se consideraba abyecto dados sus orígenes en lo campesino, indígena y negro.

Lo anterior nos conduce a observar cómo a través de una validación autorizada de aquello que se consideraba antes de mal gusto o primitivo, se pasa a un referente fuerte

⁵⁷ Jaime Andrés Monsalve, Bogotá, junio 5 de 2014.

⁵⁸ Eduardo Arias, “El Rock de mi pueblo”. *Revista Gatopardo*. Consultado: 10/07/2013.

⁵⁹ Simón Calle, Bogotá, septiembre 7 de 2013. El énfasis es agregado.

a la hora de hablar de música colombiana. Al darle una valorización positiva usando argumentos relacionados con el rescate de las “raíces puras” del vallenato, daba a entender que antes no existían *otros* que tuvieran la intención de mantenerlo vivo, rediseñarlo o, como lo muestra Egberto Bermúdez (2005), preservar una “tradición inventada”.

Es a partir de los cambios modernizantes⁶⁰ ejecutados por Vives en el vallenato tradicional y a través de la inclusión de nuevos instrumentos extraños al ensamblaje común (guitarra eléctrica, batería y gaita) que este género musical le permitió experimentar y producir los álbumes *Los Clásicos de la Provincia* y *La Tierra del Olvido*. Este último fue producido por Richard Blair e Iván Benavides, creando un referente fuerte para las generaciones de músicos que aparecen en la escena musical del 2000 en adelante, al valorar la calidad musical con la que se produjo este álbum.

Jacobo Vélez habla de esta nueva forma de acercarse a la música tradicional: “muy interesante lo que hizo [Carlos Vives] [al poner] la gaita y la tambora, fue ahí [donde] habría un trabajo concienzudo de ir a la raíz, y musicazos”.⁶¹

Sumado a ello, afirma que:

“el *man* abre una brecha muy brava. Es raro porque yo pienso que él abrió una puerta y quitó maleza para que pudiéramos ver al interior de un país lleno de frutos maravillosos y de maestros y de gente invisible desde el punto de vista económico, social, político [...] Ese *man* hizo, un cambio político, social. No sé si sea consciente de todo lo que hizo y si ellos sean conscientes de toda esa labor tan brava” (cita de Vélez en Sevilla *et al.*, 2014: 355)

Lo anterior da a entender que a partir de la veta que abrió este cantante en el panorama sonoro colombiano, se dio lugar a un avance en sus proyectos como también los “cambios” en la percepción de aquello que estaba ahí musicalmente olvidado.

⁶⁰ Para Sevilla *et al.*, argumentan la modernidad de la obra de Vives desde tres frentes que son: “1) transformarse en primer mundo a través de un única vía, 2) emular al primer mundo partiendo de lo local y múltiples vías y 3) encontrar referentes de autodefinición” (2014: 148-149).

⁶¹ Jacobo Vélez, Cali, septiembre 19 de 2013.

Si bien Vives es reconocido como uno de los pioneros visibles de la fusión musical, llegando a ser tildado el “patrón” de la nueva música colombiana según la edición aniversario de la revista Shock del 2013, vale la pena resaltar que él nunca se ha auto-proclamado como el iniciador de cambios y fusiones en la música colombiana. Él habla de que se ha

“convertido en un vocero de ese equipo de pioneros, porque pud[o] grabar un disco y plasmar en él esos patrones que hacían de la música colombiana. Mi generación retomó un trabajo que ya habían hecho otros músicos antes. Yo siento que han pasado cosas maravillosas y que muchos jóvenes han entendido, cómo trabajar con nuestra esencia, nuestro legado”.⁶²

2.2 Tropipop

Posterior al éxito cosechado por Carlos Vives durante los 90's , en la primera década del 2000 aparecieron en la escena musical de las principales ciudades del país, jóvenes con pinta de recién graduados del colegio, quienes inundaron con sus canciones las emisoras comerciales y los medios de comunicación.

La prensa describe este momento de la siguiente manera:

“varias agrupaciones musicales del interior del país, conformadas por adolescentes, fundaron un sonido en el que se mezclaban instrumentos típicos del pop -como la batería y los teclados- con saxofones, trompetas, acordeones y tambores. Sus vocalistas lucían sombreros vueltiaos y bailaban como si fueran costeños”.⁶³

Como no era claro lo que musicalmente hacían, el público y la prensa los bautizó como tropipop, dada la mezcla del pop con lo tropical, entre otras cosas poco trabajada académicamente hablando. Artistas como Bonka, San Alejo, Fanny Lu, Mauricio Palo de Agua, Sin Ánimo de Lucro, Tinto, Naty Botero, Fonseca, y otros, se hicieron famosos por darle un “nuevo aire” a la música colombiana logrando una aceptación en

⁶² Eduardo Arias, “El Rock de mi pueblo”. *Revista Gatopardo*. Consultado: 10/07/2013.

⁶³ Sofía Gómez, “Tropipop: un sonido que se resiste a morir”. *Eltiempo.com*, Consultado: 08/08/2014.

el público juvenil. La mayoría de estos grupos trabajaron en clave de imitar lo que hizo Vives, al incluir instrumentos del Caribe como el acordeón y el sombrero vueltiao. Sin embargo, esta fórmula musical se desgastó con el paso de los años debido a la mala prensa que varios medios⁶⁴ generaron contra ellos y también a la implantación de otros géneros, como el reggaetón, que se instalaron en el país.

Para varios críticos, entre ellos Benavides, esta manifestación “es una banalización de ritmos colombianos a cargo de muchachitos bogotanos de estrato 6. Es como la quinta copia en papel carbón de lo que hizo Carlos Vives. Un original muy interesante, pero que en la copia pierde su esencia y su valor”.⁶⁵ Del otro lado, uno de los representantes del tropipop, Fonseca, ve en éste “muchas cosas en Colombia. Nos ha caracterizado por fuera porque mezclamos los sonidos locales con el pop, que es el traductor para que todo el mundo lo entienda y lo reciba”.⁶⁶

A pesar de la “muerte” del tropipop, es de resaltar la fuerza mediática que tuvo, reflejada en la escogencia de varios artistas por parte de la marca “Colombia es pasión” durante el primer gobierno de Álvaro Uribe Vélez. De esta experiencia en la que participaron cantantes como Catalina Pineda, Fanny Lu, Maía y Mauricio y Palo de Agua se derivó un momento de fama con la canción “Somos pasión”⁶⁷ al recibir disco de oro por los 10.000 discos vendidos.⁶⁸

Más allá de juzgar si la música del tropipop es buena o no, la discusión que salta a la vista está relacionada con quién es más auténtico y válido en el sentido de constituirse en aporte y compromiso con la música colombiana que remite a las agrupaciones de este género y a la NMC. Para los detractores del tropipop, existen

“decenas de músicos que utilizan desde el jazz progresivo y la electrónica hasta la recreación pura del folclor más tradicional, escriben en silencio el verdadero futuro de la música colombiana, investigan con seriedad sus raíces y proponen nuevos caminos para que la identidad no se estanque,

⁶⁴ Uno de los medios que estuvo en contra del tropipop fue la emisora La W, dirigida por el periodista Julio Sánchez Cristo.

⁶⁵ “¿Colombia, le suena?”. *Semana.com*, Consultado: 26/06/2014.

⁶⁶ Sofía Gómez, “Tropipop: un sonido que se resiste a morir”. *Eltiempo.com*, Consultado: 08/08/2014.

⁶⁷ Ver video en: <https://www.youtube.com/watch?v=xnUuJNl6gLY>

⁶⁸ “Colombia es pasión”. *Semana.com*. Consultado: 16/06/2014.

sino que evolucione a las diferentes velocidades que propone cada proyecto”.⁶⁹

Es decir, el trabajo musical de los jóvenes de la NMC no sólo es bueno académicamente por la manera en la que suena, sino también por su interés de indagar más sobre diferentes músicas regionales que pueden “evolucionar” al conectarse con otros géneros “importantes” y “modernos” como el jazz frente a la clave Caribe en la que se quedó el tropipop. Sin embargo, hablar de una historia escrita en silencio podría leerse de otro modo, pues la NMC iba en paralelo al tropipop y si bien este último recibió un apoyo mediático gigante, eso no significó que hubieran sido totalmente invisibilizados y que no hubieran podido ir construyendo sus públicos y circuitos.

2.3 La otra generación de músicos jóvenes

Posterior a la huella dejada por Carlos Vives, Richard Blair, Iván Benavides, Antonio Arnedo y los músicos tradicionales reconocidos como Totó La Momposina, José Antonio Torres “Gualajo” o Leonor González Mina “La Negra Grande de Colombia”, encontramos el nacimiento de una generación de músicos que vienen estudiando y trabajando desde los 90’s, y empezaron sus proyectos desde el 2000.

Las nacientes propuestas sonoras de NMC podrían clasificarse en tres divisiones según sus inclinaciones, sin que esto signifique definir fronteras entre ellas, ya que gran parte de estos músicos son amigos y han compartido ideas y tendencias en varios proyectos. Estas tres miradas son: 1) Experimentación (Curupira, La Mojarra Eléctrica, La Revuelta), 2) Electrónica (Systema Solar, Bomba Estéreo, Sidestepper, Chocquibtown) y 3) Chucu-chucu y música tropical de la mitad siglo XX (Frente Cumbiero, Las Pirañas, Los Meridian Brothers).

La mayoría de los músicos nacieron en los 70’s y dentro de sus propuestas comparten características que son:

⁶⁹ “Mucho más que Juanes y tropipop”. *Semana.com*. Consultado: 22/12/2014.

“First, they were borrowing traditional musics from rural areas of the Caribbean and Pacific regions of Colombia, often associated by Colombians with blackness, and fusing them with elements of jazz, rock, and funk. Second, all of them were mestizo (white mixed) middle class musicians from Bogotá, Cali, or Medellín in their mid-twenties. Third, most of them grew up or moved to Bogotá to begin their college education or music careers. Finally, before engaging with fusion bands, many of them had participated in the local rock and jazz scenes” (Calle, 2012: 4).

Jaime Andrés Monsalve, director musical de Señal Radio Colombia, observa que esta generación tuvo

“un interés por el rock, por el hip hop, el reggae y el jazz también incluso, como músicas que están ofreciendo una alternativa a lo que está sonando en las radios, esos músicos beben de esas fuentes, manan de esas fuentes. Pero a la vez descubren que existe una música tradicional colombiana de diferentes regiones y de diferentes disciplinas a las cuales se les puede incorporar esa suerte de elementos que vienen de otras músicas. Seguramente porque encuentran que por el lado del rock hay sobre oferta, que por el lado de jazz, todo lo contrario, no hay mucho... no había en ese entonces, quiero decir un circuito muy consolidado, una cosa como muy sinuosa y de repente descubren pues que hay una suerte de posibilidades que se pueden dar a partir de la unión entre lo tradicional y lo que ellos vienen aprendiendo desde la academia, en la radio o en el voz a voz”.⁷⁰

A diferencia de Calle, Monsalve resalta la oportunidad que estos músicos vieron al unir sus intereses por géneros occidentales más consolidados con músicas tradicionales, brindándoles a su vez, la oportunidad de abrir un nuevo espacio.

Estas mezclas en la música colombiana podrían ir enlazadas con una tendencia que ha hecho presencia durante la última década, donde existe un interés por el nacionalismo y el patriotismo que generó, a su vez, una “necesidad de buscar un sonido a nuestro país,

⁷⁰ Jaime Andrés Monsalve, Bogotá, junio 5 de 2014.

que nos identifique en cualquier país así toque fusionarlo”.⁷¹ Lo anterior puede ser ilustrado por medio de la experiencia de algunos de estos jóvenes músicos mientras cursaban sus estudios en la Habana, Cuba:

“era común que los cubanos les preguntaran por las músicas tradicionales colombianas. Muchos de estos jóvenes venían de trayectorias en el rock o el jazz, pero en su mayoría habían subvalorado hasta ese entonces las músicas locales, por lo cual no podían mostrar a los cubanos nada propio de su país, nada que los identificara como colombianos” (Sevilla *et. al.*, 2014: 361).

A raíz de esta situación estos músicos deciden conocer un poco más de las músicas tradicionales del país, razón por la que

“conformaron la agrupación Puro Pescao. La agrupación surgió entonces a partir de una experiencia migrante de confrontación identitaria. En ella estaban músicos como Jacobo Vélez, Alejandro Montaña, Lucho Gaitán, Juan Guillermo Aguilar, José Tobón, Andrés Jiménez, Juan Diego Jiménez, Federico Ochoa, Victoria Hernández [Victoria Sur], Tomás Correa, Ricardo Ramírez, entre otros” (Sevilla *et. al.*, 2014: 363).

Luego de esta experiencia en la isla, y de regreso a Colombia, la mayoría de estos músicos quería profundizar más en las músicas tradicionales colombianas, razón por la que conformaron las siguientes agrupaciones: Puerto Candelaria, La Mojarra Eléctrica, La República, Polaroid y Tumbacatre.

Paralelamente, en Bogotá había músicos con intereses similares a los que estuvieron en Cuba. Juan David Castaño, músico, docente y director musical de La Revuelta cuenta que a su regreso al país “en el 2000 después de viajar mucho durante un año por Brasil y comprobar que allá la gran mayoría conoce, así sea de refilón, algo de música popular y tradicional de su país, volví con hambre de folclor. Era urgente conocer de cerca la

⁷¹ Pontificia Universidad Javeriana. (2004). Fusión en la música colombiana - Desafíos RCN (CD Audio) .

música tradicional colombiana”.⁷² Luego de conectarse y aprender de los Gaiteros de San Jacinto en Bogotá entró a estudiar artes plásticas en la Universidad Nacional, lugar donde vería por primera vez a Curupira, proyecto liderado por Urián Sarmiento y Juan Sebastián Monsalve quienes harían parte de un “despertar” en la capital. Jacobo Vélez, ex integrante de La Mojarra Eléctrica, comenta este momento de la siguiente manera:

“Digamos que ese proceso lo empiezan a generar ellos [Curupira], nosotros La Mojarra sirve como puente y canal para que la música del Pacífico entre ya de una manera más fuerte a Bogotá [...] a partir de ahí diría yo con otras influencias. Antes en ese punto éramos unos jóvenes que estábamos en la escena de una Bogotá, como una especie de una subcultura diría yo como una clase media, donde no estábamos dentro de la clase alta, era una clase media haciendo un poco de revolución musical real, concreta [...] [Se] empiezan a generar más músicas y más bandas cierto, me imagino que vos sabes ya Tumbacatre, La Revuelta, Palanca. Muchas cosas empezaron a pasar cierto, y ese proceso después se ve en Medellín con Puerto Candelaria y acá [Cali] recientemente un poco con el primer grupo de Copete que se llamaba Ancestros, también Mamá Julia y las Ambulancias Ambulantes [...] Entonces digamos que tal vez a ese proceso se le llama NMC”.⁷³

Con estos grupos empezando sus proyectos, estos músicos tienen sus primeros acercamientos con instrumentos tradicionales como la gaita y la marimba en Bogotá. Parte de estos encuentros ciudadanos se debe a las migraciones de personas de varias regiones del país hacia la capital por razones de estudio, trabajo o desplazamiento forzado por el conflicto armado que se vive en estos lugares.

Después de iniciar estos procesos de conocimiento y con la intención de conectarse y aprender más de las músicas tradicionales que estaban utilizando, decidieron viajar a los lugares de dónde provenía esta materia prima. Estando allí se animaron a participar en los festivales como el Petronio Álvarez (música del Pacífico), Mono Núñez (música

⁷² Juan David Castaño, “ ‘Pa’ Lante y Pa’ Trá’ Curupira más de una década”. Revista *Music Machine*. Consultado: 25/08/2014.

⁷³ Jacobo Vélez, Cali, septiembre 19 de 2013

Andina), Ovejas en Sucre (gaitas), Puerto Escondido en Córdoba (bullerengue), entre otros. Una de las participaciones más recordadas por esta primera generación fue en el Petronio con la agrupación Bámbara Urbana⁷⁴ en el 2001, donde ganaron el tercer puesto en la categoría de modalidad libre (Sevilla *et. al.*, 2014: 357).

Debido a estos encuentros entre músicos jóvenes ciudadanos con músicos tradicionales, en muchos casos se tejió una amistad como en el caso de Juan David Castaño y José Antonio Torres “Gualajo” o Urián Sarmiento y el gaitero Sixto Silgado “Paito”. Así mismo, la estadía de estos jóvenes en dichas regiones del país cuyas condiciones de vida eran complicadas conllevó la asunción de un compromiso con los músicos tradicionales ayudando y valorando su trabajo. Juan Sebastián Monsalve bajista de Curupira comenta al respecto: “son músicos que son baluartes de nuestro folclor y que están viviendo en unas condiciones injustas en relación con la importancia cultural que tienen para Colombia. El Estado no les ha parado bolas, y somos los jóvenes quienes estamos tratando de apoyarlos en la medida de nuestras posibilidades”.⁷⁵

En medio de estos procesos, entre Bucaramanga y Piedecuesta el músico Edson Velandia inició su carrera musical con Santa Cruz (rock latino por la línea de Santana), Poema del Desorden (experimentación con música andina), Cabuya (mezcla de música andina, caribeña y rock) y Velandia y La Tigra en el 2007. En Medellín, se crearon en el 2000 agrupaciones como Polaroid de Roberto Úsuga y Puerto Candelaria que se encontraba trabajando el jazz en versión colombiana y la “cumbia underground” bajo la dirección de “Juancho” Valencia. Por esta misma época en Cali, Herencia de Timbiquí nació con la intención de poner a dialogar los sonidos tradicionales del Pacífico con la ciudad.

En el caso particular de Bogotá los intereses de otros músicos no estaban dirigidos a la experimentación, sino a la música electrónica (inspirados algunos en Sidestepper) y otros géneros como sucedió con Chocquibtown, Bomba Estéreo y Systema Solar. En el caso de los primeros, la historia de Gloria Martínez, “Goyo”, Carlos Valencia “Tostao” y Miguel Martínez “Slow” comenzó con su amistad desde la infancia en el barrio Cristo

⁷⁴ “Algunos de los integrantes del grupo fueron: Jacobo Vélez, Alejandro Montaña, Francisco “Pacho” Dávila, Jorge Sepúlveda, Urián Sarmiento, Jáyer Torres, Esteban Copete, Samir Aldana y Armando Quiñonez” (Sevilla, et al., 2014: 357).

⁷⁵ “Nueva Música Colombiana”. *Revista Shock*,. Consultado: 14/09/2013.

Rey de Quibdó-Chocó. Después de trasladarse a Bogotá “Tostao”, junto a su madre, comenzó su carrera musical con un grupo de hip-hop llamado Carbono, mientras “Goyo” estudiaba psicología y cantaba en Sidestepper.

En el 2000 “Goyo” y “Tostao” se encontraron en Cali y decidieron hacer algo que no se había hecho hasta el momento: “rap del Pacífico”. Así que empezaron a escribir las primeras letras y buscar convocatorias en las que podían participar, una de ellas fue la edición de 2004 en Hip- Hop al parque en el cual ganaron una beca por 10 millones de pesos. Después de la presentación en el festival y de escuchar las opiniones de Iván Benavides y Jacobo Vélez (con quien “Tostao” compartió escenario con La Mojarra Eléctrica) frente al futuro que podría tener su propuesta decidieron, por un lado, preparar un demo con apoyo de la Familia Ayara⁷⁶ y, por otro, presentarse en la modalidad libre del Petronio Álvarez donde ganaron en el 2006 mención de honor.

Con el dinero que ganaron en los festivales grabaron su primera producción “Somos Pacífico” producida por Benavides. Dentro de este trabajo se incluyó una canción con el mismo nombre⁷⁷ que fue la encargada de disparar la fama de la agrupación que se mantiene actualmente,⁷⁸ logrando dos nominaciones al premio Grammy en el 2009 y 2010, año en el que ganan con la canción “De donde vengo yo”.

Por su parte, Bomba Estéreo empieza en el 2001 bajo la dirección del músico, artista visual y ex presentador del programa juvenil Mucha Música del canal City Tv, Simón Mejía. En el 2006 se realizó la grabación “Volumen 1” en colaboración con varios cantantes, uno de ellos era la samaria Liliana Saumet, estudiante de publicidad y la encargada de la canción “Huepaje”. A raíz del éxito con esta canción Simón incluye en el proyecto a Saumet, Enrique Egurrola y Julián Salazar quienes trabajaron en las próximas producciones,⁷⁹ de las cuales se destacan “Estalla” (2008) (que incluye una de las canciones más famosas “Fuego”) y Elegancia Tropical (2012).

⁷⁶ Es una organización juvenil en Bogotá dedicada apoyar proyectos relacionados con el hip-hop.

⁷⁷ Según la revista Rolling Stone Colombia, “Somos Pacifico” en la canción número 29 dentro del ranking de las 50 grandes canciones colombianas.

⁷⁸ La información sobre la historia de Chocquibtown fue tomada de “ChocQuibTown, del pacífico para el mundo”. Shock.co. Consultado:12/10/2014.

⁷⁹ La información sobre la historia de Bomba Estéreo fue tomada del video “Bomba Estereo Nota Mucha Música Citytv”.

Entre tanto, Systema Solar nace en el 2006 a partir de los encuentros de la *vj* belga Vanessa Gocksch⁸⁰ y Walter, durante la grabación del documental “Frekuensia Kolombiana” de la organización Intermundos⁸¹. Al ponerle música al largometraje, el ingeniero de sonido, *dj* y productor Juan Carlos Pellegrino observó el potencial que podía tener un proyecto que incluyera una experiencia visual y musical basada en los picós, la verbena del Caribe y la electrónica. Es con esta idea que se conforma la agrupación con Vanessa Gocksch “Pata de Perro”, Daniel Broderick “Daniboom”, John Primera, Walter Hernández “Índigo”, Juan Carlos Pellegrino, Andrés Gutiérrez y Dj Corpas. En conjunto, empiezan a comandar este viaje berbenáutico en la escena nacional e internacional.⁸²

En el 2007 se forma Monsieur Periné en cabeza de Catalina García, Santiago Pietro, Nicolás Junca y Camilo Parra quienes empiezan a trabajar con *covers* de música brasilera y boleros. Posteriormente se interesan por el jazz gitano y el *swing*, tendencia que se convirtió en su marca y se mantiene actualmente con el suin a la colombiana. En el 2009 Jacobo Vélez fue uno de los jurados del concurso de jóvenes talentos de la Alianza Francesa, edición en la que Monsieur Periné ganó y recibió elogios por parte de este jurado quien aseguró que el talento y lo nuevo de su propuesta podría generar un cambio en la música colombiana.

Sumado a estas experiencias anteriormente descritas dentro del surgimiento de la NMC, están también los músicos Mario Galeano, Pedro Ojeda y Éblis Álvarez, amigos de toda la vida que se han unido en múltiples proyectos como el Ensamble polifónico Vallenato, Las Pirañas, Ondatrópica y el Frente Cumbiero, entre otros. Parte de las características que comparten estos tres músicos, además de su amistad, es su gusto por la experimentación e improvisación con géneros latinos como la cumbia y el inicio de su formación académica en la Universidad Javeriana para luego terminar sus carreras en Canadá (Ojeda), Dinamarca (Álvarez) y México y Holanda (Galeano).

⁸⁰ Ella antes de llegar a Colombia había trabajado en EE.UU con ONG'S “especializadas en cultura y poblaciones marginadas” “Vanessa Gocksch o Pata Perro, la mujer detrás de Systema Solar”. *Alo.co*. Consultado: 31/01/2015.

⁸¹ Es una organización asociada a Systema Solar, dedicada a trabajar con jóvenes de escasos recursos de las principales ciudades del país desde el arte urbano, conocimientos tradicionales, bailes y comunicación.

⁸² Información tomada del artículo “Con Caribe y sabor Systema solar pone a bailar al planeta” y <http://www.intermundos.org/systemasolar/epk/info/Ultima%20info%20historia.doc>.

A partir de las diferentes experiencias vividas por estos grupos y la acogida que fueron obteniendo, hubo un incremento en el número de grupos que querían seguir estos pasos como por ejemplo: Elloson, Bentú, Soyame la Marimba, Flor Delhito. Sin embargo, no todos corrieron con suerte y fracasaron en su intento o continuaron en nichos más pequeños que los iniciales.

2.4 Inicios de la consolidación de la escena de la NMC

Con varios grupos sonando en las ciudades, nace un interés por parte de la prensa, las emisoras universitarias y públicas, investigadores, algunas instituciones gubernamentales y disqueras que favoreció la construcción de un circuito de difusión, producción y patrocinio en el desarrollo de este movimiento.

En el caso de la prensa, periodistas como Juan Carlos Garay (Semana y Radio Señal Colombia), Luisa Piñeros (Radio Señal Colombia), Jaime Andrés Monsalve (Radio Señal Colombia), Luis Daniel Vega (Javeriana Estéreo y Rolling Stone), entre otros, colaboraron con artículos, entrevistas, reseñas, cubrimientos de conciertos y curadores en las producciones de estos grupos. Con esto, lograron, por un lado, visibilidad y difusión del trabajo de estas agrupaciones y, por el otro lado, la creación de una marca profesional en los periodistas al convertirse en referentes a la hora de hablar del tema. También, cabe resaltar el apoyo recibido por parte de la UN Radio y Javeriana Estéreo, por haber sido emisoras universitarias dispuestas a programar en sus parrillas estas producciones, a pesar de que en un comienzo “no [se] sabía cómo se clasificaba[n] entonces se puso como Nueva Música Colombiana”.⁸³

De esta alianza con las universidades nació el Festival de Música Fusión organizado por la Universidad Nacional de Colombia, cuya primera edición se realizó en el 2004 y tuvo la intención de convocar aquellos grupos que cumplieran la condición de música fusión. Los organizadores definieron desde su mirada la fusión como “música en cuya interpretación y composición intervienen elementos de las músicas tradicionales combinados con elementos urbanos; en esta ocasión convocamos a grupos cuyo énfasis

⁸³ Simón Calle, Bogotá, septiembre 7 de 2013

musical esté soportado en la percusión y/o en la voz”.⁸⁴ Para el 2005 este evento contó con una convocatoria de

“más de 70 agrupaciones [...], sin embargo sólo 10 de ellas resultaron favorecidas, lo que quiere decir que desde ya esperamos más festivales para tener el placer de conocer las propuestas restantes. En este festival podremos escuchar un amplio espectro de músicas: desde la electrónica, en agrupaciones como Sismo y Polaroid (esta última proveniente de Medellín), hasta el jazz en sus diferentes estilos, con propuestas de Capicúa, Bajos Distintos, Germán Sandoval y Asdrúbal. Junto a ellos la fiesta tendrá cabida en voz de Mojarra Eléctrica, Cabuya (de Bucaramanga) y dos bandas que en Bogotá han sonado poco: Kaia y Tribu Perdida”.⁸⁵

Se puede observar que en este festival y en el del BAT⁸⁶ se abrió espacio a varias agrupaciones que compartían el mismo interés por re interpretar las músicas tradicionales, siendo estos sus primeros pasos en la escena musical en la cual se mantiene la mayoría en la actualidad.

2.5 Colombiología y Radiónica al aire

En este punto cabe resaltar el cambio de la emisora Radio Nacional (hoy Radio Señal Colombia) al impulsar su marca, la colombiología,⁸⁷ bandera que se divulga a través de cds compilatorios de artistas clasificados en su curaduría, la programación de un mayor número de canciones de músicos nacionales y de las propagandas que dan pistas de cómo ser un colombiólogo. Para ser parte de este imaginario, los colombiologos deben “vivir orgullosos de Colombia [...], hacer gala de sus curiosidades sobre su fauna, flora, costumbres, gastronomías y músicas”.⁸⁸ Para ilustrar con un ejemplo, en las llamadas de los oyentes a la emisora es recurrente preguntarles por qué es colombiologo y cuáles son las características de éste, obteniendo respuestas relacionadas, por lo general, con los cinco últimos puntos nombrados en la cita anterior.

⁸⁴ Información tomada en http://www.unal.edu.co/convocatorias/convocatoria_070_20060214.htm .

⁸⁵ Vega, *Semana.com*, 5 de mayo de 2005.

⁸⁶ Festival explicado en el apartado de Antonio Arnedo.

⁸⁷ Cabe aclarar que la palabra colombiología y su estrategia de comunicación fue explicada por Jaime Andrés Monsalve en la entrevista como “un acierto de una agencia publicitaria que estaba contratada, más o menos en el 2011 aquí, ellos imprimieron toda una filosofía, muy bien expresada en piezas visuales, en afiches, mejor dicho, toda una campaña; y nosotros resolvimos que esa palabra decía mucho de nosotros”.

⁸⁸ Radio Nacional de Colombia (2011). V2 (CD Audio). El tiempo verbal de esta oración fue cambiado por la autora.

Anudado a esta idea de colombiología, podríamos decir que la emisora busca “poner en contacto a sus oyentes a través de un diálogo entre las regiones. Narrar el país con los sonidos, los acentos y la música de Colombia. Radio Nacional es Colombiología al aire. Entendemos como tal la divulgación de lo que somos como país en todas sus manifestaciones”.⁸⁹

Frente a este relato, Jaime Andrés Monsalve, el actual jefe musical de la emisora, comenta:

“al tratarse de una radio pública de un país, hay unos deberes muy concretos, en cuanto a la difusión de música. Uno de ellos tiene que ver con, primero, [la difusión] de unos clásicos colombianos de todas las épocas, música con la que nos criamos nosotros, nuestros papás, abuelos, etc., como un componente grande de la programación. Pero además de eso tenemos un deber y es visibilizar las propuestas de aquellas agrupaciones que de otra manera no tendrían un lugar donde sonar, por cuestiones de mercado, básicamente. En las búsquedas de trabajos de calidad que nos permitieran cumplir con ese objetivo, pues el descubrimiento ha sido la nueva música colombiana, tanto para Señal Radio Colombia, como para Radiónica, en el sentido en el que ahí encontramos algo novedoso, unos contenidos propios además, una exclusividad y unos insumos. Nosotros, pues, alimentamos nuestra programación basados en esas propuestas de calidad, y a la vez el músico siente que sí está siendo reconocido al ser programado en una radio pública”.⁹⁰

Gracias a este cambio de visión en la emisora se lograron impulsar agrupaciones que actualmente gozan de un reconocimiento en la industria musical. Luisa Piñeros describe lo anterior como un

“proceso que arrancó [en el] 2007, un terreno totalmente desierto donde no estaba sonando nada [de] lo que estaba sucediendo. Nosotros tomamos esa

⁸⁹ Radio Nacional de Colombia (2011). V2 (CD Audio).

⁹⁰ Jaime Andrés Monsalve, Bogotá, junio 5 de 2014.

bandera y empezamos a proyectarlo, hacer como los formadores de audiencia y buscadores de nuevos sonidos. Entonces Systema Solar creció ahí, Chocquibtown nació ahí, Bomba Estéreo nació ahí, sus primeras canciones sonaron y estuvieron y fueron ahí en Radio Nacional, Velandia se formó ahí”.⁹¹

Dentro de las acciones relacionadas con este apoyo de la emisora encontramos que en la mayoría de sus programas incluyen canciones de la onda de NMC como clásicos de la música colombiana en “Música Maestro”. Existe también un espacio exclusivo dedicado a la música proveniente de las raíces Palenqueras, Pacíficas, Negras y Raizales llamado “Afrocolombia”, cuyo top 20, dirigido por Piñeros, incluye sólo canciones producidas por músicos nacionales. A ello se suman los cubrimientos de los principales festivales de músicas tradicionales como por ejemplo el Petronio Álvarez, los eventos que organizan en Bogotá con presencia de público como Conversaciones en las que cuentan con la participación de agrupaciones que suenan ahí (Herencia de Timbiquí, Pernet, Systema Solar, Puerto Candelaria, entre otros) y la fiesta de fin de año en la que invitan a sus oyentes a participar en compañía de varios programadores de la emisora quienes son los encargados de poner la música antes del inicio de los shows de intérpretes y artistas colombianos. La edición del 2013 estuvo a cargo de Herencia de Timbiquí y el acordeonero Éibar Gutiérrez.⁹²

El caso de la emisora Radiónica⁹³ creada en el 2005 y en cabeza del periodista Álvaro González, “El Profe”, tuvo desde un comienzo el proyecto de apoyar y acompañar a las agrupaciones nacionales que quisieran hacer parte de “un escenario radiofónico sin cuotas, [...] y ponerlo a competir en el mismo espacio de Tv on the Radio, Pearl Jam, Sigur Rós, no porque eres colombiano sino porque eres igual de bueno a estas bandas”.⁹⁴

Las diferencias con su emisora vecina (Radio Señal Colombia) radican en la audiencia, el cubrimiento territorial y los grupos nacionales que suenan en cada una de estas. Así,

⁹¹ Luisa Piñeros, Cali, septiembre 18 de 2013.

⁹² La información contenida en este párrafo hace parte del trabajo de campo, en el que se dio un seguimiento a dichos eventos y a la programación de esta emisora.

⁹³ Antes del 2005, la emisora se llamaba Frecuencia Joven y hacía parte de la red de la Radiodifusora Nacional de Colombia.

⁹⁴ Álvaro González, “El Profe”, Bogotá, diciembre 23 de 2014

el perfil de sus oyentes es de edad adulta, su extensión regional es mayor que Radiónica y la música colombiana que suena ahí está muy relacionada con lo tradicional, clásico y con la mayoría de los grupos que se han mencionado en esta investigación. Mientras tanto, la emisora dirigida por González está centrada en las principales ciudades de Colombia, sus oyentes son jóvenes estudiantes o trabajadores y la preferencia de artistas nacionales que rotan por este espacio parte de multiplicidad de géneros extranjeros como el hip-hop, metal, reggae, entre otros.⁹⁵

Con base en las diferencias que presentan estas dos emisoras públicas, es posible observar la tensión que existe dentro del movimiento de NMC sobre los géneros que deberían hacer parte de éste, en el sentido de que para unos debe haber un contacto con las músicas tradicionales dentro de sus propuestas para ser considerados parte de este movimientos, mientras que para otros, el ejercicio de trabajar con géneros como el hip-hop desde Colombia y sin rastros tan obvios de músicas locales es igualmente válido frente a los que sí lo hacen.

2.6 Disqueras

Frente al mercado cerrado de las *majors*, emergen como respuesta dentro de la misma industria, disqueras independientes que le apuestan a nuevas opciones de producción, mercado y circulación de la música local. Para el caso de la NMC sus productores y distribuidores han sido: MTM, Millenium, Guana Records (desaparecida), Chonta Records en New York, Festina Lente Discos, Polen Records y la Distritofónica. Estas disqueras han sido las sobresalientes, según sus intereses, como por ejemplo, MTM en cabeza de Humberto Moreno quien en diecinueve años al frente de la disquera

“ha perfilado de alguna manera novedosa formas de asumir la música colombiana y en eso también ha sido visionario al marcar con el rótulo ‘Nueva Música Colombiana’ (NMC) una serie de seis compilaciones donde el rock, el jazz, la música andina, la salsa y la electrónica evidencian lo que él considera es el mejor momento que vive la música colombiana en su historia”.⁹⁶

⁹⁵ Estas diferencias fueron comentadas por Álvaro González durante la entrevista.

⁹⁶ Luis Daniel Vega, “El hombre que supo escuchar”. *Arcadia.com*, Consultado: 13/04/2014.

La mayoría de los entrevistados coincidieron que a raíz de esta colección de NMC producidas por MTM, se ha logrado que esta etiqueta sea la más consolidada, “representativa” y de mayor difusión frente a las otras denominaciones que no tuvieron fuerza como “electrocumbé” de Iván Benavides, música fusión o folclore urbano.

En relación con lo anterior, Gustavo Moreno, trabajador de MTM e hijo de Humberto, ve desde su opinión que la historia de la NMC

“es la que venimos dando al interior del sello como agentes impulsores y punto de apoyo para los artistas independientes a través de las publicaciones que hacemos. La historia de la música colombiana actual la conozco y de alguna manera y he participado en ella, pero no me siento con la autoridad para emitir un juicio sobre el proceso porque sólo represento una faceta que hemos venido trabajando con una juraduría juiciosa, acompañada de una producción muy cuidadosa y con estándares altos y complementada con elementos que le dan un valor agregado”⁹⁷

Por su parte, La Distritofónica sostiene que su apuesta está centrada en la estética y en procesos creativos de sus proyectos más que

“el sentido del rescate, de ir a las raíces. Simplemente es la apropiación natural de unas músicas que son patrimonio de todos, realizadas en este caso desde Bogotá lo que ya significa un proceso cultural. Pero no pretende necesariamente un ejercicio de intelectualidad o de cómo ser buen colombiano porque se utiliza el patrón rítmico de un currulao. El sello es espontáneo, respetuosa e irrespetuosamente diverso de lo que ofrece la realidad diaria, lo mejor hecho posible sin que se note la costura”.⁹⁸

Cabe resaltar que varios de los fundadores o impulsores de estas disqueras han participado activamente en el movimiento de NMC debido a su trabajo como músicos, periodistas y amigos de éstos.

⁹⁷ Gustavo Moreno, Bogotá, noviembre 6 de 2014.

⁹⁸ José Alejandro Cepeda, “A qué suena Bogotá”. *Semana.com*. Consultado:14/03/2014.

2.7 Participación gubernamental

También se observa en este proceso la participación gubernamental. En el caso de Bogotá, instituciones públicas como la Filarmónica, el Instituto de Cultura y Turismo, el Ministerio de Cultura e Idartes comenzaron y continúan abriendo espacios en los que las agrupaciones que nacieron en esta coyuntura contaron con el apoyo para darse a conocer en los conciertos organizados por estas instituciones. Iniciativas como el Tortazo Fusión, Gaita al Gaitán, Colombia al Parque, el Festival Centro o la inclusión en sus festivales como Rock al Parque y Jazz al Parque han permitido una difusión importante.

En el caso de Medellín, el patrocinio a agrupaciones como Puerto Candelaria llegó de la mano de las Alcaldías de Sergio Fajardo (2004-2007) y Alonso Salazar (2008-2011) quienes desde la perspectiva de “Juancho” Valencia aprovecharon estas posibilidades que

“potencializaron la plaza cultural en la ciudad [...] [en donde además se] valoraron a sus artistas y se crearon más espacios ideales para la cultura. Nosotros lideramos de alguna manera ese progreso acá y ahora pasan cosas muy potentes de descentralización como *Circular*⁹⁹, que es algo que logramos traernos de Bogotá para acá y quitarle un poco ese protagonismo a la capital porque no todo tiene que desarrollarse allá”.¹⁰⁰

Sin embargo, Tangarife (2009), observó en el ejemplo de Puerto Candelaria y la NMC la configuración de una nueva categoría social denominada, el artista institucionalizado,

“Esto parte de un reconocimiento social y su especialización en el arte. [...] [Con] Puerto Candelaria su reconocimiento en la sociedad por su dedicación a la música, hace parte de políticas de paz impartidas desde la Alcaldía de Medellín, lo que obliga a una especialización en cuanto a su propia música y la gestión y distribución de la misma [...] ,[es decir], desde los recursos económicos impartidos desde allí se dirige Puerto Candelaria, quien además

⁹⁹ Es un mercado cultural compuesto por muestras artísticas, ruedas de negocios y conversatorios que lleva a cabo en Medellín.

¹⁰⁰ María Montoya. “Juancho Valencia”. Elcassetteblog.com. Consultado:01/02/2015.

se muestra ante ese patrocinio como un proyecto viable en su ejecución. Esto devela nuevas formas sociales: una necesaria institucionalización de la música lo cual se concreta en Merlín Studios¹⁰¹ con un sostenimiento económico deliberado: la expansión de la música hacia políticas culturales, y la dirección uniforme hacia el arte público. Todo esto bajo la asignación y obligación de la música a constituirse como arte institucionalizado” (2009: 178-179).

En la tercera capital más importante del país, las industrias culturales de Cali¹⁰² son una iniciativa privada vinculadas con la Alcaldía de esta ciudad que trabaja para fortalecer la cultura a partir del “emprendimiento cultural”. Dentro de sus proyectos está la “Comunidad de Música” que desde el 2012 junta a veintitrés agrupaciones con el objetivo de brindarles oportunidades y visibilidad desde la estrategia “Cali Suena en Vivo”. Herencia de Timbiquí es uno de los grupos que integran y se han beneficiado de este apoyo.

Mientras en Bogotá, el caso de Idartes, aparte de la ejecución de los festivales al parque y de conciertos especiales en sus teatros, han existido en alianza con empresarios con el objetivo de mejorar la escena e industria musical en Bogotá, tal vez respondiendo al título recibido junto a cuatro ciudades europeas como capitales mundiales de la música en el 2012.¹⁰³

Muestra de estos pactos ha sido la iniciativa del famoso mánager, Fernán Martínez y la Cámara de Comercio de Bogotá con el BOMM (Bogotá Music Market)

“un espacio diseñado para que músicos, compositores, productores, agencias, empresarios, marcas, disqueras y editoras descubran nuevas oportunidades de negocio y aprendan sobre las últimas tendencias en la industria de la música. [También] ofrece oportunidades para que los músicos colombianos presenten sus producciones, composiciones o shows

¹⁰¹ Hoy Merlín Producciones es un sello discográfico de Medellín que tiene dentro de su catálogo a Puerto Candelaria, Maite Hontelé, entre otros artistas.

¹⁰² Este proyecto según la información de su página web, está conformado por: El Banco Interamericano de Desarrollo (BID), Comfandi, el Ministerio de Cultura, la Alcaldía de Santiago de Cali a través de su Secretaría de Cultura y Turismo, la Asociación Metrópoli, la Universidad ICESI y la Cámara de Comercio de Cali.

¹⁰³ Para mayor información: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-11842506> .

en vivo a marcas, editoras nacionales e internacionales y a circuitos y festivales de talla internacional”.¹⁰⁴

Este evento formó un equipo de curadores que han sido escogidos por su conocimiento y experiencia en la industria musical como Alejandro Marín (director de la emisora La X), Leila Cobo (directora ejecutiva de Contenido Latino y Programación de la *Billboard*) y Álvaro González, “El Profe”, (coordinador de la programación de la emisora Radiónica). Dichos expertos, junto al equipo ejecutivo escogen que intérpretes o grupos se presentarán en los *showcases*. Para su edición de 2013 un buen número de afortunados hizo parte de la NMC (Herencia de Timbiquí, Cimarrón, Puerto Candelaria y Velandia y La Tigra). Uno de los comentarios en relación con el proceso de curaduría fue la cantidad de propuestas dedicadas al reggaeton y a la cumbia electrónica que según Marín observaba cómo la tendencia (buena) que hizo Bomba Estéreo está agotada.¹⁰⁵

Sumado a este interés gubernamental, existen concursos, becas y cursos ofrecidos por el Ministerio de Cultura, que a través de iniciativas como LASO o el Concurso de Música con Tempo Colombiano, organizado desde el 2008 por el Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional, busca que los participantes utilicen los materiales que se encuentran ahí para que presenten en el concurso una propuesta que tenga estas bases. Por lo general, los interesados se centran en mezclar géneros académicos con músicas tradicionales, al estilo de la NMC.

Otra manera de acercarse a la NMC desde la institucionalidad ha sido a través de congresos, concretamente la tercera edición del Congreso Iberoamericano de Cultura que incluía, por un lado, los conciertos de tres agrupaciones participantes de LASO, entre ellos, Herencia Timbiquí y, por el otro lado, un foro enfocado en las “mutaciones folclóricas”¹⁰⁶, donde la NMC aparece como un movimiento musical que le apuesta a las fusiones de ritmos tradicionales colombianos con sonidos más universales y actuales. Este último punto sobre sonidos actuales ha sido debatido por investigadores como Juan Sebastián Ochoa, al preguntarse lo siguiente: ¿por qué el bullerengue (por

¹⁰⁴ Información tomada en: <http://www.bogotamusicmarket.com/index.php/sobre-bomm>

¹⁰⁵ Este párrafo se elaboró a partir el trabajo de campo realizado en la edición del 2013.

¹⁰⁶ La información de este Congreso fue tomado de un audio del 2010 de la fonoteca de Radio Nacional (actual Radio Señal Colombia), en el que entrevistaban a Ivonne Múnevar.

poner un ejemplo), no puede ser actual?, ¿acaso lo que escuchamos de este género tradicional no ha cambiado en el tiempo?

Dentro de los invitados a los conversatorios se contó con la participación de José Antonio Torres “Gualajo”, Carlos Valencia “Tostao” (Chocquibtown), Frank Forero (Velo de Oza), Daniel Boom (*Dj* de Systema Solar), Juliana Pinzón (Coordinadora de festivales al parque) y Alejandro Villalobos (Director de la Mega). La idea era exponer diferentes puntos de vista involucrados en el movimiento. Ivonne Múnevar delegada del Ministerio de Cultura destaca la existencia de “unas fusiones muy interesantes de ritmos nuestros actuales que se han ido posicionando como movimientos importantes en Colombia y la importancia del rescate de las músicas tradicionales”.¹⁰⁷

2.8 Discusiones dentro de la NMC

En las entrevistas realizadas para esta investigación surgieron discusiones entre músicos, periodistas y académicos sobre diferentes temas en donde se observa la “pervivencia de una etiqueta que condiciona las prácticas y las relaciones asimétricas alrededor de estas músicas”¹⁰⁸. La primera está relacionada con el “nuevo” de la etiqueta. Este adjetivo ha desatado diversos debates desde la filosofía del arte, pero para lo que nos interesa observar existe una molestia generalizada por su uso, porque para unos, es un modo de despojo;

“es como si vinieran a escribir una historia nueva. Lo que se está haciendo es retomar lo de ayer y traerlo al contexto de hoy, eso simplemente es lo que se está haciendo, entonces llamaron NMC como si quisiéramos abrir un capítulo diferente, lo que hay que hacer es darle continuidad. Yo lo llamaría música colombiana y ya”.¹⁰⁹

Por otro lado, algunos se preguntan qué es lo nuevo, puesto que las experimentaciones con músicas tradicionales se han venido haciendo desde hace muchos años y estos grupos no representarían la novedad al realizarlo.

¹⁰⁷ Radio Nacional de Colombia. (2010) Entrevista a Ivonne Munevar – III Congreso Iberoamericano de Cultura. (Audio).

¹⁰⁸ Comentario realizado por Óscar Hernández en el concepto de la tesis.

¹⁰⁹ Luisa Piñeros, Cali, septiembre 18 de 2013.

Junto a esta calificación, se suma la adhesión o no de la etiqueta que incomoda a la gran mayoría de los músicos por sentirse obligados a darle algún nombre a su trabajo musical cuando no es un objetivo. Para el caso de Edson Velandia, su crítica va más allá de ese comentario al observar el asunto político,

“porque cuando dices Colombia te estás refiriendo a una frontera política que nosotros no pusimos y no nos consultaron de dónde a dónde iba ser el país. Todo esto es una cosa que parece absurdo estarlo pensando y considerando, ¿como para qué? Pero para mí sí es muy importante porque a mí no me interesa hacer música nacionalista ni aplaudo al que la hace. Entonces ese término no me gusta, pero tampoco culpo al que lo pone porque no hay otra forma de decirle¹¹⁰. Yo le digo música y ya está, y es la que se está haciendo acá y que los que le ponen nombre miren a ver cómo lo hacen pero lo que a mí corresponde yo no voy aplicar ningún nombre de esos”.¹¹¹

De igual manera, este músico se cuestiona el por qué se le pone esa etiqueta a la música que hacen si lo que se está produciendo, por ejemplo, con el vallenato y la champeta no lo están llamando con ese nombre. Su respuesta se relaciona con la siguiente discusión y la presencia del academicismo que “conoce” y “clasifica”.

La segunda discusión se relaciona con la aparente distancia que toman estos músicos de la NMC con respecto a la academia. Con esto me refiero a que músicos como Urián Sarmiento han notado cambios en algunas escuelas de música donde las músicas tradicionales colombianas han entrado hacer parte de los contenidos a enseñar, dando una ventaja a los nuevos estudiantes al “acortar el camino”. Ochoa (2011) encuentra que en los tres centros de estudio elegidos para su investigación, la ASAB “es el único que le ha apostado a una educación musical que incluye fuertemente las músicas populares y tradiciones (aunque más en los primeros años que actualmente” (2011: 9), mientras el Conservatorio de la Nacional y la carrera de música de la Javeriana se centran en la “educación musical hegemónica basada en el estudio de la música clásica” (2011: 9).

¹¹⁰ A estas agrupaciones se trató de clasificarlas en etiquetas como: música fusión, del mundo, electrocumbé, siendo esta última impulsada por Iván Benavides. Al ver que no hubo éxito con estas marcaciones la NMC se quedó.

¹¹¹ Edson Velandia, Vía Skype, diciembre 22 de 2014.

Si bien este tipo de miradas son importantes, la influencia científica por traducir tradiciones sonoras a lo escrito o adaptarlas como lo hace en su mayoría la NMC, es una manera de imponer su conocimiento académico sobre el otro, a pesar de que el músico desee alejarse o combinar aprendizajes. Enlazado a esto, se halla que el público al que están dirigidas estas propuestas es parte del mismo círculo “culto” que se aproxima a entender lo que el músico quiso expresar en su arte, o de un pequeño número de personas interesadas en el tema, porque para unos, la entrada a la industria musical comercial implica cambios significativos de su proyecto que no están en posición de asumir como lo argumenta Velandia.

Sin embargo, Sarmiento llama la atención sobre el cerramiento que tiene la industria con las propuestas experimentales como Curupira: “es muy difícil que nos inviten a un Estéreo Picnic o donde sí están estos grupos (Pernett, Chocquibtown, Bomba Estéreo, Sidesteper, y El Frente Cumbiero)”.¹¹²

La tercera discusión se relaciona con las fronteras de la etiqueta al incluir y excluir propuestas. Para los periodistas Juan Carlos Garay y Luisa Piñeros los proyectos que hagan rock, por ejemplo, deben tener el rastro de músicas tradicionales para ser consideradas como NMC, porque si no es así, sería simplemente rock. No obstante, para otros utilizar la etiqueta para clasificar unos grupos colombianos, solo por tener la señal de “lo colombiano”, es ignorar lo otro que se produce aquí pero utilizando otros lenguajes musicales. Con esto, no sólo me refiero a aquellos que se centran en géneros académicos, sino también a los que hacen música raspa, carrilera y de despecho. Estos géneros no sólo nacieron en este país, sino que también ahondan la idiosincrasia colombiana desde el lado más popular que ha sido, en la mayoría de los casos, dejado de lado por los músicos de la NMC. En este punto la discusión fuerte se relaciona con ¿qué es y qué no es lo colombiano?

Pasando a otro debate asociado al interés de ahondar mayoritariamente expresiones de los litorales colombianos, se plantea que si llegara a existir un interés por esas otras colombias (Amazonas, Vichada, Vaupés, Guainía, San Andrés y Providencia, Guaviare y Arauca) se estaría repitiendo el mismo ejercicio académico y colonial de ir a estudiar

¹¹² Urián Sarmiento, Bogotá, noviembre 4 de 2014.

los otros para tomar de ellos lo que se considere como más valioso (Rojas 2011). Y es que estas relaciones asimétricas presentes entre estos músicos académicos y los músicos tradicionales se hacen evidentes en las mediaciones desde las que se valora y aprende de “la raíz”. Por más que exista una amistad y cercanía entre estos dos agentes el desequilibrio va a estar ahí y la música será parte de una solución que depende de otros factores del contexto.

De este punto, se manifiesta la intencionalidad política que se dice tener en la NMC, especialmente en la primera generación. Federico Ochoa de Polaroid comenta desde su experiencia que

“los que hacíamos folclor éramos dos y a los otros tres no les interesaba, ni estudiaron, ni jamás preguntaron de dónde salía eso. Entonces yo entiendo que en Curupira, todos son mucho más cercanos políticamente, todos piensan que estas músicas necesitan una revaloración, mientras Polaroid tiene una división en los que unos querían revalorizar esto y a los otros les importaba un pepino, simplemente sonaba bueno y era una manera de posicionarse con unas músicas que nadie estaba haciendo”.¹¹³

En situación similar se encuentra Juan David Castaño, músico y director de La Revuelta al decir que su propuesta está enfocada hacia un discurso de mercadeo

“con el que vendemos eso, la multiculturalidad, la diversidad cultural, la alegría, la energía, la riqueza musical. En una época yo echaba líneas políticas y tales, pero en un momento me canse de la vaina y me parecía incoherente algunas actitudes de otros grupos que me empezaron a caer gordas y es una vaina muy contradictoria, el diálogo con el entretenimiento y lo que la gente realmente está buscando y lo que uno esté buscando también”.¹¹⁴

Juzgar estas posiciones como apolíticas no es adecuado, debido a que esa actitud comercial por utilizar músicas tradicionales sin ninguna intencionalidad de investigar

¹¹³ Federico Ochoa, Vía Skype, noviembre 3 de 2014.

¹¹⁴ Juan David Castaño, Bogotá, noviembre 8 de 2014.

también es una manera de sentar una posición de omisión de los contextos desde los que está nutriéndose. El hecho de que sucedan estas situaciones dentro del movimiento de la NMC, ha provocado que músicos como Urián Sarmiento de Curupira formule el proyecto “Sonidos Enraizados”¹¹⁵ que ha tenido una presencia importante en el 2014 con los conciertos dados en espacios “cultos” como el Teatro Colón.

Finalmente, la mayoría de los entrevistados comentaron sobre la inexistencia de un circuito en el que las agrupaciones de la NMC tienen la oportunidad de presentarse en buenas condiciones y no como ha venido sucediendo en espacios de fiestas y a altas horas de la noche, donde el público se encuentra por lo general en estado de alicoramiento. Como dice Benavides: “los colombianos son un pueblo que les gusta bailar más de lo que canta”¹¹⁶. Entonces la lógica de fiesta y alcohol significa para algunos representantes de este movimiento un cerramiento a las propuestas que no han sido pensadas para ser parte de las fiestas, aunque para las que han tenido mayor difusión masiva estos son los espacios importantes para moverse.

¹¹⁵ Este proyecto liderado por Sarmiento y Lucía Ibáñez consiste en “una plataforma desde la que se desarrollan proyectos de investigación, documentación, circulación y divulgación de músicas tradicionales colombianas. A través de conciertos, discos, documentales, textos visibiliza comunidades sonoras de diferentes zonas del territorio colombiano. La música de gaita, el bullerengue, las bandas de flautas traversas, la marimba, los alabaos, el arco de boca, los cantos amazónicos, son algunas de las comunidades sonoras con las que estamos desarrollando proyectos de investigación que permitan abrirles espacios de reconocimiento y participación”. Información tomada de <http://www.sonidosenraizados.com/p/contactos.html>.

¹¹⁶ Iván Benavides, Bogotá, octubre 14 de 2014.

Capítulo 3. Disputas e imaginarios de la colombianidad en la NMC

“Si la música está en capacidad de representar un país y sus metáforas –el país hecho metáfora-la audición de *NeoTropical* puede demostrarlo. El disco tiene catorce composiciones y en 63 minutos da cuenta de buena parte de lo que produce esta parte del mundo en materia musical desde la década de 1990. Es la nueva lectura de un paisaje, que en este caso sirve para abrir una serie de discos bajo el título de *Nuevas Músicas Colombianas*. Este es entonces el primero de una saga de grabaciones que buscan responder una pregunta: ¿a qué suena este país-metáfora hoy?”

José Alejandro Cepeda – Revista Arcadia – Marzo 15 de 2010

Los imaginarios de colombianidad en la música, en especial en la NMC, nos conducen a hilar imágenes, portadas de discos, afiches, videos, letras de canciones y referentes comunes en la performatividad de sus conciertos. Es a través de estos materiales donde podemos rastrear si existen disputas en la manera en que se han construido imaginarios de Colombia y los colombianos, lo cual nos dará pistas para analizar si ha habido resonancias o cambios en los imaginarios históricos de colombianidad explicados en el primer capítulo.

Por consiguiente, se postulan los siguientes cinco imaginarios: 1) colombianidad como unidad y diferencia; 2) somos alegres, festivos y rumberos; 3) Colombia es otra cosa; 4) el hambre de folclor y los cubiertos ciudadanos; y 5) colombianos como sujetos cosmopolitas. Hay que resaltar que la separación de cada uno de estos ejes no significa que actúen de forma aislada sino se articulan entre ellos.

3.1 Colombianidad como unidad y diferencia

Con la Constitución 1991 que tiene como derrotero la diversidad cultural y étnica, se continuó fortaleciendo el imaginario de colombianidad que ha permanecido por más tiempo: el de la unificación y diferenciación entre los grupos poblacionales. Lo anterior, ha provocado unas luchas identitarias en las que “se rearticulan y configuran distintas formas de identidades colectivas, bajo el marco o entrelazamiento de lo racial, regional, cultural o lo étnico” (Castro-Gómez y Restrepo, 2008: 12).

En relación con las propuestas de la NMC la manera en que se muestra la colombianidad está articulada geográficamente por el imaginario de un país de regiones

que da como resultado los siguientes puntos: 1) la prolongación de la diferencia Caribe que rompió con la imagen Andina unificada ; 2) el ingreso con mayor fuerza de la diferencia Pacífico; 3) la exaltación y exotización de la diferencia negra, 4) la invisibilidad de la diferencia indígena en la mayoría de los proyectos, 5) el mestizaje como elemento común entre colombianos y 6) la diferencia regional producida desde Medellín.

Agrupaciones como Systema Solar, que trabaja con géneros del Caribe como la champeta, la cumbia y el bullerengue con otras expresiones sonoras como la electrónica y el hip-hop, desean exhibir esta región desde la diferencia costeña que se ha venido produciendo desde los años cuarenta, como lo explica Wade (2003). Esta diferencia plantea imaginarios de la extroversión y explosión de los habitantes de esta latitud muy alejados del semblante de los sujetos de otras regiones del país, puesto que dentro los imaginarios que existen, por ejemplo, de los habitantes de Bogotá, es que estos son serios, fríos, distantes, aburridos y “sin sabor” para bailar.

Aquí, lo colorido y multicultural recrean un Caribe en el que conviven diferentes grupos raciales, poblaciones de inmigrantes, blancos, mestizos, negros, mulatos e indígenas que han nutrido estos sonidos característicos.

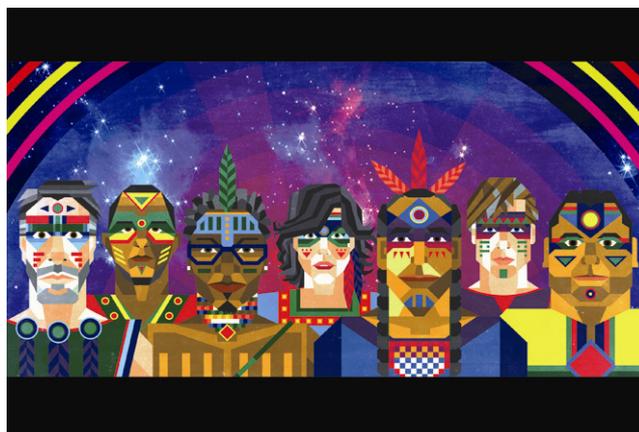


Imagen 5: Ilustración del disco “La revancha del Burro”¹¹⁷

La anterior imagen recrea estas diferencias en las que aparecen al mismo nivel, y en clave de unidad Caribe, la exaltación de cada uno de los integrantes del Systema Solar a partir de particularidades como los adornos de plumas, con las que se relacionan a los

¹¹⁷Imagen 5 tomada de Shock.co

indígenas; el color de piel, que racialmente se ha denominado mulato¹¹⁸ y que corresponde a un tipo de mestizaje; y los trazos de colores fuertes en telas africanas de la ropa, que a veces usan los músicos de San Basilio de Palenque en representación de la herencia africana como lo hizo el Joe Arroyo. También se expone la vivacidad de los picós¹¹⁹ por medio de prendas que, por lo general, estos músicos utilizan como una manera de captar la atención, tal como lo usa el último personaje de izquierda a derecha. Llama la atención que tres de las siete ilustraciones de rostros tienen en común trazos de color blanco, lo cual podría interpretarse como la marcación de los dos productores y la *vj* quienes encarnarían la imagen de blancura.

Siguiendo con las imágenes de diferencia que se dibujan en esta agrupación encontramos que en el último video “Yo voy ganao”, se pone en escena otra identidad regional relacionada con los pescadores, como parte de esa imagen costera de la que el Caribe hace parte. Aquí, la idea es exaltar ese trabajo que se lleva a cabo en Taganga, una de las bahías reconocidas de la región y lugar donde se grabó esta pieza audiovisual.



Imagen 6: DaniBoom en el rol de pescador

Imagen 7: Pescador “autóctono”

Imagen 8: Los pescadores del video “Yo voy ganao”¹²⁰

¹¹⁸ Esta categoría responde a un modo de definir un color de piel por una mezcla del negro con blanco. Aunque puede considerarse estas marcaciones raciales (moreno, trigueño, entre otras) como un eufemismo que buscan “alejarse” del patrón negro.

¹¹⁹ Los picós son la manera colombiana de los *pick up*, que consiste en un ensamblaje de consolas y amplificadores al mejor estilo de los *soundsystems* jamaquinos.

¹²⁰ Imágenes 6, 7 y 8 tomadas del video “Yo voy ganao”

Como se puede ver, en las dos primeras imágenes hay una contraposición de dos escenificaciones: la de la derecha, correspondiente a DaniBoom, miembro de Systema Solar, quien en esta ocasión personifica con su propio estilo a un pescador, es decir, usando un trapo bajo la gorra para la protección del sol, pantaloneta, camiseta, lentes de sol y la “actitud alegre” que “caracteriza al costeño”; entre tanto, la imagen de la izquierda retrata a un pescador “autóctono”, según los realizadores de video. Este hombre tiene una vestimenta parecida a la del primero pero de color naranja, sus rasgos se asemejan a las características fenotípicas de los habitantes del lugar que incluyen mezclas entre lo negro, lo indígena y lo mestizo. En el video también se resaltan sus movimientos corporales con el chinchorro al compás de la canción cuando lo enfocan. Al final del video los pescadores y los músicos, disfrazados de los primeros, son unidos por un gran chinchorro que jalan desde cada lado para sacar la cantidad de peces de colores que van hacer parte de la comida del día al terminar en las ollas que se pusieron las mujeres en una fogata.

En este punto, se ve claramente una unión cordial entre los “lugareños” que son los pescadores junto a sus familias y los visitantes integrantes de Systema Solar, en medio de un escenario paradisiaco: la bahía de Taganga. Se muestra la jornada de trabajo entre los dos actores en el mar que da como resultado la preparación de un sancocho con el producto del día y la participación de todos en un vacilón.

Por otra parte, la representación de lo indígena aparece aquí de un modo exotizado debido a que responde a los cánones desde los cuales comúnmente se ha construido este sujeto. El personaje del video corresponde a una de imagen indígena empleada en Colombia que es la de los arhuacos, aquí usa un traje blanco “típico”, una mochila con un diseño particular, su color de cabello es negro, largo y lacio y toca una flauta de millo, instrumento musical conocido por su origen indígena.



Imagen 9: Indígena arhuaco del video “Yo voy ganao”¹²¹

¹²¹ Imagen 9 tomada del video “Yo voy ganao”.

El sujeto escenificado se relaciona con la espacialidad de la Sierra Nevada que en el video no aparece, pero que queda cerca de Taganga y hace parte de los atractivos del departamento del Magdalena. A su vez, se considera el “hogar” de este tipo de indígenas, quienes tienen un vínculo fuerte con la “naturaleza” y son considerados nativos ecológicos, lo que evidencia la naturalización de estas características desde la mirada de otros (Ulloa, 2004).

En otra canción, “Indio guerrero”, se hace referencia al indio ancestral, trabajador que fue conquistado por los españoles con la metáfora de los espejos: “sabio de tierra santa que a la tierra le cantan canta, canta casta franca [...] va indio trabajando en la montaña. Hace tiempo atrás en la antigüedad los indígenas cambiaron las monedas por espejos, en esta nueva era no nos vamos a dejar desequilibrar, somos indios guerreros”.¹²²



Imagen 10: Indígena diseñado por Systema Solar
Imagen 11: Indígena en escena en concierto de Systema Solar¹²³

Esta secuencia de palabras en la letra enaltece el carácter indígena que no fue eliminado a pesar de los procesos de conquista, dejando herencias y legados que no permitirán que vuelva a suceder, tal como lo desea mostrar la puesta en escena donde el fuego enaltece el carácter luchador de los indios y su ubicación en lugares muy “naturales” como la montaña.

Pasando a otro ejemplo, en donde se rastrea la diferencia indígena, es el caso de la agrupación Curupira quienes no utilizan elementos indios tan obvios en el performance, debido a que a los integrantes no les llama mucho la atención usar objetos o referencias materiales que hagan alusión directa a lo indígena o a las regiones desde las

¹²² Letra de la canción “indio guerrero” tomada de <http://www.musica.com/letras.asp?letra=2171907>

¹²³ Imágenes 10 y 11 tomadas de intermundos.org.

que nutren su propuesta, pero a cambio de eso, sí hay una presencia de instrumentos con estos orígenes como la gaita que muestra la diferenciación y la presencia del elemento indígena.

Para comprender esta visión del proyecto en clave de este imaginario hay que tener en cuenta que para músicos como Urián Sarmiento¹²⁴, estos procesos de redescubrimientos de músicas locales el factor del mestizaje está muy presente, ya que su experiencia con el estudio de la gaita le ha permitido entender el proceso de mestizaje como un modo en que los gaiteros representan una llave al pasado con la que pueden aprender de los que saben y portan ese conocimiento especial. Con este ejemplo vemos que al aludir al mestizaje se remonta a la recreación de una “imagen del encuentro original inter racial” (Wade, 2003: 280) que se vincula con los orígenes de los instrumentos.

Adicionalmente, encontramos que su nombre y logo hacen referencia a una leyenda de los indígenas Ticuna en el Amazonas que habla de este personaje místico, quien es el encargado de cuidar la selva con un paso hacia delante y, otro atrás, acción que le da nombre a su primera producción discográfica. Esta producción va acompañada por una ilustración que inspirada en la topografía de la selva de esta región colombiana conocida por su riqueza hídrica, su niebla y colores que contrastan el misterio que recoge un territorio “virgen” para unos y maravilloso e inagotable en sonidos para otros (Taussig 1987).

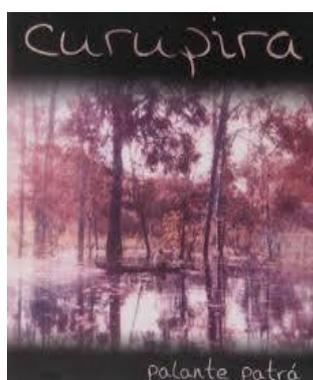


Imagen 12: Logo de Curupira
Imagen 13: Portada de “Palante Patrá”
Imagen 14: Curupira en concierto¹²⁵

¹²⁴ Urián Sarmiento, Bogotá, noviembre 4 de 2014.

¹²⁵ Imágenes 12, 13 y 14 tomadas de laplataforma.net, curupiramusic.bandcamp.com y senalradiocolombia.gov.co

Por su parte la agrupación Chocquibtown apela a una diferencia basada en lo negro Pacífico que puede leerse como una mirada exotizada y etnizada de sí mismos al exhibir los imaginarios comunes que se tienen de las poblaciones negras y que se mueven en el juego de revertir los estereotipos y el binarismo de contraponer imágenes positivas/negativas. Lo anterior, va enlazado con la intención de resaltar su identidad étnica-racial a través del hip-hop y la música local del Pacífico como una forma de elogiar su cultura y acentuar estratégicamente la negritud (Dennis 2006).



Imagen 15: “Goyo” en el video “De donde vengo yo”
Imagen 16: “Goyo” en la portada de la revista Fucsia
Imagen 17: Una de las portadas del disco “Oro”¹²⁶

El video “De donde vengo yo” tiene la intención de ser una radiografía de los habitantes del Chocó, dar cuenta de cómo son ellos y cómo es su identidad, específicamente en Quibdó. Los detalles que se retratan están relacionados con su vestimenta (camisetas de equipos de football o basketball, blind blind, extensiones en el cabello o raros peinados, turbantes, gafas de sol, pañoletas, entre otros), la jerga que usan, las rapimotos y fiestas o verbenas que se arman en cualquier lado. La segunda imagen corresponde a la portada de una revista de moda en que se busca reflejar la mujer Pacífico, que en este caso es Goyo, la cantante de Chocquibtown. Ella porta un vestido rojo acompañado de un turbante amarillo que contrasta con el color oscuro de su piel que corresponde a una de las referencias cuando se piensa en esta región y en sus habitantes. Con esta portada se podría decir que la alusión a este tipo de mujer Pacífica encarnada en Goyo, quien usa prendas “elegantes” como el vestido y “tradicionales” como el turbante, dando como resultado una fémina que combina esas dos apariencias sin problema.

La tercera imagen es una de las portadas de la producción discográfica oro, en esta se

¹²⁶ Imágenes 15, 16 y 17 tomadas del video “De Donde vengo yo”, www.colarte.com, y lauvaylaparra.blogspot.com

observa claramente la alusión al Pacífico que se muestra a partir del uso de símbolos que se relacionan con la región. En primer lugar, en la parte superior izquierda hay dos grupos de música tradicional acompañados con su vestimenta e instrumentos (la marimba de chonta, el bombo y el cucuno). En segundo lugar, se observa que en la esquina superior derecha, se retratan dos aves iguales y una diferente como ejemplo de la biodiversidad con la que cuenta este departamento y además se muestra la unificación de la marimba con un set compuesto por dos tornamesas que sería la manera de mostrar la fusión de lo tradicional y lo moderno. En tercer lugar, ubicados en el centro de la ilustración están los tres integrantes de Chocquibtown, “Slow” (el primer sujeto de izquierda a derecha) porta un brazalete de los embera, población indígena presente en el Chocó; “Goyo”, es la mujer que expone su trenzas y aretes del mapa de África, continente directamente vinculado a la narrativa de la llegada de esclavos negros a América en la época de la expansión colonial; y, finalmente, “Tostao” usa una camiseta cuyo letrero dice “chocoano garantizado” con un código de barras, que certifica la autenticidad de él, al establecer una analogía en la que al pasar un producto por el láser se comprueba su originalidad.

Con relación a la diferencia indígena, causa curiosidad que en las letras de sus canciones o en sus discursos Chocquibtown no hace alusión a ningún grupo indígena que convive con poblaciones negras en el Chocó como por ejemplo, los embera, aunque en el video “De donde vengo yo” sí aparecen en varias tomas tres personas con rasgos indígenas. Aquí, habría que decir que sólo una de ellas lleva un vestido típico acompañado de sus collares artesanales. Adicionalmente el rol de “Goyo” en esta parte del video corresponde con la de ser la encargada de “encender” la fiesta en la calle, pero en comparación con los lentos movimientos de la mujer indígena se marca la diferencia en los modos de bailar entre una y otra.



Imagen 18: Los “otros” en el video “De donde vengo yo”¹²⁷

¹²⁷ Imagen 18 tomada del video “De donde vengo yo”.

Retomando cómo se muestra la diferencia desde este grupo, encontramos que en la lírica y video de “Somos Pacífico” al igual que el “De donde vengo yo” tienen la intencionalidad de dar cuenta de los aspectos valiosos y positivos que tienen los habitantes del Chocó, tal vez como una estrategia de no caer en las imágenes negativas de pobreza, marginalidad y atraso que han sido parte de la referencia externa sobre el departamento. Sin que esto quiera decir que no suceda en la vida real, más bien el comentario va dirigido al hecho de que se retoman algunos estereotipos que se relacionan con la población negra como la exaltación, a veces exagerada, de la alegría, el sabor y la fiesta. En este punto, vale la pena recordar cómo funcionan los estereotipos. Éstos “retienen unas cuantas características ‘sencillas, vividas y memorables, fácilmente percibidas y ampliamente reconocidas’ acerca de una persona, reducen todo acerca de una persona a esos rasgos, los exageran y simplifican y los fijan sin cambio” (Hall: 2010: 430).

“Somos Pacífico” representa para muchas personas negras provenientes de estas latitudes un himno pues parece haber una correspondencia entre la identidad y lo que se canta allí. Ejemplo de esto, es la utilización repetitiva de esta canción junto a “De donde vengo yo”, en la ambientación de la llamada Ciudadela del Pacífico¹²⁸ durante la edición del 2013 del Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez.¹²⁹ El espíritu predominante en la primera canción habla de la unidad existente entre todos los departamentos que componen el Pacífico que, a su vez, se enlazan por “la pinta, la raza y el don del sabor [...] unidos por siempre, por la sangre, el color y hasta por la tierra, no hay quien se me pierda con un vínculo familiar que aterra característico en muchos de nosotros que nos reconozcan por la mamá y hasta por los rostros”.¹³⁰

La anterior cita dibuja la singularidad negra que es fácil de reconocer no sólo por su color, sino también por los fenotipos, la supuesta cercanía entre vecinos que evidencia su familiaridad. También está presente en el discurso de la herencia africana que simboliza para ellos un legado que transmiten “a través de lo cultural música, artes plástica, danza en general “acento golpia’o al hablar, el 1,2,3 al bailar”.¹³¹

¹²⁸ Espacio convertido en una vitrina en la que se buscó exponer: la gastronomía, licores, productos de belleza y de vestir típicos del Pacífico para los visitantes del Festival.

¹²⁹ La anotación descrita aquí sobre el uso de estas canciones proviene del trabajo de campo realizado durante los días del festival.

¹³⁰ Letra tomada de <http://www.musica.com/letras.asp?letra=977918>.

¹³¹ Letra tomada de <http://www.musica.com/letras.asp?letra=977918>.



Imagen 19: Celebración con aguardiente Platino
Imagen 20: Verbena callejera por “Tostao”¹³²

Y es que el baile, la alegría y la fiesta compensa la adversidad diaria que no siempre muestra el lado negativo, porque como dice Slow “tenemos problemas pero andamos happys”. Actitud que es muy común entre negros y que se ve también en los otros porque, desde la opinión de Catalina García de Monsieur Periné “en Colombia hay negros y ellos bailan y por eso nosotros bailamos”.¹³³ Esta interpretación de García evidencia las narrativas racializadas que han sido fijadas históricamente sobre la población negra que siempre ha estado relacionada con actividades muy “propias” y “naturales” de ellos como lo es el baile. Entonces, por medio del mestizaje es posible “transmitir” un poco de ese talento que se ve reflejado en las pistas de baile, aunque el transfondo del legado está enmarcado también en la valoración hipócrita en la que lo negro es efectivo en ciertos contextos como la fiesta y no en otros, tal como lo explicó Wade (2003).

Otro elemento que no sólo es reiterativo en esta agrupación, sino en muchas otras que utilizan música tradicional del Pacífico es la alusión a lo religioso y a las fiestas patronales que para este caso son las de “San Pacho” en Quibdó, conocidas por su colorido, duración (cuarenta días aproximadamente), comparsas y chirimias que acompañan los recorridos por las calles y que tratan de ser un ejemplo de conservación de las tradiciones a pesar del paso de los años.

En la canción “De donde vengo yo” se resalta el talento en el fútbol, la belleza de la mujer chocoana por sus atributos físicos y las actividades por fuera de la pesca y el ocio. La ubicación de sujetos en lugares específicos como las calles, las peluquerías o las

¹³²Imágenes 19 y 20 tomadas del video “De donde vengo yo” y “Somos Pacífico”.

¹³³ Catalina García, Bogotá, diciembre 10 de 2014.

actividades como montar moto ayudan a reforzar los estereotipos sobre los negros como perezosos, poco trabajadores y rumberos.

Lo anterior está relacionado con lo que Hall (2010) afirma cuando habla de la reversión de los estereotipos que no necesariamente los subvierte porque al tratar de escapar “del agarre de un extremo estereotipado parecen estar atrapados en su estereotipado ‘otro’ ” (2010: 441). Es decir que tenemos, por un lado, en Chocquibtown, la carencia y la pobreza de la población negra del Chocó, pero, por el otro lado, está la alegría y verbena desaforada que se vive ahí a pesar de esas situaciones. Esta última referencia está muy relacionada con la estrategia utilizada por muchos para cambiar esas imágenes negativas por positivas que permitan valorar eso que antes había sido rechazado a través de una ampliación de representaciones raciales que permite retar los estereotipos anteriores. Sin embargo, Hall señala que incluir imágenes positivas dentro del amplio “régimen dominante de la representación incrementa la diversidad de las formas en que ser negro es representado, pero no *necesariamente* desplaza lo negativo. Puesto que los binarismos permanecen en su lugar, el significado sigue estando enmarcado por ellos” (2010: 442). Así pues, ha existido una sedimentación histórica en la que la “diferencia” racial ha funcionado en la lógica de la naturalización, desde la que se marca la diferencia a partir de lo cultural sujeta a cambios, mientras las naturales están fijas.

Si, por otro lado, observamos la diferencia negra Pacífica que trabaja la agrupación Herencia de Timbiquí, es posible realizar conexiones con los imaginarios con los que juega Chocquibtown, pero cambia no sólo sonoramente la propuesta, sino también la manera en la que se escenifica ya que está conformada inter racialmente.

Por su parte Herencia de Timbiquí busca mostrar imágenes variadas que los representen como una agrupación que trabaja en línea de lo tradicional con otro tipo de elementos musicales dando como resultado, una estética muy puesta en su sitio que no abusa de las representaciones “típicas” que se relacionan con la explosión de la música del Pacífico y los negros. Aunque hay letras que relatan el orgullo y la justificación del por qué sus acciones y hábitos responden a una conexión directa y “natural” con su lugar de origen como sucede con la canción “Y que”: "que por qué grito tanto en la tarde, que por qué hago esa bulla al despertar que por qué toco el bombo y la marimba, que por qué nunca

dejo de cantar, que por qué hablo tan duro y como yuyo¹³⁴, que por qué hago un pepiado de naidi¹³⁵ que por qué tomo jugo y chontaduro¹³⁶ lo que pasa es que soy de Timbiquí".¹³⁷

Al leer esta estrofa se evidencia la relación fuerte entre negritud y Pacífico a través del listado de referencias que se describen allí: chontaduro, naidi y yuyo, bombo, marimba el gusto por la música y lo “ruidosos” que son los negros del Pacífico. También estas líneas podrían tomarse como un reclamo en defensa de la personalidad de quien canta, proveniente de Timbiquí, Cauca, ya que se da por sentado que dichas referencias hacen parte de su cultura, y a su vez, se muestra como algo natural y fijo en la población negra.

Esa constante vinculación entre elementos que provienen de un lugar determinado sobre ciertas poblaciones tiene una doble función. Por un lado, es una estrategia para validarse como sujeto, en este caso si se acude a esto es para evidenciar que es negro Pacífico. Tal vez si la canción hablará de otros productos y vivencias no tendría tanto efecto y más en este tipo de propuestas que se mueven en la línea borrosa entre lo tradicional y moderno. Por el otro lado, siguiendo la línea con el análisis de Chocquibtown, el estereotipo sigue ahí y no hay algún intento de reversión.

Otro ejemplo es la canción “Que de malo”, Begner¹³⁸ canta la siguiente situación:

"Compré una casa en estrato cinco porque del campo me quería salir pero resulta que en barrio de ricos la gente pobre no puede vivir. Qué de malo tiene beber, qué de malo tiene fumar, qué de malo tiene comer, qué de malo tiene rumbear. Acostumbrado de hacer mi parranda con mi marimba y chirimía pero se fuera el fin de semana porque me denunciaban con la policía. por mi costumbre yo compraba toyo y en patio lo ponía ahumar pero en el barrio se reunían todos y me mandaban los de sanidad. A mí me invitaron a una fiesta de una muchacha en sus primaveras y me tuvieron que

¹³⁴ Es una planta utilizada para guisos y arroces en el Pacífico colombiano.

¹³⁵ Es una palmera que da un fruto con el mismo nombre y se cultiva en el Pacífico.

¹³⁶ Fruta del Pacífico.

¹³⁷ Transcripción de la letra de la canción “Y que” por parte de la autora de esta tesis.

¹³⁸ Vocalista de Herencia de Timbiquí.

sacar temprano porque me vacile a la quinceañera. Déjenme vivir mi vida,
yo no soy malo con nadie".¹³⁹

Esta canción habla del rechazo que puede vivir un negro en un espacio “poco común” como lo es un barrio de estrato alto en una ciudad, porque a pesar de que este sujeto tenga ingresos económicos similares a los que residentes de este sector, el negro rural trae consigo todas esas “mañas” propias de su ambiente “salvaje” y “místico”, porque el “primitivismo” hace parte de su cultura y la “negritud” de su naturaleza como elementos que están destinados a estar juntos (Hall 2010). Aquí se observan varios puntos: 1) la tensión entre raza-clase-lugar, 2) la oposición binaria entre civilización/salvajismo traducido a la marcación racial blanco/negro y 3) una estrategia de la estereotipación que funciona también como cerradura y exclusión, porque mantiene el orden social y simbólico relacionado con la frontera entre lo normal/anormal, aceptable/inaceptable (Hall 2010).

Asimismo la NMC ha influido en la etnización de algunos jóvenes negros que hacen parte de estas agrupaciones: Calle (2012) estudia el caso de Marlen Obregón integrante de La Mojarra Eléctrica. Ella es de Guapi, Cauca, y se había trasladado a Bogotá a estudiar odontología. Por invitación de Victor Hugo (voz de La Mojarra) asistió a varios conciertos de la agrupación, adquiriendo un gusto por lo que hacían pues era algo que le recordaba un poco la música tradicional del Pacífico. Sin embargo, Marlen empezó a inclinarse y aprender de estas músicas a través de las grabaciones que los integrantes de la Mojarra habían hecho. Para ella y para muchos jóvenes en Guapi, la música tradicional era de ancianos y por lo que tocar instrumentos tradicionales era una vergüenza. Los gustos musicales de la mayoría de los jóvenes se vinculaba con la salsa, el hip-hop y la balada.

Es a través de estas redes que incluye sus experiencias con los músicos bogotanos, “the Colombian government and Afro-Colombian social movements began to design strategies to construct an Afro-Pacific identity and a black political subject in which music played a crucial role” (Calle, 2012: 170). Debido a la relación entre sujetos negros y estas redes, hay una elaboración sobre la identidad de ellos, logrando que

¹³⁹ Transcripción de la letra de la canción “Que de malo” por parte de la autora de esta tesis.

muchos se adhieran a ese imaginario y se etnicen por medio de experiencias como la música.

Paralelamente, la diferencia también es regional. En este caso la agrupación Puerto Candelaria de Medellín produce su versión de este imaginario desde otra mirada estética visual y sonora que les ha dado resultado. Esta agrupación se ha hecho famosa por su particular manera de presentarse en los conciertos, sus llamativos vestuarios que se asemejan a una orquesta de pueblo y sus letras llenas de ironías, burlas y sarcasmo inocente. El sonido de esta agrupación hace parte de una transición de lo académico hacia lo popular como lo es el chucu-chucu, sonido muy popular en la capital de la montaña.

Verlos en el escenario es una recreación de fiesta de tablado popular paisa decorado con banderines de colores, donde los asistentes siguen la coreografía que proponen los músicos para pasarla bien. Cada uno de los candelarios posee un personaje como el cura, el alcalde, el ciclista, el caballero del bajo que con sus palabras enamora a las mujeres del pueblo, el loco y el Sargento Remolacha que es el dictador que no puede faltar en el buen pueblo tropical.¹⁴⁰ Todo esto como parte de ese espíritu fantástico que hay en Colombia al estilo macondiano donde la realidad y la ficción se mezclan.



Imagen 21: Puerto Candelaria y su representación de tablado paisa
Imagen 22: La escenificación del mundo ilusorio de Puerto Candelaria¹⁴¹

El interés de Puerto Candelaria por poner en escena el país absurdo y el circo que ellos piensan, hace que este grupo recurra a esos mitos que hablan de cómo son los paisas más allá de los vínculos con el narcotráfico, en una ciudad que ha tenido un cambio positivo del cual ellos son partícipes. Es común ver en sus videos esas ficciones paisas del emprendimiento, el empuje, la ingeniosidad, la alegría, la espontaneidad, la

¹⁴⁰ Descripciones dichas por “Juancho” Valencia en una entrevista. Ver en: <https://www.youtube.com/watch?v=fT4yO-vW09I>

¹⁴¹ Imágenes 21 y 22 tomadas en shock.co y yosoyreggaecolombia.com

“mamadera de gallo”, la amabilidad, el sentido de pertenencia, encontrar el chiste en cada situación, la amplia imaginación y la irreverencia que se condensa en el cuento de “los raros”, que puede entenderse desde su vestuario y disposición a la diversión “pero a la vez inquietud por descifrar un sonido bien "raro", ese mismo que los llevó a que las nuevas generaciones conocieran una de las mejores canciones del género de parranda paisa, "Como soy tan raro" , un clásico catapultado por el desaparecido Gildardo Montoya”.¹⁴²

Estos imaginarios se encuentran en canciones como el “Cumbión Botellón”,¹⁴³ una creatividad paisa hecha canción desde una idea muy sencilla y hasta infantil, gracias al ensamble de la historia creada alrededor de una cumbia (género popular colombiano) producida con un balde y unas botellas que hacen las veces de instrumentos, pero con otros nombres "el Gaseosofono, Refrescofono, Botellofono, Acuofono, entre otros".



Imagen 23: Puerto Candelaria y sus instrumentos inventados en el “Cumbión Botellón”¹⁴⁴

Respecto al planteamiento de esta idea hay muchas personas que la encuentran divertida y muy colombiana, mientras que otras desconfían de esa teatralización, como Urián Sarmiento que observa en ella “una puesta en escena muy efectiva, muy paisa, muy políticamente correcta [desde la que] intentan una cierta irreverencia pero muy calculada, muy pensadita, [y eso] es un muy buen reflejo lo que es Medellín, con esta apariencia y este discurso de la mejor ciudad del mundo”.¹⁴⁵ Entonces, en términos empresariales, la propuesta de este grupo es un éxito, pero en el plano crítico de poner a la gente a pensar o romper esquemas no es una intención manifiesta. Tal parece que el interés reside en que asistir a un concierto de este grupo sólo hace parte de una experiencia divertida.

¹⁴² Juan Carlos Lasso, “Los raros’ de Puerto Candelaria nos contaron su historia en ‘Conversaciones’”. *Senalradiocolombia.gov.co*. Consultado: 02/01/2015.

¹⁴³ Ver video en: <https://www.youtube.com/watch?v=sroP5gFCuZY>

¹⁴⁴ Imagen 23 tomada de video “Cumbión Botellón”.

¹⁴⁵ Urián Sarmiento, Bogotá, noviembre 4 de 2014.

3.2 Somos alegres, festivos y rumberos

Según los resultados del estudio realizado por Win Gallup International y el Centro de Consultoría¹⁴⁶ en 2014, Colombia continúa ocupando el primer puesto en el Barómetro Global de la Felicidad. Sin embargo, la divergencia de la realidad colombiana que incluye un conflicto armado, problemas y desigualdades sociales y económicos no coinciden con el alto porcentaje de felicidad percibido por los encuestados.

Aunque hay quienes piensan que dentro del mismo ambiente violento que vive el país existe ahora “una necesidad de empoderarse y decir no, un momento Colombia no es solamente la mierda que todo el mundo ha visto, este es un país por Constitución multicultural y entonces ha de mostrar [eso], porque si no de qué nos vamos a defender si lo único que tenemos más allá de toda esa mierda es nuestra cultura”.¹⁴⁷

Y es que a propósito de “nuestra cultura”, uno de sus componentes principales sin duda alguna es la alegría que hace parte de los imaginarios más fuertes de la colombianidad. Esta nos representa por ser la “esencia” que viene de la emotividad vivida en los litorales del país y se instalada en la personalidad de las capitalinos, aunque solo sea un mito, tal como se explicó con la investigación de Oscar Hernández (2014). Complementando lo anterior, es común escuchar comentarios relacionados con que “el colombiano no es una persona deprimi[da], [por lo que] somos alegres. Aquí todo se festeja, más días de fiesta no puede haber y de verdad son de fiesta, aquí se rumbea si se puede todos los días”.¹⁴⁸

En la NMC se tiende a reproducir y reforzar este imaginario en escenarios locales e internacionales. Un ejemplo de ello es la agrupación Systema Solar en cuyas presentaciones produce un espectáculo músico-visual que da cuenta de su sello, la berbenautika, un tipo de recreación de los picós cartageneros y la fiesta popular (verbena) a su manera. Combinaciones de elementos que para el director de la emisora Radiónica, Álvaro González, “El Profe”, le permite ver a los públicos un país “post macondo, [al tener] esa maravilla de ser tan universal como Gabriel García Márquez, no

¹⁴⁶ Para más información visitar este link

http://www.centronacionaldeconsultoria.com/articulos/Barometro_felicidad_2014.pdf

¹⁴⁷ Catalina García, Bogotá, diciembre 10 de 2014.

¹⁴⁸ Catalina García, Bogotá, diciembre 10 de 2014.

por ser como él sino porque reinventan su lenguaje”.¹⁴⁹ Este lenguaje puede ser interpretado por la onda del realismo mágico que ha sido una marca para Colombia, en la que el misterio, lo irreal y fantástico hacen de este país un lugar interesante para descubrir.

Durante sus conciertos es común que la *vj* belga Vanessa Gocksch “Pata de Perro”, programe imágenes en las pantallas que muestran carreteras, campos, ríos, campesinos, personas bailando, playas, explosión de colores y símbolos de la “cultura costeña” como el burro. A propósito de este último, el burro ha sido el emblema del grupo al titular su última producción “La Revancha del Burro” y al ser protagonista del video de la canción “Bienvenidos”,¹⁵⁰ en el cual se escenifican las calles de barrio abajo en Barranquilla. Así mismo, se muestra una carreta muy colorida (especialmente en tonalidades neones) que es jalada por un burro, y está cargada con un gran equipo de sonido y parlantes recreando las fiestas en los barrios populares costeños en las que estos electrodomésticos son los principales invitados.



Imagen 24: Carátula del primer álbum de Systema Solar

Imagen 25: Escena del video “Bienvenidos”¹⁵¹

Los integrantes de este grupo identificados por unos uniformes llamativos, en términos de la combinación de sus colores, se van reuniendo a medida que la carreta va avanzando y son acompañados por una multitud de habitantes de este barrio que bailan eufóricamente y sonrían. Algunos usan sombreros vueltiaos y otros van tocando algún instrumento musical. Además, cabe resaltar el protagonismo en varias escenas de los niños que en su mayoría son negros y mestizos, y acompañan a Jhon Primera o a

¹⁴⁹ Álvaro González “El Profe”, Bogotá, diciembre 23 de 2014.

¹⁵⁰ Ver en : <http://www.youtube.com/watch?v=CjoOBLrSfdw>

¹⁵¹ Imágenes 24 y 25 tomadas de <http://www.intermundos.org/systemasolar/letras-lyrics/> y del video “Bienvenidos”.

Walter¹⁵² en su recorrido a pie o en las paradas de la comparsa. Llama la atención la variedad de corporalidades que se exponen en este video, ya que en la mayoría de las tomas se observa población negra, mulata, mestiza y popular, muy pocos blancos-mestizos, incluidos tres de los integrantes de Systema Solar (Vanessa, Pellegrino y DaniBoom), y uno que otro bailarín “rubio” que trata de seguirle el paso a los otros. Las motos, los vendedores de helados y raspados que van en bicicleta se unen a la fiesta callejera que ha armado este grupo. Lo que se ve a simple vista es que este tipo fiestas es la expresión del nivel de diversión de los colombianos: colores, multitud y música a alto volumen.

Debido al espíritu animado y explosivo de esta agrupación, sus canciones se han inspirado en las vivencias de las calles y las problemáticas cotidianas “pero siempre con alegría”. En palabras de *Dj Corpas* y *Jhon Primera* lo que muestran los videos “es nuestra manera de decirle a la gente, nosotros nos parchamos esto que está pasando, parchártelo tú también y trátalo de solucionar de una manera divertida”.¹⁵³ Esto da a entender el modo en que los colombianos, a pesar de los problemas que enfrentan día a día, responden con su energía, alegría y festividad porque es una buena forma de llevar la austeridad.

Aunque ver la colombianidad a través de este lente de la alegría y la fiesta genere críticas negativas por la centralidad en eso “bonito” que nos caracteriza, omite para unos el imaginario “real” de lo que somos. Sin embargo, hay opiniones que le encuentran un “punto medio” a estas dos posiciones, al comentar que “a pesar de los problemas y la situación de millones de colombianos reflejadas en sus canciones, el Systema Solar logra exponer la tragicomedia en la que vivimos haciéndola una fábula que se puede bailar y explica eso de que Colombia es el país más feliz del mundo”.¹⁵⁴ Lo anterior es una muestra de cómo esta característica es una forma de mostrarle a otros que los colombianos somos más que violencia, desempleo, narcotráfico, etc. y, además, es este estado animó el que nos permite salir” por momentos del pesimismo que se siente a diario.

Otro ejemplo de esta agrupación, a favor de este imaginario, es la letra de la canción “Yo voy ganao” porque ahí explícitamente hablan desde la voz de un pescador

¹⁵² Cantantes de Systema Solar.

¹⁵³ Ver entrevista: “Systema Solar Gira Europea” <https://www.youtube.com/watch?v=NtpyJxmIv6Y>

¹⁵⁴ Fabián, Burbano, “La Revancha del Burro”. *Sabrosounds.com*. Consultado: 06/01/2015.

colombiano que prefiere seguir viviendo del diario de su trabajo que ganarse millones y que a pesar de estar en crisis, ésta es su manera decir “yo voy ganao”¹⁵⁵ gracias a los componentes de su ambiente paradisiaco en el que vive y le da para profesar la frase “en el mar la vida es más sabrosa”. En el caso de “Mi Kolombia”, en la que se enaltece la sabrosura colombiana como parte de un consuelo por no obtener la visa, oportunidad que para muchos representa una solución a la mala situación económica. El mensaje de la canción se relaciona con la euforia que se vive en las fiestas colombianas, y en especial, las del Caribe en donde los asistentes saben bailar las penas también al ritmo de una cumbia, género característico de esta región:

“Co Co Co Colombia...! Mira como baila mi Colombia así mira que se mueve como un colibrí como quieras quieras se taquea verbena ritmo salta cerca que nos vamos a volá toda esta jugada no es ningún disparate es con estilo y se refleja con clase arrastra tu chancleta que palante es pallá que viva Colombia Colombia y maj na. Me quedo en mi Colombia bailando la cumbia. Mi Colombia papá no la cambio por na”.¹⁵⁶

Igualmente en “Sin Oficio” se narra la búsqueda sin éxito de trabajo por toda la ciudad, pero con el atenuante de que “la cuestión es ser feliz”.¹⁵⁷ Esta canción parece estar inspirada en la obra de David Sánchez Juliao, “El Flecha” pues ésta empieza con un trozo de ese escrito¹⁵⁸ que hace referencia a la pregunta de cómo coexistir en un país donde a las personas pobres y negras en este caso, les toca ganarse la vida con empleos informales.

Retomando nuevamente la imagen del burro en la última producción, gráficamente este animal fue diseñado con un rostro de enojo y unas señales de colores que se asemejan a las que tienen los integrantes de “Systema Solar” en la primera ilustración de este texto.

¹⁵⁵ Expresión del Caribe colombiano que hace alusión a una persona que está “bien montada”, es decir, tiene dinero, carros, mujeres, etc.

¹⁵⁶ Letra de la canción “Mi Kolombia” <http://www.intermundos.org/systemasolar/?tag=malpalpitando>

¹⁵⁷ Letra de la canción “Sin Oficio” en <http://www.musica.com/letras.asp?letra=1995092>

¹⁵⁸ Esta estrofa contiene unas líneas de este escrito de Juliao que dice lo siguiente: “Porque yo no sé en este país cómo un carajo de carpintero, latonero, albañil, jarriador de agua, embolador, vendedor de Marlboro, minorista'e Kent, carretillero, jarriabulto, portero'e cabaré, picotero, cabrón de puta vieja, ayudante'e bus, fabricante de jaula, vendedor de raspao, chasero, escritor (no se empute, viejo Deibi, no se empute, for please), administrador de un agáchate, mandadero, vendedor de maní, acordeonero, serenatero, fotógrafo'e bautismo, sacristán, voceador de periódico, vendedor de tinto, llantero, mecánico o empalmador, puede vivir.” Tomada en <http://riespe.blogspot.com/2012/08/david-sanchez-juliao-el-flecha.html> .



Imagen 26: Carátula de “La Revancha del Burro”¹⁵⁹

Si bien el burro puede simbolizar la torpeza e ignorancia, en esta ilustración se buscó homenajear a todas las personas que trabajan de manera similar a éste. Intenciones que se leen en la lírica de la canción “Eso ke es?”, en la que se relata la desventura de un desconocido que se cuenta con cercanía¹⁶⁰ en esta narración el protagonista es un vendedor informal de una mesa de fritos que tras trabajar todo el día como burro, llega a su casa y no encuentra nada porque le robaron todo lo que tenía. La revancha del burro es una metáfora en la que todos aquellos “burros” que, por lo general, son las personas de clase popular podrán tener su venganza después de haber sido parte de la desigualdad social y de la expropiación no sólo de sus cosas materiales, sino también menciona recursos mineros y de biodiversidad que posee Colombia como el coltan, el oro y el Amazonas.

Con Bomba Estéreo el imaginario es análogo al de Systema Solar al trabajar desde la perspectiva de la folklorización de los paisajes del Caribe costero y la utilización de espacios y símbolos de las clases populares costeñas como puede ser el picó. Este grupo formado desde el 2005 por los bogotanos Simón Mejía, Julián Salazar y los samarios Liliana Saumet y Kike Egurrola son los encargados de fusionar ritmos de la costa Caribe como cumbia y champeta con rap y electrónica. En palabras de Saumet, “nuestra música habla de todos los temas, desde el amor, sexo, política y crítica social. El mensaje sobre todo es la energía, el amor, la buena cara y el de la alegría. No tanto el odio o el rencor sino la alegría, y que la gente baile pero no sólo que se quede bailando sino que piense algo cuando está bailando”.¹⁶¹

¹⁵⁹ Imagen 26 tomada de Imagen tomada de globalagogo.com

¹⁶⁰ Con esto me refiero a la manera en la que a veces en Colombia se quieren contar historias o anécdotas, empezando la narración con la alusión a que eso que sucedió no fue a él sino a un familiar, amigo o conocido.

¹⁶¹ Ver en: Bomba Estéreo's Liliana and Cuéntame in LA's Macarthur Park <https://www.youtube.com/watch?v=ChH3FWecGOE>

Por ende es común encontrar en un video como Fuego¹⁶² (la canción que les dio reconocimiento y perteneciente al álbum Estalla) el mercado de Barranquilla en que observa una cantidad de frutas de la región como las sandías, los vendedores alistando sus pescados para la venta, adultos y niños bailando en las calles mientras otros están en la sombra para huirle al sol y cielo despejado que se muestra durante toda la canción. Finalmente, Simón y Liliana hacen un montaje similar al de los picós al frente del mar y con un público contagiado.

Algo similar sucede en la canción Huepaje¹⁶³ de su primera producción Vol. 1 que recrea en diferentes colores el viaje por carretera hacia el corregimiento de Malagana cerca de San Basilio de Palenque. Durante el recorrido se pueden observar palafitos, calles empolvadas, niños y adultos negros tocando tambores y bailando sin parar, pelea de gallos y la oferta de mariscos que incluye camarones, ostras y caracoles. No obstante, llama la atención la sobreposición de varias imágenes de los integrantes de agrupación sobre estos paisajes, ya que en ninguna escena se les ve compartiendo con las personas que aparece en el video, lo que podría darnos pistas sobre el aprovechamiento que obtienen estas bandas al utilizar este tipo de imágenes típicas en zonas rurales que les es funcional visualmente.

Ahora bien, la letra de la canción expone una Colombia dispuesta para la fiesta con ritmos (en este caso es la cumbia) y la capacidad que tienen los colombianos para poner a gozar a quien desee contagiarse de eso “caliente”, que no hace referencia sólo al clima sino también al aspecto sexual. Es de esta manera que ese sello C-o-l-o-m-b-i-a brinda ese espacio sonoro por medio del cual los que deseen entrar en la onda de la fiesta son bienvenidos para bailar y para aprender.

En la mayoría de las canciones fiesteras de Bomba Estéreo, se crea la marca de la agrupación por medio de la transmisión de una experiencia con fusiones que dan como resultado una “cumbia psicodélica” que conduce a bailar toda la noche o un empuje del “Caribbean power” “que se mete en tus sentidos que no te deja para”.¹⁶⁴ El agasajo al que incita la agrupación está pensando en la línea de la electrónica, lo que representa en

¹⁶² Ver en: <https://www.youtube.com/watch?v=MZXIgNMDK3E>

¹⁶³ Ver video: <https://www.youtube.com/watch?v=QhOdBRkkrhA>

¹⁶⁴ Frase de la canción Caribbean Power, tomada en <http://www.musica.com/letras.asp?letra=2112932>

sí un cambio importante ya que el tipo de público y espacio que componen el circuito de estas propuestas no es precisamente el mismo de las clases bajas y populares.



Imagen 27: El “Caribbean Power” en concierto¹⁶⁵

3.3 Colombia es otra cosa

Al revisar el trabajo de otras agrupaciones de la NMC encontramos que a pesar de tener canciones dedicadas al sabor, la calentura, la fiesta, la verbena y la alegría de los colombianos, le apuestan a un proyecto más estético, experimental, de creación y, en muchos casos, político al incluir discursos y denuncias relacionadas con la otra Colombia. No obstante, esto no significa que las agrupaciones descritas en los anteriores imaginarios no tengan una crítica y posición política frente a las diferentes problemáticas del país.

Esto es posible observarlo en Curupira quienes utilizan ritmos de las costas Pacífica y Atlántica y de los Llanos Orientales con jazz, funk, rap y rock.¹⁶⁶ Al verlos en escena se relaciona más con un ensamble de jazz que con un ambiente festivo, sin que esto le quite la fuerza que transmiten estos géneros que, para este caso, demuestran que no es necesario exagerar en los movimientos con los instrumentos ni realizar bailes.

Urián Sarmiento, uno de los integrantes, comenta que “muchacha de la música que se hace hoy en día y que suena en radio, pareciera que vivieran en otra Colombia donde no pasa nada, sólo vamos a bailar, mueve tu cadera”.¹⁶⁷ Estas palabras manifiestan su molestia por la música que se produce en Colombia en donde el imaginario del baile y la alegría muestran la “cara positiva” de un país marcado por el olvido, la desigualdad, la exclusión, la corrupción, la violencia y la politiquería. Por esta razón, Curupira intenta que sus canciones reflejen ese lado b de una nación que suena a los territorios que han

¹⁶⁵ Imagen 27 tomada del video Caribbean Power.

¹⁶⁶ Información tomada de <http://curupiramusic.bandcamp.com/>

¹⁶⁷ Ver Entrevista a Curupira en La Makinita en <https://www.youtube.com/watch?v=eI9kwBzD9AA&list=UU0oEGmSI0lhuxe48—ZSRcw>

visitado y de los que han aprendido porque son “sensibles a lo que también está pasando en Colombia que es un país en guerra, una guerra desgastada, deterioradísima, que está viva, muchas de estas músicas están en zonas donde hay disputas por el territorio”.¹⁶⁸

En el caso de la agrupación Velandia y La Tigra, toda su performatividad se distingue “por utilizar ritmos colombianos no tan evidentes en su estética musical”,¹⁶⁹ condensada en lo que ellos han denominado el género *rasqa*, una mezcla de rock, guabina, rumba y carranga. La estrategia puesta en marcha por este grupo se relaciona con la personificación de un cuerpo humano con cabeza de burro empleada en las campañas contra el consumo de chicha por sus efectos de “embrutecimiento” antes de la llegada de Bavaria al país durante la primera mitad del siglo XX.

Este animal hace parte de la iconografía colombiana, ya que para Edson Velandia no hubiese tenido sentido usar la cabeza de un canguro u oso polar, en cambio la del burro es la que está presente en el paisaje en el que vive, tal como él lo cuenta; “ahí está el burro todos los días pasando en la calle, subiendo y bajando la loma del pueblo. Es el animal que tenemos aquí, es muy bonito y atractivo”.¹⁷⁰ Entonces al incorporar esta imagen dentro de su propuesta se pueden generar unas asociaciones que hablan del político corrupto, el “vivo” que vive del bobo, el jodido, el bufón, entre otros y que están presentes en la idiosincrasia colombiana.

Edson Velandia, músico líder de esta banda, representa a otro colombiano que no proviene de las principales capitales del país. Viene de Piedecuesta, Santander. De su padre aprendió el teatro, el sentir campesino, la riqueza del campo y la composición de chistes y coplas, experiencias que aplica en sus proyectos personales y que se pueden leer en sus líricas irónicas, cotidianas y burlescas de la colombianidad. Este conjunto de imágenes, letras sugestivas, jerigonza, caos y escenificaciones corresponden a su vez, a un tipo de “humor negro que hace parte de la alegría colombiana”¹⁷¹ que no recae necesariamente en la fiesta desenfadada donde los cuerpos tienen que bailar sin parar, más bien Velandia y La Tigra en cabeza principal de Edson ahonda esa crítica ácida que

¹⁶⁸ Ver Entrevista a Curupira en La Makinita en <https://www.youtube.com/watch?v=eI9kwBzD9AA&list=UU0oEGmSI0lhuxe48—ZSRcw>

¹⁶⁹ Iván Benavides, Bogotá, octubre 14 de 2014.

¹⁷⁰ Edson Velandia, Vía Skype, diciembre 22 de 2014.

¹⁷¹ Catalina García, Bogotá, diciembre 10 de 2014.

hacer parte de otra colombianidad sin que esto represente una intención calculada por su parte, es decir, más que transgredir o romper existe una “necesidad del juego lúdico, de lo simbólico, yo creo que eso lo construye el arte y ahí tengo una vocación de hacerlo así”.¹⁷²

Aunque para una parte de su audiencia esto queda en el chiste del momento dada la excentricidad de los videos y conciertos, vale decir que más allá de esto se encuentra toda una representación que tiene un sentido crítico. Ejemplo de esto son los conciertos de las “10 mentiras”, realizados por este artista en la época del bicentenario de la independencia de Colombia con el apoyo de una beca otorgada por la gobernación de Santander. Su propuesta estaba dirigida a “empañar la fiesta y no contribuir a que eso fuera una fiesta de honor y orgullo sino ridiculizarla”¹⁷³, para lograrlo formó el ensamble de Velandia y su Orfestra y “lo que [se] hacía en esas canciones [era] una jerigonza, una lengua inventada más o menos [para] hacer juego con esos paradigmas de la independencia: Bolívar, Santander, el mismo Serpa gobernador de la época y llamarle diez mentiras a eso”.¹⁷⁴ Adicionalmente los músicos estaban vestidos de rosado con el propósito de burlarse del macho y las guerras a sangre y fuego que son representaciones muy presentes en la historia de la independencia del país.

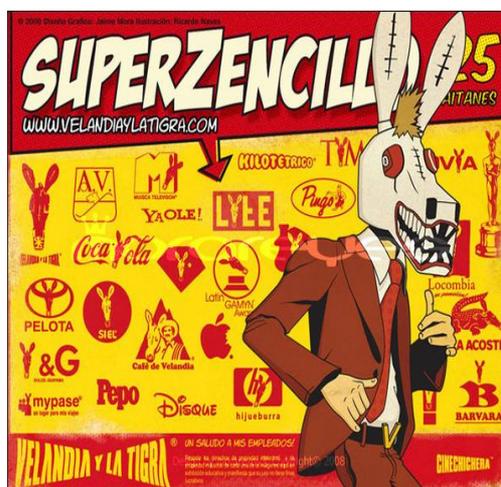


Imagen 28: El burro de Velandia y La Tigra
Imagen 29: Alteraciones desde la colombianidad¹⁷⁵

A través de estas imágenes se intuye, por un lado, la manipulación que puede tener el

¹⁷² Edson Velandia, Vía Skype, diciembre 22 de 2014.

¹⁷³ Edson Velandia, Vía Skype, diciembre 22 de 2014.

¹⁷⁴ Edson Velandia, Vía Skype, diciembre 22 de 2014.

¹⁷⁵ Imágenes 28 y 29 tomadas en sonparei.wordpress.com

burro por parte de otra persona y que para el caso colombiano puede estar teatralizando al colombiano que depende de las “maniobras” de los políctiqueros o de los acuerdos desiguales. Por el otro, se observa la mofa y el cambio de sentido de varios logos globales y nacionales como por ejemplo, el de Juan Valdés. También se advierte el aviso de superzencillo como una burla de lo elemental y adapta esos emblemas comerciales y de la industria del entretenimiento a la versión colombiana que habla desde la representación del burro en todos estos. Aquí este animal nuevamente es el protagonista, según Velandia, “jugábamos a que el burro era el capo de una mafia, una cosa así como un súper héroe cómic y esa fue en la película que me metí para darle coherencia a ese disco como para amarrarlo”.¹⁷⁶

Para Iván Benavides “este artista rompería con las fórmulas de la nueva colombianidad [en las que se le mete *beat*] a la cumbia y [se disfrazan] de súper modernos con un sombrero o alguna vaina”.¹⁷⁷ En esta propuesta la idea no recae en las representaciones comunes de colombianidad como lo han hecho otros grupos que sí utilizan esos elementos de los que habla Benavides para hablar de Colombia y los colombianos.

En el caso de Velandia y La Tigra y Curupira, dan cuenta de las otras aristas que hacen parte no sólo de la música colombiana, sino también del sentir de otros colombianos que no siempre están pensando en clave de rumba ni en mover el cuerpo al son que les toquen. En la actualidad, esta agrupación está desintegrada, aunque uno de sus fundadores, Edson Velandia, continúa con este sello particular en sus producciones musicales.

En noviembre de 2014 se lanzó la canción “La muerte de Jaime Garzón”¹⁷⁸ que busca ser más una crónica que un homenaje a este periodista al ritmo de un corrido mexicano que narra en detalle lo sucedido y reconoce con nombres propios los enemigos y cabezas intelectuales del asesinato.

3.4 Entre el campo y la ciudad: El hambre de folclor y los cubiertos ciudadanos

Al existir la combinación de elementos que remiten al campo y la ciudad en la NMC, la

¹⁷⁶ Edson Velandia, Vía Skype, diciembre 22 de 2014.

¹⁷⁷ Iván Benavides, Bogotá, octubre 14 de 2014.

¹⁷⁸ Ver video “Edson Velandia La Muerte de Jaime Garzón” en: <https://www.youtube.com/watch?v=7JTbSaE22cM>

cuestión a resolver en este apartado es, ¿cómo son los colombianos? Teniendo en cuenta estos cruces, ¿somos rurales o ciudadanos?, ¿o somos una mezcla? Responder a estas preguntas pasa por considerar varias posiciones que nos conducen a una división tajante entre el campo y la ciudad. Veremos que para algunos, desde la NMC, es posible crear música tradicional al considerar sus propuestas una avanzada, mientras que para otros esta idea no concuerda en lo absoluto pues los espacios, temas y ambientes desde donde se produce corresponden a lugares distantes entre sí.

Inicialmente, hayamos un consenso dentro del discurso de la mayoría de los músicos que hacen sonar estas nuevas tendencias musicales, al resaltar la hibridación que ha compuesto la música colombiana como una de sus características más relevantes. Sin embargo, algunos a la hora de hablar de folclor o música tradicional dejan de lado esta premisa, pues consideran que la división estricta entre campo y ciudad no permite producir en la segunda lo que es propio del primero.

En conversaciones con “Juancho” Valencia, músico y fundador de la agrupación Puerto Candelaria, el folclor se describe de la siguiente manera:

“Folclor es [...] para hablar de la ruralidad, de ciudad no, y lo otro es que no hablamos de música folclórica sino es un conglomerado, [...] ligado íntimamente a ritos espirituales o ritos al trabajo, por eso lo de cantos vaquería. Son unos cantos para sincronizar a unos animales, [...], nosotros [en la ciudad] estamos en otras magias ahora, la del ska, [...] Las músicas folclóricas son músicas que se desarrollaron en el campo, con una realidad totalmente diferente a lo urbano, el folclor siempre está ligado al baile, a la metafísica, hasta unos vestuarios que exaltan algo, [...] Las músicas de las ciudades son más individuales, mientras las músicas folclóricas hablan de una comunidad, transmite más un sentir de un pueblo”¹⁷⁹.

En estas afirmaciones, encontramos también la separación marcada entre ciudad y campo en la que, aparentemente, no se comparten experiencias por la naturaleza de sus actividades. Esto quiere decir que existe una idea generalizada del músico rural que dentro de su cotidianidad incluye sus actividades de trabajo, sus relaciones con los

¹⁷⁹ “Juancho” Valencia, Bogotá, mayo 6 de 2014.

miembros de su comunidad y sus tradiciones, mientras que en la urbe, el ciudadano labora en otro tipo de empleos y los músicos están más relacionados con otro tipo de géneros musicales e ideas en las que, desde el punto de vista de Valencia, no hay similitud con el folclor supuestamente por no desarrollarse en la ruralidad. No obstante, habría que decir que estas afirmaciones obvian la conexión que tiene la música con el sujeto en el sentido de que aunque los paisajes y las ocupaciones sean diferentes en el campo y la ciudad existen unos puntos en común, porque el campo también ha tenido contacto con otras músicas, también se ha trasladado a las ciudades y ha relatado historias que van más allá del trabajo con los animales, el amor o los ritos, como por ejemplo, las memorias del conflicto armado colombiano.

Si bien estos músicos no buscan hacer sentir su música como folclor, a pesar de utilizar la cumbia en sus sonidos, sí expresan su intención de mostrar en su propuesta una imagen de lo que somos como colombianos: “baratos y mediocres”. Tal como se lee en la siguiente cita: “Puerto Candelaria no hace folclor, odia el folclor, pero hace cumbia. Según Valencia, “*cumbia es una representación de Colombia, folclor es la música del campo. La cumbia es ese sonido colombiano barato y mediocre*”.¹⁸⁰

Mientras tanto, en la otra orilla, la agrupación La Revuelta con su álbum *Retrospectiva* observa que “esta grabación es el registro de un aprendizaje donde hemos estado abriendo camino en la selva de cemento: haciendo señales de agradecimiento y alegría a los cultores tradicionales; comunicando con sonidos frescos; gritando en la cara de la sociedad las ideas propias; arullando niños, santos y demonios; bailando bunde; enrumbando locos”.¹⁸¹ Desde la mirada de este grupo, el ejercicio de unir el campo y la ciudad dio como resultado una nueva apuesta que se desarrolla en Bogotá, cargada de la naturaleza del folclor que puede evidenciarse tanto en un funeral como en una fiesta, sin que esto represente discrepancias.

Al ver la puesta en escena de estos músicos es obvia la intención de mantener la autenticidad de la música del Pacífico sur mostrando algo de su lado urbano. Es así como La Revuelta al igual que Curupira “están referidas a desmarcar, cuestionar y reafirmar (a su vez) esos cánones de la tradición. Curupira [y La Revuelta] se

¹⁸⁰ Las cursivas de la cita no estaban en el texto original.

¹⁸¹ La Revuelta, (2011). *Retrospectiva* (CD Audio).

desmarcan de lo tradicional en el momento en que transforman sus patrones armónicos, rítmicos y melódicos, pero a su vez lo reafirman en la medida en que hacen alusión a las músicas tradicionales de las que han hecho uso” (Sánchez, 2010: 99).



Imagen 30: La Revuelta en el Petronio Álvarez
Imagen 31: Interpretación de la canción “El puente del piñal”¹⁸²

Sumado a lo anterior, para forjar su idea de que son ciudadanos con un espíritu rural del Pacífico, realizan la mimesis, aparte de utilizar los instrumentos correspondientes a esta zona del país, en el primer pantallazo todos los integrantes se visten como lo hacen los músicos tradicionales: con el color blanco, el marimbero usa un sombrero de fibra de tetera tejido en Guapi-Cauca, y las mujeres tocan los instrumentos destinados para este género y usan pañoletas de colores en el cabello, tal como lo hacen en esta región.

La razón de utilizar todos estos símbolos responde a una estrategia de venta y validación de su propuesta en un espacios como por ejemplo, el Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez. Con respecto a este evento es preciso comentar que tradicionalmente ha sido reconocido por ser el jurado de la autenticidad basada en “la capacidad de un objeto en metonimizar la matriz cultural que la produjo y así funcionar como ícono de esa matriz y de los que viven” (Biranbaum, 2009: 201).

Hernández (2010) por su parte observa en el caso de la música del Pacífico sur apropiada por jóvenes blancos de Bogotá y el Petronio, hay una tensión entre las lógica de circulación y la lógica musical “que se está imponiendo sobre la otra a pasos agigantados, amenazando con convertir el pretendido rescate de las tradiciones en una sentencia a muerte” (2010: 239).

En el caso del Petronio, al autor encuentra que en este festival hay una unión de los

¹⁸² Imágenes 30 y 31 tomadas de los videos “La Revuelta, de Bogotá, en el Petronio Álvarez - Parte 1” y “La Revuelta interpreta El puente del Piñal de Alba Aramburo”.

cambios de identidad y dentro de la música de esta región, en donde la población es más urbana pero se refiere a imaginarios rurales que están en conversación con lo global como una manera de revertir los estereotipos con los que ha estado relacionado el Pacífico (Hall 2010). La lógica musical del evento ha generado unos cambios como la utilización de recursos musicales localizados en otros contextos, es decir, tocar bunde en un espacio no correspondiente a un funeral, ocasión que, por lo general, se usa y, además, la categoría de modalidad libre es vista como la de mayor éxito al poder incluir otro tipo de instrumentos y la oportunidad de promocionarse, por lo general las agrupaciones de las ciudades, en especial de Bogotá, participan para ser validadas por el público y el jurado.

En el caso de los músicos académicos que se acercan a la música tradicional del Pacífico, Hernández (2010) entrevista a varios de ellos. Juan Sebastian Monsalve de Curupira comenta que el objetivo de la agrupación radica en

“acercarnos a todos los géneros populares colombianos, los más *tradicionales*, los más *campesinos*, los que menos interacción han tenido con la música europea, porque son raíz, nos interesa particularmente [...] las raíces primigenias, donde se nota más la herencia indígena o africana”
(cita de Monsalve en Hernández, 2010: 254).

Lo que se observa, siguiendo la línea de Hernández (2010) es que este interés por las músicas tradicionales está relacionado con una “evolución” de estas músicas desde sus conocimientos profesionales y que a su vez, representa un reto al tratar de entender la complejidad rítmica. Mientras el caso de otros músicos como Juan David Castaño de La Revuelta está guiado por ese “embujo” que emana los sonidos de una marimba, instrumento en el que se ha construido toda una narrativa que involucra símbolos vinculados con lo primigenio, exótico y tribal de la región y sus habitantes.

Debido a esta retroalimentación entre las diferentes fuerzas del campo y la ciudad se está fortaleciendo el proceso modernizador que incluye la valoración de músicas tradicionales que estuvieron en vía de extinción desde los discursos del multiculturalismo y de patrimonio intangible, la comercialización en sus expresiones más rurales como urbanas, el acercamiento de estas músicas a otros públicos y la

profesionalización de estas músicas por parte del conocimiento académico. Hernández (2010) en relación con lo anterior, concluye que son ejercicios complejos pero igualmente necesarios.

Retomando la segunda imagen, aparecen dos mujeres, una de tez negra con un vestido y un turbante del mismo color, mientras la otra, de tez blanca, complementa su atuendo de “ciudad” con un sombrero de paja. Lo anterior, es una muestra de la manera en la que dos geografías se complementan sin conflicto. Para Juan David Castaño, a partir de su experiencia de tocar junto a Inés Granja¹⁸³, la tensión

“se arregla con los hechos, porque [ella] toque con un blanco de Bogotá y sienta cómoda. [Anoche en un concierto] estábamos en un encuentro muy feliz y muy fluido [porque] estamos en una cosa de que seamos horizontales pero no es horizontal como socialismo, porque soy a veces alumno, profesor, hago de jefe, empleado con ellos mismos. Entonces la música y sus procesos de apropiación no suceden bajo unas perspectivas tan racionales y tan metódicas como la plantea la sociología [...]. Cada parte actúa en libertad y el orden que se genera no está preestablecido”.¹⁸⁴

Reflexionar en esta línea es viable en una relación personal cercana entre los sujetos involucrados que se sienten cómodos intercambiando sus experiencias urbanas o rurales. Sin embargo, eludir estas discusiones relacionadas con estas incomodidades que siempre están presentes con los lugares desde los que se habla, se autoriza y valida una información, ayuda a descomplejizar el asunto.

Frente a este tema, Federico Ochoa, músico de la agrupación paisa Polaroid, afirma que

“existen unas divisiones sociales muy fuertes, [porque] nosotros no buscamos generar música popular o folclórica o elitista [...] No estoy diciendo que esto esté bien, pero lo que quiero [comentar] es que se hace evidente que el país tiene esas divisiones, entre una clase muy elevada y muy culta y una folclórica, marginal [...] Yo mismo me critico eso, pero

¹⁸³ Reconocida cantaora del Pacífico.

¹⁸⁴ Juan David Castaño, Bogotá, noviembre 8 de 2014.

se busca [que las] músicas marginales que no se han usado, termin[e]n llegando a un público que se entiende como culto. [Lo que] medio intentamos [es] mediar eso con músicas electrónicas que se supone que son para discoteca [...]. Yo diría que desde nuestra propuesta se ve un elitismo muy fuerte de la ciudad y del país pero también que hay una marginalización que estamos intentando romper”.¹⁸⁵

A pesar de esos esfuerzos por acortar las brechas entre campo y ciudad, utilizando como mecanismo la música, pareciera que no existe una solución a la vista por el hecho de que estas diferencias han estado ancladas históricamente y han sido provechosas para cualquiera de los dos lados implicados.



Imagen 32: Polaroid en el Poblado¹⁸⁶

Teniendo en cuenta la intervención de Ochoa se evidencia las brechas existentes entre estas músicas tradicionales y las urbanas que está más en correspondencia con la clase media, puesto que dentro de este circuito de la NMC no todas las expresiones musicales colombianas entran a ser parte del selecto grupo. Ejemplo de esto es el desinterés por trabajar con otros géneros colombianos como la raspa o el reciente fenómeno del ras tas tas y la salsa shocke que vino con la oleada de la selección Colombia en el pasado mundial.

Al relacionar la salsa shocke con la NMC, se encuentra que en la mezcla de sonidos de la música tradicional del Pacífico con salsa y electrónica, cumple con las condiciones básicas para ser parte de la etiqueta. Sin embargo, esto no significa que pueda ser tenido en cuenta por los curadores de disqueras como MTM que tienen una colección dedicada exclusivamente a la NMC que incluye jazz, salsa, rock, andes y neotropical, álbum en el que se encuentra la mayoría de los artistas y agrupaciones de esta investigación.

¹⁸⁵ Federico Ochoa, Vía Skype, noviembre 3 de 2014.

¹⁸⁶ Imagen 32 tomada del video “Polaroid@ParqueDelPoblado - Clasificatorias Altavoz 2011”

Para Gustavo Moreno, hijo del Humberto Moreno, director de esta disquera, considera que expresiones como el ras tas tas podrían ser tenidas en cuenta en estos compilados “desde que tenga coherencia con la selección general del disco”,¹⁸⁷ entendiendo la coherencia como unidad. A simple vista la industria fonográfica que se ha interesado por publicar el trabajo de los músicos de la NMC no discriminaría la salsa shocke, pero observando el asunto desde otra mirada es posible decir que canciones de este género no tendrían la coherencia que están buscando debido a que responde a otros contextos, otros y otras maneras de crear.

A veces mirar hacia adentro en Colombia no siempre tiende a ser considerado válido en algunos sectores musicales, o sea, los ejercicios musicales dependen de la autorización, de quién lo haga, cómo lo muestra, el contexto y el lugar donde se lleve a cabo. En el caso de la salsa shocke o la champeta, es funcional en los planes de quien desee comercializar con la sexualidad y la erotización que trae consigo esta música y que pega en ciertos mercados y audiencias, pero si se ve con la lupa de algunos “expertos” que incluyen músicos, programadores, periodistas o productores estas manifestaciones son consideradas de “último nivel” porque no cumplen ciertos requisitos musicales y su puesta en escena no representa algo “trabajado” y estéticamente “agradable”. Lo anterior puede ser leído en clave de Bourdieu cuando habla de las representaciones sociales son insertadas en contextos específicos en donde hay una distribución de los capitales y son los agentes los encargados de construir dicha estructura social a través de legitimidad y significados simbólicos.

Asimismo podemos argumentar que la NMC es un asunto que se hace desde ciertos sectores privilegiados urbanos de clase media, media-alta con alguna formación musical académica y es desde este lugar donde se legitima que entra en esta etiqueta. Aquí se evidencia cómo la clase social y los poseedores el capital simbólico del que habla Bourdieu es claro, al excluir o incluir agrupaciones dentro de la NMC. Es decir que los curadores, periodistas y músicos deciden desde su posición social y conocimientos qué es y qué no es NMC.

¹⁸⁷ Gustavo Moreno, Bogotá, noviembre 6 de 2014.

No obstante, cabe hacer la aclaración que lo anterior no representa necesariamente la posición de todos de los músicos que en algunos casos son conscientes de estas condiciones, pero no deslegitiman estos ejercicios con estos géneros. En el caso de Jacobo Vélez en un reciente artículo defiende la salsa shocke porque

“pienso que aquellos que critican el género podrían, desde su perspectiva, proponer algo para degustar este plato que echa vapor. Si definitivamente no les sabe bien pueden seguir comiendo arroz con habichuela y carne guisada. Y a los productores de este nuevo estilo les diría que trataran de acercarse a la disciplina y complejidad de la buena salsa, aunque también pienso que su encanto está, precisamente, en su sencillez, en ser básico sin la pretensión de mostrar virtuosismo”.¹⁸⁸

Teniendo en cuenta esto, tal vez la discusión parte del interés de defender su nicho y del debate sobre lo independiente-experimental vs lo comercial, puesto que a veces lo que denomina comercial o masivo tiene las características de ser “pobre” estéticamente y de baja calidad, ya sea porque no son músicos profesionales o porque la dinámica de la industria los induce a producir música menos compleja para los oyentes. Ochoa (2011) evidenció en su investigación cómo existen unas prácticas académicas que subordinan y desconocen otras y a su vez construyen jerarquías que en la NMC son claras al ampararse en sus ejercicios musicales profesionales que dan cuenta de una dificultad propia de géneros académicos frente a otros trabajos musicales .

Debido al uso de la salsa shocke por parte de selección Colombia hay una exposición de este género como novedad. No obstante, la presencia de esta sonoridad en la escena musical ha estado siempre invisibilizada debido al desprecio que despertó en “las élites [de] Cali y los músicos *cool* e *indie* que se autodenominan”,¹⁸⁹ en parte por sus orígenes en Aguablanca, Buenaventura y Tumaco, lugares estereotipados por sus problemáticas sociales. Benavides como productor, ex-músico de la NMC y amigo de varios artistas de este movimiento comenta lo siguiente:

¹⁸⁸ Jacobo Vélez, “Salsa choke, sabor del barrio”. *Cartelurbano.com*, Consultado: 05/01/2015.

¹⁸⁹ Iván Benavides, Bogotá, octubre 14 de 2014.

“Hay una cosa muy interesante frente a lo que está sucediendo actualmente, a mí el caso de Chocquibtown me llama mucho la atención porque ellos son de allá pero hay ciertos grupos que son aceptados por la inteligencia o el mundo *hipster* y que generalmente corresponde a una forma; bogotano estrato alto bilingüe o extranjero trabajando con negros. En la electrónica de las NMC hay otra que está mal vista porque es la de los negros del ghetto [como lo] es la champeta urbana o la vaina de salsa shocke, es como si hubiese una electrónica de estratos altos, *hipster*, *cool* que es la de Sidestepper, yo me meto ahí, Bomba Estéreo, Systema Solar y otra electrónica que es de cuarta o de quinta que es la de los negros champetudos [como] Kevin Florez, Mr. Black y las de los muchachos de Aguablanca en Cali”.¹⁹⁰

La anterior cita puede leerse como un crítica por parte de Benavides sobre la aceptación de algunas propuestas en la NMC desde la validación de ciertas personas y contextos que pueden ser viables, como es el ejemplo de Chocquibtown quienes vienen del Chocó y su música funciona en algunos de los sectores de la población negra y de música del Pacífico como en la industria de la NMC y *mainstream*. También, evidencia la estatificación de la música que corresponde, por un lado, a la gente de capital, bilingüe o políglota, profesionales que por lo general se encuentra en los estratos medio y altos que producen música para estos sectores o para el mercado internacional con el que se sienten conectados, por ser los autorizados a “mejorar” o “innovar” con músicas tradicionales, mientras existe otro grupo de “músicos empíricos” que producen música desde sus propios espacios.

Siguiendo la línea Benavides artistas como Los Traviesos o *dj* Charlie representan

“la banda sonora de un gran drama social y de vida, cuando haces esa lectura a mí se me cambia la cosa y en este momento ando re fan del nacimiento de la salsa shocke o de las fiestas de los champetudos, [porque] no es la recreación de la verbenautica hecha *cool*, sino que digo tan chévere lo que están dando por allá [...] Los legitimadores son tan *cool*

¹⁹⁰ Iván Benavides, Bogotá, octubre 14 de 2014.

que incluyen los fenómenos globo de la NMC y resulta que esos manes son los más reales”.¹⁹¹

Sin embargo, afirmar que unas propuestas son más reales que otras es un argumento debatible debido a que podría argumentarse que el drama social de la champeta o la salsa shocke es un elemento atractivo para el mercado y la venta. Entonces esta situación de “lo real” se diluye y juzgar quien hace mejor el trabajo se complica. Además, existen propuestas de la NMC que han decidido hacer un trabajo más consiente al visitar, conocer y hasta solidarizarse con las problemáticas que se viven en los lugares en los que se producen estas músicas tradicionales, mientras existen otras que ni investigan ni recorren estos lugares pero venden una propuesta que incluye estas sonoridades.

Por otro lado, cuando se combinan las posturas expuestas en esta sección daría como resultado una mezcla, debido a que cada una estas propuestas al utilizar elementos de las músicas rurales, locales o tradicionales están haciendo su lectura desde la ciudad de donde provienen. Entonces lo que se visibiliza en el escenario son unos colombianos originarios de las capitales que se nutren del ambiente del campo ya sea por viajes, encuentros, investigaciones o incorporaciones tecnológicas que manifiestan estos dos lados pero con la conciencia de que son de urbe.

Para explicar esto Urián Sarmiento integrante de Curupira comenta:

“somos urbanos, estamos tocando gaitas y tambores pero no somos gaiteros, fuimos criados en medio de los trancones, el ruido y la ciudad. Entonces Curupira es una piedra que cae en el reflejo de un país en manos de una gente de la ciudad, [...] yo amo el campo y me encanta viajar pero yo nací aquí. [La agrupación] en escena es eso, la ciudad donde convergen una cantidad de puntos que tiene que ver con eso rural que viene a pasar [...] porque nosotros vinimos aprender gaita aquí [...] [y] no estamos pretendiendo reemplazar a los gaiteros ni disfrazarnos con sombreros, me

¹⁹¹ Iván Benavides, Bogotá, octubre 14 de 2014.

siento mal, incomodo cuando toca ponerse esa ropa de gaitero, me siento representando algo que no soy ni que quiero ser”.¹⁹²

En este comentario de Sarmiento, es clara la apuesta que tienen varios músicos de su línea al no tener interés de personificar algo con lo que no se sienten totalmente identificados, dada la mimesis que implica utilizar elementos característicos de la música tradicional. Más bien se esfuerzan por cultivar un proyecto que cree puentes entre la ciudad y el campo, desde ejercicios muy personales que en ciertas ocasiones ayudan a eliminar ciertos estereotipos que tienden a reforzarse en el momento de disfrazarse.

3.5 Colombianos como sujetos cosmopolitas

Como se ha visto en el transcurso de esta investigación, la presencia de la ciudad ha sido importante para que los músicos de las NMC construyan una colombianidad que dé cuenta del espíritu cosmopolita que se vive en este lugar y que está compuesto no sólo por elementos que se consideran colombianos sino también de aquellos que están circulando en el mundo gracias a los avances tecnológicos. De este proceso nacen colombianos que no se sienten identificados netamente con sus raíces y que ven desde su experiencia la importancia de haber recibido la influencia de otros países.

En agrupaciones como Sidestepper y Monsieur Periné se evidencia este imaginario que está atravesado por la cuestión de clase, puesto que la apropiación de insumos no locales varía entre clases sociales y géneros musicales, es decir, no es el mismo proceso de introspección de un sujeto de clase popular que cuenta con Internet en su casa y escucha hip-hop versus la manera en la que un sujeto de clase media con los mismas herramientas se acerca a una sonoridad trayendo consigo otros conocimientos y experiencias.

Benavides comenta que su experiencia no ha estado guiada por

“buscar la idea de la identidad colombiana [...] [en su caso personal sería el de] un *rootless cosmopolitan*, es decir, no soy una persona con raíces en

¹⁹² Urián Sarmiento, Bogotá, noviembre 4 de 2014.

la tradición, [sino] una persona que se alimenta de la cantidad de música [que ahí sin dejar de lado] la música tradicional del mundo y regionales de Colombia. La modernidad le permite a uno como individuo y es magnífico escoger tu identidad, religión, filosofía, forma de vestir y manera de representarte”.¹⁹³

Y es de esta manera como surgen proyectos como Sidestepper que junta al productor Richard Blair quien se alimentó en los 90’s con estéticas sonoras negras colombianas y a pesar de estar en contacto con estas, no ha dejado de ser inglés porque “simplemente escoge qué es lo que quiere hacer”.¹⁹⁴ Gracias a la experiencia y conocimiento de este sujeto, los integrantes colombianos de la agrupación estuvieron en un proceso de doble vía en el que aprendían de él y Blair de ellos.

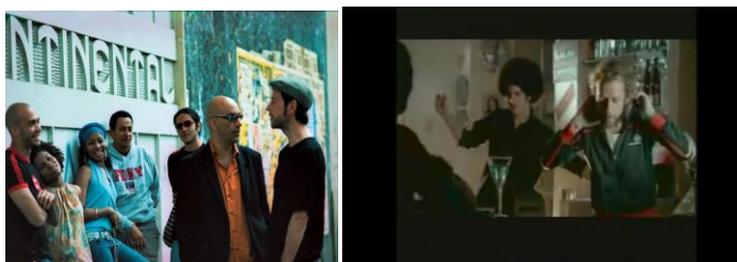


Imagen 33: Una de las formaciones de Sidestepper
Imagen 34: Fiesta en In Vitro con Pernet y Richard Blair¹⁹⁵

Al observar este video de “Deja”, la Bogotá que se busca recrear hace referencia a esa ciudad alternativa y moderna que se ubica estratégicamente en Chapinero y en el barrio la Candelaria, lugares importantes para la NMC, ya que estos espacios simbolizan el nacimiento de amistades, conciertos y agrupaciones de esta etiqueta. Llama la atención que en esta pieza audiovisual no aparece en escena ninguna persona “diferente”, con esto me refiero a que a pesar de que el grupo está integrado por personas negras en esta ocasión sólo salen los otros participantes de este proyecto, es decir, los blancos y los mestizos.

El video también da la impresión de que la capital colombiana, a pesar de tener un clima frío y unos paisajes compuestos por grandes edificios, tiene sectores y sitios en el

¹⁹³ Iván Benavides, Bogotá, octubre 14 de 2014.

¹⁹⁴ Iván Benavides, Bogotá, octubre 14 de 2014.

¹⁹⁵ Imágenes 33 y 34 tomadas de <http://www.kalamu.com/bol/2008/08/25/sidestepper-“Ilegare”/> y del video “Deja”.

que la rumba electrónica del estilo Sidestepper, que se ajusta a los patrones europeos y norteamericanos, tiene cabida en Colombia. Esto muestra a Bogotá como una ciudad moderna y “al día” con lo que sucede en otras latitudes.

En el caso del grupo Monsieur Periné, la escenificación de la colombianidad no es tan obvia, debido a que a estos músicos no les interesa caer en las representaciones frecuentes que varias agrupaciones de NMC utilizan para venderse como un producto colombiano. A diferencia de estos últimos, Periné no se está pensando desde una región o ciudad particular, porque a pesar de que provienen de Bogotá o Cali no sienten la obligación de hablar desde esas localizaciones. Si viene de Colombia, el tema del folclor da por sentado la “disposición” de tocarlo como una manera de probar que se viene de este país.

Lo que observa al respecto, Catalina García, vocalista de la agrupación es lo siguiente:

“somos una generación que hacemos parte del mundo yo me veo así, pues hacemos parte del Internet y de consumir cultura del mundo y no sólo de nuestro país y otra cosa es que aquí al colombiano le ha costado querer lo que es, lo ha negado de una manera terrible se avergüenza de lo que es, aquí las cosas populares son ahí, aquí la gente escucha música en inglés”.¹⁹⁶

En relación con la anterior cita, García expresa que lo que su generación ha recibido en relación con el consumo musical ha estado ligado a la música en inglés y a la oportunidad que brinda el Internet para conocer otras tradiciones musicales alrededor del mundo con las que probablemente haya afinidad. Esta situación se agudiza si se tiene en cuenta que desde las instituciones sociales como la familia o el colegio nunca se ha inculcado el valor por lo que se produce aquí.

Otro elemento importante en ellos es el vestuario, porque desde ahí recrean personajes ficticios que cada uno desea acuñar como parte de un proceso en el que se preguntan cómo veían su música al incluir sonoridades de países como Brasil, Francia o Cuba de diferentes épocas.

¹⁹⁶ Catalina García, Bogotá, diciembre 10 de 2014.



Imagen 35: Monsieur Periné y la elegancia latinoamericana¹⁹⁷

De este ejercicio nace su marca, “suin a la colombiana”, que evidencia su columna vertebral que es el swing¹⁹⁸, pero que se traduce en las visiones de estos músicos colombianos que no están interesados en trabajar en estructuras puras de este estilo musical, más bien

“en últimas nosotros sentimos que hacemos música popular o pop que es lo mismo [...]. El tema del "suin¹⁹⁹ a la colombiana", [es] tener una identidad hecha en Colombia, que hablara o no de Colombia no era para nosotros una prioridad [...] Nos gustaba la música de muchas partes del mundo sin haber profundizado en ellas, simplemente que uno la oye y suena lindo y gustaba, pero no significaba de que éramos expertos en bolero o en MPB,²⁰⁰ simplemente eran cosas que íbamos descubriendo. Bueno estaba presente el tema del swing pero no era puro. Entonces estábamos hablando de alguna manera de diferentes lugares del mundo desde Colombia sin conocerlos, era simplemente imaginarios nuestros sobre el mundo hechos en Colombia y entonces empezamos a investigar esos símbolos que hacían parte de esos imaginarios, cómo se veía el swing”²⁰¹.

Con su propuesta musical desean escenificar una Colombia que represente a los colombianos interpelados por la multiplicidad de sonidos globales y locales, sin que esto signifique un casamiento con alguna sonoridad en especial. El punto con este

¹⁹⁷ Imagen 35 tomada de festivalestereopicnic.com .

¹⁹⁸ Estilo de jazz nacido a finales de 1920 en EE.UU.

¹⁹⁹ Escribir suin en vez de swing es una manera de crear un sello de su música partiendo de la manera que se leería en español, dándole esa particularidad de hecho en Colombia.

²⁰⁰ Música Popular Brasileira.

²⁰¹ Catalina García, Bogotá, diciembre 10 de 2014.

argumento es la intencionalidad de recrear la identidad colombiana que atravesada por la multiplicidad de sonidos con los que ellos arman puentes.

Adicionalmente, el gusto por la música latinoamericana los ha impulsado a plasmar en sus conciertos, canciones y vestuarios elegantes y coloridos, la caracterización del sujeto latinoamericano como por ejemplo, Frida Kahlo, y el espíritu de los movimientos culturales de estas latitudes, puesto que hay una intención por parte de Catalina García de desdibujar la idea fabricada de lo “latino” que incluye esa construcción burda, plástica, sexual, erótica y poco crítica.

Monsieur Periné muestra otra colombianidad que rompe la obviedad de esta categoría en otros espacios como Europa, ya que la cantante argumenta que en su experiencia los asistentes a sus conciertos realizados en Europa parecen no imaginar una Colombia escenificada como ellos lo hacen, debido a que su “música no habla de un exotismo sino tiene por un lado, una influencia de música del mundo, y por otro lado, tiene una intención intelectual de pensar cómo hacer música saliéndose de los estereotipos [por medio de la mezcla entre] Europa y Latinoamérica, [porque su música] no solamente habla de Colombia o de un lugar sino son muchas cosas en una sola vaina”.²⁰²

Y es que debido a este tipo de experiencias que se salen de la línea de centrarse únicamente en el uso de músicas tradicionales colombianas ha despertado en Europa un interés por propuestas que no suenen a eso que ya conocen como por ejemplo, la cumbia. La idea, más bien, es que le apuesten a un lenguaje más universal, tal como lo ha observado el periodista y director de la emisora Radiónica, Álvaro González “El Profe”, quien ha compartido y ha hecho parte del proceso de muchas agrupaciones nacionales y de la NMC. Él observa que “si bien somos generación macondo de alguna manera también somos post macondo, creo que tiene que ver con la necesidad que tenemos de vernos llenos de colores y exóticos, cosa que no está mal pero definitivamente tenemos otras posibilidades artísticas y estéticas [...] porque [a veces] no somos tan profundos a la hora de investigar y encontrar esos nuevos rumbos y parámetros”.²⁰³

²⁰² Catalina García, Bogotá, diciembre 10 de 2014

²⁰³ Álvaro González “El Profe”, Bogotá, diciembre 23 de 2014.

Monsieur Periné y Sidestepper son agrupaciones que se nutren de las narrativas del cosmopolitismo proveniente de la modernidad que hablan de la libertad, la racionalidad de los sujetos y su vinculación como ciudadanos del mundo, más que de un lugar específico.

La NMC es parte de una fractura del cosmopolitismo, en la que se mezclan las músicas tradicionales colombianas con géneros musicales occidentales, mostrando un proceso de doble vía en el que el músico se alimenta de múltiples lugares sin necesidad de casarse con alguno es especial. No obstante, dicha concepción hacia el cosmopolitismo en músicos como Catalina García e Iván Benavides está atravesado por cuestiones de clase social, generacionales y su procedencia de ciudades capitales que, en este caso, son Bogotá y Cali.

El asunto de pensar que los proyectos musicales responden a dinámicas globales compartidas, descomplejiza de cierta manera lo que está en el transfondo y que a veces no es tan obvio. Esto significa que al hacer uso de estas músicas en sus contextos, dicho uso está influenciado por las posiciones y los capitales que posea el sujeto, tal como lo ha explicado Bourdieu, ya que al hacer parte de clases medias y altas su capacidad de captación de capitales económicos, sociales, culturales y simbólicos marca la distinción frente a los que no la tienen. Un ejemplo de lo anterior es la validación del conocimiento experto de un profesional de ciudad.

Parte de la problemática reside en que ese espíritu cosmopolita que alienta a ser autónomos, tomar decisiones y usar músicas locales y globales sin ningún problema, está dejando de lado un cuestionamiento del ejercicio musical como tal, es decir, no surgen preguntas ni intenciones por profundizar los contextos que se transforman por ser relocalizados y usados con diferentes intencionalidades.

Conclusiones

Esta investigación ahondó en las disputas e imaginarios de la colombianidad desde la NMC, empezando por un recorrido histórico que diera cuenta de las imágenes históricas de colombianidad construidas desde las élites y cuyo resultado ha sido el de pensar el país en la simultaneidad de la unidad y la diferencia, el mestizaje y el multiculturalismo. En este punto se articuló el interés por exaltar una música tradicional como sonido nacional que, en el caso del bambuco, pasó primero por una serie de debates en la academia musical y el círculo intelectual y político antes de ser autorizado como la primera música nacional.

Con el asentamiento de la industria radial y fonográfica, y la emergencia de la música cubana en EE.UU y Europa, los intereses en Colombia fueron cambiando. Partiendo de la música costeña se tejió un nuevo sonido nacional que fue desplazando a la región Andina como el referente musical del país.

En esa primera parte, también se evidenció la influencia que tuvo y tiene aún el folclor dentro de la construcción de las cartografías de las músicas tradicionales colombianas, donde ese saber experto es el encargado de valorar y clasificar de cierta manera estas manifestaciones. Así mismo, se mostró el surgimiento del *World Music* y el giro multiculturalista, presentes en la modernización del estado colombiano en el que hubo un reconocimiento a poblaciones negras e indígenas del país.

En el segundo capítulo, se reconstruyó el surgimiento de la NMC, etiqueta usada y posicionada desde el 2000 por periodistas, músicos, académicos y curadores musicales para describir las múltiples experimentaciones que han sido producidas en las principales ciudades de Colombia por músicos académicos con músicas tradicionales colombianas y géneros anglos como el jazz, el hip-hop y la electrónica. No obstante, el empleo de esta denominación ya había sido registrado por la prensa en los 70's para dar cuenta de esas mismas experimentaciones, pero a diferencia de las agrupaciones que vienen de comienzos del siglo XIX, aquellas estaban influenciadas por la “nueva canción latinoamericana” y los movimientos estudiantiles y de izquierda (Ochoa y Botero, 2008).

De este surgimiento se destacó el papel jugado por músicos tradicionales y académicos anteriores a la generación de la NMC, el tropipop, las disqueras independientes, las

emisoras públicas y universitarias y la participación gubernamental, lo cual dio lugar a una serie de discusiones que surgen dentro del movimiento relacionadas con el “nuevo” de la etiqueta, las fronteras que deciden que se incluye o no ahí, la voluntad política, entre otras.

En el último capítulo, se articularon al análisis las escenificaciones de colombianidad de las agrupaciones escogidas para la investigación: Bomba Estéreo, Systema Solar, Monsieur Periné, La Mojarra Eléctrica, Polaroid, Chocquibtown, Sidestepper, La Revuelta, Curupira, Velandia y La Tigra, Puerto Candelaria y Herencia de Timbiquí. Tras identificar cinco imaginarios con los que generalmente opera la colombianidad en estos proyectos, se encontró que mientras unos continúan vigentes, otros, por el contrario, han sufrido algunos cambios.

Lo anterior permite llegar a una primera gran conclusión que lleva el título de este trabajo. La NMC es una invención de la colombianidad, entendiendo dicha reinención, no como una nueva etapa histórica de las experimentaciones con música tradicional, sino, siguiendo la línea de Calle (2012), como el resultado de varios procesos políticos y económicos sucedidos a lo largo del siglo XX y comienzos del 2000. Si bien continúan dentro de sus propuestas algunos imaginarios que vienen desde el siglo XIX, como el de unidad y diferencia (Arias 2007, Múnera 1998) y mestizaje (Wade 2003), el cambio en los otros radica en cómo estos músicos entienden el contexto y cómo se articulan a esas nuevas dinámicas que se despliegan con el multiculturalismo en Colombia a partir de la Constitución de 1991 y la presencia del *World Music*, espacio creado para la circulación de músicas locales a nivel global.

Lo que se observa es que a través de la proclamación de Colombia como país multicultural y pluriétnico, la diversidad es el derrotero a seguir. Desde allí es que se reconoce a los grupos poblacionales históricamente excluidos. Sin embargo, las acciones afirmativas que han visibilizado a estos grupos no conllevan del todo a una total inclusión de éstos, porque se da en condiciones desiguales que continúan con la ratificación de la diferencia guiada por marcaciones raciales y también por imaginarios histórico- culturales que han sido producidos por saberes expertos.

Los jóvenes músicos que han hecho sonar la NMC han estado vinculados con estos procesos y desde estos lentes se han acercado a explorar, aprender y conocer más de las músicas tradicionales colombianas que han sido rechazadas por la academia colombiana. A partir de los intereses por mirar el país hacia adentro, se han implementado estrategias que han impulsado a estos jóvenes a viajar a los lugares donde se producen estas sonoridades, han compartido con músicos tradicionales que poseen un “conocimiento ancestral” logrando en varios casos generar lazos afectivos entre ellos. Sin embargo, estas relaciones no dejan de ser asimétricas y, desde los estudios culturales, es claro que no puede caerse en reduccionismos al centrar el análisis en una sola categoría debido a que su indagación es más compleja. Aquí se observa cómo la música va más allá de las lógicas de entretenimiento y es un campo en tensión donde el poder actúa a través de prácticas y discursos que se naturalizan.

En este caso, mezclar músicas tradicionales con músicas académicas, más allá del oficio de crear desde el arte, es una práctica que está atravesada por un contexto, por cuestiones raciales, de clase, de género, y de capitales disponibles, en términos de Bourdieu, ya que al encontrarse dos tipos de conocimientos y de sujetos se genera una tensión que comienza a hacerse visible en las maneras que los músicos académicos valoran, interpretan y se relacionan con la música y sus intérpretes “originarios”. Con esto me refiero específicamente a que en los imaginarios estereotipados que se tienen de algunas regiones y sus habitantes como es el caso del Pacífico y el Caribe, están presentes el exotismo, el misticismo y el tribalismo, completamente ausentes en los contextos citadinos. .

Estas relaciones tienden a marcar fuertemente la separación entre el campo y la ciudad y a su vez, pueden verse como prácticas coloniales, al repetirse el ejercicio en el que sujetos “ilustrados” de la ciudad viajan a estas regiones o simplemente usan esta materia prima y “capturan” parte de esa “magia” para ser repensada en otras lógicas que se manifiestan en la NMC.

Si bien, hay casos en los que la relación es amistosa entre estos dos tipos de músicos, la música según ellos se transforma en un espacio horizontal en el que se genera una posible “igualdad”. Sin embargo, la instrumentalización de la música, la despoja de toda herramienta para solucionar problemas, es insuficiente debido a que las problemáticas

responden a cimientos históricos y coyunturas concatenadas, por lo que la música no es la solución en sí, sino solo una parte de ella.

Además, se encuentra que el saber experto aparece como una herramienta desde la cual se busca en muchos casos la “evolución” y “profesionalización” de estas músicas locales que están siendo nutridas por estos procesos de modernidad. En este sentido, lo que genera la NMC alrededor suyo es otro tipo de conocimiento experto argumentado y divulgado por los músicos, académicos, públicos, curadores y periodistas, quienes son los encargados de promocionar estas agrupaciones, logrando, en el caso de Radio Señal Colombia, adherir a su marca este espíritu de la NMC. Sumado a ello, existe una construcción de fronteras en el momento de definir y hablar sobre NMC, porque como se mostró con la salsa shocke, este género musical, a pesar de cumplir con varias de las características de la etiqueta, está lejos de ser concebida como NMC.

Asimismo, al revisar las propuestas de las agrupaciones y sus escenificaciones de la colombianidad se encontró, por un lado, la continuación del imaginario de lo negro en la música que históricamente ha sido muy fuerte y atractivo, mientras que el imaginario de lo indígena es casi invisible en estos proyectos. Lo que se evidenció fue que al hablar de los orígenes de los géneros musicales y de los instrumentos predominaba una combinación de elementos negros, indígenas y blancos. Tan solo las propuestas de Curupira y Systema Solar hacen una referencia ligera a la presencia dichos elementos indígenas en la NMC. Por ende, la aparición de estos dos imaginarios tiende a caer en estereotipos que si bien no son puestos con mala intención por parte de estos músicos, lo que ayuda es a la fijación de esos “elementos comunes” que hacen parte de esas identidades que buscan de cierto modo representar.

Este asunto de los estereotipos en la NMC, en algunas agrupaciones, busca ser revertido como es el caso de Chocquibtown, pero como se mostró no es un ejercicio fácil, según lo argumenta Hall (2010), debido a que hay una ampliación del estereotipo pero no logra zafarse de él totalmente, ni siquiera con la promoción de imágenes positivas porque si bien se manifiesta otra manera desde la que puede ser representado, continua inmerso en el juego binario.

Finalmente, se halló que existe una colombianidad desde la diferencia regional en la

actualidad, en comparación con los procesos musicales desarrollados en el siglo XX. En la NMC hay una inclusión más fuerte de la región Pacífica. No obstante, el resto de regiones ubicadas en el sur, oriente y zona insular no aparecen en estos grupos. Para algunos, los departamentos del oriente del país hacen parte del proyecto de música llanera, argumento que omitiría el dinamismo de la música que rompe con purismos. Quizás la tarea aquí sea profundizar en la investigación de los sonidos que componen estos lugares. Lo anterior evidencia un país pensando desde la mirada de las ciudades capitales, en especial Bogotá, y al mismo tiempo sobre la base de las músicas de los litorales, de lo que se deriva, un país que busca la unidad pero que está desconectado con lo que sucede en otros lugares.

A parte de esto, podemos decir que dicha invención lograría verse con mayor claridad en un par de años, debido a que este movimiento lleva hasta ahora quince años y para determinar si hubo cambios más profundos, el tiempo lo dirá, puesto que estas colombianidades presentadas reúnen a un tipo específico de público, ya que al no ser tan masivo (a excepción de algunas agrupaciones como Bomba Estéreo, Chocquibtown y Systema Solar) las personas que acuden y apoyan estos proyectos por lo general son del mismo perfil de los músicos, comparten la misma clase social, el interés por conocer un poco más a qué suena Colombia, son profesionales o intelectuales, se han nutrido por el auge de las músicas del mundo y populares, son cosmopolitas y en algunos casos tienen alguna intencionalidad política. Esto nos conduce a ver que el movimiento de NMC es pequeño y está dirigido a ciertos tipos sujetos, por lo que lo hace especial en el sentido de que no todos los colombianos estarían o “entenderían” lo que se busca presentar.

Igualmente al realizar esta investigación llamó la atención que a pesar de que estos músicos deseen generar cambios dentro de la música colombiana, no se evidencian riesgos, es decir, en la actitud de valorar la tradición y al mismo tiempo innovarla no existen grandes cambios, específicamente me estoy refiriendo a dos puntos en particular que son: el primero se relaciona con el mantenimiento de la matriz machista que se ha reproducido en los géneros y los instrumentos, puesto que no es común ver una mujer tocando un instrumento designado a un hombre como lo es la marimba o invirtiendo los papeles en los cantos en donde el liderazgo de la cantaora lo asuma un hombre. El segundo tiene que ver con la estrecha relación que hay con músicas europeas o norteamericanas, porque si existe una tendencia de salirse de esos parámetros con los que fueron enseñados en las facultades de música, ellos no tratan de tender puentes con otros géneros como por ejemplo, los

latinoamericanos que si bien tienen elementos de estas músicas, sería interesante ver y escuchar estas mezclas, tal vez la única agrupación que se ha acercado a esto ha sido Monsieur Periné.

Para terminar, esta investigación deja abierta otras conversaciones vinculadas con la NMC que no se pudieron desarrollarse en este texto. Una de estas sería la indagación por la cuestión cultural y la música, debido a que han existido cambios en la manera que se ha entendido la cultura influenciando la manera desde la que se acerca a las músicas tradicionales y a estos “nuevos aires”. La segunda hablaría sobre el rol desarrollado por parte de las mujeres dentro de la NMC, ya que se observa que en estas agrupaciones hay una notoria ausencia de este género y el bajo porcentaje presente, está ligado en su mayoría a los coros y a la participación desde instrumentos designados a lo femenino, tal como sucede en los grupos La Revuelta, en donde Verónica Atehortúa, Ángela Olarte hacen parte de los coros y el guasá, María Barreiro el cucuno, en Curupira María José Salgado toca la gaita mientras el liderazgo lo ha sido asumido en los proyectos sólo por cuatro mujeres: Catalina García de Monsieur Periné, Liliana Saumet de Bomba Estéreo. Gloria Martínez “Goyo” de Chocquibtown y Vanessa Gocksch en Systema Solar.

Referencias citadas

Abadía Morales, Guillermo. 1970. *Compendio General de Folclor Colombiano*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.

Arias, Julio. 2007. *Nación y diferencia en el siglo XIX colombiano. Orden nacional, racialismo y taxonomías poblacionales*. Bogotá: Ediciones Uniandes.

Bolívar, Ingrid, et al. 2006. *Identidades culturales y formación del Estado en Colombia: Colonización, naturaleza y cultura*. Bogotá: Ediciones Uniandes.

Birenbaum, Michael. 2009. "Música afropacífica y autenticidad identitaria en la época de la etnodiversidad". En Mauricio Pardo (ed), *Música y sociedad en Colombia. Traslaciones, legitimaciones e identificaciones*. P.p.193-231. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario.

Bermúdez, Egberto. 1987. *Música tradicional y popular colombiana*. V.11 "Canto Mestizo". Bogotá: Procultura S.A.

_____. 2005. "Por dentro y por fuera: El vallenato, su música y sus tradiciones escritas y canónicas". En . Martha Ulhoa y Ana Maria Ochoa (eds), *Musica popular na America Latina: Pontos de Escuta*, eds. Martha Ulhoa, Ana María Ochoa, P.p. 214-245, Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul/IASMP.

Blanco Arboleda, Darío. 2013. "El folclor y el patrimonio frente a la hibridación y la globalización en la música colombiana. Tensiones tradicionalistas vs modernizadoras: políticas culturales, poder e identidad". *Boletín de Antropología*. Universidad de Antioquia, Medellín, Vol. 28. (45):180-211.

Calle, Simón. 2012. "Reinterpreting the Global, Rearticulating the Local: Nueva Música Colombiana, Networks, Circulation, and Affect". Tesis de doctorado. Departamento de Filosofía. Columbia University. New York

Castro – Gómez Santiago y Restrepo, Eduardo. 2008. *Genealogías de la Colombianidad*. Bogotá: Instituto Pensar.

Dennis, Christopher. 2006. "Afro-Colombian hip-hop: Globalization, popular music and ethnic identities". Tesis de doctorado. Departamento de Filosofía. The Ohio State University. Columbus.

Hall, Stuart. 2003. *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires – Madrid, Amorrortu Editores S.A.

_____. 2010. *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Bogotá: Instituto Pensar.

Hernández, Oscar. 2010. "De currulaos modernos y ollas podridas". En: Juan Sebastián Ochoa, Carolina Santamaría y Manuel Sevilla (eds), *Músicas y prácticas sonoras en el Pacífico afrocolombiano*. P.p 237-286. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

_____. 2014. "Los mitos de la música nacional. Poder y emoción en las músicas populares colombianas 1930-1960". Tesis de Doctorado. Doctorado de Ciencias Sociales, Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá.

Izasa, Alejandra. 2014. "The musical construction of the nation : music, politics and state in Colombia 1848-1910". Tesis de Doctorado. Departamento de Humanidades, University of Manchester. Manchester.

Miñana, Carlos. 2000. "Entre el folklore y la etnomusicología: 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia". A *Contratiempo*, Ministerio de Cultura, (11): 37-49.

Múnera, Alfonso. 1998. *El fracaso de la nación. Región, clase y raza en el Caribe colombiano (1717-1821)*. Bogotá: Banco de la república y Áncora Editores.

Ocampo, Javier. 1988. *Música y folclor de Colombia*. Bogotá: Plaza y Janés.

Ochoa, Ana María y Botero, Carolina. 2008. *Prácticas De Circulación Sonora En Las Músicas De Fusión y En Anarco-punk En Bogotá y Medellín*. Bogotá: Corporación Humanizar.

Ochoa, Ana María. 2003. *Músicas locales en tiempos de globalización*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.

_____. 1997. Género, tradición y nación en el bambuco. A *contratiempo*, No. 9 (Noviembre): 35-44.

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. Departamento de Estudios Culturales. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá.

Restrepo, Eduardo. 2004. "Biopolítica y alteridad: dilemas de la etnización de las colombias negras". En: Eduardo Restrepo y Axel Rojas (eds). *Conflicto e(in)visibilidad. Restos en los estudios de la gente negra en Colombia*. P.p. 271-299. Popayán: Editorial Universidad del Cauca

_____. 2007. El 'giro al multiculturalismo' desde un encuadre afro-indígena. *Journal of Latin American and Caribbean Anthropology*. 12 (2): 475-486.

Rojas, Axel. 2011. Gobernar(se) en nombre de la cultura. Interculturalidad y educación para grupos étnicos en Colombia. *Revista Colombiana de Antropología*, Volumen 47 (1):173-198.

Sánchez, Aidaluz. 2010. "Prácticas discursivas a propósito de las llamadas Nuevas músicas colombianas: Estudio de caso grupo musical Curupira". Tesis de maestría. Departamento de Trabajo Social. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá.

Santamaría, Carolina. 2006. La "Nueva Música Colombiana": la redefinición de lo nacional bajo las lógicas de la world music. *Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM-AL)*. <http://www.uc.cl/historia/iaspm/lahabana/articulosPDF/CarolinaSantamaria.pdf>.

_____. 2007. El bambuco, los saberes mestizos y la academia: un análisis histórico de la persistencia de la colonialidad en los estudios latinoamericanos. *Latin American Music Review*, Volume 28, Number (1): 1-23.

Sevilla. Manuel, Ochoa, Juan Sebastián, *et al.* 2014. *Travesía por la tierra del olvido: modernidad y colombianidad en la música de Carlos Vives y La Provincia*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

Stokes, Martin. 2004. Music and the Global Order. *Annual Review of Anthropology*, (33): 47-72.

Tangarife, Daniel. 2009. “La nueva música colombiana: identidad, nación e industria cultural. Aproximación a una sociología de la música”. Trabajo de grado. Departamento de Sociología. Universidad de Antioquia, Medellín.

Taussig, Michael. 1987. *Shamanism, Colonialism, and the Wild Man: A Study in Terror and Healing*. Chicago: University of Chicago Press.

Tello, Aurelio. 2004. Aires Nacionales En la música de América Latina como respuesta a la Búsqueda de Identidad . *Hueso Húmero*. (44): 2-28.

Ulloa, Astrid. 2004. *El nativo ecológico. Complejidades, paradojas y dilemas de la relación entre los movimientos indígenas y el ambientalismo en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.

Vargas, Carolina. 2004. “Nueva Música Colombiana”. Trabajo de grado. Departamento de Comunicación. Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.

Wade, Peter. 2002. *Música, Raza y Nación; música tropical en Colombia*. Bogotá: Departamento Nacional de Planeación y Programa Plan Caribe.

_____. 2003. Repensando el mestizaje. *Revista Colombiana de Antropología*, (39), enero-diciembre: 273-296.

Fuentes primarias

Prensa

Alo.co. 2011. “Vanessa Gocksch o Pata Perro, la mujer detrás de Systema Solar”. <http://alo.co/content/vanessa-gocksch-o-pata-de-perro-la-mujer-detras-de-systema-solar> (31/01/2015).

Arias, Eduardo. 2008. “El Rock de mi pueblo”. *Revista Gatopardo* (95) :86-95, (10/07/2013).

Burbano, Fabián. 2014. “La Revancha del Burro”. <http://sabrosounds.com/la-revancha-del-burro/> (06/01/2015).

Castaño, Juan David. 2013. “Pa’ Lante y Pa’ Trá” Curupira más de una década. *Revista Music Machine*. (16): 20-21.

Cepeda, José Alejandro. 2007. “A qué suena Bogotá”.

<http://www.semana.com/entretenimiento/articulo/a-que-suenan-bogota/86123-3>. (14/03/2014).

_____. 2010. “El nuevo Geotrópico colombiano” <http://www.revistaarcadia.com/opinion/critica/articulo/el-nuevo-neotropico-colombiano/20946>. (01/02/2015).

El Espectador. 1989. “Iván y Lucía”, (13/08/2013).

Eltiempo.com. 2004. “El sabor de la Nueva Música Colombiana”. <http://www.eltiempo.com/archivo/documento-2013/MAM-1506262> (30/01/2015).

Eltiempo.com. 2005. “Cumbias, currulaos o vallenatos ahora se fusionan con rock y jazz”. <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1961412> (11/02/2014).

Eltiempo.com. 2005. “Festival de Nueva Música”. <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1629649>. (30/01/2015).

Gómez, Sofía. 2008. “Tropipop: un sonido que se resiste a morir”. <http://m.eltiempo.com/buscador/CMS-11516142/1> (08/08/2014).

Laso, Juan Carlos. 2013. “'Los raros' de Puerto Candelaria nos contaron su historia en 'Conversaciones'”. <http://www.senaradiocolombia.gov.co/noticia/los-raros-de-puerto-candelaria-nos-contaron-su-historia-en-conversaciones#sthash.TIMmqdpU.dpuf> (02/01/2015).

Martínez, Liliana. 2006. “'Nueva música colombiana' en el álbum 'Hay otra orilla' que presenta el maestro Antonio Arnedo”. <http://www.eltiempo.com/archivo/documento-2013/CMS-3297141> (22/03/2014).

Mejía, Juan Esteban. 2007. “La fusión ha alcanzado su más altas notas”. <http://www.semana.com/on-line/articulo/la-musica-fusion-alcanza-mas-altas-notas/83726-3> (15/07/2014).

Montoya, María. 2012. “Juancho Valencia”. <http://www.elcassetteblog.com/juancho-valencia/>. (01/02/2015).

Polo, Carlos. 2011. “Con Caribe y sabor Systema solar pone a bailar al planeta”. <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-9712165> (31/01/2015).

Revista Shock. Noviembre 2003. “Nueva Música Colombiana”.

Revista Rolling Stone Colombia. 2014. Edición N° 1.

Rubini, María Ángela. 2013. “Iván Benavides & Richard Blair, los padres de la nueva música colombiana”. <http://www.shock.co/articulos/ivan-benavides-richard-blair-los-padres-de-la-nueva-musica-colombiana> (12/06/2014).

Samudio, Carmen. Julio de 2003. “Sidestepper, de calidad”, (20/10/2013.).

Semana.com. 2006. “Colombia es pasión”. <http://www.semana.com/imprimir/79583> (16/06/2014).

Semana.com 2007. “Mucho más que Juanes y tropipop”. (22/12/2014).

Semana.com. 2008. “¿Colombia, le suena?”. <http://www.semana.com/imprimir/93290> (26/06/2014).

Semana.com. 2008. “Qué paso con”. <http://www.semana.com/enfoque/articulo/que-paso/92547-3>, (26/05/2014).

Shock.co. 2013. “Chocquibtown, del pacífico para el mundo”. <http://www.shock.co/articulos/chocquibtown-del-pacifico-para-el-mundo>, (12/10/2014).

Vallejo, Nicolás. 2014. “Does anybody remember music?”. http://www.vice.com/es_co/read/does-anybody-remember-music-blair (28/06/2014).

Vélez, Jacobo. 2014. “Salsa choke, sabor del barrio”. <http://www.cartelurbano.com/opinion/salsa-choke-sabor-del-barrio> (05/01/2015).

Vega, Luis Daniel. 2005. “Festival de música fusión”. <http://www.semana.com/Imprimir/72430> (21/04/2014).

_____. 2010. “El hombre que supo escuchar”. <http://www.revistaarcadia.com/musica/articulo/el-hombre-supo-escuchar/23812> (13/04/2014).

Entrevistas

Benavides, Iván, Bogotá, octubre 14 de 2014.

Calle, Simón. Bogotá, septiembre 7 de 2013

Castaño, Juan David, Bogotá, noviembre 8 de 2014.

García, Catalina, Bogotá, diciembre 10 de 2014.

Garay, Juan Carlos, Cali, septiembre 18 de 2013.

González, Álvaro, Bogotá, diciembre 23 de 2013.

Monsalve, Jaime Andrés. Bogotá, junio 5 de 2014.

Moreno, Gustavo, Bogotá, noviembre 6 de 2014.

Ochoa, Federico, Vía Skype, noviembre 3 de 2014.

Piñeros Luisa, Cali, septiembre 18 de 2013.

Sarmiento, Urián, Bogotá, noviembre 4 de 2014.

Valencia, Juan Diego, Bogotá, mayo 6 de 2014.

Velandia, Edson, Vía Skype, diciembre 22 de 2014.

Vélez, Jacobo. Cali, septiembre 19 de 2013.

Audios

Radio Nacional de Colombia. (2010) Entrevista a Ivonne Munevar – III Congreso Iberoamericano de Cultura. (Audio).

Cd

Javeriana Estéreo y Ministerio de Cultura, (2008). Serie Radial NMC, Luis Daniel Vega (CD Audio).

Pontificia Universidad Javeriana, (2004). Desafíos RCN-Fusión en la música colombiana (CD Audio).

Ministerio de Cultura, (2000). Música y Nación I (CD Audio).

Ministerio de Cultura, (2000). Música y Nación II (CD Audio).

Discografía

Bloque de Búsqueda. 1996. Bloque de Búsqueda. Sonolux

Bomba Estéreo. 2006. V.1. Polen Records

Bomba Estéreo. 2008. Estalla. Polen Records.

Bomba Estéreo. 2012. Elegancia Tropical. Polen Records.

Curupira.2000. Pa'lante Pa'tra'. Independiente.

Curupira.2001. Puya que te coge. Independiente.

Curupira.2003. El fruto. Independiente.

Chocquibtown, 2007. Somos Pacífico. Zafra Música.

Chocquibtown, 2009. Oro. Millenium.

Chocquibtown, 2011. Eso es lo que hay

Chocquibtown, 2013. Behind de machine. Sony Music.

Herencia de Timbiquí. 2011. Tambó. Independiente.

La Mojarra Eléctrica. 2003. Calle 19. MTM

La Mojarra Eléctrica. 2003. Raza. MTM

La Mojarra Eléctrica. 2012. Poder para la gente. Millenium.

La Revuelta. 2011. Retrospectiva. Millenium.

Monsieur Periné. 2012 Hecho a mano. Independiente.

Puerto Candelaria. 2002. Kolombian jazz. Guana Records.

Puerto Candelaria. 2010. Vuelta canela. Merlín producciones.

Puerto Candelaria. 2014. Amor y deudas. Merlín producciones.

Radio Nacional de Colombia. 2010. V1. RTVC.

Radio Nacional de Colombia 2011. V2. RTVC.

Radiónica. 2010. V3. 2010. RTVC.

Sidestepper. 1997. Southern Star. Independiente.

Sidestepper, 2000. More Grip. MTM.

Sidestepper. 2003. 3 AM: In Beats We Troust. Palm Pictures.

Sidestepper. 2006. Continental. Sony BMG.

Sidestepper. 2008. Buena Vibra Sound System. Independiente.

Sidestepper. 2011. The best of 1996-2011. Polen Records.

Systema Solar. 2009. Systema Solar. Intermundos.

Systema Solar. 2014. La Revancha del Burro. Galletas Calientes Records.

Varios. 2007. Neo tropical I. Serie Nuevas Músicas Colombianas. MTM.

Varios. 2010. Neo tropical II. Serie Nuevas Músicas Colombianas. MTM.

Varios. 2014. Neo tropical III. Serie Nuevas Músicas Colombianas. MTM.

Velandia y La Tigra. 2007. Once rasgas . Cinechichera Producciones.

Velandia y La Tigra. 2009. Superzencillo. Cinechichera Producciones.

Velandia y La Tigra. 2010. Oh, Porno!. Cinechichera Producciones.

Eventos

Conferencia del BOMM. Bogotá, septiembre 11 y 12 de 2013.

Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez. Cali, septiembre 18 – 22 de 2013.

Conversatorio *Soluciones a la Nueva Música Colombiana*, en el marco del Festival Colombia al Parque. Bogotá, mayo 5 – 6 de 2014.

Webgrafía

<http://puertocandelaria.tumblr.com/post/608088959/puerto-candelaria-nuestra-eleccion>. Recuperado: Diciembre 14 de 2014.

<http://www.bibliotecanacional.gov.co/content/cartograf%C3%AD-de-pr%C3%A1cticas-musicales-en-colombia> . Recuperado: Septiembre 12 de 2014.

http://www.musicalafrolatino.com/pagina_nueva_25.htm . Recuperado: Septiembre 2 de 2014.

<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/arnedo-antonio.htm> . Recuperado: Septiembre 30 de 2014.

http://www.divulgacion.unal.edu.co/musica_contemporanea/2009/arnedo.html . Recuperado: Septiembre 30 de 2014.

<http://www.colarte.com/colarte/ConsPintores.asp?idartista=17868> . Recuperado: Agosto 16 de 2014.

http://www.unal.edu.co/convocatorias/convocatoria_070_20060214.htm . Recuperado: Septiembre 15 de 2014.

<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-11842506> . Recuperado: Septiembre 27 de 2014.

www.bogotamusicmarket.com/index.php/sobre-bomm . Recuperado: Septiembre 27 de 2014.

<http://www.sonidosenraizados.com/p/contactos.html>. Recuperado: Enero 3 de 2015.

Shock.co. Recuperado: Noviembre 19 de 2014.

<http://www.musica.com/letras.asp?letra=2171907>. Recuperado: Noviembre 19 de 2014.

intermundos.org. Recuperado: Noviembre 19 de 2014.

laplataforma.net. Recuperado: Noviembre 19 de 2014.

curupiramusic.bandcamp.com. Recuperado: Noviembre 19 de 2014.

senalradiocolombia.gov.co. Recuperado: Noviembre 19 de 2014.

www.colarte.com. Recuperado: Noviembre 19 de 2014.

<http://riespe.blogspot.com/2012/08/david-sanchez-juliao-el-flecha.html>. Recuperado: Enero 22 de 2015.

<http://www.musica.com/letras.asp?letra=977918>. Recuperado: Noviembre 19 de 2014.

http://www.centronacionaldeconsultoria.com/articulos/Barometro_felicidad_2014.p- Recuperado: Noviembre 14 de 2014.

<http://www.musica.com/letras.asp?letra=2112932>. Recuperado: Enero 11 de 2015.

globalagogo.com. Recuperado: Noviembre 11 de 2014.

sonparei.wordpress.com. Recuperado: Noviembre 11 de 2014.

<http://www.intermundos.org/systemasolar/epk/info/Ultima%20info%20historia.doc>. Recuperado: Enero 31 de 2015.

<http://industriasculturalescali.com/comunidad/comunidad-de-musica> . Recuperado: Febrero 1 de 2015.

yosoyreggaecolombia.com. Recuperado: Enero 9 de 2015.

<http://www.kalamu.com/bol/2008/08/25/sidestepper-“llegare”/>. Recuperado: Enero 8 de 2015.

festivalestereopicnic.com. Recuperado: Enero 8 de 2015.

lauvaylaparra.blogspot.com. Recuperado: Diciembre 8 de 2015.

Videos

Edson Velandia La Muerte de Jaime Garzón

<https://www.youtube.com/watch?v=7JTbSaE22cM>

Latinos vs Europeans Latins dance better

<https://www.youtube.com/watch?v=1Hb4k5bY3sI>

El baile de la selección colombiana a su llegada a Bogotá

https://www.youtube.com/watch?v=Y1nN_To1gsY

Yo voy ganao – Systema Solar (Video oficial)

<https://www.youtube.com/watch?v=I9t4XTOWtEo>

Bienvenidos – Systema Solar

<https://www.youtube.com/watch?v=CjoOBLrSfdw>

Indio Guerrero, en vivo, concierto radiónica 2014– Systema Solar

<https://www.youtube.com/watch?v=lsTos3rFQjY>

“Systema Solar Gira Europea”

<https://www.youtube.com/watch?v=NtpyJxmIv6Y>

De donde vengo yo – Chocquibtown

<https://www.youtube.com/watch?v=yMS4J6Gp6e4>

Puerto Candelaria » Gozamos.tv

<https://www.youtube.com/watch?v=fT4yO-vW09I>

Puerto Candelaria/Cumbión Botellón

<https://www.youtube.com/watch?v=sroP5gFCuZY>

Somos Pacífico – Chocquibtown

<https://www.youtube.com/watch?v=reB4YLS-49U>

Fuego - Bomba Estéreo

<https://www.youtube.com/watch?v=MZXlgNMDK3E>

Caribbean Power- Bomba Estéreo

<https://www.youtube.com/watch?v=1EOTyidcP7Y>

Huepaje- Bomba Estéreo

<https://www.youtube.com/watch?v=QhOdBRkkrhA>

Bomba Estereo's Liliana and Cuéntame in LA's Macarthur Park

<https://www.youtube.com/watch?v=ChH3FWecG0E>

La guarapera – Velandia y La Tigra

<https://www.youtube.com/watch?v=IItN6iaVqk4>

Balada – Velandia y La Tigra

<https://www.youtube.com/watch?v=XuE4j3-KcA4>

Amanece – Herencia de Timbiquí

https://www.youtube.com/watch?v=BuBrF_npl_g

La Revuelta, de Bogotá, en el Petronio Álvarez - Parte 1

<https://www.youtube.com/watch?v=wxjdfzMd89o>

La Revuelta interpreta El puente del Piñal de Alba Aramburo

<https://www.youtube.com/watch?v=wxjdfzMd89o>

Sidestepper- Deja

https://www.youtube.com/watch?v=Ns_HUjOWBo4

Curupira en La Makinita

<https://www.youtube.com/watch?v=eI9kwBzD9AA&list=UU0oEGmS10lhuxe48—ZSRcw>

Polaroid@ParqueDelPoblado - Clasificatorias Altavoz 2011

<https://www.youtube.com/watch?v=rMTupS7LMkg>

Bomba Estereo Nota Mucha Música Citytv

<https://www.youtube.com/watch?v=tPKTU96QRH0>

BOMBA ESTEREO Interview/Entrevista

<https://www.youtube.com/watch?v=eRoXQkwRFzg>