

La "Nueva Música Colombiana": La redefinición de lo nacional en épocas de la world music¹

"Nueva Música Colombiana", The New Colombian
Music:
Redefining national music in World music's era

Por: Carolina Santamaría
Docente Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá

La nueva música colombiana es toda aquella que resulta de la exploración, búsqueda, profundización e innovación de los elementos que conforman el patrimonio de las músicas populares, mediante una ampliación y desarrollo de su lenguaje
(BAT 2005: 73)

Resumen

En este artículo se explora la influencia que han tenido los cambios políticos y sociales de los últimos quince años en América Latina en la percepción de la nación como un ente multicultural, y cómo el nuevo discurso multiculturalista ha afectado la creación y la interpretación musical. A través de un análisis comparativo de dos concursos de composición de música nacional, el concurso *Fabricato* que se realizó a finales de la década del 40, y el concurso de Nueva Música Colombiana patrocinado por la BAT en 2005, se muestra la manera como el discurso y las posibilidades de mercado de la World music han permitido reconfigurar la representación de lo nacional en la música popular colombiana.

Palabras clave: música nacional, multiculturalismo, World music, músicas locales, concursos de música

¹Una versión resumida de este trabajo fue presentada en el VII Congreso de IASPM-LA realizado en La Habana, Cuba, en junio de 2006.

Abstract

This article explores the influence that political and social changes occurred in Latin America during the last fifteen years have had in the perception of the nation as a multicultural entity, and how the new multiculturalist discourse has affected music creation and performance. Using a comparative analysis of two competitions of national music composition, *Fabricato*, held in the late 1940s and Nueva Música Colombiana sponsored by BAT in 2005, this article illustrates the ways in which the World music's discourse and its marketing possibilities have allowed the reconfiguration of the nation's representation in Colombian popular music.

Keywords: national music, multiculturalism, World music, local musics, music competitions

Desde hace unos años se viene hablando en las Ciencias Sociales acerca del carácter construido de las identidades, entre ellas por supuesto, la identidad nacional. Aquellos que nos ocupamos de la historia de la música y la etnomusicología hemos sido testigos de la ola revisionista que ha cuestionado el supuesto nacionalismo folclorista de compositores del siglo XIX como Chopin (Milewski 1999)² y de estudios que examinan el proceso a través del cual se han creado músicas nacionales en países del tercer mundo que alcanzaron su independencia durante el siglo XX (Turino 2000).

Sin embargo, con el advenimiento de la globalización y la cada vez más evidente desterritorialización de la cultura ¿es posible hablar todavía de la música nacional, a principios del siglo XXI? El presente texto se basa en una reflexión sobre la manera como se rearticula el paradigma de lo nacional en el caso de la llamada "Nueva Música Colombiana", tomando como punto de partida el la primera versión del Festival BAT (British American Tobacco) de la Nueva Música Colombiana.

La noche del 28 de noviembre de 2005 se llevó a cabo en el Teatro Municipal Jorge Eliécer Gaitán de Bogotá la primera edición de este Festival. El evento reunió en un mismo escenario a las quince

²Barbara Milewski (1999) "Chopin's Mazurkas and the Myth of the Folk," *19th Century Music* 23/2, pp.113-35.

agrupaciones que resultaron finalistas en una convocatoria a nivel nacional realizada unos meses antes, en la que participaron propuestas musicales de 96 grupos de todo el país. Un público entusiasta colmó completamente las sillas del teatro y se mantuvo muy atento durante aproximadamente cuatro horas a la actuación de cada uno de los grupos, que compitieron por los premios otorgados en las categorías de mejor propuesta musical, mejor composición musical inédita, y mejor intérprete. Músicos jóvenes con pinta de rockeros y jazzistas alternaron con otros un poco mayores y más formales que parecían provenir de las aulas de un conservatorio, y con otros provenientes de la práctica musical tradicional en escenarios populares y campesinos.

Unos diez años atrás, a nadie se le habría ocurrido la excéntrica idea de realizar un evento que tuviera tales características. En primer lugar, porque es probable que semejante mezcolanza de músicos con estilos, tradiciones y saberes musicales diferentes hubiera causado no pocos recelos de tipo estético, y quizás hasta diferencias personales entre algunos de ellos. Y en segundo lugar, porque simplemente no hubiera habido un público dispuesto a escuchar atentamente los resultados musicales de una propuesta tan extraña e inusual. En una ciudad como Bogotá, una década atrás pocas personas se interesaban por las músicas tradicionales de raíz campesina, cuya circulación estaba limitada casi exclusivamente a festivales folclóricos.

Las prácticas y los públicos del jazz, del rock, y de la música clásica europea eran otros círculos completamente diferentes, que poco o nada se intersectaban unos con otros. Es evidente que desde entonces se ha operado un cambio interesante, tanto en las prácticas de interpretación de los músicos, como en las prácticas de escucha del público de Bogotá y de otras partes del país. La expresión "Nueva Música Colombiana", que identifica al Festival BAT como un espacio diferente a otros festivales dedicados a géneros o estilos musicales determinados o a tradiciones regionales específicos, parece querer decirnos que la intersección de dichos círculos finalmente está empezando a ocurrir.

De acuerdo a lo que afirman algunos músicos y periodistas especializados que han venido siguiendo el tema, Nueva Música Colombiana es un término que se viene usando desde hace varios años para referirse a una marcada tendencia entre los músicos jóvenes criados en contextos urbanos por recuperar y reinterpretar las músicas locales³. Las exploraciones del folclor, que comenzaron a hacer de

³Entrevistas con Jorge Sepúlveda (percusionista del grupo Curupira), Juan Sebastián Monsalve (director y arreglista de Curupira). Juan Carlos Garay, comunicación

manera aislada grupos o músicos individuales en diferentes partes del país, se han empezado a concretar desde hace aproximadamente dos años en un movimiento artístico que se identifica de mayor o menor medida con el término, y que ha tenido como epicentros los grandes centros urbanos: Bogotá, Medellín, y Cali.

Después de años de estarse encontrando más bien por casualidad en diferentes escenarios del país, los músicos decidieron empezar a trabajar de manera conjunta. La primera manifestación concreta de esta unión parece haber sido la conformación del Colectivo Colombia, un conjunto de agrupaciones musicales que organizaban y participaban juntos en conciertos, que se formó a principios de 2005. El Festival BAT es entonces uno de los más recientes espacios que se han abierto para el desarrollo del movimiento.

Según Antonio Arnedo—saxofonista destacado, uno de los jazzistas más importantes del país, cabeza del Colectivo Colombia y el principal asesor e ideólogo del Festival BAT—los orígenes de esta nueva corriente se remontan a experiencias musicales hechas en las décadas del setenta y el ochenta⁴. Nombra por ejemplo la obra de Francisco Zumaqué, quien trabaja elementos del folclor dentro del lenguaje y los formatos de la música académica europea. Aunque la observación de Arnedo es correcta, no cabe duda de que el espíritu del presente redescubrimiento de las músicas locales surge a mediados de los años noventa en dos tendencias que parecen converger en la figura del mismo Antonio Arnedo.

Por un lado, en una vertiente del jazz local aparecieron una serie de trabajos discográficos—de Arnedo, Óscar Acevedo y Luis Fernando Franco—que exploraban algunos ritmos tradicionales. Por otro lado, Carlos Vives—en cuyo primer trabajo discográfico independiente, *Clásicos de la Provincia* (1993), también participó Arnedo alcanzó un éxito comercial sin precedentes a mediados de la década con un estilo “modernizado” del vallenato tradicional de la Costa Atlántica colombiana. En otras palabras, estas tendencias surgidas en el jazz y la música popular masiva parecen haber sido más determinantes y tener una influencia mucho más directa en el desarrollo y el ímpetu que tiene actualmente el movimiento, que la vertiente más académica a la que pertenece la obra de Zumaqué.

personal. La información precisa sobre estas entrevistas está consignada al final del artículo, a continuación de la bibliografía.

⁴Entrevista con Antonio Arnedo.

Sin embargo, para buscar el por qué de los cambios de actitud hacia la producción y recepción de las músicas de raíces tradicionales en el país, habría que reflexionar también sobre los motivos que subyacen más allá del ámbito estrictamente musical. Este redescubrimiento de lo local no es exclusivamente una tendencia estética, sino que es el resultado de unas transformaciones culturales mucho más profundas. Los cambios políticos, económicos y sociales derivados de la globalización han tenido, como una de sus muchas consecuencias, la articulación de lo que parece ser un nuevo paradigma de nación y una nueva manera de darle sentido a lo que significa pertenecer a ella.

Según Néstor García Canclini, "las nuevas nociones de ciudadanía, identidad y pertenencia no se construyen solo desde el espacio nacional sino desde la interacción de lo local, lo nacional y lo transnacional" (García Canclini 1999:39). Esto es de suma importancia para analizar cómo se construye actualmente "lo colombiano" a través de un escenario como el del Festival BAT. Nos enfocaremos en particular sobre la relación que se da entre los conceptos de nación y multiculturalidad para tratar de entender cómo en tiempos de globalización se está construyendo lo nacional en la música.

En primer lugar, comenzaremos por definir a qué nos referimos específicamente al hablar de la articulación de un nuevo paradigma de nación. En 1991 Colombia reformó su constitución política, y al igual que otros países latinoamericanos que también lo hicieron en la misma década, se redefinió a sí misma como una nación multicultural y pluriétnica. Este cambio es importantísimo, puesto que, como lo explica el historiador Christian Gros, produce una ruptura radical de un proceso histórico homogeneizador que se dio en América Latina durante casi doscientos años (Gros 2000). Desde la independencia, los estados-nación latinoamericanos buscaron diferentes maneras de convertir a los campesinos y las minorías étnicas en ciudadanos competentes y eficaces que contribuyeran activamente en el desarrollo de la economía y la sociedad de las nuevas repúblicas.

En muchos casos, las élites gobernantes usaron el discurso del mestizaje como un elemento que le daba cohesión a lo que era originalmente una sociedad de castas heredada del sistema colonial español. Para representar a esa nueva entidad política y social, la nación, en la que todos los ciudadanos son iguales ante la ley, se configuró una identidad mestiza más o menos homogénea. Como bien lo explica Ana María Ochoa (2003), en la música este proyecto de construcción nacional se articuló a nivel simbólico a través de la consolidación de géneros musicales nacionales, muchos de ellos de

origen mestizo, y es cuando, por ejemplo, se empieza a hablar de que el pasillo representa a los ecuatorianos o el bambuco a los colombianos. Este sería entonces el viejo paradigma, el de la nación homogénea, representada en la música por un único símbolo o género musical nacional.

Siguiendo esta línea de pensamiento, el discurso de la nación multicultural y pluriétnica llevaría a la articulación de un nuevo paradigma de nación, una transformación que, de la misma forma que sucedió con el paradigma anterior, debería conducir a cambios concretos a nivel de la estética musical. En contraste con la nación étnica y culturalmente homogénea, la nueva nación multicultural se traduciría simbólicamente, no solo en el rechazo ante un género musical nacional único, sino también en una progresiva disolución de las fronteras entre los géneros musicales locales.

En los últimos años ambos aspectos se han manifestado claramente en el medio musical colombiano. Por un lado, se ha empezado a cuestionar el uso del término "música colombiana" para referirse exclusivamente a la música andina de cuerdas—algunos textos académicos han contribuido en el desarrollo de esta discusión, como el libro de Peter Wade acerca de la relación entre nación y música tropical (2000)—y los festivales folclóricos creados alrededor de géneros y tradiciones musicales locales han tomado muchísima fuerza—el Festival del Porro en San Pelayo, el Festival del Pasillo en Aguadas, el Petronio Álvarez de Músicas del Pacífico en Cali, etc..

Por otro lado, músicos jóvenes que desde los años noventa comenzaron a explorar las sonoridades del folclor, o que simplemente a través de su formación se vieron expuestos a diferentes lenguajes musicales, han comenzado a combinar unos con otros, muchas veces de manera bastante espontánea. Esto es signo de una transformación interesante: si la idea de nación heredada del siglo XIX estaba basada en la inmutabilidad del folclor, el nuevo concepto de lo nacional parece basarse en la diversidad de las manifestaciones musicales y en la plasticidad con la que se rearticulan elementos musicales heterogéneos para crear nuevas expresiones.

Para mostrar el paso de un paradigma nacional al otro de manera concreta, vamos a comparar el Festival BAT con unos eventos de características similares llevados a cabo en Medellín un poco más de cincuenta años atrás. Esta comparación tendrá dos partes: en la primera se analizará la organización y el diseño de cada evento, y en la segunda se examinarán algunos de los productos musicales derivados de cada

uno de ellos. En la siguiente sección comenzaremos con la descripción del concurso anual Música de Colombia, cuyas cuatro versiones se transmitieron por radio a todo el país hace ya más de medio siglo atrás, describiendo el contexto dentro del cual se desarrollaba así como algunos aspectos de su funcionamiento.

El paradigma de la nación homogénea: el concurso Música de Colombia (1947-1951)

A finales de la década del cuarenta y comienzos de década del cincuenta, Fabricato, en ese entonces la segunda empresa textil más grande del país, puso en marcha el concurso Música de Colombia como parte de una agresiva estrategia publicitaria para impulsar el consumo de la producción industrial nacional. El principal propósito del concurso era valerse de la música para exaltar el nacionalismo y así convencer al público colombiano de mantenerse fieles a los productos colombianos, cuyo consumo estaba amenazado por el regreso de los productos norteamericanos después del fin de la Segunda Guerra Mundial (Santamaría 2006).

Música de Colombia se convirtió así en un programa radial semanal en el cual la orquesta y los cantantes de la estación interpretaban las piezas enviadas por los compositores participantes. No sobra recordar que fue en buena medida a raíz de la necesidad de llevar al aire a nivel nacional este concurso, que Fabricato y su competidora Coltejer entraron en una fuerte disputa por controlar el negocio de las cadenas radiales⁵. De este enfrentamiento surgieron las poderosas Caracol (Cadena Radial Colombiana) y RCN (Radio Cadena Nacional), que hoy en día controlan buena parte del sector de las telecomunicaciones en Colombia.

Aunque las condiciones y los premios del concurso fueron variando con los años, un simple recuento de la distribución de categorías y recompensas de la primera versión del concurso en 1948 es útil para nuestro propósito comparativo⁶. Música de Colombia estaba dividido en dos grandes categorías: la académica y la popular. En lo académico, se premiaba con \$1500 a la mejor fantasía sinfónica sobre temas colombianos. En la categoría de lo popular se otorgaba un premio de

⁵Para profundizar en los detalles de este conflicto, ver Gustavo Pérez Ángel y Nelson Castellanos (1998) *La radio del tercer milenio: Caracol 50 años*. Santafé de Bogotá: Caracol, y Fernando Gil Araque (2003) "Ecos, con-textos y des-conciertos: *La composición y la práctica musical en torno al Concurso Música de Colombia 1948-1951* patrocinado por Fabricato," Proyecto de Investigación, Medellín, Universidad EAFIT.

⁶ Un análisis detallado de cada versión del concurso en Gil Araque (2003), op. cit.

\$750 al mejor bambuco, y tres premios de \$500 al mejor pasillo, al mejor aire colombiano, y a la mejor canción colombiana⁷. Si nos detenemos en la categorización y el monto de los premios veremos que hay una clara intención por establecer una jerarquía en la representación de lo nacional: lo académico está por encima de lo popular, y el bambuco es considerado más importante que los otros géneros tradicionales populares.

Aunque el texto de la convocatoria no lo dice de manera literal, se da por descontado que los otros "aires colombianos" son géneros que pertenecen también a la tradición musical de la zona andina—guabinas, danzas, torbellinos, bundes, etc⁸. Esto se hace evidente si nos detenemos a pensar que a ningún compositor se le ocurrió presentar una cumbia al concurso, aún cuando en ese entonces estaba comenzando la fiebre por la música de Lucho Bermúdez y Pacho Galán. Aceptar la cumbia supondría aceptar las tradiciones musicales de raíz africana de la Costa Atlántica como parte de lo nacional, lo que entonces era impensable (ver Wade 2000). Pero además, la cumbia o el porro, que en la época se estaban volviendo muy populares en las ciudades gracias a su adaptación al formato de big-band norteamericana, eran géneros bailables, y esta conexión con lo corporal era un poco problemática para la representación de lo nacional, como veremos después.

No es este el espacio para entrar a entrar en detalles acerca de las múltiples razones que hubo detrás del fin de la serie de concursos Música de Colombia después de la versión de 1951⁹. Valdría la pena, sin embargo, hacer un breve balance del impacto que tuvo el concurso a mediano y largo plazo. El concurso Fabricato tuvo en realidad muy poca trascendencia para la historia del desarrollo de la música académica en el país. De hecho los manuscritos de las piezas sinfónicas estuvieron mucho tiempo olvidados en un archivo en la textilera; hace unos años el archivo fue donado a la universidad Eafit de Medellín, en donde un equipo de investigadores liderados por el historiador Fernando Gil Araque realizó un completo estudio (ver Gil Araque 2003).

⁷"Fabricato abre sensacional concurso de música colombiana", texto de la convocatoria publicado en la revista *Gloria*, septiembre-octubre de 1947.

⁸Habría que hacer la salvedad de que Luis Miguel de Zulátegui, compositor español residenciado en Medellín, se inspiró en una danza guajira para componer su fantasía para pequeña orquesta titulada "Ay mi negrita D'Uribía". Ver Gil Araque op.cit.

⁹Para más detalles, ver Carolina Santamaría (2006) *Bambuco, Tango, and Bolero: Music, Identity, and Class Struggles in Medellín, Colombia, 1930-1953*. Ph.D. Dissertation in Ethnomusicology, University of Pittsburgh.

En contraste, el concurso tuvo un impacto importante en la música tradicional popular, dado que algunas de las piezas participantes se siguen manteniendo vivas en el repertorio de los grupos tradicionales de cuerdas. Pero tal vez el aporte más significativo del concurso Fabricato fue que contribuyó a "descubrir" y posicionar a una de las figuras más importantes de la música andina colombiana, el compositor y arreglista santandereano Luis Uribe Bueno. Con Uribe Bueno, quien ganó varios premios en cada una de las versiones del concurso, se introdujeron en el repertorio tradicional de manera definitiva el virtuosismo instrumental y el cromatismo armónico¹⁰.

Encontramos un claro ejemplo de lo anterior en el famoso pasillo "El cucarrón", ganador del premio al mejor pasillo en 1948. A pesar de que existen muchas versiones de esta pieza, vamos a referir los comentarios al arreglo para orquesta que realizó el mismo compositor para el concurso radial, y cuya grabación original fue rescatada por el equipo de EAFIT en el archivo de la Radiodifusora Nacional. La pieza fue bastante criticada en ese entonces por la evidente intención del compositor de emular "El vuelo del moscardón" de Rimsky-Korsakov.

Después de una breve introducción del contrabajo solo que desemboca en un tutti de la orquesta, los violines imitan el revoloteo del cucarrón a través de una escala cromática que sube un poco y luego se descuelga rápidamente (*accelerando* y *crescendo*) para terminar con una enérgica respuesta de las maderas y los cobres. La segunda frase, que cierra el primer periodo, hace el mismo gesto sobre la tonalidad relativa mayor y concluye con el consabido "tan, ta-tán" (3/4: negra, silencio de corchea, corchea, negra) sobre el acorde de tónica, propio del patrón rítmico del pasillo. La sucesión de acordes cromáticos, que crea el efecto de inestabilidad que buscaba el compositor, era absolutamente innovadora para el lenguaje armónico tradicional, basado en simples relaciones diatónicas. El uso prominente de los cobres es signo de lo consciente que era Uribe Bueno del brillo requerido para crear una sonoridad transparente en la orquestación de una pieza que iba a ser transmitida por la radio.

El paradigma de la nación multicultural: el Festival BAT (2004)

¹⁰El estudio más completo que se ha hecho hasta el momento de la figura histórica y la obra de Uribe Bueno está en María Eugenia Londoño y Alejandro Tobón (2004) "Luis Uribe Bueno, su vida y su obra." Grupo de Investigaciones Valores Musicales Regionales. Medellín, Universidad de Antioquia. Documento inédito.

Cerca de sesenta años más tarde, el contexto dentro del cual se lleva a cabo el concurso del Festival BAT es bien diferente. En primer lugar, si bien el interés de la Fundación BAT no se basa en una estrategia publicitaria, su propósito tampoco es totalmente filantrópico. Este organismo, creado por la multinacional British American Tobacco, patrocina festivales y exposiciones de artes populares a cambio de una deducción de impuestos y de la buena prensa que este tipo de eventos le da a la industria tabacalera.

La presencia de la Fundación en festivales folclóricos, habitual desde hace algunos años, llevó a muchos músicos a acercarse a este organismo solicitando apoyo para sus proyectos. La abundancia de proyectos musicales de buena calidad animó a los directivos a lanzarse a organizar el Festival¹¹. La estructura del concurso del Festival BAT también responde a condiciones y necesidades diferentes. En su convocatoria, el Festival se abstiene de precisar géneros musicales y formatos instrumentales, y admite tradiciones musicales de todas las regiones del país.

Para Antonio Arnedo, si la convocatoria hubiese establecido unos límites genéricos, estilísticos o instrumentales, habría restringido dos aspectos que él ve como fundamentales: la diversidad y la creatividad¹². Esta observación pone de relieve la importancia que en el nuevo paradigma cobran tanto la inclusión de la multiplicidad cultural y étnica como la innovación estética. Además plantea uno de los problemas que serán más difíciles de resolver tanto para los jurados como para los mismos grupos participantes, que es determinar qué se puede considerar como "nuevo".

A pesar del manifiesto interés por la diversidad, el concurso inevitablemente tiende a privilegiar ciertas miradas, y en esta reorganización de los valores estéticos veremos la manera en que se rearticula lo nacional. Por ejemplo, el mismo formato del evento determinó unos límites temporales para las piezas: los grupos tenían solo doce minutos para presentar tres obras¹³. Por sí misma esta condición elimina en gran parte la improvisación y el alargamiento indefinido del performance, que son características muy propias de las músicas tradicionales y especialmente de las de baile.

¹¹Oliva Díaz-Granados (directora de la Fundación) en el conversatorio de Nueva Música Colombiana organizado por la BAT en el teatro Jorge Eliécer Gaitán, agosto 8 de 2006.

¹²Citada entrevista con Antonio Arnedo.

¹³No sobra aclarar que el límite temporal de presentaciones de 12 minutos es común en otros festivales, como es el caso del Festival Petronio Álvarez de Música del Pacífico.

El concurso favorece un formato de concierto afín a las prácticas de la música académica y el jazz. Debe ser una música para escuchar y no tanto para bailar, por lo cual debe recurrir a la elaboración sofisticada del material musical y al virtuosismo instrumental. Esto deja entrever que la música de estos grupos no tiene como objetivo inmediato ser de consumo masivo. De hecho cantantes que trabajan con elementos del folclor pero que son más cercanos al pop, como Carlos Vives, Andrés Cabas, o Fonseca, no participaron en la convocatoria, aunque muchos de los músicos que tocan en sus bandas y en sus discos sí lo hicieron con sus propios grupos. Además, el énfasis que se le dio a lo puramente instrumental se vio reflejado en los pocos grupos con cantantes que llegaron a la final.

Como se mencionó anteriormente, el concurso no predeterminó los géneros musicales o los formatos instrumentales de los grupos participantes, y estructuró su funcionamiento alrededor de varios premios otorgados en las categorías de mejor propuesta musical, mejor composición musical inédita, y mejor intérprete. La ausencia de límites genéricos e instrumentales específicos hace más complejo entrar a evaluar qué es y cómo debe sonar lo nacional. Esto requiere que tanto músicos como jurados desarrollen nuevas estrategias para manipular y evaluar el material musical tradicional, y es a esto a lo que en últimas se refiere el adjetivo "nuevo".

Esto se manifiesta claramente en la definición que hace Arnedo de Nueva Música Colombiana: "toda aquella música que en su contenido propone, o busca redefinir, o profundizar en los lenguajes de las músicas locales en Colombia"¹⁴. Esto va a llevar a que elementos técnicos puntuales (patrones rítmicos, uso de determinados instrumentos, de procedimientos formales, de construcciones melódicas etc.) hagan las veces de índices de las músicas locales. A continuación presentaremos ejemplos de los recursos que usan tres de los grupos ganadores para indicar lo local.

La fortaleza de *Guafa Trío* reside en interpretar de manera innovadora piezas clásicas de los repertorios tradicionales andino y llanero, aunque también interpreta composiciones nuevas de los miembros del grupo. El aspecto más notorio de su trabajo está en el uso de sonoridades poco convencionales dentro de la tradición, logradas a través de una combinación de instrumentos poco común y al uso de técnicas instrumentales que requieren de gran virtuosismo. Tomaremos como

¹⁴Citada entrevista con Antonio Arnedo.

ejemplo la interpretación que Guafa hace del pasillo "El violento", compuesto por el compositor paisa Carlos Vieco en 1935¹⁵.

La primera muestra de su singularidad está en la conformación instrumental del trío: mientras que el trío tradicional de la música andina está generalmente compuesto por una guitarra, un tiple y una bandola o requinto, Guafa está integrado por una flauta traversa, un cuatro llanero y un contrabajo. La ausencia del tiple y su reemplazo por el cuatro llanero como único instrumento tradicional marcan de entrada una clara diferencia tímbrica. Aunque la flauta es responsable de la función melódica la mayor parte del tiempo, todos los instrumentos tienen episodios en los que llevan la melodía principal (en contraste con la típica subordinación de la guitarra y el tiple al papel protagonista de la bandola o requinto).

Es notorio el efecto percusivo que hace la flauta del soplo, un poco a la manera del golpe tradicional de acompañamiento del tiple, y la gran extensión y riqueza ornamental de sus frases. El cuatro, por su parte, se transforma en un versátil instrumento melódico al explotar la agilidad de movimiento que permite su mástil pequeño y delgado para la mano izquierda, que puede cambiar de acordes y resbalar sobre los trastes a una velocidad asombrosa. El contrabajo en pizzicato provee la base armónica y su parte se convierte ocasionalmente en línea melódica principal. Todo esto sucede en una marcación de tempo *presto*, lo que nos recuerda el por qué del nombre que escogió Vieco para su pasillo: la palabra violento hace alusión a alguien con mucha destreza y habilidad para determinados oficios¹⁶. Ciertamente el virtuosismo instrumental de cada uno de los miembros del trío concuerda con esta descripción.

La propuesta de *Puerto Candelaria* está marcada por un manejo muy inteligente de la irreverencia como estrategia musical. Las piezas de Juan Diego "Juancho" Valencia, pianista y director del grupo, enredan las expectativas del oyente planteando elementos conocidos dentro de contextos inusuales, o que desembocan en situaciones que parecen equivocadas. Puerto Candelaria, originalmente un quinteto de jazz, se ha convertido recientemente en un sexteto que pretende reproducir la sonoridad de las bandas de pueblo. Su lenguaje jazzístico explora

¹⁵Vale la pena anotar la coincidencia de que la composición de este pasillo también resultó de un concurso patrocinado por la Compañía Colombiana de Tabaco, realizado con ocasión de la inauguración de la estación radial *La Voz de Antioquia* en Medellín, ver Carolina Santamaría, op.cit. La versión de Guafa está incluida en su disco "Entre montaña y sabana" (2004).

¹⁶Leonardo Gómez, en el librito acompañante del disco "Entre montaña y sabana" (2004). Guafa Trío. Bogotá: Fundación BAT Colombia.

nuevas armonías con dejos melódicos y patrones rítmicos provenientes del folclor y de géneros populares comerciales. Este último es el caso de la pieza titulada "Proceso", un chucu-chucu sobre el que trataremos a continuación¹⁷.

Este género, una adaptación de la cumbia hecha por la industria discográfica antioqueña a mediados de los años 50, se caracteriza por la persistencia de su patrón rítmico "chucu-chú" (compás de 4/4: dos corcheas-negra, dos corcheas-negra), del que muy probablemente se desprende su designación. La pieza comienza con una introducción en que la batería marca constantemente el patrón mientras el piano presenta un bajo de dos compases de acompañamiento que es reiterado varias veces. Aquí aparece la primera "inexactitud" que radica en el uso consecutivo de la tercera mayor y la tercera menor del modo; en otras palabras, la tonalidad no es ni mayor ni menor.

La guitarra eléctrica se une al diálogo con una línea melódica que tampoco parece encajar con la armonía ambigua que propone el bajo. A continuación aparece el saxo alto con una melodía bastante común (con un toque sincopado que le da sabor, nota "resbalada" al final y doblada en terceras) pero una vez más, sin aparente relación con la armonía. A estas alturas, es claro que la pieza funciona con una armonía no tonal, que a pesar de su rareza, suena extrañamente familiar para un oyente normal que no entiende de esos aspectos técnicos.

El trabajo del *grupo Curupira* se orienta hacia una combinación un tanto ecléctica de elementos del folclor, del rock, del rap y del funk, mezclados con técnicas de composición académica de vanguardia, e incluso con organizaciones y desplazamientos rítmicos de la tradición musical clásica de la India. En lo instrumental, el grupo se caracteriza por la combinación de gran cantidad de instrumentos de percusión provenientes de los litorales Atlántico y Pacífico, el uso de gaitas, y la prominente presencia del bajo y la guitarra eléctrica.

Curupira logra sonoridades muy densas y compactas de gran complejidad rítmica, como es el caso de la pieza "La funklorica", del compositor, arreglista y director del grupo, Juan Sebastián Monsalve¹⁸. La pieza es básicamente un groove de funk tocado con los instrumentos de la tradición de la gaita: luego de una corta introducción donde se

¹⁷El registro grabado de esta pieza se encuentra en el disco "Kolombian jazz" (2002) Puerto Candelaria. Medellín: Guana Records.

¹⁸Esta pieza hace parte del trabajo discográfico "Puya que te coge" (2001) Curupira. Bogotá: Curupira.

lenguajes musicales y recursos técnicos de ámbitos que antes eran tenidos como mundos separados.

El jurado estuvo compuesto por: un destacado representante de la academia, Juan Antonio Cuéllar (Doctor en composición y decano de la Facultad de Artes de la Universidad Javeriana de Bogotá); un compositor ampliamente reconocido por desenvolverse igualmente bien en tanto en los ámbitos de las músicas académicas como en las populares, Paul Desenne (cellista y compositor venezolano de amplia trayectoria nacional e internacional); y un músico popular heredero directo de una tradición musical familiar de gran trascendencia, Marco Vinicio Oyaga (percusionista de músicas tradicionales del Caribe e hijo de Totó la Momposina). El resultado de estas tres visiones se cristaliza entonces en un formato de concierto híbrido, en palabras de Cuéllar, una especie de hijo ilegítimo del jazz y la música clásica¹⁹.

La polaridad académico/popular, causa de ásperas tensiones en el concurso de Fabricato y en otros ámbitos de la práctica musical colombiana a lo largo del siglo XX, parece haber sido superada en el discurso del Festival BAT. Sin embargo, no deja de haber una dicotomía fundamental, esta vez entre el concierto popular y otra práctica musical bastante arraigada en las fusiones que se están haciendo con el folclor, que llamaríamos lo "bailable comercial". Como afirmamos anteriormente, las agrupaciones musicales con experiencias más cercanas al pop y a la música bailable no tomaron parte en el concurso; y aunque no estuvieron literalmente excluidas dentro de la convocatoria, parecen haber tenido poca participación por la misma manera como estaba planteado el proyecto.

Podríamos citar el ejemplo de la participación de Hugo Candelario, músico, arreglista y director del *Grupo Bahía de Cali*, la orquesta de baile con la propuesta más innovadora de los últimos años. Hugo se presentó en BAT, no con este grupo, sino con un ensamble más pequeño, *Bahía Trío*. Aunque ambas agrupaciones trabajan con la música del litoral Pacífico, en especial con la música de marimba de chonta del sur de la región, el formato y el lenguaje musical del trío parece ser más adecuado para el espacio de concierto que plantea el Festival BAT.

La presencia de esta polaridad indica que la representación de lo nacional que plantea BAT sigue siendo articulada predominantemente como algo intelectual, elaborado y de vanguardia, en contraste con la

¹⁹Juan Antonio Cuéllar, comunicación personal.

expresión de lo intuitivo y lo corporal. Esta última afirmación tiene matices, puesto que a diferencia del concurso de Fabricato, el Festival BAT premia el desempeño de los intérpretes, es decir, reconoce que la música existe en el ámbito de lo performativo y que no es exclusivamente el resultado de la idea fija de un compositor. Irónicamente, esto riñe un poco con el premio de "mejor composición musical inédita" que está pensado para reconocer el trabajo de un creador individual, y que por lo tanto tiende a pasar por alto la creación colectiva que resulta de las dinámicas de trabajo de no pocos de estos grupos²⁰.

En términos generales podría decirse que aunque los resultados sonoros de ambos concursos sean radicalmente diferentes, muchos de los principios ideológicos que gobiernan la representación de lo nacional se siguen manteniendo. Sin embargo, pensamos que hay una diferencia radical entre ambos concursos. Ciertamente existen intereses comerciales de fondo en ambos casos²¹, pero el concurso de Fabricato no aspiraba a tener un impacto en el mercado musical, puesto que nunca consideró a la música o al grupo musical en sí mismos como artículos de consumo.

El fomento de la música colombiana tenía como trasfondo ampliar el repertorio y quizás el patrimonio—un propósito que no se vio poco reflejado en la realidad, ya que muchas de las partituras estuvieron olvidadas por años en un archivo. Pero para *Fabricato* la música jugaba un papel secundario en su propósito principal, que era aumentar la audiencia de su programa radial. En contraste con este desinterés en el potencial de la música como producto de consumo, el *Festival BAT* es absolutamente consciente de su rol como plataforma de lanzamiento al gran público de estas nuevas experiencias musicales que todavía son marginales dentro del mercado nacional.

Los tres grupos que mencionados anteriormente (*Guafa Trío*, *Curupira* y *Puerto Candelaria*) tienen cada uno entre dos y cuatro trabajos

²⁰Entrevistas con Juan Sebastián Monsalve e Ignacio Ramos.

²¹Habría que preguntarse la razón por la cual estas representaciones de lo nacional han surgido en la esfera de la empresa privada y no en la estatal. Se podría aducir que a lo largo de su historia el estado colombiano ha sido bastante débil a la hora de producir representaciones de lo nacional. Pero también habría que considerar otros casos latinoamericanos con estados mucho más fuertes y discursos nacionalistas muy arraigados, como por ejemplo México, para ver que allí también el ámbito privado tuvo un gran impacto en la creación de símbolos nacionales, ver Joy Elizabeth Hayes, (2000) *Radio Nation: Communication, Popular Culture and Nationalism in Mexico, 1920-1950*. Tucson: The University of Arizona Press.

discográficos independientes que circulan en públicos restringidos, principalmente en Bogotá y Medellín, que es donde están basados éstos y la mayoría de los otros grupos. De hecho, parte del premio dado al Ensamble Sinsonte, ganador en la categoría mejor propuesta musical, consistió en producir su primer trabajo discográfico. Aunque la Fundación BAT no se convierte así en una productora musical independiente, si cumple el papel de mecenas y facilita la conexión con redes de conciertos y festivales dentro y fuera del país²².

La relación con el mercado enmarca la manera como se mueve simultáneamente la *Nueva Música Colombiana* dentro del ámbito de la nación y fuera de sus fronteras, en concordancia con las lógicas del mercado de la *world music*. Dentro de los límites nacionales, el Festival BAT contribuye a legitimar las nuevas representaciones no tradicionales de lo nacional; hacia fuera, es una especie de certificado de autenticidad que permite la construcción de una alteridad estratégica de lo colombiano²³.

La Nueva Música Colombiana se convierte así en una etiqueta de mercado que, a nuestro modo de ver, cabría dentro de la *world music* y no del *world beat*. Este último término, según dice Steven Feld, "denota todas las mezclas pop-étnicas, músicas de fusión bailables y en general las fusiones musicales de todo el mundo, particularmente sus centros urbanos" (Feld traducido en Hernández 2004). En este sentido, esta nueva música nacional se quiere alejar de la mirada occidental europea y norteamericana que tiende a esencializar lo latino y lo colombiano como identidades exóticas asociadas a cuerpos sensuales, racializados (de piel oscura) y en movimiento—que es como se venden en el exterior cantantes como Shakira y Carlos Vives²⁴.

Conclusiones

²²Este mecenazgo se ve reflejado de manera concreta en el acercamiento entre la Fundación BAT y la multinacional EMI para estudiar la posibilidad de producir los discos del movimiento (Oliva Díaz-Granados en el conversatorio de Nueva Música Colombiana organizado por la BAT en el teatro Jorge Eliécer Gaitán, agosto 8 de 2006).

²³Acerca de la construcción de una alteridad estratégica, ver el de lo nacional mexicano en Leonora Saavedra (2002) "Carlos Chávez y la construcción de una alteridad estratégica." En *Diálogo de Resplandores: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas*, 125-36. México DF: CONACULTA.

²⁴Según el periodista e investigador musical italiano Vincenzo Perna, en Europa la música latina prácticamente no figura dentro de la categoría *world music*, puesto que por lo general se la relaciona con música de fiesta y de baile, y por lo mismo el término "latino" a veces tiene connotaciones de ser vulgar y de clase baja (comunicación personal).

Por las conversaciones realizadas con los músicos, parece que tanto la articulación de la Nueva Música Colombiana como una categoría de world music, así como el estatus de su trabajo musical como "música nacional" son aspectos que todavía están abiertos a debate. Antonio Arnedo, por ejemplo, no ve relaciones directas entre Nueva Música Colombiana y world music. Otros, por el contrario, reconocen que hay algunas conexiones; como bien lo anota Juan Carlos Garay (periodista cultural que ha seguido de cerca la evolución del movimiento en los últimos cinco años) uno de los primeros trabajos discográficos que recoge la actividad de los grupos se inspira para su carátula en los colores y los diseños del sello discográfico Putumayo²⁵.

Para los grupos, la visibilización de su trabajo a través del Festival BAT y de otros eventos similares ha permitido su presencia en ferias internacionales donde se promociona la música latinoamericana no tradicional, como *Mercado Cultural*, que se llevó a cabo en Salvador de Bahía (Brasil) el diciembre de 2005²⁶; Guafa Trío entró hace poco al catálogo de *Espíritu del Sur*, una empresa dedicada a la promoción de grupos de música del mundo con centro en Madrid²⁷.

Hay menos consenso entre los músicos con respecto a qué es lo "nuevo"—para Ignacio Ramos, de Guafa, lo que ellos hacen no es demasiado diferente de lo que hacían otros compositores e intérpretes de música andina—o con respecto a la definición y alcances de "lo colombiano"—por ejemplo, en el librito acompañante del último disco de Puerto Candelaria (2005) aparece la siguiente frase "the Colombian identity is a non identity". ¿Es esta una manera de negar la homogeneidad de lo nacional, de rechazar la simplificación y esencialización de lo colombiano? En ese sentido, el derrotero del movimiento de Nueva Música Colombiana parece ofrecer muchas más preguntas que respuestas.

El análisis de este caso sugiere que la multiculturalidad y la globalización no terminan con la formulación de nuevos símbolos de lo nacional, por más anticuado que parezca el marco de la nación ante el discurso de lo global. El ideal de la multiculturalidad permite la fragmentación y rearticulación de los géneros y los lenguajes musicales locales sin que eso lleve a que se desdibujen los límites de la identidad nacional. Lo que

²⁵Juan Carlos Garay, comunicación personal. Se refiere al disco "El León en concierto" (2005) Bogotá: Dirección Nacional de Divulgación de Cultura, Universidad Nacional de Colombia, grabado y producido en el marco de una serie de conciertos realizados en el Auditorio León de Greiff en 2004.

²⁶Ver información en http://www.mercadocultural.org/mostras_musica.html

²⁷Ver información en <http://www.espiritudelsur.com/grupos/guafa.htm>

vemos es una reconfiguración de elementos, una mezcla que se ajusta a ciertas normas de representación de lo nacional, que a pesar de lo que se piense, no están tan lejos de la manera como se ha construido la nación musicalmente desde el siglo XIX.

BIBLIOGRAFIA

- García Canclini, Néstor (1999) *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- Gil Araque, Fernando (2003) "Ecos, con-textos y des-conciertos: La composición y la práctica musical en torno al Concurso Música de Colombia 1948-1951 patrocinado por Fabricato". Proyecto de Investigación, Medellín, Universidad EAFIT.
- Gros, Christian (2000) "De la nación mestiza a la nación plural: el nuevo discurso de las identidades en el contexto de la globalización". En *Museo, memoria y nación: Misión de los museos nacionales para los ciudadanos del futuro*, 351-363. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Hayes, Joy Elizabeth (2000) *Radio Nation: Communication, Popular Culture and Nationalism in Mexico, 1920-1950*. Tucson: The University of Arizona Press.
- Hernández, Óscar (2004) "El sonido de lo otro: nuevas configuraciones de lo étnico en la industria musical." *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas* 1/1: 4-22.
- Londoño, María Eugenia y Alejandro Tobón (2004) "Luis Uribe Bueno, su vida y su obra." Grupo de Investigaciones Valores Musicales Regionales. Medellín, Universidad de Antioquia. Documento inédito.
- Milewski, Barbara (1999) "Chopin's Mazurkas and the Myth of the Folk," *19th Century Music* 23/2, 113-35
- Ochoa, Ana María (2003) *Músicas locales en tiempos de globalización*. Enciclopedia latinoamericana de sociocultura y comunicación. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- Pérez Ángel, Gustavo, y Nelson Castellanos. 1998. *La radio del tercer milenio: Caracol 50 años*. Santafé de Bogotá: Caracol.
- Saavedra, Leonora (2002) "Carlos Chávez y la construcción de una alteridad estratégica." En *Diálogo de Resplandores: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas*, 125-36. México DF: CONACULTA.
- Turino, Thomas (2000) *Nationalists, Cosmopolitans, and Popular Music in Zimbabwe*. Chicago: University of Chicago Press.
- Santamaría, Carolina (2006) *Bambuco, Tango, and Bolero: Music, Identity, and Class Struggles in Medellín, Colombia, 1930-1953*. Ph.D. Dissertation in Ethnomusicology, University of Pittsburgh.
- Wade, Peter (2000) *Music, Race, and Nation: música tropical in Colombia*. Chicago and London: University of Chicago Press.

ENTREVISTAS

- Jorge Sepúlveda (percusionista de Curupira) Bogotá, 20 de abril de 2006
- Antonio Arnedo, (saxofonista y asesor de BAT) Bogotá, 3 de mayo de 2006
- Juan Sebastián Monsalve (director y arreglista de Curupira), Bogotá, mayo 17 de 2006
- Ignacio Ramos (flautista de Guafa Trío), Bogotá, mayo 18 de 2006

GRABACIONES DISCOGRÁFICAS REFERIDAS

- Curupira. 2001. "Puya que te coge". Bogotá: Curupira.
- Guafa Trío. 2004. "Entre montaña y sabana". Bogotá: Fundación BAT Colombia.
- Puerto Candelaria. 2002. "Kolombian jazz". Medellín: Guana Records.
- Puerto Candelaria. 2005. "Llegó la banda". Medellín: Merlin Studios Producciones.
- Varios. 2005. "El León en concierto". Bogotá: Dirección Nacional de Divulgación de Cultura, Universidad Nacional de Colombia.
- Hayes, Joy Elizabeth (2000) *Radio Nation: Communication, Popular Culture and Nationalism in Mexico, 1920-1950*. Tucson: The University of Arizona Press.