



UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

**Bandas sonoras de la colombianidad.  
Un estudio de los íconos musicales de la nación  
en el siglo XXI**

**David Fernando García González**

Universidad Nacional de Colombia  
Centro de Estudios Sociales  
Bogotá, Colombia  
2016

**Bandas sonoras de la colombianidad.  
Un estudio de los íconos musicales de la nación  
en el siglo XXI**

**David Fernando García González**

Tesis presentada como requisito parcial para optar al título de:  
**Doctor en Ciencias Humanas y Sociales**

Director:  
Doctor en Historia y Civilizaciones, Paolo Vignolo

Línea de Investigación: Agentes Culturales  
Grupo de Investigación: Prácticas culturales, imaginarios y representaciones

Universidad Nacional de Colombia  
Centro de Estudios Sociales  
Bogotá, Colombia  
2016

A Emma, con la esperanza de que pueda ponerle música a un país en paz

¿Sabías que existe un absurdo país llamado Colombia?  
¿Sabes por lo menos dónde está situado este país?  
¿y has escuchado la explosiva música colombiana?  
*Puerto Candelaria*

“Sin música ningún Estado puede sobrevivir”  
*Moliere*

## **Agradecimientos**

A Ivonne, por ayudarme a concebir este trabajo a lo largo de estos últimos años, y por dar a luz, ella sola, a nuestra hija.

A Paolo Vignolo, porque sin conocerme apostó por este trabajo desde el principio. En el proceso, más que un tutor, gané un amigo.

A César González, por no levantarse de la mesa y seguir apostando por la vida; por su amor por la música y “por nuestras conversaciones sentipensantes, que ojalá sean eternas”.

A Mauricio Montenegro, porque este trabajo pocas veces avanzó tanto como cuando caminamos y tomamos café dándole vueltas a la música, a la literatura y a la vida.

A todos las personas que entrevisté y que gentilmente quisieron compartir conmigo sus experiencias vitales y profesionales con la música. Sin tener porqué, me contaron partes importantes de sus vidas.

A los amigos y profesores que en estos años se tomaron el tiempo de leer y discutir, formal e informalmente, borradores de diferentes apartados de este trabajo. En verdad su generosidad y sus ideas son impagables.



## Resumen

A partir de la articulación entre identidad, música y nación, esta investigación analiza la naturaleza y los cambios del nacionalismo musical en Colombia tomando como estudio de caso la llamada Nueva Música Colombiana. En el primer capítulo se propone la noción de «procesos de iconización musical de la nación», la cual ofrece una nueva forma de conceptualizar los nacionalismos musicales. A continuación, a manera de antecedentes y contexto, se analiza brevemente el proceso de iconización de algunas piezas emblemáticas de la Música del Interior y la Música Costeña, dos construcciones socioculturales fuertemente articuladas a la ideología del mestizaje y al imaginario de Colombia como “un país de regiones”, dichas piezas con frecuencia son consideradas como íconos de la colombianidad. En el tercer y cuarto capítulo se hace una genealogía completa de la Nueva Música Colombiana, y finalmente, en el último capítulo, se describen las prácticas y las puestas en escena de la nación asociadas contemporáneamente con este fenómeno que ha servido como banda sonora de la transición hacia una nación multicultural.

**Palabras clave:** Nación, íconos musicales, identidad nacional, música colombiana, procesos de iconización musical, Nueva Música Colombiana.

## Abstract

Based in the relationship between identity, music and nation, this research examines the nature and changes of musical nationalism in Colombia taking as a case study the so-called New Colombian Music. The first chapter proposes the notion of "processes of musical iconization of the nation", which offers a new way of conceptualizing musical nationalisms. Then, as a background and context, I briefly analyze the process of iconization of some emblematic pieces of the Música del Interior and Música Costeña, two socio-cultural constructions articulated to the ideology of mestizaje and the imaginary of Colombia as a country of regions, such pieces are often regarded as icons of “Colombianess”. In the third and fourth chapter a complete genealogy of the New Colombian Music is made, and finally, in the last chapter, I describe the practices and the staging in scene of the nation associated contemporaneously with this phenomenon that has served as soundtrack of the transition to a multicultural nation.

**Keywords:** Nation, Musical Icons, National Identity, Música colombiana, Processes of Musical Iconization, New Colombian Music.

## Contenido

<b>Introducción</b> .....	8
<b>1. <i>Come together</i>: juntos y revueltos. Coordenadas para una cartografía de la música colombiana</b>	
1.1. <i>Come together</i> : juntos y revueltos.....	17
1.2. Primera coordenada: Los procesos de construcción de nación.....	27
1.3. Segunda coordenada: La crisis del estado-nación.....	34
1.4. Tercera coordenada: El debate de la nación en Colombia.....	38
1.5. Cuarta coordenada: Nacionalismos musicales y el problema de la nación en “la música colombiana”.....	40
1.6. «Iconización musical de la nación»: una propuesta teórica.....	48
<b>2. La Música del Interior y la Música Costeña: Un recorrido por los íconos musicales del siglo XX.</b>	
2.1. “Ay, qué orgulloso me siento de ser colombiano”: La Música del Interior y la colombianidad a principios del siglo XX.....	63
2.1.1. El Primer Centenario de la Independencia y la crisis de la identidad,nacional .....	66
2.1.2. La Exposición Iberoamericana de Sevilla y “Los años nacionalistas”.....	73
2.1.3. ¿Con o sin ruana? Prácticas musicales y universos narrativos de la Música del Interior.....	80
2.1.4. Prácticas discursivas y prácticas institucionales en el proceso de legitimación de la Música del Interior.....	88
2.1.5. Desentonando la Música del Interior: Más allá de la melancolía y la nostalgia.....	98
2.2. “Colombia tierra querida”: Una aproximación al universo cultural de la Música Costeña...102	
2.2.1. <i>Empieza la algarabía con ritmos muy colombianos</i> : Prácticas musicales y puestas en escena de la Música Costeña.....	104
2.2.2. <i>Playa, brisa y mar...</i> Ejemplos y contra-ejemplos de los temas de la Música Costeña.....	107
2.2.3. Apocalípticos e integrados: Prácticas discursivas en la legitimación de la Música Costeña.....	114
2.2.4. (Re)Valorizando lo popular y lo regional: Prácticas institucionales en la masificación de la Música Costeña.....	122
2.2.5. “Los amigos de García Márquez nos enseñaron cómo se celebra un Nobel”: Estocolmo y la internacionalización de la Música Costeña.....	128
<b>3. Tradición en transición. Una genealogía de la Nueva Música Colombiana (Primera parte: 1960 – 1990)</b>	
3.1. Coordenadas para una genealogía de la Nueva Música Colombiana.....	134
3.2. Tradición en transición: Los Electrónicos, La Banda Nueva y Malanga.....	148
3.3. El “rock folclórico” de Génesis.....	152

3.4. De Colombia para el mundo: “La Columna de Fuego abre el camino” .....	156
3.5. El jazz en la <i>consolidación</i> de la Nueva Música Colombiana.....	163
3.6. La <i>Macumbia</i> de Francisco Zumaqué.....	166
3.7. Antonio Arnedo, “el papá de la nueva música colombiana” .....	170
<b>4. “El futuro es volver a lo más arcaico” Una genealogía de la Nueva Música Colombiana (Segunda parte: 1990 – 2015)</b>	
4.1. Carlos Vives y la nueva-vieja música colombiana.....	176
4.2. Distrito Especial, “el patrón bogotano” .....	182
4.3. Los “clásicos” años noventa.....	188
4.4. ‘La tierra del olvido’, producto de exportación.....	195
4.5. <i>Nosotros de rumba y el mundo se derrumba</i> : La NMC, entre el punk de Aterciopelados, el <i>psycho-tropical funk</i> de Bloque de Búsqueda y el <i>flow</i> de Sidestepper.....	199
4.6. Auge e invención de la (categoría) «Nueva Música Colombiana» en el siglo XXI.....	215
4.7. Las corrientes de la Nueva Música Colombiana en el siglo XXI.....	221
<b>5. <i>Un poder que es una bomba atómica, un poco de folclor con música electrónica. La Nueva Música Colombiana: sus usos, discursos y recursos</i></b>	
5.1. ¿Somos Pacífico?, ¿nos une la región, la pinta, la raza y el don del sabor?.....	235
5.2. “Lo nuevo es lo viejo y lo viejo es lo nuevo”. Prácticas musicales y discursivas de la NMC. ....	238
5.2.1. Nuevas músicas y viejos músicos.....	239
5.2.2. Las nuevas tecnologías, la intermedialidad y el capital cultural de los músicos de NMC.....	251
5.2.3. La Nueva Música Colombiana y la <i>World Music</i> .....	255
5.3. Puestas en escena de la nación en la Nueva Música Colombiana. El caso de Choquibtown.....	264
5.4. Contra-ejemplos y cortocircuitos a las poéticas de la Nueva Música Colombiana.....	277
5.5. Prácticas institucionales e iconización de la Nueva Música Colombiana.....	279
5.6. De “la música del pueblo” a “la música de las raíces”: Prácticas de Apropiación de la Nueva Música Colombiana.....	294
5.7. Coda. Tres hipótesis sobre la Nueva Música Colombiana.....	304
<b>6. Juntos y revueltos: menos armonía, más cacofonía. Apuntes finales sobre las bandas sonoras de la colombianidad.....</b>	<b>309</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>322</b>
<b>Anexo 1. Las voces y los actores: Presentación de los entrevistados.....</b>	<b>339</b>
<b>Anexo 2. Matriz de análisis (Chocquibtown).....</b>	<b>342</b>

## Introducción

A principios de 2014, la revista Arcadia, una de las publicaciones culturales más importantes del país, dedicó su edición número cien a la forma como las artes han interpretado (y ayudado a interpretar) la realidad social y política de Colombia en el último siglo (1914-2014). Para ello reunió un nutrido grupo de críticos y académicos –expertos en diferentes campos artísticos– con el fin de escoger las obras que “[...] iluminaban con mayor acierto y talento la historia del país” (Ponsford, 2014: 4). Al margen de que fueran piezas familiares tan sólo para las élites culturales y el reducido público de los salones de arte, o bien producciones surgidas del seno mismo de la industria cultural y los circuitos masivos, el criterio fundamental era que las obras escogidas ofrecieran alguna luz sobre la historia social, política y cultural de Colombia. El resultado fue una selección de 119 obras compuesta lo mismo por libros, pinturas y esculturas que por canciones, películas y hasta telenovelas.

La música fue uno de los campos estéticos de mayor presencia en la selección realizada por los especialistas convocados por Arcadia. Un total de 18 piezas musicales fueron incluidas entre las producciones culturales más destacadas de los últimos cien años. Cronológicamente, las obras reseñadas fueron: ‘Lejano azul’ (1924), de Luis A. Calvo; ‘Del terruño’ (1924), de Guillermo Uribe Holguín; ‘Pequeña suite’ (1938), de Adolfo Mejía; ‘La gota fría’ (1938), de Emiliano Zuleta; ‘Prende la vela’ (1938), de Lucho Bermúdez; ‘Danza negra’ (1946), de Lucho Bermúdez; ‘Entrada de Orocué’ (1958, anónimo); ‘Ayer me echaron del pueblo’ (1962), de José A. Morales; ‘Oda a la gente mediocre’ (1968), de The Speakers; ‘A quién engañas abuelo’ (1968), de Arnulfo Briceño; ‘La piragua’ (1969), de José Barros; ‘El barcino’ (1969), de Jorge Villamil, ‘La cucharita’ (1980), de Los carrangueros de Ráquira; ‘La rebelión’, de Joe Arroyo (1986); ‘Bolero falaz’ (1995), de Aterciopelados; ‘La tierra del olvido’ (1995) de Carlos Vives; ‘El platanal’ (1996), de Las 1280 almas; y ‘De donde vengo yo’ (2009), de Chocquibtown.

Por supuesto, uno puede o no estar de acuerdo con estos títulos y estos nombres, al fin y al cabo es una selección más o menos arbitraria. En realidad, lo que más me interesa es la única cosa que tienen en común muchas de estas canciones: son piezas emblemáticas del nacionalismo

musical en Colombia, por ello, en algún momento de la historia fueron designadas con el término «música colombiana», lo que quiere decir que bajo determinadas circunstancias han sido *usadas* para poner en escena la identidad nacional y el “ser colombiano”. Por lo demás, estas 18 producciones musicales cubren un espectro sonoro y espacio-temporal muy amplio que va desde el bambuco y el sanjuanero, pasando por el porro y la cumbia, hasta llegar al rock y lo que hoy por hoy se conoce como “Nueva Música Colombiana” (en adelante sin comillas). Mi interés en este trabajo es, justamente, analizar las formas como se representa y produce la nación en la Nueva Música Colombiana, particularmente en grupos como Chocquibtown y en canciones como ‘De donde vengo yo’, que no por casualidad es la última producción musical incluida en la selección de la revista Arcadia.

Dicho interés empezó a tomar forma en junio de 2012, tras participar en el seminario “Formación de la cultura nacional en Colombia: afirmaciones, deformaciones y transformaciones”, un espacio coordinado por Jesús Martín-Barbero y organizado por el Centro de Estudios Sociales (CES) de la Universidad Nacional de Colombia. Debate tras debate se hacía evidente cómo la Nueva Música Colombiana –una música que desdibuja fronteras estéticas, culturales y hasta geopolíticas– ofrecía una oportunidad ideal para repensar y reconceptualizar las relaciones entre música, Estado y nación en Colombia, o, si se quiere, entre cultura, política y mercado. Sin duda, las coordenadas sonoras de la identidad nacional han cambiado en las últimas décadas, producto de una larga serie de factores entre los que resaltan la constitución de 1991 y el ethos multiculturalista contemporáneo. Hoy la banda sonora de la colombianidad parece haberse diversificado; ya no se remite solamente, como pasara durante buena parte del siglo XX, a la supuesta melancolía del bambuco y el universo cultural andino, ni a la pretendida alegría asociada a ciertas músicas del caribe colombiano y, por extensión, a su cultura y su gente.

A este interés se sumaron una constatación académica y una observación prosaica pero reveladora. La constatación consistió en advertir que, iniciando la segunda década del siglo XXI, la Nueva Música Colombiana todavía no se había hecho un lugar en la agenda investigativa de los programas de música o ciencias sociales y humanas en el país. Apenas se le habían dedicado algunos artículos o ponencias en eventos especializados (Santamaría, 2006b; Vera, 2007), y,

literalmente, un par de tesis de pregrado y maestría (Esquivel, 2009; A. Sánchez, 2010). En este contexto me pareció que hacer una tesis doctoral sobre Nueva Música Colombiana no sólo sería “novedoso”, sino, más importante aún, ayudaría a llenar un vacío en los estudios sobre música popular en Colombia al posicionar este fenómeno músico-cultural como un objeto de estudio legítimo. Pero la teoría y la academia siempre van a la zaga de la realidad. Así, esa música que sólo hasta ahora empezaba a estudiarse formalmente ya hacía rato se había tomado los bares y los teatros de las principales ciudades del país. Esta fue la observación reveladora.

Yo nací en la década de 1980 y, como a muchos bogotanos de mi generación, el bambuco o la cumbia me resultaban músicas más bien lejanas y protocolarias, casi de manual, pues su puesta en escena incluía trajes “típicos” y danzas “autóctonas”. En suma, eran “aires folclóricos” y tradicionales que se representaban en ocasiones especiales como la izadas de bandera por las fiestas patrias. Por todo esto, crecí pensando que “la música colombiana” era un asunto solemne y ceremonial; una música que uno no bailaba porque quería sino porque tenía, y además había que hacerlo con toda seriedad. Pero llegó la década de los noventa, una década de muchos cambios de forma y de fondo, y la cultura y la identidad nacional se volvieron temas de moda. Sin ir tan lejos, por esos años escuché hablar por primera vez de “colombianidad”.

Carlos Vives, uno de los músicos incluidos en la selección de Arcadia, tuvo mucho que ver con esta popularización de “la colombianidad”. De repente las tradiciones ya no parecían un asunto de “los viejos” y del pasado, y entonces, siguiendo el ejemplo de Vives, muchos jóvenes urbanos empezaron a interesarse –por gusto, no por deber–, en las músicas locales tradicionales, y no tardaron en “fusionarlas” –otro término popular de la época– con géneros globales modernos. Con el tiempo, todos estos diálogos sonoros y culturales fueron designados con la etiqueta “Nueva Música Colombiana”, etiqueta elástica y estratégica como pocas.

En agosto de 2012, en el marco del Programa de Agentes Culturales liderado por Doris Sommer, viajé a Estados Unidos a hacer una pasantía doctoral en la Universidad de Harvard. Con la intención de tener un espacio idóneo donde discutir y avanzar en mi proyecto sobre la Nueva Música Colombiana, me inscribí en el seminario “Music, Race and Nation” del Doctorado en

Musicología Histórica y Etnomusicología de dicha universidad. Bastó una sesión para que empezara a replantear mi trabajo. Me explico. Tras presentar el proyecto de investigación, convencido de la novedad que suponía, me preparé para lo que creía serían preguntas de contexto e incluso referencias geográficas. Para mi sorpresa, algunos de los asistentes no sólo habían estado en Colombia y conocían a varios de los músicos con lo que yo esperaba trabajar, sino que gentilmente se ofrecieron a contactarme con investigadores que estaban estudiando el mismo tema en otras universidades de Estados Unidos<sup>1</sup>. Esta fue una muestra elocuente de las relaciones de poder y las lógicas de producción de conocimiento que campean en las instituciones dominantes del campo académico mundial, pues un fenómeno que recién empezaba a ser investigado en Colombia ya contaba con tesis doctorales y libros fuera del país (Calle, 2012; Dennis, 2006, 2012).

No quiere decir esto, ni mucho menos, que el tema estuviera agotado o “pasado de moda”. Sugería, sí, el imperativo de acotarlo y conceptualizarlo desde otras perspectivas y conectarlo con otros fenómenos locales y globales, presentes y pasados. A partir de este punto entreví un nuevo objetivo para mi tesis doctoral. Con frecuencia, la labor del investigador, sobre todo a nivel posgradual, se parece un poco a la del minero, pues se concentra en un tema o un periodo histórico y profundiza en él hasta volverse, en el mejor de los casos, un especialista y una autoridad en la materia; en el peor, termina aislado y sin interlocutores. Más que profundizar y remarcar la especificidad de un tema y la excepcionalidad de un fenómeno, en este trabajo mi interés es *conectar* la Nueva Música Colombiana con un problema mucho más amplio: los cambios en el nacionalismo musical en el país desde principios del siglo XX. En consecuencia, esta es una tesis sobre las formas históricas y a la vez cotidianas como diversas músicas han ayudado a construir y producir la identidad nacional en Colombia, en otras palabras, “el ser colombiano”.

«Nación» y «música colombiana» son, entonces, los dos marcadores centrales de este trabajo. Soy consciente de que ninguna de estas categorías goza de mucha popularidad

---

<sup>1</sup> La estancia doctoral en Harvard me dio la posibilidad de presentar el proyecto e intercambiar ideas con académicos del campo musical como Deborah Pacini Hernández, Michael Birenbaum Quintero y Wayne Marshall. Agradezco a todos ellos sus comentarios y sugerencias a este trabajo.

actualmente. Desde hace varios años la categoría «nación» viene siendo objeto de revisión y deconstrucción, al punto que ha llegado a hablarse abiertamente de “el fin de las naciones”. Por su parte, «música colombiana» es una categoría sociológicamente problemática y musicalmente imprecisa. Con todo, ambos términos siguen muy vigentes no sólo en la vida cotidiana de la gente sino en las campañas institucionales, en la agenda de los medios de comunicación y hasta en el discurso publicitario. Es decir que el ciudadano, el político, el periodista y el publicista invocan sin ningún tipo de reparo la nación y la música colombiana cada vez que hace falta, y lo hacen sin comillas. Estoy convencido de que antes de descartarlas de lleno por resabios teoricistas, la labor del científico social debe ser entender cómo se usan y para qué sirven estas nociones hoy.

Ahora bien, la relación entre música y nación en Colombia ha sido analizada en diferentes oportunidades y desde diferentes enfoques teóricos y metodológicos. En este sentido, confío en que este trabajo represente al menos tres aportes importantes al estudio de las conexiones entre identidad nacional y música popular en el país. Primero, ofrece una nueva forma de conceptualizar los nacionalismos musicales al postular que determinadas canciones y géneros no son, como se ha asumido hasta ahora, símbolos sino *íconos* musicales de la nación. Más que un simple juego retórico, hablar de íconos musicales y «procesos de iconización de la nación», y no de “nacionalización de una música”, permite dar cuenta de las políticas de representación y las diversas lógicas que subyacen a la producción y configuración de la «música colombiana». Este es, justamente, el tema del primer capítulo de este texto, donde describo la naturaleza y los alcances de mi apuesta teórica.

A partir del giro teórico y epistemológico que propongo, un segundo aporte de esta tesis es ofrecer una nueva aproximación al proceso por el la Música del Interior, primero, y la Música Costeña, después, llegaron a hacer parte de “la música colombiana”, erigiéndose como íconos musicales de la nación. Por ello, en el segundo capítulo analizo en términos muy generales el proceso de iconización de ciertas piezas emblemáticas de la Música del Interior y la Música Costeña; allí me detengo en el entramado de dispositivos, escenarios y prácticas que ayudaron a la popularización, legitimación, internacionalización y posterior iconización de estas piezas a lo



largo del siglo XX.

Por otra parte, considero que uno de los principales aportes de este trabajo es que presenta una genealogía completa –y una historia cultural, si se quiere– de la Nueva Música Colombiana. Seguramente el investigador musical encontrará en esta sección datos e ideas sugerentes para enriquecer el debate por la música popular en Colombia. En cualquier caso, sólo cuando se analiza en perspectiva histórica es posible determinar qué es “lo nuevo” y cuáles son las particularidades de “lo colombiano” en la Nueva Música Colombiana. Esta propuesta genealógica y cronológica consta de tres etapas: antecedentes, consolidación y auge de la Nueva Música Colombiana. En el tercer capítulo doy cuenta de los principales antecedentes musicales, pero también políticos y culturales, que ubico en el periodo comprendido entre 1960 y 1990. A continuación, en el capítulo cuarto, describo la consolidación y el auge de la Nueva Música Colombiana. Allí me concentro en la labor de figuras como Carlos Vives y grupos como Bloque de Búsqueda o Sidestepper, antes de caracterizar lo que llamo las tres corrientes de la Nueva Música Colombiana en el siglo XXI.

Finalmente, en el quinto capítulo hago un análisis detallado de las diversas prácticas y discursos que están jalonando la iconización de la Nueva Música Colombiana. Teniendo en cuenta el grado de popularidad y omnipresencia alcanzado por ésta en los últimos quince años, el objetivo específico de este último capítulo es determinar por qué, a diferencia de la Música del Interior y la Música Costeña, la Nueva Música Colombiana logró alinear en tan poco tiempo el apoyo del Estado, el interés del mercado y la simpatía del público. Conviene aclarar, sin embargo, que dada la obsolescencia que caracteriza el mercado cultural contemporáneo está por verse si la Nueva Música Colombiana pasa la prueba de fuego de las músicas nacionales: el paso del tiempo. Después de todo, la iconización de una música no sólo es producto de los discursos nacionalistas y los usos institucionales de que es objeto, sino de los sentidos que le da la gente mediante sus prácticas de apropiación. Sólo así una canción logra trascender el tiempo y hacerse un lugar en la memoria colectiva, convirtiéndose en una suerte de “himno no oficial” del país, como en efecto lo son muchos de los títulos incluidos en la selección hecha por la revista Arcadia.

Antes de cerrar esta breve presentación quiero hacer algunas consideraciones de orden metodológico, pues trabajar con y desde la música supone interactuar con una gran diversidad de lenguajes que convergen en el hecho musical para producir sentidos a nivel colectivo e individual. Además del lenguaje sonoro estrictamente hablando, un lenguaje con sus propias lógicas y sus propios códigos, la música popular es también una construcción narrativa y lírica, acompañada cada vez más por producciones y mediaciones audiovisuales. De esta manera, como advirtiera Ruth Finnegan (2001), en música la sumatoria de las partes es más significativa que los factores considerados por separado. Lo ideal es dar cuenta, conjuntamente, de los múltiples elementos en juego: la música, los músicos, los públicos y los escenarios. Sólo así es posible aproximarse al sentido denso de la experiencia estética.

Para estudiar la música hay que trascender el musicologismo y el sociologismo. El primero asume que la música es *únicamente* una construcción sonora que sólo los iniciados pueden entender. El segundo, en cambio, desconoce la especificidad del lenguaje musical y *reduce* el todo a una de sus partes: las letras y lo discursivo, como si sólo allí se produjera el sentido social. Privilegio entonces el enfoque de la etnomusicología, que bien podría entenderse como una antropología de la música en la medida en que va más allá de dicotomías como texto/contexto, forma/contenido o razón/emoción. Como melómano profesional y músico aficionado, conozco algo del lenguaje musical, de sus lógicas y sus códigos; con todo, traté de minimizar este tipo de referencias por una razón fundamental: los dos temas centrales de este trabajo –música popular e identidad nacional– antes que excluir, interpelan a todo el mundo. En esto no hay autoridades irrefutables –ni siquiera en la academia–, muchos tienen opiniones al respecto y basta un pequeño impulso para desencadenar debates verdaderamente apasionados e interminables.

Como se verá a lo largo de este texto, para compensar la ausencia de análisis estrictamente musicales y no incurrir en una suerte de “determinismo lírico”, todo el tiempo intento *conectar* sonidos e imágenes con experiencias, recuerdos e historias. Y es que, además de analizar discos y canciones a profundidad, en el transcurso de esta investigación asistí a un sin número de conciertos y festivales, dentro y fuera del país. Fue necesario registrar en varios diarios de campo las impresiones y sensaciones que me dejaron estos eventos, pues rápidamente entendí que este

tipo de observaciones y etnografías no sólo son herramientas de recolección de información, sino formas de participar y experimentar la música a partir de la vivencia individual y los rituales colectivos.

Para ser consecuente con la apuesta conceptual que hago, en este trabajo las imágenes y los videoclips son tan importantes como la música. No sólo porque cada género musical tiene sus propios códigos visuales que hay que distinguir y comprender en sus particularidades, sino porque el objeto de mi investigación son ciertas canciones y géneros musicales *en tanto íconos*, y la iconicidad, como se sabe, tiene mucho que ver con la visualidad. Así, el sentido estético y social del ícono musical pasa también por las carátulas de los discos, los videoclips de los sencillos y las fotografías de los artistas. Es por ello que la lectura de este texto deberá ser, como lo fue su escritura, una experiencia multimedial. Para ello, y para la cabal comprensión de muchos apartes, será necesario que el lector se remita a una serie de videoclips que he alojado en un canal de YouTube creado específicamente con este objetivo bajo el nombre *Bandas sonoras de la colombianidad*. Siguiendo este vínculo: <http://bit.ly/2aSkcAl> se encontrarán, en orden, las canciones y videoclips que son analizados a lo largo de este trabajo.

Dado el interés histórico y a la vez contemporáneo que tiene esta investigación, además del análisis musical y visual fue necesario hacer un trabajo de archivo bastante extenso y un número importante de entrevistas. El trabajo de archivo consistió en una sistemática revisión de prensa escrita de buena parte del siglo XX, en especial de periódicos de circulación nacional como El Espectador y El Tiempo, y de revistas como Semana y Cromos, y más recientemente de Arcadia y Shock. Así mismo, por varios años consulté de manera regular portales de internet y plataformas como MySpace, y redes sociales como Twitter o Facebook, pues es indudable que la Nueva Música Colombiana se ha sabido servir de las posibilidades que ofrecen las nuevas tecnologías de la información. En este sentido, es una música de su tiempo.

Respecto a las entrevistas realizadas, en su debido momento presento e identifico a cada una de las personas con las que hablé, e incluso hago algunas observaciones sobre las circunstancias y los lugares donde se dieron los encuentros, por ahora baste mencionar que además de músicos

reconocidos como Iván Benavides, Carlos Iván Medina o Mario Galeano, deliberadamente tomé la decisión de darle voz, también, a músicos menos conocidos como Mario Negret o Javier Aguilera, pues aunque en su momento acompañaron a figuras tan importantes como Lucho Bermúdez e incluso ayudaron a consolidar géneros como el rock y el jazz en el país, su labor no fue bien reconocida con capital simbólico ni económico, capitales tan desigualmente distribuidos en la industria de la música.

Un comentario final. Este es un trabajo cerrado y abierto al mismo tiempo. Es cerrado, pues aunque hice varios viajes de observación a otros lugares, dadas mis posibilidades materiales, el análisis se restringe casi exclusivamente a Bogotá, es decir, da cuenta de cómo se ha construido la música colombiana en y desde la capital del país. Considero, sin embargo, que aquí se ofrecen algunas pistas importantes para entender cómo se dio este proceso en otras regiones. En contraste con este necesario acotamiento espacial, he intentado que éste sea un texto abierto. Si bien es todo lo riguroso que debe ser un texto académico, traté de evitar el lenguaje esotérico y el tono acartonado que caracteriza cierta escritura académica, lo que termina minando su capacidad de interlocución y diálogo con otros actores de la sociedad. Por esta razón he querido que este texto sea, sobre todo, una invitación a muchos y no un guiño académico a unos pocos, al fin y al cabo es así, entre muchos, como se producen los sonidos tan diversos y los sentidos contradictorios que construyen una nación. El título de este trabajo apunta precisamente a dar cuenta de la dialéctica y la diversidad que subyacen a la identidad nacional, pues, como una auténtica banda sonora, la nación necesita de canciones para acompañar los momentos de tristeza y nostalgia, y de himnos colectivos para salir a la calle a celebrar. Son este tipo de canciones e himnos los que interesan a este trabajo, en suma, aquellos íconos musicales que hacen o han hecho parte de la banda sonora de la colombianidad.

# 1.

## ***Come together: juntos y revueltos.***

### **Coordenadas para una cartografía de la música colombiana**

#### **1.1. *Come together: juntos y revueltos***

En julio de 2010, la revista Shock, una de las publicaciones de música y cultura juvenil más populares del país, se sumó a las celebraciones del Bicentenario de la Independencia de Colombia dedicando un número entero a “[...] los sonidos de esta patria. Los maestros de ayer, hoy y siempre” (Shock, 2010: 4). Según se dice en la presentación, el gestor de esta edición de la revista fue Carlos Vives, lo que resulta significativo tanto por la ocasión como por lo que este artista representa dentro y fuera del país. En el campo musical, Vives fue uno de los grandes protagonistas del fenómeno de modernización y juvenalización de ciertos géneros musicales tradicionales, que, en sus diversas formas, tamaños y colores (formatos), se han venido tomando las emisoras, los bares y los reproductores personales en los últimos 20 años. Al tiempo, Carlos Vives, “un mamerto de la colombianidad musical” como él mismo se define (Vives, 2010: 36), es uno de los representantes más reconocidos y queridos del proyecto político, cultural y económico de “cambiarle la cara al país”, una expresión que sintomáticamente se popularizó desde finales del siglo XX hasta volverse de uso cotidiano y retórico.

Bajo el lema de “*200 años de Colombian Revolution. Una sola música - 50 representantes celebrando las voces del bicentenario de Colombia*” (ver Imagen 1), y una estética visual republicana y pop (muy pop)<sup>2</sup>, la idea consistió en hacer breves y emotivos perfiles de una *selección* de artistas de diferentes épocas y regiones del país, quienes en función de criterios muy diversos han sido asociados en distintos momentos de la historia con “la música colombiana”. Según Vives, “[...] la música ha sido la verdadera revolución americana: es natural y exuberante como nuestra geografía; franca, cariñosa y humilde como nuestra gente; sin discursos excluyentes

---

<sup>2</sup> La idea de retomar la iconografía independentista y remozarla con un estilo pop fue muy popular a principios del siglo XXI. Otra muestra de esto fue *Bicentenario pop*, una exposición organizada por la Alcaldía de Bogotá y la revista El Malpensante. Ver: <http://bit.ly/1Ieibv4> [Última consulta: agosto 12 de 2015].

y variada como la que más” (Vives, 2010: 36)<sup>3</sup>.

La expresión “una sola música” (que no pasaría desapercibida en el contexto de obsesión discursiva que caracteriza el campo académico) hace referencia a “la música colombiana” o la música nacional, que no ha sido una sola y por tanto hoy es muchas, y tal vez por ello, menos candorosamente, matizan el asunto con otra frase de batalla de la corrección política y el mestizaje tan celebrado en estos tiempos: “Unidad y Diversidad”. Como en la política, aquí la diversidad es más que evidente, la unidad no tanto, y entonces la celebración se empieza a aguar cuando emergen los cuestionamientos.

¿Acaso las voces de estos “patriotas” no han sonado más alto (y más lejos), o más bajo (y más cerca) en

función del género musical, la región de procedencia, o su origen racial y de clase? Y aún nos queda la pregunta de rigor: ¿qué representa este grupo tan heterogéneo? Mi hipótesis es que en esta selección se representan diferentes proyectos de nación y diversas maneras de construir la identidad nacional desde la música; aquí se representan, en fin, las formas como “la música colombiana” ha construido colombianidad desde principios del siglo XX.

Más adelante volveré sobre esta cuestión, antes conviene detenerse en la portada de este número de la revista Shock (ver Imagen 2). La imagen fue encargada al artista visual colombiano ‘9000’, y se trata de una adaptación de la carátula del emblemático álbum *Sgt. Pepper's Lonely*

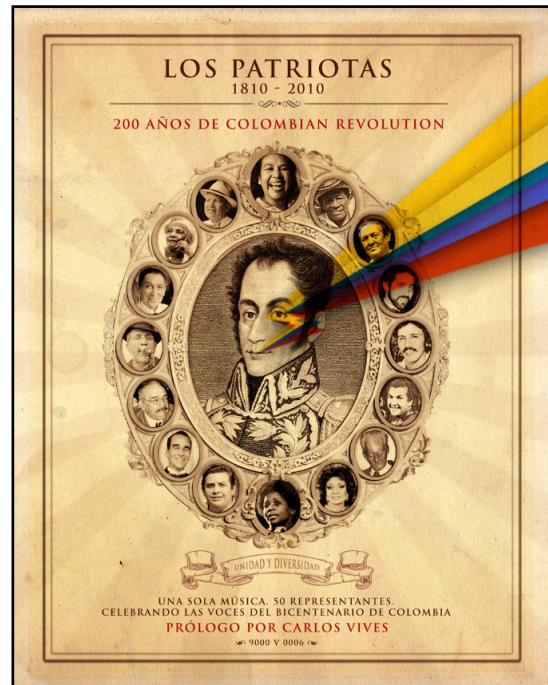


Imagen 1. “Los patriotas 1810 - 2010”.  
(Fuente: Revista Shock, 2010: 35).

<sup>3</sup> A lo largo de este trabajo me detendré a analizar y deconstruir varias asociaciones discursivas presentes en la retórica de Carlos Vives: desde la relación romántica y naturalizada entre “nuestra música” y “nuestra geografía”, hasta el supuesto carácter “franco, cariñoso y humilde” de “nuestra gente”. Con todo, en este punto me parece conveniente mencionar que varios discos de Carlos Vives me gustan. De niño fui un televidente fiel de la telenovela *Escalona* y presioné insufriblemente a mis padres para que consiguieran los dos discos de la banda sonora. Aún los tengo, aún los escucho y aún me gustan.



*Hearts Club Band* [Parlophone, 1967], de The Beatles<sup>4</sup>:

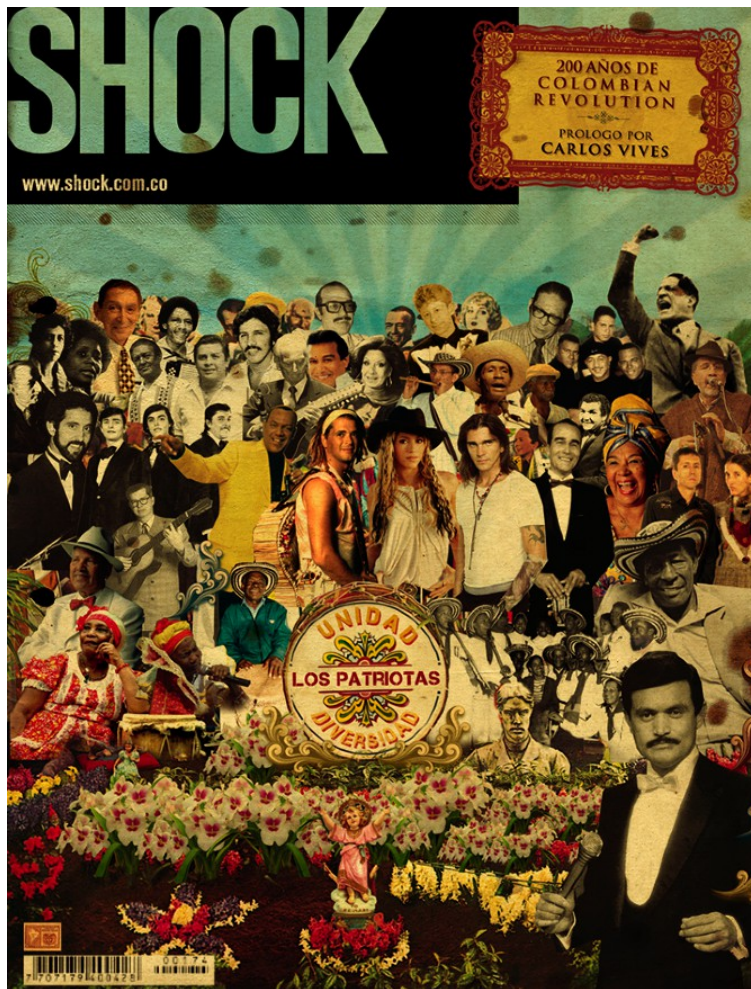


Imagen 2. Portada Revista Shock (julio de 2010).

Mucho se ha dicho sobre la música del *Sgt. Peppers* y la imagen-mosaico de su carátula, de hecho, además de cientos de artículos en revistas especializadas (Oliver Julien, 2008), ha inspirado libros enteros, por ejemplo *Esto no es música. Introducción al malestar de la cultura de masas* (2007), del filósofo español José Luis Pardo, quien concibió las casi 500 páginas de su espléndido texto a partir de una idea: que en esa imagen –no por encima y no por debajo de ella,

---

<sup>4</sup> Bien pensado, hay un cierto matiz de colonialidad o de subordinación simbólica tras el gesto de celebrar la independencia nacional haciendo una (re)creación a partir de un ícono audiovisual anglosajón. Si bien la carátula del *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* hace parte de lo que Renato Ortiz denomina la «cultura internacional-popular» (Ortiz, 2004), es decir, es una suerte de referente visual global, no es menos cierto que es el referente de otra tradición musical que es empleado acá para dar cuenta de “nuestra” historia musical.

en ella– se podía rastrear una huella inequívoca de la transición hacia la posmodernidad, o, en todo caso, de una seria puesta en cuestión del proyecto moderno. Recordemos que la carátula del *Sgt. Peppers* fue diseñada por Peter Blake, ¡un artista pop!, y es evidentemente pop el gesto de igualar, poner al mismo nivel, sin ningún orden aparente, en una disposición horizontal antes que vertical y piramidal, a algunos de los exponentes más reconocidos de la ennoblecida tradición literaria occidental (Edgar Allan Poe, Oscar Wilde, Lewis Carroll), junto a consagrados actores y actrices de la industria del cine hollywoodense (Marilyn Monroe, Marlon Brando, Shirley Temple), boxeadores (Sonny Liston), cantautores (Bob Dylan), científicos e intelectuales de todas las castas (Albert Einstein, Karl Marx, Carl Jung), e, incluso las Petty Girls, las famosas ilustraciones de anuncios publicitarios de los años cincuenta, además, claro está, de los cuatro de Liverpool, los de carne y hueso, pero también los de cera. En fin que allí están, todos juntos y revueltos, un caos (ver Imagen 3).



Imagen 3. Carátula del disco *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, de The Beatles [Parlophone, 1967]

Walter Benjamin hubiera tenido mucho que decir sobre la carátula y la música de este disco. Sin embargo, es una actitud muy benjaminiana la que lleva a Pardo a postular que en él se evidencia una ruptura definitiva con las dicotomías y las separaciones maniqueas y rígidas de la



modernidad. Alto/bajo, superior/inferior, masivo/exclusivo, no serán más coordenadas útiles para ubicarse en el nuevo mapa cultural, donde todo, como cantan The Beatles, “*come together*”, todo está junto y sin un orden aparente. En teoría, no hay una sola figura de las 71 que aparecen en la carátula del *Sgt. Peppers* cuya presencia sea más determinante o significativa que las otras; todo en ella significa, por tanto, las búsquedas de sentido se dificultan porque se multiplican. Hay muchas lecturas posibles, muchas entradas diferentes.

Pasa lo mismo con la portada de la revista Shock: no hay una lectura más válida que otras. Como el Aleph de Borges, es una suerte de artefacto cultural atravesado por muchos ejes temporales, culturales y sociales, y, por tanto, susceptible de múltiples interpretaciones. Además, aquí, como en la imagen del disco de The Beatles, se propone un juego: ¿cuántos personajes puede *identificar*? (y de eso se trata la identidad nacional: de la capacidad de identificar y ser identificado). Salvo melómanos, coleccionistas e investigadores, pocas personas reconocerían de un tirón a todos los músicos (volver a ver Imagen 2). Es una cuestión más bien generacional, tiene que ver, como plantea Ruth Finnegan (2001), con las trayectorias vitales y los senderos musicales transitados. Hice el ejercicio con un par de miembros de mi familia y este fue el resultado: mi papá, samario de 70 años, casi no tuvo problemas en completarlo salvo por Aterciopelados y Juanes; mi hermana, bogotana de 22, salvo Aterciopelados, Juanes, Shakira y tres o cuatro nombres más, no reconoció ningún otro músico. Hay que aceptar que hasta hace muy poco los viejos jugaban con ventaja en este asunto de la música colombiana y las tradiciones.

Refiriéndose a la carátula del *Sgt. Peppers*, George Harrison dijo en su día “[...] estábamos tratando de decir que nos gustaban estas personas, que eran parte de nuestra vida” (citado en Inglis, 2008: 93. La traducción es mía). Tal vez esta es una de las cosas que tienen en común los músicos de la selección musical de Shock: que de una u otra manera son parte de nuestra biografía, de nuestros paisajes sonoros cotidianos y de nuestras celebraciones. Porque dicientemente muchas de estas figuras son íconos de la cultura popular colombiana, caracterizada, todo hay que decirlo, por la fiesta –por ello no es gratuita la inclusión de Jorge Barón en el ángulo inferior derecho de la carátula–. Podemos usar diversas etiquetas genéricas

para referirnos a lo que hacen estos músicos: “música colombiana”, “música nacional”, “música popular”, “música tradicional”, “música folclórica”, pero más allá de los rótulos casi toda es música de fiesta y de baile. Y bueno, tal vez otra característica que comparten muchos de estos personajes (no todos), son las millas acumuladas, porque como se verá en los capítulos posteriores, pocos colombianos –salvo algunos políticos y unos cuantos empresarios–, han viajado tanto por el mundo como ellos. La cultura, la política y la economía se la llevan bien con la diplomacia y ayudan mucho en el engorroso trámite de visas.

Ahora bien, la portada de Shock se nos presenta como un collage de fotografías sacadas de sus contextos originales, recortadas y superpuestas digitalmente sobre la imagen original del *Sgt. Peppers*. Unas fotografías son a todo color, otras a blanco y negro, con personajes de perfil, de frente, de cuerpo entero...<sup>5</sup> Precisamente, la gracia del juego es que la imagen constituye una “reunión” imposible de personajes, los cuales, aunque muchas veces se cruzaron y sin duda se influyeron, habitaron tiempos y espacios diferentes; entonces, como en un disco de *covers*, conocieron diferentes versiones del país, campos culturales divergentes en su valoración y aceptación de “lo negro” o de “lo popular”, e industrias musicales con grados disímiles de desarrollo tecnológico y penetración mediática.

Al conformar una selección tan heterogénea de artistas de “ayer, hoy y siempre”, sin jerarquías aparentes o al menos explícitas, se expresa cierto desdén por el principio moderno de cada cosa en su lugar y un lugar para cada cosa (Foucault, 2007). Como dije, el gesto transgresor es la lógica del “*come together*”, un gesto que antes hubiera resultado problemático y hasta impensable, y hoy es bienvenido por políticamente correcto. Se trata de poner juntos, digamos, a los músicos afrocolombianos del pacífico con los mestizos de la región andina, o los bambucos

---

<sup>5</sup> No todo en la imagen tiene que ver con música. La política, la religión y la economía se encarnan, respectivamente, en las figuras de Jorge Eliécer Gaitán, la estatua del Divino Niño y un arreglo floral de orquídeas (la flor nacional). Estas figuras pueden tener una doble interpretación. De un lado, hace unos años hubo una cierta moda pop y *vintage* entre los jóvenes ciudadanos, caracterizada por el uso de prendas –especialmente camisetas– con íconos populares y religiosos (como Gaitán, Carlos Galán o El Divino Niño y La Virgen María). Del otro lado, la inclusión de estos íconos remite al hecho de que, en diferentes momentos de la historia, el qué, el cómo y el quién de la música colombiana han dependido de los sermones de la iglesia, los proyectos de la clase política y los intereses de los empresarios. Sobre este punto volveré constantemente.

de izada de bandera junto al sonido electrizante del requinto de Noel Petro (o ‘El burro mocho’, como queramos llamarlo). Bien pensado, es la misma lógica del *cross-over* –esa pauta de programación musical que se empezó a imponer en las discotecas y las casas en la década de 1980– que emocionó a muchos al desestimar las diferencias entre géneros y ponerlos a sonar juntos y revueltos. “Unidad y diversidad”.

Pero volvamos a los personajes que presentan y a lo que representan<sup>6</sup>. La selección que propone Shock, una revista de Bogotá que en la última década ha empezado a hacer presencia en otras ciudades como Cali, Barranquilla o Medellín, es problemática como toda selección (y eso que no hablamos de fútbol). Para uno sobra éste o aquella, para otro falta ésta o aquel. A mí, por ejemplo, me faltan Emilio Murillo, Adolfo Mejía, José Barros y tal vez Antonio Fuentes, aunque bien mirado este último sí está, ¡y casi en todas partes! En todo caso no voy a hacer la enumeración exhaustiva; no quiero arruinar el juego. Tampoco pretendo caer en anacronismos y juzgar con las categorías del presente los asuntos del pasado, por más que resulte tentador hacer los hoy obligados análisis de género, raza, edad y demás variables que en sus cruces, como suele pasar, se multiplican exponencialmente.

El panorama desde las variables del mercado y la industria musical no es menos heterogéneo: hay diferentes grados de popularidad, de ventas y de mediatización. Por ello no hay que perder de vista que si la inclusión de unos músicos es un tributo, un homenaje; la de otros es, también, un acto promocional y publicitario. Hay que reconocer entonces que la presencia de Carlos Vives, Shakira y Juanes en el centro mismo de la composición, rodeados (¿o enmarcados?) por los demás músicos, puede ser leída como un indicador de la relación problemática –y para algunos caníbal (de Carvalho, 2004) y hasta adictiva (Reynols, 2011)– del mercado cultural del presente con las expresiones musicales tradicionales, que, se supone, pertenecen al pasado.

---

<sup>6</sup> Es importante aclarar que no todos los músicos y grupos seleccionados por la revista Shock aparecen en la portada de la revista, seguramente por efectos de espacio y composición; sin embargo se trata de figuras muy importantes para la historia de la música en Colombia. Entre los músicos que no aparecen en la portada pero fueron incluidos en la selección están Los Corraleros del Majagual, Génesis, Antonio Arnedo, Sidestepper o Chocquibtown, entre otros. Varios de esos nombres que quedaron por fuera de la portada irán apareciendo en las próximas páginas.

Con todo, hay una variable que ha sido la clave histórica en la que se han hecho muchas de las aproximaciones a la música colombiana: la región. Si, como plantea Peter Wade (2002), Colombia ha sido construido política y culturalmente como “un país de regiones”, no es de extrañar que esta regionalización se haya proyectado de maneras explícitas sobre la caracterización musical del país, o mejor, invirtiendo el sentido, que la música haya sido determinante en la construcción regional del país. La articulación entre música y región se encuentra, por ejemplo, en el magistral trabajo de Guillermo Abadía Morales, particularmente en su *Compendio general del folklore colombiano* (1977), donde habla de cuatro zonas regionales para el estudio del folclore colombiano (Cordillera, Llanura, Litoral Atlántico y Litoral Pacífico), o también, más recientemente, en *Colombia: La naturaleza de la cultura*, el programa que representó al país en el Festival de Tradiciones Populares del Smithsonian 2011, en Washington, Estados Unidos, a partir de la designación de 6 “ecosistemas culturales” (Altiplano andino, Eje cafetero, Depresión momposina, Bosque húmedo del Pacífico, Llanura suroriental y Amazonía colombiana)<sup>7</sup>.

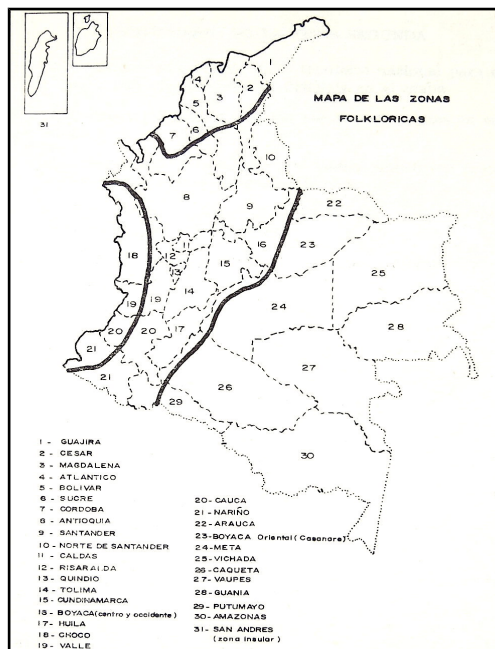


Imagen 4. Mapa de las zonas folklóricas (Fuente: Abadía, 1977: 25)

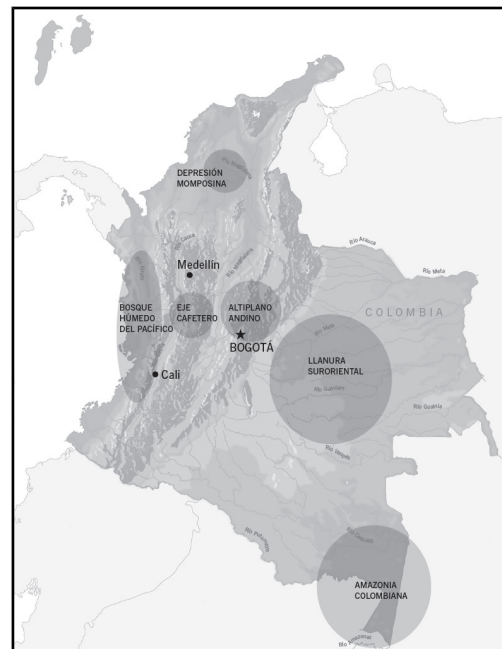


Imagen 5. Mapa de los “ecosistemas culturales” - Festival de Tradiciones Populares del Smithsonian, 2011

<sup>7</sup> Disponible en: <http://s.si.edu/2bluTZz> [Última consulta: agosto 22 de 2014].

Siguiendo esta pauta, si hacemos la interpretación de la selección musical de Shock en clave de región, nuestro principal criterio de clasificación sería que a determinadas regiones corresponden ciertos géneros musicales, y así, muchos de los nombres parecerán agruparse o alinearse casi naturalmente según sean de “La Costa”, “El Interior”, “El Pacífico” o cualquiera de las regiones que componen la geografía cultural colombiana. Sin embargo, como pasa siempre con las clasificaciones, algunos nombres no encajan, hacen cortocircuito. Por ejemplo, siempre que se habla de salsa en el país se habla de Cali, y con no poca frecuencia del Grupo Niche, pero pocas veces se menciona que este grupo fue creado por Jairo Varela y otros músicos chocoanos en Bogotá, y que la capital, dicho sea de paso, tiene una historia salsera larga y significativa que sólo hasta ahora empieza a (re)conocerse<sup>8</sup>. La llamada “música de despecho” también desafía y desafina en esta clasificación, en particular sus ilustres representantes Alci Acosta y Galy Galiano, originarios de Atlántico y César, departamentos asociados tradicionalmente con otros sonidos; por ello, como si hubiera que justificarlo, se dice de Acosta que “[...] pudo haberse contagiado de la euforia costeña presente en su natal Soledad, Atlántico, y dedicarse a interpretar puyas y cantar el mapalé; sin embargo él prefirió adueñarse del sinsabor del despecho y ser el mejor exponente del bolero en los años 60 y 70” (Shock, 2010: 42).

Aunque ya son más que evidentes las falencias de esta suerte de fórmula que asocia “naturalmente” la región de origen de un músico con el género que interpreta y los lugares donde, en teoría, se escucha y se baila su música, va un último ejemplo, tal vez el nombre menos conocido de los incluidos en la selección: Teresita Gómez, “La otra negra más grande de Colombia”. Nacida en Medellín a principios de la década de 1940, su perfil en la revista Shock la presenta como “[...] la pianista clásica más importante de Colombia, la que desde los años 40 toca para el mundo sinfonías de Beethoven y Chopin [...] Es negra. Es mujer. Es colombiana. Y es pianista clásica” (2010: 43). La menciono no sólo por su excepcionalidad, sino porque aquí están los cruces de raza y género que había mencionado, y porque la disposición de los términos

---

<sup>8</sup> Para análisis recientes sobre este tema ver *Salsa y cultura popular en Bogotá* (Gómez & Jaramillo, 2013), útil para la caracterización de los circuitos rumberos de la ciudad y además rico en entrevistas. Ver, también, *¡Fuera zapato viejo! Crónicas, retratos y entrevistas sobre salsa en Bogotá* (Jursich, 2014), una compilación extensa y variada sobre múltiples aspectos de la historia de la salsa en la ciudad.

es elocuente (negra-mujer-colombiana-pianista), y lo es porque en el mundo de las relaciones de poder y las representaciones culturales el orden de los términos sí altera el resultado.

Hasta aquí parece claro que uno de los mayores problemas de la asociación música-región es que parte de nociones muy territorializadas y localizadas de identidad y cultura, lo que comúnmente supone la asociación reduccionista entre un tipo de música y un grupo social particular (Nettl, 2001), y, sobre todo, operaciones de orden político y estético de racialización de la música y musicalización de la raza (Radano & Bohlman, 2000; Wade, 2009). Por ello, cuando se habla de “la música típica de...” –y lo típico aquí refiere a valores como la autenticidad, la exclusividad, la originalidad e incluso, a veces, la marginalidad–, por lo general se suele perder de vista que “[...] los sistemas musicales son fundamentalmente abiertos, pero se cierran artificialmente cuando grupos concretos se los apropian para demarcar territorios de identidad” (de Carvalho, 1995: 27).

En un plano más general, amarrar una música a una región lleva a desconocer la tensión entre *raíces (roots)* y *rutas (routes)* sugerida por James Clifford (1992) en su análisis sobre la cultura. Así, mientras el dispositivo regionalista celebra las raíces que fijan un género musical a un territorio, olvida deliberadamente, primero, que éstas se construyen e inventan (Hobsbawm & Range, 1983), y segundo, que pocas cosas se mueven tanto como los músicos y su música. Por ello con frecuencia pierde de vista las rutas que transitan y las huellas que dejan; en otras palabras, las relaciones entre los movimientos de la gente y los movimientos de la música. Precisamente, en este trabajo me propongo hacer una cartografía de la música colombiana que trascienda la clave regional sin desconocerla, después de todo, no sólo la forma como pensamos la música está ligada a los lugares sino que la música misma ayuda a imaginarlos.

Mi argumento es que detrás de la lógica del *poner todo junto* de la selección y la portada de la revista Shock, se están entrecruzando proyectos de nación diferentes que históricamente se han caracterizado por las tensiones, las contradicciones y los conflictos. Por tanto, lo que hoy se presenta como desjerarquizado e igualado, durante mucho tiempo fue construido y aprehendido como desigual y diferente. En consecuencia, tras estos *íconos musicales*, estos “50 representantes

de la música colombiana de ayer, hoy y siempre”, tenemos diferentes geografías culturales, múltiples mapas superpuestos sobre los que se pueden rastrear diversos aspectos de las relaciones históricas entre música y nación en Colombia, tales como la configuración y transformación de los nacionalismos musicales (Aubry, 1946; Cortés, 2004) y las formas como “la música colombiana” de cada época se ha articulado al proceso de construcción de la identidad nacional.

Para rastrear las identidades y las músicas no nos sirve cualquier mapa, después de todo ambas tienen que ver más con prácticas y movimientos que con coordenadas fijas e inamovibles (Hall, 2003; Frith, 2003; Vila, 2001). Por ello considero que la edición de la revista *Shock* dedicada al Bicentenario de la Independencia de Colombia es un mapa ideal, en él se pueden rastrear “las raíces que se trenzan debajo del árbol”<sup>9</sup> tanto como las rutas y las conexiones de la música colombiana. Puede parecer excesivo darle tal protagonismo a una revista, sin embargo, históricamente los medios impresos han sido enclaves estratégicos desde los cuales se han librado encendidos debates acerca de cuál es (o debiera ser) “la música colombiana”. En efecto, desde principios del siglo XX las prácticas discursivas de periódicos como *El Tiempo*, *El Espectador* o *Mundo al Día*, y de revistas como *Semana*, *Arcadia* o *Shock*, no sólo han incidido en las agendas y las políticas musicales del país, sino que han perfilado la naturaleza del nacionalismo musical en Colombia. Ahora bien, para ubicarse en este mapa hacen falta algunas coordenadas básicas que abran caminos y planteen debates, en suma, algo que nos sugiera qué ver y qué escuchar. Justamente, a continuación presento y conceptualizo los debates que guiarán el recorrido que aquí propongo: i) los procesos de construcción de nación, ii) la crisis del Estado-nación, iii) el debate de la nación en Colombia, y iv) la naturaleza de los nacionalismos musicales.

## **1.2. Primera coordenada: Los procesos de construcción de nación**

Para referir brevemente los puntos centrales del debate por la «nación», un debate que se ha extendido por varios siglos y al que se han dedicado miles de páginas, habría que señalar, como tempranamente hizo Ernest Renan (2010 [1882]), que pese a la naturalización de la que han sido

---

<sup>9</sup> “Por debajo todas las raíces del árbol están conectadas”, así tituló la revista *Semana* una entrevista a Carlos Vives hecha en 2002. Disponible en: <http://bit.ly/25S32HE> [Fecha de consulta: Agosto 26 de 2014].

objeto, las naciones no son entidades universales, naturales ni eternas, sino construcciones históricas, contingentes y dialécticas mediadas por los intereses de múltiples actores entre los que resaltan los Estados, los medios de comunicación y los mercados. Dicha construcción tiene lugar a partir de diversas operaciones ideológicas y discursivas, y de procesos de comunalización, tradicionalización, identificación y homogeneización que apuntan a crear legitimidad, cohesión y consenso, y que se concretan en el terreno idealizado de la ciudadanía y la nacionalidad (Palti, 2006). Como resultado de estos procesos no sólo se configura el sujeto nacional (Fanon, 2011 [1961]) y el sentido de pertenencia o “tejido nacionalitario de la nación” (Torres, 1981), sino lo que el filósofo francés Etienne Balibar ha llamado de manera muy sugerente el «homo nationalis» (1991).

Conviene detenerse un momento a pensar estos procesos, pues nos sugieren algunas pistas importantes. La primera es que en la medida en que lo que se construye con la nación es *un nosotros*, que es una unidad (re)creada a partir de lo que, se supone, hay en común –la historia, el territorio, el lenguaje, las tradiciones–, la comunalización nos remite a la relación etimológica entre *Comunidad* y *Comunión* (Esposito, 2009). Encontramos aquí tres pilares de la construcción nacional que es necesario deconstruir: el nosotros, el pueblo y la comunidad. El “nosotros” es fácil de invocar discursivamente pero difícil de concretar políticamente, con todo, es el pronombre y la voz de la política, y con frecuencia va asociado al posesivo “nuestro” (ejemplo: “Invito a todos los colombianos a ejercer el derecho al voto. A decidir el destino de *nuestro* país, el futuro está en *nuestras* manos”<sup>10</sup>). Además, el nosotros encaja bien en la retórica que se refiere a la nación como una gran familia en la que todos los miembros son hermanos; de suyo “La reivindicación moderna de la nacionalidad es generalmente invocada a través de un lenguaje de parentesco y descendencia. Los líderes encienden a los seguidores al invocar la lealtad hacia sus ‘hermanos’” (Calhoun, 2007: 68).

Ahora bien, el problema analítico y político al hablar de “pueblo” es que es una abstracción popular y potente como pocas, que ideológicamente homogeneiza al tiempo que desdibuja las diferencias (o más bien las desigualdades) de clase, raza y demás, conjurando un sujeto colectivo:

---

<sup>10</sup>@JuanManSantos. (Junio 15 de 2014). [Tweet Post]. Recuperado de <http://bit.ly/25PATo3>



el sujeto nacional. Es por esto que Partha Chatterjee (2008) ha sugerido emplear el término «sociedad política» antes que el de «sociedad civil» (que queda subsumido bajo la idea neutralizada y unificadora de pueblo), para dar cuenta de los distintos grupos sociales que componen la nación y demandan cosas diferentes del Estado<sup>11</sup>. Finalmente, después del boom discursivo de la noción «comunidades imaginadas» acuñada por Benedict Anderson (1993), recientemente asistimos a una nueva popularización del término comunidad, esta vez de la mano del auge de lo local y la micropolítica. Los pilares de la imagería comunitaria son la igualdad, la unidad, la inclusión (Perea, 2008), y tal vez por esto, “Tenemos el sentimiento de que la comunidad es siempre algo bueno [...] un lugar cálido, un lugar acogedor y confortable” (Bauman, 2009: v). Sin embargo, igual que con el nosotros y el pueblo, debemos resistir la tentación de esencializar la noción de comunidad<sup>12</sup>.

Otro de los temas centrales y coyunturales del debate sobre la nación son los procesos de tradicionalización que subyacen a la construcción nacional. Uso este término para hacer énfasis en los procesos y no en las esencias, es decir, hablo de «tradicionalización» como una forma de resaltar el carácter inventado y (re)creado de las tradiciones, la historia fundacional y los orígenes; de ahí que las narrativas nacionales, o las “ficciones fundacionales” para usar la expresión de Doris Sommer (2004), versen especialmente sobre la genealogía de la nacionalidad y resalten lo que la diferencia hacia fuera y lo que la identifica y unifica hacia dentro. Los procesos de tradicionalización suponen una ambigua relación con el tiempo de la nación, que no es homogéneo y vacío como planteara Benedict Anderson (1993), sino heterogéneo y desigual, es decir, hecho de rupturas, discontinuidades y de historicidades diferenciales que chocan entre sí

---

<sup>11</sup> La categoría «pueblo» ha sido objeto de múltiples análisis genealógicos y deconstructivos. Immanuel Wallerstein (1991), por ejemplo, tras un perspicaz estudio de las concepciones empleadas por las ciencias sociales de la noción «pueblo», ha mostrado cómo muchas veces parece evitarse el uso de esta categoría, prefiriendo otras en apariencia más concretas o menos problemáticas como «raza», «sociedad nacional» o «grupo étnico». Por otra parte, Richard Middleton (2003) ha rastreado el lugar de “el pueblo” y “la gente” en la música popular, demostrando que también allí comúnmente se invoca como una abstracción y es visto como un otro subordinado. Finalmente, Paolo Virno (2002) ha propuesto pensar la tensión entre pueblo y multitud, argumentando que si bien la modernidad prefirió el primero como fundamento de la legitimidad de los estados-nación, hoy en día la noción de multitud es más adecuada para entender la escena política pública y las lógicas de las masas.

<sup>12</sup> Cabe mencionar que para Ferdinand Tönnies (1979) la comunidad es diferente a la sociedad en tanto formas de asociación. Así, mientras la primera se funda en valores tradicionales y vínculos afectivos; la segunda se caracteriza por la abstracción y la racionalización de las relaciones sociales.

(Butler & Chakravorty, 2009). Estas tensiones parecen olvidarse al momento de escribir y producir la historia nacional (Betancourt, 2007), cuya trama, como en una colcha de retazos, está hecha de olvidos, silencios y recuerdos selectivos, por lo cual puede afirmarse que la comunidad nacional es fundamentalmente una “comunidad de olvido”. Immanuel Wallerstein acierta entonces cuando sentencia que “Normalmente se considera que el pasado está esculpido en piedra. Pero el pasado social, la manera en que entendemos este pasado real, está inscrito en arcilla blanda, en el mejor de los casos” (Wallerstein, 1991: 122).

Evidentemente tras la tradicionalización hay una fuerte romantización de la “esencia” y las “raíces” de la identidad nacional<sup>13</sup>. En parte, toda la imaginería romántica (Berlin, 2000) sirvió para resemantizar ciertas expresiones culturales que la lógica colonial había (des)calificado como “primitivas” y vergonzantes, y que posteriormente pasaron a considerarse como la quintaesencia del carácter nacional, de “lo nuestro”. Advertimos aquí el doble sentido de la tradición, pues ésta

[...] puede ser vista como los malos tiempos pasados, como una camisa de fuerza de costumbres, ignorancia e intolerancia, a ser reemplazada por un mañana más moderno, nuevo y brillante, una liberación frente a puntos de vista retrógrados, autoridades opresivas y violencia arbitraria. Al mismo tiempo, la tradición puede ser vista desde una perspectiva romántica como un repositorio de valores comunitarios sólidos, genuinos, humanos, enriquecida con los sentimientos, la sinceridad y la tranquilidad que están siendo corrompidos por la modernidad (Wade, 2002: 182).

No todas las expresiones culturales tradicionales se nacionalizan porque no todas sirven para *presentar* lo que se quiere *representar*, así, por ejemplo, aunque el artículo 70 de la vigente Constitución plantea literalmente que “La cultura en sus diversas manifestaciones es fundamento de la nacionalidad”, sólo ciertas manifestaciones llegan a hacer parte de la cultura nacional, especialmente aquellas susceptibles de concebirse como “[...] una “supervivencia” del pasado, una especie de fósil viviente que hay que proteger y exhibir en esos “zoológicos culturales” que son los festivales folklóricos, los museos y los centros de documentación” (Miñana, 2000: 17)<sup>14</sup>. Por tanto, más allá del supuesto carácter inmemorial y estático de las tradiciones, éstas deben ser

---

<sup>13</sup> Sobre este tema ver B. Anderson, 1993, especialmente la segunda parte: ‘Las raíces culturales’.

<sup>14</sup> En su análisis de la nacionalización del tango en Argentina y la samba en Brasil, Florencia Garramuño (2007) señala, adicionalmente, lo problemático (y estratégico) que resulta el supuesto carácter anónimo que se le atribuye a muchas manifestaciones y bienes culturales tradicionales.

entendidas en su plasticidad; sólo así puede dimensionarse su función política, que no ha sido otra que servir como recurso o material informe y neutralizado del cual se puede disponer para apuntalar un proyecto político.

Michel Foucault (Foucault, 2007) demostró que el análisis genealógico de las palabras y las categorías con que se nombra y se piensa la realidad, antes que un artificio retórico, es una pista de la mayor importancia pues se trata de una suerte de arqueología que permite iluminar o desocultar ciertos aspectos de las configuraciones sociales del presente. Pues bien, cuando hacemos el ejercicio etimológico, advertimos que

La palabra ‘nación’ viene del latín ‘natio’, derivado de ‘nasci’ que significa ‘nacer’. Primero se aplicaba al lugar de nacimiento y después a una comunidad de personas de la misma raza, lengua, instituciones y cultura que formaban un único pueblo y se consideraban remotamente emparentadas, de un origen o nacimiento común. Las palabras ‘nacer’, ‘nacionalidad’, ‘nacionalismo’ tienen esa misma génesis<sup>15</sup>.

Sintomáticamente, varios de los nodos simbólicos que encontramos en el origen de la palabra nación y que caracterizan los procesos de identificación nacional, son mencionados en ‘La tierra’, una de las canciones más famosas de “Juanes” (aunque fue compuesta cuando no era “Juanes” sino Juan Esteban Aristizábal, líder del grupo de rock Ekhyosis). Se trata de una canción de lo que algunos llamarían “amor patrio”, que se convirtió casi en un himno cuando fue coreada por cientos de miles de personas en el Concierto *Paz sin fronteras* que se gestó en el marco de la crisis diplomática de 2008 entre Colombia, Ecuador y Venezuela<sup>16</sup>. ‘La tierra’ empieza así:

*Ama la tierra en que naciste  
ámala es una y nada más,  
a la mujer que te parió,  
ámala es una y nada más  
Ama tu hermano, ama tu raza,  
ámala es una y nada más,  
Ama tu sangre y no la riegues por ahí  
ámala es una y nada más  
[...]*

---

<sup>15</sup> Tomado de: <http://etimologias.dechile.net/?nacio.n> [Última consulta: septiembre 5 de 2014].

<sup>16</sup> Así fue la interpretación de ‘La Tierra’ en el Concierto *Paz sin fronteras*, organizado en los límites fronterizos entre Colombia y Venezuela el 16 de marzo de 2008: <http://bit.ly/2b2hvcQ> [Video #1 en canal de Youtube].

No debe sorprender que una canción coincida casi al pie de la letra con la definición etimológica de nación, después de todo, además del amor y el desamor, la nación y la patria (es decir la identidad) han sido otro de los grandes temas a los que les ha cantado la música popular. Nación tiene que ver entonces con nacer (y por ende con sangre), es decir con pertenencia, pues como a la madre, a la nación y a su territorio se está atado; es un hecho natural, no escogido ni voluntario. Hay aquí una feminización y maternalización de la nación, que poco a poco se transfigura en “la madre patria”<sup>17</sup>, y si antes hablamos de la nación como una gran familia de hermanos, como familia ideal que es, tiene unos padres que hay que honrar (“los padres de la patria”) y una madre que hay que proteger (Lomnitz, 2010). A la familia, que es “nuestra gente”, “nuestro pueblo” y “nuestra sangre”, hay que serle leal y estar dispuesto a sacrificarse por ella; con lo cual, “A su modo, la nación es una entidad ‘mística’ (‘la Patria es lo primero’) y los héroes son los santos de la hora presente, cuyo sacrificio vuelve libres a los hombres y cuyo desinterés genera esa entrega valerosa a la nación que se hace llamar civismo” (Monsivais, 2000: 79-80). Pero al tiempo que se maternaliza a la nación, se paternaliza al Estado, pues como anota el siempre lírico Regis Debray, “[...] no se hará respetar al Estado más que haciendo amar a la patria; la ley del Padre cobra efecto por la Madre” (Debray, 1995: 78).

La construcción de la identidad nacional supone la socialización en una serie de principios y valores que simultáneamente remarcan la mismidad del adentro y del nosotros, y la ajenidad del afuera y de los otros (Bauman, 2009). Sin embargo, es necesario matizar la idea de que las identidades nacionales son o han sido tan unívocas y homogéneas como se insiste con tanta vehemencia. No hay que olvidar que todos los miembros de la nación son sujetos de múltiples identificaciones sincrónicas (de clase, de género, de raza...), y en consecuencia la de la nación no es más que una de tantas, a pesar de que se haya querido pensar como “la” identificación por antonomasia en la medida en que, se supone, precede a las demás, tal y como recuerda “Juanes” en el coro de su canción, que repite una y otra vez como una especie de mantra del nacionalismo

---

<sup>17</sup> Según Jorge Orlando Melo, desde la segunda mitad del siglo XVIII en América Latina “[...] la expresión ‘patria’ empieza a estar asociada con lo americano, y la contraposición dominante es América-España” (Melo, 2010: 40). En esta misma dirección, Gregory Lobo (2009) llama la atención sobre el hecho de que en el Acta de Independencia del 20 de julio de 1810 ya se usara el término “Patria”, en mayúscula además.

monoteísta: “ámala es una y nada más”. En resumen, al igual que todas las identidades, también la nacional debe ser entendida como un proceso relacional, fragmentado y plural antes que como una estructura dada, estable y esencial.

Finalmente, uno de los aspectos más problemáticos de la construcción de nación son los procesos de homogeneización, que pretenden integrar y reconocer a todos sus miembros como iguales. En el plano puramente formal e ideal, la nación, como la madre, no reconoce diferencias entre sus hijos; para ella su progenie está nivelada horizontalmente, uno detrás de otro, esperando recibir lo mucho o lo poco que pueda darles, pero a todos por igual. Sin embargo la realidad de la nación es diferente, pues la pretendida homogeneidad se quiebra ante la inminencia de una heterogeneidad social que se jerarquiza dando lugar a relaciones verticales de poder, así, sus miembros son, para usar la expresión de Néstor García Canclini (2004), diferentes, desiguales y (con frecuencia están) desconectados. Por tanto, en rigor, la categoría nación se presenta como un significativo vacío o indeterminado (pero maestro), que funciona sobre todo para contener y evitar que se desborde la diversidad (Bhabha, 2010). Queda claro entonces que todo lo que es importante de y en la nación –la historia, la identidad, la cultura nacional, en fin, todo lo que construye el «homo nationalis»– se produce a partir de ficciones idealizadas, ritos institucionales, discursos oficiales, prácticas cotidianas, y símbolos e íconos más o menos omnipresentes.

En conclusión, la identidad nacional no sólo es una construcción simbólica y discursiva sino una forma de autopercepción. Para su institucionalización e interiorización se despliega todo un dispositivo y una pedagogía nacionalista cuyo deber ser es interpelar a los miembros de la nación en tanto tal y actualizar el sentido de pertenencia individual y colectivo, es decir, que enseñe a (saber) ser, digamos, colombiano. Por ello, para un Estado, tan importante como el monopolio de la fuerza es el de la educación (Gellner, 1983), pues el sistema educativo no sólo familiariza en la simbología patria y toda su retórica (visual y auditiva), sino que enseña a hacer parte de –o por lo menos comportarse en– las puestas en escena de la nación. Pero si antes el “ser colombiano” se (de)mostraba en eventos como las izadas de bandera, donde el viejo dispositivo educativo funcionaba a toda máquina haciendo cantar el himno de memoria y rindiendo honores a todos los símbolos oficiales, hoy la nación se pone en escena en otro tipo de contextos en los

cuales el dispositivo educativo parece ya no ser tan eficaz y en cambio emergen otras prácticas y otros dispositivos que se mueven fácilmente entre los principios ceremoniales del Estado, las lógicas celebratorias del mercado y las expresiones de amor patriótico de los individuos. Precisamente, una de las hipótesis de este trabajo es que la “música colombiana” es un buen ejemplo de este tipo de dispositivos, y en especial lo es, como sostendré en el último capítulo de este trabajo, la llamada Nueva Música Colombiana y sus formas singulares de construir y poner en escena la nación en el siglo XXI.

### **1.3. Segunda coordenada: La crisis del estado-nación**

“La patria no es el gobierno: la patria es la bandera”, dice lacónicamente uno de los soldados en la primera parte de *La casa grande*, la dura y adelantada novela de Álvaro Cepeda Samudio. Y concluye: “Robarle al gobierno no es robar, eso lo sabe cualquiera” (1962: 12). El soldado sugiere una línea de análisis interesante, pues aunque la nación es “un sistema de significación cultural” de una potencia simbólica y alegórica muy alta (Bhabha, 2010), al no ser un hecho objetivo y concreto sino más bien uno abstracto e inacabado, debe encarnarse en *símbolos* e *íconos* para hacerse presente y cumplir la doble operación simbólica de representar e identificar. Se entiende entonces por qué pese a su centralidad y permanencia histórica, el debate de la nación se ha caracterizado por la ambigüedad y hasta la inconsistencia a diferentes niveles, fundamentalmente en la lógica de la representación, que “[...] podría resumirse del modo siguiente: el pueblo representa a la multitud, la nación representa al pueblo y el Estado representa a la nación” (Hardt & Negri, 2005: 152).

En el plano conceptual y discursivo esta ambigüedad se evidencia en la gran diversidad de términos que con frecuencia se usan casi indistintamente para interpelar a los miembros de la nación o referirse a las instituciones del Estado-nación. En una alocución presidencial o en un discurso electoral, en los titulares del noticiero del mediodía o en la enigmática sección “Nación” de cualquier periódico, se encuentran expresiones como “ciudadanos de la república”, “soldados de la patria”, “funcionarios del Estado”, o bien denominaciones como *Fiscalía General de la Nación*, *Contraloría General de la República*, *Registraduría Nacional del Estado Civil* o

Defensoría *del Pueblo*. Sin duda, términos como nación, patria, Estado, república o país connotan realidades teóricas y jurídicas diferentes y por ello no son equivalentes y mucho menos intercambiables<sup>18</sup>.

Este es uno de los aspectos más problemáticos de lo que Gregory Lobo llama “el discurso nacionalista”, en el cual “[...] el sujeto que nombra, la nación, no puede hacerse presente y, por esta razón, es *un sujeto que está disponible* para quien mejor lo esgrime en el discurso” (Lobo, 2009: 64. La cursiva es mía). De la nación siempre se habla con metáforas y con calificativos; el lenguaje del Estado son los números y los indicadores cuantitativos. El discurso de la nación invoca la pasión y el sacrificio; el de los Estados la razón y el interés. Se podría pensar entonces que para muchos asuntos prosaicos y prácticos, la relación de las personas antes que con la nación es con el Estado y sus instituciones. Así, a pesar de su descrédito actual, el Estado resulta ser algo más concreto y tangible<sup>19</sup>, como se deduce del diálogo del soldado en la historia de Cepeda Samudio, que, de paso, recuerda algunas expresiones coloquiales en Colombia tales como “A quejarse al Estado” o “A robar al Estado”. Sin embargo, y es allí donde descansa la performatividad de este discurso, en el imaginario colectivo los términos (“nación”, “Estado”, “patria”, “gobierno”...) parecen simplificarse, o en todo caso perder buena parte de su densidad conceptual y empírica, al alinearse a dos universos de sentido simbólicamente contrapuestos: el de la nación, los íconos y el *sentimiento* de pertenencia, y el del Estado, las leyes y la *razón* gubernamental. El problema es que cuando se naturaliza esta asociación y se eleva casi a la condición de fórmula ontológica (nación=sentimiento / Estado=razón), se reedita la epistemología dicotómica y binaria de la modernidad y se desdibuja la naturaleza dialéctica de las articulaciones históricas entre nación y Estado, esto es, que el Estado (co)produce la nación y la nación legitima al Estado.

---

<sup>18</sup> También pasa en otros idiomas. En inglés, por ejemplo, “[...] el término nación es usado igual que otros sinónimos o metáforas tales como ‘el país’, ‘la tierra’, ‘el suelo’” (Malkki, 1992: 26. La traducción es mía).

<sup>19</sup> Que pueda ser más concreto y tangible no significa en modo alguno que el Estado sea una sola cosa, coherente y monolítica, pues, como plantea Margarita Serje, “El Estado, más que estar constituido por una institucionalidad virtual y totalizadora, responde a las visiones, los intereses y las prácticas de los grupos particulares que tienen acceso a “ser” el Estado: a hablar y decidir en nombre del Estado, a definir cuál es desde su perspectiva la lectura legítima de la realidad, en fin, a determinar su proyecto” (2011: 31).

Hoy el Estado está en crisis, o al menos se está reconfigurando drásticamente, lo que por demás resulta lógico si se tiene en cuenta la afinidad electiva entre la consolidación de los estados-nación modernos y el capitalismo industrial (Hobsbawm, 2010), que era un capitalismo de fuertes vínculos con el territorio y hasta con la población y la administración de esos territorios. Sin idealizar, la relación funcionó porque el capital necesitaba de los Estados y los Estados necesitaban del capital (Harvey, 2004). Pero el capitalismo industrial empezó a ceder terreno ante el capitalismo financiero y de especulación (Cohen, 2009), que es un capitalismo de flujos –de personas, de información, de mercancías y por supuesto de dinero–, caracterizado por la desterritorialización y la transnacionalización, y entonces las relaciones con los Estados, con las regiones y con las personas se agudizaron definitivamente. Ahora los Estados parecen necesitar más del capital que el capital de los Estados. Ha sido necesario volver a barajar y determinar el nuevo lugar y las condiciones mismas de posibilidad de los Estados y las naciones. El filósofo italiano Paolo Virno refiere este proceso de una manera un tanto corrosiva:

Carl Schmitt, un autor que ha tomado lo esencial del Estado y que ha sido acaso el mayor teórico de la política del siglo XX, en los años sesenta, ya viejo, escribió una frase amarguísima —para él—, cuyo sentido podemos sintetizar en la siguiente idea: «reaparece la multitud, desaparece el pueblo». Dice Schmitt: «La época de la estatalidad está llegando a su fin [...]. El Estado como modelo de unidad política, el Estado como titular del más extraordinario de todos los monopolios, el monopolio de la decisión política, está por ser destronado». (Virno, 2002: 45).

Tal vez no le falte razón a Virno: los Estados están perdiendo terreno tanto por su crisis de legitimidad como por su falta de recursos, y es que en el mejor de los casos el Estado quiere pero no puede. En consecuencia, tenemos “[...] un Estado que potencia positivamente su responsabilidad de protección pero incrementa de manera no tan positiva su posibilidad de intervención” (Briones, 2005: 34). Paradójicamente, mientras el horizonte es gris para muchos Estados que están al borde de la quiebra (económica y ética), las naciones parecen pintarse de colores a nombre de una diversidad que se mueve fluidamente entre lo local y lo global. Sin embargo, toda pluralidad y toda heterogeneidad es conflictiva; así, lo que la nación celebra fervientemente, el Estado muchas veces no tiene cómo gestionarlo. Esta es, sin más, la cuestión de fondo: ¿cuánta diversidad puede contener un Estado sin desbordarse y una nación sin desdibujarse? Estado y nación no son, sin embargo, los únicos elementos de la fórmula, incluso



invirtiendo el orden de los términos, como en inglés (Nation-State), algo media entre ellos: un guión. Vale la pena pensar ese guión, que hace referencia a aquello que conecta el Estado con la nación y la nación con el Estado; además, cuando los dos términos parecen divorciarse y entre los Estados neoliberales y las naciones multiculturales empieza a abrirse un abismo, el guión, que es un puente, debiera hacerse más largo. Sin embargo, ¿qué tan elástico puede ser?

Esta crisis de los Estados-nación se expresa en el desdibujamiento de las comunidades imaginadas nacionales, que se ven comprometidas en sus dos componentes centrales: lo comunitario, que hoy se construye de manera diferente, y el carácter imaginado, del que ahora participan como nunca los márgenes. Más aún, la idea misma “[...] de una ‘formación nacional’, de una ‘economía nacional’, de una entidad que podría ser representada a través de una ‘identidad cultural nacional’, se encuentra actualmente bajo una presión considerable” (Hall, 2010: 504). Aunque esto es cierto, y el discurso posmoderno parece ganar el pulso al imponer su retórica de “la muerte de (el sujeto)”, “el fin de (las naciones)” y su apología a las redes, los flujos y demás, no hay que olvidar que todavía hay fuertes restricciones para esos movimientos y flujos, por lo menos para los de las personas. De hecho, basta con instalarse brevemente en cualquier aeropuerto o frontera internacional para encontrar al Estado en lo que le queda de esplendor: ejerciendo el control de las personas que deja entrar y salir.

En todo caso, creo que antes de hablar de “el fin de los Estados y las naciones” y descartarlos definitivamente como coordenadas para pensar las identidades, las pertenencias y las ciudadanía de hoy, habría que reconceptualizarlos y no verlos más como sujetos soberanos sino como actores estratégicos del orden mundial actual, para lo cual es necesario resituarlos dentro de las tensiones dialécticas entre lo local y lo global, y empezar a entender los sentidos de pertenencia y los nuevos nacionalismos desde estas otras lógicas (Biddle & Knights, 2007). Sólo así, además, se pueden entender los cambios “[...] respecto a la manera como los Estados construyen la imagen de sí mismos, cómo la proyectan a los ciudadanos y los modos en que estos hechos afectan el patrimonio y la nacionalidad” (Sanín, 2010: 37).

Paradójicamente, ante la crisis de los Estados y en general de la política, los nacionalismos y

las identidades nacionales lejos de desaparecer están reemergiendo en algunos países, tal vez con más fuerza que antes. Al tiempo que los mercados se abren definitivamente y los efectos de la globalización se agudizan por doquier, las banderas nacionales se agitan con vehemencia y los himnos se cantan más fuerte que nunca, ante la mirada del mundo entero, incluso hasta las lágrimas, como se vio en el mundial de fútbol Brasil 2014 cada vez que jugaba la selección local (ver Imagen 6), mientras afuera de los estadios, en las calles y también ante las cámaras, miles de personas se manifestaban en contra del gobierno. Hoy se canta a la nación y se abuchea al Estado<sup>20</sup>.



Imagen 6. Jugadores de la selección brasileña de fútbol cantando el himno de su país. Esta imagen se hizo viral en redes sociales a mediados de 2014.

#### 1.4. Tercera coordenada: El debate de la nación en Colombia

En la actualidad, uno de los debates centrales en las agendas políticas, mediáticas y académicas en Colombia es el de la nación, aunque sería más acertado decir que *sigue siendo* el de la nación. En efecto, como planteara Carlos Mario Perea (2008), entramos al siglo XXI preguntándonos qué nos une. Que hoy sigamos reflexionando, como hace un siglo, sobre la construcción de la nación, no es sólo consecuencia de que todos los Estados-nación se estén reconfigurando en función de las dinámicas políticas y económicas globales recientes. Es, también, producto de que en más de 200 años de vida republicana diversos sectores sociales han sido excluidos de la construcción colectiva de la nación, y no han sido interpelados más que formalmente como parte de un “nosotros”.

---

<sup>20</sup> Durante el mundial de fútbol de 2014, cada vez que la entonces presidenta de Brasil, Dilma Rousseff, aparecía en las pantallas gigantes de los estadios, era abuchada por el público asistente. Los productores de la transmisión televisiva optaron por no volver a mostrarla.

Aunque sobre este tema se ha escrito y se sigue escribiendo mucho –por lo cual existen autores casi obligados y textos clásicos de referencia sobre los que volveré más adelante (Bushnell, 1994; Uribe, 2001; Palacios & Safford, 2002; Pécaut, 2003)–, en este punto quiero hacer una mención especial al trabajo de Germán Colmenares, *Las convenciones contra la cultura. Ensayos sobre historiografía hispanoamericana del siglo XIX* (2008 [1968]). Se trata de una brillante deconstrucción del carácter excluyente de la historia oficial y de cómo, tras la Independencia, las élites ilustradas locales desaprovecharon la oportunidad de incluir en el relato nacional a los muchos otros, y, por el contrario, a la usanza de las formas propias de la historiografía europea, optaron por narraciones pomposas y pretendidamente acabadas que buscaban disimular tensiones y conflictos históricos, algunos incluso heredados del periodo colonial. Este emborronamiento del otro, que Colmenares puso tempranamente en evidencia, ha sido una constante histórica en el país, de allí que Cristina Rojas (2001) afirme con contundencia que el proceso de construcción de la nación en Colombia se ha caracterizado por un género particular de violencia: la violencia representacional.

El ejercicio del poder simbólico a través de las prácticas representacionales es el poder de marcar y clasificar, de incluir subordinando o excluir veladamente, cuando no explícitamente. De suyo, “Si aceptamos que los sistemas simbólicos son productos sociales que producen el mundo, que no se contentan con reflejar las relaciones sociales sino que también contribuyen a construirlas, entonces debemos admitir forzosamente que es posible, dentro de ciertos límites, transformar el mundo transformando su representación” (Bourdieu & Wacquant, 1995: 22). De aquí mi interés por las diversas estrategias de representación en Colombia, pues al cuestionar los discursos y las narrativas que pretenden representar lo nacional se está formulando implícitamente la pregunta por la historia: ¿quiénes producen historia y cómo lo hacen?<sup>21</sup>

Para Jesús Martín Barbero,

Otro de los hechos que más ha gravitado sobre la violencia de la representación que arrastra Colombia han sido sus muy diversas formas de ensimismamiento y aislamiento.

---

<sup>21</sup> Con todo, no es mi interés reificar aún más la idea de nación ni reducirla a sus modos de representación. Mi acercamiento a la relación nación-narración se da en el entendido de que “Estudiar la nación a través de su narrativa no implica centrar la atención meramente en su lenguaje y su retórica; también apunta a modificar el objeto conceptual mismo” (Bhabha, 2010: 13).

Primero, fue un país que se confundió con la capital, y que hasta los años cincuenta no incorporó culturalmente sino el espacio andino, detestando y desconociendo todas aquellas culturas otras que, como las que evidenciaban las músicas y las narrativas de la Costa Caribe o del Pacífico, sonaban lujuriosas y pecaminosas a los hipócritas oídos de los detentadores de la cultura y la moral oficial del país que se veía desde Bogotá (Martín Barbero, 2004: 20).

Además de la exclusión política y la subordinación económica que caracteriza la situación estructural de muchos grupos sociales en el país, sus producciones culturales han sido invisibles e inaudibles por mucho tiempo, pues no se alinean a los regímenes de representación que definen lo que, se supone, significa “ser colombiano”. En función de estos regímenes simbólicos, determinadas cosas se han mostrado hasta la sobreexposición y otras se han ocultado hasta la invisibilidad; dicho en la clave que nos ocupa, ciertas músicas han primado históricamente a la hora de poner en escena la colombianidad. Sobre el debate de la nación en Colombia volveré todo el tiempo en las páginas que siguen, puesto que es, en realidad, el problema central del presente trabajo, cuyo interés son las formas de representación y construcción de la nación desde “la música colombiana”. Con todo, hablar de “la música colombiana” nos remite a otra cuestión, la de los nacionalismos musicales. Esta es la última coordenada.

### **1.5. Cuarta coordenada: Nacionalismos musicales y el problema de la nación en “la música colombiana”**

“La vida de las naciones, no menos que la de los hombres, se vive en gran parte dentro de la imaginación” (Powell citado en Hall, 2010a: 381). En efecto, las naciones se imaginan, las imaginan los Estados, la empresa privada y los medios de comunicación, y las imaginan las comunidades (también imaginadas) que pertenecen a ellas<sup>22</sup>. No todos, por supuesto, las imaginan igual; así que lo que tenemos es un pulso entre símbolos e íconos, entre imágenes, textos y sonidos. En términos de Arjun Appadurai (1996), se trata de un “choque de imaginaciones”, aunque evidentemente no es sólo un ejercicio de imaginación; es, sobre todo, un ejercicio de poder. Por tanto, más allá del simple juego de palabras, tras la articulación nación-imaginación y

---

<sup>22</sup> En este punto cabe mencionar que la articulación entre música y nación es conceptualizada por María Elena Cepeda bajo la sugerente noción “Musical ImagiNation”, que de alguna manera recoge el carácter construido de la nación y la incidencia de la imaginación musical en dicho proceso (Cepeda, 2010).

nación-narración lo que está en juego es la disyuntiva entre las naciones que se imaginan y las naciones que se construyen. En este trabajo me interesa rastrear esta disyuntiva en la construcción de las narrativas y los imaginarios de la colombianidad.

Para Ernest Gellner (1983 [2008]), los nacionalismos producen las naciones, no al revés, y su objetivo principal en el contexto de la modernidad fue hacer coincidir a la nación con el Estado y sus intereses. Por esta articulación histórica, los nacionalismos fueron conceptualizados del lado de la ideología (Lenk, 2002), pues con frecuencia han sido concebidos como dispositivos funcionales para los Estados en la medida en que crean la ilusión de uniformidad institucional, eficacia administrativa y cohesión política (Wallerstein, 1991). Sin embargo, debemos cuidarnos de esa otra ficción que imagina al Estado como un ente unificado, pleno de coherencia y compuesto por élites integradas que saben armonizar sus intereses; antes bien, como recordaba insistentemente Pierre Bourdieu (2014), el Estado es un campo social de lucha y en lucha.

Los nacionalismos tampoco son construcciones acabadas e inmutables, son dispositivos que surgen en coyunturas sociopolíticas específicas, y sirven para apuntalar y legitimar ideológicamente la invención de una “cultura común” que produce discursos y se objetiva en prácticas, es decir, que da lugar a pertenencias y ciudadanías (Hobsbawm, 2010; Thompson, 1995). Comúnmente el nacionalismo va asociado a otros términos como patriotismo, civismo y hasta populismo (Tagore, 2012). En todos los casos se trata de un conjunto de referentes culturales con su propia sintaxis y retórica (Martí, 1996), que tiene (o pretende tener) una fuerte capacidad de convocar y de *hacer sentir*<sup>23</sup>.

Aunque el campo de las producciones simbólicas siempre ha sido un terreno estratégico y particularmente relevante para producir sentidos y significados nacionales (Gramsci, 2000), no hay que reducir los nacionalismos a su dimensión meramente simbólica, pues, además de culturales, son, también, dispositivos económicos y políticos que requieren ser comprendidos en

---

<sup>23</sup> Los nacionalismos denotan una marcada emotividad y afectividad que los hace difíciles de encuadrar en muchas de las rígidas estructuras epistemológicas de las ciencias sociales. Se trata, como dice Lauren Berlant (2011), de una de esas categorías incómodas sobre las que hay más confusiones que claridades, a pesar de lo cual históricamente se ha querido ver como la prueba de la irracionalidad de “las masas” (Canetti, 1960 [2010]), o de la minoría de edad “del pueblo” (Martín Barbero, 2003).

sus condiciones de producción (Lomnitz, 2010). No podremos entender en toda su complejidad estas condiciones si consideramos que el Estado es el único agente que participa en el proceso de producción y configuración de la identidad nacional, olvidando, como se verá más adelante, que muchos íconos culturales llegaron a nacionalizarse menos por la intervención de una política de Estado explícita y sistemática que por su masificación a través de los medios de comunicación y su apropiación y goce por parte de individuos y colectivos. Aunque no ha sido ni será fácil dejar atrás el “[...] mito populista de ‘los pequeños contra los grandes’, ‘los de abajo contra los de arriba’” (Debray, 1995: 54), en esto de la cultura y la identidad nacionales cuanto más rápido dejemos atrás la oposición simplista dominación/resistencia, mejor.

Entre las múltiples topografías desde las que se imaginan las naciones, la música siempre ha ocupado un lugar importante, y puesto que la nación no sólo se escribe o se pinta, también se canta, hay que preguntarse quiénes son visibles tanto como quiénes son audibles en las narrativas nacionales. Conviene aclarar que lo nacional en la música no se agota en los himnos oficiales; diversos géneros, canciones, instrumentos y bailes emblemáticos también expresan (quizás de formas más sentidas) los “aires nacionales” (Tello, 2004). De allí la pertinencia de analizar, por ejemplo, qué músicas caben dentro del dispositivo patrimonializador (“Festival Nacional de...”) o dentro del dispositivo pedagógico de las izadas de bandera y los bailes “típicos” que se representan el día de la independencia en los colegios de todo el país.

Históricamente el proceso de formación de la nación y la identidad nacional ha tenido como contrapunto la configuración de géneros musicales nacionales. Recuérdese, por citar sólo dos casos paradigmáticos en Europa, a Chopin con sus polonesas o a Wagner y sus wagnerianas. Se trata de músicos que debían nacionalizar su producción musical, y que en su tránsito por las diferentes cortes europeas no sólo iban interpretando sus obras sino representando con ellas su país de origen, de allí, en parte, todo el reconocimiento e influencia de algunos de los grandes compositores de la música académica en Occidente (Aubry, 1946; Baricco, 1999). También en América Latina el proceso de formación de los Estados-nación estuvo acompañado por la configuración de géneros musicales nacionales que debían tener una capacidad importante de convocar y homogeneizar, piénsese en el tango en Argentina o la samba en Brasil, por citar sólo

los ejemplos más comunes (Carpentier, 1977; Garramuño, 2007).

El etnomusicólogo Thomas Turino (2003) ha rastreado los procesos de configuración y consolidación de los nacionalismos musicales en América Latina hasta los movimientos independentistas del siglo XIX, y los procesos de conformación política y simbólica de los Estados nacionales. Para Turino, estos procesos se enmarcan en dos periodos: uno de más de un siglo (1820-1970), donde tuvo lugar el largo y difícil proceso de configuración y consolidación de los Estados-nación, y otro que va desde las últimas décadas del siglo XX hasta inicios del XXI. El primer periodo se caracteriza por estrategias políticas centralistas y el apoyo a prácticas culturales institucionalizadas, por ello habla de un “nacionalismo cultural” como el marco general dentro del cual se inscribieron los nacionalismos musicales, ambos fuertemente conectados con los proyectos políticos de las élites de cada país. En el segundo periodo advierte la fuerte influencia de la retórica multiculturalista y la celebración de la diversidad, dos de los fenómenos más característicos de los últimos treinta años.

A partir de estos periodos, Turino distingue dos tipos de nacionalismos musicales: los estatales o institucionales, asociados con un poder político centralizado que busca legitimarse, y unos nacionalismos populistas, más articulados con el folclor y las expresiones populares, por tanto, correlato de la relativa diversificación de los actores sociales que se dio en el segundo periodo con el ascenso del discurso del multiculturalismo. A esta caracterización Alejandro Madrid (2010) agrega dos elementos importantes. De un lado, la influencia del “nativismo” e “indianismo” en la configuración histórica de los nacionalismos latinoamericanos del siglo XIX, influidos por la abolición de la esclavitud en Brasil y Cuba, y por la Revolución Mexicana; y del otro, la importancia de los medios de comunicación en la masificación de un conjunto de expresiones artísticas y culturales que en el transcurso del siglo XX se constituirían en referentes del universo simbólico de cada nación (Martín Barbero, 2003).

Los nacionalismos musicales latinoamericanos han sido objeto de profundas críticas a causa de las lógicas y las prácticas que moldearon el carácter colectivo y compartido (“nuestro”) de las músicas nacionales desde el siglo XIX. Según autores como Egberto Bermúdez (1984) o Gerard

Béhage (2000), tras la independencia, las élites políticas y culturales –cuyos miembros manifestaban abiertamente su gusto y admiración por la tradición europea, que por supuesto consideraban superior– se sirvieron de las expresiones musicales de algunos grupos por lo general social y económicamente marginados en función de su condición étnica y racial, y tras un proceso de “limpiamiento” (entiéndase de europeización y modernización), fueron presentados como los géneros nacionales de los diferentes países del continente. Así, por ejemplo,

El bambuco se desafricaniza, la cueca se hace elegante, apropiada para el salón, el pasillo se adhiere a un régimen criollo desindianizado. Es decir, la construcción de una categoría genérica 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, 2003b, p. 87).

El problema de hablar de apropiación, europeización y modernización como condición *sine qua non* para la nacionalización de una música, es que nos vuelve a instalar en el modelo bélico de oposición que se agota en el dualismo hegemónico/contrahegemónico. No siempre lo erudito se opone a lo popular, por ejemplo, y no siempre los nacionalismos musicales latinoamericanos se edificaron desde géneros populares, hubo también, paralelas, corrientes nacionalistas eruditas con figuras como Carlos Chávez en México (Correa, 1977), Guillermo Uribe Holguín en Colombia (Rodríguez, 2009) o Heitor Villa-Lobos en Brasil (R. Becerra, 2011). La música con “acento nacional” lo mismo puede venir de la ciudad que del campo, de la calle que de la academia. Hay que superar, por tanto, la concepción de que antes de volverse nacionales las músicas sí eran puras, tradicionales y firmemente enraizadas a un territorio y un pasado silvestre, es decir, eran “auténticas”. No es fácil. Si hay un campo en que la narrativa de la autenticidad es un asunto problemático, casi ontológico, ese es el campo musical. Como sostuve en otra parte (García González, 2008a), la de la autenticidad es una narrativa romántica, esencialista y hasta cristiana, que naturaliza las relaciones entre una música, un territorio y la gente que escucha esa música y vive en ese territorio.

Las músicas nacionales siempre han sido territorializadoras. Desde sus estructuras rítmicas, sus instrumentos y sus formas de interpretación, hasta sus temas, sus letras y sus bailes, las



músicas nacionales contribuyen a construir el espacio, trazar mapas e imaginar el territorio. No extraña entonces que cuando de nacionalizar se trata las preferidas sean las músicas “folclóricas” y/o “tradicionales”, músicas que en algún momento de la historia “[...] estuvieron claramente asociadas a un territorio y a un grupo cultural o grupos culturales específicos –aun cuando la territorialización no haya sido necesariamente contenida en sus fronteras, y en las cuales esa territorialización original sigue jugando un papel en la definición genérica–” (Ochoa, 2003: 11). Con todo, el carácter folclórico o tradicional de una música no es nada evidente ni unívoco<sup>24</sup>.

Los que corren son tiempos de globalización, no de internacionalización, para utilizar la diferenciación que propone Juan Pablo González (2008). Los tiempos de internacionalización se caracterizaban por la localización y territorialización de la cultura, por tanto, “[...] se exportaban/importaban prácticas musicales nacionales, creando un diálogo de nación a nación” (González, 2008: 4). Los tiempos de globalización, en cambio, se caracterizan por la aparición de nuevas formas de creación y consumo, y por el desdibujamiento de las fronteras entre los géneros musicales (Ochoa & Botero, 2009). Son, entonces, tiempos en los que se “[...] modifica un aspecto esencial de la música tradicional: su territorialidad. La desterritorialización del folklore, parece estar en la base del cuestionamiento a su autenticidad y, con esto, a su valor estético e identitario” (González, 2008: 5). En consecuencia, pensar la música nacional hoy implica

---

<sup>24</sup> Nótese que hasta aquí cada vez que he empleado la palabra música acompañada de un adjetivo, la he puesto entre comillas: “música nacional”, “música colombiana”, “música tradicional”... (En adelante trataré de minimizar su uso al máximo). Se trata de una práctica casi institucionalizada en la actualidad cada vez que empleamos algunas de las categorías que nos sirven para dar cuenta del mundo social, categorías que se han deconstruido y relativizado tanto que no podemos usarlas sin ponerles comillas. En los estudios sobre música los términos también han sido objeto de deconstrucción permanente, y muchas veces, antes que un acuerdo, el resultado ha sido más ambigüedad e indeterminación (Santamaría, 2009). Esta ambivalencia terminológica tiene que ver con la geopolítica del campo académico (es decir con el idioma en que se formulan las categorías) y, en especial, con la divergencia de las realidades que éstas permiten pensar. Ya me he referido a la complejidad de lo nacional y lo local en la música; también lo popular –como bien saben los musicólogos– ha sido objeto de debate en la medida en que “música popular” y “popular music” no denotan lo mismo. El término en inglés dialoga con la tradición de los estudios culturales anglosajones y refiere fundamentalmente a músicas urbanas masivas y mediatizadas (como el rock, el hip hop y sobre todo el pop). En español, en cambio, puede referir “[...] por un lado, oralidad, tradición y comunidad y, por el otro, medialidad, innovación y masividad (González, 2008: 4); así, el término “música popular” tiene varias acepciones que no siempre son excluyentes: i) músicas tradicionales y rurales –o folclóricas–, ii) músicas asociadas a los llamados sectores populares, es decir económicamente subalternos –como los corridos mexicanos–; y iii) músicas que gozan de *popularidad* y masividad.

ubicarla en un contexto polifónico donde se cruza con múltiples coordenadas sonoras y se integra a diversos mapas musicales transnacionales.

“Sin música ningún Estado puede sobrevivir”, decía Moliere (Attali, 2011 [1977]: 49). Es cierto, pero hay que cuidarse de la “[...] tendencia a ver la “música nacional” como la imposición homogeneizadora de una élite (musical/intelectual) constructora de nación, y a ver los otros grupos tratando de redefinir esa música y/o disputándole el terreno con otras músicas” (Wade, 1998: 4. La traducción es mía). Más que reflejar un proyecto o una identidad nacional, la música los construye y les sirve de mediación. Así mismo, el carácter nacionalista no obedece exclusivamente al uso oficial e institucional o a la masificación o popularización de un género o una canción; lo nacional en la música tiene que ver con las *prácticas* y los contextos de ejecución de los músicos tanto como con los *usos* que los públicos hacen de esas músicas. Como han mostrado Florencia Garramuño (2007) o Marina Alonso (2008) –la primera en el caso del tango en Argentina y la samba en Brasil; la segunda con “la música indígena”, tan importante en la configuración de la mexicanidad desde mediados del siglo XX–, la construcción de sentido de lo nacional es resultado de complejas interacciones y negociaciones entre múltiples actores, prácticas y discursos. Las músicas nacionales son, como la nación, una construcción, una invención que se reedita con el paso del tiempo<sup>25</sup>.

En el caso particular de Colombia, “Desde mediados del siglo XIX surgió la idea de una ‘música nacional’, adquirió carácter de debate en la última década del siglo y finalmente se convirtió en centro de incesantes controversias expuestas ante la opinión pública desde los primeros años del siglo XX” (Cortés, 2000: 1). Este es, sin más, el tema de interés de este texto: la relación entre ciertos *íconos musicales* y el proceso de configuración de la identidad nacional; dicho en otras palabras, se trata de analizar el lugar de las músicas colombianas en la transición de la nación mestiza a la nación multicultural (Gros, 2000). Evidentemente no pretendo hacer una suerte de historia de la música colombiana ni mucho menos de la música en Colombia (ambas

---

<sup>25</sup> En las últimas décadas la idea de “invención” de la tradición ha hecho carrera entre muchos etnomusicólogos a la hora de deconstruir y desnaturalizar las asociaciones que comúnmente se establecen entre ciertos grupos sociales y determinadas prácticas musicales. Un buen ejemplo de esta perspectiva crítica es el análisis de Kofi Agawu (1995) sobre la invención de “el ritmo africano”.

empresas están más allá de este trabajo y de mis capacidades). En sentido estricto, mi interés es deconstruir el fenómeno de la “nueva música colombiana”, y desentramar las lógicas con que diversos actores han determinado cuál es la música nacional en coyunturas históricas recientes.

Aunque en muchos momentos de la historia la música colombiana parece impuesta de arriba hacia abajo, lo que haría pensar erróneamente en una élite que transmite su proyecto ideológico a otros grupos sociales pasivos y receptivos, lo cierto es que ha sido el resultado de complejas relaciones y negociaciones, mediadas permanentemente por el mercado. Después de todo (y hay que insistir en esto), el Estado, el mercado y la sociedad civil no funcionan como esferas o entidades autónomas, independientes y cerradas, y sus intereses no tienen por qué excluirse por definición. Además, “En Colombia no existe un solo proyecto nacional, aquel promovido por el Estado y su conceptualización de las culturas regionales. Históricamente, en Colombia han competido varios proyectos nacionales con tramas políticas, sociales y culturales diversas [...]” (Ochoa, 2001: 51). En esta medida, resulta mucho más productivo pensar en la coexistencia de diversos relatos nacionales siempre en tensión y a veces en contradicción. Como en una polifonía (que en ocasiones parece más una cacofonía), en las narrativas nacionales suenan, a un tiempo, diferentes voces y múltiples melodías.

Por supuesto, en Colombia no se puede dar el debate por el nacionalismo musical sin referir la cuestión del mestizaje, que ha sido la mayor ideología nacionalista y homogeneizadora de América Latina (Wade, 2005b). La retórica del mestizaje según la cual “como todos somos mezclados todos somos iguales”, funcionó en realidad como una aplanadora de las diferencias y las desigualdades históricas, y “[...] evitó enfrentar (y alterar) las estructuras sociales, económicas y políticas responsables de perpetuar las pigmentocracias basadas en la raza” (Pacini, 2010: 7. La traducción es mía). Con el auge del multiculturalismo y el resquebrajamiento del relato homogeneizante de nación –procesos apuntalados, entre otros factores, por la Constitución de 1991 y por la apertura económica que inició en la misma década (López de la Roche, 2000)–, lo que antes era potencialmente conflictivo ahora se celebra, como en la carátula de la revista Shock de julio de 2010. Así, músicas que durante mucho tiempo fueron silenciadas hoy gozan de una popularidad inédita en el mercado y los medios de comunicación, lo que ha llevado a una

mayor visibilidad de las prácticas musicales locales pero también a su redefinición (Ochoa, 1998). Sin duda, desde hace mucho tiempo no había tantas músicas, de diferentes géneros y regiones, diciendo y cantando qué es Colombia. ¿Se trata acaso de la pluralización de la banda sonora de la nación?

## **1.6. «Iconización musical de la nación»: una propuesta teórica**

Después de esbozar los principales debates en los que se inscribe esta investigación (los procesos de construcción de nación, la crisis del estado-nación, el debate de la nación en Colombia, y la naturaleza de los nacionalismos musicales), para cerrar este primer capítulo quiero plantear la postura teórica y epistemológica desde la cual propongo una cartografía de la Nueva Música Colombiana. Hasta aquí ha quedado claro que uno de los aspectos más problemáticos de las músicas nacionales es la operación semiótica (y por supuesto política) que implica hablar de nacionalización, pues en función de esta operación ciertas expresiones musicales de determinadas regiones se elevan a la condición de *música nacional* haciendo pasar pretendidamente dicha región por la totalidad de la nación, al menos desde la música (Fornaro, 2004; Lengwinat, 2011). Según la lógica de los nacionalismos musicales, una de las partes representa el todo, o como lo planteara Henri Lefebvre (Lefebvre, 1980), lo poco que se pone de presente representa todo lo ausente. Esta es la lógica de representación propia del centralismo político y cultural que ha caracterizado a Colombia, y la configuración de la *música colombiana* recuerda cómo ese centralismo ha tenido eco, también, en el campo de las expresiones musicales.

Cabe aclarar que hasta finales del siglo XX la expresión “música colombiana”, en su uso más coloquial y extendido, remitía a dos universos músico-culturales (imaginados) para los cuales se acuñaron dos términos tan usados como equívocos: “Música del Interior” y “Música Costeña”. En la vida cotidiana, el primer término se emplea para referir algunas músicas del interior del país, especialmente el bambuco; el segundo término alude, en cambio, a ciertos géneros de la costa caribe colombiana, en particular el vallenato y la cumbia. Por precisión conceptual, reflexividad histórica, o simplemente por la corrección política que ha puesto de moda el ethos multiculturalista, hoy se hace difícil hablar de “música colombiana” (así como de “Música del

Interior” o “Música Costeña”). Cuando se plantea la discusión por la música nacional en espacios académicos, los musicólogos no dudan en afirmar que, en términos estrictamente musicales, la música colombiana no es un género ni una forma musical con elementos característicos y distintivos, así que técnicamente no existe (Duque, 1984; Rodríguez Melo, 2012). Por su parte, los sociólogos y otros investigadores sociales agregan que la idea de una música nacional es una invención ideológica, esencializante y arbitraria como pocas, incapaz de representar la totalidad y diversidad musical del país (Wade, 2005b; Zapata-Cortés, 2010).

Estoy de acuerdo con estas críticas. Reconozco las deficiencias representacionales y los problemas políticos de los nacionalismos musicales tal y como se han concebido, y también considero que, en términos formales, es imposible definir tal cosa como “la música colombiana”. Pero el que no exista musicológicamente no quiere decir que no se conjure discursivamente; como dije, en infinidad de circunstancias la gente suele hablar de La Música Colombiana sin ningún tipo de resabios epistemológicos o conceptuales. Para muchas personas, y con no poca frecuencia para el político, el periodista y el empresario, la música colombiana es algo muy concreto y real, y no necesita comillas. Mucho menos se puede desconocer que a lo largo de la historia diversas músicas se han *usado* para representar al país y se han atado simbólicamente a la identidad nacional. Así que, en la práctica, la música colombiana ha sido útil para objetivar y *hacer sentir* la nación; después de todo, algo tan abstracto como el concepto/sentimiento de nación necesita ser representado y materializado. Como bien entendiera Emile Durkheim hace ya más de un siglo: “[...] los sentimientos colectivos no pueden tomar conciencia de sí mismos más que fijándose sobre objetos exteriores” (Durkheim, 1912 [1982]: 390-391).

¿Cómo se fija, entonces, el sentimiento nacional a determinados géneros musicales? Desde la perspectiva teórica de los nacionalismos, la explicación que se ha dado es que las músicas nacionales son *símbolos* que representan la nación, de la misma manera que la representan otros “símbolos patrios” como el himno, la bandera o el escudo nacional, o como el sombrero vueltiao, que en años recientes “los colombianos eligieron como el símbolo que más los representa” (Ver Imagen 7). Pero hablar de símbolos que representan la nación supone un problema conceptual mayor que no se ha tratado en toda la producción intelectual sobre la categoría «nación».

En el campo de la semiótica, cuya preocupación central es la producción de sentido y la capacidad de significar y representar de los seres humanos, un símbolo es un signo caracterizado, fundamentalmente, por la *arbitrariedad*. Charles Peirce, uno de los pioneros de la semiótica en tanto disciplina moderna, “[...] define el *símbolo* como *fundado en una convención social*, en oposición al ícono –caracterizado por una relación de parecido con el referente–” (Greimas, Algirdas; Courtés, 2006, p. 378). Así, lo que está detrás de un símbolo cualquiera (una bandera, un himno nacional) es una decisión acordada. Un símbolo es, como diría Pierre Bourdieu (2012), pura “magia social”.



Imagen 7. Portada Revista Semana, junio 26 de 2006.

El lenguaje verbal es uno de los ejemplos más socorridos a la hora de dar cuenta de la arbitrariedad de los símbolos. En él no hay una relación natural entre significante y referente; es decir, no hay motivación alguna entre la forma de las letras y el sonido que representan. Cualquier otro símbolo serviría lo mismo para representar el sonido “e” que el símbolo «e». Que la «e» sea “e” sólo es posible gracias a un proceso de aprendizaje social; he ahí la magia. Cuando se traslada al campo cultural, este mismo problema adquiere dimensiones políticas en el momento en que se afirma, por ejemplo, que el sombrero vueltiao es el símbolo de Colombia. De hecho, el modelo que aparece en la portada de la revista Semana luciendo un sombrero de este tipo es una prueba inmejorable de la arbitrariedad de los símbolos (volver a la Imagen 7). Un niño rubio hace pensar en un país blanco; sin embargo, como demostrara el Censo General de 2005 (la portada en cuestión es de 2006), en Colombia grupos étnicos como los afrocolombianos son proporcionalmente (11%) más representativos que el sector poblacional que aparece en la portada (DANE, 2007: p. 37). Los símbolos funcionan así: muestran poco y ocultan mucho.

Los símbolos patrios son igual o más arbitrarios. Las banderas nacionales de muchos países del mundo coinciden en los *mismos* colores, no obstante, en cada caso, representan algo *diferente*. Por otra parte, tal y como lo demostró el artista bogotano Bernardo Salcedo en su obra *Primera*

*lección* (1970), los escudos oficiales pueden proyectar imágenes que poco tienen que ver con la vida material y la geografía física de un país (ver Imagen 8). Con gran ironía y sarcasmo, Salcedo toma el escudo de Colombia y lo deconstruye (¿o destruye?) elemento por elemento. Su conclusión es que lo que representa a Colombia en el escudo nacional en realidad no existe: el cóndor de Los Andes (que está al borde de la extinción), el Canal de Panamá (que hace mucho tiempo se perdió), y otros elementos más abstractos como la abundancia y la libertad. Su conclusión: “No hay escudo. No hay patria”.



Imagen 8. *Primera lección* (1970), de Bernardo Salcedo

Los himnos nacionales son otro buen ejemplo del ejercicio de representación detrás de los símbolos. En general, todos los himnos tienen en común “[...] ser melodías reconocibles, cantables, y que musicalizan textos que traen un mensaje que hace que sirvan como emblemas patrios” (Bermúdez, 2001: 7). Dadas las particularidades de estas piezas, no extraña que algunos músicos se especializaran y ofrecieran sus servicios como compositores, o que los países confiaran su himno oficial a un músico extranjero como quien encarga un vestido a un sastre europeo. Sin ir tan lejos, la música del himno de Colombia fue un encargo hecho a finales del siglo XIX por el presidente Rafael Núñez al músico italiano Oreste Sindici, quien se inspiró en el estilo operístico de su natal Italia. En todo caso, muchos himnos son piezas genéricas cuyas letras, con algunos ajustes aquí y allá, casi podrían representar cualquier país. Semióticamente, los himnos oficiales son símbolos por excelencia.

Ahora bien, ¿qué tan acertado es pensar que ciertos géneros musicales pueden ser, como los himnos, símbolos de las naciones? ¿El bambuco, el vallenato o la NMC son entonces símbolos de Colombia? ¿Y por qué no lo son –preguntaría el iconoclasta– otros géneros como el currulao, la salsa o incluso el rock? En tanto símbolo, como ocurre en el lenguaje verbal, podría pensarse que bastaría con un proceso de imposición y apropiación social para que una música cualquiera pudiera representar una nación cualquiera. Sin embargo, esto no es lo que pasa en la realidad. Las músicas nacionales son arbitrarias, pero no tanto; por ello afirmo que es un error concebirlas en tanto símbolos cuando de hecho las músicas nacionales son, más bien, *íconos* de la nación.

Retomando a Charles Peirce, un ícono es “[...] un signo *definido por su relación de semejanza con la «realidad» del mundo exterior* y opuesto a índice (caracterizado por una relación de contigüidad natural) y, a la vez, a símbolo (basado en la simple convención social)” (Greimas & Courtés, 2006: 211. La cursiva es mía). El ícono se parece a su referente y esto lo hace esencialmente diferente al símbolo. En este sentido, si la bandera nacional es un símbolo, el mapa es un ícono puesto que, para ser útil, debe guardar una mínima relación topográfica con el territorio que representa. La relación que debiera existir idealmente entre el mapa y el territorio hace pensar en *Del rigor en la ciencia*, uno de los más famosos textos breves de Jorge Luis Borges:

... En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el mapa del Imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, esos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Sigüientes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y de los Inviernos. En los desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas (Borges, 2007: 265).

El ejemplo del mapa imposible de Borges plantea un problema importante que ha sido objeto de un largo y complejo debate en el campo de la semiótica<sup>26</sup>. Como supo advertir Umberto Eco (1975), la relación de semejanza entre ícono y referente no es nada transparente ni autoevidente, después de todo aquél no es el espejo de éste (así como el mapa nunca será el territorio).

---

<sup>26</sup> Sobre este debate ver Groupe  $\mu$ , 1993 [2010], en especial el capítulo IV: “El signo icónico”.



Entonces, ¿cómo se debe relacionar un signo con su referente para ser considerado un ícono? Un grupo de semiólogos europeos conocidos como Groupe  $\mu$  se dieron a la tarea de pensar este problema y a comienzos de los años noventa plantearon su propia teoría respecto al signo icónico. Simplificando en exceso su argumento, es posible afirmar que para Groupe  $\mu$  la relación que existe entre el ícono y el referente no es de semejanza sino de *transformación*; es decir, se toman *ciertas características* del referente y se transforman para construir al ícono, sólo así éste puede valer por aquél.

Siguiendo la propuesta de Groupe  $\mu$  (1993 [2010]), todos los íconos son susceptibles de construirse a partir de cuatro tipos de transformaciones: i) transformaciones geométricas (una pintura de una casa, por ejemplo, por más realista que pretenda ser, nunca tendrá el tamaño ni la tridimensionalidad de su referente); ii) transformaciones ópticas (una fotografía a blanco y negro supone una transformación óptica pues sea cual sea su referente tiene más colores); iii) transformaciones cinéticas (yo me muevo, una fotografía mía no); y finalmente, iv) transformaciones analíticas, que suponen un ejercicio de extrapolación y razonamiento más complejo. Estas últimas me interesan especialmente, en particular la metonimia, tal vez la transformación más común cuando se trata de referentes abstractos como la nación.

“Imagina un mundo donde la naturaleza impera, donde las montañas esconden edenes aún inexplorados, de fabulosas y desconocidas criaturas, de bosques cual tesoros. Un verdadero mundo perdido, un paraíso que aún existe. Bienvenido a Colombia”. Estas líneas corresponden al tráiler de *Colombia magia salvaje* (2015), una de las películas más taquilleras de los últimos tiempos en el país<sup>27</sup>. Tal y como promete el tráiler y el cartel oficial (ver Imagen 9), escena tras escena la película muestra paisajes exuberantes, animales imponentes y grandes extensiones de tierra deshabitadas. Más adelante habrá ocasión de decir algo más sobre



Imagen 9. Cartel de la película *Colombia Magia Salvaje* (2015)

<sup>27</sup> *Colombia magia salvaje* fue patrocinada por la cadena de almacenes Éxito y la fundación Ecoplanet. Según cifras institucionales, a septiembre de 2015 la película había superado los 800.000 espectadores (Magia Salvaje, 2015).

esta producción, por ahora basta señalar que la intención de sus realizadores era hacer “[...] la película que muestra a nuestro país como nunca antes lo habíamos visto” (Magia salvaje, 2015). Y lo que hace es mostrar, desde el título mismo, *toda* Colombia como un territorio mágico y salvaje, pleno de recursos naturales y biodiversidad; por ello *Colombia magia salvaje* es un buen ejemplo de un ícono cuya operación de transformación consiste en tomar una característica del referente (en este caso paisajes que existen en la realidad, aunque no están “perdidos” como afirma el narrador), y hacerlos valer por todo el país, desdibujando otras realidades existentes (como el país urbano o los muchos problemas del país rural). Queda claro entonces que en los procesos de significación icónica lo que *no* se muestra es tan propio y característico del referente como lo que sí se muestra en el ícono.

A pesar de que a Groupe  $\mu$  sólo le interesa el carácter técnico y lógico de las transformaciones que tipifican, es fácil advertir que en muchas ocasiones lo que el ícono muestra (y lo que no) es resultado de operaciones ideológicas. Por esta razón, aunque el concepto de transformación es importante para mi propuesta y volveré sobre él en un momento, ahora me interesa detenerme brevemente en el debate sociológico por los íconos, en especial en aquello que Dominik Bartmański y Jeffrey Alexander (2012) han llamado “el giro icónico”. Según estos autores, en la tradición intelectual occidental los íconos han sido considerados “superficiales, engañosos y peligrosos” (2012: 11), y por ello se ha desaprovechado su potencial heurístico y explicativo frente a uno de los problemas centrales de las ciencias sociales: la representación.

Desde una perspectiva sociológica, los íconos “[...] son *representaciones colectivas* que portan fuerza social, *comunican significados* sagrados y profanos, y *generan identificaciones* emocionales intensas a través de prácticas ritualistas centradas en su forma material” (Bartmański & Alexander, 2012: 25. La traducción y las cursivas son mías). He aquí varias pistas sobre la naturaleza y la relevancia de los íconos en la vida social. Un primer aspecto a destacar es que, en la medida en que se instalan entre la ritualidad y la cotidianidad, los íconos no son importantes tan sólo por los significados que transmiten, sino por la historia que llevan inscrita y los usos de que son objeto. Por tanto, además de representar algo, los íconos tienen una doble función social, pues lo mismo sirven para la práctica de los ritos que para la supervivencia de los mitos. Este es

un primer punto de encuentro entre ícono y nación, pues si hay algo hecho (casi exclusivamente) de mitos y ritos esa es la nación.

Siguiendo a Alexander (2008), al tiempo que es apropiado materialmente, el ícono es construido experiencial y discursivamente; es decir que el sentido social del ícono proviene de su historicidad y su anclaje a prácticas y ritos colectivos. Este principio podría formularse en términos foucaultianos diciendo que las prácticas sociales construyen los íconos, no al revés. Es por ello que tanto la forma material como los significados inscritos en los íconos son susceptibles de modificarse y actualizarse. Pese a esta capacidad de actualización, los íconos deben guardar siempre alguna relación con su referente, no pueden simplemente salir de la nada, de lo contrario, serían tan arbitrarios como los símbolos.

Mi interés en los íconos, a despecho de los símbolos, tiene que ver con una razón fundamental. Dada la naturaleza de su relación con el referente, los íconos ofrecen anclajes concretos y coordenadas legibles, esta es la fuente de su relevancia y performatividad social. Así, frente al carácter atemporal e inmemorial del símbolo, el ícono cambia y se actualiza. Por consiguiente, éste es más plástico y prosaico que aquél, que es más oficial y formal. En Colombia, por ejemplo, el Estado administra los símbolos patrios y define, literalmente, “las ocasiones y el modo como deben ser usados”, según consta en el artículo 5 de la Ley 12 de 1984 (“Por la cual se adoptan los *símbolos patrios* de la República de Colombia”)<sup>28</sup>.

Las personas respetan los símbolos (y a veces los viven intensamente), pero hacen más cosas con los íconos, pues ofrecen un mayor margen de agencia: el himno nacional se canta; la música colombiana se baila. En términos de Michel De Certeau (1984) podríamos decir que los símbolos sirven para las *estrategias* de representación de la nación; los íconos para las *tácticas*. Y la nación se representa tanto con estrategias como con tácticas, es decir, en eventos ceremoniales como

---

<sup>28</sup> Artículo 5 de la Ley 12 de 1984:

*El Gobierno Nacional reglamentará el uso de los símbolos a que se refiere el artículo primero; señalará las ocasiones y el modo como deben ser usados, fijará las sanciones para quienes los utilicen indebidamente sin el respeto y la suma consideración que merecen y hará conocer, profusamente las normas penales existentes, para quienes ultrajen públicamente los símbolos nacionales (Congreso de Colombia, 1984. La cursiva es mía).*

izadas de bandera, y en ocasiones más informales como las celebraciones por un triunfo deportivo. En cualquier caso, lo nacional se produce de formas mucho más prosaicas y cotidianas de lo que parece.

Finalmente, de la historicidad y plasticidad de los íconos se desprende otra de sus principales características: su capacidad de modular entre lo sagrado y lo profano, y entre la razón y la emoción. Esta condición dota a los íconos de “[...] un poder performativo especial: una capacidad para representar y recordar a la gente sus deseos, ansiedades, tensiones y deseos subconscientes” (Woodward & Ellison, 2012: 158. La traducción es mía). Algo que sólo es posible porque el ícono se ubica en una zona liminal que le permite conectar con significados profundos que están más allá del raciocinio. Por esta razón, el análisis de (y desde) los íconos representa una posibilidad inmejorable para acercarse a referentes como la nación, o a fenómenos coyunturales como el nacionalismo y el patriotismo, marcados a fuego por la emotividad, las pasiones y lo que podríamos denominar –controvirtiendo la lógica moderna– como «razón sentimental»<sup>29</sup>.

Ahora bien, si para Groupe  $\mu$  los íconos operan, semióticamente, por operaciones de *transformación*; para Bartmański & Alexander (2012) funcionan, socialmente, gracias a un proceso de *condensación*. Estos dos enfoques no son contrarios, es más, considero que pueden ser complementarios. Jeffrey Alexander (2008) en particular define el ícono como una “condensación simbólica”, pues sólo a partir de reducir y comprimir los significados le es posible portar y transmitir sentido. Los íconos expresan poco, es cierto, pero lo hacen intensamente. Por ello son tan útiles en momentos de crisis, y por ello no es extraño que un Estado con déficit de legitimidad invierta recursos en revitalizar los íconos de la nación, como si invocando el amor a la madre se olvidaran las faltas del padre.

---

<sup>29</sup> “[...] las naciones inspiran amor, y a menudo un amor profundamente abnegado. Los frutos culturales del nacionalismo –la poesía, la literatura novelística, la música, las artes plásticas– revelan este amor muy claramente en miles de formas y estilos diferentes” (Anderson, 1993: 200). La identificación con la nación es entonces fuertemente emocional, por ello vale la pena hacer, como plantea Lauren Berlant (2011), una lectura de la esfera pública en función de la “razón sentimental” (que no sería opuesta sino complementaria a la razón del Estado). Esta perspectiva de análisis resultaría particularmente interesante para pensar la cultura política en Colombia en relación con el sentimentalismo y el patriotismo, sobre todo en la primera década del siglo XXI.

Homi Bhabha (2010) hizo notar cómo en Occidente la producción académica sobre el concepto de «nación» ha tenido un marcado énfasis en “[...] la nación tal y como está escrita” (2010: 13), es decir, se ha interesado, sobre todo, en las representaciones de la nación y lo nacional en diversos relatos literarios (novelas, cuentos, poesías)<sup>30</sup>. El “giro icónico” caracterizado por Bartmanski & Alexander (2012) rompe con este logocentrismo y reivindica el análisis de las formas de representación no textual. La música es una de estas formas y su relación con la nación puede llegar a ser más intensa incluso que la de la literatura, pues mientras los textos escritos tradicionalmente se han restringido a unas élites culturales poseedoras de un código de interpretación, las músicas nacionales populares han demostrado ser menos excluyentes y más omnipresentes.

“Estudiar los íconos nos permite explorar las formas en que algunos objetos atraen continuamente altos niveles de orgullo o estima dentro de una cultura a través del tiempo, y cómo llegan a ser elevados para simbolizar un valor comunitario más grande” (Woodward & Ellison, 2012: 159. La traducción es mía). En este sentido, considero que el “giro icónico” ofrece una nueva mirada sobre aquellos procesos colectivos de producción simbólica que tienden a naturalizarse y sedimentarse, como el nacionalismo y las músicas nacionales, pues pocas cosas dan tal impresión de ser inmemoriales y de haber estado siempre aquí como, por ejemplo, la música colombiana.

A caballo entre la sociología, la etnomusicología y la semiótica, propongo reconceptualizar la noción de nacionalismo musical y entender la configuración histórica de la música colombiana como un proceso de construcción de íconos y no de símbolos. No se trata de un asunto meramente retórico; no estoy sugiriendo otro nombre para la misma cosa. Propongo, en cambio, una nueva forma de acercarse a la producción del sentido de lo nacional. Desde esta perspectiva los nacionalismos musicales pueden ser entendidos como *procesos de iconización musical de la nación*. Con esta noción busco comprender los procesos de transformación y condensación de

---

<sup>30</sup> Además del texto de Bhabha, en esta línea también se inscriben otros trabajos importantes como *Ficciones fundacionales: las novelas nacionales de América Latina* (Sommer, 2004) o *Nación y melancolía: literaturas de la violencia en Colombia, 1995-2005* (A. Jaramillo, 2007).

significados que subyacen a la creación y consagración de los *íconos musicales* que representan un país.

En muchos contextos diferentes he escuchado decir que canciones como ‘Soy colombiano’, de Rafael Godoy, ‘Colombia tierra querida’, de Lucho Bermúdez, ‘La tierra del olvido’, de Carlos Vives, o ‘Somos Pacífico’, de Chocquibtown, representan al país, y son, incluso, como “un segundo himno de Colombia” (Shock, 2010: 35). Por supuesto hay mucho de arbitrariedad en este juicio, aún así, el uso de estas canciones como íconos de Colombia no es descabellado, después de todo guardan cierta relación con su referente, de alguna manera lo describen, dicen algo de él. Por ello, la mayoría de las músicas nacionales no sólo usan lenguajes musicales más o menos propios, sino que *territorializan*, es decir, evocan *ciertos* lugares y tradiciones culturales, además de sujetos y entornos familiares. Para decirlo más claramente, ni el bambuco ni el vallenato ni la NMC son músicas habitadas por gente rubia de ojos azules (como la portada de Semana de junio de 2006), tal vez por esto todas han sabido llevar en algún momento la etiqueta “música colombiana”.

Por todo lo anterior, el objetivo de este trabajo es analizar los procesos de iconización musical de la nación a partir de la música colombiana, una categoría que ha demostrado ser una construcción poderosa y resistente al paso del tiempo. Con todo, emplear esta categoría supone enfrentar una situación bastante singular en la medida en que la expresión “música colombiana” puede remitir a canciones o artistas emblemáticos de la Música del Interior, la Música Costeña o la Nueva Música Colombiana. Lo que quiere decir que tres íconos musicales muy diferentes en su forma y contenido representan un mismo referente. Así que, a diferencia del himno oficial, que es uno, pueden coexistir diferentes íconos musicales de la nación y re-presentar, de múltiples formas, lo mismo. (Por esta razón, además, en adelante hablaré siempre en plural: músicas colombianas).

Desde hace tiempo –y desde diferentes perspectivas– se ha analizado la relación entre ciertos géneros musicales y la construcción de la nación en Colombia. No sólo no desconozco estos trabajos sino que me serviré de ellos cuando sea necesario, sin embargo, mi interés es en esencia

distinto y supone volver sobre la historia y deconstruir “la música colombiana” para entender la Nueva Música Colombiana. Mi interés es analizar el proceso por el cual ciertas piezas de la Música del Interior, la Música Costeña y la NMC se han erigido como íconos musicales de la nación, y determinar qué es lo que estos íconos –musical, lírica y culturalmente tan diferentes– dicen de su referente, es decir, qué es lo colombiano en cada caso. Pero antes de echar a andar esta propuesta teórica y epistemológica es necesario conceptualizar mejor dos nociones que utilizaré en adelante: «íconos musicales» y «procesos de iconización musical de la nación».

Como demuestra el trabajo de W.J.T. Mitchel (1987) o Román Gubern (1988), el estudio de los íconos se ha restringido tradicionalmente al ámbito de lo visual, desconociendo que tienen un extenso rango de registros culturales. Por ello es necesario extrapolar algo de lo que se ha dicho sobre el signo visual (Groupe  $\mu$ , 2010 [1993]), con miras a construir la categoría «íconos musicales». En general, los estudios sobre imágenes icónicas se dividen entre dos enfoques (Smith, 2012): los que sostienen que lo más importante del ícono es su forma (dimensión estética), y aquellos que consideran su contenido como lo más relevante (dimensión discursiva). En el ícono musical, sin embargo, la forma es tan importante como el contenido, de hecho, la forma es en sí misma contenido; así que en él la dimensión estética se traslapa con la discursiva.

El ícono musical no está hecho sólo de sonidos, también lo componen palabras, imágenes y objetos. Por supuesto, tal multiplicidad de elementos tiene implicaciones metodológicas, pues para comprender holísticamente el ícono musical hace falta dar cuenta de la estructura y el lenguaje musical, además de las letras y toda la iconografía que envuelve su puesta en escena: los vestuarios, los videoclips, las carátulas de los discos y, en fin, todo aquello que compone la imagen pública de los músicos. En cuanto a la dimensión estética o formal, hay que decir que los íconos musicales son aquellas canciones emblemáticas de un género que, sin embargo, *no representan la totalidad estética del mismo*. Este también es un asunto metodológico, por ello, a la hora de analizar brevemente la Música del Interior, la Música Costeña y la NMC me detengo en aquellas canciones que han sido empleadas en distintos momentos para representar al país, y en esa medida son íconos en el más estricto sentido. Me detengo también en los compositores e intérpretes de esas canciones emblemáticas, pues los íconos producen ídolos y, con frecuencia, la

popularidad y el carisma del ídolo se proyecta sobre su obra, potenciando la performatividad icónica de ciertas canciones. ‘Colombia tierra querida’ o ‘La tierra del olvido’ se convirtieron en íconos musicales de Colombia no sólo por su forma, su contenido y sus usos, sino porque fueron interpretadas por Lucho Bermúdez y Carlos Vives, auténticos ídolos en su día.

Ahora bien, con «iconización musical de la nación» me refiero a los procesos por los cuales determinadas canciones se convierten en íconos musicales que representan y ponen en escena la nación. Llamo la atención sobre la idea de *puesta en escena*, pues es fundamental para mi propuesta. Siguiendo los postulados de Erving Goffman (1993), la vida social es una suerte de juego dialéctico entre lo que mostramos y lo que ocultamos. Representar es un “acto de mostrar” (act of showing) (Boehm, 2012: 17). Para seguir con la analogía teatral, toda representación es un *acto*, y en ese acto ciertos elementos tienen protagonismo, están presentes en el escenario (*frontstage*), mientras otros se dejan tras bastidores (*backstage*), se ocultan o se disimulan. Así, como plantea Gottfried Boehm (2012), la puesta en escena es un performance, una rearticulación entre presentación, presencia y representación. En esta triada re-presentar es algo más que poner de presente e invocar una presencia. Lo que implica el prefijo “re” no es una simple repetición sino una recreación, una actualización. Representar es entonces crear, es un acto creativo que requiere de actores, escenografías, guiones y públicos.

En tanto íconos, las músicas nacionales son una de las expresiones más concretas de una abstracción, la nación, pues al representarla, la muestran, la encarnan, la materializan. Y lo hacen poniendo en escena una *selección* de sonidos, imágenes y textos que re-crean la nación; al tiempo, otras muchas sonoridades y narrativas se quedan por fuera, tras el escenario. En consecuencia, hablar de iconización musical y puestas en escena de la nación permite poner en relación no sólo la música y los músicos, sino los escenarios, los guiones, las escenografías y los públicos de la nación. De manera que estas dos nociones ofrecen una nueva manera de entender las complejas articulaciones entre actores, discursos y prácticas que subyacen a la construcción de las naciones desde la música.

Una última consideración de orden epistemológico y metodológico: “Aunque popularmente



se entiende como un objeto mágico, el ícono es una acumulación de significados culturales dependiente de conjuntos de prácticas materiales, potenciada por discursos y narrativas, y articulada a intereses corporativos y otras figuras culturales” (Woodward & Ellison, 2012: 163. La cursiva es mía). En este sentido, analizar los procesos de iconización musical de la nación implica dar cuenta conjuntamente de los significados, las prácticas y las interpretaciones que convergen en los íconos musicales; en otras palabras, entender cómo son construidos, estéticamente y discursiva, y cómo son apropiados por el público y las instituciones. No cualquier canción condensa todos estos elementos y llega a erigirse como ícono musical de una nación, de la misma manera que no cualquier bambuco o vallenato se escucha en un evento oficial o una celebración colectiva. Para constituirse como un ícono musical hace falta tiempo y atravesar con éxito algunas fases.

Ian Woodward y David Ellison (2012) hicieron un sugerente análisis del proceso por el cual el vino Penfolds llegó a convertirse en un ícono de Australia. En su conceptualización, ese proceso tiene varias fases: primero la emergencia y el ascenso del ícono, luego el descenso y la expiración (Woodward & Ellison, 2012: 159). A diferencia del caso que ocupa a Woodward y Ellison, el proceso de iconización de las músicas nacionales no se reduce al *The rise and the fall of...*, la inapelable ley de hierro del mercado cultural. Las músicas nacionales, para ser tal, deben ganarse un lugar tanto en los rituales cotidianos como en las agendas institucionales, y, sobre todo, deben resistir el paso del tiempo y el olvido, llegando a sedimentarse y naturalizarse. Además, pueden coexistir diferentes íconos musicales con dinámicas y tiempos muy diferentes. En Colombia, por ejemplo, las músicas nacionales no se ponen en escena en una única tarima y por eso nunca dejan de sonar. Es cierto que hay una tarima principal de la música colombiana de la cual se han ido subiendo y bajando, alternativamente, diferentes íconos musicales; primero la Música del Interior, luego la Música Costeña, más adelante la NMC. Pero hay otras tarimas alternas, digamos, las tarimas de “música folclórica” o “música tradicional”, y desde allí se recrean y actualizan las tradiciones musicales. De suyo, ante el ascenso reciente de la NMC no sería acertado pensar que las otras músicas colombianas están en decadencia o han dejado de ser íconos musicales del país.

Propongo entonces pensar en cinco fases del proceso de iconización musical, a saber: *emergencia, consolidación, legitimación, consagración y declive* del ícono musical. Cada una de ellas es el resultado de la interacción de un entramado particular de prácticas, actores y discursos, con lo cual varían en duración y velocidad, como evidencian claramente los casos de la Música del Interior y la Música Costeña, objeto de un breve análisis en el siguiente capítulo. Soy consciente de que en la realidad estas fases se superponen y traslapan, pues son diferentes pero convergentes, por ello, redondeando mi andamiaje metodológico, propongo comprender cada fase desde las prácticas que la constituyen. Así, postulo que hay cuatro tipos de prácticas tras el proceso de iconización musical: prácticas musicales, discursivas, institucionales y prácticas de apropiación.

Las *prácticas musicales* hacen referencia al proceso de creación y producción del ícono musical. Suponen el análisis del ícono en tanto objeto estético y de sus condiciones de producción. Las *prácticas discursivas* jalonan la consolidación del ícono musical. Remiten a las interpretaciones, a lo que se dice sobre el ícono, pues el potencial hermenéutico media su performatividad (Alexander, 2012). Por regla general, la controversia es estratégica para el posicionamiento del ícono musical; sin ir tan lejos, en Colombia las columnas de opinión y las editoriales de revistas y periódicos han sido tradicionalmente uno de los principales escenarios de las disputas discursivas por las músicas colombianas. Por su parte, las *prácticas institucionales* promueven la legitimación del ícono musical a través de sus usos. Las instituciones del Estado, pero también las del mercado y la sociedad civil, usan las músicas colombianas y hacen sonar determinadas canciones en las fiestas patrias, en el lanzamiento de algún producto o en las manifestaciones públicas. Finalmente, sin las *prácticas de apropiación* no puede haber una verdadera consagración del ícono musical, después de todo la performatividad de los íconos sólo se puede entender a partir de la recepción, de su acogida e interpretación entre los públicos y las audiencias. En definitiva, este trabajo se estructura a partir del cruce entre las diferentes fases y las diversas prácticas que subyacen al proceso de iconización musical de la nación.

## 2.

### **La Música del Interior y la Música Costeña: Un recorrido por los íconos musicales del siglo XX.**

#### **2.1. “Ay, qué orgulloso me siento de ser colombiano”: La Música del Interior y la colombianidad a principios del siglo XX**

A los ocho años, cuando cursaba quinto de primaria, tuve que participar en una de las actividades que organizó mi colegio con motivo del Día de la Independencia de Colombia. Lo recuerdo bien porque fue un desastre y porque era la primera vez que veía tanta gente frente a mí, una pequeña multitud de niños, padres de familia y profesores. Algunos de los estudiantes que tomaron parte en el evento eran los entusiastas de siempre; otros pertenecían al grupo de los que no iban muy bien en “sociales” y se presentaron un poco contra su voluntad, persuadidos por la promesa de que recibirían una ayuda extra. Yo era de los segundos. Como no podía ser de otra forma, el programa del día inició con el himno nacional, seguramente algunas palabras del rector y una breve presentación de la banda de guerra, una banda más bien pobre, todo hay que decirlo. Después hubo coplas, declamaciones, y, para el cierre, se guardó el plato fuerte, el número musical: un baile “típico” de “música colombiana” a cargo de un grupo de niños entre los cuales estaba yo, mientras otros, enfundados en ruanas que les daban casi hasta los tobillos, simulaban tocar el tiple y la guitarra.

Las semanas previas al gran evento no se habló de otra cosa. Como parte de la preparación, mi mamá trató de enseñarme lo básico del baile pero conmigo no había caso y a la semana lo dejó. Cómo culparla. Mi papá, que nació en Santa Marta, hubiera querido discutir el asunto y proponer que nuestro grupo presentara una cumbia pero los trajes ya se habían alquilado y no le hacía nada de gracia tener que gastar más dinero. Además, la profesora encargada había sido categórica desde el principio esgrimiendo una suerte de silogismo: tiene que ser un bambuco porque el bambuco es la música colombiana. Más adelante, durante los ensayos, complementaría su razonamiento redondeando el silogismo: el bambuco es la música colombiana porque es música de “El interior”. La argumentación tenía sentido, por lo menos para la primaria de un colegio promedio de Bogotá a principios de los años noventa, antes de la entrada en vigencia de

la nueva constitución y el reconocimiento de la diversidad constitutiva del país. Hoy, esta “[...] sustitución de la región andina por la nación [que] es característica de un discurso musical centralista en el cual, hasta hace poco, el término ‘música colombiana’ significaba música de la región andina, relegando así todas las otras regiones y sus prácticas musicales a un lugar secundario” (Ochoa, 1997: 40), supone todo tipo de problemas: centralismo, hegemonía cultural, dominación simbólica, y claro, incorrección política.

De todos estos problemas, el primero que quiero resaltar es el más básico, el terminológico, porque en el argumento de mi profesora y en el imaginario de muchas personas, el bambuco se hace pasar por *toda* la música del interior, y no lo es. Además, la expresión “música del interior” se traslapa a tal punto con el término “música andina (colombiana)” que con frecuencia se usan como si fueran intercambiables, pero “el interior” y la región andina no siempre han coincidido cultural ni geográficamente. Mientras en el plano formal la región andina –como lo muestran los mapas de colegio (ver Imagen 1)– comprende los departamentos de Antioquia, Boyacá, Caldas, Cauca, Cundinamarca, Huila, Nariño, Norte de Santander, Quindío, Risaralda, Santander, Tolima y Valle del Cauca; informalmente la expresión “el interior” parece aludir a un territorio mucho más restringido e indeterminado.

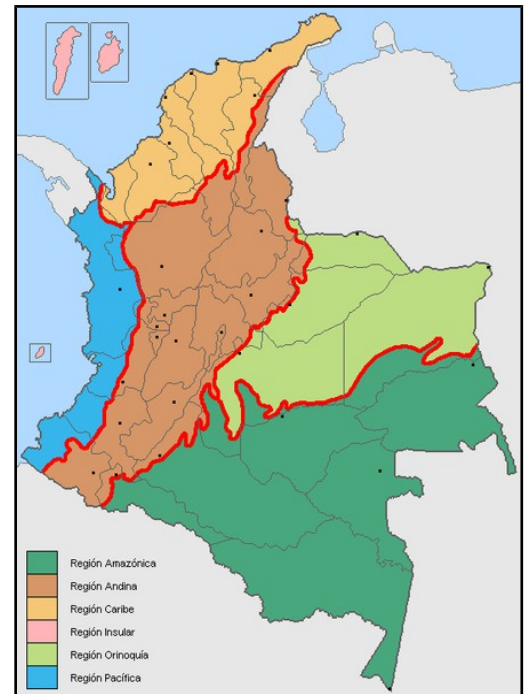


Imagen 1. Mapa de las regiones de Colombia

En Colombia, la expresión “El Interior” suele emplearse en al menos dos sentidos: unas veces puede referirse estrictamente a Bogotá y sus alrededores; otras, teniendo como epicentro Bogotá y Cundinamarca, se extiende e incluye zonas de Antioquia, Boyacá, Huila y Tolima. Así que en términos muy generales y equívocos se podría decir que en un mapa mental compartido culturalmente, “El Interior” es lejos del mar y cerca de las montañas. En todo caso, y aunque desde una perspectiva musicológica el término «música andina colombiana» pueda ser más preciso, en este texto voy a emplear el de *Música del Interior* porque coincide más claramente

con las coordenadas de la geografía cultural popular en Colombia. Es decir, lo uso porque en la vida cotidiana lo más común es referirse a una persona o una práctica cultural como “del Interior” y no como “de la región andina”.

La anécdota de primaria, que por lo demás no tiene nada de excepcional, remarca el hecho de que durante buena parte del siglo XX, y aún hoy, la música del interior, particularmente el bambuco, ha ocupado un lugar de honor en los eventos oficiales y las izadas de bandera de los colegios, y si algo revela el carácter nacional (al menos en un sentido institucional) de un ícono musical, es su presencia en las celebraciones del día de la independencia y otras fechas patrias importantes. Tal vez por ello desde la escuela primaria diversas generaciones crecimos entendiendo que el bambuco (o lo que nos suena como tal) es “la” música colombiana, o en todo caso la más tradicional, solemne y formal entre las músicas colombianas. Como las fiestas patrias son o deben ser precisamente eso, solemnes y formales, en ciertos contextos lo nacional pierde su talante festivo y más que celebrado con fiestas es conmemorando con ceremonias, muchas de las cuales, como en los colegios, responden a una fórmula casi protocolaria (apertura, himno nacional, palabras, presentación musical –preferiblemente bambuco–, palabras finales, cierre).

A la revista Shock le interesan más las fiestas que las ceremonias; “la música, la moda, el arte y la cultura joven”<sup>31</sup> antes que los ritos y la música de los viejos. No extraña, entonces, que sólo tres de las figuras que aparecen en la portada de su edición de julio de 2010 sean representantes de la música del interior, y que se refieran a ésta como la música “de las izadas de bandera”, “la que siempre suena donde la tía”, “la favorita de los abuelos” (Shock, 2010: 47). Con todo, los tres nombres que nos entrega Shock serán coordenadas útiles para este primer recorrido: Benigno “El mono” Núñez (1897-1991), Jorge Villamil (1929-2010) y Garzón y Collazos (1938-77). El primero fue intérprete de la bandola, compositor de bambucos y mazurcas, y desde 1974 hay un festival en Ginebra (Valle del Cauca) que lleva su nombre y que, según se dice, es el “[...] más importante de música andina colombiana”<sup>32</sup>. El segundo, Jorge Villamil, “El más conocido compositor de *música colombiana*, se hizo inmortal en 1962 con la

<sup>31</sup> Así se definen en su portal web: <http://www.shock.co> [Última consulta: octubre 6 de 2014].

<sup>32</sup> Tomado de “Festival Mono Núñez de Ginebra: patrimonio nacional lleno de música”, disponible en: <http://bit.ly/1yfr5jV> [Última consulta: octubre 6 de 2014].

clásica ‘Espumas’ (sí, la que siempre suena donde la tía) y luego con el sanjuanero ‘El barcino’: dos *canciones que no capan izada de bandera en el colegio*” (Shock, 2010: 47. Las cursivas son mías). Por último, el dúo Garzón y Collazos, “los favoritos de los abuelos” según Shock. Conformado en Ibagué (Tolima) por Darío Garzón y Eduardo Collazos, este dúo fue y sigue siendo reconocido por su interpretación de ‘Pueblito Viejo’ y “Soy colombiano, la canción escrita por Rafael Godoy que nos hace llorar cuando estamos por fuera de la tierrita” (Shock, 2010: 37). “Soy colombiano” fue, justamente, la canción que tuvimos que bailar e interpretar con mis compañeros de primaria, por ello vale la pena detenerse en la iconización de esta pieza y, aunque sea brevemente, en el proceso por el cual la Música del Interior llegó a ser considerada como “la música colombiana” desde la primera mitad del siglo XX. Sin duda, un momento importante de este proceso fue la Exposición Iberoamericana de Sevilla realizada en 1929.

### **2.1.1. El Primer Centenario de la Independencia y la crisis de la identidad nacional**

Colombia entró al siglo XX en guerra, perdiendo parte de su territorio y bajo una constitución orientada por los principios más conservadores del siglo XIX. Lo primero tiene nombre propio: La guerra de los mil días (1899-1902), un conflicto originado por el antagonismo político y cultural de los grupos de poder, que marcó la pauta cotidiana de la vida en el campo y las ciudades en el cambio de siglo. Por otra parte, los partidos políticos, la iglesia y el Estado, antes que ayudar a la consolidación de la unidad administrativa e institucional, atizaron el conflicto como resultado de sus propias crisis: los partidos no tenían suficiente capacidad de convocatoria debido a sus divisiones internas, la iglesia estaba algo debilitada por el ascenso tímido de las ideas liberales, y aún faltaba mucho para que el Estado fuera relativamente fuerte. Adicionalmente, en 1903, apenas un año después de terminada La Guerra de los mil días, Panamá se separó de manera definitiva de Colombia, con lo cual, entre otras cosas, el país no acababa de delimitar su territorio a casi cien años de la independencia, ni de formalizar la división por departamentos. Con todo, aun cuando la realidad política y cultural apuntaba a la fragmentación y la disgregación, según la constitución de 1886 –joya de la corona de La Regeneración–, Colombia era un todo unificado y cohesionado bajo una sola religión (la católica), una sola lengua (el español) y una única raza (producto del mestizaje).

También desde la simbología patria se evidenciaban síntomas de la ausencia de un sentido compartido de pertenencia. Mientras en países como Venezuela, por ejemplo, el himno nacional databa de la época de la independencia, el de Colombia se escuchó por primera vez hasta 1887 (y recién se institucionalizó en 1920); es más, a principios del siglo XX el himno nacional seguía siendo resistido en zonas como Antioquia, cuyo himno regional “[...] que aún hoy se canta en la región con más ánimo que el himno nacional, fue originalmente un himno contra el Gobierno nacional y contra el Cauca)” (Melo, 2010: 47).

No sorprende entonces que la ausencia de integración nacional se haya hecho manifiesta en un momento de alta carga simbólica: la celebración del primer centenario de la Independencia en 1910. Según Eduardo Posada Carbó (2013), hubo incluso dudas sobre la conveniencia de organizar algún tipo de acto oficial. La duda e indeterminación en las fiestas patrias no eran nada nuevo, ya durante el siglo XIX los eventos dispuestos para celebrar la independencia cambiaron de tono constantemente, a fin de cuentas, ante la ausencia de una política de la memoria, no se podía saber cómo celebrar y conmemorar si no había consenso sobre qué era “lo nacional” (Yie, 2010). Lo único que se mantuvo a lo largo del tiempo, sobre todo en la capital del país, fue la tendencia a marginar “[...] los festejos de carácter popular, más cercanos al carnaval, para dar mayor relevancia a eventos que se consideraban ‘más civilizados’ de carácter religioso y cívico” (Vanegas, 2010: 121).

Esta era la atmósfera en que una intermitente Junta del Centenario debía organizar las celebraciones de 1910, las cuales, aunque tendrían réplicas en otros departamentos, se concentrarían en Bogotá. En principio, la Junta ideó una serie de concursos en campos como la agricultura, la ingeniería y las artes en general, con el fin de recibir propuestas para mejorar las condiciones estructurales del país y, al tiempo, consolidar (o más bien construir) una historia artística y cultural de carácter nacional. Sin embargo, ante las falencias económicas y administrativas, el entusiasmo y el presupuesto fueron menguando, al punto de que la mayoría de estos concursos nunca se llevó a cabo. A diferencia de las políticas culturales actuales, regidas por el credo de la participación ciudadana, las convocatorias y la consulta previa, en aquel momento la agenda de la celebración retornó a manos de las élites, que naturalmente determinaron que el

componente musical no podía depender del (mal) gusto del pueblo, cuya naturaleza pasional e irracional se desborda a la más mínima oportunidad, sobre todo en la fiesta y el baile. Era necesario, entonces, escoger la música adecuada para poder controlarlo, pues, aunque indeseado, el pueblo seguía siendo un invitado obligado a las celebraciones. La música de banda y la ópera fueron las elegidas:

La Junta Nacional presentó un particular interés en hacer funciones de ópera en Bogotá. En el proyecto de 1909 figuraba la consecución de una compañía de ópera italiana “o artistas nacionales si no hubiere compañía alguna”. De acuerdo con ello, la Junta Nacional se abstuvo de atender al proyecto de concierto propuesto por la Academia Nacional de Música y optó por apoyar la presentación de dos compañías de ópera italianas, la de Sigaldi y la de Lambardi en el Teatro Colón y el Teatro Municipal, respectivamente. “Con el fin de que el pueblo tuviera esta noche [23 de julio de 1910] una diversión civilizada”, para ello “se convino en dar en esos dos teatros representaciones a precios ínfimos” (Vanegas, 2010: 122).

El plan oficial para la conmemoración del primer Centenario de la Independencia de Colombia, era traer músicos extranjeros; el plan B serían “artistas nacionales si no hubiere compañía alguna”. El bambuco no tenía lugar todavía en este tipo de eventos públicos, al menos en los oficiales, y su exclusión obedecía a dos causas fundamentales. De un lado, su carácter popular lo proscibía, pues a los oídos de las élites no estaba a la altura de la tradición musical europea, y por tanto era indeseable y hasta vergonzante. En consecuencia, el bambuco sólo podría llegar a ser emblema de la nación desmarcándose de su condición popular, y para redimirlo de esta condición, como sostuvo el violinista Narciso Garay en 1894, “[...] se necesita un genio poderoso capaz de acometer la labor; se necesita un Chopin que depure los aires nacionales como el gran clásico del piano depuró los cantos polacos” (Garay, 1978 [1894]: 51). Más adelante, Guillermo Uribe Holguín –quien estudiara en la prestigiosa Schola Cantorum de París–, se expresaría en esta misma dirección cuando sostuvo, en una conferencia ofrecida en 1923, que: “[...] nuestra tradición musical debemos buscarla en la madre patria. Allí está el tesoro que nos pertenece por herencia y hay quienes se esfuerzan en buscarlo en el caos indígena. Allí está, como también la tradición de la lengua y de las artes plásticas” (Uribe Holguín, 1941: 137).

Por otro lado, el bambuco era resistido en muchas regiones del país por ser asumido como



una imposición centralista y un referente más bogotano que colombiano. De esta manera, desde la música también se libró el conflicto entre las élites y las regiones, la mayoría de las cuales estaban desconectadas entre sí, tanto por la accidentada geografía de un país atravesado por tres cordilleras como por las graves falencias de infraestructura (recuérdese que el primer Ministerio de Obras Públicas fue creado apenas a comienzos del siglo XX por Rafael Reyes). No exageró entonces José Eustasio Rivera cuando afirmó en *La vorágine* que “A esta pobre patria no la conocen sus propios hijos, ni siquiera sus propios geógrafos” (Rivera, 1924 [1984]: 284). Pero la constitución topográfica del país lejos de ser un rasgo meramente “natural”, redundó en la configuración de cierta geografía cultural y musical que se proyectó sobre las conexiones y desconexiones entre las regiones, y dio lugar a un dispositivo de producción y representación de la diferencia fenotípica y cultural que sigue vigente en su forma más prosaica: la diferencia entre “tierra caliente” y “tierra fría” (es decir, determinismo climático puro y duro).

Esta pretendida correlación entre geografía física y diversidad climática como clave explicativa de las diferencias caracterológicas y culturales, ensanchó las distancias y redundó en una mayor fragmentación al naturalizar y refrendar las identidades regionales. Una caracterización temprana de los estereotipos regionales se encuentra en el texto de José María Samper, *Ensayo sobre las revoluciones políticas y la condición social de las repúblicas colombianas* (1861 [1984]), donde se habla de “la elegancia y distinción del bogotano-criollo”, de “la vocación familiar y laboriosa del antioqueño-blanco”, del “carácter bravío y supersticioso del indio pastuso”, de “la resistencia física y la buena disposición para el trabajo del mulato de la costa”, y, finalmente, sobre “el sambo del pacífico”, afirma que es “[...] resultado de la unión de las ‘razas inferiores’, de fisonomía estúpida, obscuro, indolente, cobarde pero buen machetero, y lleno de lubricidad, como lo muestra el currulao; sólo podrá elevarse a través de la educación” (Samper citado en Melo, 2010: 49. Las cursivas son mías). Esta caracterización de Samper es la perfecta alegoría de la “[...] confrontación entre un interior que se define ‘blanco’ en oposición a las costas” (Cunin, 2005: 272), y del centralismo político y cultural que subyacía al silogismo de mi profesora de primaria.

Hasta aquí queda claro que, pese a lo que sugiere la revista Shock, la Música del Interior no

fue siempre la que se escuchó en las fiestas patrias ni en las izadas de bandera. Pero tampoco en las casas o en muchos lugares públicos de entonces, al menos eso sugieren los anuncios publicitarios de los primeros dispositivos de reproducción de sonido que se vendieron en el país, y también los programas musicales del Café Central, uno de los más concurridos de la capital a principios del siglo XX. El programa del Café Central del sábado 27 de julio de 1901, por ejemplo (ver Imagen 2), publicado en el periódico La Opinión, promete “[...] una espléndida orquesta compuesta de cuatro violines, dos flautas, pistón, violoncello, piano y contrabajo”. El evento tendría dos partes y, acorde con las lógicas de la época, habría fragmentos operísticos, valeses y polkas, es decir, se respetarían los cánones de la música de salón popular europea, y como en cualquier concierto de hoy, junto al repertorio extranjero habría una “cuota nacional”, en este caso con la interpretación del pasillo ‘Hersilia’ de Pedro Morales Pino, figura determinante para la consolidación de un discurso sobre la música nacional a finales del siglo XIX, y uno de los primeros músicos en viajar al exterior y representar al país con la Lira Colombiana.

**Concierto**

El *Café Central* dará uno el próximo domingo con una espléndida orquesta compuesta de cuatro violines, dos flautas, pistón, violoncello, piano y contrabajo, según el siguiente programa:

Primera parte

*Poeta y aldeano*. Obertura SUPPÉ  
*Coquetería*. Valses ..... WALDTEUFEL  
*Aldeanos*. Valses ..... WALDTEUFEL  
*Hersilia*. Pasillo ..... MORALES PINO  
*Tout ou rien*. Polka ..... WALDTEUFEL

Segunda parte

*Barbero de Sevilla*. Obertura ..... ROSSINI  
*Days Bell*. Valses ..... KAR KAPS  
*Au revoir*. Valses ..... WALDTEUFEL  
*Muda de Portici*. Obertura ..... AUBER  
*Arco iris*. Valses ..... WALDTEUFEL  
*Schottis japonés*, ejecutado en botellas, por J. A. Peralta.  
 Servicio especial en los comedores.  
 H. ENRIQUE NIETO & HERMANOS  
 Julio 27 de 1901.

Imagen 2. Programa musical del Café Central, publicado en el Periódico La Opinión (julio 27 de 1901).

**ESFINGE**

Café Central GRAN CONCIERTO

**PROGRAMA**

ORQUESTA	3ª BANDA DE MUSICA
<b>PRIMERA PARTE</b>	<b>PRIMERA PARTE</b>
Obertura: Dos Jaa... Mozart.	La Gruta de Fingé... Mendelssohn.
Serenata... Gounod.	Schottis-Japonés... Martín A. Rueda.
Serenata... G. Ruge.	Claro de Luna... Valses.
Concierto de Mignon... A. Thomas.	Marcha nupcial... Mendelssohn.
(Obligado á bailar, por Víctor M. Rueda).	Través... Mendelssohn.
Serenata... Vals... Waldteuffel.	Marcha... Valses.
<b>SEGUNDA PARTE</b>	<b>SEGUNDA PARTE</b>
Obertura... Verdi.	Variaziones sobre Traviata... Verdi.
Letras... Pastoral... Donizetti.	Marcha de batalla... Verdi.
Letras... Pastoral... V. M. Rueda.	Marcha de batalla... Chausa y Valverde.
Marcha... Polka... M. A. Rueda.	Marcha... Noperti... Jullien.
Arco de al cielo... Vals... Waldteuffel.	Variaziones sobre Aida... Verdi.
Director: VICTOR M. RUEDA	Director: AUGUSTO N. PATIN.

Imagen 3. Programa del Gran Concierto del Café Central, publicado en la Revista La Esfinge (octubre 14 de 1901)

El 14 de octubre del mismo año, se llevó a cabo el Gran Concierto del Café Central (ver Imagen 3), cuyo programa apareció en la revista La Esfinge, una publicación de la “Gruta simbólica”, el recordado círculo literario de corte liberal y nacionalista que congregó a varias generaciones de artistas e intelectuales, entre ellos al compositor bogotano Emilio Murillo

(alumno de Pedro Morales Pino), cuya contribución a la configuración de una música colombiana con mayor presencia de géneros populares fue tan notable que llegó a ser apodado “el apóstol de la música nacional” (Duque, 2000). En todo caso, el repertorio del Gran Concierto también incluyó marchas además de ópera y valeses, y hacia el final de la segunda parte el director de la orquesta se permitió interpretar un pasillo de su autoría. Es evidente que el protagonismo en los dos programas es de la música académica, no de la música popular; sin embargo, el que compartan escenario es un gesto elocuente en sí mismo, sugiere un diálogo o al menos un acercamiento entre tradiciones musicales diferentes, así que la separación tajante entre lo popular y lo académico fue, “[...] más que una práctica, un imaginario social que actores y públicos se han rehusado a desarticular” (Rendón, 2009: 58).

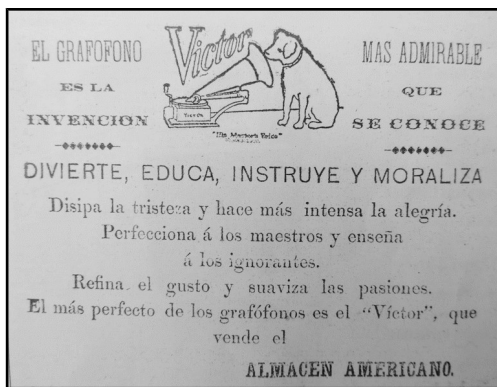


Imagen 4. Anuncio publicitario gramófono Victor, Publicado en el Periódico El Centenario en 1910

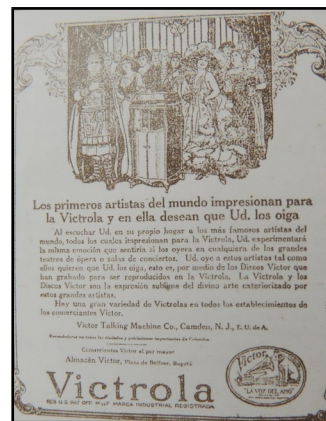


Imagen 5. Anuncio publicitario Vitrola Victor publicado en el Periódico El Tiempo en 1922

Los programas musicales de restaurantes, clubes y otros espacios públicos para el entretenimiento –cuya cantidad incrementó desde finales del siglo XIX, indicador no sólo de la ampliación de la escena musical sino del avance de nuevas dinámicas urbanas– constituían en la práctica la única posibilidad de tener contacto con algunos géneros populares locales que sólo se podían escuchar en vivo, pues las primeras emisoras de radio aparecerían hasta el final de los años veinte y aún no había grabaciones de este tipo de músicas, así que los gramófonos y vitrolas de la época eran para otra cosa. Eran, según rezaba el anuncio de uno de los primeros gramófonos que llegaron al país publicado en el periódico El Centenario, en 1910, para “divertir, educar, instruir y moralizar”, además de “refinar el gusto y suavizar las pasiones” (ver Imagen 4). Es decir, eran para entretener y producir sujetos-ciudadanos. También, según una pieza publicitaria

que representaba al público como una suerte de corte europea en torno a una vitrola (ver Imagen 5), los nuevos equipos de reproducción de sonido eran para “[...] escuchar en su propio hogar a los más famosos artistas del mundo [...] y experimentar la misma emoción que sentiría si los oyera en cualquiera de los grandes teatros de ópera o salas de conciertos”.

Como lo expresan la selección musical del centenario de la Independencia, los programas musicales del Gran Café y los anuncios publicitarios de la época, la música europea, y no la Música del Interior, fue la banda sonora de Bogotá, “la Atenas suramericana”. La primera expresaba muy bien los valores de lo que las élites querían ser, y esos valores eran patrimonio exclusivo de unas pocas ciudades. Por contraposición, la Música del Interior se asociaba con el pueblo y su entorno “natural”, el campo, y en el orden cultural dominante éste era el lugar de lo inculto y rústico, y el pueblo, objeto de miedo cuando no de vergüenza. Tras este proceso de marcación social y distinción cultural, como diría Pierre Bourdieu (1999), se perfiló una fuerte tensión entre el país urbano y el país rural que se objetivó en diversas formas de dominación y prácticas de representación.

Es paradójico que un país ávido de la cultura europea y con élites educadas en el “Viejo continente”, padeciera al tiempo de un encierro estructural y un grave ensimismamiento. En efecto, desde el proyecto de Regeneración de finales del XIX el país sobreaguaba entre los intentos de incorporarse a la economía internacional (forzosamente lentos por la ausencia de una infraestructura que conectara al país hacia dentro y hacia fuera) y la cerrazón cultural que se imponía para evitar las ideas liberales y modernizantes que recorrían el mundo, como el fantasma del que hablaban Marx y Engels. Así se fue perfilando un nacionalismo ambiguo y paradójico que asumía lo europeo como contenedor y lo local como contenido, siempre a medio camino entre “lo nuestro” y “lo extranjero” (Muñoz, 2014). Ahora bien, el encierro y el ensimismamiento se experimentaban como un aislamiento en al menos dos niveles: hacia fuera, no sólo respecto a Estados Unidos y Europa sino, más grave aún, de los países vecinos; y hacia dentro entre las mismas regiones, imposibilitando la integración nacional.

En todo caso, después del primer Centenario de la Independencia se gestará un cambio

importante, un giro nacionalista que, acompasado por el auge del folclorismo en toda América Latina, tendrá como eje la redefinición de la noción de *pueblo* y del lugar de *lo popular* en la construcción de lo nacional. A partir de un dispositivo folclorizador y nacionalizador, el pueblo y sus tradiciones (o mejor, cierta forma de entender el pueblo y algunas de sus tradiciones) emergerán como la materia prima idónea para moldear la identidad y la cultura colombianas. Será entonces cuando la Música del Interior empiece a ser considerada la música que representa a Colombia, como ocurrió en la Exposición Iberoamericana de Sevilla.

### **2.1.2. La Exposición Iberoamericana de Sevilla y “Los años nacionalistas”**

Sevilla no sólo fue el centro administrativo del régimen colonial español, sino uno de los puertos más importantes para las rutas comerciales hacia y desde América. Por ello se escogió a esta ciudad como la sede de la Exposición Iberoamericana 1929-1930, un evento internacional que, según el catálogo oficial, pretendía mostrar al mundo “la afirmación de la confraternidad” entre España y las naciones americanas<sup>33</sup>. Casi todos los países de América Latina tomaron parte en la Exposición que duró algo más de un año, y a cada uno se le asignó un espacio para que levantara su propio pabellón, que en la práctica serviría más bien como vitrina comercial y cultural. El de Colombia fue un pabellón permanente que ocupó 1200 metros cuadrados, donde se proyectó con cada detalle la imagen de un país productor de tabaco, esmeraldas y, por supuesto, de café; de hecho, como si de un Juan Valdez de la época se tratara, se erigió un edificio patrocinado por la Federación Nacional de Cafeteros cuya fachada “[...] simulaba el rostro de una máscara chibcha emplumada en la parte superior, de cuya boca surgía una ventana por donde eran atendidos los convidados. De la frente de la máscara aparecía el aviso del pabellón temporal: Pabellón del Café Suave de Colombia” (Graciani, 2014: 72-73).

La construcción del pabellón de Colombia estuvo a cargo del arquitecto español José Granados, pero para la decoración interior y los detalles escultóricos de la fachada se designó al artista colombiano Rómulo Rozo. No voy a extenderme en esto pero es evidente que el pabellón de Colombia en la Exposición Iberoamericana de Sevilla constituyó una muestra emblemática del

---

<sup>33</sup> El catálogo oficial de la Exposición Iberoamericana de Sevilla se puede consultar acá: <http://bit.ly/28Q3U9u> [Última consulta: octubre 23 de 2014].

mestizaje entre elementos indígenas e hispánicos. Granados, el arquitecto tradicionalista, dispuso la fachada del edificio como la de una típica iglesia católica; mientras Rozo, el escultor nacionalista, la coronó con el escudo patrio sostenido por dos indígenas. Con el tiempo, a pesar de la apariencia de iglesia, el elemento indígena de Rozo primó y el pabellón pasó a conocerse como el “templo de la hispanidad”.

Ya tenemos el escenario y ya conocemos el tema escenográfico con que se decoró, sólo nos falta establecer cuál fue el repertorio musical escogido para re-presentar a Colombia. Pues bien, pese a las expectativas que pudiera haber generado el trabajo de Rozo, la música no tuvo nada de indígena, de hecho, el motivo indigenista no se llegó a presentar en la música nacional de la época. Lo que por instrucción gubernamental se llevó a la Exposición Iberoamericana de 1929 fue una *selección* musical de compositores e intérpretes de bambucos y pasillos compuesta por figuras como Francisco Cristancho, Jerónimo Velasco y el dúo conformado por Alejandro Wills y Alberto Escobar (que por entonces ya había hecho presentaciones fuera del país, haciéndose tan famoso como después sería el de Garzón y Collazos). Dicha comitiva fue encabezada por Emilio Murillo, el exponente insigne del “colombianismo musical” que participara en las reuniones de la Gruta Simbólica, y quien entrevistado en 1928 afirmara: “La música colombiana es hoy agente viajero del café colombiano, del petróleo colombiano, de las esmeraldas colombianas” (citado en Cortés, 2004: 61)<sup>34</sup>.

Sin lugar a dudas, lo que se dispuso para Sevilla fue una auténtica puesta en escena, al punto que Alejandro Wills y Alberto Escobar, siempre tan arreglados, siempre tan formales (o al menos así se hacían retratar en el país; ver Imagen 6), decidieron cambiar de vestuario y presentarse en traje de campesinos, como tuve que hacerlo yo muchos años después en una izada de bandera. Sobre esto volveré más adelante, de momento dejemos a Wills y Escobar tocando, con sus trajes “típicos”, temas como ‘Quereme chinita’ y ‘Bambuco llanero’, parte del repertorio que interpretaron para la ocasión (Rico Salazar, 2004: 100)<sup>35</sup>. Ahora me interesa remarcar que en la

---

<sup>34</sup> En el mismo sentido, y como si de un *spot* publicitario se tratara, el valse ‘Canto al café’ (1932) de Emilio Murillo versaba: *Es el café colombiano / el más suave y delicioso / puro néctar de los dioses / rico, amable y delicioso.*

<sup>35</sup> Acá se puede escuchar el tema ‘Quereme chinita’ interpretado, justamente, por Wills y Escobar:

Exposición de Sevilla se materializó una nueva manera de asumir y definir la colombianidad, una que resaltaba ciertas expresiones y ciertas versiones de prácticas culturales hasta ahora devaluadas por su carácter no europeo y popular, como la imaginaria indígena o como la Música del Interior, que en unos cuantos años pasó de ocupar un lugar marginal en los programas de los salones sociales de Bogotá, a representar al país en un evento de orden internacional.



Imagen 6. La foto más conocida del dúo Escobar y Wills

Este cambio ideológico, estético y discursivo sólo se puede entender en el contexto del “giro nacionalista” que tuvo lugar en los años veinte. Y es que después de un breve periodo que sucedió a la gesta independentista, la década de 1920 inaugura la época de mayor auge de un ethos nacionalista en Colombia, al menos hasta la primera mitad del siglo XX. Diversos factores incidieron en este giro nacionalista, que se dio paralelo a los procesos de industrialización y urbanización, pues en Colombia, como en el resto de América Latina, “[...] la modernización no sólo coincide temporalmente con un momento fuerte de nacionalización de sus culturas, sino que se identifica con ese proceso nacionalizador” (Garramuño, 2007: 41).

Curiosamente, y pese a las circunstancias ya mencionadas, las celebraciones de 1910 allanaron el terreno para la formación de un sentido de pertenencia colectivo y la difusión de una ideología nacionalista. Como escribiera Germán Arciniegas, 1910 “[...] fue el año de partida, el más singular entre los años del siglo que había vivido: Toda Colombia se movía, buscándole nuevos rumbos al Estado” (Arciniegas citado en Posada Carbó, 2013: 589). Con el tiempo,

<http://bit.ly/2b7BWqn> [Video #2 en canal de Youtube].

además, la pérdida de Panamá se resignificó, y aunque no se puede decir que se dimensionaron sus implicaciones geopolíticas, sí “Contribuyó a que lo que quedó de Colombia fuera un poco más homogéneo y dio a los colombianos un blanco externo contra el cual la mayoría de ellos podía reaccionar” (Bushnell, 1994 [2013]: 223). Todo este auge nacionalista ayudó a minimizar, o por lo menos matizar, la resistencia regional que despertaba el bambuco. Pero, a decir verdad, la industria también fue determinante en este cambio de postura.

El desabastecimiento que sucedió a la Primera Guerra Mundial y más adelante la crisis de 1929, al encarecer las importaciones, estimularon la producción y el consumo de bienes manufacturados por las industrias locales (Kalmanovitz, 2010). En este contexto se gestó una suerte de nacionalismo económico derivado del horizonte favorable que parecía abrirse a la industria textil a principios del siglo XX, y, sobre todo, del auge del sector cafetero, que fue determinante para la configuración económica y cultural si no de todo el país por lo menos sí de la región andina (Palacios, 1979). Sin embargo, los productos locales no gozaban de popularidad ya que pesaba sobre ellos el estigma de baja calidad que se asociaba con lo artesanal; los bienes importados seguían siendo los más apetecidos.

Para estimular el consumo de productos nacionales, los industriales colombianos se vieron en la necesidad de abrir departamentos de propaganda y echar mano de las primeras agencias de publicidad que iban apareciendo en el país<sup>36</sup>. La estrategia creativa que emplearon muchas marcas de la época fue darle un tono patriótico a los mensajes publicitarios y evocar los símbolos nacionales en el diseño de logos y etiquetas. Por tanto, antes que la funcionalidad o el diseño, muchas piezas publicitarias exaltaban la esencia nacional de los productos, anticipándose con esto a la famosa frase acuñada años más tarde: “colombiano compra colombiano”. Sólo un par de ejemplos.

---

<sup>36</sup> Sobre este punto ver (García González, et al., 2012), en especial el primer capítulo: “Apuntes para una historia crítica del campo laboral publicitario”.





Imagen 7. Etiqueta Cerveza  
*La Pola*



Imagen 8. Etiqueta Gaseosa  
*Colombiana*

La etiqueta de la cerveza *La Pola*, lanzada por Bavaria con ocasión del centenario de la Independencia, dejaba ver a Policarpa Salavarrieta (heroína de la causa independentista y un personaje que despertaba la simpatía de los sectores populares, a quienes iba dirigido el nuevo producto) blandiendo la bandera de Colombia y llevándose la mano al pecho (ver Imagen 7). Pero tal vez el caso más emblemático es el de la gaseosa *Colombiana* (que con el tiempo sería “La nuestra”), que desde sus inicios en 1921 ha empleado en el diseño de su etiqueta los tres colores de la bandera del país y la imagen del cóndor (ave nacional de Colombia) con las alas extendidas, tal y como aparece en el escudo nacional (ver Imagen 8). Pese a lo que sugieren fenómenos recientes como la marca-país *Colombia es pasión*, la participación de la industria en la configuración de la identidad nacional no es nada nuevo; de hecho, como se verá más adelante, los concursos y otras iniciativas patrocinadas por el sector industrial (particularmente el textil) fueron determinantes en el proceso de iconización de ciertas piezas de la música del interior.

Ahora bien, tal vez el aspecto más paradójico de este giro nacionalista de la primera mitad del siglo XX, es que se dio en el marco de lo que José Luis Romero describió como la transición de las ciudades burguesas a las ciudades masificadas en Latinoamérica (Romero, 1976 [2007]). En Colombia, tanto el desarrollo industrial como las bonanzas del café y el banano generaron más empleo, dinámica a la que se sumaría más adelante el Estado, que tras ampliar sus funciones y aumentar su presupuesto se erigiría como un gran empleador; en consecuencia, las ciudades crecieron y empezó a conformarse una clase obrera y posteriormente una clase media urbanas. Lo paradójico es que mientras el país poco a poco se modernizaba y se urbanizaba de manera más

bien caótica, desde lo simbólico parecía tradicionalizarse y ruralizarse, y en este proceso, en función de un dispositivo folclorizador, el pueblo fue objeto de una sistemática idealización y romantización en tanto depositario de las tradiciones y los “aires nacionales”. (Aquí se escucha a la distancia a Wills y Escobar en su traje de campesinos).

Por tanto, si el siglo XXI inició con un dispositivo patrimonializador de corte multicultural cuyo objetivo principal es valorizar la diversidad cultural, es decir, singularizar lo diferente (Chaves, at al., 2010; Montenegro, 2010), en las primeras décadas del siglo XX se desplegó un dispositivo folclorizador de carácter nacionalista que no buscaba determinar lo que *diferenciaba a unos pocos* sino prefigurar lo que *identificaría a muchos*. Sin duda, este dispositivo jalonó cambios fundamentales en los discursos y las estrategias de representación, y como la nación cultural parece siempre más democrática y liberal que la nación política, fue desde lo cultural que se le permitió al pueblo y al país rural empezar a tomar parte en la construcción de lo nacional. Aunque algunos de estos cambios tuvieron un alcance bastante restringido y relativo.

Como ha sostenido Mauricio Archila (2005), a pesar de la pretensión generalizadora y hasta populista que subyacía a esta nueva noción de «pueblo», en la práctica no fue suficientemente incluyente ni plural. Los afrocolombianos o los indígenas, por ejemplo, no tuvieron lugar. Sólo fueron incluidas aquellas voces que no desentonaban en la composición blanco-mestiza orquestada por la constitución de 1886 (por ello, si el componente indígena en la música nacional era limitado, el aporte afro era abiertamente negativo). Precisamente, la selección musical que se llevó a la Exposición de Sevilla por orden del gobierno conservador marca el alcance de esta nueva definición de pueblo, que en sentido estricto se refería a los campesinos. Por ello, tras este cambio de perspectiva, el campo pasó de ser objeto de representaciones negativas por considerarse “lo otro” del canon civilizatorio y estético europeo –la pauta cultural dominante hasta ahora–, a convertirse en la quintaesencia de la identidad nacional, el lugar por excelencia de las raíces, de “lo nuestro”.

A propósito de esta nueva forma de entender la nación y la colombianidad que tenía como epicentro geográfico y cultural “El Interior”, entre las celebraciones de 1910 y la exposición de

Sevilla en 1929 se puso en marcha un proceso de iconización de la música del interior y un dispositivo folclorizador que se proyectó sobre diferentes ámbitos, no sólo el musical. Puede que la expresión “se puso en marcha” suene, como casi siempre que se habla de hegemonía, a una incontestable imposición desde arriba e incluso a una suerte de confabulación fraguada por un grupo de poder con una improbable capacidad de cálculo y estrategia, pero en realidad fue el resultado de un entramado de prácticas de orden estético, discursivo y cultural, algunas de las cuales venían desde el siglo XIX y otras continuaron hasta bien entrado el XX.

La música que mejor expresaba la nueva trama de valores identitarios (o se prestaba para expresarlos dada su plasticidad estética y cultural) era la del interior. Desde ella se proyectó una nueva «cadena iconográfica» (Bartmanski & Alexander, 2012), un potente tropo cultural compuesto a partir del cuadrinomio *bambuco, tiple, ruana y montaña*, que con el tiempo fueron asumidos como íconos del país blanco-mestizo (Ochoa, 1997). Parafraseando de nuevo a Bourdieu, las prácticas que permitieron la iconización de ciertas piezas de la Música del Interior, aunque orquestadas colectivamente, no deben entenderse como el resultado de la acción organizadora de un director de orquesta; así que no se trata de sincronía y armonía –porque de hecho esta nueva trama identitaria por momentos fue resistida–, sino de afinidad electiva y articulación histórica.

En consecuencia, la Música del Interior se erigió como ícono musical de la nación gracias a las prácticas estéticas de unos, las opiniones que publicaron otros, los concursos que financiaron ciertas instituciones, o los festivales y otros eventos institucionales promovidos por los gobiernos de turno. Es así cómo, para entender mejor el proceso de iconización y folclorización de la Música del Interior, vale la pena examinar brevemente las operaciones que se realizaron sobre el contexto de recepción y escucha (cómo y qué escuchar), las prácticas o tomas de posición discursivas (qué se decía de lo que sonaba), y posteriormente analizar, por supuesto, las prácticas musicales (cómo debía sonar) y la puesta en escena de la Música del Interior (cómo bailar y qué trajes usar).

### 2.1.3. ¿Con o sin ruana? Prácticas musicales y universos narrativos de la Música del Interior

“Los documentos muestran que el bambuco como tal es un fenómeno de comienzos del siglo XIX, que ‘aparece’ en el Gran Cauca y se dispersa rápidamente por el sur –incluso probablemente hasta Perú siguiendo la Campaña Libertadora– y por el norte a través de las riberas del Cauca y del Magdalena” (Miñana, 1997: 8). En efecto, la mayoría de las hipótesis sobre el origen del bambuco lo ubican en la parte sur de Colombia; sin embargo, su iconización se empieza a gestar cuando enruta hacia la capital, y aunque por supuesto no siguió una única trayectoria, este proceso delata el centralismo cultural del país, pues ya desde el siglo XIX la legitimación en los circuitos culturales de Bogotá y Medellín será un requisito tácito para cualquier expresión que aspire a la condición de emblema cultural de la nación.

La presencia de elementos de origen indígena y africano en la Música del Interior fue la excusa para marcarla socialmente por su carácter festivo, corporal y sexual, así que, al mejor estilo de la impronta colonial, era necesario silenciarlos o por lo menos disimularlos. Se trató de una auténtica operación de resemantización –y de eso se trata la iconización– dirigida a cambiar los valores asociados a la Música del Interior, y en el proceso convertir el bambuco y el tiple (y toda la cadena iconográfica asociada al Interior) en objetos de orgullo e íconos de la identidad nacional. El objetivo inmediato era claro: introducir una música nacional en las salas de concierto, y para ello había que estilizarla y estetizarla según los cánones de la música académica europea y las prácticas propias de los círculos eruditos. Luis A. Calvo, uno de los músicos referenciados en la Revista Arcadia (2014), resumió muy bien la situación: “Mientras no tengamos maestros nacionales que estudien científicamente la música y formen escuela; *mientras no le quitemos la ruana al bambuco y lo aristocraticemos* [...] hasta entonces no tendremos música netamente nuestra. No pierdo la esperanza de ver realizado ese bello ideal que miro con orgullo” (citado en Ciudad Viva, 2006: 7. La cursiva es mía). Resulta contradictorio que mientras Calvo abogaba por quitarle la ruana al bambuco, Wills y Escobar se la volvieran a poner en la puesta en escena que se armó para Sevilla.

Desde las prácticas musicales, la iconización de la Música del Interior supuso el blanqueamiento y la academización, dos operaciones de orden estético e ideológico que en principio se objetivaron en la definición de los parámetros de interpretación instrumental y vocal, y, también, en la organología. Así, más allá del tridente bandola-tiple-guitarra, que los manuales coinciden en presentar como la base organológica del bambuco, ciertos instrumentos quedaron por fuera de las salas de concierto, como las flautas y las tamboras que caracterizaban el bambuco de las clases populares, mientras otros ocuparon un lugar de honor, como el piano, símbolo de la superioridad cultural y del poder suntuario de las élites (Davidson, 1970; Perdomo, 1963).

Con todo, uno de los indicadores más elocuentes de la academización de ciertas corrientes de la Música del Interior, fue la tendencia creciente a escribir partituras, lo cual estimuló la producción de cierto tipo de bambucos y supuso, al tiempo, la exclusión de los compositores que no manejaban la notación musical occidental. No es difícil imaginar la extracción social de estos últimos. Y no es difícil, tampoco, inferir que tras la academización se prefiguró una de las rupturas propias de la modernidad: mente/cuerpo.

A las salas de concierto se iba a escuchar, a embelesarse con el sentido profundo de la música y el goce espiritual. De esta manera parecía que la música escrita le ganaba el pulso a la palabra cantada; de paso, la mente se anteponía al cuerpo, pues se privilegiaba la formalidad y el virtuosismo al tiempo que se minimizaba la oralidad, cuya referencialidad mancillaba la experiencia estética haciéndola más “fácil”. Los que quisieran bailar y cantar debían irse con su cuerpo y con su fiesta a otra parte, a menos que lo hicieran con elegancia, gracia y formalidad, como mandaba el canon civilizatorio.

Ahora bien, durante las primeras décadas del siglo XX, los contextos para la interpretación y circulación de la Música del Interior fueron las exclusivas y excluyentes salas de conciertos (“lo erudito”), las fiestas de los campesinos y la clase obrera (“lo popular”), y la radio y los escenarios de la emergente industria cultural (“lo masivo”). Pero atención, pues aunque es muy fácil imaginar estos escenarios desconectados entre sí, y de esta manera revalidar la perspectiva que asume lo popular, lo erudito y lo masivo como esferas herméticas y separadas, en la práctica la condición nómada de la música se impuso, pues los músicos transitaban, conectando, los

diferentes contextos de interpretación. Con frecuencia los mismos músicos que interpretaban un repertorio acorde con el canon musical europeo en las salas de concierto, también podían presentarse en las fiestas populares y en los medios masivos; de hecho, muchas veces interpretaban versiones diferentes de las mismas piezas según el escenario y el público. No todo era tan diferente, entonces, pero por supuesto no era igual. Evidentemente existían diferencias organológicas, estilísticas y narrativas del bambuco según la región y el contexto social, incluso divergencias en la intención y la emocionalidad, así que no todo era “triste y melancólico”. Es más, un examen de varias de las partituras del periodo revela “[...] el confuso y abigarrado mundo de diferencias que los estudios han buscado uniformizar” (Rodríguez, 2012: 299).

Queda claro que no podía haber consenso musical y cultural sobre “el” bambuco sino a condición de producirlo e inventarlo. Tal invención y toda su puesta en escena de manual –como la que protagonizamos con mis compañeros de primaria–, tuvo lugar en las ciudades y fue posible gracias a múltiples mediaciones. Pero el bambuco que se erigió en ícono musical de la nación se hallaba a medio camino entre lo urbano y lo rural, porque si el contexto de producción fue la ciudad, el universo poético de referencia fue el campo y las tradiciones campesinas. Durante la primera mitad del siglo XX muchos géneros nacionales de América Latina, en su afán por definir universos narrativos y encontrar un público, se alinearon a ciertos temas que configuraron estéticas y discursos casi obligados. El amor y el desamor tanto como la pérdida y el desarraigo fueron las principales líneas narrativas del tango o la ranchera, y también del bambuco. No es casualidad que en muchas de las músicas nacionales que acompañaron los procesos de modernización y urbanización aparezcan el campo y la ciudad como coordenadas geográficas y culturales yuxtapuestas. Como ha señalado Philip Tagg (1982), con el ascenso de las burguesías urbanas la vida rural pareció ceder ante el auge de las ciudades industriales, definiendo una nueva relación con la naturaleza fuertemente influida por el romanticismo europeo.

En Colombia, producto del dispositivo folclorizador, las piezas de la Música del Interior que se erigieron como íconos musicales de la nación se identificaron especialmente con la nostalgia por una atmósfera rural romantizada en exceso y un tanto exotizada. Rafael Pombo refirió este halo melancólico que se atribuye al bambuco, al describirlo como “Una melodía incierta, íntima,

desgarradora, compañera del que llora, y que al dolor nos despierta” (Pombo, 1873 [2001]: 150). De aquí se desprende una articulación histórica que ha sido rastreada en varios trabajos recientes<sup>37</sup>, y es que si el bambuco se asoció con la tristeza y la nostalgia, las músicas colombianas de mediados del siglo XX en adelante se asociarán más con la alegría y la fiesta, especialmente el vallenato y la Nueva Música Colombiana (Blanco, 2009).

En concordancia con el determinismo regional y climático desde el cual se ha construido nuestra geografía cultural, hoy nos parece que el bambuco *debe ser* más triste que alegre, pues estos son los valores que se han asociado con El Interior desde hace tiempo, como nos lo recuerda un texto aparecido en la primera edición de la Revista Cromos, en enero de 1916, donde se hablaba de la región andina de esta manera:

Tal vez, nunca hemos sentido aquí, colectiva o individualmente, esa inmensa alegría que en otras regiones más soleadas nos invade de súbito, como una tibia onda [...] Somos un pueblo triste, es la verdad. ¿La altura, el frío, la herencia de nuestros abuelos... y de los Chibchas que tampoco supieron reír nunca? Todo esto puede ser. Al extranjero que visita las ciudades de la altiplanicie, les sorprende, ante todo, el aspecto sombrío de nuestra población (citado en Pagano, 2007: 127).

Desde esta imagen recurrente del interior del país como un lugar frío, gris y sombrío, se proyecta toda una cadena iconográfica que se concretará en la interpretación, los temas y la puesta en escena de la música colombiana de inicios de siglo. Tres elementos sobresalen en esta cadena: el tiple, representado como el instrumento emblemático; la ruana, símbolo del país rural y campesino, y finalmente la montaña, que al ser el paisaje “típico” del interior se erige como una de los tropos más comunes en las letras del bambuco.

A propósito de la construcción simbólica del tiple, por ejemplo, el escritor y músico David Puerta sostiene en el prólogo de su libro *Los caminos del tiple* (1988):

El tiple es hijo de padre desconocido y madre reconocida. Nació en algún lugar de nuestra geografía. Nadie cayó en cuenta de bautizarlo, darle nombre, posición social, manutención o apoyo. Se distinguió por un apodo. Creció y vivió entre los humildes:

---

<sup>37</sup> En este punto conviene destacar el trabajo de Oscar Hernández (2016) titulado *Los mitos de la música nacional. Poder y emoción en la las músicas populares colombianas 1930-1960*, una publicación surgida a partir de una tesis doctoral. Dada su reciente aparición, sólo pude conocer este trabajo en la fase final de redacción del presente texto, razón por la cual no entablo un diálogo más profundo con dicha obra.

mineros, campesinos, arrieros, artesanos. Nunca, durante su infancia, fue invitado a una fiesta de alcurnia. No podía entrar a las casas de la gente bien. Hasta hubo párrocos que lo expulsaron de las iglesias.

Pobre, anónimo y humillado, el tiple no se dejó abatir. Por el contrario, continuó creciendo, calando y adentrándose en el alma colectiva. Ayudó a los Comuneros en su grito. Acompañó a los Libertadores en las jornadas de emancipación. El adjetivo que traía como apodo se convirtió en nombre propio. El general Santander lo presentó en sociedad. Y llegó por fin a los encopetados salones, a las exclusivas salas de concierto. Sin abandonar al pueblo, siendo fiel compañero de bodas y funerales, en serenatas y despechos, *el tiple se incrustó definitivamente en la vida de la nación, como símbolo y anclaje de la colombianidad* (Puerta, 1988: 5. La cursiva es mía).

Llama la atención cómo el proceso de elevamiento social y legitimación cultural del tiple, tal y como es narrado por Puerta, recuerda la fórmula de la movilidad social en las novelas costumbristas (Sommer, 2004) y las telenovelas más cristianas (que no son pocas) donde el personaje de estratos populares, un verdadero “hijo de nadie”, alcanza cierta posición después de un difícil y sacrificado ascenso. Así, precisamente, se relacionó el dispositivo folclorizador con muchas de las expresiones culturales que erigió como íconos nacionales: las hizo dignas de ser “presentadas en sociedad”. Como se verá más adelante, en esta dignificación también ayudó, y mucho, la operación de asociar al tiple con hitos de la independencia, pues de esta manera se lo hizo parte de la historia, de la épica de la nación.

La ruana, por su parte, aún hoy sigue ocupando un lugar de honor tanto en el atuendo “típico” de los campesinos del interior como en la interpretación del bambuco. El músico está obligado a portarla aún más que el propio tiple. Parte de los significados con que se cargó esta prenda, símbolo del modo de vida rural, fueron recogidos en el bambuco ‘La ruana’, compuesto por José Macías y letra de Luis González, aunque como pasara con otros tantos bambucos se hizo popular por la interpretación del dúo Garzón y Collazos. Es probable que el lector ya haya recordado este bambuco, aún así, conviene parar y escucharlo: <http://bit.ly/2brkgs7> [Video #3 en canal de Youtube]. En él no sólo se evoca el supuesto origen mestizo de la ruana sino que se idealiza la mezcla (¡pacífica!) entre “Don Quijote y Quimbaya”; al tiempo, se la presenta como una prenda propia del colono (“macho-macho”) antioqueño, fundador de pueblos y conquistador de montañas. Además, como el tiple, aquí se relaciona la ruana con los ancestros y con la historia



nacional. En fin, hablamos de un verdadero “tesoro de la patria”:

*La capa del viejo hidalgo,  
se rompe para hacer ruana  
y cuatro rayas confunden  
el castillo y la cabaña,  
es fundadora de pueblos  
con el tiple y con el hacha,  
y con el perro andariego  
que se tragó las montañas  
Abrigo de macho macho,  
cobija de cuna paisa,  
sombra fiel de mis abuelos*

*y tesoro de la patria.  
[...]  
Porque tengo doble ancestro  
de Don Quijote y Quimbaya,  
hice una ruana antioqueña  
de una capa castellana  
por eso cuando sus pliegues  
abrazo y ellos me abrazan,  
siento que mi ruana altiva  
me está abrigando es el alma  
[...]*

En una ocasión, mientras volvía a escuchar esta canción en YouTube [Video #3], me llamó la atención un comentario hecho por un forista el 12 de septiembre de 2014 : “Que cosa tan hermosa (sic) no hay que ser muy sentimental pero nos hace humedecer los ojos, desde luego cuando se es paisa de verdad (sic) montañero a mucho honor porque a algunos les ofende el que nos digan montañero y eso de montañero es un orgullo”. Lo que me interesó fue la reiterada asociación con el ser “montañero”, pues la montaña es una de las coordenadas naturales y culturales más recurrentes a la hora de pensar en el interior del país. No sólo es una imagen infaltable cuando se habla de la colonización antioqueña, como lo recuerda el fondo de *Horizontes* (1913), el fascinante cuadro de Francisco Antonio Cano (ver Imagen 9); sino que una montaña coronada por una iglesia, Monserrate, es el principal emblema natural de Bogotá, la capital del país; de hecho, es el tema de uno de los bambucos más célebres de todos los tiempos: ‘Los cucaracheros’ (famoso por aquello de *El que en Bogotá no ha ido con su novia a Monserrate / no sabe lo que es canela ni tamal con chocolate*)<sup>38</sup>.

---

<sup>38</sup> Acá se puede escuchar el bambuco ‘Los cucaracheros’ interpretado por el dúo Garzón y Collazos: <http://bit.ly/2b39fcm> [Video #4 en canal de Youtube].



Imagen 9. *Horizontes*, de Francisco Antonio Cano (1913)

No extraña entonces que muchas de las referencias territoriales de la música andina colombiana evoquen a la montaña como un espacio físico pero también imaginado. De esta manera, las montañas que componen las cordilleras fueron tal vez el primer lugar al que se le empezaron a aplicar posesivos en la música nacional, como en el torbellino ‘Tiplecito de mi vida’, estrenado en 1928, con letra de Víctor Martínez y música de Alejandro Wills:

*Tiplecito de mi vida  
pedazo de mis montañas,  
cómo suenan de sentidas  
tus notas en tierra extraña  
[...]*

El tiple, la ruana y la montaña serán los ejes simbólicos de la imagen del país que se proyectará en muchas piezas emblemáticas de la Música del Interior, una imagen fuertemente asociada con lo rural. Esta ruralización se pondrá de manifiesto en la interpretación tanto como en la puesta en escena del baile del bambuco. Los músicos y bailarines no sólo se vestirán como campesinos (como Wills y Escobar en 1929, y como los estudiantes de mi colegio en los años noventa), sino que los cantantes, en su ejecución vocal, con frecuencia afectarán la voz para simular “el habla del campesino” y emplearán de manera incluso desmedida los diminutivos en las letras y los títulos mismos de las canciones (‘Muchachita linda’, ‘Tiplecito de mi vida’, ‘Mijitica, mijitico’, ‘Chatica linda’...). El bambuco ‘Chatica linda’, compuesto por Jorge Camargo Spolidore, evidencia varios de los aspectos señalados:

*Ven pa'cá, más pa'cá, ven empriéstame tu jetica  
y endespúes me dirás si me quieres sumercesita.*

*Como yo no habrá quien la quiera hasta que se muera  
linda chatica, dáme a yo un besito siquiera*

Como insinúa la primera estrofa, toda la canción está llena de guiños a una forma de habla campesina estereotipada hasta la caricatura, caracterizada por los diminutivos, el mal uso de los pronombres, los tiempos verbales y los vulgarismos. Una vez más, la interpretación más reconocida de este bambuco fue la de Garzón y Collazos<sup>39</sup>, quienes en todas las fotos –por ejemplo la de la portada de la revista Shock– aparecían de traje y corbata, por ello mismo no es fácil imaginárselos cantando “como campesinos”, pero lo hacían, burlándose con su performance de las fronteras entre lo urbano y lo rural<sup>40</sup>.

Con esta puesta en escena de un país que se pretendía rural desde lo simbólico mientras la incipiente industrialización jalonaba una desordenada dinámica urbanizadora, se configuró una estética y una poética de la Música del Interior. También, en términos de Simon Frith, se estableció una «ideología de escucha» (1996), esto es, una forma de entender la música y unas expectativas coreográficas respecto a cómo debe sonar y cómo debe interpretarse un verdadero bambuco. Por supuesto este “deber ser” se proyectó también sobre el baile, y precisamente por ello resultan inquietantes las similitudes escenográficas y performativas entre otro cuadro del pintor costumbrista Ramón Torres Méndez titulado *Baile de Campesinos Sabana de Bogotá*, de 1878 (ver Imagen 10) y el baile que hicimos –o pretendimos hacer– en una primaria cualquiera de Bogotá más de un siglo después.

---

<sup>39</sup> Aquí se puede escuchar ‘Chatica linda’ por Garzón y Collazos: <http://bit.ly/2b2LAI4> [Video #5 en canal de Youtube].

<sup>40</sup> En realidad, como afirmara Hernán Restrepo Duque, “La canción colombiana, en general, no tiene de campestre sino los temas literarios y en algunos casos los giros idiomáticos imitados por los poetas urbanos. Nació en las ciudades. La hicieron los poetas cultos, de moda” (Restrepo Duque, 1971: 94). Aquí la expresión “la canción colombiana” bien puede entenderse como lo que he venido llamando «ícono musical de la nación».



Imagen 10. Baile de Campesinos Sabana de Bogotá (1878), de Ramón Torres Méndez

Este cuadro de Torres Méndez podría ser analizado de la siguiente manera:

[El bambuco] Es la danza de mayor dispersión en el país (trece departamentos), y por ello, *la más representativa de lo colombiano*. Aunque es muy difícil hallar hoy el esquema original de la vieja danza tradicional, a causa de *los múltiples arreglos coreográficos, que no los propios campesinos, sino los coreógrafos –especialmente los extranjeros– han estilizado* sobre la antigua estructura de esta danza, podemos afirmar que su significado popular es el de un “*idilio campesino*” que expresa el *tímido balbuceo* del amor en los pasos de una *danza ingenua*. Por ello su actitud es esencialmente discreta, de acuerdo con *el carácter esencialmente pudoroso de la mujer campesina* de la zona de la Cordillera. La pareja se mueve siempre en *ademanos serenos y apenas insinuantes*. El hombre persigue delicadamente; la mujer consiente con timidez (Abadía Morales, 1977: 294. Las cursivas son mías).

Con toda la distancia del caso, la erudita descripción de Abadía Morales coincidía genéricamente con las indicaciones que se nos dieron en los ensayos previos a la izada de bandera de primaria, donde niños y niñas nos vestimos (o nos disfrazamos) como los campesinos del cuadro, remarcando, sin saberlo, el carácter idílico y bucólico conferido al bambuco. Como en el cuadro –y como manda el canon folclórico–, bailamos casi sin tocarnos, dejando de lado nuestro cuerpo (que aún no descubríamos), replicando simplemente los “ademanos serenos y apenas insinuantes” de los manuales. En conclusión, la puesta en escena de la Música del Interior que hicimos en la izada de bandera de aquella aciaga mañana fue bastante rigurosa, aunque no dejara de ser una simulación, como lo son, al fin y al cabo, todas las puestas en escena y los procesos de iconización de la nación.

#### 2.1.4. Prácticas discursivas y prácticas institucionales en el proceso de legitimación de la música del interior

Uno de los mecanismos más efectivos para la legitimación de la Música del Interior, especialmente del bambuco, fueron las prácticas discursivas, primero, de ciertos escritores costumbristas del siglo XIX, luego, de algunos músicos y periodistas en la década de 1920, y, finalmente, de los folclorólogos durante el siglo XX. De entre los escritores que de manera temprana buscaron legitimar el bambuco y toda la cadena iconográfica asociada a éste, el de más notoriedad fue Rafael Pombo, cuya obra poética está compuesta por muchas piezas de clara inspiración nacionalista. Tal vez su obra más citada a la hora de rastrear las apologías a la Música del Interior es el poema ‘El Bambuco’, publicado en el diario El Tiempo de Bogotá en 1857, aunque la versión definitiva, que incluye variaciones sustanciales, recién apareció en 1873 (Bermúdez & Cortés, 2001: 31). Se trata de un extenso poema dispuesto en tres partes: en la primera se pondera el carácter nacional y colectivo (“nuestro”) de este género musical; en la segunda se describe el baile del bambuco como un momento de alegría y coquetería entre los participantes, y en la tercera, con un tono más grave y patriótico, se ubica el bambuco en la historia como banda sonora de las gestas heroicas, como “música de la victoria”. Aquí algunos fragmentos de la versión de 1873:

Para conjurar el tedio  
De este vivir tan maluco  
Dios me depare un bambuco,  
Y al punto, santo remedio.

[...]

¡Lejos Verdi, Auber, Mozart!  
Son vuestros aires muy bellos,  
Mas no doy por todos ellos  
El aire de mi lugar.

"Mal gusto" diréis, tiranos,  
Mas yo en mi gusto porfío,  
Que bueno o malo, es el mío  
Y el de todos mis paisanos.  
Ningún autor lo escribió,  
Mas cuando alguien lo está oyendo,  
El corazón va diciendo,  
“Eso lo compuse yo”.  
Y bien se ve que no miente,

Pues hijo de padre tal,  
*Es como triste y jovial,  
Quejumbroso, inconsecuente.*

*Nadie lo hizo, porque nós  
Disfrutamos del derecho  
De recibirlo ya hecho  
Todo de manos de Dios.*

[...]

Justo es que nadie se alabe  
De inventor de aquel cantar  
*Que es de todos, a la par*  
Que el cielo, el viento y el ave.

[...]

Una melodía incierta  
*Íntima, desgarradora,  
Compañera del que llora  
Y que al dolor nos despierta.*

Hay en él más poesía,  
Riqueza, verdad, ternura,  
Que en mucha docta obertura  
y mística sinfonía  
[...]

*Porque ha fundido aquel aire  
La indiana melancolía  
Con la africana ardentía  
Y el guapo andaluz donaire*  
[...]

*Tesoro de pobres es,  
Y ¡ay! que nadie se lo quita,  
Mientras su voz lo repita  
Y lo ejecuten sus pies*

[...]

También el bambuco fue  
*Música de la victoria,*  
Y aunque lo olvide la historia  
Yo se lo recordaré  
[...]  
Le debemos en conciencia  
Gratitud, y mientras él  
Exista, *guardará fiel*  
*Nuestra patria independencia.*  
[...]

(Pombo, 1873 [2001]: 148 )  
Las cursivas son mías).

Pombo inicia señalando el carácter entretenido e incluso festivo del bambuco, pero al punto propone un paralelo entre los “aires nacionales” y la obra de famosos compositores europeos, un pulso que ganan los primeros no por ser mejores sino por ser nacionales. Este gesto recuerda la tensión entre lo propio y lo ajeno que históricamente ha caracterizado el nacionalismo colombiano; de esta manera el poema de Pombo se constituye en un antecedente directo de uno de los bambucos más famosos de todos los tiempos, el tan mentado ‘Soy colombiano’, compuesto por Rafael Godoy (¡en el exilio!) a mediados del siglo XX: *No me dé trago extranjero / que es caro y no sabe a bueno / porque yo quiero siempre / lo de mi tierra primero.*

También se remarca con vehemencia la supuesta naturaleza anónima y casi silvestre del bambuco, pues “Ningún autor lo escribió” y por tanto “es de todos, a la par”. Esta reivindicación es estratégica en la medida en que prefigura el carácter colectivo y horizontal del tipo de tradición que construye nación, tal y como sostuve en el capítulo anterior. Al tiempo, pone en evidencia la distancia entre el *anonimato* propio del dispositivo folclorizador del siglo XX, frente al auge de la *denominación de origen* y los *derechos de autor* típicos del dispositivo patrimonializador del XXI<sup>41</sup>. Finalmente, este poema representa una de las afirmaciones más tempranas del origen

---

<sup>41</sup> Ya en la década de 1970 Guillermo Abadía Morales se mostraba bastante crítico con la supuesta naturaleza anónima del folclor. Sobre esta discusión ver la tesis novena de su *Compendio general del folklora colombiano*, especialmente el intertítulo “Lo ‘anónimo’ en el folklora” (Abadía Morales, 1977: 191-195).

mestizo del bambuco, compuesto por igual de “*indiana* melancolía”, “*africana* ardentía” y “*andaluz* donaire”, y este reconocimiento no es poco si se tiene en cuenta que los dos primeros componentes (el indiano y el africano) debieron ser disimulados, cuando no abiertamente negados, para poder introducir el bambuco en los salones de baile y en el circuito cultural de las clases altas.

Queda clara la importancia de Rafael Pombo en el proceso de dar estatus y legitimidad a la Música del Interior, condición *sine qua non* para erigirse como ícono de la nación, pero antes de pasar la página conviene hacer una última referencia relacionada ya no con su obra poética sino con sus producciones musicales (porque Pombo compuso canciones, especialmente bambucos). Se trata de ‘Bambuco patriótico’, escrito en 1885 y musicalizado por Oreste Sindici –el compositor de la música del himno nacional–; una obra que va más allá de la simple apología al bambuco por ser “típicamente colombiano”, y propone varias temáticas mucho más interesantes. Por un lado, ubica el bambuco en un pasado épico, afirmando que fue la música que acompañó la campaña libertadora, es decir, le da densidad histórica. Más adelante sugiere una perspectiva del país más o menos inédita en la medida en que pone por encima de las regiones (incluyendo Bogotá) a la nación como un todo, así, supera el provincianismo que subyace a los regionalismos e invoca un sentido de pertenencia mucho más amplio y potente:

*Yo no soy de Cartagena,  
Popayán ni Panamá  
Ni de Antioquia o Magdalena  
Ni del mismo Bogotá.  
Una tierra tan chiquita  
No me llena el corazón  
Patria grande necesita  
Soy de toda la nación.  
Yo soy de Colombia entera  
De un trozo de ella jamás  
[...]<sup>42</sup>*

Por otra parte, hay en la ideología nacionalista de este bambuco un tono político, incluso revanchista y anticolonial, que advierte sobre la desigualdad y las relaciones de dominación entre

---

<sup>42</sup> Tomado de: <http://bit.ly/28VINY2> [Última consulta: noviembre 2 de 2014]. Para un análisis musicológico de este bambuco ver: González Espinosa, 2006.

países a finales del siglo XIX, algo que no se puede decir de toda la música colombiana:

*Ojalá fuera tan grande  
Que pudiéramos decir:  
“A lo que Colombia mande  
no hay quien se sepa resistir”.  
No nos vengan ya con cuentas  
de un millón por un melón;  
Ya no enviamos nuestras rentas  
a engordar a otra nación.*

[...]

*La justicia entre naciones  
Es la fuerza y el poder  
Los pequeños, los collones  
Siempre tienen que perder.  
Más la unión dará la fuerza  
Y la fuerza la razón*

[...]

Por supuesto otros personajes se pronunciaron exaltando las bondades estéticas, narrativas y hasta dancísticas del bambuco durante la segunda mitad del siglo XIX. Los dos más referenciados en la bibliografía especializada son el escritor y crítico literario bogotano José María Vergara y Vergara, y el periodista y político tolimense José María Samper, cuyos textos más citados son de 1867. Aquí un fragmento dedicado al bambuco en *Historia de la Literatura en Nueva Granada desde la Conquista hasta la Independencia* (1867) de Vergara y Vergara:

Entre todos estos bailes, el rey de reyes es el bambuco. Su danza es enteramente original; su música es singular, y *en fuerza de su mérito y poesía se ha convertido en música y danza nacionales, no solo de las clases bajas sino aún de las altas, que no la bailan en los salones, pero que la consideran suya*. El único caso probable de nostalgia de un granadino en tierras apartadas, sería oyendo un bambuco. *Es de todas nuestras cosas lo único que encierra verdaderamente el alma y el aire de la patria* (Vergara y Vergara, 2001: 41).

Y aquí un fragmento del artículo ‘El bambuco’ (1867) de José María Samper, donde se sugiere implícitamente que Colombia fue representada primero por un ícono musical (el bambuco) que por un símbolo oficial (el himno nacional):

Los pueblos tienen de ordinario sus himnos nacionales, que son evocaciones de sus sacrificios y sus glorias. No hay inglés, por ejemplo, que no se muestre lleno de orgullo al oír las solemnes entonaciones de su “God save the Queen”; ni francés que no palpite de



entusiasmo al escuchar su arrebatadora “Marsellesa”; ni español que no se estremezca de placer cuando percibe las enérgicas notas del himno del Riego. Pero si estas bellas creaciones manifiestan la índole de Inglaterra, Francia y España como naciones, porque interpretan la veneración de la primera por la monarquía, la pasión de la segunda por la gloria militar, y el vehemente patriotismo de la tercera, Colombia tiene otro linaje de manifestaciones: *nación humilde y nueva, pobre y desvalida, ya que carece de un himno que halague su orgullo nacional, se embelesa con otro, obra del pueblo, que traduce enérgicamente su sentimiento patrio y sus instintos democráticos; este himno es el bambuco. Nada más nacional y patriótico que esta melodía que tiene por autores a todos los colombianos* (Samper, 1867 [2001]: 58. La cursiva es mía).

Sin duda los dos textos apuntan en la misma dirección, pero difieren en algunos puntos y tienen matices. Vergara y Vergara, por ejemplo, subraya el *carácter transclasista* del bambuco, aunque las clases altas no compartían del todo su entusiasmo y por eso “no lo bailan en sus salones”. Otro aspecto de la mayor importancia aquí es la articulación entre bambuco y nostalgia, pues esta será una de las principales funciones de la música colombiana desde el siglo XX: hacer sentir de *aquí* estando *allá*; permitir evocar la nación a la distancia. José María Samper, por su parte, contribuye a la idealización y romantización del bambuco al definirlo como “obra del pueblo” (omitiendo que es precisamente por ser obra del pueblo que aún no llega a los salones de baile). Pero Samper hace algo más cuando, a diferencia de Pombo, describe a Colombia como “nación humilde y nueva, pobre y desvalida”, y lo que hace es esbozar otro de los ejes simbólicos constitutivos de la identidad nacional. Se trata de una autopercepción subalternizante en la que se pone de manifiesto todo el peso de la tradición hispano-católica y su tendencia a ensalzar valores como la humildad, la pobreza e incluso el martirio. Estos valores, con frecuencia, se proyectaron en y desde la Música del Interior.

¿Pero es ésta una música humilde, pobre y desvalida? No, al menos no musicalmente, de hecho el mismo Samper llama la atención en el mismo artículo sobre la riqueza sonora del bambuco, que *no es uno* sino que tiene particularidades sonoras, narrativas y performativas según la región. Paradójicamente Samper, a quien ya nos habíamos encontrado con su estereotipada caracterización de la geografía cultural de Colombia, fue uno de los primeros en entender que en la trama cultural del país lo local se trenza con lo nacional<sup>43</sup>, es decir, que de alguna manera la

<sup>43</sup> Digo que paradójicamente porque Samper es también el autor de una frase que se ha vuelto un lugar común en los estudios sobre raza y música en el país: “La civilización no reinará en esas comarcas sino el

diversidad regional debía converger en la unidad nacional dando lugar, según él, a una “variedad llena de armonía”:

[...] *cada raza, cada variedad mestiza, cada grupo de nuestras diversas poblaciones le ha dado la clave de su índole particular, de su genio local o de sus tradiciones*. Así el bambuco que toca, rima y canta, el llanero de nuestras pampas del Oriente, es hermano del “galerón”; es un bambuco hiperbólico, batallador, audaz, libre y amplio como los vientos del desierto [...] El bambuco del tolimense, el hijo de Gigante o de Ibagué, es dulce y sentimental, amoroso, galante, negligente y cadencioso, como la amable y hospitalaria población de las llanuras del Alto Magdalena [...] En Antioquia, su ritmo y entonación son diferentes: su ritmo tiene no sé qué de judaico y positivo; su entonación es rápida y sacudida como el andar del negociante [...] *En Bogotá y los pueblos circunvecinos, tiene algo de civilizado y cortesano, cierto refinamiento artístico, cierta coquetería de entonación: menos originalidad y más talento de composición y, ejecución que en otras partes [...] Por último, los bambucos del Cauca tienen también su índole particular [...] Se echa de ver en ellos que en el Valle del Cauca el artista es espontáneo, y libre en sus concepciones; el tiple y la bandola son compañeros del mulato, y sueltan sus melodías bajo un cielo admirable y en un país de prodigiosa fecundidad y hermosura [...] Todos los himnos nacionales tienen alguna significación patriótica pero exclusiva; pero no así el bambuco. Siendo éste obra de todos los colombianos, en vez de ser la unidad musical de Colombia es su variedad, pero una variedad llena de armonía* (Samper, 1867 [2001]: 60-61. La cursiva es mía)<sup>44</sup>.

Hasta aquí parece que encontramos el germen de los procesos de comunalización, tradicionalización, identificación y homogeneización de la Música del Interior, operaciones necesarias para la edificación de una cultura nacional. Sin embargo, y pese a la vehemencia de estas posturas, todavía sobrevendría un tiempo sin acuerdos ni consenso sobre el carácter nacional del bambuco, con lo cual el debate por la música colombiana o por los “aires nacionales” (una expresión sintomática de la naturalización de la que será objeto la música) seguirá abierto y reaparecerá cada tanto (Tello, 2004).

Sin duda el clímax de la cuestión llegó a finales de la década de 1920, momento en que la definición de lo nacional se tornó en una cuestión política y cultural de interés general. Los periódicos y otros medios impresos fueron el escenario predilecto para la discusión y posterior legitimación de la música nacional. En estos circularon artículos de los propios músicos y se

---

día que haya desaparecido el currulao, que es la horrible síntesis de la barbarie actual” (Samper, 1866).

<sup>44</sup> Para aproximaciones mucho más rigurosas a las trayectorias espaciales del bambuco a través de la historia, ver: (Abadía, 1977; Miñana, 1997)

publicaron partituras de obras de compositores nacionales, facilitando su popularización. En 1928, por ejemplo, el diario bogotano Mundo al día publicó una serie de artículos sobre el tema, con títulos bastante explícitos como “¿Existe o no existe la música colombiana?” o “Sí existe nuestro folklore musical”. Precisamente en Mundo al día y en 1928, Emilio Murillo se refirió al bambuco y al pasillo como “[...] la voz de la patria, el grito del terruño, la bandera espiritual de Colombia. Y a la pregunta de qué se requería para escribir un bambuco, el músico respondió “Ser colombiano. Nada más” (Murillo citado en Cortés, 2004: 61). ¿El veredicto final? Existe la música colombiana: el bambuco y el pasillo<sup>45</sup>.

Finalmente, mucho más adelante, en la década de 1970, el folclorista colombiano Guillermo Abadía Morales se referiría al bambuco como:

*La expresión musical y coreográfica más importante y representativa de nuestro folklore. No por su originalidad, que siempre es inferior a la de una guabina veleña, por ejemplo, ni por su contenido sociológico, que no alcanza los relieves del paseo vallenato, ni por su fuerza plástica inferior a la cumbia, ni por su vigor mágico y ritual no comparable con el currulao. Pero sí por su enorme dispersión que cubre trece departamentos de la región andina (Abadía, 1977: 160).*

Aunque Abadía escribe en un momento en el que ya no estaba en discusión el carácter nacional del bambuco, es un momento en que otras músicas han empezado a sobresalir en el horizonte de las músicas colombianas, haciéndose un lugar en él, como la cumbia y el vallenato. Tal vez por ello, para Abadía, a diferencia de los exegetas de antes, si el bambuco es la expresión musical más representativa del folclor colombiano lo es menos por sus cualidades estéticas y sociológicas que por su relativa omnipresencia espacial y temporal, es decir, porque ha sonado en muchas regiones del país desde hace tiempo. Esa presencia masiva de la Música del Interior desde las primeras décadas del siglo XX fue posible gracias a los medios de comunicación, por supuesto, pero fue también efecto del dispositivo folclorizador, en especial, de las prácticas y mediaciones institucionales de entidades públicas y privadas orientadas a promover y financiar al menos tres tipos de iniciativas: congresos nacionales de música, concursos de música nacional y festivales de ciertos géneros musicales.

---

<sup>45</sup> Para un buen análisis de cómo se libró el debate por la música nacional en la prensa escrita de inicios del siglo XX, ver: (Cortés, 2004; Rodríguez, 2009).

El Primer Congreso Nacional de la Música se llevó a cabo en Ibagué en 1936, y el tema central fue la necesidad de “[...] el estudio y la utilización desde una perspectiva nacionalista de la música popular colombiana” (Bermúdez, 1984: 56). Apenas un año después se realizó la segunda versión del Congreso, esta vez en Medellín, y allí se premiaron por separado obras en las categorías “música popular” y “música académica”, todo un indicador del debate de la época entre una música nacional de corte universal o una de carácter más popular y tradicional (Bermúdez, 2012). En general, este tipo de eventos tenía la “[...] intención explícita de establecer una política cultural nacionalista alrededor de la música” (Gil Araque, 2009: 14).

Las mismas pautas regían los concursos musicales de diferentes periódicos y revistas, organizados con el fin de estimular la creación de obras de tono nacionalista, algunas de las cuales serían incluidas en la programación de las nacientes emisoras de radio. Dos concursos musicales de 1928 ilustran muy bien los criterios estilísticos y temáticos que debían tener las obras ganadoras. De un lado, la compañía cinematográfica Di Domenico Hermanos premió piezas con títulos como ‘Colombia’, ‘Guabina bogotana’ y ‘Ribereño’ (dos pasillos y una guabina), y del otro, el concurso de la revista Tierra Nativa premió la composición de Guillermo Quevedo Zornoza titulada ‘Fantasía sobre aires colombianos’. La música del interior empezaba así a ganar medallas y los concursos servían como garantes de calidad musical y legitimidad cultural.

Con todo, los concursos más emblemáticos los promovería y patrocinaría la industria textil de Antioquia con empresas como Coltejer y Fabricato. Esta última, por ejemplo, no sólo financió el destacado Concurso Música de Colombia<sup>46</sup> sino la creación de un archivo de música de Colombia. Y si alguna duda queda todavía de qué se entendía en este momento por “música colombiana”, una categórica frase aparecida en una editorial del diario El Colombiano en mayo de 1945, la despeja: “La industria nacional es la hermana legítima del bambuco” (citado en Santamaría, 2006a: 89). A tal punto se interesó el sector textil en la definición de lo nacional desde la música, que Coltejer y Fabricato adquirieron las emisoras La voz de Antioquia y La voz de Medellín buscando, entre otras cosas, masificar la música ganadora de sus concursos. Más

---

<sup>46</sup> Para un análisis profundo del Concurso Música de Colombia patrocinado por Fabricato, ver: Gil, et al., 2003.

tarde La voz de Antioquia se convertiría en Caracol (Cadena Radial Colombiana) y La Voz de Medellín en RCN (Radio Cadena Nacional), configurando una sinergia que a la postre no sólo sería estratégica en la creación de audiencias para la música colombiana, sino que establecería los cimientos de la participación de la empresa privada en el ecosistema mediático del país durante el siglo XX.

Finalmente, en el marco del dispositivo folclorizador se crearon los primeros festivales de músicas tradicionales. Este tipo de eventos estimuló la difusión del bambuco en diferentes regiones del país, pues no sólo jalonó el aumento de músicos e intérpretes, de bailarines y, sobre todo, de públicos —es decir, creó productores y consumidores—, sino que desde los festivales se configuró una geografía de la Música del Interior compuesta por rutas que desde entonces empezaron a asociarse con los recorridos turísticos en el país, trazados con el criterio más o menos explícito de que la principal atracción de ciertas regiones es su oferta cultural, particularmente la musical. Se trata, si se quiere, de un antecedente lejano de iniciativas como “Vive Colombia, viaja por ella”, auténticos dispositivos de producción del territorio tanto como de imaginarios de país (Criscione & Vignolo, 2014).

Por otra parte, los festivales también se erigieron como jueces estéticos y culturales —y con frecuencia unos jueces muy conservadores—, en la medida en que consideraban que su función era proteger (mientras creaban) y salvaguardar (mientras revalidaban) la tradición. A los festivales se iba a escuchar “el” bambuco o “el” pasillo auténticos, así que las expresiones musicales que podían participar en dichos festivales eran las más “puras” y respetuosas de los cánones folclóricos vigentes (Miñana, 2000), con lo cual rápidamente se convirtieron en instancias de consagración de unas pocas prácticas musicales, y de exclusión de otras muchas que no sonaban como *debían* sonar. Fue así como “el” bambuco, en tanto ícono musical, sustituyó a los bambucos (Bernal, 2004).

Con el paso del tiempo, y por obra del dispositivo patrimonializador, los festivales se han multiplicado e institucionalizado. El mapa musical andino de hoy muestra muchos festivales: del bambuco, del tiple, del pasillo, de la bandola... (además, con frecuencia, a cada uno de esos

festivales se asocia un reinado), y aunque hay festivales desde Santander hasta Caquetá, desde hace tiempo el de más figuración es el que lleva el nombre que nos dio la revista Shock, Benigno “El mono” Núñez, que desde 2003 fue declarado Patrimonio Cultural de la Nación por el Congreso de la República<sup>47</sup>.

Ahora bien, aunque no parece obvio, la consagración de un ícono musical no es un proceso que se circunscribe a las fronteras nacionales. La construcción del adentro, como en un juego de espejos, supone siempre la proyección y el reflejo de las representaciones que se tienen desde afuera. Así, un aspecto central de la iconización de la Música del Interior fue su legitimación y puesta en escena a nivel internacional. Ya a principios del siglo XX Pedro Morales Pino con la Lira Colombia, Emilio Murillo, el trío de los Hermanos Hernández (tiple, bandola y guitarra) o el dúo Briceño-Áñez, grababan y tocaban en Estados Unidos, interpretando “la música nacional colombiana” y haciéndola (re)conocer (Bermúdez, 2009a). Estas puestas en escena en el exterior, como nos lo recuerda la Exposición Iberoamericana de Sevilla, suponen muchas veces la exotización y, con frecuencia, la espectacularización, algo que también pasó con otros íconos musicales nacionales como el tango y la samba en la escena musical parisina de 1920 y 1930 (Pelinski, 2000).

### **2.1.5. Desentonando la Música del Interior: más allá de la melancolía y la nostalgia**

Hasta mediados del siglo XX la Música del Interior fue una tradición vigorosa que atravesó barreras de clase e interconectó lo mejor que pudo diversas regiones del país. Sin embargo, varios elementos de orden político y cultural marcaron su declive como ícono musical de Colombia. El periodo conocido como “La Violencia” fue determinante en esta transición, pues distorsionó la imagen de un país política y administrativamente andinocentrista y de una nación culturalmente unida y homogénea; al tiempo, supuso la migración masiva hacia las ciudades, con lo cual empezó a cambiar lenta pero sostenidamente la composición demográfica de Colombia. En este

---

<sup>47</sup> En los últimos años diversos concursos y festivales de música andina colombiana han sido objeto de investigaciones académicas y múltiples proyectos documentales, evidenciando un renovado interés por las prácticas estéticas y culturales asociadas a este universo musical. Ver, por ejemplo: (Cayer, 2010; Cobo, 2010).

contexto la Música del Interior *pareció* quedarse sin mucho que decir frente a las nuevas realidades, y otras expresiones culturales como la ranchera, el bolero o el tango, conectarían mejor con las sensibilidades emergentes.

Aunque sin duda la Música del Interior perdió hegemonía cultural frente a otras músicas, en especial las de la costa caribe del país, que empezaron a tener mayor figuración en los medios de comunicación alcanzando un público cada vez más masivo, no hay que pensar que hablamos de una historia etapista y que después de la del interior simplemente vino la Música Costeña (y que después de ésta sobrevino la NMC). La historia no es una carrera de relevos. Durante la primera mitad del siglo XX, mientras en la tarima de la música colombiana las luces se concentraban en las expresiones culturales del interior, en otros escenarios, todavía lejos del centro del país, ya tomaban forma otros géneros y se componían otras canciones que pasarían a la historia como íconos musicales de la nación. De allí que en pleno auge del dispositivo nacionalizador de la música del interior se compusieran dos de los hitos de la llamada “Música Costeña”: ‘La gota fría’ de Emiliano Zuleta, y ‘Prende la Vela’ de Lucho Bermúdez, ambas de 1938.

El ascenso de la música costeña nos pone tras otra pista importante: el énfasis en el baile y el cuerpo. Así, hay que dar cuenta de cómo se pasó de una música nacional (la del interior) que relegaba el contacto entre los cuerpos a un segundo plano, dando mayor protagonismo a los movimientos coreográficos, a otra música nacional (la música costeña y en particular la NMC), asociada fuertemente a la libertad de movimientos y a los cuerpos sexualizados. Este proceso de resignificación del cuerpo y del baile fue posible gracias a que elementos propios de las culturas musicales afrocolombianas, que siempre estuvieron presentes aunque tras bambalinas, poco a poco empezaron a hacerse un lugar en el panorama de la música colombiana, con lo cual la luz empezó a iluminar los cuerpos negros.

Para cerrar este apartado conviene plantear algunas ideas que si bien desentonan frente al imaginario colectivo, le hacen algo de justicia a la Música del Interior. De un lado, insistir en que esta música no fue patrimonio de compositores del Interior, hubo intérpretes y compositores extranjeros, y muchos músicos de la costa norte del país, como Adolfo Mejía, o los mismísimos

Pacho Galán y Lucho Bermúdez, que en su extensa producción musical incluyeron pasillos. De otro lado, muchos compositores de música andina colombiana, como Milciades Garavito o Emilio Sierra, entendiendo la íntima relación que guardan el baile y la fiesta con la música popular y el consumo cultural, concibieron un bambucoailable que con el tiempo se identificó como “rumba criolla”. Así que después de todo sí hubo espacio para el baile y el cuerpo en el Interior del país.

Finalmente quiero referirme al único nombre mencionado en la selección de las revistas Shock y Arcadia que hasta aquí no ha aparecido en mi argumentación: Jorge Villamil y su canción ‘El barcino’, de 1969 [Video #6 en canal de Youtube]. Dos cosas me interesan especialmente. Primero, que aunque no es un bambuco sino un sanjuanero, se asume como una canción emblemática de este primer momento de la música colombiana. Además, como si no se hubiera escuchado bien (o como una muestra de que lo que se escucha, tanto como lo que se ve, se construye ideológicamente), parece que se olvida o se disimula muy bien que esta canción hace alusión directa al líder guerrillero Manuel Marulanda Vélez, alias “Tirofijo”, y además “[...] evoca el ataque de las Fuerzas Armadas a las autodefensas campesinas comunistas que enfrentaron la brutalidad oficial durante el periodo de La Violencia” (Durango, 2014: 35). Es más, en su día, Jorge Villamil fue tildado de colaborador de la guerrilla.

Si bien la corriente principal de las temáticas de la Música del Interior fue la exaltación de “[...] los olores, colores y sabores de los paisajes colombianos y las bondades idealizadas de la vida campesina” (Arias, 2014: 26), canciones como ‘El barcino’, y otras como ‘Ayer me echaron del pueblo’ (1962), de José A. Morales, o ‘A quién engañas abuelo’ (1968), de Arnulfo Briceño, nos recuerdan que las tematizaciones fueron mucho más variadas de lo que se cree (Rodríguez, 2012). Al margen de la melancolía y la nostalgia por una bucólica vida rural, la Música del Interior también narró la violencia partidista, los conflictos por la tierra y los desplazamientos internos<sup>48</sup>.

---

<sup>48</sup>De ‘Ayer me echaron del pueblo’ se ha dicho que:

[...] podría considerarse la primera canción protesta de la música colombiana. Desde su mismo título, ‘Ayer me echaron del pueblo’, dejaba en claro que no se trataba de un típico tema del bambuco, que por lo general se dedican a exaltar los olores, colores y sabores de los paisajes



Lo que sigue siendo enigmático es cómo, a pesar de sus posturas críticas explícitas frente al establecimiento, muchas de estas canciones llegaron a ser íconos musicales de la nación, auténticos lugares comunes de las izadas de bandera en los colegios de casi todo el país. Aunque probablemente la canción que más ha sonado en izadas y todo tipo de actos patrióticos es aquella que en 1990 tuve que bailar con mis compañeros de primaria: ‘Soy colombiano’, el bambuco compuesto por Rafael Godoy [Video #9 en canal de Youtube]. Hicimos lo que nos dijeron: rentamos trajes e instrumentos, ensayamos una y otra vez el baile y la puesta en escena, y hasta aprendimos de memoria la letra (*A mí cánteme un bambuco de esos que llegan al alma / cantos que ya me alegraban cuando apenas decía mama / Lo demás será bonito, pero el corazón no salta / como cuando a mí me cantan una canción colombiana / Ay, qué orgulloso me siento de haber nacido en mi pueblo*). Sin embargo, ninguno de nosotros conocía el significado y el contexto de este tema. No sabíamos que fue compuesto desde el exilio en Venezuela, a donde se vio obligado a emigrar Rafael Godoy tras las amenazas de que fue objeto tras convertirse en líder sindical e involucrarse en las luchas de los obreros del petróleo en Barrancabermeja, lo que lo llevó a ser amigo del mismísimo Jorge Eliécer Gaitán. Así las cosas, ‘Soy colombiano’, acaso el bambuco más famoso de la historia, es producto de la nostalgia de un sindicalista exiliado a mediados del siglo XX. Pero ninguno de nosotros lo sabía, teníamos menos de diez años y todavía no conocíamos el país más que por sus íconos y representaciones. Curiosamente, por los días en que preparábamos la izada de bandera tuvimos otro encuentro con la música colombiana, uno esencialmente diferente al que tuvimos con ‘Soy colombiano’ y la música del interior...

---

colombianos y las bondades idealizadas de la vida campesina [...] no deja de ser llamativo que la canción haya aparecido el mismo año que el estudio *La violencia en Colombia*, de Germán Campo, Eduardo Umaña Luna y Orlando Fals Borda, y que la pintura *Violencia*, de Alejandro Obregón, que causaron tanta conmoción, como la canción misma, que fue finalista en el Festival de la Canción en Villavicencio de aquel año y no ganó el evento por el contenido de su letra (Arias, 2014: 26).

Aquí se puede escuchar ‘Ayer me echaron del pueblo’ interpretado por Garzón y Collazos: <http://bit.ly/2b2TE1r> [Video #7 en canal de Youtube].

Por otra parte, ‘A quién engañas abuelo’ habla de la violencia partidista; según se dice, “[...] en su momento de apogeo el dúo Garzón y Collazos se negó a grabarlo por considerar que podría ofender a sus amigos políticos” (Monsalve, 2014: 34). Aquí se puede escuchar ‘A quién engañas abuelo’ interpretado por Silva y Villalba <http://bit.ly/2b6hox9> [Video #8 en canal de Youtube].

## **2.2. “Colombia tierra querida”: Una aproximación al universo cultural de la Música Costeña**

Un mes antes de nuestra izada de bandera por el Día de la Independencia, los ensayos fueron interrumpidos debido a uno de los eventos más importantes de la historia deportiva de Colombia hasta ese momento: el enfrentamiento contra la selección de Alemania en el mundial de fútbol Italia 1990. Tras la sufrida victoria, la fiesta no se hizo esperar. Cumbias, vallenatos y porros emocionaron a todo el mundo, incluida mi profesora de quinto de primaria –aquella que decidió que para el 20 de julio debíamos bailar bambuco–, quien nos tomaba alternativamente del brazo y nos hacía dar vueltas al compás de ‘Colombia tierra querida’ de Lucho Bermúdez, sin importarle nuestro ensayo, nuestros trajes bambuqueros o el mensaje implícito en lo que estaba pasando: la Música del Interior era para los homenajes y las izadas de bandera; la Música Costeña, para las fiestas y para celebrar. Desde entonces la asociación entre Música Costeña y momentos de fiesta y orgullo nacional, más que una fórmula o un deber-ser, ha sido una constatación práctica. Y es que desde que tengo memoria, cada vez que Colombia ha obtenido algún triunfo o reconocimiento internacional, la que siempre ha sonado, y la que siempre ha pedido la gente, es la Música Costeña (y uno que otro bambuco, sobre todo ‘Soy colombiano’, de Rafael Godoy).

En la portada de la revista Shock dedicada al Bicentenario de la Independencia fueron incluidos los compositores e intérpretes de muchas de las cumbias, porros y vallenatos que diversas generaciones de colombianos hemos usado para festejar los triunfos (y a veces, también, para llorar las derrotas, pues el orgullo y la identidad nacional afloran casi tan fácil cuando se gana como cuando se pierde). Por ello, basta una mirada rápida (ver Imagen 2 del capítulo 1) para advertir que más de la mitad de los personajes incluidos en esta *selección nacional* son exponentes no sólo de la música de baile y fiesta sino de lo que coloquialmente se conoce en el país como Música Costeña.

Pero ¿qué es la música costeña? En el campo de los estudios sobre música popular en Colombia esta categoría ha hecho carrera desde hace varias décadas, y quizá su mayor exponente sea el antropólogo inglés Peter Wade, quien coincide con otros autores en que por lo menos desde la década de 1960 diversos géneros musicales de la costa Caribe fueron agrupados de manera

genérica bajo el término “música costeña”, que rápidamente se volvió de uso común en casi todo el país (González Henríquez, 1985, 2009; Ocampo, 1990). En los últimos años, sin embargo, nuevos investigadores influidos por la reflexividad de los estudios culturales y poscoloniales se han distanciado del término “música costeña”, entre otras razones, por considerarlo “[...] excluyente de las músicas populares de la Costa Pacífica, cada vez más relevantes en el discurso académico sobre música en Colombia” (J. S. Rojas, 2012: 155).

En rigor, el término “música costeña” es conceptualmente ambiguo, musicalmente impreciso y políticamente incorrecto. Y lo es por partida doble, ya que no sólo desconoce que la música de la Costa Pacífica es también “costeña”, sino que desestima las diferencias estilísticas, interpretativas y organológicas que conforman el universo musical de la región Caribe colombiana. Pues bien, a pesar de su indeterminación, en este texto empleo el término “música costeña” pensando menos en su definición que en sus *usos* históricos y sus *sentidos* cotidianos; es decir, lo utilizo porque es indudable que desde hace tiempo ha sido una de las convenciones simbólicas más usadas para imaginar y construir el país a partir de un entramado cultural y geográfico que incluye “La Costa” y “lo costeño”.

A decir verdad, la Música Costeña empezó a ganar terreno en el imaginario colectivo desde mediados del siglo XX, cuando la identidad nacional se desmarcó de “El Interior” y empezó a gravitar las coordenadas culturales y simbólicas del caribe colombiano, coronando un proceso que algunos autores han entendido como de “calentamiento” y “tropicalización” del país (Wade, 2002), o el tránsito “de melancólicos a rumberos” (Blanco, 2009). Como hiciera hace unos momentos con la música del interior, a continuación examinaré el proceso de iconización de ciertas piezas de la música costeña a partir de analizar, primero, las *prácticas musicales* y las *puestas en escena* de la música que se popularizó; segundo, las *prácticas discursivas* de escritores y periodistas que contribuyeron a la legitimación de cierta música costeña; tercero, las *prácticas institucionales* del sector público y privado para promocionar unos géneros musicales más que otros; cuarto, las *lógicas de producción* de la industria discográfica y radial que operaron sobre la música que se masificó, y, finalmente, las *prácticas de uso y apropiación* de la Música Costeña por parte del público. Para iniciar este análisis conviene tomar como referencia el 1º de enero de

1949, fecha en que por primera vez la prestigiosa revista *Semana* dedicó la portada y un artículo completo a un exponente de la música popular costeña: Lucho Bermúdez. De alguna manera, esta aparición protagónica en la revista más importante del país significó la presentación ante el país de la música y la cultura del caribe colombiano.

### **2.2.1. *Empieza la algarabía con ritmos muy colombianos: Prácticas musicales y puestas en escena de la Música Costeña***

Luis Eduardo Bermúdez Acosta, más conocido como Lucho Bermúdez, nació en 1912 en Carmen de Bolívar y murió en Bogotá en 1994. De alguna manera, rastrear su música es recorrer casi todo el siglo XX y una parte importante de la historia de la Música Costeña en Colombia. Por ello decidí contactar no sólo a personas que hubieran visto la Orquesta de Lucho Bermúdez sino, de ser posible, a alguno de los músicos que la integraron en su época dorada (1940-70). Esto último era mucho más difícil dado que quienes lo acompañaron entonces y lo sobreviven hoy pasan de los 70 años. Después de pasar semanas importunando con llamadas y correos extraños a abuelos de amigos, y de amigos de amigos [Asunto: Se busca músico de Lucho Bermúdez], por fin, en abril de 2015, di con un par de personas que habían visto en vivo la Orquesta de Lucho Bermúdez, y uno de ellos, por suerte, conocía a uno de los músicos de aquella época: Mario Negret, un músico de 84 años al que nadie lo había entrevistado nunca, y aunque aparece en muchas fotos y en algunos videos, siempre estaba al fondo del escenario, en la incierta frontera entre la luz de los reflectores y la sombra de los bastidores.

Entre 1964 y 1971, Mario Negret grabó varios discos con la Orquesta de Lucho Bermúdez, se presentó en programas de radio y televisión, tocó en hoteles y fiestas por todo el país e incluso en el exterior. Por supuesto Lucho Bermúdez había llegado mucho antes a Bogotá, exactamente en 1944, año en el que se presentó con su Orquesta del Caribe en el Club Metropolitan. En esta época, según el propio Bermúdez “[...] todavía aquí la gente no sentía el sabor costeño de la música tropical” (citado en Portaccio, 1997: 63), la Orquesta del Caribe, “[...] cayó muy bien en Bogotá por esa música tan exótica. Gustó mucho. La gente del Club [Metropolitan] oía por primera vez la música de la cumbia, del fandango, del mapalé, de las gaitas, los afrocubanos. La gente como que pareciera que no entendía de eso” (Portaccio, 1997: 52).

Lucho Bermúdez vistió “[...] de gala a la cumbia y a nuestra música en general, incorporándole instrumentos de viento con el objeto de convertirla a un lenguaje más internacional” (Portaccio, 1997: 87). En otras palabras, “Lucho vistió de frac la música costeña”. Esta afirmación ha hecho carrera entre muchos periodistas e investigadores de la música popular colombiana y se refiere, fundamentalmente, a que sus prácticas musicales y escénicas fueron indispensables para que en muchas partes del país la Música Costeña empezara a concebirse como una música urbana, moderna y cosmopolita, que se podía disfrutar sin complejos ni culpas pues no sólo había sido (relativamente) “blanqueada” y “limpiada” de muchos elementos negros y campesinos (Wade, 2002), sino que era ampliamente reconocida fuera del país, y, como suele pasar, esa legitimación internacional redundó en la consagración nacional.

Gracias a las prácticas musicales de figuras como Lucho Bermúdez la Música Costeña ganó en profesionalización y modernización, condiciones *sine qua non* de su iconización. El alto nivel de elaboración y sofisticación de la música de Bermúdez demandaba la especialización de los músicos en sus respectivos instrumentos y el conocimiento de la notación musical. Esto último permitirá a ciertos músicos tener acceso al lenguaje de los derechos de autor y hacer reconocer legalmente su autoría sobre las composiciones. Lo que estaba en juego aquí y lo que estaba empezando a cambiar era el carácter anónimo de la tradición y la conversión de la música popular en mercancía, pues “La música popular urbana justamente gana legitimación y reconocimiento cuando deja de ser música colectiva y anónima y pasa a ser de un autor particular que registra su producción y puede venderla a una empresa disquera” (Ulloa Sanmiguel, 1991: 61).

A pesar de lo que pueda connotar una fotografía de Lucho Bermúdez a blanco y negro y en la esquina de una portada del siglo XXI como la revista Shock, a mediados del siglo XX la suya era una música moderna y vanguardista. En palabras de Mario Negret: “Tocábamos de todo, piezas de otros compositores colombianos como Pacho Galán, Wilson Choperena y Alex Tovar, y por supuesto las composiciones del maestro Lucho, todo con una combinación como de las big band de jazz y de música cubana”. En medio de ese diálogo entre los repertorios locales y los ritmos

internacionales, Lucho Bermúdez “*maqueteaba* con el ritmo colombiano”, como dice una sus composiciones más geniales, ‘Maqueteando’ [Video #24 en canal de Youtube]), es decir, se relacionaba de una manera muy *plástica* con la música y con la tradición, y esa plasticidad dio un carácter más moderno y cosmopolita a lo que hasta entonces era asumido y escuchado como folclórico y regional.

Desde la década de 1940 decir “moderno” era invocar el progreso, lo novedoso, lo actual, en fin, lo que estaba de moda. Y como lo que está de moda es algo que siempre ha interesado a los hoteles más elegantes y a los clubes más exclusivos, estos no tardaron en abrirle sus puertas a *cierta* Música Costeña, y así, con su toque de Midas, promovieron su legitimación social y posterior iconización de canciones como ‘Colombia tierra querida’. La Música Costeña que primero llegó a los hoteles no fue la de los tambores negros o las flautas indígenas (“la música tradicional”) ni la música de acordeón, fue la de las big bands con organología de orquesta internacional y músicos (negros pero cantantes blancos) con uniformes impecables.

El género de la Música Costeña que más fácilmente entró a los hoteles y a “los salones de la buena sociedad”, fue el porro, y tal vez una columna del periodista magdalenense Antonio Brugués Carmona publicada por el diario El Tiempo en 1943, nos ayude a entender por qué:

Música *genuinamente nuestra*, el porro recoge los anhelos dispersos de otros intentos musicales. *Limpio* de las quejumbres de *nostalgia* del baile de *gaitas* de *los negros esclavos*, o de la *monotonía* religiosa del baile de *millo* de *los indios*, ajeno a la medida presurosa del *pasillo que es anhelo de evasión*, sin el *lloro de la guabina*, equidistante entre la cumbia y el merengue, el porro nos muestra una realización del pueblo que ha encontrado camino que sabe lleno de venturosas impresiones (Brugués Carmona, 1943: 2. La cursiva es mía).

En los años cuarenta, el Granada de Bogotá fue el primero de los grandes hoteles del país que dejó en manos de un músico costeño las sesiones de baile y entretenimiento de sus huéspedes. Como si se tratara de una gira nacional que se prolongó por décadas, después del Hotel Granada la Orquesta de Lucho Bermúdez estuvo en el Nutibara de Medellín, el San Fernando de Cali, El Prado de Barranquilla y, finalmente, en el Hotel Tequendama de Bogotá. Al respecto cuenta Mario Negret: “Para las presentaciones en los hoteles y en los clubes sociales

teníamos 2 o 3 uniformes. Nos tocaba estar muy elegantes y bien presentados porque incluso la gente que iba a las fiestas debía ir bien vestida para poder entrar, eran fiestas de etiqueta”. De esta manera la Música Costeña empezó a ganar protagonismo en los circuitos culturales legítimos (y legitimadores), después de todo no hay que olvidar que por mucho tiempo fue considerada como una “música de negros” y escuchada a partir de los prejuicios propios del centralismo cultural dominante. Por tanto, para crear una industria y un *star system* en torno a la Música Costeña era necesario moldearla a partir de los valores estéticos y sonoros de la música de moda (como las bandas de jazz o las *big bands* internacionales), y, adicionalmente, ofrecer una experiencia festiva que sedujera a los habitantes de las grandes ciudades, una experiencia que se materializara incluso en el contenido lírico de las canciones.

### 2.2.2. Playa, brisa y mar... Ejemplos y contra-ejemplos de los temas de la Música Costeña

A mediados del siglo XX, los planes de turismo interno que se ofrecían en el país prometían una misma cosa: “Conozca Colombia”. En efecto, a pesar de los avances en infraestructura terrestre y aeroportuaria, el país no se conocía, en parte porque viajar era costoso y con frecuencia difícil y peligroso dada la accidentada geografía de ciertas regiones y la violencia política que se vivía en muchas partes. Pero aunque el país se conociera poco y se recorriera menos, sí se imaginaba y representaba, como lo demuestra la pieza publicitaria con que la empresa Líneas Aéreas Nacionales S. A. lanzó su plan de turismo “Conozca a Colombia por Lansa” (ver Imagen 11). En el anuncio se representaban diferentes ciudades con experiencias “típicas”; así, mientras las ciudades de La Costa se asociaban con la playa, el baile y el ocio, Bogotá era la única ciudad que no se representaba con personas sino con edificios y automóviles. Sin duda, este tipo de piezas publicitarias parecen moverse en las coordenadas culturales de una de las canciones emblemáticas de la Música Costeña, el porro ‘Playa’, de Rafael Campo Miranda: *Playa, brisa y*



Imagen 11. Anuncio publicitario Lansa (Fuente: Revista Semana, mayo 1950).

*mar / es lo más bello de la tierra mía / tierra tropical / con un ambiente lleno de alegría / Todas sus mujeres son hermosas querendonas y graciosas / y se mueren por querer amar [...]*<sup>49</sup>.

A partir del juego de espejos que subyace a toda operación de representación e identificación, tras la violencia bipartidista que tuvo como epicentro la región andina en los años 1940, la costa Caribe colombiana se imaginó como un *allá* multicolor hecho de alegría, baile y playa, cuyo revés de trama era un *acá* gris, aburrido y violento. Entre las expresiones culturales que ayudaron a perfilar esta imagen-imaginario de La Costa, la música fue una de las más potentes y contundentes, y no porque la Música Costeña sea alegre “por naturaleza”, sino porque esta fue la representación que prevaleció y se privilegió en la música que se dejó entrar a los hoteles más importantes y que promovió la industria musical. Y aunque existen muchas tematizaciones dentro del universo narrativo de la Música Costeña, las que primaron entre la música que se constituyó en ícono de la nación fueron las que, como en las puestas en escena durante las fiestas, exhortaban a bailar y pasarla bien. En esta línea resalta un tema recurrente que vale la pena examinar con cierto detenimiento: lo tropical.

¿Qué es el tema tropical? ¿Las simples referencias al mar, el calor y los paisajes paradisíacos como en el porro ‘Playa’ de Rafael Campo Miranda? No, todos estos elementos han sido parte de la música popular desde hace tiempo y su *presencia*, aunque ensoñadora e inspiradora, ha sido asumida como cotidiana. Por el contrario, ante su *ausencia* o escasez, lo tropical supone la exotización de estos elementos (Taylor, 2007). Más que una convención geográfica o natural, “lo tropical” es una categoría cultural y una operación ideológica deudora de las relaciones coloniales de poder, especialmente del determinismo geográfico y climático. En consecuencia, la tropicalización de la Música Costeña se dio en un contexto de (re)valorización y de (re)visión de ciertos elementos presentes en La Costa, y ausentes en otras partes del país a causa de la violencia política y el desarrollo industrial.

Desde finales de la primera mitad del siglo XX empieza a tomar forma, al menos en la

---

<sup>49</sup> Aquí se puede escuchar la versión de ‘Playa’ que popularizara en la década de 1950 la orquesta del director argentino Eduardo Armani: <http://bit.ly/2bEbLbJ> [Video #11 en canal de Youtube].



Música Costeña que se populariza y masifica, la fórmula cultural e iconográfica que va a representar a La Costa articulándola fuertemente con los diacríticos sociales de “lo tropical”. Sinónimo de “playa, brisa y mar”, La Costa entonces se construye como (y se reduce a) un paisaje idealizado hecho de agua y palmeras. Un paisaje que muchas veces se muestra vacío y desolado (disponible), como ha pasado una y otra vez en las carátulas de los colección “Música tropical” de Discos Fuentes<sup>50</sup>; o bien habitado apenas por unos sujetos (negros) que hacen música para que otro sujetos (blancos) bailen.

Con todo, conviene hacer dos consideraciones finales sobre las tematizaciones y las puestas en escena de la Música Costeña. Con respecto a las tematizaciones y el universo narrativo, diversos autores han insistido en que tanto compositores, intérpretes y, sobre todo, productores musicales como Antonio Fuentes, privilegiaron los contenidos lúdicos y complacientes por sobre los críticos o contestatarios. Fueron los primeros, sintomáticamente, los temas recurrentes en la iconización de la nación desde la Música Costeña, es decir, los que facilitaban la operación de asociar lo nacional con lo alegre y festivo (Blanco, 2009; Hernández, 2014). Este fenómeno recuerda el episodio de *Cien años de soledad* en que José Arcadio Segundo Buendía cuestiona a los oficiales del ejército por su inefable conducta en La matanza de las bananeras (1928) y recibe por toda respuesta: “En Macondo no ha pasado nada, ni está pasando ni pasará nunca. Este es un pueblo feliz” (García Márquez, 1988 [1967]: 244).

“Este es un pueblo feliz”... He aquí uno de los *leitmotifs* de la Música Costeña. Y lo ha sido desde hace tiempo –empezando con la música que se escuchó en los hoteles y clubes sociales más elegantes y en los medios masivos de comunicación a finales de los años 40–, insinuando una ruptura entre la realidad social y la representación de esa realidad en *ciertas* creaciones culturales. Este desfase entre el país político y el país cultural es más que evidente en buena parte de la Música Costeña que se convirtió en ícono de la nación, sin embargo, como suele pasar con la cultura y la música popular, siempre hay contra-ejemplos, casos que hacen cortocircuito a las

---

<sup>50</sup> Inaugurada en 1994, la colección “Música tropical” de Discos Fuentes ha alcanzado más de 20 ediciones diferentes, y siempre las carátulas de los discos se han movido entre dos universos visuales: paisajes tropicales y mujeres en traje de baño o semidesnudas (en una playa).

generalizaciones. Aunque podrían citarse muchos ejemplos, en particular de lo que algunos llaman “vallenato protesta” (Ramírez Lascarro, 2014), voy a referir apenas dos de esas piezas que rasgan el universo narrativo (aceptado y aceptable) de la Música Costeña. Además de tratar temas, digamos, no tradicionales, estas piezas tienen algo más en común: fueron compuestas o interpretadas por músicos reconocidos y populares.



Imagen 12. Carátula del disco *Mi dolor*, de Alejo Durán (1976)

El primer Rey vallenato (1968) y el primer Rey de Reyes (1987) del Festival de la Leyenda Vallenata, Alejo Durán, incluyó en su álbum *Mi dolor* (1976) una composición de Gildardo Montoya titulada ‘Plegaria vallenata’. Desde el título y la carátula del álbum (ver Imagen 12) –en la que no aparece ni un paisaje tropical, ni una mujer semidesnuda, ni una persona de risa fácil, ni un músico tocando para alguien– Durán rompe con la estética que caracteriza muchos discos de Música Costeña. De la misma manera, el paseo ‘Plegaria vallenata’ se aleja de la alegría “natural” y del optimismo “típico” de La Costa, y

con actitud desesperanzada canta una plegaria que es más bien una denuncia de la desigualdad económica en el país: *Óyeme, diosito santo / tú de aritmética nada sabías / dime por qué la platica / tú la repartiste tan mal repartida / Óyeme, diosito santo / en cuál colegio era que tú estudiabas / ¿por qué a unos les diste tanto y en cambio a otros no nos diste nada? / Mira tanta gente pobre / que vende su sangre pa’ poder vivir / no te das cuenta que el rico / es feliz mirando al pobre sufrir [...]*<sup>51</sup>.

Las otra pieza que quiero mencionar tienen como protagonista a Jorge Eliécer Gaitán, y es obvio, un personaje tan importante en la vida política nacional no podía faltar en el universo narrativo de una expresión cultural verdaderamente popular. Gaitán y Lucho Bermúdez fueron amigos, de hecho, se dice que el político asistió a la primera presentación del músico en el Club

<sup>51</sup> Aquí se puede escuchar el paseo ‘Plegaria vallenata’ interpretado por Alejo Durán: <http://bit.ly/2b5h2fL> [Video #12 en canal de Youtube].

Metropolitan Bogotá, aunque sólo más adelante trabarían amistad. Traigo a colación este dato porque tanto Lucho Bermúdez como Pacho Galán se adjudicaron la autoría del porro ‘A la carga’, una pieza emblemática que sonaba lo mismo en el Hotel Granada que en la Plaza de Toros cuando se advertía la presencia de Gaitán. Aunque no se pudo establecer la autoría con total certeza, lo cierto es que ‘A la carga’ fue un auténtico *jingle* político de la época y la gente, entusiasmada, lo tarareaba en las calles (Celis Albán, 2001): *Si eres colombiano lo tienes que probar / este es el momento, la patria hay que salvar / a la presidencia Gaitán tiene que ir / el pueblo lo quiere y él se hace sentir / Vamos a la carga con Gaitán / Vamos a la lucha a triunfar / Vamos con el grito: ¡Libertad!*<sup>52</sup>.

Para cerrar este apartado quiero detenerme a un aspecto paradójico pero muy significativo de las puestas en escena de la Música Costeña que obedece a cierta secuencia susceptible de establecerse en su proceso de popularización en Colombia: primero, el porro de músicos como Lucho Bermúdez y Pacho Galán; después el vallenato de “cuerdas que lloran” como decía Antonio Fuentes, con exponentes como Bovea y sus vallenatos, y desde finales de los años 50 la música de acordeón con Alejo Durán o Los Corraleros de Majagual<sup>53</sup>. Aunque diversos elementos (musicales, estéticos y organológicos) de esta transición pueden evidenciarse en imágenes y fotografías de diferentes momentos (ver Imágenes 13, 14 y 15), para tener otro acercamiento y otras posibilidades de análisis me interesa ahora examinar un formato diferente, me refiero a dos presentaciones en televisión registradas en video: una de la Orquesta de Lucho Bermúdez haciendo su versión de ‘La Pollera Colorá’, y otra de Los Corraleros de Majagual interpretando ‘Festival en Guararé’. Se trata, evidentemente, de dos agrupaciones insignes interpretando dos clásicos de la Música Costeña<sup>54</sup>.

---

<sup>52</sup> Aquí se puede escuchar el porro ‘A la carga’, grabado en los años 1940 por Eduardo Armani y Su Orquesta: <http://bit.ly/2bknM7a> [Video #13 en canal de Youtube].

<sup>53</sup> Por supuesto, como ha señalado Deborah Pacini (2010), no se trata de una secuencia lineal y mucho menos de una historia etapista, máxime teniendo en cuenta que pocos exponentes de la Música Costeña cultivaron un solo género. Además, en la segunda mitad del siglo XX se popularizaría el llamado ‘chucu-chucu’, hecho por grupos más pequeños que las big bands y con instrumentos eléctricos como teclado y sintetizador; así se crea un sonido más simplificado que por ser considerado inauténtico fue bautizado despectivamente como “chucu-chucu” (una onomatopeya de un sonido repetitivo). Más adelante, llegaría el auge del vallenato urbano y romántico de grupos como el Binomio de Oro y Diomedes Díaz.

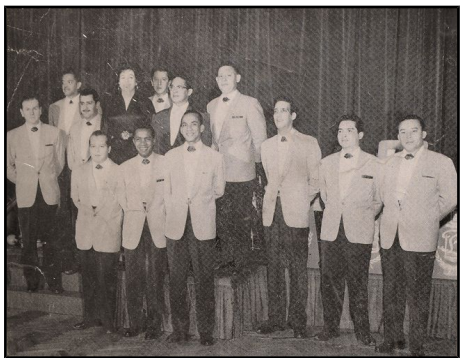


Imagen 13. Fotografía al respaldo del disco *Lucho Bermúdez en el Tequendama* (Philips, 1963).



Imagen 14. Carátula del disco *Los inolvidables Bovea y sus vallenatos* (Discos Fuentes, 1989).



Imagen 15. Carátula del disco *Aquí están... con su traje típico Los Corraleros de Majagual* (Fuentes, 1965).

A mediados de 1954, la Orquesta de Lucho Bermúdez se presentó en las primeras emisiones de televisión en Colombia, un indicador no sólo de la popularidad de la orquesta sino de la creciente omnipresencia y del *carácter multimedial* de la Música Costeña, que lo mismo se escuchaba en la radio, en los aparatos traganíqueles de los cafés, en el cine y en la televisión. Después de su debut, tal como lo recordaba Mario Negret, la Orquesta de Lucho Bermúdez tocó en decenas de ocasiones ante las cámaras, y el video de ‘La pollerá colorá’ que me interesa analizar acá, es tal vez el registro audiovisual más antiguo que se conoce de esas presentaciones.

Siguiendo las prácticas de producción de la época, la grabación se hizo a blanco y negro, en un set de televisión y aparentemente sin público. A un lado de la tarima están Bobby Ruíz, el cantante, y Matilde Díaz, su pareja de baile ocasional; la cámara se mueve entre ellos, hace insistentes tomas de Lucho Bermúdez y su clarinete, y algunos paneos de los demás músicos. Salvo Matilde, que luce un vestido de falda larga y ancha (como el que se usa para bailar cumbia), y Lucho, enfundado en un saco claro, todos los integrantes de la orquesta visten trajes de paño oscuro, camisa y corbatín. Además, varios de los músicos tienen frente a sí un atril con partituras y apenas mueven cadenciosamente los pies; no hay coreografía aunque sí escenografía (algunos globos en el techo recrean un ambiente festivo, como en las fiestas de fin de año). En

---

<sup>54</sup> Para una cabal comprensión de lo que sigue (y para poder hacer otras interpretaciones) es indispensable conocer los videoclips en cuestión. Aquí se puede ver la presentación de Lucho Bermúdez: <http://bit.ly/2b80iyX> y aquí la de Los Corraleros de Majagual: <http://bit.ly/2bpObj8> [Videos #14 y #15 en canal de Youtube].

resumen, toda la puesta en escena sugiere elegancia, refinamiento y, sobre todo, una cercanía deliberada con las *big bands* internacionales que durante mucho tiempo fueron símbolo de lo moderno y lo cosmopolita.

Varias décadas después, tras la implementación de la televisión en color hacia 1979, las presentaciones musicales en la pantalla chica se volvieron no ya una excepción sino una parte normal (y obligada) del proceso de promoción de los artistas. En este contexto de cambio técnico y de un nuevo régimen visual para la industria musical, debemos ubicar la presentación de Los Corraleros de Majagual en los años ochenta, que se realizó en un set de televisión grande (eran 15 músicos), adaptado con luces y pisos de colores que simulaban una pista de baile, y pequeñas graderías a los lados para el público asistente.

Lejos de los vestidos de paño de la Orquesta de Lucho Bermúdez o de Bovea y sus Vallenatos (ver Imagen 14), y como ya se advertía en uno de sus primeros discos (ver Imagen 15), Los Corraleros del Majagual -acaso el grupo más famosos de música tropical colombiana- lucen un “traje típico” compuesto por camisa y pantalón blancos, pañoletas y sombreros vueltiaos. Pero además de la indumentaria el cambio también es organológico, y es que lejos de los solos de clarinete de Lucho Bermúdez o de los punteos de guitarra de Julio Bovea, el protagonismo acá es del acordeón de Alfredo Gutiérrez, quien con su apariencia desaliñada y un poco cantinflasca “se roba el show” porque actúa *para* el público.

He querido detenerme en estos dos videos porque ilustran el aspecto paradójico de las puestas en escena que me interesa: el hecho de que la primera Música Costeña que popularizaron artistas como Lucho Bermúdez, Pacho Galán, Guillermo Buitrago o Bovea y sus Vallenatos no incluía sombreros vueltiaos ni acordeones. Dicientemente, estas primeras puestas en escena de la Música Costeña parecieron más urbanas y modernas que rurales y tradicionales, todo lo cual, sin duda, allanó el terreno para su legitimación y posterior iconización. En consecuencia, en este primer momento no encontraremos “el traje típico” de la Música Costeña, ese que comparte tarima con el traje de campesino de Los Andes en las conmemoraciones de las fiestas patrias en los colegios. Sólo más adelante, con Alejo Durán, Los Corraleros del Majagual y muchos otros, la

puesta en escena de ciertos íconos musicales incluiría sombreros vueltiaos y acordeones. Es decir que si en su momento le pusieron la ruana a la Música del Interior, más tarde le pusieron el sombrero vueltiao a la Música Costeña, y, de paso, le colgaron definitivamente el acordeón.

De esta manera, mientras el país se urbanizaba (violenta y caóticamente), cierta Música Costeña se “ruralizaba”, cambiando el vestuario elegante por el sombrero y el traje típico. Pero con frecuencia, como reza el dicho, las apariencias engañan. La realidad es que detrás de la producción musical y las puestas en escena de grupos como Los Corraleros de Majagual había un despliegue técnico muy moderno, prácticas musicales en su momento novedosas (como el uso del bajo eléctrico) e incluso una racionalidad económica propia de una industria cultural típicamente capitalista. Por ello, “En cierto sentido, esta es una historia de la apropiación y transformación de una música regional por el capitalismo musical nacional operando en un mercado transnacional” (Wade, 2000: 183).

En consecuencia, después de ser objeto de muchos prejuicios y de ocupar los últimos lugares de las jerarquías culturales, los sombreros vueltiaos, los acordeones y el vallenato iniciaron su ascenso al Olimpo de las expresiones nacionales, un ascenso que en la segunda mitad del siglo XX terminó con su consagración como íconos de la colombianidad. Como se verá a continuación, este proceso de iconización de la Música Costeña (especialmente del vallenato) sólo fue posible gracias a la articulación –unas veces sincrónica, otras no– de las prácticas de compositores, intérpretes y productores musicales que se han analizado hasta este punto, con las prácticas discursivas de periodistas y escritores como Gabriel García Márquez e iniciativas institucionales como el Festival de la Leyenda Vallenata.

### **2.2.3. Apocalípticos e integrados: Prácticas discursivas en la legitimación de la Música Costeña**

La portada y el artículo que la revista *Semana* dedicó a Lucho Bermúdez en enero de 1949 generó todo tipo de reacciones y un intenso debate público que se libró, fundamentalmente, en los medios impresos. Y aunque el resultado de esas contiendas discursivas fue determinante para la legitimación definitiva de la Música Costeña en el interior del país, ya antes se había escrito a

favor o en contra del porro, la cumbia y el vallenato; ya se habían perfilado, si se quiere, los apocalípticos y los integrados. Los primeros no eran pocos en ciudades prejuiciosas, racistas y clasistas como lo era Bogotá a inicios del siglo XX, y muchos ocupaban posiciones de autoridad simbólica en periódicos e instituciones públicas. En 1936, por ejemplo, en el marco del Primer Congreso de Música, Daniel Zamudio, profesor del Conservatorio Nacional, se refería de esta manera a la cumbia y otros géneros musicales de la costa caribe colombiana:

Al hablar de ella es forzoso preguntar si debemos expedirle carta de naturaleza entre nuestro folclore [...] esa música que no debiera llamarse así, es simiesca [...] La rumba y sus derivados, porros, sones, boleros, desalojan nuestros aires típicos autóctonos ocupando sitio preferente en los bailes de los salones sociales; y aunque artística y estéticamente esto no revista gran importancia, no es menos cierto que se impone una depuración, que al ser tardía originaría una nueva confusión, por decir lo menos, ya que “la moda” puede arruinar lo poco típicamente genuino que tenemos (Zamudio, 1978: 408).

Otro ejemplo que ilustra bien este malestar es el del compositor e investigador musical bogotano Jorge Añez, miembro del famoso dueto Briceño y Añez y de la Segunda Lira Colombiana (con Pedro Morales Pino y Luis A. Calvo entre otros), quien participó en las primeras grabaciones de “música colombiana” en Estados Unidos y además integró la Comisión Nacional de Folklore. Estos datos biográficos contextualizan y dan una idea del eco que pudo tener lo escrito por Añez en los años cincuenta:

No hay diferencia más palpable que la que existe entre *la poesía romántico-sentimental de un bambuco*, a *las letras triviales de una rumba, de una cumbia o cumbiamba, de un porro, de un merengue*, de un afro o de una conga. Los textos en que se han inspirado *nuestros músicos* para escribir el bambuco los constituyen poemas de la más *alta esencia espiritual* [...]. En cambio, las letras de las canciones de *la raza de color* son de este tenor: ¡Ay mama Iné / Ay, mama Iné / todo lo negro / tomamo café! (Añez, 1951: 39. La cursiva es mía).

Más allá de los adjetivos (negativos para referirse a la Música Costeña; positivos cuando se trata de la Música del Interior), me interesa resaltar la disyuntiva que se establece en ese momento entre “nuestros músicos” y los compositores de “la raza de color”, y me interesa porque denota cómo la pertenencia nacional (lo nuestro) históricamente ha estado atravesada por relaciones de dominación que se establecen en función de la región de origen, la clase social y la raza (Viveros, 2009). Así, a comienzos del siglo XX, según las voces autorizadas de varios

compositores y periodistas, la música “negra” no era “nuestra música”, y aunque hoy sea impensable, en su momento Lucho Bermúdez experimentó esa condición de otredad y de exclusión. Según sus propias palabras: “[...] yo fui el primero que me permití tocar esa música en Bogotá, con peligro de que me aporrearan porque para los cachacos ese amor a la música de aquí. Y me decía un señor Calibán que era el mejor periodista, que eso era ‘una merienda de negros’, esa música que trae Lucho Bermúdez” (Portaccio, 1997: 65).

El “señor Calibán” era ni más ni menos que Enrique Santos Montejó, co-director del diario El Tiempo y hermano del expresidente Eduardo Santos. Santos Montejó era abiertamente liberal y practicaba un periodismo moderno cuya mejor expresión fue su famosa columna “La Danza de las horas”. A pesar de todo, fue él quien empleó la expresión “merienda de negros” para referirse a la música de Lucho Bermúdez, evidenciando así que los apocalípticos frente a la Música Costeña podían provenir de ambos lados del espectro político.

Ahora bien, muchas de estas prácticas discursivas generaron reacciones y con ello la discusión trascendió y se libró también entre los lectores que enviaban sus opiniones a las redacciones de periódicos y revistas, muchas veces en tono revanchista y de confrontación regional. El 15 de noviembre de 1947, por ejemplo, la revista Semana publicó una carta titulada “Con su música a otra parte”, donde un lector de Medellín criticaba un artículo previo en el que “[...] bajo el absurdo título de Arte, y el no menos absurdo de Música, se habla extensamente de un aire vulgar y foráneo. Es inaudito, horrendo, macabro, anticultura, y lo que más se pueda decir, que en Semana se hable de estos ritmos ruidosos y estridentes llamados, porros, expresión de salvajismo y brutalidad” (Semana, 1947: 3). Como era de esperarse, esta carta generó malestar entre muchas personas de La Costa, y las réplicas a favor y en contra no se hicieron esperar, generando un intenso y encendido debate que se extendió por semanas (M. Vallejo, 2004).

Entre los integrados, es decir, entre los periodistas e intelectuales cuya obra y mediación contribuyó a legitimación de la Música Costeña, es necesario mencionar la labor temprana y sistemática de Antonio Brugés Carmona (1911-56), abogado y periodista del Magdalena que desde mediados de los años treinta escribió para medios como El Heraldo de Barranquilla, la



revista Cromos y los diarios El Espectador y El Tiempo de Bogotá. Uno de los temas a los que más tinta dedicó Brugés Carmona fue a la (re)valorización del folclor musical costeño, consciente como era de que los prejuicios y el desconocimiento eran el principal obstáculo para su inclusión en el mosaico de la nacionalidad. No era una empresa fácil, como advertía en 1935:

Desde ahora anoto la dificultad para que en tiempo se estudie la manera de hacer conocer lo más exactamente posible una de las músicas más bellas que tiene el país, que ha venido existiendo sólo para una región pequeña, siendo para el resto perfectamente desconocida. Ha sonado la hora para hacerle justicia a nuestro merengue. Ya es hora de que *El amor amor*, *La puerca mona*, *Chencha se puso guapa*, *La conejita*, etc. dignifiquen la radio y nos presenten como un pueblo de rica sensibilidad musical (Brugés Carmona citado en Calderón, 2014: 37).

Entendiendo del talante estratégico de su labor, Brugés Carmona se embarcó en una campaña para dar a (re)conocer a cultura popular costeña, de allí que muchas veces sus columnas y notas periodísticas se dirigieran a “los otros” –a los que no conocían–, y para ellos incluía figuras y dibujos explicativos. Con todo, tal vez haciendo una lectura del clima político del país, en repetidas ocasiones sus textos insistían en que la riqueza de la sensibilidad musical costeña radicaba en su carácter alegre, como si temiera que la posibilidad de obtener la carta de ciudadanía dependiera de la capacidad de adueñarse de la alegría. De esta manera, el esencialismo y el determinismo no fueron sólo una imposición desde El Interior, sino una representación negociada de la que muchas veces tomó parte la *intelligentsia* costeña:

*Alegría, alegría individual y alegría colectiva por todas partes, como imperativo ancestral y mandato geográfico, recorre campos y pueblos, ciudades y aldeas, como un estremecimiento de la tierra toda [...] Pueblo esencialmente alegre, el de las costas colombianas se distingue especialmente por su afición a la danza, y por su fervor por la música de ritmos vitales y alegres* (Brugés Carmona, 1946b: 1. La cursiva es mía).

Y entendiendo el talante político y su agencia como periodista, Brugés Carmona participó de manera entusiasta y decidida en los debates públicos sobre la Música Costeña que se libraron en la década de 1940. Así, en 1946 publicó un artículo dirigido al director de El Tiempo titulado sin titubeos “Defensa del porro”, donde se quejaba abiertamente por los criterios de decisión (que eran más bien de exclusión) empleados en un concurso de música nacional abierto por el Ministerio de Educación, a cuya cabeza se encontraba el escritor y político bogotano Germán

Arciniegas. Cito en extenso el texto dado que menciona varios de los debates analizados hasta aquí, en él Brugés Carmona se pregunta cuál es la verdadera música nacional y por qué hasta ahora el pulso siempre lo ha ganado la música del interior. Sin embargo, va aún más allá y cuestiona si es acaso posible determinar el grado de colombianidad de las regiones y los sujetos con arreglo a su distancia del centro del país, con lo cual pone sobre la mesa la aparente horizontalidad de la pertenencia a la nación:

[...] los doctos profesores no se han podido poner de acuerdo, o si se pusieron no encuentran la manera de justificar su acuerdo, sobre cuál es la verdadera música nacional. Parece que según el criterio del jurado, sólo se admitirá como música nacional el bambuco, la guabina y otros aires del interior de la república y se excluirán en cambio todos aquellos del Litoral Atlántico [...] se ha excluido sin miramientos de ninguna clase todo aire musical que no se inspira en los motivos melancólicos de los habitantes de los páramos, como si las regiones costaneras fueran menos colombianas que las del interior, o como si predominara alguna noción racista que repudie todo lo que tenga algún tinte de los abuelos negros que dieron su contribución herencial a extensos núcleos de nuestra nacionalidad. Hasta ahora, que yo sepa, no existe un ‘raciómetro’ que nos permita señalar hasta qué grado de mezclas es admisible en un individuo para tener derecho a ser colombiano (Brugés Carmona, 1946a: 5).

Otro de los grandes artífices de la legitimación de la Música Costeña desde las prácticas discursivas periodísticas y literarias fue, por supuesto, Gabriel García Márquez, quien no perdía ocasión para manifestar su gusto y admiración por el vallenato. Según la propuesta de Jacques Gilard (1976), el primer periodo de la obra periodística de García Márquez comprende su trabajo en el diario El Universal de Cartagena y El Herald de Barranquilla, entre 1948 y 1952. En esos años y en esos “Textos costeños”, se encuentran muchos de los escritos –y no fueron pocos– que el Nobel colombiano dedicó al vallenato. Además de abogar por su legitimidad cultural y su riqueza musical y narrativa, el interés de García Márquez era reivindicar ya no el carácter popular sino el aura tradicional del vallenato “auténtico” y “verdadero”. De hecho, fue tal su influencia en la definición de un canon de la Música Costeña –un canon bastante purista, todo hay que decirlo–, que es posible pensar, como ha sugerido Gilard, que la obra periodística de García Márquez fue determinante para el surgimiento (y la invención) del vallenato en tanto expresión cultural tradicional, producida, según él, por “músicos silvestres” que se inspiran en la vida cotidiana del pueblo (García Márquez, 1983: 168). Esta tradicionalización, que no es otra cosa que una operación discursiva e ideológica, jalonó la posterior iconización de *cierto* vallenato.

En algunas de sus primeras columnas, García Márquez parecía aspirar menos a echar abajo las jerarquías culturales que a poner el vallenato “a la altura” de la Música del Interior, tal igualdad por lo alto era posible gracias a la “substancia poética” que compartían por igual el vallenato y el bambuco, eso al menos sostuvo en una columna del 14 de marzo de 1950, titulada “Abelito Villa, Escalona & CIA”:

[...] un amigo santandereano –conocedor de mis debilidades por el vallenato– me preguntó hace algunas noches si me parecía mejor el bambuco que la música del Magdalena. La pregunta, sin duda, iba para discusión; pero para una discusión que al fin y al cabo hubiera sido innecesaria, porque en substancia poética quizá nada guarda una relación tan estrecha como el vallenato y el bambuco (García Márquez, 1983: 167).

Sin embargo, tal vez impulsado por el hecho de que la mayoría de sus lectores en El Universal y El Heraldo eran de La Costa, García Márquez rompe rápidamente con los modelos culturales dominantes, definidos por y desde El Interior, y en un giro deliberado empieza a expresar su rechazo “[...] a los valores establecidos e inmerecidamente consagrados, al academicismo, a lo que hay que llamar, de manera algo imprecisa e injusta, la mentalidad bogotana; García Márquez combate el mito de Bogotá como ‘Atenas sudamericana’ y los planteamientos culturales que suscita” (Gilard, 1983: 35). Ya no se trata entonces de nivelar o igualar nada con nada, ahora, esgrimiendo un “regionalismo costeño y anticachaco”, tanto en su obra periodística como literaria, la intención será re-presentar La Costa enfrentada a El Interior.

Por supuesto, *Cien años de soledad* merece mención aparte en este apartado sobre las prácticas discursivas que contribuyeron a la legitimación de la música costeña en Colombia. Se trata de una obra que su propio autor no dudó en definir como “un vallenato de trescientas páginas” (Cobo Borda, 2006), y en la cual se incluyó, con nombre propio, al compositor Rafael Escalona. Es decir que, como si se tratara de una suerte de celestina de la música colombiana, el vallenato pasó de ser considerado una música vulgar a ganar respetabilidad como música folclórica y tradicional e incluso simpatizantes dentro de la ciudad letrada. Esta transmutación, sin duda, se dio gracias a la labor de ponderación y validación que García Márquez y otros miembros del “Grupo de Barranquilla” hicieron durante la segunda mitad del siglo XX.

Históricamente Colombia ha padecido diversos aislamientos: hacia afuera, con el mundo y con el continente, y hacia adentro, entre las mismas regiones y ciudades. De hecho, a pesar de su ubicación geográfica estratégica, aún hoy es uno de los países con menos migración de Latinoamérica (Tovar, 2001). Con todo, desde finales del siglo XIX La Costa fue la región del país más abierta al mundo, con más tráficos e intercambios materiales y simbólicos (Posada Carbó, 1998), y ese cosmopolitismo cultural de ciudades como Barranquilla y Cartagena sirvió para dar forma al “regionalismo costeño y anticachaco” de García Márquez y otros miembros del llamado ‘Grupo de Barranquilla’. En cualquier caso, por mucho tiempo La Costa pareció estar más cerca del resto del mundo que del centro del país, con lo cual se acentuaba el distanciamiento cultural y el aislamiento estructural de la región Caribe, tal y como lo denunciara Álvaro Cepeda Samudio en una de sus columnas de 1969 para el Diario del Caribe:

‘La República del Caribe’ es un hecho. No por un afán separatista de los costeños, ya totalmente decepcionados de esperar atención del gobierno Central para sus problemas, sino por el evidente, concreto, cotidiano, innegable y hasta ahora incorregible aislamiento entre esta zona del país y el resto de la república por la deficiencia de las comunicaciones (Cepeda Samudio, 1977: 440).

La columna de Cepeda llevaba por título, sintomáticamente, “La República del Caribe”, y sin duda La Costa fue percibida y vivida por mucho tiempo casi como otra república, una que cada tanto enviaba a sus vecinos del Interior muestras y embajadores de su música, como si se tratara en realidad de un país extranjero y de una música foránea y ajena<sup>55</sup>. En principio, “la delegación costeña” estuvo compuesta por dos grupos: la colonia de La Costa en la capital y los folcloristas. Los primeros contribuyeron a lo que García Márquez (1983) llamó “la progresiva tropicalización de Bogotá”, particularmente el grupo de políticos e intelectuales conocido como “Los Magdalenaes” (encabezado por Alfonso López Michelsen), que tras invitar a Rafael Escalona a Bogotá en 1953, iniciaron una suerte de “activismo cultural costeño” (Calderón, 2014). Los estudiantes costeños en Bogotá también formaron parte de este activismo cultural, especialmente por su protagonismo en los eventos festivos.

---

<sup>55</sup> Remarcando la *otredad* que caracterizó la música costeña a principios del siglo XX, tras la muerte de Lucho Bermúdez una articulista del diario El Tiempo escribió que uno de los grandes méritos de Bermúdez fue que “Se trajo [a Bogotá] a su Orquesta del Caribe en una época en la que el Caribe quedaba cerquita del Japón” (Sierra, 1994: 11A).

Los otros miembros de “la delegación costeña” fueron los folcloristas, quienes [...] han hecho la no despreciable contribución de dotar de un discurso a las tradiciones folclóricas, de argumentos para experimentar orgullo con la herencia y de producir, aunque algo tardío, un contradiscurso al discriminador de las élites culturales andinas. Pero, sobre todo, han alcanzado a establecer una valoración positiva sobre unas prácticas culturales que las mismas élites de la Costa Caribe discriminaban y despreciaban (Nieves, 2008: 64).

Entre este grupo destacan los hermanos Delia y Manuel Zapata Olivella, cuya labor fue determinante para el (re)conocimiento y la legitimación de la Música Costeña, y especialmente de las prácticas culturales de las comunidades afrocolombianas<sup>56</sup>. Gracias a su mediación y a su *diplomacia cultural*, los hermanos Zapata Olivella llevaron la Música Costeña a la capital del país cuando todavía no era “nuestra música”, era la de “otros”. Así lo recuerda una columna de García Márquez, escrita en 1952, titulada “Nuestra música en Bogotá”: “En Bogotá están oyendo ahora, en su propia salsa, la música folklórica del litoral atlántico, gracias a una nueva aventura del diligente Manuel Zapata Olivella, quien tuvo buen cuidado de seleccionar el personal de su comitiva hasta lograr un grupo tan heterogéneo como lo son las manifestaciones folklóricas de nuestros departamentos” (García Márquez, 1983: 599).

Como se hiciera para la exposición de Sevilla en 1929, cuando se envió un grupo de intérpretes de Música del Interior a representar al país, a mediados del siglo XX La Costa enviaba selecciones musicales y culturales a Bogotá. ¿Por qué a Bogotá y al Interior del país? Porque si bien la Música Costeña ya era popular e incluso masiva, como resultado del centralismo político y cultural, desde el siglo XIX la iconización de una música pasa por la capital. De esta manera, se puede decir que en Bogotá la Música Costeña obtuvo primero la cédula de ciudadana, y años más tarde la designación casi oficial de embajadora musical de Colombia para el mundo, como lo insinuó la gira mundial de la compañía de Delia y Manuel Zapata Olivella a finales de los años cincuenta. Como he sostenido hasta acá, las *prácticas* de tradicionalización y folclorización jalonan el *proceso* de iconización de una expresión cultural; en este caso, iniciativas como las que

---

<sup>56</sup> Con el ánimo de institucionalizar los estudios sobre la cultura afrocolombiana y dar un lugar al “negro” dentro de la historia y la memoria nacional, a mediados de la década de 1960 Manuel Zapata Olivella creó la Fundación Colombiana para Investigaciones Folclóricas. Para un análisis del trabajo intelectual y la gestión cultural de los hermanos Zapata Olivella, ver Zapata-Cortés, 2010.

los hermanos Zapata Olivella presentaban en Bogotá buscaban promover y re-valorizar la Música Costeña en tanto folclor y tradición, y para ello se trazaban un claro objetivo *pedagógico*: dar a conocer y enseñar a bailar y a escuchar cierta Música Costeña, por ello sus performances incluían trajes típicos y diversas puestas en escena que pretendían re-crear *acá* las maneras de vivir la música *allá*.

Con frecuencia la folclorización deviene en la espectacularización y el simulacro, por ello para muchas figuras políticas e intelectuales de La Costa, con las “embajadas culturales” el problema cambió de forma: ya no se trataba del desconocimiento sino de la distorsión del “verdadero” folclor costeño, en particular del vallenato “auténtico”. Así, como sostuviera García Márquez en un texto publicado por El Espectador en 1954, “Aunque se crea generalmente otra cosa, la música costeña es un elemento que está por conocerse en el resto del país. Lo que se sabe de ella ha pasado por el filtro de interpretaciones falsificadas que atienden más a lo que esa música tiene de comercial que a lo que tiene de interesante” (García Márquez, 1982: 36). Desde una perspectiva purista como la que sostuvo por momentos García Márquez, pareciera que el precio que tuvo que pagar la Música Costeña para ser reconocida y legitimada, fue el desdibujamiento musical y el empobrecimiento cultural producto del filtro comercial que la moldeó para hacerla apropiable como mercancía y como ícono musical de la nación<sup>57</sup>.

#### **2.2.4. (Re)Valorizando lo popular y lo regional: Prácticas institucionales en la masificación de la Música Costeña**

En Colombia, durante la primera mitad del siglo XX no es fácil identificar una *política musical* explícita por parte del Estado que se concretara en la agenda de las instituciones públicas (Muñoz, 2014). El Conservatorio Musical Nacional, liderado por músicos formados en Europa y con una gran admiración por la tradición clásica occidental, fue la única institución que sí contó

---

<sup>57</sup> Resulta demasiado reduccionista entender este proceso como la simple “[...] apropiación de una música campesina y/o de “los barrios populares” por parte de la clase media y la industria radiofónica y disquera que “limpiaron” y “modernizaron” los estilos tradicionales y los convirtieron en estilos nacionales” (Wade, 2005a: 193). Esta perspectiva binaria, desconoce muchas dinámicas y por tanto es incompleta, pues al jugar el juego de las raíces, la tradición y la autenticidad localizada (García González, 2008), asume que todo tiempo pasado fue mejor y por ello, por principio, “el vallenato de antes” es “el vallenato bueno y verdadero”.

con una agenda programática, y uno de sus principios categóricos fue (casi siempre) promover lo culto y lo erudito antes que lo popular. Era patente, entonces, la desconexión entre las instituciones del país letrado y las prácticas configuradas desde la cultura popular y masiva. Esta desconexión se evidencia en el discurso misional de la Radiodifusora Nacional de Colombia, – por mucho, la emisora estatal más importante del país–<sup>58</sup>, tal y como se mencionaba mordaz y sarcásticamente en un artículo publicado por el diario El Tiempo en 1940, al poco tiempo de haber sido inaugurada la Radiodifusora:

*¿Quiere usted escuchar toda clase de música? Orquestas, artistas, estudiantinas, allí [en la Radio Nacional] las hay. ¿Quiere usted bailar? Allí tocan varias horas de jazz. ¿Es usted idiota? Busque en otra estación discos tontos y vulgares. Porque la misión de una radio destinada a educar, es ir depurando el gusto del pueblo, ennobleciendo el sentido artístico, elevando el criterio, por medio de altos programas de música, arte, literatura, historia, religión, deportes y ciencia (Tiempo, 1940, p. 13 La cursiva es mía) .*

La misión de la radio estatal era educar y formar, más aún, “depurar” los gustos del público, con lo cual se hace tangible la pretensión civilizadora, casi “salvadora”, del Estado para con el pueblo inculto, tan proclive a dejarse seducir y pervertir por la barbarie de la música popular. Otro ejemplo del tipo de eventos que patrocinaba el Estado, y del tipo de consumo cultural que le interesaba promover como parte de su misión, fue tema de la columna de García Márquez en El Heraldo de Barranquilla, el 14 de julio de 1950, titulada ‘De la ópera y otros menesteres’:

*Viene la compañía lírica italiana de Opera, para el Teatro Colón de Bogotá, y a pesar de que está auspiciada por el Ministerio de Educación Nacional, por el Departamento de Extensión Cultural y Bellas Artes, por la Gobernación de Cundinamarca y por el Municipio de Bogotá, el precio de una butaca en la platea, asciende a la mitológica suma de veinticinco pesos, lo que da a entender que en el admirable concierto de la vida cara hasta el do de pecho se ha convertido en un artículo de primera necesidad (García Márquez, 1983: 306. La cursiva es mía).*

Con todo, al menos formalmente, los gobiernos de la República Liberal (1930-46) tomaron distancia de las estrategias retóricas del partido opositor y enarbolaron un discurso que reivindicaba y exaltaba al pueblo y a lo popular, esencializándolo como el alma de la nación. Además de nuevas posturas y perspectivas frente a lo popular, las promesas reformistas y

---

<sup>58</sup> La HJN fue la primera emisora oficial colombiana, creada en 1929; posteriormente, en 1940, el presidente liberal Eduardo Santos inauguró la Radiodifusora Nacional de Colombia (Vizcaíno, 2002).

modernizadoras con que el partido liberal se hizo con el poder, suponían, para ser efectivas y legítimas, incluir la heterogeneidad regional y racial, y convocar a grupos sociales históricamente marginados de las esferas públicas. En suma, el gran reto era replantear los referentes de la identidad nacional y construir otro “nosotros”.

El concepto que sirvió para dar forma discursiva a este nuevo proyecto de integración nacional fue el de mestizaje (Wade, 2005b), por supuesto en su versión más idealizada y domesticada. Fue así como “la mezcla” racial y cultural se erigió como la metáfora más socorrida a la hora de dar cuenta de la diversidad constitutiva del país. Pero el mestizaje, lejos de ser armónico, fue un proceso conflictivo debido a las desigualdades históricas y a las diferencias de poder entre los actores llamados a hacer parte de la nueva trama nacional. En todo caso, desde ‘La Revolución en Marcha’, el programa de gobierno de Alfonso López Pumarejo durante su primer mandato presidencial (1934-38), se evidenció la articulación, o mejor, el entrecruzamiento de múltiples fenómenos tras el nuevo proyecto de nación: la misión de “educar al pueblo”, el fortalecimiento del dispositivo folclorizador, y el reconocimiento y la puesta en valor de ciertas expresiones de la cultura popular. De esta manera, se configuró un nuevo dispositivo nacionalizador, compuesto por “[...] un conjunto de iniciativas enfocadas a construir una “nación popular”, para que la heterogeneidad de los grupos populares pudiera ser integrada de forma positiva dentro de los derroteros de progreso que signaron esta época” (Zapata-Cortés, 2010: 93).

En el marco de este nuevo dispositivo la empresa privada redirigió sus intereses y sus presupuestos hacia el patrocinio de programas de radio y televisión con una marcada vocación nacionalista y una fuerte presencia de géneros musicales populares. Un caso paradigmático fueron las transmisiones radiales de La Vuelta a Colombia en bicicleta, pues fue un evento que contó, desde su primera edición en 1951, con el apoyo de entidades estatales y empresas de diversos sectores productivos. Por tanto, además de ser una ocasión para consolidar un deporte nacional y pautar diferentes productos y servicios, La Vuelta a Colombia sirvió para que desde las regiones se imaginara el país como uno, a pesar de la diversidad física y geográfica, y para que se empezara a hablar de su riqueza gracias a (y no a pesar de) la diferencia cultural (Martín-Barbero, 2003).



En esta misma línea, desde mediados del siglo XX muchas empresas privadas harán de la financiación y promoción de “la música colombiana” una estrategia para fortalecer su imagen y manifestar públicamente su compromiso con el país. Desde entonces, una práctica bastante común entre entidades bancarias, empresas manufactureras o cerveceras y un largo etcétera, será obsequiar a sus clientes y empleados discos compilatorios y selecciones muy variadas de “tesoros y joyas musicales” en las que ya se incluían piezas insignes de la Música Costeña. Junto a relojes, bandejas, almanaques y una infinidad de objetos promocionales y de *merchandising* corporativo, estos discos llegaron a ser parte del paisaje festivo y las celebraciones de fin de año de las clases trabajadoras. En la casa de mis padres aún hay varios, y en el revés de uno de ellos (un disco financiado por el Banco Ganadero donde Leonor Gonzalez Mina interpreta composiciones de José Barros) se explica el sentido público de esta práctica: “Para el Banco Ganadero es de gran significación reunir a estas dos figuras en el quinto volumen de su *colección especial creada para exaltar los valores musicales colombianos*, y lo ofrece a todos su clientes y amigos en la seguridad de que disfrutarán de *nuestra amada música, de la cual nos sentimos orgullosos todos los colombianos*” (La cursiva es mía).

Pareciera entonces que lo más cercano a una política musical en los años 40 y 50 derivó menos de programas gubernamentales que de la articulación entre las expectativas de las industrias tradicionales, la agenda de los medios de comunicación, el afán de consolidación del sector discográfico y las ofertas de entretenimiento de hoteles y clubes sociales. Esta múltiple articulación pone de manifiesto la influencia de los medios masivos como dispositivos nacionalizadores en América Latina, y la manera como las lógicas de la industria cultural mediaron la iconización de ciertas piezas musicales en Colombia, proponiendo y (re)produciendo estereotipos regionales y simplificaciones culturales. La popularización de la Música Costeña fue producto de esta articulación, en particular de iniciativas mediáticas y comerciales como el programa radial ‘La Hora Costeña’.

Desde la década de 1940, la industria cultural empezó a pensar en los individuos en tanto público, con gustos y exigencias, y no simplemente como consumidores pasivos y sin criterio. En este contexto, las emisoras privadas, orientadas ahora por una racionalidad de mercado,

advirtieron que el auge de la Música Costeña traería consigo una nueva tendencia de consumo musical en el país. Así, en 1942 la emisora La Voz de la Víctor empezó a emitir el programa “La Hora Costeña”. Conducido por Enrique Ariza, Julio Sánchez Vanegas y Pascual del Vecchio, inmigrantes costeños y empresarios radiales radicados en Bogotá. “La Hora Costeña” inició como un espacio dominical de apenas media hora; al poco tiempo el programa ganaría audiencia, pauta y más minutos al aire, llegando a incluir presentaciones en vivo de músicos de moda, entre ellos, cómo no, Lucho Bermúdez. Aunque “La Hora Costeña” se mantuvo al aire en La Voz de la Víctor hasta finales de la década de 1950, rápidamente fue replicado por otras emisoras y desde entonces la Música Costeña no ha dejado de ganar terreno en el espectro radiofónico. De hecho, lo que en los 40 era una excepción, con el tiempo se volvería la regla, de allí que, después de empezar con apenas media hora al aire, desde los años 70 y 80 se hayan multiplicado las emisoras cuya programación está enteramente dedicada a la Música Costeña, especialmente al vallenato.

Ahora bien, durante la segunda mitad del siglo XX la iniciativa institucional más determinante para la legitimación definitiva no ya de la Música Costeña en general, sino de un género en particular, como lo indica su nombre, fue el Festival de la Leyenda Vallenata, cuya primera edición se realizó en 1968. Lejos de ser una iniciativa aislada, este festival fue parte de la estrategia desplegada por una élite regional para consolidar su poder político y cultural en el país. Dicha estrategia incluyó la creación formal del departamento del Cesar en 1967 (el mismo año de la publicación de *Cien años de soledad*), durante la presidencia de Carlos Lleras Restrepo (1966-70), quien designó a Alfonso López Michelsen como gobernador del nuevo departamento. Precisamente López Michelsen –quien un par de años más tarde sería elegido como presidente de Colombia (1974-78)– fue uno de los principales gestores y mediadores del Festival de la Leyenda Vallenata junto a otras tres figuras importantes: Gabriel García Márquez, Rafael Escalona y Consuelo Araujo Noguera. Estos cuatro personajes –un político, un escritor, un músico y una periodista y diplomática–, agenciando desde sus respectivas esferas de acción, no sólo garantizaron la consecución de recursos públicos y privados para la realización del Festival, sino que contribuyeron decididamente a la consagración y posterior iconización de la Música Costeña.

Con López Michelsen apadrinándolo, el Festival alcanzó un nivel importante de formalidad y oficialidad, haciendo más expedita la gestión de recursos y persuadiendo a muchos periodistas de expresar públicamente sus prejuicios en contra del vallenato; así que, de alguna manera, López Michelsen blindó la Música Costeña. Por otra parte, mientras Rafael Escalona servía como garante de la calidad musical del Festival, con la presencia de García Márquez el evento ganó en figuración nacional y cubrimiento mediático. Mención aparte merece Consuelo Araujo Noguera, quien fue directora del Festival y una defensora a ultranza de Valledupar como epicentro de la música vallenata; de hecho llegó a dedicar libros enteros a esta premisa, como por ejemplo su texto *Vallenatología. Orígenes y fundamentos de la música vallenata* (1973), una suerte de tratado que incluía mapas y rutas, en fin, toda una “genealogía y geografía vallenata” que excluía aquellos lugares y prácticas musicales que no se ajustaban a su hipótesis.

El Festival de la Leyenda Vallenata, además de una práctica institucional, ha sido institucionalizante, es decir, ha contribuido a la definición de un canon y un deber-ser de la música vallenata que, al menos en principio, era muy conservador y altamente restrictivo dado que “La tradición inventada, materializada en el Festival, siempre ha insistido en su invariabilidad, desde la presentación en la tarima donde se excluye taxativamente lo que difiera del canon, es decir el bajo eléctrico, teclados, guitarras y coros, todos presentes en las grabaciones y en los conciertos en vivo, es decir, el vallenato real” (Bermúdez, 2009b: 27). Es cierto que el Festival se erigió como una suerte de árbitro de la calidad y la autenticidad de la música vallenata, y con no poca frecuencia fue un árbitro bastante rígido e intransigente; sin embargo, con el paso de los años se ha diversificado y flexibilizado, buscando incluir nuevos formatos y ajustarse a las demandas cambiantes del mercado musical.

De lo que no queda duda es de que tras iniciativas como el Festival de la Leyenda Vallenata – que está próximo a cumplir medio siglo y es uno de los eventos musicales más importantes del país–, sobrevino la época dorada de la Música Costeña en Colombia, encabezada por el vallenato. Entretanto, “viejas” músicas como el tango, el bolero o la ranchera continuaron llegando, complementando la educación sentimental de varias generaciones de colombianos, y otras “nuevas”, como el chucu-chucu, la salsa y el rock, aparecieron para quedarse. Por supuesto el

clima político y cultural mundial de los años sesenta también hizo mella en el campo musical, generando un auge de la canción protesta en Latinoamérica, altamente influenciada por los partidos de izquierda y el triunfo de la revolución cubana.

Todas estas músicas, aunque importantes, populares y masivas, no llegaron a ser íconos musicales de la nación, al menos en el sentido más *oficial* de la expresión. El chucu-chucu, por ejemplo, aunque fue muy popular gracias a su estrecha relación con la industria musical y los sellos discográficos, siempre se consideró una música fácil y no apta para el que sabe bailar. En suma, nunca fue reconocido como un género de gran riqueza musical de la cual enorgullecerse, y el proceso de iconización implica, invariablemente, tornar una música en motivo de orgullo colectivo. Por su parte, la salsa no logró desmarcarse o, digamos, limpiarse, del vínculo profundo con las clases trabajadoras y los sectores populares, algo que sí pasó con la Música Costeña gracias a figuras como Lucho Bermúdez o Pacho Galán. En todo caso, lo curioso es que mientras estas otras músicas entraban al país y marcaban tendencias en un mercado cultural cada vez más complejo y segmentado, el vallenato se preparaba para salir y ser reconocido oficialmente e internacionalmente como la música colombiana de finales del siglo XX.

### **2.2.5. “Los amigos de García Márquez nos enseñaron cómo se celebra un Nobel”: Estocolmo y la internacionalización de la Música Costeña**

El 21 de octubre de 1982 Colombia entera fue sorprendida por una noticia sin precedentes: Gabriel García Márquez había ganado el premio Nobel de Literatura de ese año. El galardón más importante del mundo letrado llegaba al país de la mano de un costeño que escribía sobre La Costa, ni más ni menos. Como era de esperarse, el anuncio se tornó rápidamente en una ocasión de fiesta nacional y orgullo generalizado; al tiempo, crecía la expectativa por lo que sería la ceremonia de entrega programada para el 10 de diciembre en Estocolmo, Suecia, ya que, como recordaba Gloria Triana,

Cuando Gabriel García Márquez ganó el premio Nobel de Literatura, en 1982, dijo que quería celebrarlo con cumbias y vallenatos. En ese momento me desempeñaba como directora de la Oficina de Festivales y Folclor de Colcultura, y mi reacción no se hizo esperar: si quería cumbias y vallenatos, cumbias y vallenatos tendría y Colcultura debía organizar la delegación que lo acompañara (Triana, 2012).

Con la idea de llevar cumbias, vallenatos y otras expresiones culturales populares a la celebración del Nobel, uno de los eventos más protocolarios y solemnes que se pueda imaginar, los complejos históricos afloraron y las alarmas se encendieron ante la posibilidad de una vergüenza internacional. De repente, a Estocolmo ya no se iba a recoger un premio sino a representar todo un país. Por ello, según Triana, “Cuando se hace pública la noticia empieza una polémica en los medios, nos acusaron de tropicalistas, tercermundistas, subdesarrollados, íbamos a hacer el oso más grande de la historia del país, íbamos en una palabra a empañar el Nobel” (Triana, 2012).

A pesar de las prevenciones de autoridades como el embajador de Colombia en Suecia o el mismísimo presidente de la república (Belisario Betancur 1982-86) –auténticos convencidos de que en tales eventualidades lo procedente es movilizar la más “alta” diplomacia–, para la entrega del premio Nobel se preparó una puesta en escena del país bastante sui generis a cargo de una delegación de más de 60 personas encabezada por músicos, bailarines y amigos de García Márquez (como Rafael Escalona y Consuelo Araujo) que “armaron la fiesta en Estocolmo”.

Si bien en la puesta en escena que se preparó para Estocolmo la Música Costeña ocupó un lugar de privilegio, y fue una ocasión determinante para su consagración internacional como “la música colombiana”, en las décadas anteriores ya se habían dado varios antecedentes importantes de su proceso de internacionalización. Una primera etapa de este proceso puede ubicarse en los años cincuenta, cuando Pacho Galán se presentó con mucho éxito en algunos países de América Central y, especialmente, en Venezuela, a donde habían migrado muchos colombianos huyendo de “La Violencia”. Por supuesto los viajes y la gran acogida de Lucho Bermúdez en Argentina, México y Cuba (a donde fue invitado personalmente por el maestro Ernesto Lecuona), también sirvieron para que la Música Costeña ganara en reconocimiento y posicionamiento internacional.

A propósito de los viajes y la internacionalización, Mario Negret –el trombonista de Lucho Bermúdez cuya historia es una de las tantas que atraviesan esta cartografía de la música colombiana– recordaba con emoción la primera vez que la orquesta de Bermúdez fue invitada a tocar en Estados Unidos. Fue en diciembre de 1967 y antes de iniciar la travesía musical, según

recuerda: “fuimos despedidos en el aeropuerto casi como héroes, como si fuéramos embajadores o algo así”. En efecto, varios periódicos acudieron a cubrir la histórica salida de los músicos. El diario El Tiempo, por ejemplo, publicó un artículo titulado “Embajadores de la Música Colombiana” acompañado por una fotografía en que los músicos parecían una delegación en misión diplomática o una selección deportiva que sale a representar al país (ver Imagen 16); de allí que el texto iniciara señalando que “Por primera vez varias orquestas de Colombia han sido invitadas a los Estados Unidos para divulgar *nuestra música* y establecer de esta manera un intercambio artístico” (Tiempo, 1967. La cursiva es mía). Apenas dos años después, en 1969, Lucho Bermúdez y su orquesta regresaron a Estados Unidos para una gira más extensa que incluiría ciudades como New York, Chicago y Los Angeles.



Imagen 16. “Embajadores de la música colombiana” (Fuente: El Tiempo, diciembre 1 de 1967).

El Show de las Estrellas, uno de los programas más antiguos y populares de la televisión colombiana, le dedicó varias emisiones a la música de Lucho Bermúdez. En uno de estos especiales Jorge Barón, el recordado conductor del programa, le agradeció a Bermúdez porque “Internacionalmente ha mostrado la Colombia amable y festiva que todos queremos dar a conocer”<sup>59</sup>. Este fue, justamente, el objetivo de la primera etapa de la internacionalización de la música costeña: *mostrar y dar a conocer*. Además, como suele pasar en los procesos de «consagración refleja» en el campo musical (García González, 2009), el reconocimiento *afuera* sirvió para su legitimación *adentro*, con lo cual sobrevino su encumbramiento como ícono identitario nacional. Uno de los hitos más destacados de esta consagración fue la puesta en escena que se presentó ante el mundo entero en diciembre de 1982, durante la ceremonia del Nobel.

<sup>59</sup> Aquí se puede ver el programa en cuestión: <http://bit.ly/2bC6bFo> [Video #16 en canal de Youtube].

Como todos los años, esa edición de los Nobel se realizó en el Palacio de Conciertos de Estocolmo, y allí, en el momento culmen de una ceremonia sobria pero aristocrática, el rey Carlos XVI Gustavo de Suecia concedió la distinción más importante de la literatura mundial a Gabriel García Márquez. Hasta aquí nada fuera de lo común salvo el liquiliqui<sup>60</sup> blanco con que el colombiano se presentó a la ceremonia, contrastando con el frac negro impecable de los otros homenajeados. Lo que siguió fue la tradicional cena en el Salón Azul del Ayuntamiento de la capital sueca, pero allí, por primera vez en muchos años, sí que se rompió el protocolo que incluye por todo entretenimiento la presentación de los Coros de la Universidad de Estocolmo.

Mientras los elegantes comensales se preparaban para comer, una comitiva multicolor empezó a desfilar por las escaleras señoriales del salón. Primero los edecanes con las banderas de Colombia y Suecia; luego varias parejas de campesinos de ruana y carriel (como los de Antioquia y la región andina), y tras ellos una cumbiamba con todo muy típico: los hombres con pañoletas y sombreros, y las mujeres blandiendo velas y las enaguas de sus faldas. Finalmente, el plato fuerte de la velada fueron las interpretaciones de ‘Mi Buenaventura’, por Leonor Gonzalez Mina; ‘Soledad’, por Totó la Momposina –quien animó a los presentes a seguir el ritmo con las palmas, aunque infructuosamente, todo hay que decirlo–, y por último, Los Hermanos Zuleta interpretando ‘La creciente del César’ y ‘La patillalera’, acompañados por acordeón, caja y guacharaca (y también por Rafael Escalona). Todo este despliegue musical y cultural fue celebrado con palmas y sonrisas por parte del público, en especial el Rey de Suecia, quien tan entretenido como sorprendido comentaba con sus vecinos lo que escuchaba y lo que veía.

“La cacica”, Consuelo Araujo Noguera, viajó con la delegación e hizo una apasionada y poética descripción de la puesta en escena que tuvo lugar aquella noche:

Ya se ha dicho casi todo sobre esa noche maravillosa cuando sesenta corronchos convertidos por arte de nuestra fuerza interior en las estrellas de ese momento descendimos –ahí sí– con paso de triunfadores por las antiguas escaleras de mármol hacia el salón central... Comenzaron a sonar en ese ámbito de deslumbrante elegancia donde ya se habían escuchado las trompetas anunciando la llegada de los reyes, el golpe

---

<sup>60</sup> El liquiliqui es un traje de gala tradicional en Venezuela y los Llanos orientales colombianos, compuesto por un pantalón de lino y una chaqueta del mismo material de manga larga, cuello alto y bolsillos en ambos lados.

seco, ronco y profundo de los tambores marcando los compases de la cumbia y al conjuro de ese ritmo fueron descendiendo “como auténticas princesas” que habían dormido bajo otras formas y en sitios insospechados y remotos y ahora se despertaban y cobraban vida y movimiento al son de nuestra música, las hermosas muchachas de Palenque que Carlos Franco tiene en sus danzas del Atlántico llevando en sus manos las banderas de Colombia y Suecia. Ahí seguían detrás de ellas toda la gracia y la dulzura de la gente de las montañas andinas que Julián Bueno ha reunido tras un trabajo paciente y valioso de enamorado de las cosas de su tierra; ahí iban siguiéndolos la fuerza y el embrujo de la Costa Pacífica en la majestad y belleza de Leonor González Mina y su hijo Candelo; el calor y el color del Caribe con Totó y su legendario y casi mítico Batata y Julito Rentería y Huitoto y Marco Vinicio y el gaitero que parecía una vara de junco moreno espigado y casi etéreo flotando sobre el mármol... Se preguntarán ustedes qué diablos hacía yo metida dentro del conjunto desfilando y, más aún, actuando al lado de la voz de Poncho Zuleta y de los otros tres muchachos. Yo también me lo pregunto todavía. Pero no vacilé ni un momento en decidirme a colocarme mi hermosa manta Guajira, mi pañoleta de flores en la cabeza, mis collares tayronas y mi rosa amarilla sobre la oreja [...] Fue algo apoteósico, delirante, mágico (citado en Triana, 2012).

Como en la descripción de Araujo Noguera, las emocionadas crónicas que se publicaron en el país hicieron mucho énfasis en las presentaciones de Totó la Momposina y Los Hermanos Zuleta, y poco o nada dijeron sobre los otros performances musicales. En cada oportunidad que se me presentó, le pregunté a personas mayores de 40 años qué recordaban de la agenda musical que se preparó para el banquete del Nobel, y casi sin excepción mencionaron las mismas actuaciones que destacó la prensa, así que también en la memoria colectiva aquella noche consagradoria de 1982 parece haber quedado asociada exclusivamente a la Música Costeña.

Pero aunque en el recuerdo estén silenciadas, lo cierto es que también sonaron otras músicas. Porque, según Gloria Triana –por entonces funcionaria de Colcultura, la entidad que antecedió al Ministerio de Cultura, creado en 1997–, “[...] decidimos que Gabo nos pertenecía a todos y que deberíamos llevar también joropos y currulaos, pasillos, bambucos y torbellinos” (Triana, 2012). Por tanto, adelantándose a los principios multiétnicos y pluriculturales de la Constitución de 1991, la delegación que viajó a Estocolmo incluyó diversas regiones y expresiones culturales: por el Caribe, Carlos Franco y su Conjunto folklórico de Barranquilla, Totó la Momposina y Los hermanos Zuleta; por el Pacífico, Leonor Gonzalez Mina; por los Llanos Orientales, Luis Quintiva, y por la región andina el grupo de danzas dirigido por Julián Bueno.



Gracias a que la celebración del Nobel de literatura de 1982 fue un éxito rotundo, la ansiedad que campeaba entre las élites políticas y culturales de Colombia por fin se apaciguó. La verdad es que hasta el último minuto muchos no estuvieron convencidos de que lo más adecuado para la imagen del país en el exterior fuera hacer tanto énfasis en la tradición y el folclor, mucho menos en el folclor costeño, sobre el que tantos prejuicios históricos pesaban y al parecer seguían vigentes. Sin ir tan lejos, el presidente Belisario Betancur exigió presenciar un ensayo completo en el Teatro Colón de Bogotá antes de dar su visto bueno y autorizar el viaje de la comitiva.

Este y otros incidentes hicieron parte del fuera-de-escena o *backstage* de la puesta en escena que se preparó para el Nobel. Por ello no exageró Consuelo Araujo cuando afirmó “Que si en Estocolmo nuestro folclor triunfaba el triunfo iba a ser de Colombia. Pero si había el más mínimo traspies, la responsabilidad sería nada más de esa loca de Gloria Triana y de toda esa gente bruta, corroncha y gritona que ella trajo” (citado en Triana, 2012). Pero triunfó, y los primeros en ponderar la puesta en escena fueron los periódicos suecos, como el prestigioso Dagens Nyheter con su titular: “Los amigos de García Márquez nos enseñaron cómo se celebra un Nobel”. Una vez más, entonces, la Música Costeña “enseñaba a celebrar”. Enseñó primero a los colombianos del Interior del país, y luego a los aristócratas del norte de Europa y más allá. Ese fue su gran triunfo. Por ello, casi como cuando la selección nacional de fútbol empató con Alemania en el mundial de Italia 1990, cuando los integrantes de la delegación del Nobel regresaron al país no fueron recibidos como embajadores musicales sino como auténticos héroes cuya hazaña fue conquistar al mundo con la Música Costeña, “la música colombiana”.

### 3. Tradición en transición. Una genealogía de la Nueva Música Colombiana (Primera parte: 1960 – 1990)

#### 3.1. Coordenadas para una genealogía de la Nueva Música Colombiana

Cada vez que veo la carátula del *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* de The Beatles, intento un juego diferente: cuántos escritores encuentro (10), cuántos actores (14), cuántos músicos (12)... Hay muchas posibilidades. Lo mismo me ha pasado en los últimos meses con la portada y la selección musical que hizo la revista Shock para conmemorar el Bicentenario de la Independencia. Identificar exponentes de la Música del Interior o la Música Costeña son apenas dos de las muchas lecturas posibles; entre estos “50 representantes de la música colombiana de ayer, hoy y siempre” (Shock, 2010: 4), también se pueden rastrear algunas de las rutas de la salsa, la música de despecho, e incluso, aunque con más dificultad, de la champeta. Como en una partitura, la clave que ha orientado mis interpretaciones de la selección de Shock es la del proceso de iconización de ciertas músicas, y esta clave permite una variación más: la de los horizontes de la música colombiana y su articulación con las políticas y las poéticas de la identidad en el siglo XXI.

Varios de los artistas incluidos en la selección musical de Shock pueden alinearse bajo la categoría “Nueva Música Colombiana”, una categoría aún más ambigua y problemática que “música del interior” o “música costeña” dado lo poco que sirve para entender el espectro tan heterogéneo de prácticas musicales que pretende abarcar, y la indeterminación geográfica que sugiere su nombre, pues no es ya la música de una región física o cultural específica, sino la nueva-música-colombiana (Santamaría, 2007b). A diferencia del nacionalismo centrado de buena parte del siglo XX, donde la música colombiana era (relativamente) fácil de asociar con una región del país en particular (El Interior o La Costa), hoy pareciera que la música colombiana puede venir (casi) de cualquier lugar, con lo cual se ponen en cuestión las asociaciones “lógicas” y “naturales” entre música y región.

Para dar cuenta de estos procesos de deslocalización de la música, algunos investigadores como el etnomusicólogo Steven Feld (1994) utilizan el término «esquizofonia» (*schizophonia*) para connotar la divergencia que puede haber entre los contextos de producción y circulación musical. Este término es bastante acertado en la medida en que remite a uno de los rasgos característicos del multiculturalismo contemporáneo: el hecho de no ver contradicción alguna en festejar la diversidad cultural sin cuestionar la desigualdad social y la concentración económica. Así que bien puede tildarse de “esquizofonia” el hecho de que la geografía de la Nueva Música Colombiana permita imaginar una nación cultural sin centro, a pesar de que Colombia siga siendo, de muchas maneras, un país centralista.

Musicalmente hablando, decir Nueva Música Colombiana (NMC) es tan indeterminado como, por ejemplo, decir “música tropical”, que según como se mire no es nada o bien es todo. Lo que definitivamente *no* es la NMC, es un género musical, pues no hay estructuras rítmicas o patrones melódicos y armónicos comunes que sean claramente identificables. A decir verdad, sobre la NMC no hay muchos consensos, y los que hay son menos de índole musicológica (qué es y cómo suena) que discursiva (cómo se usa y para qué sirve). Es importante señalar que la ambigüedad de la NMC no es tan excepcional como a veces se tiende a pensar, de allí que sobre ésta pueda decirse algo que en su momento planteó la antropóloga Marina Alonso Bolaños a propósito de la música indígena en México: que “[...] no es un género musical específico sino *un concepto* empleado de forma general e imprecisa. Sin embargo, si se ubica el contexto de su enunciación, continúa siendo *útil como herramienta heurística*” (2008: 29. La cursiva es mía). Sin duda el concepto NMC es una herramienta útil, y lo es porque más allá del asunto terminológico y estético pone en juego apuestas políticas y económicas muy concretas. Lo contrario sería desconocer que a pesar de las ambigüedades, el rótulo NMC ha demostrado una elasticidad estratégica para mercadear los “nuevos sonidos de la nación” y conectarlos tanto con las políticas culturales del Estado como con la agenda de los medios masivos, la empresa privada y la de muchos festivales en todo el mundo.

Dada la poca unidad musical y conceptual de la NMC, se entiende porqué los músicos de la selección de la revista Shock que de una u otra forma pueden relacionarse con ésta tienen poco en

común, salvo, tal vez, el hecho de que algunos han cantado el himno nacional en actos públicos, un gesto que, sin embargo, es potente como pocos a la hora de hacer sentir la nación como algo más que una abstracción o una imaginación comunitaria, aunque sea por unos minutos (Butler, & Chakravorty, 2009). Otros tienen como común denominador la disposición de poner en diálogo las músicas tradicionales con músicas modernas y/o con nuevas tecnologías de producción sonora. Con frecuencia ambas actitudes han sido celebradas por conectar “lo viejo” con “lo nuevo”, y por poner de moda las “fusiones” como pauta de producción musical dominante. En cualquier caso, hablamos de artistas tan disímiles como el músico de jazz Antonio Arnedo o el mismísimo Carlos Vives –protagonista, como el lector seguro recuerda, de la portada de Shock–, o como Chocquibtown, Bomba Estéreo, Distrito Especial y Sidesstepper, agrupaciones de diferentes épocas y lugares que si bien no están en la portada sí ocupan un lugar en las páginas interiores de la revista junto a figuras como Pacho Galán o Rafael Escalona (ver Imágenes 1 y 2).

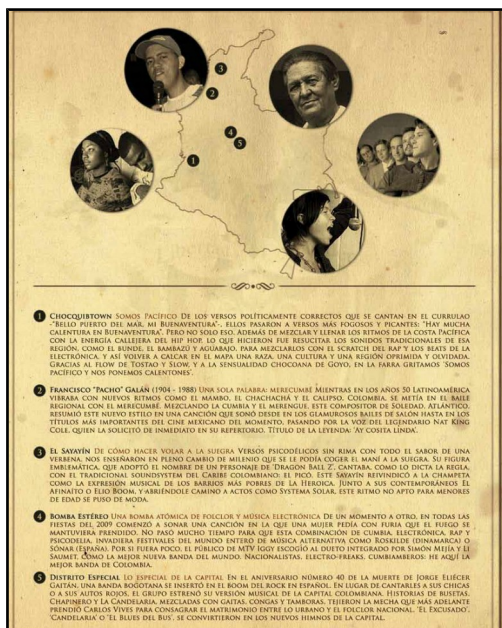


Imagen 1. Revista Shock No. 177 (2010: 39).



Imagen 2. Revista Shock No. 177 (2010: 43).

Mi intención aquí no es determinar ni definir *qué* es con exactitud la NMC –un ejercicio necesariamente simplificador y reduccionista–, sino invertir el sentido de las preguntas y tratar de entender *cómo* se ha construido. Para rastrear tal proceso, me propongo hacer una genealogía de las prácticas musicales y los discursos que le han dado forma a la categoría “Nueva Música Colombiana”. Se trata de una genealogía que tiene al menos dos objetivos. Primero, contribuir a

llenar un vacío en los estudios sobre música popular en Colombia a propósito de la historia de la NMC, y segundo, establecer el contexto para entender las políticas y los dispositivos que han contribuido a su legitimación.

A partir de algunos nombres de la selección de la revista Shock, en los siguientes capítulos esbozo *una* genealogía de la NMC compuesta por tres momentos: i) Antecedentes, ii) Consolidación y iii) Auge de la NMC. Aunque a priori esta propuesta de periodización pareciera responder a un orden secuencial y temporal (con lo cual los antecedentes se ubicarían en las décadas de 1960 y 1970, la consolidación en la de 1980 y especialmente en la de 1990, y el auge de la NMC en los años 2000), me interesa más la naturaleza dialéctica y abierta de la música que la idea de unidades de tiempo compartimentadas, por ello privilegio las conexiones y las interacciones entre los actores y sus prácticas, antes que la continuidad y la lógica lineal, cuyo carácter artificial delata muchas veces la nostalgia moderna por el sentido y el orden.

Para la primera parte de esta genealogía, *Antecedentes de la Nueva Música Colombiana*, haré referencia a grupos como Génesis y su “[...] particular mezcla de rock y cantos a las montañas andinas con mantras cargados de aires indígenas, rumores negros y cadencias campesinas” (Shock, 2010: 45). Es decir, rastrearé algunos de los primeros grupos de rock que en sus búsquedas sonoras empezaron a desdibujar dicotomías tales como urbano/rural, tradición/modernidad o Interior/Costa. Pero como a nombre de la NMC se ha vuelto sobre la historia con la intención a la vez ingenua y estratégica de “descubrir los verdaderos orígenes”, con frecuencia estas búsquedas han sido entendidas (y reducidas) a un simple y genérico ejercicio de “hacer fusiones”. Las fusiones, por supuesto, no son nada nuevo en el campo de las músicas colombianas; sin embargo, mediáticamente se ha querido entender la fusión en la NMC como una actitud vanguardista y novedosa por excelencia, además de valiosa per se. Con todo, dicha actitud resulta bastante plana e insustancial cuando simplemente se limita a suscribir o actualizar el imaginario más bien manido de un grupo de músicos jóvenes-urbanos que incorporan músicas tradicionales-rurales a su propuesta estética. En cualquier caso, es imperativo entender que si bien las fusiones son parte esencial de la NMC, de ninguna manera son su patrimonio exclusivo.

Más adelante trataré de trenzar tres hilos diferentes que urdieron la *Consolidación de la Nueva Música Colombiana*. Uno de estos hilos remite a las exploraciones en el jazz de músicos como Francisco Zumaqué y Antonio Arnedo desde la década de 1980. El siguiente hilo de este entramado histórico-cultural es en realidad un hito: Carlos Vives, una figura disruptiva que marcó un antes y un después, de allí que algunos lo llamen “El patrón de la nueva música colombiana” (ver Imagen 3)<sup>61</sup>. Pero a pesar del complejo adánico que tanto padece y explota el mercado, Carlos Vives no estuvo solo; lo suyo fue resultado de muchas prácticas musicales y procesos culturales cuya afinidad electiva y espléndido *timing* convergieron e hicieron posible el “fenómeno Vives”. Por ejemplo, un elemento clave para dar forma a la propuesta musical de Vives fue el sonido y hasta los integrantes del grupo de rock bogotano Distrito Especial, de allí que su inclusión en la selección de Shock no sea gratuita (ver Imagen 1), pues fueron ellos quienes “[...] tejieron la mecha que más adelante prendió Carlos Vives para consagrar el matrimonio entre lo urbano y el folclor nacional” (Shock, 2010: 38).



Imagen 3. Portada de la revista Shock No. 207 (abril de 2013).

Como se verá, la afinidad y la sincronía fueron casi perfectas, pues este “matrimonio entre lo urbano y el folclor nacional” se concretó tras la apertura cultural que jalonó la Constitución de 1991 y la apertura económica que lideró el ex presidente César Gaviria durante su gobierno (1990-1994). Ambos fenómenos pusieron en la agenda pública la necesidad de “cambiarle la cara al país” y proyectar la imagen “[...] de una Colombia por fin unida en armonía, inserta en la modernidad global y orgullosa de sus tradiciones” (Sevilla, et al., 2014: 244). Sin duda alguna, la música y la imagen de Carlos Vives fueron determinantes en este proyecto de consolidación del imaginario de una nación multicultural y diversa.

<sup>61</sup> La designación como “El patrón de la nueva música colombiana” resulta bastante desafortunada si se tiene en cuenta que en el contexto colombiano el apelativo “El patrón” ha hecho carrera en el mundo del narcotráfico. Sin ir muy lejos, una de las series de televisión nacional más populares en los últimos años, dentro y fuera del país, se llamó, justamente, *Escobar: El patrón del mal* [Caracol, 2012].

Finalmente, el último de los hilos a entretejer para dar cuenta de la *Consolidación* de la NMC remite a las prácticas musicales de algunos de los grupos locales que surgieron en medio de la atmósfera del rock alternativo de los años noventa, marcada a fuego por el CD, el videoclip y la estética del canal Mtv. Grupos emblemáticos como Aterciopelados, Bloque de Búsqueda y más adelante Sidestepper, “[...] que a finales de los 90 se dedicaron a *perseguir* ritmos como la puya, la champeta o el currulao para *unirlos* al rock, y así *construir* mezclas impensables para los defensores del folclor nacional y más para los rockeros tradicionales” (Shock, 2010: 40. Las cursivas son mías). Bien pensado, esta fórmula *perseguir–unir–construir* da buena cuenta de la actitud de muchos exponentes de la NMC desde finales del siglo XX.

La última parte de esta genealogía se concentrará en el *Auge de la Nueva Música Colombiana*. Allí analizaré el proceso de popularización de la NMC y la consagración de agrupaciones como Chocquibtown, Bomba Estéreo o Frente Cumbiero. Si bien se trata de un universo muy diverso de grupos y propuestas musicales, en líneas generales sus integrantes son vistos como “Nacionalistas, electro-freaks y cumbiamberos” (Shock, 2010: 39). Dicho en castellano, son músicos que tocan por igual en los eventos oficiales de las festividades patrias que en las fiestas privadas de los fines de semana en los bares de moda de Bogotá o New York.

Estas son las coordenadas que usaré para hacer la genealogía de la NMC. En resumen, tres momentos y múltiples procesos que están estrechamente conectados entre sí. Antes de iniciar es importante advertir que aquí no se encontrará la historia de ningún género o grupo musical; no es ese mi interés a pesar de que hay serios vacíos al respecto en los estudios sobre música popular en el país. Si bien en los últimos años han aparecido algunas publicaciones sobre la obra de Carlos Vives (Sevilla et al., 2014) o Aterciopelados (Echeverri & Buitrago, 2014), aún hay figuras importantes del campo musical sobre las que no hay mucho más que breves notas periodísticas e incontables entrevistas insustanciales en revistas de variedades. Todavía están por hacerse estudios serios sobre la relevancia, las (des)conexiones y las proyecciones de fenómenos como el “tropipop”, cuya historia no ha sido contada todavía y no creo que sea buena idea dejarle esa tarea al mercado. Si bien no es ese el objetivo principal, confío en que esta genealogía ofrezca algunas pistas sobre éste y otros fenómenos culturales relevantes en las últimas décadas.

### **3.1.1. Antecedentes rockeros de la Nueva Música Colombiana**

Javier Aguilera Castro tiene 65 años y aunque nació en Tunja, Boyacá, buena parte de su vida la ha dedicado a la escena musical bogotana, especialmente al jazz. Es uno de esos músicos que parecen omnipresentes a fuerza de haber tocado en muchos lugares y con muchas figuras, desde los excepcionales pianistas Armando Manrique y Joe Madrid, hasta el polifacético Jaime Salcedo Tafache, mejor conocido como “Jimmy Salcedo” y recordado aún por su programa de televisión El Show de Jimmy. Por haberlas vivido y por haber sido testigo de excepción, Aguilera conoce de primera mano muchas historias de la música en Colombia; por ello no extraña que haya escrito varios libros sobre la historia del jazz en la ciudad (Aguilera et al., 2010) o sobre su propia historia con la música (Aguilera, 2014). Lo que sí extraña es que mucha gente no lo reconozca ni le resulte familiar su nombre, tal vez porque ese fue el destino de muchos de los músicos pioneros del jazz y el rock en Colombia, o tal vez porque al ser baterista él siempre estaba a un costado o atrás del escenario, donde las luces apenas lo tocaban.

Por haber sido músico y joven a finales de los años sesenta, es decir, por haber sido arte y parte, la historia de las fusiones entre jazz y cumbia, o entre guitarras eléctricas, cununos, quenas o capadores, no es extraña para Javier Aguilera, así que decidí hablar con él para empezar a rastrear los antecedentes de la NMC. En agosto de 2015 nos reunimos en su casa, ubicada en el barrio Modelo de Bogotá, una zona del noroccidente de la ciudad que hace tiempo vio sus mejores épocas, cuando sus casonas elegantes y espaciosas eran codiciadas por las clases medias capitalinas en ascenso. Hoy, tristemente, queda poco de tal esplendor. Las estructuras de las casas están desvencijadas, y muchos de sus antiguos propietarios han preferido cambiar su lugar de residencia a modernos apartamentos antes que invertir en mejorar y remodelar fachadas que de todas formas van a lucir viejas. De alguna manera, la condición actual de este barrio y sus casas es una buena analogía de lo que pasó con muchos músicos de los años sesenta y setenta en el país, para quienes todo tiempo pasado fue mejor. Al menos eso es lo que sospecho cuando Javier empieza a hablarme de sus años gloriosos en El Hippocampus de la calle 85 o en el Jazz Bar de la calle 93, dos de las zonas más exclusivas de la ciudad donde hace décadas pasaba varias noches a la semana y que hoy frecuenta cada vez menos porque quedan lejos y son muy costosas (ver Imagen 4).





Imagen 4. Javier Aguilera (batería), Armando Escobar (bajo) y Joe Madrid (piano) en el Jazz Bar de la calle 93 en Bogotá. [Un dato sobre el que volveré más adelante: “Entre el público, de traje gris, está Francisco Zumaqué, quien por ese tiempo empezaba a darle forma a su composición *Macumbia*” (Aguilera, et al., 2010: 25)].

Las primeras generaciones de jóvenes colombianos conocieron el *rock and roll* en la década de 1960 a través de las películas norteamericanas que se exhibían en los cines y los pocos discos que circulaban entre conocidos. Fue así como se vieron y escucharon por primera vez figuras como Elvis Presley, The Beatles o Chuck Berry, y sus versiones mexicanas encarnadas en los Teen Tops, César Costa o Enrique Guzmán. En su momento, diversos sectores culturales y políticos reaccionarios vieron con malos ojos la llegada del rock al país. Para unos, representaba una moda que viciaría a las nuevas generaciones y pondría en peligro la buena salud de la música local<sup>62</sup>; para otros, era una muestra inequívoca del imperialismo cultural que Estados Unidos desplegó como estrategia de lucha simbólica en el contexto de la Guerra Fría. Para Javier Aguilera y muchos otros no fue una cosa ni la otra, fue un proceso mucho más denso y matizado. De entrada, no era nada fácil desplazar a la “música tropical”, que desde hacía rato se había tomado las radios y las fiestas tanto en el campo como en las ciudades. A este respecto Aguilera recuerda que tras dejar su natal Tunja y radicarse en Bogotá, al momento de salir a ofrecer sus servicios como músico en restaurantes y fiestas privadas, insospechadamente tuvo que cambiar los *covers* de The Beatles y The Rolling Stones por los de Los Hispanos y Los Graduados:

<sup>62</sup> Dado que el epicentro del rock en Colombia fueron Bogotá y Medellín, en muchas regiones del país el rock parecía tan lejano y distante como la capital. En las ciudades de la costa Caribe, por ejemplo, el rock era considerado una música de las élites y una muestra clara de esnobismo. De esta manera, “A diferencia de Estados Unidos, donde el rock emergió como una expresión de la clase obrera [...] en Latinoamérica fue acogido inicialmente por las clases altas y medias en los años 1950, y sólo hasta mediados y finales de los años 1960 las clases trabajadoras empezaron a reivindicar el rock como propio” (Pacini et al., 2004: 8-9. La traducción es mía).

Eso era lo que la gente pedía acá, pura música tropical y lo que se conocía como “el sonido paisa”. Entonces nos tocó cambiar el repertorio y adaptarnos. O sea que curiosamente tocábamos más rock allá en Tunja, donde éramos algo así como “los Beatles boyacenses”, que acá en Bogotá, porque aquí el rock se escuchaba era en Chapinero y el Parque de la 60, y llegarle a más gente era complicado (Entrevista con el autor; agosto 10 de 2015).

### 3.1.2. “Ellos están cambiando los tiempos”

En Colombia, como en buena parte del mundo occidental en los años sesenta, la llegada del rock and roll coincidió con un fenómeno de profundas implicaciones culturales y económicas: la aparición de la juventud como sujeto histórico y como un segmento de mercado (Roszak, 1970; Thomas, 2011). Como la noción de «juventud» es una construcción social determinada histórica y culturalmente, lo primero que debieron hacer los jóvenes fue buscar la forma de desmarcarse de las generaciones anteriores en sus contextos cotidianos. Así, a finales de la década de 1960, en ciudades como Bogotá, Cali o Medellín los jóvenes empezaron a configurar sus propios espacios, estéticas y patrones de consumo cultural. De esta manera, “Ese nuevo público que se adaptaba a la moda [del rock and roll], poco a poco se fue alejando hacia los cafés, las salas de cine y los almacenes de discos y ropa juvenil” (Monsalve, 2010: 42)<sup>63</sup>.

Como era de esperarse, buena parte de la construcción de la idea de juventud pasó por los medios de comunicación y las industrias culturales, espacios donde se empezaron a escenificar las imágenes y los símbolos globales con que se identificaría y representaría “lo joven”. Gracias a sus actuaciones en la esfera pública, donde protagonizaron manifestaciones políticas y eventos culturales, la irreverencia, la rebeldía y hasta la belleza fueron valores que empezaron a asociarse con los jóvenes, dando lugar a una suerte de “épica juvenil” que los idealizaba como los héroes románticos del siglo XX. Ya en el albor de los años setenta hacía carrera, por ejemplo, “[...] la

---

<sup>63</sup> En la ciudad de Cali, por ejemplo, según recuerda el publicista Hernando Puerto, en las fiestas que se organizaban en su casa a principios de los años sesenta no había todavía una distinción clara entre “la música de los viejos” y “la música de los jóvenes”, así que la música era un *espacio de encuentro intergeneracional*: los papás y los hijos bailaban lo mismo. Esta *ruptura* sólo se empezaría a evidenciar unos años después cuando los mayores expresaran su recelo frente al rock and roll y la salsa, géneros que empezaban a escuchar Puerto y sus hermanos. “Eso fue por el año 1967, desde ahí, a los jóvenes de esa época, lo que no fuera salsa o rock and roll, ya nos sonaba a viejo” (Hernando Puerto, entrevista con el autor; abril 13 de 2015).

creencia de que los jóvenes son los que actúan, los que hacen que sucedan las cosas, los que se arriesgan [...] los jóvenes extrañados están dando forma a algo parecido a la visión salvadora que nuestra civilización en peligro requiere” (Roszak, 1970: 15-16).

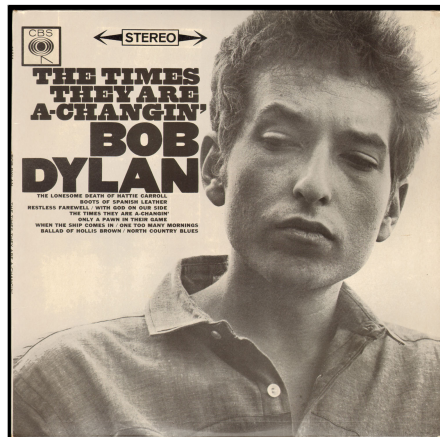


Imagen 5. Carátula álbum *The Times They Are A-Changin'*, de Bob Dylan [CBS, 1964]



Imagen 6. Carátula álbum *Ellos están cambiando los tiempos*, de Los Young Beats [Discos Bambuco, 1966]

Junto con Theodore Roszak, el gran teórico de la contracultura, figuras como Bob Dylan vieron en la aparición de la juventud un signo inequívoco de una profunda transformación: “The Times They Are A-Changin’”, dijo, y terminó de ganarse un lugar en la carátula del *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Por supuesto, no es casualidad que uno de los primeros discos de rock colombiano hiciera varios guiños a Dylan, y es que desde el título mismo, *Ellos están cambiando los tiempos* (1966), el primer y único disco de Los Young Beats se alineaba al discurso global que asociaba naturalmente juventud, rock y cambio sociocultural (ver Imágenes 5 y 6).

Gracias a las películas que seguían llegando, a las presentaciones en televisión nacional de grupos como Los Young Beats, y a emisoras como Radio Chapinero, Radio Mundial y especialmente la emisora 1.020 de Caracol –“[...] que tras un bajonazo en la sintonía, decidió mutar su programación de música costeña por música rock” (Pérez, 2007: 30)–, la “cultura juvenil” ganó protagonismo mediático y ser joven se puso de moda, lo cual jalonó un proceso de juvenilización creciente de la oferta mediática. Entonces, de repente, todo debía lucir o parecer joven. Dado que “El rock es una música dirigida a un mercado de jóvenes, y el mercado de jóvenes tiene un efecto decisivo sobre la música popular que oye todo el mundo” (Frith, 1980:

125), en el campo de la música, de la mano de esta juvenilización, hubo una especie de “rockerización”. Aunque el neologismo suena mal, expresa bien el sentido de las prácticas de muchos artistas que decidieron incluir guitarras eléctricas y hacerse uno de “esos raros peinados nuevos” de la iconografía del rock para proyectar una imagen más moderna y juvenil. Estos fueron los principios estéticos que orientaron lo que se conoció en Hispanoamérica como “la música a go-gó”, una moda asociada a los bailes y las fiestas que, aunque fugaz, fue importante porque abrió la puerta a las primeras expresiones típicamente juveniles, con sus espacios y dinámicas distintivas frente al mundo adulto.

Un aspecto interesante de este primer momento del rock en Colombia es que los nombres de muchos de los grupos pioneros se hallaban a medio camino entre el español y el inglés, que por entonces era considerado la *lingua franca* del rock and roll. A la hora de denominarse, mientras unos grupos invocaban atributos supuestamente exclusivos de los jóvenes (como Los Rebeldes, Los Dinámicos o Los Electrónicos), otros preferían las combinaciones en inglés para emular a los referentes mundiales del género (como Los Teen Agers, Los Black Stars o Los Golden Boys). Lo curioso es que con el tiempo algunos de los integrantes de estos grupos empezaron a cambiar el rock and roll y el twist por la música tropical. El caso paradigmático es el de Gustavo “El Loco” Quintero, quien deja Los Teen Agers e ingresa a Los Hispanos, llamados así para evitar los extranjerismos y remarcar su filiación con la músicaailable local<sup>64</sup>.

Grupos como Los Hispanos y Los Graduados, y figuras como Gustavo Quintero y Noel Petro fueron los que dieron forma al “sonido paisa” que mencionó antes Javier Aguilera, y al que se refirió sin miramientos Andrés Caicedo en su novela *Que viva la música*: “El pueblo de Cali rechaza a Los Graduados, Los Hispanos y demás cultores del ‘sonido paisa’ hecho a la medida de la burguesía, de su vulgaridad” (Caicedo, 1977 [2001]: 175). Antonio Fuentes fue determinante en la configuración sonora y visual de este “sonido paisa”, considerado por muchos como una música pobre y fácil de bailar, hecha casi exclusivamente para la gente del interior; una música caracterizada por dejar de lado la organología tradicional y el carácter gregario de la Música Costeña, reemplazándolos por el bajo eléctrico, el sintetizador y temas más urbanos y románticos.

---

<sup>64</sup> Aquí se puede escuchar a Los Teen Agers haciendo ‘La Gallinita Josefina’: <http://bit.ly/2b8X0hG>, uno de los éxitos de la música a go-gó, interpretado por Gustavo Quintero [Video #17 en canal de Youtube].

Es cierto que este proceso comercial devino en una fórmula musical muy exitosa que se usó hasta el agotamiento, pero, por irónico que resulte, el éxito de algunos de estos músicos fue posible gracias a su incursión previa en el rock, lo que les permitió trasladar de manera natural los instrumentos eléctricos y la imagen juvenil a la música tropical (ver Imagen 7)<sup>65</sup>. Así mismo, hay que reconocer que personajes como “El loco Quintero” o “El burro mocho” (Noel Petro), fueron quienes empuñaron las primeras guitarras eléctricas que se vieron y escucharon en muchos pueblos de Colombia, alejados desde siempre de las salas de cine o las emisoras de moda. Lo dicho: los cruces entre lo local y lo global han sido densos y matizados.



Imagen 7. Carátula del disco *Grandes Éxitos de Los Hispanos* [Codiscos, 1968]

En 1966, Discos Fuentes lanzó al mercado el disco *14 Impactos Juveniles*, una compilación de diferentes géneros y artistas que incluyó lo mismo una balada de Harold Orozco que un *cover* de The Beatles hecho (en español, como era costumbre en la época) por Los Yetis, agrupación pionera de Medellín y una de las más importantes de la historia del rock en el país. Estos y otros músicos que por entonces causaban “impacto juvenil”, fueron agrupados bajo el rótulo “Nueva ola”, “[...] que no era otra cosa que un nuevo nombre para la música rock” (Pérez, 2007: 31). Nótese que ésta es, probablemente, la primera vez que se emplea el adjetivo “nueva” para marcar una música masiva hecha por y para jóvenes, lo que emparenta la *Nueva Ola* con la *Nueva Música Colombiana*, al menos en el ejercicio de rotular y clasificar ciertas expresiones culturales como modernas y novedosas.

Por supuesto es válido preguntarse: ¿nuevas respecto a qué? En el caso de la “Nueva ola” la novedad era muy relativa, dado que

Tanto en México como en Argentina, y posteriormente en Colombia, la nueva ola se caracterizó porque los cantantes copiaban y traducían las canciones de los ídolos juveniles o adolescentes (*teen-idol*) del norte del continente, como Paul Anka, Ricky Nelson, Frankie

<sup>65</sup> Tiene razón el periodista argentino Pablo Wilson cuando afirma que “El que uno de los mayores íconos de la música popular del momento Gustavo ‘El Loco’ Quintero (Los Hispanos, Los Graduados), haya pasado del rock a la cumbia, prueba hacia dónde se movían las aguas” (Wilson, 2013: 33).



Avalon o Neil Sedaka. Aun así, las canciones originales fueron apareciendo, pero claramente enmarcadas dentro del concepto de nueva ola, que para entonces abarcaba toda la música juvenil e invadía la programación radial (Pérez, 2007: 31).

Más allá de los rótulos y las categorías, la verdad es que casi todos los grupos pioneros del rock en Colombia fueron, fundamentalmente, traductores, imitadores y divulgadores. En efecto, parte de la misión que se auto-impusieron estos grupos, fue divulgar y dar a conocer el rock and roll, y para ello debieron traducir letras y sonoridades, pues conseguir instrumentos eléctricos era difícil y costoso. A pesar de esto, con el ánimo de imitarlos lo mejor posible, unos cuantos jóvenes lograron traer al país los mismos instrumentos que usaban grupos conocidos mundialmente como The Beatles, The Animals o The Rolling Stones. La imitación era completa e incluía trajes, peinados y hasta el arte de los discos, como lo recuerda la carátula del álbum debut de The Speakers (otra de las agrupaciones insignes del rock nacional), donde aparecen los miembros del grupo posando en la estación de trenes de La Sábana, en Bogotá, buscando emular la atmósfera industrial del Liverpool de The Beatles (ver Imagen 8).

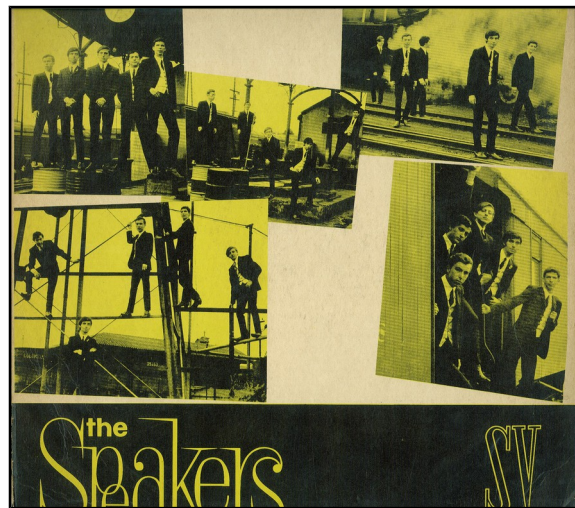


Imagen 8. Carátula álbum *The Speakers*  
[Discos Vergara, 1965]

Aunque el periodo de imitación fue importante por ser fundacional, a finales de los años sesenta y principios de los setenta pareció superarse la fascinación por las estéticas y las temáticas impuestas por los íconos ingleses de la industria musical. Poco a poco empezó a hacerse un rock más local que no sólo veía elementos valiosos en las músicas tradicionales del país y el continente, sino que incluso reivindicaba una identidad nacional a partir de lo propio. Tal vez porque ni los jóvenes ni sus músicas podían ser indiferentes a fenómenos como el triunfo de la Revolución Cubana, el llamado “boom” de la literatura latinoamericana o la visibilidad inédita de movimientos políticos y estudiantiles de izquierda; todo lo cual prefiguró una suerte de “giro local” en buena parte de Latinoamérica. Este “giro local” o este *mirar y escuchar hacia adentro*, desempolvó algunos “aires” locales o nacionales y los tornó músicas pan-latinas, con lo cual

tomó fuerza un sentido de pertenencia al subcontinente como un todo y una cierta conciencia de los vínculos históricos y culturales que hermanaban a la región.

El rock y la canción protesta fueron dos de los géneros musicales que más se prestaron para dar forma a esta identidad latinoamericana transversal, en apariencia más abierta que las identidades nacionales. Por entonces hablar de recuperar o rescatar las tradiciones, así como “[...] el acercamiento a las culturas musicales populares, adquiriría visos de compromiso y militancia política” (Miñana, 2000: 20). A lo largo del continente, distintas iniciativas se sumaron a este “redescubrimiento de lo local”. Paradójicamente, uno de los movimientos arquetípicos de esta tendencia político-cultural tuvo lugar en Brasil, un país que por razones históricas e idiomáticas no siempre ha compartido el entusiasmo por la “latinoamericanidad”. En cualquier caso, desde la década de 1960, el Tropicalismo y el movimiento Música Popular Brasileira, MPB (Rodrigues, 2014), demostraron que a partir de fusionar músicas locales con géneros modernos y desterritorializados era posible construir un relato musical popular y nacionalista como el bossa nova, expresión que se entendía (y puede ser traducida) como un “estilo nuevo”, un “lenguaje nuevo” o una “nueva forma” de tocar y cantar (Veloso, 2004).

Aunque al principio hubo mucha resistencia en Brasil a este fenómeno, principalmente porque, en palabras de Tom Jobim, uno de sus máximos exponentes, “Mucha gente decía que el bossa nova era un fenómeno americanizado”, con el tiempo “El término ‘bossa nova’ se volvió un adjetivo para todo lo moderno y sorprendente” (McGowan & Pessanha, 1998: 65). He aquí otro término musical, acuñado en la segunda mitad del siglo XX, que incluyó el adjetivo *nuevo* para dar cuenta de las hibridaciones entre lo tradicional y lo moderno, y de los intercambios estéticos y culturales protagonizados por músicos jóvenes de la región. Así que el uso de la palabra “nuevo” en la etiqueta Nueva Música Colombiana en realidad no tiene nada de novedoso, es más bien otra muestra de cómo la episteme moderna sigue empeñada en separar la tradición de la innovación, y, sobre todo, su necesidad de nombrar y controlar todo intento de tender puentes entre las dos.

Ahora bien, aunque no se puede decir que fuera una constante, el interés por experimentar con las músicas locales estuvo latente entre algunos de los pioneros del rock colombiano. Los

Daro Boys, por ejemplo, para muchos el primer grupo de rock en el país –conformado hacia 1960 por estudiantes universitarios–, intentaron “[...] abstraer la esencia de músicas como el bossa nova y el jazz para mezclarla con ritmos tradicionales de la región andina colombiana como el bambuco. De ahí que se hicieran llamar *músicos modernistas y evolucionistas*” (Pérez, 2007: 37. La cursiva es mía). Otros grupos importantes en la historia del rock nacional también exploraron este camino. Este fue el caso de Los Yetis y Los Speakers. El primero, un grupo de Medellín fuertemente influido por el movimiento nadaísta a la cabeza de Gonzalo Arango (Londoño, 2014); y el segundo, un grupo bogotano que llegó a emplear instrumentos como el tiple y el acordeón, auténticos íconos de la colombianidad musical de la época.

Atención porque con Los Speakers entra en escena un personaje imprescindible en esta cartografía y en cualquier historia de la música colombiana: Humberto Monroy, un músico bogotano que después de hacer parte de agrupaciones como Los Dinámicos (1961), Los Speakers (1963) y Siglo Cero (1969), formó en 1972 la agrupación Génesis, uno de los antecedentes más notables de la NMC. Tanto por su trayectoria como por su influencia en el campo musical nacional, Monroy ha llegado a ser considerado “el padre del rock colombiano”. Pero antes de seguir la pista de Humberto Monroy y analizar la música de Génesis, conviene detenerse en otros nombres de esta segunda etapa del rock nacional caracterizada por la búsqueda de sonidos más propios y originales. Para evitar las enumeraciones insufribles, mencionaré apenas tres de los grupos que “fusionaron” tempranamente lo moderno con lo tradicional y lo local con lo global: Los Electrónicos, La Banda Nueva y Malanga; según Javier Aguilera, tres nombres obligados en una genealogía de la NMC. Aunque estos grupos duraron poco y, en el mejor de los casos, grabaron apenas uno o dos discos, en el balance histórico resultan más relevantes y destacables que muchas de las agrupaciones que se dedicaron a imitar en la primera etapa del rock nacional.

### **3.2. Tradición en transición: Los Electrónicos, La Banda Nueva y Malanga**

En 1971, Los Electrónicos, un grupo de lo que hoy llamaríamos «folk rock» – “[...] entendido como el rescate, desde el rock, de los ritmos tradicionales” (Pérez, 2007: 101)–, publicó el disco *Tradición en transición*. El título no podía ser más elocuente y contundente para



dar cuenta del experimento liderado por el ingeniero musical Manuel Drezner, propietario de los míticos estudios Ingesón en Bogotá<sup>66</sup>. En el disco participaron algunos de los instrumentistas habituales en las sesiones de grabación en Ingesón, tales como Francisco Zumaqué (el de la foto en el Jazz Bar de la calle 93, Imagen 4) o el baterista y percusionista italiano Roberto Fiorilli (toda una institución del rock colombiano y coequipero de Humberto Monroy en Los Speakers).

La idea de *Tradición en transición* consistió, según Fiorilli, “[...] en escoger temas de la tradición de la música colombiana, pasillos, bambucos, guabinas, torbellinos, y convertirlos en el lenguaje de la música internacional” (Fiorilli & Díaz, s.f). En la selección final se incluyeron piezas emblemáticas (y verdaderos lugares comunes) de la Música del Interior tanto como de la Música Costeña<sup>67</sup>. En términos generales, la operación de convertir estas piezas al “lenguaje de la música internacional” supuso echar mano de “[...] estilos musicales diferentes como el swing, el rock,



Imagen 9. Carátula álbum *Tradición en Transición*, de Los Electrónicos [Discos Polydor, 1971]

algunos ritmos cuatro cuartos típicos del pop, algunos tres cuartos jazz, y mucha fantasía, con prudencia para no perder el significado de la operación, cambiar sí, pero no estropear, antes máximo respeto por la tradición original” (Fiorilli & Díaz, s.f). De alguna manera, la carátula donde aparecen dos campesinos de barro sobre una guitarra eléctrica expresa bien la intención del disco (ver Imagen 9), pues a pesar de la marcada presencia del órgano y los arreglos audaces para la época, las versiones de Los Electrónicos son muy respetuosas de los patrones melódicos originales. En consecuencia, aquí lo tradicional todavía prima sobre lo moderno.

<sup>66</sup> Los estudios Ingesón fueron creados por Manuel Drezner en 1966, y dos años después quedaron immortalizados en el disco de The Speakers *En el maravilloso mundo de Ingesón* [Discos Kriss, 1968]. Como estos estudios llegaron a tener algunos de los mejores equipos de grabación en Latinoamérica, y como la madeja de la música no deja de enredarse, ese mismo año Lucho Bermúdez grabó allí el disco *Pájaro Loco Y Pepino En Patacumbia* [Philips, 1968].

<sup>67</sup> Al menos cuatro temas incluidos en el disco *Tradición en transición* son referentes de la música del interior y la música costeña, se trata de ‘El trapiche’ (Emilio Murillo), ‘Tiplecito de mi vida’ (Alejandro Wills), ‘El Caimán’ (José María Peñaranda) y ‘El alegre pescador’ (José Barros). Aquí se puede escuchar la versión de esta última por Los Electrónicos: <http://bit.ly/2bmqgC0> [Video #18 en canal de Youtube].

Para no distorsionar ni idealizar el pasado es necesario señalar enfáticamente que en los años setenta, y hasta bien entrados los ochenta, las condiciones económicas y estructurales para hacer y vivir del rock no eran las mejores; de esto sí que sabe Javier Aguilera. Aunque los instrumentos eran menos escasos que antes, seguían siendo costosos, además, no había muchos lugares para presentarse porque las discotecas y los cabarés eran casi exclusivamente para el baile, así que el público era tan reducido como la rotación del rock local en los medios de comunicación (Arias, 1992). “Por eso las bandas fueron tan efímeras en esa época”, dice Aguilera, “algunos prefirieron irse del país, muchos dejaron el rock y otros de plano dejaron la música. Los que nos quedamos hacíamos lo que podíamos con lo que teníamos” (Entrevista con el autor, agosto 10 de 2015).

Uno de estos grupos que duró poco y dejó un único disco para la posteridad fue La Banda Nueva (otra vez el adjetivo “nuevo”), cuyo álbum *La Gran Feria* [Discos Bambuco, 1973] es para algunos uno de los mejores discos de rock que se han hecho en el país (Wilson, 2013). Conformado por músicos bogotanos de clases acomodadas, el grupo exploró como pocos las posibilidades creativas del estudio de grabación (que no podía ser otro que Ingesón), y los límites de los géneros musicales, de allí que en sus “[...] canciones mezclan muy bien elementos del rock con la música contemporánea de Béla Bartók, el virtuosismo instrumental y la orquestación” (Pérez, 2007: 114).

Eran los setenta, es decir, eran los tiempos del jazz latino y del rock progresivo de Pink Floyd o Genesis, y todo ello permeó el sonido de La Banda Nueva. Las dos piezas más recordadas del disco *La Gran Feria* fueron ‘El blues del bus’ –una de las primeras canciones de rock colombiano con una temática muy local y urbana–, y ‘Emiliano Pinilla’, un tema que, según se dice en la edición colombiana de la revista Rolling Stone, “[...] presenta una sorprendente combinación de elementos propios del rock, el jazz y la música latina” (Rolling Stone, 2013)<sup>68</sup>. Sin duda, la canción ‘Emiliano Pinilla’ se erige como un antecedente directo de la NMC, no sólo por la combinación de géneros musicales que la caracteriza sino porque ese “sabor latino” le sirvió para ser programada en radio y alcanzar un grado de popularidad y mediatización inédito para una banda de rock en el país.

---

<sup>68</sup> Aquí se puede ver un video poco conocido de La Banda Nueva interpretando en vivo ‘Emiliano Pinilla’: <http://bit.ly/2bD5T1e> [Video #19 en canal de Youtube].



Imagen 10. Carátula álbum *Abraxas*, de Santana [Columbia, 1970]. La imagen es una reproducción del cuadro *Anunciación* (1961) de Mati Klarwein.

El “rock latino” de La Banda Nueva y otros grupos de la época, en realidad se alineaba con cierta tendencia que empezaba a ganar terreno en el panorama musical internacional desde finales de la década de 1960, liderada por artistas como Carlos Santana y ese disco fundacional que fue *Abraxas* [Columbia, 1970]. Los éxitos mundiales ‘Oye cómo va’, ‘Samba pa ti’ y ‘Black Magic Woman’ aparecieron, precisamente, en este disco. Como ha hecho notar Deborah Pacini (2010), estos temas ayudaron a *actualizar* el imaginario sonoro de “lo latino” y “lo negro”, según las lógicas de la industria musical de la segunda posguerra. El baile, la percusión, la voluptuosidad, la magia –en especial “la magia de la mujer negra” (ver Imagen 10)– y hasta una cierta irracionalidad aparecen entonces como marcadores sonoros y visuales de la quintaesencia de “lo latino”. Con todo, la música de Carlos Santana fue un referente para varias generaciones de músicos y de oyentes; de hecho, su primer concierto en el país, realizado en octubre de 1973, “[...] se convirtió en uno de los hitos fundacionales en el desarrollo del rock en Colombia” (Sevilla et al., 2014: 212). El grupo local que abrió ese concierto fue, como era de esperarse, La Banda Nueva.

Otra de las agrupaciones colombianas fuertemente influenciadas por Santana fue Malanga, cuyo único disco fue grabado el mismo año del concierto del guitarrista mexicano en Bogotá. Aunque el grupo resistió durante algún tiempo las difíciles condiciones del hacer rock en Colombia, se desintegró de manera definitiva cuando varios de sus integrantes salieron del país a buscar otros horizontes profesionales y musicales. El de Malanga fue un disco sencillo con sólo dos temas, ‘Sonata No. 7 a la Revolución’ y ‘Nievecita’; con todo, se trata de dos piezas claves por cuanto mostraron que era posible construir un sonido propio a partir de ritmos latinos. “Malanga fue importante porque ahí se hizo un rock que ya gustaba a más gente, porque ese elemento latino cayó muy bien entre el público, incluso ‘Sonata’ logró meterse en la radio y la gente ya la reconocía” (Javier Aguilera, entrevista con el autor; agosto 10 de 2015). En esta

misma línea, Augusto Martelo, integrante de Malanga (y figura notable del rock colombiano), afirmaba en una entrevista incluida en la muestra *Nación Rock* organizada por el Museo Nacional de Colombia (2007): “[...] con Malanga estábamos haciendo era un rock latino [...] entramos en una etapa de integrarnos a nuestro medio, empezamos a tomar conciencia y empezamos a crear música más autóctona nuestra”<sup>69</sup>.

### 3.3. El “rock folclórico” de Génesis

Ahora es momento de retomar la pista de Génesis, el grupo colombiano, no el británico; el de Humberto Monroy, no el de Peter Gabriel (a quien de todas formas nos encontraremos más adelante). Después de su paso por Los Speakers y otro puñado de bandas, Monroy conformó en 1972 Génesis, grupo del cual fue líder y cantante hasta su muerte, en 1992, y “[...] con el que dio un viraje drástico a su estilo musical, cambiando las guitarras eléctricas y batería por instrumentos autóctonos acústicos, flautas, charango, tambores, y su indumentaria de la bota beatle y el buzo cuello tortuga por las sandalias y los gorros de lana del altiplano andino” (Aguilera, 2014: 35-36). Después de un primer momento de militancia fuerte en el hippismo y de decantar la influencia de figuras descollantes como Bob Dylan, la marca registrada de Génesis será la exploración seria y sistemática de ritmos e instrumentos de diferentes regiones del país. Por ello, como planteara la revista *Shock*, “Quizás sin proponérselo, el difunto Humberto Monroy abrió el camino al futuro boom de la *fusión folclórica* con clásicos como Don Simón” (2010: 45. La cursiva es mía).

Javier Aguilera y muchos otros que vivieron esa época están de acuerdo: el tema insigne de Génesis y el que marcó una forma de hacer y entender el rock en Colombia fue ‘Don Simón’. Incluida en su segundo álbum, “La canción Don Simón, además de haber sido un gran éxito en la radio en 1974, es un ejemplo notable de fusión de rock y ritmos colombianos, en este caso de la Costa del Pacífico” (Semana, 2001). Aquí la “fusión folclórica” consiste no sólo en articular diversas tradiciones musicales y hacer una oda al cununo, sino en conectar dos espacios que la modernidad separó: el campo, lugar “natural” del folclor, del artesano y del trabajo con las

---

<sup>69</sup> Aquí se puede escuchar ‘Sonata No. 7 a la Revolución’, de Malanga: <http://bit.ly/2b6XiZd> [Video #20 en canal de Youtube].

manos, y la ciudad, escenario propicio para la fusión pero, también, lugar de la máquina y el trabajo industrial: *Don Simón, tallador, hombre pródigo y de color* [...] *Don Simón, tallador, del futuro es el constructor*. En ‘Don Simón’ hay también algo de utopía naturalista y reminiscencia campesina e indígena; basta con ver el video de la canción, filmado en 1982 en la región de Neusa, Cundinamarca, frecuentada por turistas atraídos por la vista que ofrece de un embalse rodeado de montañas<sup>70</sup>. Sin mucho despliegue técnico o conceptual, en el video los músicos simplemente juegan y hacen una suerte de danza circular donde se cruzan, sin ningún orden aparente, símbolos de la vida moderna (gafas negras, guitarras eléctricas) y elementos de la vida rural (ruanas, gorros o un bombo leguero).

Pero Génesis no fue lo que la prensa musical de hoy llamaría un *one hit wonder*. Según el propio Humberto Monroy, la canción más famosa del grupo fue, paradójicamente, ‘Cómo decirte cuánto te amo’, y es paradójico porque se trata de una versión en español de ‘How I Can Tell You’, del cantautor inglés Cat Stevens. Ambas canciones, para seguir con la paradoja, hicieron parte del mismo álbum y hasta sus respectivos videos fueron filmados en el mismo sitio<sup>71</sup>. Todo lo cual, lejos de ser una simple curiosidad de melómano, se trata de un indicador de cómo los límites entre lo propio y lo ajeno se desdibujan en la música de Génesis, donde todo aparece junto y revuelto: las versiones de temas en inglés, las composiciones propias y hasta las adaptaciones de clásicos de la Música del Interior y la Música Costeña. *¡Come together!* Lo cierto es que ambas canciones se popularizaron en su día: ‘Don Simón’, por sugerir un “regreso a las raíces” (Semana, 2001), y ‘Cómo decirte’, por ser un éxito internacional y una canción de amor, y el amor, como sabemos, nunca pasa de moda en la música popular. No se trata entonces de escoger entre un tema y otro, de la misma manera que el público que abarrotó el teatro Jorge Eliécer Gaitán de Bogotá en agosto de 1974 no tuvo que escoger; fue a escuchar los dos (ver Imagen 11).



Imagen 11. Concierto de Génesis en el Teatro Jorge Eliécer Gaitán, agosto de 1974. (Fuente: Diario El Tiempo, 1974)

<sup>70</sup> Aquí se puede ver el video de ‘Don Simón’: <http://bit.ly/2b6YtaZ> [Video #21 en canal de Youtube].

<sup>71</sup> Aquí se puede ver el video de ‘Cómo decirte cuánto te amo’: <http://bit.ly/2bwCisQ> [Video #22 en canal de Youtube].



En función de sus prácticas musicales y sus puestas en escena, Génesis se constituye en un antecedente de la NMC al menos en un aspecto central. Al dialogar con tradiciones musicales de diferentes regiones de Colombia, el país que cabía en el rock se hizo más grande y diverso, llegando a desdibujar la oposición entre la ciudad (lo moderno) y el campo (lo tradicional). En ese doble proceso de ensanchamiento y descentramiento, no sólo apareció en el mapa de la música juvenil la región andina y la costa caribe sino, por fin, el litoral pacífico e incluso algunos elementos indígenas, evocados con el uso de prendas “típicas” e instrumentos de viento. Tal y como manifestó Humberto Monroy en una entrevista realizada en 1982, este proceso fue “[...] el resultado de muchos viajes que hemos realizado a través de nuestra patria, por los valles, la selvas, las cordilleras, las altiplanicies, y también es la síntesis del contacto que hemos tenido con los hombres que habitan estas regiones: con el indígena, con el negro, con el campesino, y también con el hombre de ciudad” (Museo Nacional de Colombia, 2007).

Ahora bien, desde la perspectiva técnica de las prácticas musicales, la operación más importante de Génesis consistió en *conectar* los instrumentos tradicionales, es decir, en electrificarlos, un gesto elocuente si recordamos que desde la Revolución Industrial la electricidad ha sido uno de los emblemas de la modernidad y el progreso técnico. Según cuenta Tania Moreno, integrante del grupo en los años setenta, este proceso se dio a partir de que

[...] empezamos a tocar música como cumbia, música del sur, música andina, en fin, todos los géneros que existían acá, con base de rock y *electrificando los instrumentos*. Digamos, nosotros teníamos un cuatro y al cuatro *se le ponía un micrófono y entonces el sonido cambiaba completamente porque el sonido salía amplificado*. Lo mismo ocurría con un tiple o con cualquier instrumento de acá (Museo Nacional de Colombia, 2007).

En su quinto disco, *Paso de Los Andes* [CBS, 1981], se pueden escuchar y ver las *múltiples conexiones* (musicales, técnicas y culturales) que hizo Génesis. El disco inicia con un popurrí, que es, según la definición de diccionario, una “composición musical formada de fragmentos o temas de obras diversas” (RAE, 2014). En este caso, el popurrí incluye fragmentos de ‘La sombrerera’ y de ‘Mi cafetal’. La primera es una guabina de Patrocinio Ortiz y un clásico de la Música del Interior; la segunda es una de las composiciones más famosas de Crescencio Salcedo. Otro “popurrí” o combinación de fragmentos se evidencia en la carátula del disco, donde resaltan en primer plano los instrumentos acústicos y los tambores, pero a la vez se confunden con la

guitarra eléctrica y los amplificadores Yamaha (ver Imagen 12). En realidad, de no ser por el fondo montañoso y las ruanas andinas, esta imagen bien podría corresponder a un grupo de músicos en un estudio de grabación, que es por definición un espacio donde se entrelazan diversas tecnologías y temporalidades (Theberge, 2004). Sin el ánimo de simplificar demasiado, tal vez el elemento que mejor simboliza este cruce de estéticas y racionalidades es el tiple eléctrico que se observa en la parte inferior central de la carátula. Como sugiriera antes Tania Moreno, se trata de un instrumento que, al ser conectado, se ubica a medio camino entre lo tradicional y lo moderno; es, en suma, una (re)creación, un instrumento tradicional-modernizado.

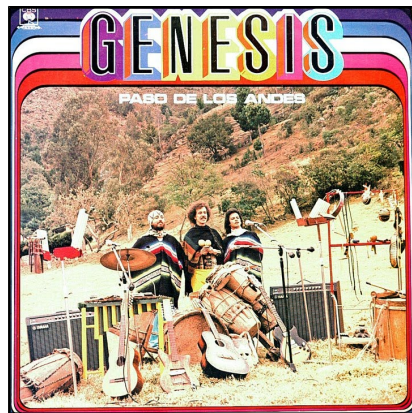


Imagen 12. Carátula álbum *Paso de Los Andes*, de Génesis [CBS, 1981]

Si bien Génesis y Humberto Monroy fueron determinantes en el campo musical nacional porque tendieron puentes y abrieron caminos, tristemente la obra tuvo una vida mejor y más larga que su creador, pues Monroy murió con tan sólo 46 años a causa de una afección coronaria que no pudo tratarse adecuadamente por no tener los recursos económicos. La misma vieja historia de tantos músicos y compositores colombianos cuyas canciones todos bailan y cuyos nombres casi nadie recuerda. Pero no sería justo que Humberto Monroy abandonara el escenario de esta manera; prefiero dejarle el micrófono para que sean sus palabras las que expliquen la trascendencia de Génesis, además, esas palabras (que incluyen una alusión a “nuestra patria”) prefiguran el que será el discurso detrás de la NMC varias décadas más tarde:

*A partir de 1972 Génesis lanza un nuevo tipo de música en español, integra los sonidos electrónicos sintetizados de la música contemporánea y recoge una serie de instrumentos de nuestra patria que estaban destinados a ser olvidados por las nuevas generaciones [...] Yo creo que es uno de los secretos de Génesis: que fue original porque introdujo los elementos folclóricos y tomó elementos de la música rock para crear algo que la gente ha denominado folk-rock o el rock folclórico (Museo Nacional de Colombia, 2007).*

### 3.4. De Colombia para el mundo: “La Columna de Fuego abre el camino”

Esta genealogía de la NMC no estaría completa si no se incluye La Columna de Fuego, un grupo contemporáneo a Génesis pero mucho más efímero, conformado a inicios de los años setenta por tres músicos de la escena bogotana, entre ellos, el baterista italiano Roberto Fiorilli. Para el historiador Umberto Pérez,

De Columna de Fuego se puede decir que fue el primer grupo de rock que en Colombia mezcló creativamente los elementos básicos de la música rock con elementos del folclor nacional, más específicamente con la música del Caribe y del Pacífico, lo que produjo una mixtura o fusión muy interesante que sería aprovechada por músicos colombianos 20 y 30 años después. ‘La Joricamba’, un tema tradicional de los mineros del Chocó, se convirtió en un himno para los melenudos, que cantaban a todo pulmón y alzando el puño mientras Columna lo interpretaba (Pérez, 2007: 88- 89).

Al leer estas líneas queda la impresión de que la música de La Columna de Fuego es una fusión genérica e indiscriminada donde todo cabe, pero al escucharla se pone de manifiesto que a Fiorilli y compañía les interesaban especialmente las músicas afrocolombianas del litoral pacífico, con las cuales establecieron una relación muy plástica. Según el propio Fiorilli, ese interés se concretó la noche en que escucharon Sinfonía Negra en Bogotá, un grupo de músicos del Pacífico “[...] que tenía bailes característicos de su región y un grupo de tamboreros que los acompañaba. Viendo eso a mí se me ocurrió que podíamos aprovechar esa fuerza y esa expresividad, ese arte antiguo que venía del África, e incluirlo en nuestra onda rock” (Fiorilli, 2009). Gracias a ese encuentro, algunos percusionistas de Sinfonía Negra participaron en el único disco que grabó La Columna de Fuego en Colombia, un sencillo de apenas dos canciones. En la contratapa de ese disco, grabado en 1971 en Estudios Ingesón, aparece una frase enigmática: “La Columna de Fuego abre el camino...” (ver Imagen 13). En efecto, este grupo abrió al menos cuatro sendas que después transitarían muchos exponentes de la NMC a principios del siglo XXI: (i) el protagonismo de “lo negro” en la música de los jóvenes, (ii) el carácter multimedial de

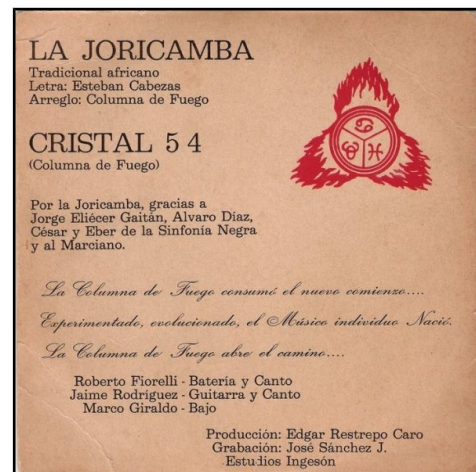


Imagen 13. Contratapa del sencillo ‘La Joricamba’/ ‘Cristal 54’, de La Columna de Fuego [Polydor, 1971]



esa música, (iii) la internacionalización de los grupos que, más que rock, hacían “fusión” y (iv) la asociación con músicas y músicos regionales para posicionarse y legitimarse.

La centralidad de la música afrocolombiana en la propuesta de La Columna de Fuego se evidencia fácilmente en los arreglos de sus canciones y en las letras. Por ello no es casualidad que en su primer disco incluyeran ‘La Joricamba’, una pieza de origen africano cuya letra fue una adaptación de ‘A la mina no voy’, tema tradicional del pacífico colombiano compuesto por el folclorista caucano Esteban Cabezas (*Don Pedro es tu amo / él te compró / Se compran las cosas / A los hombres no / Aunque mi amo me mate / A la mina no voy / Esclavo no soy*)<sup>72</sup>. A la postre, este sería otro encuentro determinante para el grupo, pues Cabezas es el esposo de Leonor González Mina, “La Negra Grande de Colombia”, y con ella La Columna de Fuego se proyectó a nivel internacional. Mientras tanto, como planteaba Umberto Pérez, dentro del país ‘La Joricamba’ se convertía en una suerte de “himno para los melenudos” gracias a que este grupo entendió tempranamente que el baile, el cuerpo y otros elementos asociados a “lo negro” y a las costas eran ya un polo de atracción para los jóvenes ciudadanos (Thornton, 1995).

La Columna de Fuego también supo integrarse a las lógicas de los medios de comunicación de la época, con lo cual su música adquirió un carácter multimedial; en consecuencia, sus canciones no sólo se escucharon en radio y se vieron en programas de televisión, sino que incluso aparecieron en cine<sup>73</sup>. Hoy en día este grado de integración y mediatización, potenciado por la aparición de nuevos formatos y soportes para el sonido, resulta casi que “natural” en la NMC. Ahora bien, como quedó insinuado arriba, la internacionalización de La Columna de Fuego se dio alrededor de 1973, cuando Leonor González Mina les pidió que la acompañaran en una gira por Europa Oriental. Para entonces el grupo ya no era un trío sino un ensamble de siete músicos de diferentes regiones del país, cuatro de ellos afrocolombianos. Al terminar la gira, en vista de la buena acogida de los ritmos latinos y africanos –que estaban al alza en el mercado cultural occidental–, el grupo se radica en España y en 1974 publica sus últimos dos discos, un larga

---

<sup>72</sup> Aquí se puede escuchar ‘La Joricamba’, de La Columna de Fuego: <http://bit.ly/2bwCJ6B> [Video #23 en canal de Youtube].

<sup>73</sup> Dos ejemplos. En 1970, La Columna de Fuego se presentó en el programa de televisión Domingos Circulares de Carlos Pinzón. Tres años más tarde, dos de sus canciones hicieron parte de la banda sonora de la película *Préstame tu marido* (1973), del director colombiano Julio Luzardo.

duración titulado *Desde España... La Columna de Fuego* [RCA Victor, 1974], y un sencillo con dos canciones “muy colombianas” (‘Cumbia’ y ‘Carnaval de Barranquilla’). En la contratapa de este último, el grupo era presentado ante el público de la siguiente manera:

He aquí un grupo con *el vibrante sabor de los ritmos tropicales colombianos*. Comenzó en 1970 siendo un trío, y actualmente es una banda de siete músicos guiados todos por un mismo ideal: *hacer música basada en los ritmos de su país, pero con sentido eminentemente moderno. Su ritmo arrollador y contagioso* le valió el título de “El mejor show internacional en Alemania” durante su reciente gira. Fueron aclamados también a lo largo de veintitrés ciudades rusas en las que dejaron constancia de su calidad y de su arte” (La cursiva es mía).

Como se deduce del texto anterior, tras la internacionalización hubo algo de exotización. De entrada, siguiendo la impronta colonial de lo que algunos investigadores han denominado «la división internacional del trabajo musical» (Feld, 2000; Guilbault, 1996), en ningún momento se menciona que se trata de un grupo de rock; se enfatiza, eso sí, en “el vibrante sabor de los ritmos tropicales colombianos” y su carácter “contagioso”. Pero la puesta en escena de los músicos también contribuyó a este juego de representaciones y expectativas, porque lo que el público europeo se encontró fue un grupo donde sobresalía la percusión (en especial las congas), los peinados afro y los colores cálidos en el vestuario (ver Imagen 14). Tal vez por toda esta combinación de elementos sonoros y visuales, el suyo fue considerado “el mejor show internacional en Alemania”.



Imagen 14. Carátula álbum *Desde España... La Columna de Fuego* [RCA Victor, 1974].

Vale la pena detenerse, aunque sea brevemente, en un documento que es quizá el único registro audiovisual que existe de esos conciertos que Leonor González Mina y La Columna de Fuego hicieron en Europa en 1973. Se trata de una grabación de menos de 6 minutos, que por su calidad y singularidad se constituye en un archivo muy valioso, una auténtica joya que se encuentra disponible en YouTube<sup>74</sup>. Filmado en 1973, el video inicia con los músicos del grupo expresando su admiración por la historia, la belleza y el orden de Berlín, toda una nueva

<sup>74</sup> El video en cuestión de puede ver acá: <http://bit.ly/2b7g4OX> [Video #24 en canal de Youtube].

experiencia para ellos. Todo el tiempo, mientras hablan de su percepción del público alemán y firman autógrafos, sus camisetas de pepas blancas y sus peinados afro resaltan ante la cámara. Más adelante aparecen interpretando su tema más famoso: ‘La Joricamba’.



Imagen 15. Carátula álbum *La Negra Grande de Colombia* [Philips, 1976]

Aunque canta Leonor González, quien ya por entonces luce una de esas batas que se volverán características de las “cantaoras” tradicionales colombianas (ver Imagen 15), los que más sobresalen son los músicos de La Columna de Fuego (guitarra, bajo, batería, congas y sección de vientos), quienes tocan emocionados y mueven sus cabezas y sus cuerpos frenéticamente. Mientras tanto, el público alemán parece entre anonadado y fascinado con el performance que está presenciando; por ello sólo hasta el final dejan el mutismo y se animan a acompañar la música con las palmas y a despedir al grupo con una ovación. Bien pensado, estamos ante una situación que se volvería muy común con el auge de los festivales de *world music* a finales de los ochenta, donde en el encuentro con “el otro” prima el simulacro, la espectacularización y la estetización (Taylor, 2007).

Finalmente, otro de los caminos que abrió La Columna de Fuego y que no han dejado de transitar muchos músicos de la NMC, incluyendo figuras como Carlos Vives, fue la asociación o el tándem entre “jóvenes rockeros urbanos” y “viejos maestros tradicionales”. Si bien todo en esta suerte de fórmulas es problemático, o por lo menos ambiguo, el mercado no ha dejado de celebrar (y capitalizar) el “encuentro generacional”, tal vez porque la imagen del artista joven que se interesa por “sus raíces” es popular y populista como pocas. En los últimos años se han hecho cada vez más frecuentes las denuncias sobre la lógica instrumental, asimétrica y hasta caníbal que media muchos de estos acercamientos entre figuras emergentes con ansias de darse a conocer y músicos locales que esperan, por fin, algún reconocimiento económico y simbólico (Arango, 2009; de Carvalho, 2004).

En la década de 1970, sin embargo, las relaciones entre músicos “modernos” y “tradicionales” resultaban más horizontales y orgánicas por dos razones fundamentales. Primero, porque todavía no había una gran distancia generacional, de hecho, por la época de la gira de Leonor González Mina con La Columna de Fuego la cantante era apenas unos 10 años mayor que los demás músicos, así que no por interpretar “música folclórica” era “vieja”. La segunda razón es que el campo musical de entonces no era tan denso y segmentado como ahora, y casi todos los actores del campo convergían en los mismos espacios (los mismos estudios, los mismos grilles o cabarés, las mismas emisoras). En una escena musical todavía estrecha y con muy pocos lugares especializados en uno u otro género, eran frecuentes y necesarios los intercambios entre grupos, los préstamos de instrumentos y las relaciones familiares entre los músicos. Estos préstamos e intercambios se evidencian en el caso de La Columna de Fuego, cuyas relaciones con “músicos tradicionales” no se restringieron a la colaboración con Leonor González. También tenían un vínculo con Sonia Basanta, más conocida como “Totó la Momposina”, quien era hermana de Daniel Basanta, el conguero del grupo y uno de los músicos que más llamó la atención del público europeo por sus movimientos y su técnica interpretativa.

### **“Aquí todos tocaban con todos”**

“En esta historia todo se enreda”, comenta Javier Aguilera, “y se puede enredar todo lo que usted quiera porque aquí todos tocaban con todos”, sentencia. Y no exagera. Todo se cruzó con todo, el rock con la música tropical o el jazz con la música tradicional, por ello no es extraño que Daniel Basanta hubiera hecho parte de La Columna de Fuego, o que Armando Escobar, pionero del jazz en Colombia y compañero de Javier en el Jazz Bar de la Calle 93 (ver Imagen 4), haya tocado, también, con “Totó la Momposina”. Muchos de estos encuentros entre músicos de diferentes estilos y tradiciones se dieron en las principales ciudades del país, especialmente en Bogotá, que desde siempre ha sido receptora de personas y culturas inmigrantes. Ya fuera para huir de la violencia política de mediados de siglo o simplemente para buscar trabajo y placer, como cantaba Joe Arroyo, muchos músicos cargaron con sus instrumentos y enfilaron hacia la capital. La familia de Sonia y Daniel Basanta, por ejemplo, se instaló en el barrio Restrepo, al sur de Bogotá, a finales de los años sesenta. Por allí desfilaron todo tipo de personajes, pues “Ellos se

encargaron de traer familiares y muchos músicos de la costa Atlántica [...] Además, su casa fue lugar de visita obligada de políticos como López Michelsen, Pastrana, los Santos, así como de periodistas interesados en las raíces de la música costeña” (César Pagano citado en Gómez & Jaramillo, 2013: 35).

Más allá de la anécdota, ¿qué nos pueden decir estas historias de músicos que se mueven hacia las ciudades sobre los orígenes de la Nueva Música Colombiana? Fundamentalmente, que este fenómeno es el resultado de un intercambio de saberes, técnicas y estéticas que sólo hubiera podido darse en el contexto de las ciudades latinoamericanas masificadas de la segunda mitad del siglo XX, caracterizadas por la coexistencia (más bien caótica) de múltiples temporalidades y racionalidades (Romero, 1976 [2007]). Ciudades como Bogotá, donde muchos llegaban y “todos tocaban con todos”. Pero no hay que llamarse a engaños, lo que tenemos acá no sólo es producto de la dinámica concéntrica propia del campo cultural colombiano, sino otra evidencia de su carácter centralista; de allí la firmeza de “Totó la Momposina” en una entrevista reciente, cuando le preguntaron por el significado de Bogotá para su trayectoria artística: “[...] si no hubiera estado aquí nuestra música no se hubiera proyectado” (Méndez, 2015: 39).

Hubo otros espacios como la casa de los Basanta, donde el intérprete de acordeón o marimba se acompañó por primera vez de una guitarra eléctrica y viceversa. No es este el objeto de este trabajo, pero hacen falta análisis históricos y musicológicos sobre lo que pasó en los años setenta en lugares como Casa Colombia o La Casa Folclórica del Chocó. Esta última fue fundada por Aristarco Perea Copete, un músico chocoano que llegó a Bogotá en la década de 1960 y destacó en agrupaciones como Los Negritos del Ritmo (atención al nombre) y Arista y sus Estrellas. La Casa Folclórica del Chocó no sólo fue importante para el (re)conocimiento de la música del pacífico en la capital, sino que allí Perea “[...] empezó a mezclar los instrumentos autóctonos de la chirimía con el bajo y el piano, siendo precursor de una simbiosis para la música folclórica” (L. S. Gómez, 2014: 40). Por su parte, Casa Colombia fue un bar ubicado en el barrio La Macarena, sobre los cerros orientales de Bogotá, y un lugar para el baile y el contacto con las músicas de las dos costas y la música afrocubana. Sólo en este tipo de lugares los jóvenes capitalinos podían ver grupos como Los Gaiteros de San Jacinto; de suyo, como dice el escritor

Roberto Rubiano –joven capitalino de aquella época–, “Este antecedente es importante mencionarlo porque hoy la gaita sanjacintera o la percusión del currulao son instrumentos obligados en el movimiento de las nuevas músicas colombianas” (Rubiano, 2014: 307).

Para cerrar este apartado quiero hacer dos breves comentarios. El primero tiene que ver con “el elemento indígena”, o mejor aún, con la ausencia de elementos de las músicas indígenas en lo que va de esta genealogía. Cuando le hice esta consulta a Javier Aguilera, lo pensó unos segundos antes de responderme: “Es que en los sesenta lo que más pedía la gente era la música tropical, eso era lo que funcionaba, lo negro, en cambio la cosa indígena no tanto, entonces todo el mundo se metió con eso” (Entrevista con el autor; agosto 10 de 2015). Ciertamente, aunque en Latinoamérica los movimientos políticos de izquierda esgrimían un cierto “orgullo indígena” que se instaló en el corazón de las reivindicaciones identitarias de la década de 1960, “lo latino” y “lo negro” estaban mejor cotizados en el mercado de valores culturales, al menos desde la perspectiva de la música comercial. ¡La gente quería bailar! Y para el baile nada mejor, se supone, que la música tropical, asociada en el imaginario global con ritmos africanos y caribeños. El periodista Andrés Ospina se refiere a este fenómeno de una forma más concluyente: “El trópico es una fuerza centrípeta que se ha comido todo” (citado en Wilson, 2013: 33). Con todo, hay que matizar esta supuesta ausencia de lo indígena, y hay que matizarla porque sin los códigos melódicos indígenas no habría cumbia, o mejor, cumbiaS, al menos no como las conocemos hoy, es decir, como ese punto de encuentro entre lo afrodescendiente y lo indígena.

Como era de esperarse hubo algunos grupos que emplearon elementos comúnmente asociados con universos simbólicos indígenas (en especial instrumentos de viento como quenás o capadores o pincuyos). Uno de esos grupos fue Amerindios de Colombia, creado a inicios de los años setenta con el objetivo, según se lee en varios de sus discos, de “*Rescatar el patrimonio musical colombiano*, renovar, recrear y unificar a través de este elemento de expresión los pueblos Indoamericanos” (ver Imagen 16). Justamente, y este es el comentario final, con Amerindios de Colombia aparece el que puede ser el antecedente más claro del término “Nueva Música Colombiana”. Tal vez tenga que ver con que los miembros de este grupo fueran estudiantes del conservatorio de música de la Universidad Nacional, y dado que el diálogo entre

música académica y músicas tradiciones no siempre ha sido fácil ni fluido, se vieron en la necesidad de pensar en nuevos términos y categorías. En todo caso, en la contratapa del disco homónimo *Amerindios de Colombia* (1982), refiriéndose al origen del grupo señalan que “Desde 1971 son precursores del *Folklore-Urbano* [...] Pioneros en el ‘*Movimiento de la Nueva Música Colombiana*’” (La cursiva es mía). Este es, insisto, el registro más antiguo que he encontrado del uso explícito del término “Nueva Música Colombiana”, y es de 1982.

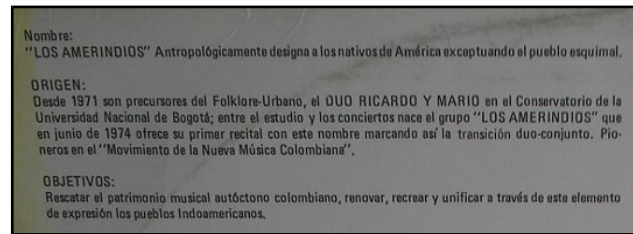


Imagen 16. Detalle de la contratapa del disco *Amerindios de Colombia* [Sonolux, 1982].

### 3.5. El jazz en la *consolidación* de la Nueva Música Colombiana

La historia que mejor conoce Javier Aguilera es la del jazz en Colombia, tal vez porque esta, de alguna manera, es su propia historia. Para Aguilera, el aporte del jazz, aunque menos reconocido, puede ser incluso más importante que el del rock en la configuración de lo que se conocerá como “Nueva Música Colombiana” en el siglo XXI. En su memoria, el cruce de caminos entre el jazz y la NMC tuvo lugar a mediados de la década de 1970, en Bogotá, Medellín y Barranquilla, ciudades donde algunos músicos que habían crecido escuchando el programa de jazz de Roberto Rodríguez Silva en la emisora HJCK, y posteriormente fueron influenciados por el *Latin jazz* (Delannoy, 2001), se empezaron a interesar por las músicas regionales buscando darle un sello más particular y local a su propia música.

Un antecedente indiscutible de la fusión de jazz con músicas colombianas es el disco *Cumbia and Jazz Fusion* [Atlantic, 1978], uno de los últimos trabajos del multi-instrumentista y compositor estadounidense Charles Mingus. Tras visitar Colombia en los años setenta y entrar en contacto con la cumbia, Mingus quiso incorporar algunos instrumentos y patrones rítmicos de esta música en su obra (Santoro, 2001). Así, la pieza homónima ‘Cumbia and Jazz Fusion’ inicia con el sonido de unos pájaros a los cuales se van uniendo, *in crescendo*, las maracas, las congas y la flauta, todo lo cual crea una “atmósfera tropical” cuyo mejor correlato visual es la propia



carátula del disco (ver Imagen 17). Pero esta es apenas la primera parte de la pieza, porque después de varias secciones de gran protagonismo de la percusión y los vientos, deriva en geniales improvisaciones y solos de piano y trompeta, rasgos típicos del llamado jazz-fusión.



Imagen 17. Carátula álbum *Cumbia and Jazz Fusión*, de Charles Mingus [Atlantic, 1978]

Si bien “Se suele decir que la primera fusión de jazz y música colombiana la hizo Charles Mingus”, según Jaime Andrés Monsalve, periodista de la Radio Nacional de Colombia, “[...] si se trata de buscar cuál es la primera pieza de jazz que remonte a las raíces de lo nacional, la respuesta la tiene *Luis Rovira Sexteto* con su más asombroso corte: el popurrí compuesto por ‘Atlántico’ y ‘Cosita Linda’, de Pacho Galán, más la ‘Guabina chiquinquireña’, de Alberto Urdaneta” (Monsalve, 2010: 41). Las evidencias son irrefutables: mientras que *Cumbia and Jazz Fusión* fue grabado en 1977 (dos años antes de la muerte de Charles Mingus), el álbum *Luis Rovira Sexteto*, liderado por el clarinetista español Luis Rovira y en el que sólo participó un músico colombiano, es de 1961<sup>75</sup>.

Aunque Javier Aguilera suscribe la hipótesis de Monsalve sobre la primacía temporal del álbum *Luis Rovira Sexteto* y pondera la riqueza musical de la pieza de Mingus, para él, ambos trabajos lejos de expresar una tendencia en el campo musical son más bien excepciones, obras singulares que casi nadie conoce salvo algunos historiadores de la música y melómanos especialistas. En su opinión, los músicos que en los setenta y ochenta se encontraban para tocar

---

<sup>75</sup> Aquí se puede escuchar ‘Cumbia and Jazz Fusion’, de Charles Mingus: <http://bit.ly/2brEXmD> [Video #25 en canal de Youtube]. Sugiero detenerse y escucharla con atención, pues se trata de una pieza mucho más rica y compleja de lo que puede sugerir la breve descripción que hice arriba. Por otra parte, aquí está el popurrí ‘Atlántico-Cosita linda-Guabina chiquinquireña’, incluido en el álbum *Luis Rovira Sexteto*, sin duda, un documento sonoro muy valioso: <http://bit.ly/2bcKigt> [Video #26 en canal de Youtube].



casi a diario en lugares como El Hippocampus, el Jazz Bar o Doña Bárbara, fueron quienes abrieron el camino para que la fusión entre el jazz y las músicas colombianas dejara de ser excepcional y se encarnara en prácticas musicales más cotidianas y sistemáticas.

Dicientemente, los pocos bares y salones donde se podía tocar/escuchar jazz en aquella época (aunque su repertorio también incluía géneros más conocidos y populares como el bolero y la salsa), estaban ubicados al norte de Bogotá, lejos de otros espacios de exploración y fusión como La Casa Colombia o La Casa Folclórica del Chocó. Así, el circuito del jazz en el país, que ya desde entonces era minoritario y poco comercial (Serrano, 2002), pareció consolidarse en zonas exclusivas de la capital, concretamente en pequeños bares ubicados en lo que hoy se conoce como “La Zona Rosa” de Bogotá. Lugares que convocaban a una audiencia reducida pero selecta: clases altas con dinero y tiempo para gastar. De esta manera, no era extraño encontrar entre la concurrencia a personalidades de los medios masivos y el mundo de la publicidad.

### **El Hippocampus y “Las Manricuras”**

Ubicado en la calle 85 con carrera 15, El Hippocampus fue uno de los lugares míticos del jazz en Colombia, y hasta 1976 “[...] fue el centro de la rumba en el norte de Bogotá” (Aguilera, 2014: 77). Allí se daban cita todo tipo de músicos: extranjeros como el cantante panameño Johnny McClean, o músicos locales como Tony Peñaloza, hijo de Antonio María Peñaloza (el compositor de ‘Te olvidé’, himno del Carnaval de Barranquilla). También se encontraban músicos en vías de consagración, como Jimmy Salcedo, y otros recién llegados al país, como el guitarrista Gabriel Rondón, quien se había formado en California. De hecho, en El Hippocampus se gestó nada más y nada menos que la Colombia All Stars, una iniciativa que además de emular a la Fania All Stars buscaba reunir en una sola agrupación a grandes músicos locales como Armando Escobar, Julio Ernesto Estrada (“Fruko”), Joe Arroyo, Jimmy Salcedo, Joe Madrid o Armando Manrique. Una gran idea que duró muy poco y una gran orquesta que nunca llegó a grabar un disco.

Uno de los socios fundadores de El Hippocampus –espacio pionero del concepto jazz-bar en la ciudad–, fue el músico guajiro Armando Manrique, un pianista excepcional según los

privilegiados que todavía recuerdan su sonido, pues tras su muerte, en 1983, quedaron muy pocos registros de su obra. Además de su forma de tocar el piano, Manrique también era conocido por los números e improvisaciones que hacía con su grupo de turno y que, para sorpresa del público, incluían elementos rítmicos y melódicos de diferentes músicas regionales. Estas improvisaciones fueron conocidas en su día como “Las Manricuras”, y, según Javier Aguilera, tenían esa actitud propia de la NMC que es “[...] jugar con lo de afuera y lo de acá, y con Manrique hicimos eso cuando empezamos a incluir aires andinos, música de tres cuartos, y después metíamos la improvisación del jazz” (Javier Aguilera, entrevista con el autor; agosto 10 de 2015).

Como era de esperarse, en la concepción de “Las Manricuras” existió una impronta innegable de íconos del jazz estadounidense como los pianistas Dave Brubeck y Bill Evans, sin embargo, también hubo otras influencias importantes y de carácter más local. De un lado, el conocimiento y la experiencia de Armando Manrique con la música popular colombiana, pues no sólo aprendió a tocar acordeón antes que piano, sino que acompañó a muchos artistas locales en sus presentaciones para televisión. Del otro, como recuerda Aguilera, “[...] también estábamos influenciados por lo que había hecho Aldemaro Romero en Venezuela con La Onda Nueva, que era hacer música venezolana modernizada” (Entrevista con el autor; agosto 10 de 2015). En efecto, La Onda Nueva fue un movimiento de finales de la década de 1960, liderado por el músico y director Aldemaro Romero, cuya principal característica consistió en tomar piezas del folclor musical venezolano, en especial del joropo, y combinarlas con jazz y bossa nova. Según señalaba el propio Romero, “La Onda Nueva no es otra cosa que la sustitución de una orquestación por otra. En vez de arpa, cuatro y maracas; piano, bajo y batería: el trío ideal para tocar música de jazz” (Del Villar, 2015). En todo caso, nótese que con *La Onda Nueva* en Venezuela, el *Bossa Nova* en Brasil y *La Nueva Ola* en el resto de América Latina, ya son tres los géneros musicales modernos o modernizantes que, durante la segunda mitad del siglo XX, echaron mano del adjetivo *nuevo*.

### **3.6. La *Macumbia* de Francisco Zumaqué**

La de los ochenta fue la década de las discotecas en las principales ciudades de Colombia. Por ello, después de que El Hippocampus cerró sus puertas y apagó la música, otros espacios

acogieron la escena jazz capitalina. Uno de los más importantes fue el Jazz Bar de la calle 93. Justamente allí, una noche cualquiera, alguien tomó una fotografía emblemática (ver Imagen 4). En ella aparece un súper trío compuesto por Joe Madrid, Armando Escobar y Javier Aguilera; también se ven unas cuantas personas entre el público que, como era la usanza en los jazz-bar, no sólo escuchan a los músicos sino que están tan cerca de ellos que casi los tocan. Entre ese público exiguo, luciendo un traje gris y sentado con desenfado, está Francisco Zumaqué, hoy un músico tan reconocido que fue incluido en la selección de la revista Shock (tal vez por ser el compositor de ‘Colombia Caribe’: *Sí, sí, Colombia / Sí, sí Caribe*), pero que por la época en que fue tomada la imagen apenas estaba dando forma a su disco *Macumbia*, un notable antecedente de la NMC.

Francisco Zumaqué nació en Cereté, Córdoba, en 1945, y toda su obra musical se ha movido entre dos aguas. La corriente académica, en donde tiene una larga trayectoria que lo llevó al Conservatorio de Música de la Universidad Nacional en Bogotá, y posteriormente al American Conservatory de París, donde fue alumno de Nadia Boulanger (la gran compositora y pianista francesa que tuvo entre sus discípulos a Quincy Jones, Philip Glass o Astor Piazzola). Pero Zumaqué también fue influido por la corriente de la música popular, la cual cultiva y reivindica al punto de haber compuesto el famoso tema ‘Colombia Caribe’ y participar como arreglista de la Fania All-Stars.

Su valoración de la música popular se puso de manifiesto en dos de sus trabajos discográficos más tempranos: *La música del Atlántico* [Sonolux, 1978], un disco donde hizo sus propios arreglos a composiciones clásicas de José Barros y que fueron interpretadas por la Orquesta Filarmónica de Bogotá, y *40 años de Sentimiento Popular*, un larga duración editado con ocasión de los 40 años del Banco Popular, que incluyó obras originales de Zumaqué y piezas de Lucho Bermúdez, José Barros y Jorge Villamil. En una carta que circuló con este disco, fechada en diciembre de 1990, el propio Zumaqué manifestaba abiertamente su compromiso con “lo propio” de esta manera:

Al releer la famosa frase de Don Miguel de Unamuno ‘Hemos de hallar lo universal en las entrañas de lo local, y en lo circunscrito y limitado, lo eterno’. Pensaba yo que, algunas personas no saben cuanto ni como se estan (sic) negando a sí mismas, cuando rechazan las expresiones culturales populares propias, en beneficio de las extranjeras.

A nombre de su versatilidad y adaptabilidad, Zumaqué entra en la categoría de «músicos- puente». No sólo introdujo y legitimó la música popular en contextos donde no siempre era bien recibida (como los grandes auditorios universitarios), sino que conectó las músicas tradicionales con el jazz y otros fenómenos más vanguardistas como las producciones electroacústicas. Precisamente de esta articulación surgió el álbum *Macumbia* [Fonosema, 1984], un disco de siete pistas y un auténtico referente del jazz y la fusión en el país que lo mismo da voz a un sintetizador o un saxofón, que a una flauta de millo y una gaita. “Ese trabajo abrió todo un universo, allí hay muchos arreglos, fraseos y armonías donde uno siente que está el jazz, pero la música costeña también está presente y se siente, sólo que con un lenguaje muy innovador” (Javier Aguilera, entrevista con el autor; agosto 10 de 2015).

La primera pieza del disco, la homónima ‘Macumbia’, es una buena muestra de este nuevo lenguaje. Se trata de “[...] una obra muy original para la época en la que fue escrita, es un replanteamiento de la música popular nacional ya que se abre hacia lenguajes más internacionales como jazz y rock combinados con la cumbia, de allí su nombre” (Instituto de Investigaciones Estéticas, s.f.)<sup>76</sup>. A propósito del término «Macumbia», en la contratapa del disco se incluyó un breve texto explicativo firmado por la antropóloga colombiana Nina de Friedemann, reconocida por sus aportes al campo de los estudios sobre raza y etnicidad, especialmente entre grupos afrocolombianos. A continuación transcribo en su totalidad dicho texto:

Vocablo que surge de la conjunción del prefijo **ma** y la palabra **cumbia**. **Ma** es un artículo pluralizante perfectamente vivo y actuante en la gramática palenquera (Palenque de San Basilio) / Prefijo en idiomas Bantúes del Africa Central. **Cumbia: Gombay; Goombach** es una clase de tambor tocado siempre con los dedos y no con los palos / *Cumbia es un baile de la Costa Atlántica colombiana con elementos negros, indios y quizá españoles* y ambas voces probablemente derivan del congo **ngoma, nkumi**, que significa tambor. Además, en Colombia **combo** significa “Conjunto musical”, “Pequeña orquesta”.

El vocablo macumbia es en sí mismo una creación lingüística que aúna del trazo de una génesis en América, recuerdos bantúes del Congo y Angola y *un dibujo de la sociedad colonial, en cuya expresión danzante se trenzaron el indio, el negro y el europeo* (Énfasis del original. La cursiva es mía).

---

<sup>76</sup> Aquí se puede escuchar ‘Macumbia’, de Francisco Zumaqué: <http://bit.ly/2bFQH3G> [Video #27 en canal de Youtube].

Hacia mediados de la década de 1980 la ideología y el discurso del mestizaje ganaron terreno y sirvieron para estructurar una nueva representación de la identidad nacional, una en la que las diferencias culturales y socio-históricas se desdibujaban. En un giro propio del multiculturalismo, “lo negro” y “lo indígena”, elementos que durante mucho tiempo habían sido discriminados y valorados negativamente, terminaron subsumidos e integrados de forma positiva en el nuevo sujeto nacional, que no era más que una idealización carente de conflictos y contradicciones –¡y de historia!–. En este contexto, la cumbia se erigió como el trasunto musical ideal de la mezcla racial, pues en ella convergen las tres puntas del triángulo racial, es decir, “elementos negros, indios y quizá españoles”<sup>77</sup>. Con todo, tomando distancia del ethos celebratorio y aséptico del multiculturalismo, De Friedemann pone de manifiesto el origen colonial del orden social racializado que acecha tras la ideología del mestizaje, así que, en realidad, el vocablo Macumbia es una creación “[...] y un dibujo de la sociedad colonial, en cuya expresión danzante se trenzaron el indio, el negro y el europeo”. Pero no el indio o el negro idealizados y encadenados a un pasado remoto, sino sujetos colectivos (“combos”) que, aunque tienen memoria, están perfectamente vivos y actuantes.

Al combinar elementos musicales indígenas y afrocolombianos con arreglos y armonías de jazz, el disco *Macumbia* de Francisco Zumaqué parece moverse en dos temporalidades diferentes: el pasado-tradición y el futuro-innovación. Estas también son, según Tom Nairn (1997), las temporalidades del nacionalismo típicamente moderno, una construcción socio-política que mira al mismo tiempo hacia atrás (las raíces) y hacia adelante (el progreso), como Jano, el dios romano que conoce lo que fue y sabe lo que será (ver Imagen 19). La alusión al Jano del nacionalismo de Nairn no es gratuita; la menciono porque, bien mirado, en la carátula del disco de Zumaqué aparece otro Jano, el del mestizaje y la identidad nacional en Colombia (Imagen 18).

---

<sup>77</sup> A propósito de la relación entre cumbia y mestizaje: “En la danza de la cumbia, por ejemplo, es frecuente decir que el hombre es un negro o africano, la mujer indígena y el atuendo europeo; en cuanto a la música, se dice que los tambores son el aporte africano, la gaita es indígena –y según algunos las maracas–, mientras la letra y la armonía son españolas” (Wade, 2003: 279-280).

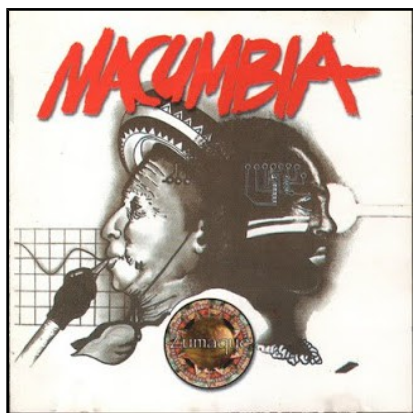


Imagen 18. Carátula álbum *Macumbia*, de Francisco Zumaqué [Fonosema, 1984]

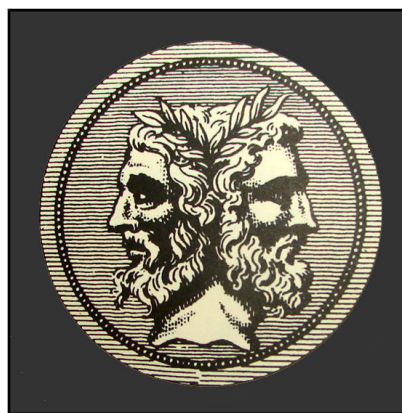


Imagen 19. Representación del dios Jano.

Fundidos en una sola figura, en la carátula de *Macumbia* se ve un hombre con un sombrero vueltiao que mira hacia la izquierda (¿el pasado?) mientras toca una gaita. Ambos elementos, la gaita y el sombrero, están asociados a culturas indígenas de la costa caribe colombiana (la primera con los Koguis y Arhuacos de la Sierra Nevada de Santa Marta, y el segundo con las comunidades asentadas en la rivera del río Sinú). La contracara es un hombre negro que mira a la derecha y luce algo así como un circuito electrónico en su sien (¿un vaticinio sobre el lugar de los *beats* y los ritmos “negros” en la música del siglo XXI?). Estamos ante un auténtico *Jano del mestizaje y el multiculturalismo*. Aquí no sólo se cruzan distintas temporalidades, como en el del nacionalismo, sino que se ponen juntas –*come together*– diferencias culturales constitutivas de la heterogeneidad racial y musical del país.

### 3.7. Antonio Arnedo, “el papá de la nueva música colombiana”

Con el tiempo, varios de los músicos que participaron en la grabación del álbum *Macumbia* se han convertido en influencias importantes para la NMC; sin embargo, sólo uno ha sido llamado, categóricamente, “el papá de la nueva música colombiana” (Martínez Polo, 2006: 11). Se trata del saxofonista Antonio “Toño” Arnedo, alguien que “Aunque es un ícono del jazz, prefiere ser visto como el colombiano que metió en la licuadora los sonidos de las costas pacífica y atlántica, del interior andino y de comunidades indígenas para pintar otro mapa musical del país” (Shock, 2010: 42). Este “pintar otro mapa musical del país” fue posible, en primera instancia, gracias a que Antonio proviene de una extensa familia de músicos encabezada por su

padre, Julio Arnedo, nacido en Turbaco, Bolívar, y radicado en Bogotá antes de los 20 años. Como Javier Aguilera tiene razón y en esta historia todos se cruzan con todos, vale la pena mencionar que Julio Arnedo tocó con Lucho Bermúdez en una ocasión, como reemplazo del saxofonista barítono de planta (Serrano, 2002: 148).

Además del entorno familiar, el universo musical de Antonio Arnedo se expandió aún más cuando empezó a acudir al Jazz-Bar en Bogotá. Una noche, a inicios de los años ochenta, hizo su debut jazzístico allí. “Me acuerdo que esa noche estaba la crema mayor del jazz: Joe Madrid, Armando Velásquez, Edy Martínez, Francisco Zumaqué... Mi primera presentación fue ante un público bastante crítico” (Arnedo citado en M. Becerra, 1996). La anécdota de esa primera presentación es conocida por muchos. Su actuación fue más que discreta y los otros músicos no lo volvieron a dejar entrar en escena ese día ni las semanas que siguieron. La revancha llegó al poco tiempo, hacia 1984, cuando Arnedo ya había adquirido un dominio importante del instrumento y fue contactado por Francisco Zumaqué, quien buscaba músicos jóvenes y talentosos para su proyecto *Macumbia*. Esa fue la primera grabación de “Toño” Arnedo.

Más de diez años después, y tras estudiar en el prestigioso Berklee College of Music de Boston, Antonio Arnedo grabó su primer disco, *Travesía* [MTM, 1996], con un cuarteto integrado por Ben Monder (guitarra), Jairo Moreno (contrabajo) y el baterista japonés Satoshi Takeishi, a quien conoció en las jornadas nocturnas del Jazz-Bar. A partir del diálogo con elementos rítmicos y melódicos de músicas como la cumbia, el currulao o el porro, *Travesía* ha pasado a la historia como un disco importante no sólo para el jazz en Colombia sino, fundamentalmente, para la prefiguración de un “jazz colombiano” propiamente dicho. Sin el ánimo de caer en el dato anecdótico aislado y descontextualizado, y por razones que expondré en el siguiente capítulo, habría que señalar que el germen de *Travesía* se encuentra en el trabajo temprano de Carlos Vives -con quien Arnedo había colaborado en un par de ocasiones tocando la gaita-, especialmente en discos como *Clásicos de la provincia*.

Después *Travesía* siguió una temporada muy fecunda en la que el cuarteto de Arnedo y compañía grabó varios discos más, entre ellos *Orígenes* [MTM, 1997] y *Encuentros* [MTM,

1998]. Si bien hay algunas composiciones originales, el común denominador de estos trabajos son las versiones jazz de piezas tradicionales colombianas como ‘Mi Buenaventura’, ‘El pescador’, ‘Fiesta en Corraleja’ o ‘Cumbia cienaguera’<sup>78</sup>. Con este repertorio tan variopinto, producto del estudio riguroso de las músicas regionales colombianas, fue posible, en efecto, esbozar otro mapa musical del país. Según el propio Arnedo: “La gaita de la Costa Atlántica, la marimba de chonta del Pacífico; el tiple de la Región Andina, la percusión de las costas y las flautas del Cauca son protagonistas de este repertorio. Ellos nos aproximan al timbre característico de nuestra nación y por ello son eje fundamental de Colombia” (Arnedo citado en López, 2015).

Este ritmo creativo de Arnedo y compañía hubiera sido impensable unos lustros atrás, en especial a finales de los años setenta y principios de los ochenta, cuando la escena musical se vio fuertemente afectada por el polémico Estatuto de Seguridad decretado por el presidente de turno, Julio César Turbay (1978-82). Se trataba de una medida militar que buscaba golpear y, en lo posible, exterminar al “enemigo interno”, expresión acuñada en la época para referirse a los grupos guerrilleros que estaban irrumpiendo en las ciudades y habían propinado duros golpes, simbólicos y militares, a las fuerzas del orden, en especial el Movimiento 19 de abril, M-19 (Bushnell, 2013 [1994]). Desde la perspectiva de la táctica militar no hay consenso sobre si la medida funcionó o no; para el campo cultural, sin embargo, resultó nefasta. La vida pública nocturna se redujo a su mínima expresión, en particular en los núcleos urbanos, y hubo un empobrecimiento generalizado de la actividad cultural.

Por supuesto, siempre hubo algún reducto dónde resistir y hacer música, teatro o simplemente reunirse, y a partir de esos espacios la vida cultural volvió a florecer. El proceso, atendiendo a las particularidades de cada ciudad, fue parecido en Bogotá y Medellín (Marín & Muñoz, 2002; Urán, 1996). Esta es una de las razones por las cuales la segunda mitad de la década de 1990 es, para algunos, la edad dorada del rock y el jazz en Colombia (Arias, 1992; Aguilera, 2014). Sin duda, fue una feliz coincidencia el hecho de que en esta época Antonio

---

<sup>78</sup> Aquí se puede ver y escuchar, en vivo, la pieza ‘Mi Buenaventura’, interpretada por Antonio Arnedo (saxofón), Julián Gómez (contrabajo) y Urián Sarmiento (batería): <http://bit.ly/2b75g4F> [Video #28 en canal de Youtube].



Arnedo retornara al país tras estudiar en Estados Unidos. A su regreso se encuentra con una escena musical renovada y boyante, y una serie de condiciones estructurales que apenas unos años antes eran impensables, todo lo cual contribuyó a que se erigiera como un referente del jazz y la NMC.

Primero, más allá del reducido circuito de bares especializados, Arnedo regresa para presentarse en grandes teatros y salas de concierto de todo el país, cuyas puertas se le abrieron gracias a sus reconocimientos en el campo musical (como el haberse graduado con honores del Berklee College of Music). Segundo, encuentra mayor apoyo para la difusión y promoción del jazz y la música fusión por parte de las emisoras universitarias. Tercero, de manera progresiva se empiezan a institucionalizar eventos periódicos como el Festival de Jazz del Teatro Libre, el Festival Universitario de Jazz y, sobre todo, el Festival Jazz al Parque en Bogotá, creado en 1996; todos estos escenarios ofrecían oportunidades únicas para el encuentro de músicos de diferentes generaciones, escuelas y procedencias. En conclusión, con esta serie de elementos más o menos sincronizados, la escena del jazz y la NMC ganó tanto en la configuración de audiencias y públicos como en la formación de músicos e intérpretes profesionales, y Antonio Arnedo contribuyó por igual en ambos procesos, sobre todo en la medida en que

[...] crea lo que en el curso de la década pasada [1990] llegó a ser una especie de hito para el joven público nacional e internacional y que es aquello posible de encontrar sólo en sus discos *Travesías*, *Orígenes* y *Colombia*, auténtica música colombiana con aire moderno, global y, por supuesto, muy jazzístico debido a los elementos característicos del género como la libertad expresiva, la apertura del recurso estilístico y la improvisación, que no es del todo extraña en ninguna música tradicional (Serrano, 2002: 156).

Un último aspecto que coadyuvó a la consolidación de la NMC y la profesionalización de la escena musical en Colombia a finales del siglo XX, fue la relativa, lenta y difícil apertura de la academia a algunas de las corrientes modernas de la música popular y a las nuevas tecnologías de producción sonora. A nombre de esta apertura, algunos de los conservatorios de música más tradicionales del país se vieron obligados a incluir en sus planes de estudio cursos y énfasis en música popular urbana. Al tiempo, se registró un incremento exponencial de centros de educación no formal que ofrecían programas de apreciación, interpretación y producción musical.

A propósito de este fenómeno, es posible pensar que el que Antonio Arnedo sea conocido como “el papá de la nueva música colombiana” (y no como “el patrón”, que es Carlos Vives), obedece al hecho de que ha formado nuevos músicos, es decir, ha creado escuela. Y es que “En poco tiempo la propuesta de Arnedo se convirtió en el principal referente para los jóvenes músicos que comenzaban a interesarse por el jazz en Colombia” (Sevilla et al., 2014: 361). Con esta nueva generación de músicos se encontró Antonio Arnedo siendo profesor de la Universidad Nacional y, especialmente, en el conservatorio de la Universidad Javeriana de Bogotá, institución por la que pasaron varios de los referentes más actuales de la Nueva Música Colombiana. De esta manera entran en escena nombres como Juan Sebastián Monsalve, Urián Sarmiento o Mario Galeano, quienes nos saldrán al paso en el siguiente capítulo.

Para cerrar, quiero referirme a dos últimos matices de la articulación entre el jazz y la NMC. De un lado, resalta el hecho de que los exponentes del jazz interesados por las músicas locales y tradicionales no incurren en tantos excesos discursivos sobre su labor de “salvaguarda y rescate” o sobre “la esencia de lo colombiano”, como sí pasa con los cultores de otros géneros musicales. Tal vez por ello la revista Shock se refiere a Antonio Arnedo como “la otra cara de la fusión”, y puede que lo sea, la cara menos comercial y masiva, y también la menos populista, puesto que su relación con la tradición es mucho más plástica y creativa que la que cabe en las acartonadas fórmulas comerciales. De suyo, los músicos de jazz que han incursionado en la escena de la NMC prefieren verse a sí mismos como parte de un “movimiento” antes que ensalzarse como músicos singulares o como estrellas fulgurantes en el saturado firmamento del *star system*:

En un país donde mostrar trabajos instrumentales y contemporáneos basados en lo latinoamericano requiere un esfuerzo adicional, me parece más lógico mostrar mi trabajo al lado del de otros, porque genera una perspectiva más real de lo que pasa dentro del espectro del movimiento (Antonio Arnedo citado en Martínez Polo, 2006b).

Un antecedente notable y poco conocido de algo como un “movimiento de la Nueva Música Colombiana” es el Colectivo Colombia, un proyecto liderado por Arnedo desde 2003 con la intención de crear redes de colaboración, diálogo e intercambio entre músicos de todo el país con diferentes trayectorias y saberes. A este proyecto han estado vinculados grupos como Polaroid, Guafa Trío o Curupira, y músicos como Hugo Candelario y Lucía Pulido. Actualmente el

proyecto ha sido retomado por nuevos músicos y en esta nueva etapa se conoce como “La Casa”. En este punto vale la pena mencionar que hacen falta estudios interdisciplinarios sobre las prácticas musicales de este colectivo y las dinámicas socioculturales a las que dio lugar, pues muchas de estas prácticas y de estas dinámicas se han replicado en otros colectivos recientes.

Finalmente, hay que anotar que Antonio Arnedo no fue ni el primer ni el único músico de jazz que se interesó por las músicas tradicionales colombianas, pero su obra es más conocida que la de, digamos, Justo Almario Gómez o la de “Los hermanos Sandoval”. Almario Gómez también es saxofonista y, como Arnedo, estudió en el Berklee College de Boston; llegó a tocar con Duke Ellington y Mongo Santamaría, y ha grabado más de diez álbumes, sin embargo, puesto que hace décadas está radicado en Estados Unidos, sus grabaciones son difíciles de conseguir y su circulación es muy baja en Colombia. Por su parte, Germán, Orlando y Luis Fernando Sandoval, “Los hermanos Sandoval”, formaron varios grupos a principios de los noventa con los cuales experimentaron con el rock y el jazz (en uno de esos grupos, Fonopsis, participó Marco Oyaga, hijo de Totó la Momposina). Por su condición de jóvenes músicos formados en el Conservatorio de la Universidad Nacional y en los bares de la noche bogotana, su música era el resultado de muchos intercambios: del jazz al rock, de la academia a los bares, y del día a la noche. Por desgracia, tampoco hay registros grabados de esas experiencias.

Teniendo en cuenta estas coyunturas, no sorprende que “[...] una generación de colombianos haya crecido pensando que el saxofonista Antonio Arnedo fue el primer exponente de la fusión entre jazz y música local colombiana” (Calle, 2012: 97. La traducción es mía). Lo que sí, sin duda, es Antonio Arnedo, es un «músico-puente», pues así como su padre tocó con Lucho Bermúdez o Pacho Galán, “Toño” tocó con Carlos Vives, de hecho, participó en la grabación del álbum *Clásicos de la Provincia*, uno de los discos más importantes de la historia reciente de la música popular colombiana y un auténtico clásico de la NMC. Esta es, justamente, parte de la historia que sigue, la del auge de la Nueva Música Colombiana.

**4.**  
**“El futuro es volver a lo más arcaico”<sup>79</sup>.**  
**Una genealogía de la Nueva Música Colombiana**  
**(Segunda parte: 1990 – 2015)**

**4.1. *Y otra vez se escuchan todas las canciones viejas*<sup>80</sup>: Carlos Vives y la nueva-vieja música colombiana**

Uno de los debates más antiguos y encendidos de la sociología ha sido la disyuntiva teórica y epistemológica entre «agente» y «estructura». Aunque hay posiciones intermedias –como la propuesta por Pierre Bourdieu–, esquemáticamente puede decirse que la discusión ha oscilado entre el subjetivismo y el estructuralismo, es decir, entre quienes consideran que los individuos actúan de manera más o menos autónoma e independiente, orientados sólo por sus propios intereses, y aquellos para quienes los sujetos están condicionados (sujetados) por las estructuras objetivas y el peso de la inercia social, con lo cual su margen de agencia es relativo; en consecuencia, más que actuar creativamente, interpretan un rol. En el campo de la producción cultural en general, y de la creación musical en particular, este debate no es menos espinoso; sin embargo, pensando en tipos-ideales (es decir, en herramientas conceptuales útiles para entender algo de la complejidad de la realidad), en ocasiones es posible identificar y hasta diferenciar «músicos-agentes» de «músicos-intérpretes» entre los referentes de un género musical.

Sé bien que a toda tipología le harán falta siempre los matices y que la pondrán en cuestión las excepciones. Con todo, quiero plantear que el «músico-intérprete» es aquel que fue relevante para un género o movimiento musical gracias, fundamentalmente, a que estuvo en el momento y el lugar indicado para participar en la construcción social del nuevo sonido que se estaba gestando. Más que liderar o inventar, se sumó a lo que estaba pasando y contribuyó acompañando e introduciendo variaciones ocasionales, de allí que en muchas entrevistas y biografías estos músicos suelen referirse a su actividad artística no como un ejercicio consciente (“en realidad no sabía lo que estaba haciendo”) sino como algo “natural” y casi inevitable (“simplemente estaba

---

<sup>79</sup> Así tituló la revista Shock una entrevista realizada, en agosto de 2014, a Richard Blair, músico inglés radicado en Colombia y fundador del grupo Sidestepper (Orozco, 2014).

<sup>80</sup> *Y otra vez se escuchan todas las canciones viejas*, fragmento de la canción ‘Qué diera’, del álbum *Tengo Fé* de Carlos Vives [Sonolux, 1997].

en el aire”) (Hennion, 2007). El «músico-agente», en cambio, es el que contribuye más consciente y decididamente a que unas ciertas tendencias estéticas prevalezcan y se impongan. Como mostré en el segundo capítulo, eso fue lo que hicieron músicos como Lucho Bermúdez con la Música Costeña. También, aunque en circunstancias muy diferentes, fue lo que hizo a finales del siglo XX Carlos Vives, una figura mediática que marcó un antes y un después, y un músico que, más allá de los gustos, creó un estilo propio que aún hoy muchos buscan imitar.

Aquel adagio popular según el cual “una golondrina no hace verano”, describe muy bien la dinámica de muchos fenómenos sociales y advierte sobre los peligros del complejo adánico que padece el mercado cultural, cuyo principal síntoma es la obsesión con la individualidad y la singularidad del artista. Es evidente que para crear y consolidar el “fenómeno Vives” hacía falta algo más que un individuo, por muy talentoso, carismático y visionario que fuera. En realidad, como se verá a continuación, fue necesario movilizar una densa red de actores e instituciones del campo musical y de los medios de comunicación, y, al tiempo, adaptarse a algunas coyunturas que empezaron a gestarse en la década de 1980. En esos años, por ejemplo, mientras se masificaba la televisión en color y el uso de dispositivos como el *walkman* en Colombia –que modificaron los patrones de consumo musical entre los jóvenes–, en la agenda pública empezó a ganar terreno la idea de “cambiar la imagen del país”, fuertemente golpeada por el recrudecimiento de la violencia del narcotráfico y la erosión de la legitimidad del Estado. Casualidad o no, fue en este contexto de cambios políticos, culturales y tecnológicos radicales que Carlos Vives hizo su entrada en escena.

### ***Escalona y el nuevo paisaje mediático***

La de los ochenta no sólo fue la década de las discotecas sino, para muchos, la edad dorada de las telenovelas en Colombia. Justamente Carlos Vives entró al paisaje mediático nacional por estas dos puertas y de manera casi simultánea, es decir, como cantante y como galán de telenovela. Puede que hoy en día la mayoría lo conozca sólo en su faceta de músico, pero hace veinte años era difícil distinguir el cantante del actor, tal era la fluidez con que Vives se movía entre las lógicas de la industria musical y las del mundo de la televisión. Como Lucho Bermúdez,

Antonio Arnedo o Francisco Zumaqué, Carlos Vives es un «músico-puente», tal vez el último del siglo XX. Su música no sólo atravesó diferentes esferas de la industria cultural –lo que le permitió encontrar su público entre diversas generaciones y clases sociales–, sino que conectó el universo de la Música Costeña con las tendencias culturales emergentes en la capital del país.

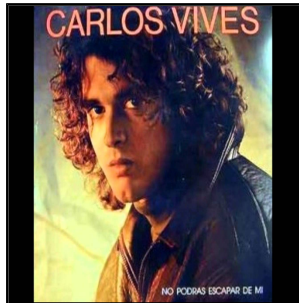


Imagen 1. Carátula álbum *No podrás escapar de mí*, de Carlos Vives [CBS, 1987]



Imagen 2. Fotograma de la telenovela *Escalona* [Caracol, 1991]. Egidio Cuadrado (acordeón) y Carlos Vives

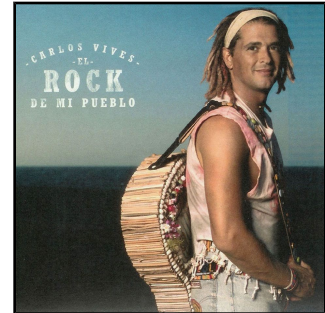


Imagen 3. Carátula del álbum *El rock de mi pueblo*, de Carlos Vives [EMI, 2004]

En estos dos contextos culturales Vives se sentía como pez en el agua, después de todo, aunque nació en Santa Marta (en 1961), a los 12 años se mudó con su familia a Bogotá, lugar que sería determinante para su carrera musical en muchos sentidos, incluso poéticos y narrativos, de allí que le dedicara uno de sus primeros discos: *Al centro de la ciudad* [Sony, 1989]. Gracias a esta doble condición de costeño y “cachaco por adopción”, en su trayectoria artística Carlos Vives lo mismo ha *actuado* como rockero moderno que como juglar vallenato, o las dos cosas al tiempo (ver Imágenes 1, 2 y 3)<sup>81</sup>.

Según el publicista Hernando Puerto, un dato biográfico aparentemente menor sobre Carlos Vives en realidad puede ser una de las claves para entender la plasticidad de su obra y su figura pública. Vives, además de actor y músico, ¡es publicista!, título que obtuvo a mediados de los ochenta en la Universidad Jorge Tadeo Lozano de Bogotá, donde su profesor de producción de

<sup>81</sup> A principios de los años noventa Vives puso en juego esta doble condición (costeño/cachaco) en la búsqueda de una nueva identidad musical: “Desde esta nueva dualidad lo costeño resulta representado por las músicas locales, y lo cachaco, irónicamente, por el rock y el pop” (Sevilla et al., 2014: 215). En este punto quiero señalar que además de ser de gran ayuda para la elaboración de este apartado, el libro *Travesías por la tierra del olvido: modernidad y colombianidad en la música de Carlos Vives y La Provincia* (Sevilla et al., 2014), es, en mi opinión, uno de los mejores trabajos sobre música popular publicados en Colombia recientemente.

radio fue, precisamente, Hernando Puerto. “Todo el mundo en la carrera lo conocía porque en esos años ya salía en televisión y protagonizaba novelas”, me cuenta Puerto, “por eso yo creo que a nadie sorprendió el éxito que tuvo después; uno se daba cuenta que él tenía algo que decir y sólo era cuestión de tiempo para que encontrara cómo comunicarlo y cómo venderlo, eso es lo que hacen los grandes artistas, y ese es el objetivo de la publicidad, ¿no?” (Hernando Puerto, entrevista con el autor; abril 13 de 2015). En una entrevista realizada en 1993 por el desaparecido periodista Ernesto McCausland, el propio Vives parece darle la razón a Puerto respecto a su visión profesional y empresarial del quehacer musical: “Me preocupo porque estén pasándola bien, esa es mi preocupación máxima, que todos la pasen bien [...] Mi lucha es porque cada vez que suba [al escenario] todos los elementos y todas las condiciones estén perfectas”<sup>82</sup>.

Justo después de graduarse como publicista Carlos Vives empezó a consolidar su carrera como actor de telenovelas. Tras realizar algunos papeles menores, en 1985 tuvo su primer rol protagónico junto a la estelar Amparo Grisales, acaso la actriz más famosa de Colombia. El *timing* fue perfecto dado que esta fue, como dije, la edad dorada de las telenovelas, en especial las de historias y paisajes regionales, y Vives no tardó en enrolarse en este tipo de producciones. En efecto, después de décadas y décadas de centralismo narrativo casi monolítico, en los años ochenta ciertas regiones ganaron un protagonismo mediático inédito gracias a un cambio en el paradigma de la producción cultural. Además de la creación de canales regionales, las realizaciones radiales y televisivas de corte costumbrista fueron la punta de lanza para este reconocimiento de las culturas regionales. De repente, el país (re)presentado y narrado se hizo más grande y diverso; a la postre, este ensanchamiento del espectro mediático redundaría en las formas de representación de la identidad nacional (Martín Barbero & Muñoz, 1992).

En 1991 la carrera musical y actoral de Carlos Vives se cruzaron definitivamente cuando protagonizó *Escalona*, una de esas telenovelas “de tema regional” que marcaron época y se convirtieron en referentes de la televisión colombiana. Inspirada en la vida del compositor costeño Rafael Escalona, y ambientada en la década de 1940 –mayormente en Valledupar–, *Escalona* fue una de las primeras producciones que exploraron la articulación (tan exitosa) entre

---

<sup>82</sup> Esta entrevista está disponible en: <http://bit.ly/1kGZ7um> [Última consulta: noviembre 1 de 2015].

melodrama y música popular. Tal vez valga la pena introducir aquí un apunte de índole más personal. A principios de los noventa yo tenía menos de 10 años, no conocía La Costa (tampoco la Música Costeña) y me estaba convirtiendo en un televidente aplicado. Por todas estas razones *Escalona* me resultaba fascinante. De un lado, porque al ser una producción de Caracol Televisión contó con los recursos para reunir los talentos de Sergio Cabrera, Bernardo Romero Pereiro y Daniel Samper Pizano, quienes cada domingo recreaban en la pantalla una región imaginada y casi mágica –porque tenía mucho de realismo mágico, como corroboré más adelante, cuando por fin leí a García Márquez–. Del otro lado, *Escalona* se convirtió en un momento de encuentro generacional y familiar, aunque por razones diferentes, pues mientras el entusiasmo de mi mamá radicaba en ver al galán de moda, mi papá no podía evitar emocionarse cuando mencionaban el Liceo Celedón de Santa Marta y otros lugares de su infancia, y hasta contextualizaba para mí los paisajes y los personajes que veíamos en la pantalla. A veces, mientras hablaba, me parecía reconocer en él un lejano acento perdido.

Como les pasó a muchos televidentes originarios de la costa Caribe, mi papá era especialmente crítico cuando Vives interpretaba las composiciones de Rafael Escalona (a quien se refería como “el maestro”). El veredicto, sin embargo, fue de aprobación, por ello en mi casa los dos discos de la banda sonora de *Escalona* ocuparon siempre un lugar de honor. Gracias a la instrumentación “típica” (acordeón, caja, guacharaca) y a la selección del repertorio –que incluía algunas de las grandes canciones de Rafael Escalona–, estos discos tenían un aire a “vallenato tradicional”, y en palabras de mi padre, eran “muy respetuosos”. Al revisar los comentarios periodísticos de la época se advierte que uno de los adjetivos que más se usó para referirse a la música de la telenovela *Escalona* fue, justamente, “respetuoso” (Semana, 1993; Valencia Tovar, 1991). Dado que muchos lo veían como un joven burgués y ciudadano, en una palabra, como un advenedizo, Vives tuvo que pagar un tributo a la tradición antes de proponer su propia versión de la misma.

Con los vallenatos de *Escalona*, Carlos Vives recorrió el país a comienzos de los años noventa. En otra muestra de su buen juicio comercial –y de la manera cómo logró conectarse con las redes afectivas y profesionales de los músicos–, para esa primera gira nacional se hizo a



acompañar por figuras reconocidas de la Música Costeña como Egidio Cuadrado o Eder Polo. Más adelante estos y otros nombres se unirían a la nómina de la banda La Provincia, con la cual, en 1993, Vives publicó un álbum que impactó como pocos el panorama sonoro colombiano: *Clásicos de la provincia* [Sonolux]. A partir de este disco, la relación de mi padre –y de muchos puristas del vallenato– con la música de Carlos Vives, se deterioró progresivamente.

Los cambios saltaban al oído y a la vista, pues tras la orquestación más o menos tradicional de los dos álbumes de *Escalona*, el sonido de La Provincia se transformó gracias a la inclusión de guitarra eléctrica, teclados y batería, instrumentos interpretados por músicos de la escena rock urbana. Muchos de estos elementos se concretaron en los arreglos de las canciones del disco, los cuales estuvieron a cargo de tres personajes poco conocidos pero determinantes para definir “el sonido Vives”: los ingenieros Bernardo Ossa y Eduardo de Narváez, y el músico Ernesto Ocampo. Si bien algunos de estos cambios resultaron imperdonables para cierto sector del público, muchos jóvenes ciudadanos recibieron con alborozo este nuevo trabajo discográfico en la medida en que, de una manera muy particular, los familiarizaba con una tradición musical que hasta ahora sólo conocían de lejos, una tradición no entendían del todo ni sentían como propia.

Más adelante volveré con el álbum *Clásicos de la provincia* [Sonolux, 1993], antes conviene detenerse en la manera como Carlos Vives y su grupo llegaron a representar para el gran público la articulación entre lo de afuera y lo de adentro, lo costeño y lo cachaco, o lo de antes y lo de ahora. Sevilla et al. (2014) sostienen que este contrapunteo temporal (y cultural) entre lo tradicional y lo moderno en la música de Carlos Vives se expresa en la composición misma de la banda La Provincia, que parecía estar dividida en dos facciones: “la típica” y “la moderna”. La primera facción la conformaban músicos como Eder Polo, Mayte Montero o Egidio Cuadrado, intérpretes de la organología tradicional de la música costeña (guacharaca, gaita y acordeón respectivamente), quienes complementaban su puesta en escena con prendas típicas. Egidio, por ejemplo, además de ser Rey Vallenato (1985) y cuñado del mismísimo Rafael Escalona, ratifica su “denominación de origen” luciendo un sombrero vueltiao siempre que está en el escenario. Por su parte, “la facción moderna” la lideraban músicos como Ernesto “Teto” Ocampo, Iván Benavides o Carlos Iván Medina. Este último ingresó a La Provincia gracias a su participación en

el grupo de rock bogotano Distrito Especial, una de las grandes influencias de Carlos Vives.

#### **4.2. Distrito Especial, “el patrón bogotano”**

El público de clase media de las grandes ciudades interpretó la labor de Carlos Vives y La Provincia como un doble ejercicio de *juvenilización de la tradición* (gracias a una estética urbana que tuvo gran acogida entre los adultos jóvenes de la época) y de *modernización del vallenato* (a partir de introducir instrumentos como guitarras eléctricas o teclados). Este último fue el concepto más empleado para dar cuenta del estilo musical de Carlos Vives: “vallenato moderno”, un término que, a pesar de su imprecisión y esencialismo, pone sobre la mesa las representaciones colectivas sobre tradición y modernidad.

Es impreciso porque en realidad toda la música de Vives no es vallenato, su repertorio incluye otras músicas caribeñas colombianas como la puya, el paseo, la champeta o la cumbia. Y es esencialista porque asume que, por definición, el vallenato no es moderno. Siguiendo esta lógica discursiva, lo local se asocia *vis a vis* con lo tradicional y lo global con lo moderno, de allí que el uso de instrumentos eléctricos, ligados icónicamente con géneros como el rock o el pop, denote modernidad. Lo curioso es que en los primeros discos de Carlos Vives no hay un marcado protagonismo de este tipo de instrumentos (de hecho, sólo hasta bien entrada la década de los 2000 se volverán frecuentes los solos de guitarra, en particular en el álbum *El rock de mi pueblo* [EMI, 2004]), aún así, el sonido de Carlos Vives y La Provincia se convirtió en un emblema de modernidad musical y fue asumido por muchos como un síntoma del cambio de siglo (Sevilla et al., 2014).

La idea de la “modernización del vallenato” tomó peso gracias a la imagen y los antecedentes rockeros de Carlos Vives, no en vano algunos medios se han referido a él como “el Elvis Presley colombiano”, “[...] un hombre blanco que canta con sentimiento de negro y ha vendido millones de discos” (Fraser, 2001. La traducción es mía). La segunda mitad de la década de 1980, justo antes de participar en la serie *Escalona*, puede ser vista como el “periodo rockero” de Carlos Vives. En esos años grabó tres álbumes fuertemente influenciados por la balada pop y

el rock, sobre todo, el rock argentino. Así que no es extraño que en su segundo álbum, titulado *No podrás escapar de mí* [CBS, 1987], Vives versionara ‘Yo no quiero volverme tan loco’ y ‘Quizás porque’, dos clásicos del rock en español popularizados por el cantautor argentino Charly García<sup>83</sup>. No es extraño básicamente porque el rock argentino ha sido uno de los fenómenos más relevantes e influyentes de la escena musical latinoamericana desde finales de los años setenta.

Con el tiempo, a los grandes íconos del rock argentino se unieron grupos de otros países hispanohablantes (principalmente chilenos, españoles y mexicanos), y se consolidó un circuito de conciertos y eventos masivos que se etiquetaron en su día con el rótulo “Rock en español” o “Rock en tu idioma”. La industria musical fue la encargada de proponer y posicionar este rótulo, en especial el sello discográfico BMG Ariola, que lo usó para promover sus artistas en un momento en que las canciones en inglés dominaban el consumo musical entre el público joven de los grandes centros urbanos del continente. Un caso excepcional fue el de Argentina, donde, como reacción al conflicto geopolítico con Inglaterra por la soberanía de las Islas Malvinas (1982), la escena musical local se nutrió de producciones de corte nacionalista y antiimperialista, con lo cual cantar en español se volvió imperativo, casi una política de Estado.

En Colombia, la oferta mediática se alineaba a tal punto a las tendencias de la industria musical hegemónica que, en poco tiempo, los grandes éxitos en inglés y la música tropical de vocación más internacional relegaron los boleros, la ranchera y el tango –géneros asociados con los sectores populares– a un lugar secundario del espectro radial. Ese lugar fue la señal de Amplitud Modulada (AM), sinónimo desde hace tiempo de música “vieja” e incluso “campesina”. Es de resaltar que esta (sub)valoración cultural obedece mayormente a un asunto técnico, pues debido al ancho de banda de la frecuencia la señal AM es de poca calidad pero de gran alcance, así que llega sin problema a zonas rurales, incluso montañosas. En contraste, los sonidos modernos y masivos se tomaron la Frecuencia Modulada (FM), una señal que ofrece mayor fidelidad pero difícilmente se extiende más allá de los límites de las ciudades. La conclusión lógica de los empresarios de la época era que si querían que el rock en español se

---

<sup>83</sup> Aquí se puede escuchar la versión de Carlos Vives de ‘Yo no quiero volverme tan loco’: <http://bit.ly/2b9AV2A> [Video #29 en canal de Youtube].

convirtiera en un fenómeno masivo y comercial, debía introducirse en la frecuencia FM, y la estrategia para posicionarlo allí fue apelar a una suerte de identidad idiomática latinoamericana y colmar la programación de las recién creadas emisoras juveniles con las canciones más populares (repetidas hasta el cansancio) de unas pocas bandas.

Aunque el fenómeno del “Rock en tu idioma” tuvo sus buenos momentos –como el recordado Concierto de Conciertos, organizado en Bogotá por empresarios privados en septiembre de 1988–, la verdad es que no duró mucho y dejó poco en términos de industria musical. Salvo un puñado de grupos y artistas capaces de llenar teatros con su propio repertorio, la mayoría de las bandas locales que se animaban a componer y cantar en español no tenían mucho poder de convocatoria ni apoyo por parte de las grandes disqueras o los medios de comunicación. En esta atmósfera se generalizó entre los jóvenes una actitud de desdén por las músicas regionales, que se les antojaban músicas para viejos y campesinos, como la señal AM; de allí que “Tocar jazz o cantar rock en inglés, y al mismo tiempo negar todo referente local, era el camino adecuado para muchos” (Sevilla et al., 2014: 213). Con todo, algunos grupos se animaron a alternar los *covers* del rock argentino con temas originales y a emprender la búsqueda de una identidad sonora que no se agotaba en el hecho de cantar en español sino que exploraba músicas y ritmos locales. Eso fue lo que hizo, a finales de los años ochenta, Distrito Especial.

Desde el nombre mismo se hacía evidente la centralidad de Bogotá en el horizonte narrativo y compositivo de este grupo, conformado originalmente en 1987 por dos bogotanos y un barranquillero (en su orden: Carlos Iván Medina, Bernardo Velasco y Einer Escaf). Según afirma Carlos Iván Medina, fundador del grupo, el germen de Distrito Especial fue Cascabel, un trío que hoy pocos recuerdan, liderado por el guitarrista Julio Bovea Jr., hijo de Julio Bovea, ni más ni menos que el músico que dio a conocer la obra de Rafael Escalona en el interior del país hacia mediados del siglo XX. Medina, quien hizo su debut escénico con este grupo siendo aún adolescente, tiene claro que “Cascabel fue la inspiración directa de Distrito Especial porque lo que ellos hacían era rock y folclor, ¡pura fusión! [...] Ahí aprendí a apreciar la música colombiana, a trabajar con ritmos de acá pero enmarcar el sonido dentro del género rock” (Carlos Iván Medina, entrevista con el autor; enero 22 de 2016). Esta última observación es importante,

pues a diferencia de otros grupos que he mencionado en esta genealogía por haber introducido instrumentos “modernos” en músicas tradicionales, Distrito Especial era fundamentalmente *una banda de rock* que exploraba ritmos y músicas regionales de Colombia.

Junto al grupo Cascabel, otra influencia determinante para el concepto musical de Distrito Especial fue, una vez más, el rock argentino. A este respecto, comenta Carlos Iván Medina:

Recuerdo que teníamos un amigo argentino que fue muy importante para nosotros: Patricio Reig Issacs. El traía los discos de Charly García y Luis Alberto Spinetta recién salían y nos los mostraba; nosotros los grabábamos en casete y los poníamos a circular entre los amigos. Lo más loco es que hace poco, hablando con Carlos [Vives], nos dimos cuenta que lo que él escuchaba de rock argentino también le llegó por esos casetes que nosotros grabábamos [...] Pero Patricio Reig también fue importante porque regañaba a los grupos que cantaban en inglés: “¿qué es eso?”, “¿a ustedes qué les pasa?”, les decía, y soltaba un discurso sobre el rock argentino y la identidad y nos dejaba pensando (Entrevista con el autor; 22 de enero, 2016).

Distrito Especial grabó dos álbumes: *D.E. Mentos* [CBS, 1989] y *Documento* [Sonolux-Gaira, 1995]. En ambos trabajos supieron combinar géneros como el rock, el funk y el jazz con su interés por las músicas del Caribe y la región andina; al tiempo, su letras retrataban con humor e ironía elementos de la cultura popular y la vida caótica de la ciudad. En el perfil de Facebook del grupo, denominan esta singular mezcla de elementos musicales y narrativos como “Gastrofunk”: “[...] una amalgama del funk de los afroamericanos de los Estados Unidos con la cumbia de los afroamericanos e indígenas colombianos (algo así como James Brown y Totó la Momposina), todo esto con un tinte de blues y rock argentino. Nosotros lo identificamos como Gastrofunk: el funk que brota de las entrañas colombianas”. Más allá del término –llamativo pero incierto–, cuando uno escucha canciones como ‘Cachivaches’ o ‘Top Fori’, donde las tamboras alternan con el acordeón vallenato y las guitarras explícitamente rockeras, reconoce en Distrito Especial muchos de los arreglos y las intenciones estéticas que unos años más tarde caracterizarán la música de Carlos Vives y otros grupos de NMC<sup>84</sup>.

---

<sup>84</sup> El perfil de Facebook de Distrito Especial se puede consultar en: <http://on.fb.me/20qzGgQ>, y aquí se puede escuchar ‘Cachivaches’: <http://bit.ly/2bdkmkP> [Video #30 en canal de Youtube].

A finales de los años ochenta la música de Distrito Especial ya era conocida en varias regiones del país gracias a que en 1989 el grupo abrió los conciertos de la primera gira de Charly García en Colombia. De esta manera llegaron a presentarse ante audiencias masivas en ciudades como Medellín y Bogotá. Ese mismo año, anticipando la *intermedialidad* propia de la NMC, Distrito Especial alcanzó un público mucho más amplio a partir de su participación en la telenovela *LP Loca Pasión* [RTI, 1989], una historia de amor juvenil protagonizada por Carlos Vives, quien interpretaba a un rockero ciudadano. A la postre, este encuentro entre el grupo de rock bogotano con una propuesta vanguardista y el individuo mediático y carismático de acento costeño sería crucial para la escena musical nacional. La conexión fue inmediata dado lo mucho que tenían en común, desde el gusto por el rock en español hasta los flirteos con la música del caribe colombiano. Por ello Carlos Vives no duda en afirmar que Distrito Especial “Es la banda de rock colombiano que a mí más me ha gustado porque era muy cercana a la corriente del rock argentino pero con temáticas nuestras. Incluso ellos ya mezclaban tamboras y gaitas” (citado en Semana, 2002: 63). Según el periodista Eduardo Arias (2014b), lo que logró Distrito Especial con esta mezcla fue “encontrarle el rock a la cumbia”, y de este *encuentro* salió una pauta o un patrón de composición musical que el propio Vives bautizó como “el patrón bogotano”.

Hacia 1992, tras el éxito alcanzado por *Escalona*, Carlos Vives estaba decidido a relanzar su carrera musical creando un estilo propio a partir de retomar temas clásicos de la Música Costeña y arreglarlos y orquestrarlos según el “patrón bogotano” de Distrito Especial. A este respecto cuenta el propio Vives:

Me puse a analizar cómo tocaban: ellos eran muy bluseros, pero como había un baterista barranquillero, cuando el man quería cambiar lo que estaba haciendo y ponerlo en cumbia le salía muy fácil. Tú sabes, podía transportar el blues a la cumbia, y eso me llamó mucho la atención [...] Entonces yo quería aplicar cosas que el blues había aplicado en la creación de sonidos nuevos, como el rock and roll, el ska, y muchos otros, y vi que en Distrito, ellos lo hacían; que habían encontrado la fórmula. No sé qué tan consciente haya sido [...] pero veía esto y pensaba: ¿qué tal si yo pudiera inventarme algo con eso que hay allá [en Bogotá] y se lo pongo a esto [la música costeña]?; o ¿cómo proyectar algo que es nuestro, y ser atrevidos y ponerlo a competir con lo que se vende afuera? (citado en López Narváez, 2011).

Este fue el origen de Carlos Vives y La Provincia, un proyecto músico-cultural que ha producido casi una decena de discos en veinte años y muchos número-uno en listados de popularidad nacionales e internacionales. Es razonable pensar que este proyecto no hubiera sido posible sin la impronta de Distrito Especial, al menos tal y como lo conocemos hoy, no sólo por el aspecto conceptual sino por los préstamos y movimientos de los músicos. Einer Scaff, por ejemplo, el baterista barranquillero del grupo, ha participado en varios de los discos de Carlos Vives. Como él, otros músicos hicieron la misma transición, pues en Distrito Especial llegaron a tocar gaiteros y tamboreros como Jan Betancourt (nieto de Delia Zapata Olivella), o Gilbert Martínez, quien más adelante entraría a hacer parte de la “facción tradicional” de La Provincia. Finalmente, según me comentó en entrevista Carlos Iván Medina, quien pasó de ser el líder de Distrito Especial a convertirse en pianista y parte de la columna vertebral del grupo de Carlos Vives desde 1994, “También fue gracias a Distrito que la gaita entró a La Provincia”. Este tampoco es un dato menor, pues así como para algunos Vives “reencauchó el vallenato” (Ariza, 1999; Guerrero, 1997), es decir, lo reintrodujo en el mercado de valores culturales, también valorizó instrumentos como la gaita, que hasta el momento casi no habían figurado en los circuitos musicales masivos<sup>85</sup>.

Ahora bien, a pesar de ser un grupo marcadamente bogotano, la propuesta musical de Distrito Especial también ponía sobre la mesa el debate por la identidad nacional (o por la “colombianidad”, término que empezó a ponerse de moda entonces), en especial con aquellas canciones que hablaban –si bien de forma crítica e irreverente– de volver a mirar lo propio y convertirlo en objeto de orgullo colectivo. Es por esto que cuando le preguntan por la importancia de su grupo en la escena local, Carlos Iván Medina responde sin rodeos: “Distrito cimentó las bases de la colombianidad. Dijimos: si vamos a hacer música ante el mundo lo mejor es con lo que somos y lo que viene instalado genéticamente en nosotros por la cultura” (citado en Restrepo, 2012).

---

<sup>85</sup> La visibilidad que Carlos Vives y La Provincia le dieron a la gaita, puede considerarse un antecedente de la popularización, en contextos urbanos, de otros instrumentos tradicionales de las músicas regionales colombianas en el siglo XXI (J. S. Rojas, 2009). Como se verá más adelante, esto fue lo que hicieron grupos de NMC como Chocquibtown o La Mojarra Eléctrica con la marimba de chonta.

En términos de relato nacional y construcción identitaria, lo de Distrito Especial fue apenas el primer momento de una larga operación de (re)valorización y (re)significación de “lo colombiano” que inició a mediados de la década de 1990. Dada la crisis de la economía y la política, esferas cooptadas por el narcotráfico, la corrupción y la poca legitimidad, los insumos para este ejercicio de pensar en positivo la identidad nacional tenían que provenir de la cultura, en particular de la diversidad musical. Tras una lectura muy acertada de las reglas del juego de la multiculturalidad que ha caracterizado el mercado simbólico de las últimas décadas, la apuesta de grupos como Distrito Especial fue explotar aquello en que somos “ricos”, aquello que *somos/tenemos nosotros*, en contraste con lo que *son/tienen ellos*; es decir,

[...] nuestra filosofía con Distrito y después con Carlos Vives era esta: no tiene sentido que queramos hacer rock y funk mejor que los gringos, pero sí podemos hacer *rock folclórico* mucho mejor que *ellos* porque *allá* no tienen chandé, no tienen cumbia, *no tienen todos esos ritmos que nosotros tenemos, toda nuestra diversidad*. Ese fue nuestro punto de partida con La Provincia: *nuestra riqueza* (Carlos Iván Medina, entrevista con el autor; 22 de enero, 2016. La cursiva es mía).

### 4.3. Los “clásicos” años noventa

En esta genealogía no me interesa recorrer toda la discografía de Carlos Vives, tan sólo aquellos trabajos que más influenciaron el campo cultural e insinuaron la aparición de la NMC en el horizonte; por ello a continuación me detengo a analizar las prácticas de producción y recepción de dos de sus discos: *Clásicos de la provincia* [Sonolux, 1993] y *La tierra del olvido* [Sonolux, 1995]. Es importante mencionar que estos fueron los primeros trabajos conjuntos de Carlos Vives y su grupo La Provincia, conformado tras el encuentro con Distrito Especial (en 1989) y el éxito de la telenovela *Escalona* (en 1991). Ambos discos, además, fueron muy celebrados por el protagonismo que se le supo dar tanto a “la facción tradicional” como a “la facción moderna” del grupo; con todo, este asunto de las facciones, y de lo tradicional y lo moderno, resulta más fácil de rastrear en la imagen de los músicos de La Provincia y en el imaginario del público que en la música misma del grupo, pues las fronteras sonoras, como muchas fronteras, no son claras.



Según Sevilla et al. (2014), tras la popularidad de la telenovela y los discos de la banda sonora, se empezó a gestar un nuevo patrón de consumo musical entre las clases medias urbanas del país. De pronto las músicas caribeñas colombianas fueron escuchadas con otros oídos y sus intérpretes vistos con otros ojos. Como buen publicista, Carlos Vives entendió las posibilidades que se abrían y se lanzó a dar forma a su siguiente jugada para posicionarse en el campo musical: *Clásicos de la provincia* [Sonolux, 1993], un disco cuyo título y repertorio expresan muy bien el concepto de la propuesta musical de Vives: volver sobre la historia y la tradición, y llevar la música de la región caribe (“la provincia”) a tantos lugares como fuera posible. Al ser este el primer trabajo de Carlos Vives y su nuevo grupo, la jugada resultaba arriesgada pues no es común que el estreno de una agrupación sea con un álbum de “clásicos”, es decir, que mire al pasado, aún si las versiones que propone resultan innovadoras y vanguardistas. Tal vez por el riesgo que comportaba, la multinacional Sony Music no se animó a secundar a Vives en esta nueva empresa y tuvo que buscar apoyo en Sonolux, una disquera colombiana más modesta.



Imagen 4. CD *Clásicos de la provincia*  
[Sonolux, 1993]

Tras su lanzamiento en Bogotá, en 1993, *Clásicos de la provincia* vendió más de un millón de copias en Colombia, rompiendo todos los récords históricos del mercado nacional y llegando incluso a figurar en los listados de ventas de países como México, España y Estados Unidos. Aunque a los puristas de la Música Costeña no les gustó, el disco fue un éxito sin precedentes legitimado con contundencia por las cifras. Yo, como muchos colombianos, recuerdo que durante un par de años algunas canciones de ese disco se escucharon a toda hora y en todo lugar, daba igual que

fuera público o privado. Así, Clásicos como ‘La gota fría’ o ‘Alicia adorada’ lo mismo se escucharon en la radio del transporte público que en las fiestas familiares y los reproductores personales, pues la aparición de *Clásicos de la provincia* coincidió con la entrada de los discos

compactos (CD) al país (ver Imagen 4). Gracias a una acertada estrategia de mercadeo y a la mediación tecnológica, la música de Carlos Vives se había hecho omnipresente.

En términos de producción musical es de resaltar que *Clásicos de la provincia* fue producido y mezclado por Eduardo de Narváez en Florida, Estados Unidos, ni más ni menos que el principal centro de producción cultural para el mercado latino en Norteamérica. El resultado fue un sonido que seguía de cerca los parámetros de las grandes producciones discográficas de la época, con lo cual por primera vez un artista colombiano se ponía técnicamente a la altura de figuras internacionales de la música en español como Gloria Estefan o Alejandro Sanz. La selección del disco incluyó 15 temas, todos ellos de autoría de reconocidos compositores de la Música Costeña (como Rafael Escalona, Alejandro Durán, Leandro Díaz o Emiliano Zuleta), algunos de los cuales eran verdaderos “clásicos” y habían muerto mucho antes del lanzamiento del disco, de allí que el público menos conocedor difícilmente pudiera distinguir entre la versión de Vives y la canción original.

Hay que insistir en que los arreglos de *Clásicos de la provincia* fueron obra de Ernesto Ocampo, Bernardo Ossa y Eduardo de Narváez, y es que por años estos dos productores han sido artífices de muchos éxitos en el campo musical colombiano y latinoamericano. Es por ello que vale la pena mencionar la canción número siete del disco, una versión con arreglos muy originales del tema ‘Altos del Rosario’ de Alejo Durán. Parte de esa originalidad se debe a las líneas melódicas de la gaita y el saxofón, cuya grabación, según consta en los créditos del disco, estuvo a cargo de un músico que ya había aparecido en esta genealogía de la NMC: Antonio Arnedo<sup>86</sup>. El arreglo y la línea melódica de la gaita en esta canción hace pensar que la labor de Arnedo consistió en una suerte de “occidentalización de la gaita”, lo que fue interpretado por algunos gaiteros tradicionales como una suerte de “deformación idiomática”. En todo caso, con el tiempo la gaita se convertiría en un sello propio de La Provincia, y quién mejor para interpretarla que un músico “tradicional” o al menos alguien con pasado en la música folclórica. Fue así como la cartagenera Mayte Montero entró a hacer parte del proyecto de Carlos Vives gracias a sus

---

<sup>86</sup> Aquí se puede escuchar la versión de Carlos Vives y La Provincia de ‘Altos del Rosario’: <http://bit.ly/2bGxFKv> [Videos #31 en canal de Youtube].

credenciales como gaitera de Totó la Momposina y, sobre todo, por su trabajo previo con Joe Arroyo, quien había incluido la gaita tempranamente en canciones como ‘Homenaje a Estefanía’. No es exagerado plantear, entonces, que la gaita de los discos de Carlos Vives se inspiró en el trabajo de Joe Arroyo.

Ahora bien, los noventa fueron años de auge de la cultura visual y el videoclip (Berland, 1993). Sin ir tan lejos, el influyente canal de televisión Mtv Latinoamérica apareció en 1993, el mismo año del lanzamiento de *Clásicos de la provincia*. Por esto y porque está especialmente cargado de pistas y sentidos, quiero detenerme en el análisis del video con que se promocionó este disco en todo el país, emitido en el *prime time* de uno de los dos canales privados que existían en aquel momento<sup>87</sup>. El video tiene una duración de 45 minutos e inicia con este texto:

La siguiente historia relata los hechos que encarnan el *renacimiento* de **La Provincia** en su **nueva era**. Los nombres de los personajes y lugares que aquí aparecen no fueron cambiados con el fin de *proteger la autenticidad histórica* de lo que aquí contamos (Los colores son del original; la cursiva es mía).

Por generaciones, los niños colombianos han crecido repitiendo la versión escolar según la cual el amarillo de la bandera representa las riquezas del país. En sintonía con esta versión, aquí el uso del color amarillo recuerda la idea de Carlos Iván Medina: “nuestra diversidad musical es nuestra riqueza”. El lugar de esa riqueza es “La Provincia”, una región imaginada e imprecisa que en las representaciones colectivas se traslapa con la costa caribe colombiana. Así, según advertía el video, la de los noventa sería la década del “renacimiento” y “la nueva era” de la música costeña. Pero ¿quiénes protagonizarán dicho renacer?...

Una vez el texto introductorio desaparece en la pantalla, nos encontramos en una playa de Santa Marta donde tres jóvenes blancos (entre ellos Carlos Vives) hablan sobre los orígenes indígenas, africanos y europeos de lo que ellos llaman “la música vallenata”. Lo que sigue es una suerte de *road movie*, pues a bordo de una vieja camioneta los tres jóvenes inician un viaje entre Santa Marta y Valledupar; sin saberlo, en el camino se irán encontrando con múltiples personajes, todos ellos músicos que se unen al grupo de viajeros. A lo largo del video, mientras avanza el

---

<sup>87</sup> Aquí se puede ver el video en cuestión: <http://bit.ly/2b9vpJS> [Video #32 en canal de Youtube].

peregrinaje musical, se van intercalando imágenes panorámicas de hermosos paisajes (el mar, la playa, las llanuras), detalles de la flora y la fauna de la región, y cuadros costumbristas como un grupo de pescadores artesanales en plena faena. Desde entonces, y al mejor estilo de las campañas para promover el turismo ecológico en el siglo XXI, muchos videoclips de las canciones de Carlos Vives y La Provincia emplearán este recurso idílico y bucólico.

Entre las personas que van conociendo en la ruta y se van integrando al grupo, conformando La Provincia, encontramos a un hombre de marcado acento guajiro que camina por una carretera de tierra cargando un acordeón y un racimo de plátanos: es Egidio Cuadrado. Más adelante, al caer la noche, se topan en una pequeña casa rural con un joven bogotano de cabello largo, muchos aretes y pocas palabras: es Ernesto “Teto” Ocampo, uno de los mejores guitarristas del país. A continuación los viajeros tienen una serie de *encuentros con la tradición*. Primero, la fantasmagórica y macondiana aparición de Alejo Durán (1919-89), “el rey negro del acordeón”, que parece darles su bendición y pasarles el testigo de la música costeña mientras interpretan ‘Altos del Rosario’. Le sigue el compositor Leandro Díaz (1928-2013), quien por obra de los realizadores del video termina cantando a coro con Carlos Vives su clásico ‘Matilde Lina’. Finalmente, después de asistir a una práctica musical de un grupo de indígenas Kogui en pleno territorio Tayrona, en la Sierra Nevada de Santa Marta, llegan a la plaza Francisco el Hombre de Valledupar, el escenario más tradicional del Festival de la Leyenda Vallenata. Con todas estas coordenadas culturales y temporales (las alusiones a lo africano, lo indígena y lo mestizo, y el cruce entre lo tradicional y lo moderno), Carlos Vives y compañía presentaban al país su propuesta musical. Por ello, en mi opinión, el video de *Clásicos de la provincia* es un punto de inflexión; allí, tras lo estrictamente musical, se insinúa un nuevo proyecto cultural.

Esta producción audiovisual fue la mejor estrategia de promoción de *Clásicos de la provincia*; entre otras cosas porque incluyó videoclips de más de la mitad de los temas del disco, de esta manera el público se empezó a familiarizar con el repertorio del grupo. En el video, todas las canciones son interpretadas en vivo, en un escenario colmado de equipos de amplificación, micrófonos profesionales y gran cantidad de luces multicolores, siempre, además, frente a una multitud excitada, compuesta mayormente por gente joven. Así fueron los conciertos que Carlos

Vives y su grupo ofrecieron dentro y fuera del país en el marco de la gira de *Clásicos de la provincia*, auténticos megaconciertos, espectáculos masivos de un gran despliegue técnico y logístico, muy diferentes de “las parrandas” sin amplificación y para pequeñas audiencias que se mostraban en la telenovela *Escalona*. Con todo, aún hoy los conciertos de Carlos Vives tienen algunas reminiscencias de aquellas “parrandas” tradicionales, como confirmé tras asistir a su más reciente presentación en el estadio El Campín de Bogotá, en agosto de 2015. En efecto, como si se tratara de “un juglar de antaño” –la expresión es de mi papá–, sus *performance* incluyen saludos a amigos (“a mi compadre...”) y menciones a pueblos y comunidades de todo el país (“para la gente de...”).

Aunque Carlos Iván Medina se unió a La Provincia después de la grabación de *Clásicos de la provincia*, para él una de las cosas más importantes de este disco fue que “[...] llegó a la gente de todo el país y creó un sentimiento de unidad en torno a lo colombiano, y eso no se veía en esa época” (Carlos Iván Medina, entrevista con el autor; 22 de enero, 2016). Tiene razón Medina, este aspecto es determinante, y lo es porque después de años de mirar hacia fuera y ponderar lo extranjero mucho mejor que lo propio (Gutiérrez, 1961), el país experimentó una atmósfera de optimismo y pareció unirse en torno a dos eventos de naturaleza muy diferente pero que marcaron la agenda pública de aquellos años: la firma de una nueva constitución en 1991, tras la firma del acuerdo de paz con el grupo guerrillero M-19, y la expectativa por la participación de la selección nacional de fútbol en el mundial de 1994. En este contexto de auge de la colombianidad, la de Carlos Vives, más que como música regional, fue escuchada y vivida como una música de carácter nacional; una música que, a diferencia de los géneros minoritarios y de especialistas, antes que excluir, convocaba y unía.

Un artículo publicado en el periódico El Tiempo en noviembre de 1993, bajo el título “Vives, de local en tierra paisa”, cuenta una anécdota muy sugerente al respecto. *Clásicos de la provincia* se promocionó con conciertos en diferentes ciudades del país, cuando le llegó el turno a Manizales el clima no fue el mejor y el evento tuvo lugar bajo una lluvia copiosa y un intenso frío, toda una antítesis del paisaje tropical asociado a la Música Costeña. El público, sin embargo, se mostró entusiasmado hasta la euforia, una actitud inédita entre los habitantes de una zona

reconocida ampliamente por su regionalismo. En palabras de una de las asistentes al concierto: “Es la primera vez que en Manizales pasa esto. Y es bien raro que sea con música vallenata porque a los paisas nunca les ha entrado el vallenato” (citado en Insignares, 1993).

Su carisma, su buena acogida entre el público y su reivindicación constante de un discurso abiertamente nacionalista –pues no perdía oportunidad para manifestar su orgullo de ser colombiano–, le sirvieron a Vives para tener una buena relación con la prensa y los medios de comunicación en general. Allí empezó el proceso de iconización de algunas de sus canciones. En poco tiempo se publicaron cientos de artículos periodísticos y notas televisivas que ponderaban la música y la imagen de Carlos Vives, que no tardaron en ser *usadas* por las instituciones del Estado y las del mercado. En agosto de 1994, por ejemplo, Vives y su grupo se presentaron en la posesión de Ernesto Samper Pizano, el cuestionado ganador de las elecciones presidenciales de ese año (Wade, 2002). El gesto fue interpretado como una maniobra desesperada de Samper para superar una profunda crisis institucional producida después de que se conociera la filtración de dineros del narcotráfico en la financiación de su campaña.

Unos cuantos meses después de participar en la ceremonia de posesión presidencial de Samper, el grupo empresarial Ardila Lulle contrató a La Provincia para liderar la campaña publicitaria de uno de sus productos estrella, la bebida gaseosa Colombiana La Nuestra. La piedra angular de esta campaña fue un comercial de televisión que iniciaba con la voz en off de Carlos Vives diciendo: “Cuando la pasión colombiana toma fuerza, nada la detiene”; a continuación él y varios integrantes de su grupo cantaban una y otra vez el estribillo “toda mi gente es cada vez más colombiana”<sup>88</sup>. Además de la alusión a “lo nuestro” y del uso temprano de la expresión “mi gente”, que más adelante se tornaría moneda de cambio de todos los músicos que buscaran congraciarse con el público, el comercial protagonizado por Vives es un antecedente notable del eslogan “Colombia es pasión” y la agresiva campaña con que se posicionó la marca país en los primeros años del siglo XXI.

---

<sup>88</sup> Aquí se puede ver el comercial de Colombiana protagonizado por Carlos Vives y La Provincia: <http://bit.ly/2bH8GHX> [Video #33 en canal de Youtube].

Este tipo de usos de la música no son nada nuevos. En realidad lo que demuestra “el fenómeno Vives” es que esta tendencia no ha hecho más que exacerbarse en los últimos años. Cada vez es más frecuente que las entidades públicas o los partidos políticos busquen el apoyo de artistas de buena imagen y aceptación en todo el país como una forma de *contrarrestar su déficit de legitimidad y conseguir votos*; las empresas, por su parte, se sirven de los músicos y su trabajo para *ganar popularidad e incrementar las ventas*. Ante el imperativo de ganarse a la opinión pública (cuya sagrada –aunque maleable– voluntad se expresa en las encuestas), las instituciones estatales se han visto en la necesidad de invertir como nunca en publicidad y competir con la empresa privada para obtener los favores de los artistas más queridos por el público. Los más demandados, por supuesto, son los que tiene mayor figuración a nivel nacional, artistas como Carlos Vives en los años noventa, cuya obra demostró no ser flor de un día o una simple imposición de la industria musical, y llegó a convertirse en un ícono musical de la nación y en un producto de exportación.

#### **4.4. ‘La tierra del olvido’, producto de exportación**

La música de Carlos Vives y La Provincia “[...] dislocó las imágenes convencionales sobre vallenato, región Caribe, jóvenes y país” (Sevilla et al., 2014: 341). Esta dislocación fue posible gracias al entramado jurídico-administrativo y a la disposición política de (re)valorar la diversidad cultural que trajo consigo la Constitución de 1991. En muchos sentidos, esta constitución de vocación “culturalista” removió fuertes inercias históricas y redefinió la forma como el Estado y el mercado se relacionaban con la cultura y las tradiciones (Therrien, 2011). Así, pasamos del prejuicio colonial según el cual ciertas tradiciones culturales no europeas o eurocéntricas eran lastres, signos de barbarie y causales de subdesarrollo, a la versión multiculturalista que las concibe como patrimonio, fuentes de riqueza y recursos explotables.

Además de marcar tendencia en el mercado cultural, Carlos Vives –y algunos otros artistas colombianos de gran figuración internacional como Juanes y Shakira– también ha liderado el “renacer musical del país” (Cepeda, 2010). Como ya he señalado, en estos días casi siempre detrás de la música y la cultura viene la política y la economía, por ello el “renacer musical” fue

uno de los muchos frentes del proyecto de “cambiarle la cara al país” y atraer la inversión y el turismo extranjero, así como las remesas de muchos colombianos radicados en el exterior. En este contexto, el “vallenato moderno” de Carlos Vives y La Provincia se convirtió en un motivo de alegría y orgullo hacia adentro, y, simultáneamente, en un producto de exportación, lo que jalonó su reconocimiento y consagración internacional. De hecho, un momento importante del proceso de iconización de la música de Carlos Vives se vivió en 2002, cuando ganó el Grammy a Mejor álbum de Música Tropical con su disco *Déjame entrar* [Sonolux/EMI Music, 2002].

Para cerrar este apartado quiero referirme a una dimensión muy polémica de la figura pública de Carlos Vives: su postura política, aunque sería más acertado hablar de la ausencia de posturas políticas en sus apariciones públicas. A decir verdad sorprende que después de tantos años de (sobre)exposición mediática Vives haya logrado mantenerse al margen del debate político y no ser asociado con ninguna ideología o partido. En todo el trabajo de archivo realizado para esta investigación no logré encontrar una sola toma de posición medianamente “comprometedora” por parte de éste, uno de los artistas más queridos por los colombianos. Tanto en su música como en los videos y entrevistas, el mensaje es el mismo: optimismo, lo que es en sí una postura política. La letra y el videoclip de ‘La tierra del olvido’, acaso el mayor éxito de Carlos Vives y La Provincia, resultan bastante elocuentes si se interpretan en esta clave.

Dos años después de *Clásicos de la provincia*, Vives y su grupo publicaron el álbum *La tierra del olvido* [Sonolux, 1995]. Como su predecesor, este disco fue todo un acontecimiento en el campo musical, y la canción homónima ‘La tierra del olvido’ se convirtió en un fenómeno casi sin precedentes. Recientemente la Revista Arcadia (2014) incluyó esta canción entre las producciones culturales más significativas del siglo XX en Colombia. Pero más allá de la historia de amor que se percibe en la superficie del texto, uno de los aspectos más significativos de esta pieza es la alusión al olvido, un tema que –como su reverso, la memoria– ha sido objeto de controversia en la última década. Desde esta perspectiva es válido preguntarse: ¿cuál es la tierra del olvido?<sup>89</sup>

---

<sup>89</sup> Aquí se puede ver el videoclip oficial de ‘La tierra del olvido’: <http://bit.ly/2b8zCCo> [Video #34 en canal de Youtube]. Parte del análisis que hago a continuación de este y otros videoclips se orienta por algunos de los preceptos metodológicos planteados por Jody Berland (1993) a propósito de la articulación



Dice Iván Benavides, compositor de ‘La tierra del olvido’, que al crear esta pieza “Tenía una visión que pasaba por buscar una renovación estética, sabía que el resultado tenía que ser optimista y tener objetivamente estructuras comerciales” (citado en Wilson, 2013: 207-208). Los tres aspectos mencionados por Benavides (la renovación estética, el optimismo y la inclinación comercial) tienen un correlato visual y narrativo más o menos claro en el videoclip, pues éste intercala tres historias y se mueve en tres niveles diferentes: los músicos, los paisajes y la historia de amor. Esta última –que en realidad es una historia de desamor, pues una joven mujer se cansa del maltrato de su pareja y huye para siempre–, es el mejor indicio de la intención comercial de la canción, que inicia con un bello arpegio de guitarra, algo propio de la balada-pop. En un segundo nivel, las imágenes de la pareja de campesinos se mezclan con las de los miembros de La Provincia, quienes cantan y tocan sus instrumentos alrededor de una fogata en la playa. Se trata de una escena que rezuma alegría y ambiente festivo, por ello, en un gesto tradicional entre los intérpretes de Música Costeña, cada vez que la cámara enfoca a uno de los músicos este sonríe y baila.

El tercer plano narrativo del video, el de los paisajes majestuosos, es quizá el más importante de todos, y es el que más relación tiene con el optimismo que permeó deliberadamente la concepción de la canción. Para mí, que no tenía recuerdos claros de La Costa pues había ido siendo todavía muy pequeño, ‘La tierra del olvido’ representó la primera vez que veía planos aéreos de la Sierra Nevada de Santa Marta y primeros planos de su fauna y flora. A decir verdad, el despliegue técnico era inédito para la época y el resultado fue un videoclip hecho de auténticas postales que mostraban la región Caribe como un lugar idílico y pacífico, habitado por comunidades indígenas milenarias, imponentes aves y, para usar una expresión de *Cien años de soledad*, “[...] piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos” (García Márquez, 1967 [1988]: 9).

---

entre significados, sonidos e imágenes en los videoclips musicales. Para Berland hay que dar cuenta de, al menos, tres niveles: lo que cuentan los videoclips (la historia), el lugar del artista en el videoclip (los personajes) y, por supuesto, la canción en sí misma (la música).



Imagen 5. Carátula del disco  
*La tierra del olvido* de Carlos Vives  
[Sonolux, 1995]



Imagen 6. Carátula del disco  
*A-dios* de Génesis  
[Átomo, 1972]

Esta actitud celebratoria de la riqueza y la diversidad natural del Caribe colombiano caracterizó el concepto general del álbum *La tierra del olvido*, no sólo una canción. En palabras de Iván Benavides: “[...] había toda una idea como de ‘retorno a la naturaleza’, de hacer símbolos con la Sierra Nevada de Santa Marta, que era como el centro del proyecto a nivel simbólico; además, Carlos [Vives] decía siempre que el tema tenía que tener un poco de esperanza y optimismo” (Rubini, 2011: 74). La carátula del disco expresaba claramente esta idea de un “retorno a la naturaleza” (ver Imagen 5).

En ella se observa en primer plano una imagen de Carlos Vives semidesnudo, cuyo reflejo se proyecta en el agua cristalina, y, al fondo, el paisaje nevado de la Sierra, plétorica de árboles y animales. Junto a Vives, en medio de un tupida vegetación, aparecen Egidio Cuadrado (y su acordeón), Ernesto “Teto” Ocampo (y su guitarra) y Mayte Montero (con la gaita). Vale la pena mencionar que dos décadas antes la carátula de *A-dios*, el primer álbum de Génesis –el grupo pionero del rock colombiano que ya había aparecido en esta historia–, tuvo un concepto visual muy parecido (ver Imagen 6). Llamo la atención sobre este detalle no con la intención de insinuar una imitación o algo por el estilo, sino de hacer notar la coincidencia entre el naturalismo de la imagería hippie de los años sesenta y setenta, y el ecologismo (e indigenismo) al que se han volcado muchos artistas y movimientos sociales desde finales del siglo XX.

En conclusión, es posible afirmar que, desde sus primeros trabajos, la música de Carlos Vives ha sido estéticamente innovadora y propositiva, y, al mismo tiempo, políticamente conservadora, caracterizada por los paisajes idílicos y pacíficos, y la nostalgia por un pasado idealizado y sin conflictos, por “los buenos tiempos”, como tituló una de las canciones de *Tengo fe* [Gaira, 1997], su tercer disco. Hasta aquí, con el análisis de ‘La tierra del olvido’, un auténtico ícono musical de Colombia, no he querido sobrevalorar una canción que se creó pensando, fundamentalmente, en el éxito comercial. Sin embargo, una canción casi siempre es más que una simple canción, es un lugar de producción de sentido, de ahí que sea válida la pregunta por su trascendencia cultural y sus usos públicos. Los usos, como el sentido de las canciones, se actualizan, van cambiando; por ello, un nuevo videoclip que se lanzó en 2015 para celebrar los 20 años de ‘La tierra del olvido’ es esencialmente diferente al primero, “el original”. Se trata de una costosa producción que contó con el auspicio de la marca país y está disponible en el canal de YouTube de la Presidencia de la República de Colombia<sup>90</sup>. Alineado a la lógica del marketing territorial y a la poética de producciones como *Colombia magia salvaje* (2015), este video está lleno de imágenes paradisiacas ya no sólo de la región Caribe sino de todo el país, desde San Andrés hasta la Amazonía y desde el Valle del Cauca hasta el Vichada. Es decir, ahora “la tierra del olvido” es toda Colombia.

#### **4.5. *Nosotros de rumba y el mundo se derrumba...* NMC: entre el punk de Aterciopelados, el *psycho-tropical funk* de Bloque de Búsqueda y el *flow* de Sidestepper**

A pesar de los usos políticos y las interpretaciones críticas, ‘La tierra del olvido’ es, sin duda alguna, uno de los últimos clásicos de la música colombiana y una de las canciones más famosas del siglo XX. En agosto de 2015 entrevisté al compositor, Iván Benavides, quien me recibió en su apartamento de Chapinero Alto, una exclusiva zona residencial con una vista privilegiada de los cerros orientales de Bogotá, muy cerca de donde vive Carlos Iván Medina, el pianista de La Provincia, y muy lejos de la vieja casona de Javier Aguilera, el músico de jazz. En realidad, durante el encuentro con Benavides apenas hablamos de ‘La tierra del olvido’ y su paso fugaz por

---

<sup>90</sup> Aquí se puede ver la nueva versión del videoclip de ‘La tierra del olvido’: <http://bit.ly/2bGKzs0> [Video #35 en canal de Youtube]. A la fecha, este videoclip tiene más de treinta millones de visualizaciones.

el grupo de Carlos Vives, mi objetivo principal era otro: indagar por su participación en las agrupaciones Bloque de Búsqueda y Sidestepper, y por su condición, según la revista Shock (Rubini, 2011a), de “padre de la Nueva Música Colombiana”. Nótese que este es el tercer o cuarto “padre” que le surge a la NMC; con todo, a Benavides no le gusta este apelativo ni la propia categoría “Nueva Música Colombiana”, que se le antoja como una estrategia de la industria musical y la prensa especializada. En cualquier caso, parece que así como el pop estadounidense está obsesionado con los reyes y las reinas (“el rey del pop”, “la reina del pop”), la música popular colombiana busca desesperadamente padres fundadores.

Iván Benavides es un «músico-puente», y junto a otros miembros de La Provincia como Ernesto “Teto” Ocampo y Carlos Iván Medina, conectó lo que había con lo que vendría, es decir, algunos ritmos tradicionales colombianos con las ganas de bailar de muchos jóvenes de final del siglo XX. Hacia 1995 los tres músicos coincidieron en La Provincia, un encuentro que a la postre se ha revelado como determinante para la NMC. ¿Por qué? Porque mientras trabajan en la producción del álbum *La tierra del olvido* [Sonolux, 1995], iniciaron un proyecto paralelo: Bloque de Búsqueda, un grupo en el que prácticamente participaron todos los integrantes de La Provincia excepto Carlos Vives, y que pese a su corta duración (apenas unos cuatro años) renovó la escena musical local y tuvo gran figuración a nivel internacional.

El nombre del grupo hacía un guiño a la compleja realidad política de la época, en particular, a la unidad especial conformada en 1992 por la Policía Nacional con el único objetivo de capturar, vivo o muerto, al narcotraficante Pablo Escobar. Ambos Bloques de Búsqueda, el policial y el musical, sugieren una misma cosa: los noventa fueron años de intensas búsquedas, simultáneas y hasta contradictorias. Así, mientras el Estado y su aparato militar buscaban a Escobar para recuperar algo de la legitimidad perdida; los jóvenes, ante la crisis de las instituciones, buscaban y construían desde la música una identidad colectiva, un horizonte de sentido compartido. Las búsquedas musicales de “El Bloque”, como se conoció el grupo coloquialmente (tal vez para desmarcarlo de su homónimo policial), fueron influenciadas de manera notoria por la escena rockera de la década de 1990. En palabras de Iván Benavides: “Yo venía del dúo Iván y Lucía, que era balada y música bohemia para gente universitaria, luego todo

eso cambia radicalmente cuando empieza a pegar el *grunge* y toda esa onda alternativa y *underground* típica de los noventa” (Iván Benavides, entrevista con el autor; agosto 25 de 2015).

Esta “onda alternativa y *underground*”, y la consolidación de una industria del rock en el país (García González, 2008b), se dio paralela a la masificación de la música de Carlos Vives y La Provincia. Dos indicadores de tal sincronía. Primero: en noviembre de 1993, unos días antes del lanzamiento del disco *Clásicos de la provincia*, el diario El Tiempo publicó una nota titulada “Tiempos de rock nacional”, allí se afirmaba, quizá con demasiado optimismo, que “En Colombia están apareciendo decenas de grupos rockeros diariamente. En un nuevo momento, las bandas también están encontrando lugares en donde presentar su música. Incluso, las actuaciones se transmiten en directo por radio” (Tiempo, 1993: 5B). Un segundo indicador más claro: en 1995, el mismo año en que Vives y compañía publicaron el álbum *La tierra del olvido*, se llevó a cabo la primera edición del festival Rock al Parque en Bogotá, el evento cultural de carácter público más multitudinario que se realiza en el país y uno de los festivales de rock más importantes del continente.

A pesar de estos síntomas de buena salud, y a diferencia del fenómeno Vives, que con el tiempo se extendió casi por toda Colombia, el rock era un movimiento cuyo epicentro se circunscribía a unas pocas ciudades. Por ello no es extraño que “[...] para finales de los noventa, aproximadamente el 50% de las estaciones de radio FM en Bogotá y Medellín estaban dedicadas al rock, mientras que apenas el 9% de las estaciones de Barranquilla programaban esta música” (Cepeda, 2010: 92. La traducción es mía). Se puede afirmar, entonces, que a diferencia de países como Argentina, donde el rock sirvió para articular una identidad nacional en condiciones políticas muy particulares, en Colombia, al menos hasta los años noventa, el rock no había logrado romper muchas barreras generacionales y regionales, ni proponer un relato identitario que interpelara por igual a los viejos y a los jóvenes, o a los habitantes de las costas y a los del centro del país.

En este contexto de aceptación pero circulación restringida del rock apareció Bloque de Búsqueda. Su propuesta surge de “[...] un interés por unir cosas que aparentemente no se podían

unir, como el rock y lo latino, o lo electrónico con las músicas afro; en ese sentido no fue una búsqueda consciente y deliberada, sino que fluyó y cuando nos dimos cuenta habíamos encontrado algo gracias a los lenguajes que teníamos adentro” (Iván Benavides, entrevista con el autor; agosto 25 de 2015). Dada la composición tan heterogénea del grupo, que incluía a músicos jóvenes de todo el país como la gaitera Mayte Montero, el bajista Luis Ángel Pastor o el percusionista Gilbert Martínez (ver Imagen 7), las coordenadas musicales y culturales que convergieron en Bloque de Búsqueda cubrían un espectro espacial y temporal tan amplio que el uso de una guitarra eléctrica o de una gaita en una canción no se alineaba fácil y unívocamente (si es que alguna vez fue así) a un polo urbano y moderno u otro rural y tradicional. Aquí las cosas se mezclaron verdaderamente, incluso más que en la música de Carlos Vives, “[...] porque con El Bloque teníamos *una actitud más punkera y alternativa*, sobre todo en el sentido musical y lírico, así que había mucha más calle y mucha más ciudad de lo que de pronto había en el proyecto con Carlos [Vives]” (Iván Benavides, entrevista con el autor; agosto 25 de 2015. La cursiva es mía).



Imagen 7. Bloque de Búsqueda (De izquierda a derecha: Carlos Iván Medina, Luis Ángel “el papa’ Pastor”, Ernesto “Teto” Ocampo, Iván Benavides, Pablo Bernal, Mayte Montero y Gilbert Martínez).

El punk, un género urbano por excelencia, se caracteriza por cantar y contar las experiencias del que habita las caóticas calles de una gran ciudad (Hall & Jefferson, 1976). Justamente de eso, de temáticas urbanas y de la “actitud punkera” de la que hablaba Benavides, están colmados los únicos dos discos que hizo Bloque de Búsqueda (*Bloque de Búsqueda* [Gaira/Sonolux, 1996], y *El Bloque* [Luaka Bop, 1998]). “Lo alternativo”, por su parte, remite a un término característico de mediados de los noventa en Latinoamérica, cuando se creó el rótulo “rock latino alternativo” como un correlato del *grunge* norteamericano y una forma de diferenciar grupos de rock

hispanohablantes como Café Tacuba o Aterciopelados en el mercado angloamericano (Yúdice, 1999). Estos grupos tenían en común un interés por las iconografías populares urbanas, de donde tomaban elementos para dar forma a un sonido local con identidad que no sucumbiera ante la lógica homogeneizadora de la industria musical global. Bien pensado, en una atmósfera discursiva como la de finales del siglo XX, donde se hablaba todo el tiempo de globalización, *world music* y diversidad, no sorprende que aparecieran “lo alternativo” y “lo underground” como categorías de producción cultural y distinción social.

Para hacer justicia, la alusión de Benavides a “lo alternativo” obliga a hacer un pequeño paréntesis y detenerse brevemente en el grupo Aterciopelados. Puestos en la tarea, pocos dudarían en definir a Aterciopelados como una banda de rock y no de NMC o cualquier otra corriente musical, y tendrían razón. Sin embargo, algunos de sus primeros discos se orientaron por los mismos presupuestos conceptuales de la NMC, no en vano Andrea Echeverri, vocalista y co-líder del grupo, inició su carrera musical como corista de Distrito Especial. El tercer álbum de Aterciopelados, por ejemplo, titulado *La pipa de la paz* [BMG, 1996], fue

[...] un intento por tomar cosas muy colombianas, como la carrilera y el joropo para un disco de rock [...] Sonará disparatado, pero fueron discos como este los que prepararon el terreno para que en la actualidad el público de la llamada fusión y el del rock convencional, sean bastante parecidos y en ocasiones hasta el mismo (Wilson, 2013: 65).

Si artísticamente Aterciopelados revalorizó otras músicas y otras estéticas “muy colombianas” –como se evidencia en su versión de ‘Baracunatana’, una composición original del músico costeño Lisandro Meza<sup>91</sup>–, narrativamente propuso una visión de la identidad nacional más amplia y matizada de lo que solía caber en la música masiva de la época. Esta visión vino acompañada de una re-apropiación irreverente y kitsch (y para algunos profana) de los *símbolos* patrios, que se extendió entre muchos jóvenes que empezaron a usar la bandera o el escudo de Colombia en forma de prendas de ropa o accesorios informales. Ya fuera una moda o un gesto genuinamente irreverente, los símbolos de la nación se desacralizaron un poco y se volvieron parte del paisaje cotidiano, de una resignificación de la colombianidad (ver Imágenes 8 y 9).

---

<sup>91</sup> Aquí se puede escuchar ‘Baracunatana’, por Aterciopelados: <http://bit.ly/2bGU6Q1> [Video #36 en canal de Youtube].



Imagen 8. Carátula de la revista Diners, diciembre de 2000.



Imagen 9. Carátula de La Revista, octubre de 2001.

Este interés de Aterciopelados por la identidad y la nacionalidad venía de tiempo atrás, y se nota especialmente en su álbum *El Dorado* [BMG, 1995], un disco esencial de la música popular colombiana y un éxito sin precedentes en términos de ventas para un grupo de rock nacional (más de 200.000 copias [Farley, 2001]). Sintomáticamente, una de las canciones de este disco fue escogida por el periodista Hollman Morris como la cortinilla de su programa *Contravía* (2003-15), un espacio televisivo que ofrecía lecturas críticas de coyunturas políticas de la realidad nacional, las cuales distaban mucho de las versiones oficiales que circulaban en los noticieros y los medios masivos. La canción en cuestión se titula ‘Colombia Conexión’ e inicia con la interpretación del dueto Garzón y Collazos del clásico de la Música del Interior ‘Soy colombiano’, un tema que rezuma “buen” nacionalismo a pesar de todo (recuérdese: lo escribió un sindicalista exiliado); y a continuación, un rápido punteo de guitarra da entrada a una impecable e implacable canción punk cuya letra pone en juego una idea muy heterodoxa y poco complaciente de lo que podía significar ser colombiano *ad portas* del siglo XXI:

*Bañada por dos mares y el Orinoco / Café, café, café y petróleo / Ciudades amables, mujeres lindas / Te vas, te vas y no la olvidas / Golfo de Urabá, Punta Gallinas / Valledupar, Aracataca / Tres cordilleras la atraviesan / Frío, calor, efervescencia / Terrenos fértiles, todos los climas / Te vas, te vas y no la olvidas / Cruz de Boyacá, 20 de Julio / Deporte nacional, orgullo patrio / Vivir en esta tierra es una maravilla / Gaitán, Galán, Rojas Pinilla / Bambuco, torbellino, cumbias, guabinas / Te vas, te vas y no la olvidas / Los malos del cartel, Virgen del Carmen/ Gringos Go Home, Regina 11 / Pobre Colombia irredenta, desnuda, fría y hambrienta y a diario tan descontenta con la crisis turbulenta / Pero el bien germina ya, germina ya...<sup>92</sup>.*

<sup>92</sup> Aquí se puede escuchar ‘Colombia Conexión’ de Aterciopelados: <http://bit.ly/2bdIzHW> [Video #37 en



Cierro paréntesis.

Lo que caracterizó el “rock alternativo” y muchas otras búsquedas estéticas de la década de 1990 en Latinoamérica fueron las fusiones y las mezclas; lo híbrido, diría Néstor García Canclini. Justamente, si algo caracterizó la música de Bloque de Búsqueda fue la mezcla, por ello sus integrantes no dudaban en reconocer que tenían “[...] fuertes influencias de grupos como los Gaiteros de San Jacinto, Totó la Momposina, Led Zeppelin y Caetano Veloso. Es decir, son expertos en la fusión de ritmos tradicionales con sonidos más modernos como el rock, el pop y el funk” (E. Tiempo, 1996, p. 2E) (El Tiempo, 1996: s/p). En palabras de Carlos Iván Medina, esta combinación tan sui generis sólo puede entenderse así: “[...] cuando parecía que la músicaailable era música de viejos, y la mayoría de la gente creía que el rock sólo servía para poguear y dar golpes, Bloque de Búsqueda sonaba a rock, pero *un rock que hacía bailar y rumbear*” (Entrevista con el autor; enero 22 de 2016. La cursiva es mía). Atención, porque esta es una pista importante.

Si bien nunca me gustó la idea de golpear ni ser golpeado en un concierto, yo crecí convencido de que el rock era un asunto de cabellos largos y ropa oscura, y que si alguna parte del cuerpo había que mover, esa era la cabeza y tal vez los brazos, no las piernas y mucho menos la cintura. Por ello el concepto de un “rock que hacía bailar y rumbear” resultó difícil de digerir al principio, al menos para mi generación (o al menos entre mis amigos...). En este sentido, canciones como ‘Hay un daño en el baño’, probablemente el tema más popular de Bloque de Búsqueda, ayudaron a renovar y actualizar los imaginarios no sólo sobre el rock sino sobre otros géneros musicales asociados con los jóvenes urbanos<sup>93</sup>. Este tema en particular inicia con un *riff* de guitarra típicamente rockero (de esos que obligan a mover la cabeza y hacer *air guitar*), pero tras unos compases se le unen el bajo y la tambora (y más adelante la gaita), y de pronto la canción ya es otra cosa, pues la composición sonora se llenó de síncopas y contratiempos, y estos son, como sabe muy bien el fanático de la salsa y la música afroantillana, una invitación abierta al baile que difícilmente se puede rechazar. ‘Hay un daño en el baño’ es, también, una de las

---

canal de Youtube].

<sup>93</sup> Aquí se puede escuchar ‘Hay un daño en el baño’ de Bloque de Búsqueda: <http://bit.ly/2bVRCBc> [Video #38 en canal de Youtube].

primeras piezas donde además de las guitarras eléctricas, las gaitas y el baile, se introduce el “rapeo” o la forma característica de cantar en el hip hop. Unos años más tarde, este recurso sería muy utilizado entre incontables agrupaciones de NMC.

Bloque de Búsqueda fue una banda tan influyente como efímera, ello explica que hoy en día muy pocos ubiquen este nombre entre los referentes de la Nueva Música Colombiana. En mi opinión, la influencia de este grupo en el campo musical colombiano de las últimas décadas puede rastrearse en cinco aspectos, los cuales se convertirán en características casi “naturales” de la NMC: (i) el cortocircuito a los géneros musicales; (ii) la articulación entre rumba y música de/para jóvenes; (iii) la estrecha relación con “músicos tradicionales”, (iv) la figuración y proyección internacional de su música, y (v) el intercambio de miembros con otras agrupaciones.

Cualquiera de las canciones del grupo permite corroborar el primer punto, esto es, el cortocircuito a –o el desconocimiento deliberado de– las fronteras sonoras entre géneros musicales por parte de Bloque de Búsqueda. Esta práctica que hoy es tan celebrada, en los años noventa puso en jaque no sólo las etiquetas con que las tiendas y las emisoras radiales mediaban entre la oferta y la demanda musical, sino las lógicas con que los organizadores de festivales determinaban qué o quién podía presentarse en tal o cual evento. Según Iván Benavides: “Con el Bloque nos invitaban a festivales de reggae, de jazz, de rock, de *world music*, de todo... y en todos no solo éramos mosco en leche, sino que éramos aceptados. Se trataba de romper los géneros, romper las reglas” (citado en Rubbini, 2011: 72). Como es fácil advertir, para las entidades estatales y las convocatorias a los eventos públicos este asunto relativo a los criterios de inclusión y participación supuso un reto importante en materia de políticas culturales.

Si el lector ya escuchó ‘Hay un daño en el baño’ seguramente estará de acuerdo con el segundo aspecto: la manera como Bloque de Búsqueda articuló la música de y para jóvenes con la fiesta y la rumba. Esto fue posible porque a diferencia de otros grupos que también apostaron por la fusión, la paleta de colores sonoros que escogieron los músicos de El Bloque incluyó muchos elementos de las músicas del Caribe y el Pacífico influenciadas por la diáspora africana (reggae, salsa, funk, cumbia). ‘Descarga’, uno de los temas incluidos en su primer disco, es

categoría al respecto: *Nosotros de rumba y el mundo se derrumba*. Esta frase es toda la letra de la canción y se repite una y otra vez, *in crescendo*, de modo que al final lo único que se escucha con claridad son unos gritos frenéticos que dejaban claro que al siglo XXI entrábamos bailando: *¡Nosotros de rumba y el mundo se derrumba!*<sup>94</sup>. En opinión de Mario Galeano, líder del grupo Frente Cumbiero, uno de los máximos exponentes de la NMC, “[...] El Bloque fue una forma de comprender que el rock y lo colombiano eran compatibles en un sentido más funkero y cumbiambero, que estaba bien que los punkeros nos pusiéramos a bailar” (Mario Galeano, entrevista con el autor; septiembre 24 de 2015).

Ahora bien, como pasara en la década de 1970 con grupos como Columna de Fuego, y al mejor estilo de su coequipero Carlos Vives, Bloque de Búsqueda supo establecer relaciones de mucha cercanía con “músicos tradicionales”, en especial con grandes referentes de las músicas regionales como Los Gaiteros de San Jacinto o Totó La Momposina, con quien alternaron en sus primeros conciertos (El Tiempo, 1996). En principio, esta combinación entre un grupo nuevo con una propuesta vanguardista y un artista maduro con un repertorio tradicional resultó beneficiosa para las dos partes. A los primeros los cubrió con un halo de legitimidad, pues su gesto fue interpretado como una muestra de respeto y (re)conocimiento de las raíces culturales. A los segundos les permitió trascender el limitado circuito folclórico en el cual habían estado históricamente confinados, y empezar a presentarse en los bares de moda de las principales ciudades del país, donde su público eran las nuevas generaciones de jóvenes que empezaban a gustar de esta “nueva-vieja” música por lo que tenía de novedoso a sus oídos y de exótico a sus ojos.

Uno de los aspectos en los cuales Bloque de Búsqueda jalonó un verdadero cambio en las reglas de juego del campo musical, fue en la proyección y figuración internacional de los grupos colombianos dedicados a la “música fusión”. De hecho, a lo largo de su corta trayectoria Bloque de Búsqueda hizo muchas más presentaciones fuera que dentro del país, ello explica el desconocimiento por parte de un amplio sector del público local. Hay que admitir, sin embargo,

---

<sup>94</sup> Aquí se puede escuchar la canción ‘Descarga’ de Bloque de Búsqueda: <http://bit.ly/2bHu4N3> [Video #39 en canal de Youtube].

que esta proyección inédita de una agrupación nacional fue posible gracias a la mediación y el patrocinio de un actor reconocido (y dominante) en el campo musical global: David Byrne, fundador de la influyente banda de *new wave* Talking Heads. Byrne escuchó a El Bloque a finales de los años noventa y a través de su sello discográfico produjo el segundo disco del grupo.

El primero álbum de Bloque de Búsqueda apareció en 1996 co-producido por Sonolux y Gaira Música Local, ni más ni menos que el sello que creó Carlos Vives con el fin de abrir nuevos mercados y apoyar artistas locales interesados en explorar las músicas colombianas. Ese primer álbum fue muy bien recibido por la prensa pero no circularon muchas copias, con lo cual fue difícil de conseguir en el país y todavía hoy es un objeto codiciado por coleccionistas. Apenas dos años después, en 1998, Luaka Bop, el sello discográfico de David Byrne especializado en *world music*, publicó el segundo disco de Bloque de Búsqueda titulado *El Bloque*, así, en español. A diferencia del anterior, este álbum fue concebido para un mercado mucho más global, por lo cual fue remasterizado en Miami y acompañado por una extensa gira promocional por Europa y Estados Unidos.

Periódicos tan importantes como The New York Times, Chicago Tribune o The Boston Phoenix reseñaron en sus páginas el impacto de la música del grupo entre el público norteamericano. Fue tal el éxito internacional de Bloque de Búsqueda que en su momento se dijo que se trataba de una de las mejores bandas del mundo, y hasta el propio David Byrne comparó la trascendencia del grupo con la de García Márquez (Fernández L’Hoeste, 2004), tal vez porque así como el premio Nobel posicionó a Colombia en el campo literario del siglo XX en clave de realismo mágico, el sonido de Bloque de Búsqueda sirvió para ubicar al país en el mapa musical global a partir de lo que Iván Benavides llamó el “*psycho-tropical funk*”, es decir, a partir de la diferencia. Finalmente, el quinto aspecto en el que Bloque de Búsqueda dejó su huella en la escena musical nacional fue en la práctica de intercambiar músicos con otras agrupaciones y dar lugar a nuevas propuestas. En realidad este punto puede resumirse en una sola palabra: Sidestepper...

Bloque de Búsqueda se desintegró a finales de los noventa cuando músicos como Carlos

Iván Medina y Mayte Montero regresaron de tiempo completo a su proyecto matriz, La Provincia. Por su parte, Iván Benavides y “Teto” Ocampo se sumaron al grupo Sidestepper, toda una institución de la Nueva Música Colombiana. Los grupos con nombres en inglés no habían vuelto a aparecer en esta historia desde las primeras bandas de rock de los años sesenta; pues bien, con Sidestepper no sólo se revive esta práctica sino que entra en escena el único extranjero incluido en la selección de la “música nacional” hecha por la revista Shock (2010): el músico y productor inglés Richard Blair, alguien que ya estaba presente aunque se había mantenido detrás del escenario, junto a la consola, produciendo y mezclando discos claves de la música popular colombiana de los últimos 20 años tales como *La Candela Viva* de Totó la Momposina [Real World, 1993], *Con el corazón en la mano* [BMG, 1994], el primer disco de Aterciopelados, y *La tierra del olvido* [Sonolux, 1995] de Carlos Vives.

Tal vez lo primero que se advierte al escuchar la música de Sidestepper, es el protagonismo de los sintetizadores, los ordenadores y la inclusión de *samples* y *loops*, elementos propios de la música electrónica. Según Iván Benavides, además de “[...] unas técnicas de grabación que nadie conocía en el país, Richard [Blair] trajo un conocimiento profundo de la escena electrónica inglesa y le enseñó a mucha gente a usar un computador para programar baterías porque aquí nadie sabía de eso” (entrevista con el autor; agosto 25 de 2015). Justamente, esta es la impronta de *Southern Star* [Deep South, 1997] y *Logozo* [Apartment22, 1999], los dos primeros álbumes de Sidestepper, que tuvieron gran acogida en círculos especializados de Estados Unidos y Europa, pero dado que fueron producidos por sellos extranjeros, adquirirlos en Colombia no era nada fácil.

*More Grip* [Palm Pictures, 2000], el tercer disco de Sidestepper, fue el que marcó la consagración definitiva del grupo en el país. Este álbum contó con 10 temas y al menos la mitad hicieron parte de la programación de algunas estaciones de radio y muchos bares de jóvenes universitarios durante los primeros años del siglo XXI. Recuerdo haber escuchado canciones como ‘La bara’, ‘Hoy tenemos’ o ‘Bacalao salao’ en una misma noche y en diferentes lugares de Bogotá, y siempre la gente tenía la misma reacción: bailar a medio camino entre la salsa y el hip hop, a veces en compañía de otro cuerpo; otras, en soledad y moviendo la cabeza, como

aseverando todo el tiempo. Esta dualidad se insinúa, también, en la contracarátula del disco, donde un texto en inglés fue digitalmente ubicado en la carrocería de un viejo autobús de servicio público típico de la Bogotá pre-Transmilenio, cuyas ventanas estaban decoradas con colores muy llamativos y las palabras “SALSA” y “Expreso de la rumba” (ver Imagen 10). El texto es el que sigue:

La visión creativa detrás de Sidestepper es el productor, ingeniero y músico Richard Blair. Junto a algunos de los mejores músicos de Colombia, Blair ha elaborado un álbum que revela el pulso de dos actitudes culturales diferentes. Sidestepper encarna ambos: Londres, la rica, industrializada y próspera capital británica, y Bogotá, la enorme ciudad de Latinoamérica que todavía está en necesidad del desarrollo más básico. Con una refrescante visión de la música tradicional, Sidestepper reverbera a través de las fronteras culturales (La traducción es mía).



Imagen 10. Contracarátula del disco *More Grip*, de Sidestepper [Palm Pictures, 2000]

En términos sonoros, la manera como Sidestepper “reverbera a través de las fronteras culturales” es incluyendo en sus discos músicos tan disímiles como Andrea Echeverri y Juan Carlos “El Chato” Rivas, nombres importantes de la escena rockera local; Gilberto “Tico” Arnedo, figura del jazz colombiano tanto como su hermano, Antonio; o Gustavo “Pantera” García, pionero de la salsa en el país e integrante de Fruko y sus Tesos en su época dorada. Esta combinación tan variopinta fue mezclada y producida, es decir, mediada tecnológicamente, por Richard Blair, quien había hecho lo propio para íconos mundiales como Brian Eno o Peter Gabriel, con quien trabajó en Real World, acaso el sello discográfico más reconocido de *world music*. De hecho, mientras estaba en Real World, Blair tuvo su primer contacto con la música caribeña colombiana, más exactamente en 1993, cuando produjo el disco *La Candela Viva* de Totó la Momposina, el álbum que relanzó la carrera de la artista colombiana después de su

presentación en la ceremonia del premio Nobel de 1982 (la misma presentación de la que hablé en el capítulo sobre Música Costeña)<sup>95</sup>.

Poco a poco emerge una suerte de patrón tras los nombres que han aparecido en esta última parte de la genealogía de la Nueva Música Colombiana. Se trata de las relaciones entre actores dominantes del campo musical global y artistas poco conocidos de países periféricos que de la noche a la mañana empiezan a ser escuchados en lugares inimaginados. Este es el común denominador de la relación entre Peter Gabriel y Real World con Totó la Momposina, o la de David Byrne con Bloque de Búsqueda. Es inevitable presentir aquí lo que Timothy Taylor (2007) ha llamado “el efecto Buena Vista Social club”, es decir, el (con)trato colonial que en ocasiones subyace a las “colaboraciones” de la figura mediática angloparlante que descubre a un “otro” exótico y contribuye a legitimar sus prácticas musicales (Tomlinson, 2007). Con todo, hay serios indicios para pensar que las relaciones de Richard Blair con los músicos que han pasado por Sidestepper han sido mucho más horizontales y de mutuo reconocimiento de saberes, entre otras razones porque Blair lleva ya un par de décadas radicado en Colombia. No obstante, el paralelo en los créditos del álbum *More Grip* entre la “industrializada y próspera capital británica”, y Bogotá, “la ciudad necesitada de desarrollo”, recuerdan la lógica colonial que reduce toda diferencia al sesgado criterio del desarrollo y el progreso.

En una entrevista realizada en 2011, ante la pregunta ¿Qué le gustó tanto de Colombia?, Richard Blair contestó: “Quedé encantando con la parte humana. Me hicieron sentir como otro hijo. Eso de no preocuparse, que la tragedia no ha llegado. Lo importante son el almuerzo, el baile, el abrazo, la espontaneidad, la rumba... Un relax total. Todavía estoy en ese viaje. De la música me encantó el tumbao. Salvaje, primordial... más libre” (Rubini, 2011: 72). Además de la hospitalidad para con el extranjero y las calidades humanas, aspectos en los que han insistido hasta el cansancio las campañas publicitarias de promoción turística (v. gr. *Colombia es Pasión*), Blair menciona varios de los lugares comunes del encuentro colonial (A. Escobar, 2008): la supuesta espontaneidad y alegría del “otro”, su despreocupación por los problemas de “este

---

<sup>95</sup> En este sentido, la de Totó la Momposina se ha descrito como “[...] una trayectoria que va desde el casi completo desconocimiento interno hasta la consagración internacional y el ‘regreso sonoro triunfal a la tierra’” (Nieves, 2008: 362).

mundo” –como si esos “otros” ocuparan un mundo alterno–, y claro, la diversidad musical, cuya riqueza radica en su carácter “salvaje y primordial”, es decir, en su diferencia respecto a un arquetipo “normal”.

Para Iván Benavides, su compañero en Sidestepper por varios años, el carácter colonial no era muy evidente en los vínculos del grupo: “Richard es una figura muy importante para la música colombiana porque antes de internet y todo el acceso a la tecnología que hay hoy, el tipo trajo el mundo a Colombia, además, el hecho de que hubiera trabajado en Real World nos permitió tener un contacto inmediato con los circuitos internacionales” (entrevista con el autor; agosto 25 de 2015). Benavides menciona un punto crucial: Richard Blair también es un «músico- puente», y como tal facilitó el acceso de muchos artistas colombianos a las redes globales de trabajo y cooperación entre músicos, productores y otros actores del campo. Sin su mediación, la NMC no hubiera ganado audibilidad y visibilidad tan rápidamente, al menos más allá de Latinoamérica, donde el contacto siempre ha sido facilitado por la cercanía geográfica e idiomática.

Ahora bien, tras analizar muchas de sus letras y videos, considero que Sidestepper rompe con dos de las líneas discursivas predominantes entre muchos grupos de NMC en el siglo XXI. Así, mientras estos últimos se interesan por los entornos regionales y rurales hasta rayar en la sobreexposición, Sidestepper mantuvo siempre una estética muy urbana, una estética que hace pensar en las dinámicas culturales propias de las ciudades globales contemporáneas (Sassen, 2007). Por otro lado, frente a cierta obsesión de la NMC con “la colombianidad”, Sidestepper apelaba a un lenguaje mucho más global y cosmopolita; en ese sentido, “[...] yo creo que Sidestepper era una música más transnacional y transcultural que colombiana en el sentido de ‘lo colombiano’ con mayúsculas” (Iván Benavides, entrevista con el autor; agosto 25 de 2015).

Uno de los videoclips más recordados de Sidestepper es el de la canción ‘Deja’ (más de 600.000 visualizaciones en YouTube); en éste se distingue con toda claridad el estilo particular del grupo<sup>96</sup>. La historia es más bien minimalista: un hombre experimenta la noche bogotana y

---

<sup>96</sup> Aquí se puede escuchar la canción ‘Deja’ de Sidestepper: <http://bit.ly/2bnMa8b> [Video #40 en canal de Youtube].



como en toda gran urbe se debate entre la soledad de las calles y las multitudes anónimas que bailan en los bares hasta el amanecer. El video fue estrenado en 2003. Por entonces, dos de los epicentros de la rumba en Bogotá eran Chapinero y La Candelaria. Más que un barrio, Chapinero es una zona atravesada por la tradicional carrera séptima, poblada de universidades, bares y apartamentos para estudiantes. La Candelaria, por su parte, experimentó un proceso de gentrificación desde la década de 1990, cuando se trazó el plan de “recuperar el centro de Bogotá”, el cual consistió, para decirlo de forma sucinta, en limpiarlo (de habitantes de calle) y repoblarlo (de turistas extranjeros y jóvenes universitarios). No es casualidad que el video de ‘Deja’ se desarrolle en estos dos espacios, puesto que eran los lugares de moda y Sidestepper era, también, el grupo del momento.

A mis padres el videoclip no les dice mucho, incluso tuvieron problemas para reconocer su ciudad. Para las nuevas generaciones de bogotanos (de clase media), sin embargo, las coordenadas espaciales del video son más claras y se corresponden con su forma de habitar la ciudad. Muchos reconocerán casi de inmediato dos lugares recurrentes en sus trayectos habituales: el Eje Ambiental, que fue la piedra angular de la “recuperación del centro”, y la estupenda vista de la carrera séptima que ofrecía el hoy desaparecido bar In Vitro, ubicado en la calle 59 con 6ª, es decir, en pleno Chapinero. Por su popularidad y su ubicación estratégica, In Vitro no sólo fue un escenario consagratorio y uno de los primeros bares que abrieron sus puertas a los grupos de NMC, sino un espacio determinante para la consolidación de la música electrónica en Bogotá. Y es que, mirado en retrospectiva, la aparición de Sidestepper coincidió con un giro importante en las prácticas musicales y festivas en las principales ciudades del país, cuando, inspirados por el cambio de siglo y de milenio, muchos músicos colgaron sus instrumentos y se animaron a experimentar con baterías secuenciadas en sus computadores personales. Así, el músico instrumentista dio paso a la figura del DJ (Straw, 2006).

La plataforma para la popularización de la música electrónica en Colombia fueron los llamados *after-party*, una respuesta de los empresarios de la rumba a la norma (conocida como Ley Zanahoria) que los obligaba a cerrar sus establecimientos a las tres de la mañana. El título del cuarto disco de Sidestepper describe a la perfección la atmósfera que se respiraba entonces:

*3am In Beats We Trust* [Palm Beats, 2003]. En efecto, contrario a lo que decretaba la ley, a las tres de la mañana no había por qué desanimarse, los que quisieran bailar hasta el amanecer podían confiar en los *beats* (latidos) del computador o el *mixer* de un DJ. Cuando el responsable de la música era Sidestepper, como recuerda Richard Blair, “Lo que necesitábamos era un *beat* y un corito y listo, volver a lo arcaico, a la música ‘*call and response*’. Luego por ahí le metemos el pregón, el *flow*, la trompeta... lo que sea. Pero si tenemos un *beat* y un coro, se arma la rumba” (citado en Rubbini, 2011: 73).

En Occidente la idea del *beat* se ha asociado con la percusión de la música de origen africano (Taylor, 2007). Con esta operación de y en la imaginación musical, *toda* la “música negra” no sólo se tornó sinónimo de “lo arcaico y primitivo”, sino que se simplificó, pues todo su valor se redujo al uso de tambores (Birenbaum, 2009). En este sentido, comenta Iván Benavides, “[...] nosotros nos dimos cuenta de la compatibilidad entre lo arcaico de origen muy negro y lo electrónico, la idea del *loop* y de la circularidad que está presente en la música de tambores que no tiene estructura de canción sino estructura de canto-respuesta, eso está en la música negra y en las músicas populares de casi todo el mundo, incluyendo la electrónica” (entrevista con el autor; agosto 25 de 2015). Así, mientras Sidestepper sobreponía *loops* y secuencias electrónicas a ritmos afrocolombianos, el público que bailaba se sentía cruzando un puente que conectaba dos espacios separados dramáticamente a raíz del conflicto político interno y el enfrentamiento simbólico impuesto por la modernidad: el campo –con sus tradiciones– y la ciudad –con sus modernas tecnologías–. Para Carlos Iván Medina, en el momento en que “[...] grupos como Sidestepper toman la colombianidad y la trabajan en el mundo de la rumba” (citado en Restrepo, 2012), se da “la electronización de la música colombiana”.

Quiero terminar mencionando el que quizá sea el principal aporte de Sidestepper a la Nueva Música Colombiana. En el segundo capítulo mencioné la importancia de Los Corraleros del Majagual, un grupo compuesto por grandes músicos que después tendrían exitosas carreras en solitario; pues bien, aunque las comparaciones resultan odiosas, me atrevo a afirmar que Sidestepper es a la NMC lo que Los Corraleros del Majagual fueron a la Música Costeña. No sólo tienen en común el hecho de que en su día ambos grupos ayudaron a popularizar una

tendencia musical con la cual bailó mucha gente dentro y fuera del país, sino que comparten la condición de haber sido la escuela de muchos músicos que se nutrieron allí para posteriormente dar forma a sus propias agrupaciones y propuestas musicales. Por ello, si en el plano individual he hablado de «músicos-puente», a nivel colectivo habría que plantear la categoría de «grupos-escuela», aquellos por donde circulan periódicamente músicos que más tarde dan lugar a otros grupos. Sidestepper es el mejor ejemplo de un «grupo-escuela»; con veinte años de trayectoria, por allí han pasado muchos de los músicos que hoy brillan con grupos tan importantes como Chocquibtown, Bomba Estéreo, Malalma o Pernet & The Caribbean Ravers (ver Imagen 11). Es decir, sin Sidestepper no existiría la Nueva Música Colombiana tal y como la conocemos hoy.



Imagen 11. Una de las tantas alineaciones de Sidestepper.  
De Izquierda a derecha: Erika Muñoz (Pernet & The Caribbean Ravers), Ernesto “Teto” Ocampo, Gloria Martínez (Chocquibtown), Kike Egurrola (Bomba Estéreo), Janio Coronado (Guayacán), Richard Blair e Iván Benavides

#### **4.6. Auge e invención de la (categoría) «Nueva Música Colombiana» en el siglo XXI**

En los últimos años he hecho con alguna regularidad el ejercicio de introducir el término “Nueva Música Colombiana” en un buscador de internet. La última vez el resultado fueron más de 10.000 entradas diferentes; evidentemente es un término muy usado. Lo interesante del ejercicio es que en todas las entrevistas que realicé a músicos cuyos nombres comúnmente se asocian con la NMC, una de las constantes fue la insatisfacción y el malestar con esta categoría, y es que pese a ser muy popular, la consideran excesivamente genérica, imprecisa y hasta arbitraria, pues agrupa de manera artificial propuestas musicales muy disímiles.

La experiencia de Iván Benavides es bastante elocuente en este sentido: “A mí el término nueva música colombiana no me ha gustado mucho. Yo intenté acuñar varios términos con El Bloque que hacían más referencia a lo musical que a lo colombiano, como por ejemplo ‘electrocumbé’, pero ninguno pegó, lo que pegó es eso que hacía referencia a una música nueva y muy colombiana” (entrevista con el autor; agosto 25 de 2015). Mario Galeano, miembro de proyectos como Frente Cumbiero y Ondatrópica, es más concluyente aún: “La verdad es una cagada que no se nos hubiera ocurrido otro término para acercarnos a esa nueva realidad sonora, porque ese término es muy simplón y vacío” (entrevista con el autor; septiembre 24 de 2015).

Como he demostrado hasta acá, y pese a lo que sugiere su nombre, el término “Nueva Música Colombiana” no es nada nuevo. Ya en los años sesenta y setenta se empleaban sucedáneos como “rock folclórico” o “folclor urbano”; es más, en 1982 el grupo Amerindios de Colombia lo usó de manera explícita en la contracarátula de uno de sus discos al declararse “Pioneros en el Movimiento de la Nueva Música Colombiana”. Así que en realidad el *concepto* ya hace tiempo existía; lo verdaderamente nuevo es la omnipresencia y popularidad del *término*, los discursos que lo respaldan y los espacios tan diversos en donde se emplea y es tan celebrado. Hoy en día casi nadie sabe qué o quiénes fueron Los Amerindios, y sólo tras búsquedas exhaustivas en la red se puede acceder a la música de los primeros grupos colombianos que hicieron “rock folclórico”. Por ello, cuando se indaga entre músicos y públicos contemporáneos por el origen del término “Nueva Música Colombiana”, no sorprende que aún los más conocedores se remonten apenas una década atrás, más exactamente, al 28 de noviembre de 2005.

Ese día tuvo lugar el que para muchos es el hito fundacional del fenómeno de la NMC: el Primer Festival BAT de la Nueva Música Colombiana (BAT por British American Tobacco). Este no fue un festival cualquiera, sino un evento que a la postre marcaría una tendencia importante en el campo musical, por ello resulta apropiado que la primera edición se realizara en el teatro Jorge Eliécer Gaitán de Bogotá, uno de los lugares más representativos de la cultura en la capital del país. Aunque formalmente la entidad organizadora fue la Fundación British American Tobacco Colombia, creada en el año 2000 con el objetivo de “[...] promover la difusión y la apropiación de la cultura popular colombiana en todas sus manifestaciones con el fin de contribuir al

fortalecimiento del tejido social en nuestro país” (BAT, 2010), la iniciativa y el diseño del evento recayó en dos personas: Oliva Díaz Granados, la entonces directora de la Fundación BAT, y el músico Antonio Arnedo, quien hizo las veces de asesor del festival y lo orientó en función de su propia concepción 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” (citado en Santamaría, 2007b: 16). En realidad este primer festival empezó a gestarse en 2004, cuando Arnedo, Granados y otros personajes de la cultura se reunieron para pensar las tendencias emergentes del campo musical y, sobre todo, la posibilidad de reunir diferentes propuestas musicales en torno un nuevo lenguaje que permitiera el contacto de los jóvenes con las tradiciones musicales del país.

En junio de 2005, poco después de que se abriera la convocatoria nacional para participar en el primer festival BAT, un artículo del diario El Tiempo aseguraba, haciendo eco de las palabras de Arnedo, que “El certamen pretende *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*” (El Tiempo, 2005. La cursiva es mía). Más allá de toda expectativa, el Primer Festival BAT de la Nueva Música Colombiana se convirtió en un auténtico hito en al menos dos sentidos.

De un lado, reunió por primera vez a 15 agrupaciones de todo el país que hasta ese momento se movían en «escenas musicales»<sup>97</sup> especializadas y restringidas que difícilmente convergían. Si bien varios de los músicos se conocían y ocasionalmente habían coincidido en algún concierto de jazz, música folclórica o música académica, nunca, si se me permite la analogía, habían tenido puesta la misma camiseta. Y la que vistieron fue, para bien o para mal, la camiseta de la (nueva) música colombiana en la tarima de uno de los teatros más importantes de Bogotá. El otro aspecto importante del festival en mención es que ayudó a posicionar e institucionalizar la categoría “Nueva Música Colombiana” en el sentido más extendido hoy en día, de hecho, tras asistir al

---

<sup>97</sup> Siguiendo a Will Straw, entiendo la noción de «escena musical» como “[...] un espacio cultural en el que coexiste una gran gama de prácticas musicales que interactúan entre sí dentro de una variedad de procesos de diferenciación, y según diversas trayectorias de cambio e intercambio de ideas” (Straw, 1991: 373. La traducción es mía).

evento, algunos periodistas se animaron a hablar de un movimiento: el “movimiento de la Nueva Música Colombiana” (Martínez Polo, 2006). En todo caso, si en los años noventa se pensaba dos veces antes de usar la categoría Nueva Música Colombiana; hoy, una década después del primer Festival BAT, hay más de 10.000 entradas en internet que la emplean indiscriminadamente.

No obstante, el Festival BAT de 2005 no fue el primer evento de NMC propiamente hablando. Un año antes se había realizado la primera edición del Festival de Música Fusión de la Universidad Nacional en el teatro León de Greiff de Bogotá. En el cartel de este evento ya figuraban nombres como La Mojarra Eléctrica o Cabuya, hoy grupos emblemáticos de la NMC. Aunque los grupos coincidan, aquí todavía se hablaba de “música fusión”, nada de “nueva música colombiana”; además, al ser organizado por una institución pública y estar dirigido a una audiencia académica, compuesta mayormente por músicos de conservatorio, este evento no tuvo gran difusión. Por estas razones afirmo que el primer Festival BAT fue la presentación en sociedad de la Nueva Música Colombiana; no fue un evento multitudinario, pero sí muy mediático y simbólico. Un éxito.

En el segundo capítulo de este trabajo, sostuve que los festivales patrocinados por la industria textil antioqueña a mediados del siglo XX contribuyeron al proceso de iconización de la Música del Interior. Diciéramos, la Nueva Música Colombiana también se sirvió de eventos auspiciados por la empresa privada para posicionarse y legitimarse. Pero si en los años 1940 el interés de empresas como Fabricato y Coltejer era incentivar el consumo de productos locales, en el siglo XXI el interés de la multinacional tabacalera British American Tobacco se alinea a las lógicas de la responsabilidad social corporativa y otras estrategias empresariales para lograr la deducción de impuestos y, de paso, mejorar su imagen ante la opinión pública demostrando su “[...] compromiso con el desarrollo social y cultural de Colombia” (BAT, 2010). Así mismo, llama la atención que, como antes sucediera con los eventos de consagración de la Música del Interior y de legitimación de la Música Costeña, el acto fundacional de la NMC se hubiera llevado a cabo, una vez más, en la capital. Cabe preguntarse entonces hasta qué punto la NMC rompe con el centralismo histórico del campo cultural nacional.

La etnomusicóloga Carolina Santamaría (2007) ha hecho notar otra importante similitud entre el Primer Festival BAT y los festivales patrocinados por Fabricato entre 1947 y 1951: la supremacía de la música académica sobre la música popular. A partir del análisis del repertorio de ambos eventos y las actitudes de músicos y públicos, Santamaría concluye que, a pesar de estar separados por más de medio siglo, en ambos eventos se privilegia el ejercicio de escucha antes que el del baile, con lo cual se revalidan las viejas dicotomías mente/cuerpo, reflexivo/festivo y élite/masas. “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” (Santamaría, 2007: 21).

Según la hipótesis de Santamaría, en sus orígenes la NMC no era una música dirigida al gran público ni al consumo masivo sino a pequeñas audiencias receptivas a la experimentación musical y el virtuosismo instrumental. Esto pudo haber sido así en un primer momento; sin embargo, el proceso de popularización de la NMC supuso la movilización de muchos compositores e instrumentistas a otros sectores del campo musical, el ejercicio de prácticas musicales diferentes de las estrictamente académicas, y su adaptación a públicos que más que *embelesarse escuchando* piezas querían *divertirse bailando* canciones. Hoy, el universo de la NMC incluye desde músicos académicos que se presentan en auditorios pequeños, encuentros universitarios de jazz o festivales folclóricos regionales, hasta figuras mediáticas que ponen a la gente a bailar en grandes teatros y festivales masivos. Todo está junto y revuelto.

Después del Festival BAT, la categoría NMC no tardó en empezar a usarse en emisoras universitarias y salas de concierto. A partir de este punto, “[...] el término ha servido para la comercialización más que para cualquier otra cosa. Como la *world music*, la nueva música colombiana no es un género, es un sello comercial” (Iván Benavides, entrevista con el autor; agosto 25 de 2015). Sólo era cuestión de tiempo para que escalara y se hiciera un lugar en la industria discográfica. El momento llegó en 2007, cuando la disquera colombiana MTM lanzó la colección NMC - Nuevas Músicas Colombianas (ver Imagen 12), cuyo objetivo, según se lee en el cuadernillo de *Neotropical I*, primer disco de la colección, era

[...] poner en evidencia el *proceso urbano* que se viene presentando en Colombia *a partir de las raíces de sus músicas tradicionales* y a los *aportes que los jóvenes músicos*

nacionales toman de las diferentes tendencias universales, para el enriquecimiento de las actuales y futuras generaciones y de la diversidad musical del país (Notas interiores disco *Neotropical 1* [MTM, 2007]. La cursiva es mía).



Imagen 12. Logotipo de la colección “Nuevas Músicas Colombianas” de la disquera MTM

No sólo por el posicionamiento de la NMC sino por la difusión de muchos artistas que difícilmente encontrarían un lugar en las estructuras comerciales de las grandes multinacionales de la música, MTM es una de las disqueras más importantes en la historia reciente de Colombia. Desde su creación en 1991, el ecléctico catálogo de MTM ha logrado poner juntos discos clásicos de músicos tradicionales como Totó La Momposina o Petrona Martínez, con trabajos de jóvenes músicos de todo el país prácticamente desconocidos. Sin ir tan lejos, MTM ayudó a consolidar la escena del jazz publicando todos los discos que grabara Antonio Arnedo a su regreso al país, a mediados de los años noventa.

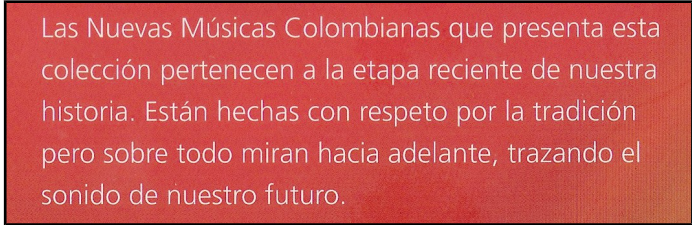
El fundador de esta quijotesca empresa fue el promotor musical Humberto Moreno, quien lleva décadas desempeñando diversos roles en el campo musical colombiano, desde periodista radial hasta gerente de sellos discográficos como Discos F.M. (¡el mismo que editó *Macumbia!*, el álbum seminal de Francisco Zumaqué [1984]). Por su labor en la consolidación de nuevos artistas, no es descabellado plantear que Humberto Moreno es a la NMC lo que Antonio Fuentes fue a la música tropical: un empresario, un promotor, un padrino. En todo caso, Moreno fue un agente determinante en la institucionalización de la categoría «Nueva Música Colombiana»:

[...] en los 19 años de actividad con MTM Humberto Moreno ha perfilado de alguna manera novedosas 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 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 (Vega, 2010: 24)<sup>98</sup>.

<sup>98</sup> Otros sellos discográficos independientes que han contribuido a la difusión de la NMC en el país son Llorona Records, Festina Lente Discos, Polen Records y La Distritofónica, entre otros. A nivel internacional también ha sido importante la mediación de sellos como Chonta Records (New York),



Hasta el día de hoy la colección Nuevas Músicas Colombianas del sello MTM consta de ocho discos, el más reciente publicado en 2014. Sólo un par de cosas parece tener en común toda la diversidad musical contenida en esos ocho títulos que lo mismo incluyen música andina que electrónica o jazz. El primer elemento en común es una abstracción difícil de concretar, una suerte de declaración de buenas intenciones que se hizo explícita desde el primer disco de la colección: “Las Nuevas Músicas Colombianas [...] están hechas con respeto por la tradición pero sobre todo miran hacia adelante, trazando el sonido de nuestro futuro” (ver Imagen 13). El verdadero común denominador en esta amplísima paleta sonora es la categoría contenedora: “Las Nuevas Músicas Colombianas”. A pesar de esta indeterminación, y haciendo un ejercicio



Las Nuevas Músicas Colombianas que presenta esta colección pertenecen a la etapa reciente de nuestra historia. Están hechas con respeto por la tradición pero sobre todo miran hacia adelante, trazando el sonido de nuestro futuro.

Imagen 13. Detalle del disco *Neotropical I* (MTM, 2007).

arriesgado de simplificación y generalización, considero que es posible (y sobre todo útil) distinguir analíticamente tres “corrientes” diferentes entre los grupos más influyentes de la NMC desde los primeros años del siglo XXI; tres corrientes que pueden rastrearse con relativa facilidad en los espacios más representativos de la Nueva Música Colombiana, incluyendo las diferentes ediciones del Festival BAT y el catálogo de la disquera MTM.

#### **4.7. Las corrientes de la Nueva Música Colombiana en el siglo XXI**

A finales de septiembre de 2015 entrevisté a Mario Galeano en un concurrido café del barrio La Soledad de Bogotá, casualmente, a unas pocas cuadras de donde unos meses antes me encontrara con Mario Negret, el trombonista de la orquesta de Lucho Bermúdez. Galeano es un músico bogotano que desde la década de 1990 ha transitado los circuitos del rock, la música académica, la rumba y la *world music*. Hoy es uno de los nombres más cotizados de la NMC, lo que lo ha llevado a presentarse en muchos países del mundo y en unas cuantas ciudades de Colombia, pero sobre esto hablaré más adelante. Aunque estudió en el exterior, Mario Galeano pertenece a una generación de músicos (nacidos después de 1970) cuyas búsquedas estéticas e identitarias los llevaron hacia adentro del país, no hacia fuera, como había sido la constante de los

---

Palenque Records (Colombia-Francia) y Putumayo World Music.

jóvenes en la segunda mitad del siglo XX. “Sí, esa fue una pauta clara para todos nosotros”, afirma. Me llama la atención quiénes son esos “nosotros” a los que se refiere Galeano. “Pues todos”, me aclara, “los que salimos a estudiar y regresamos en los 2000 a armar la escena, y también los que se quedaron acá trabajando con la escuela de la Javeriana”.

Aunque el cauce sea el mismo, en este “nosotros” propongo distinguir tres corrientes diferentes de los músicos que “armaron la escena” de la NMC: i) El grupo de la Javeriana, ii) La conexión cubana y iii) La corriente *mainstream*. “El grupo de la Javeriana” hace referencia a un conjunto de músicos que se articuló en torno a la escuela de música de la Universidad Javeriana de Bogotá en los años noventa, y que estuvo fuertemente influenciado por dos de los profesores: Antonio Arnedo, primero, y Juan Sebastián Monsalve, después. Curupira es tal vez el grupo más destacado de esta primera vertiente. Por su parte, “La conexión cubana” incluye a buena parte de los músicos que se formaron fuera del país y que, a su regreso, integraron grupos emblemáticos de la NMC como Puerto Candelaria, La Mojarra Eléctrica o Frente Cumbiero, entre otros. Finalmente, “La corriente *mainstream*”, es, como su nombre lo indica, la más masiva y popular de la NMC, en esta última vertiente estarían incluidos grupos de gran figuración nacional e internacional como Chocquibtown o Bomba Estéreo. A continuación describo a profundidad estas tres corrientes, aclarando que, para no extenderme demasiado, haré énfasis solamente en una agrupación representativa de cada una de éstas.

#### **4.7.1. “El grupo de la Javeriana” (y Curupira)**

Como si se hubieran estado buscando, a mediados de los noventa los caminos de unos cuantos pioneros del jazz en Colombia que enriquecían su ejercicio profesional con la investigación de las músicas locales y la docencia ocasional, se cruzaron con los de una nueva generación de jóvenes iniciados en géneros como el rock o el punk. En Bogotá, el principal (aunque no el único) punto de encuentro fue la carrera de música de la Universidad Javeriana. Allí se dieron cita profesores como Antonio Arnedo, conocido como “el padre de la nueva música colombiana” no sólo por su talento como compositor, arreglista o instrumentista, sino por haber creado escuela e influenciar con su singular concepción musical a muchos de sus estudiantes. Estudiantes como Juan Sebastián Monsalve, quien a su turno se convertiría en profesor de la

Universidad Javeriana y tendría entre sus primeros alumnos a Mario Galeano, quien a su turno se convertiría en profesor de la misma institución...

Aunque pareciera que hablo de una suerte de linaje conectado por una línea de parentesco musical, la verdad es que lo que llamo “El grupo de la Javeriana” ni es un grupo en sentido estricto, ni comparte una única identidad musical, ni tiene una filiación oficial con dicha institución (Mario Galeano, por ejemplo, no se graduó de la Universidad Javeriana sino del Departamento de Músicas del Mundo del Conservatorio de Rotterdam, en Holanda). En realidad, “El grupo de la Javeriana” es una *red* de prácticas, intercambios y relaciones que se configuró en torno a unos músicos-nodo que, en algún momento, se cruzaron en esta universidad bogotana y engendraron grupos de jazz interesados por explorar otras tradiciones musicales que a su vez engendraron nuevos grupos y nuevas propuestas sonoras. De esta manera la red se fue haciendo progresivamente más extensa y más densa. La imagen un poco trillada de la piedra que al caer al agua crea ondas cada vez más grandes y débiles se ajusta muy bien a lo que pasó allí. Dos de esas piedras, dos de esos músicos-nodo, fueron el bajista Juan Sebastián Monsalve y el baterista Urián Sarmiento, integrantes de Curupira, banda de culto de la Nueva Música Colombiana.

Como muchos músicos de su generación, Monsalve y Sarmiento se iniciaron en la escena punk local, y para seguir grabando en piedra la premisa de que “aquí todos tocaron con todos”, baste con mencionar que Urián Sarmiento fue baterista de Aterciopelados por seis años y que Juan Sebastián Monsalve fue productor y arreglista del álbum *Chango Man* (1998) del grupo de rock bogotano 1280 Almas. Moviéndose todo el tiempo entre la calle y la academia, del punk y el rock migraron al jazz, en especial al «jazz-fusión», que por entonces se popularizaba en los circuitos especializados del país gracias a las exploraciones de músicos como Antonio Arnedo y al contacto con agrupaciones internacionales en espacios institucionales como el Festival de Jazz del Teatro Libre de Bogotá o el Festival Jazz al Parque, cuya primera edición se realizó en 1996.

Según el trabajo de Simón Calle (2012), estos músicos se interesaron primero en el jazz de Chick Corea y otros íconos internacionales que en las músicas regionales colombianas. A este respecto, Urián Sarmiento evoca su experiencia en un concierto de Los Gaiteros de San Jacinto:

Recuerdo que los veía y pensaba: “qué bueno”, pero a la tercera canción uno ya estaba charlando con los amigos. Sentía que todo era igual, ellos cambiaban de un ritmo a otro pero todo era la misma cosa. Uno sentía un poco de desdén. Cuando veía esos instrumentos rústicos hechos a mano, pensaba que esas músicas no importaban. Le ponía más atención a lo europeo (citado en Calle, 2012: 105. En inglés en el original).

La imaginación musical de muchos jóvenes talentos de la época se movía entre dos polos espaciales: la música popular norteamericana y la música académica europea. Lo local parecía no existir o bien era objeto de desdén, sinónimo de lo rústico, de lo pasado. En el caso de Monsalve y Sarmiento, aunque las músicas locales habían estado muy presentes en sus entornos familiares y su formación musical temprana, la apertura definitiva hacia otras sonoridades, la despolarización de su universo musical si se quiere, llegó tras un viaje a la India en 1998. Al poco tiempo de su llegada al continente asiático, comenta Urián Sarmiento: “Todos mis ídolos jazzeros se cayeron, hermano, de narices, al ver allá esos músicos, lejos de todo ego, de todo protagonismo... comprometidos solo con el sonido. El jazz de la academia norteamericana, el del Real Book, ya no me decía nada. Era una caricatura muy seria. Desde entonces, la búsqueda se volvió mi oasis” (citado en Conto, 2016).

A su regreso a Colombia, esta búsqueda se volcó sobre las músicas de diferentes regiones del país, en especial las de las dos costas, así que, en rigor, de lo que se trató fue de un reencuentro con (y una nueva actitud frente a) géneros como el currulao y la cumbia, e instrumentos como la gaita y la marimba. En ese momento empezaron a “[...] hacer algo que no tenía ninguna referencia. Estudiábamos la gaita pero lo que hacíamos no era rock, no era jazz, era crear con toda la libertad y con instrumentos nuevos para todos” (Urián Sarmiento, citado en Gualdrón, 2015). Tras todo el periplo que inició en las caóticas calles bogotanas y continuó por las aún más caóticas calles de Calcuta, en el año 2000 Juan Sebastián Monsalve y Urián Sarmiento fundaron la agrupación Curupira junto a Andrés Salazar, Jorge Sepúlveda y María José Salgado, algunos de los primeros músicos de su generación que empezaron a viajar por el país con la doble finalidad de estudiar junto a “viejos” músicos tradicionales (como el tamborero Encarnación Tovar “El Diablo”, el gaitero Sixto Salgado “Paíto” o el marimbero José Torres “Gualajo”) y participar en eventos regionales como el Festival Nacional de Gaitas (en Ovejas, Sucre) o el Festival Petronio Álvarez de Música del Pacífico (en Cali).

Según la mitología de algunas comunidades indígenas de la Amazonía colombo-brasilera, “Curupira” es un guardián de la selva cuyo rasgo más destacable es que tiene un pie hacia delante y otro hacia atrás. Esta figura mitológica sirvió para algo más que definir el nombre del grupo de Sarmiento y compañía, permeó por completo su postura estética frente a otros saberes musicales diferentes a los académicos y occidentales. Como el Jano del nacionalismo de Tom Nairn, o el Jano del mestizaje de Francisco Zumaqué al que hice referencia en la primera parte de esta genealogía, la idea de Curupira era tender puentes entre dos temporalidades diferentes (pasado y futuro), y establecer un diálogo en el que las músicas tradicionales locales y la música académica contemporánea tuvieran el mismo peso. Esta intención transgresora quedó clara desde el principio, si no con el logotipo del grupo (ver Imagen 14), sí con el título de su primer disco: *Pa'lante pa'trá* [autoproducido, 2000], que apareció justo con el cambio de siglo y de milenio.



Imagen 14. Logotipo de la agrupación Curupira

Para Jaime Andrés Monsalve, hoy director de la Radio Nacional de Colombia, la originalidad de Curupira consistía en que “[...] incorporaba sonoridades funky, jazzísticas y rockeras en la medida que se pudiera trabajar en ellas con el sonido de la gaita, las tamboras y, en algunos casos, la marimba de chonta” (Monsalve, 2010: 2)<sup>99</sup>. Por supuesto, Curupira no fue el único grupo interesado en estas variaciones, y tampoco fue la única agrupación que surgió de la red de influencia de “El grupo de la Javeriana”, otras muchas propuestas de experimentación sonora fueron apareciendo y desapareciendo casi con la misma rapidez de las ondas en el agua.

Por suerte, a diferencia de lo que pasara con “Los Hermanos Sandoval” a principios de los noventa, en los últimos años la tecnología ha abaratado (si bien de manera relativa) la grabación y el registro de material sonoro, y los formatos digitales han facilitado la circulación y el acceso a la música hecha *bits*, en consecuencia, hoy internet es un archivo abierto (también de manera relativa) a todo aquel que quiera escuchar las muchas formas que asumió la impronta de “El grupo de la Javeriana” en la Nueva Música Colombiana. Hasta aquí solamente hice mención de

<sup>99</sup> La pieza ‘Tambora para Adela’, incluida en el álbum *Pa'lante pa'trá* (2000), es una buena muestra de la originalidad de Curupira: <http://bit.ly/2bea97K> [Video #41 en canal de Youtube].

un caso, el de Curupira, porque es el grupo que más ha trascendido en el tiempo y porque, como se advirtiera en una de las primeras reseñas periodísticas que les dedicaron,

[...] lo que les sucedió a estos músicos al parecer les está pasando a muchos de su generación: al ser criados en un ambiente donde era más fastuoso el rock o más interesante el jazz *terminaron por descubrir la inexplorada riqueza de nuestros ritmos del litoral*. Curupira no es música raigal, es la cumbia explicada a los roqueros (Garay, 2001. La cursiva es mía).

#### **4.7.2. “La conexión cubana” (y Puerto Candelaria)**

En 1952 Lucho Bermúdez fue invitado por el músico cubano Ernesto Lecuona a participar en el Festival de Música Latinoamericana de La Habana. Después de su presentación, Bermúdez adquirió nuevos compromisos profesionales y terminó quedándose a vivir una temporada en Cuba. Dado que su fama y su interés por las músicas afrocaribeñas lo precedían, rápidamente estableció contacto personal y musical con figuras como Miguelito Valdés o Celia Cruz. Fue un viaje de reconocimiento y consagración que contribuyó a perfilar el estilo de un artista que influyó como pocos el campo cultural nacional. Medio siglo después un nutrido grupo de jóvenes colombianos originarios de diferentes regiones del país viajó a Cuba para estudiar música. No se trató de una iniciativa concertada colectivamente sino del encuentro más bien azaroso de decenas de coterráneos que por múltiples razones viajaron al mismo lugar con el mismo objetivo. El de ellos fue un viaje de formación y de iniciación en géneros como la timba, el songo o el jazz afrocubano. Llamo “Conexión cubana” al conjunto de grupos y propuestas que surgieron tras el regreso de estos músicos al país, especialmente aquellos que con sus presentaciones en vivo y sus discos aportaron a la consolidación de la NMC.

Por supuesto, no todos los músicos de NMC que estudiaron fuera del país en la década de 1990 viajaron a Cuba. Ya he dicho que Juan Sebastián Monsalve y Urián Sarmiento, por ejemplo, estudiaron en la India, o que Mario Galeano lo hizo en Holanda. Otros más se radicaron en Estados Unidos y Canadá. Lo interesante aquí es la tendencia que se marca: primero un movimiento centrífugo, pues no fueron pocos los sujetos interesados en las tradiciones musicales locales que debieron salir del país para continuar su formación y concebir, desde la distancia, su apuesta estética; y a continuación un movimiento centrípeta determinado por el regreso de varios

de estos músicos ahora interesados en hacer investigación *in situ* y producir, a partir del reencuentro, su propia música. Desde entonces los músicos de NMC no han hecho más que moverse fluidamente entre “aquí” y “allá”, desdibujando la polaridad adentro/afuera.

De todos los países donde estudiaron músicos colombianos vinculados con la NMC destaco el caso de Cuba por dos razones: i) el volumen de músicos que pasó por allí en la década de 1990, y ii) la influencia de la isla en la definición de algunas de las músicas latinoamericanas más representativas desde principios del siglo XX. Respecto al primer punto comenta Juan Diego Valencia, líder del grupo Puerto Candelaria y uno de los músicos que hace parte de “La conexión cubana”: “[...] fue un momento muy especial en la historia porque en esa época había 50 colombianos estudiando música en Cuba y muchos hacen parte de proyectos que ahora son exitosos. *Nosotros construimos de alguna manera el camino de la música colombiana porque llegamos con unos conceptos muy firmes, muy claros de hacia dónde debería ir ésta*” (citado en Cassette, s.f. La cursiva es mía). Además de Valencia y algunos integrantes de Puerto Candelaria, otros músicos que coincidieron en Cuba fueron el percusionista Pedro Ojeda (compañero de Mario Galeano en Frente Cumbiero y baterista de Sidestepper), Samir Aldana (fundador de la agrupación Tumbacatre), Jacobo Vélez y Luis Gaitán (miembros de La Mojarra Eléctrica), y Victoria Hernández, más conocida como Victoria Sur, su nombre artístico.

Ahora bien, el hecho de que una corriente importante de la NMC se haya orquestado en Cuba es significativo no sólo por lo que este país caribeño pueda representar política y culturalmente para el continente, sino porque pone en entredicho las posiciones hegemónicas del campo musical global. Así, a diferencia de otros géneros musicales cuyos referentes se ubican, casi invariablemente, en Estados Unidos y Europa, desde finales de los años noventa la gran influencia de decenas de músicos de NMC fue el excepcional grupo Irakere, uno de los máximos exponentes del jazz cubano cuyo sonido se caracteriza no sólo por las improvisaciones y el virtuosismo propios del jazz, sino por la instrumentación y las bases rítmicas de las músicas afrocubanas<sup>100</sup>. En un gesto que tiene mucho de decolonialidad, Irakere logró que músicos de conservatorio escucharan con otros oídos las músicas tradicionales y populares, interesándose

---

<sup>100</sup> Acá se puede escuchar ‘Xiomara Mayoral’ del grupo Irakere, una genialidad a medio camino entre el jazz, el funk y la salsa: <http://bit.ly/2b8ntPa> [Video #42 en canal de Youtube].

genuinamente por su especificidad histórica y por su riqueza estética y cultural. A su tiempo, el renovado interés por las músicas locales trajo de vuelta a esos jóvenes formados en Cuba, después de todo sólo aquí podían tener acceso a las grabaciones, los festivales regionales, y, sobre todo, a los músicos tradicionales y sus saberes.

En rigor, el viaje a Cuba fue para muchos de estos sujetos una confrontación con su propia identidad cultural y musical, un “viaje a la semilla”, para usar la expresión del escritor cubano Alejo Carpentier. Pero como pasara con Lucho Bermúdez en los años cincuenta, la isla dejó su marca en esta nueva generación de músicos, súbitamente volcados sobre algunos marcadores históricos de las músicas afrocaribeñas, en especial el baile y el cuerpo, coordinadas características de esta vertiente de la Nueva Música Colombiana. Conjugando todos estos elementos, la mayoría de grupos de “La conexión cubana” supieron hacer de sus presentaciones verdaderas fiestas, shows pensados para hacer bailar y divertir al público de las principales ciudades del país y también de Europa y Estados Unidos, lugares a los que se debía llegar si se quería alcanzar el éxito y así poder vivir, definitivamente, de y para la música. En resumen, estos músicos primero volvieron sobre lo propio, recreándolo, y luego se lanzaron a “la conquista” de los grandes festivales y los circuitos musicales del llamado “primer mundo”.

Uno de los grupos más emblemáticos de “La conexión cubana” es Puerto Candelaria, creado (como Curupira) en el año 2000, en la ciudad de Medellín. Al poco tiempo de su regreso al país los músicos de Puerto Candelaria protagonizaron una polémica que vista en retrospectiva resulta sintomática. En 2001, durante su primera presentación en el Festival de Música Andina Mono Núñez –el evento más importante de música andina colombiana–, el público y los jurados se vieron confrontados por la ejecución poco ortodoxa y la inclusión de arreglos jazzísticos en el pasillo ‘Amanecer’, compuesto por Juan Diego Valencia. La pieza causó gran conmoción y polémica, como recuerda el propio Valencia<sup>101</sup>:

[...] en el Mono Núñez del 2001 nosotros llevamos ese tema y lo presentamos como un pasillo, estábamos en la final y cuando estábamos tocando ese tema, más de dos mil personas, hubo un grupo de personas que empezó a gritar *que eso no era música colombiana*. Y a esa gente se le sumó más gente, y otra gente empezó a gritar *que eso sí*

---

<sup>101</sup> Aquí se puede escuchar ‘Amanecer’, de Puerto Candelaria: <http://bit.ly/2buqpT3> [Video #43 en canal de Youtube].



*era música colombiana*. Básicamente lo que pasó fue que el concierto se paró, se armó un problema de orden público, tuvo que entrar la policía, se paró la transmisión directa por radio, por televisión, y se formó una pelea muy fuerte con policías de seguridad, verbal, gritos [...] Lo que pasó fue que nos descalificaron [risa], no ganamos pero nos robamos todo el show. Y ese día estaba ahí Oliva Díaz Granados, una empresaria, y ella habla que *ese día se dieron cuenta que había nueva música colombiana* (citado en Esquivel, 2009: 50. La cursiva es mía).

Sin duda, este fue un momento importante de la música popular colombiana, uno de esos momentos de ruptura en que uno desearía haber estado ahí. Para algunos de los que sí estuvieron se trató de una traición a la tradición; para otros, de una necesaria renovación de “la música colombiana” (Esquivel, 2009; Garay, 2002). Desde entonces la propuesta de Puerto Candelaria ha cambiado significativamente, y del jazz y la música andina han virado hacia la músicaailable y las estéticas de las clases populares. En un gesto que tiene mucho de kitsch, reintrodujeron parte de la orquestación de la banda de pueblo –despectivamente llamada “papayera”– (ver Imagen 15), y la combinaron con la puesta en escena del “sonido paisa” o “chucu-chucu” (ver Imagen 16), una música surgida de la industria discográfica y dirigida al “gran público”. De esta manera pusieron en cuestión la asunción romántica y bucólica de que “la tradición” pertenece sólo al mundo rural, y, de paso, evidenciaron que los sectores urbano-populares (J. E. Jaramillo, 1998) tienen sus propias prácticas musicales y festivas, y que las ciudades también son lugar de tradición. Estos elementos, sumados a la versatilidad y el virtuosismo de sus integrantes, hacen de Puerto Candelaria uno de los grupos musicalmente más interesantes del universo de la NMC.



Imagen 15. Carátula del disco *Llegó la banda* de Puerto Candelaria [Merlín Studios y MTM, 2006]



Imagen 16. Carátula del disco *Cumbia underground* de Puerto Candelaria [Merlín Studios y MTM, 2010]

### 4.7.3. La corriente *mainstream* (y Chocquibtown)

Como todos los años, a finales de 2013 el diario El Tiempo encargó su tradicional “Pirámide del estrellato” a periodistas y otros actores del campo musical (entre ellos Iván Benavides). Se trata de un ejercicio de clasificación y jerarquización de los músicos en función de su popularidad y sus ventas, ubicándolos, según sea el caso, en la cumbre o en la base de la pirámide (ver Imagen 17). Hay varios aspectos significativos en este ejercicio, para empezar, que en la cúspide, lugar de privilegio de unos pocos, ubiquen a los artistas que mejor se han posicionado en el mercado internacional (Shakira, Juanes, Carlos Vives), lo que sin duda nos habla de la subordinación del campo musical nacional respecto a las tendencias globales. Con todo, el aspecto que me interesa resaltar es que por primera vez en la historia tres grupos de NMC se ubicaban entre “Los más fuertes” del mercado musical: Chocquibtown, Monsieur Periné y Bomba Estéreo. Estos grupos encabezan la que llamo “corriente *mainstream*” de la Nueva Música Colombiana, que es, por mucho, la corriente más masiva, la de más exposición mediática, la de las giras interminables por todo el mundo, en fin, la que más capital involucra.

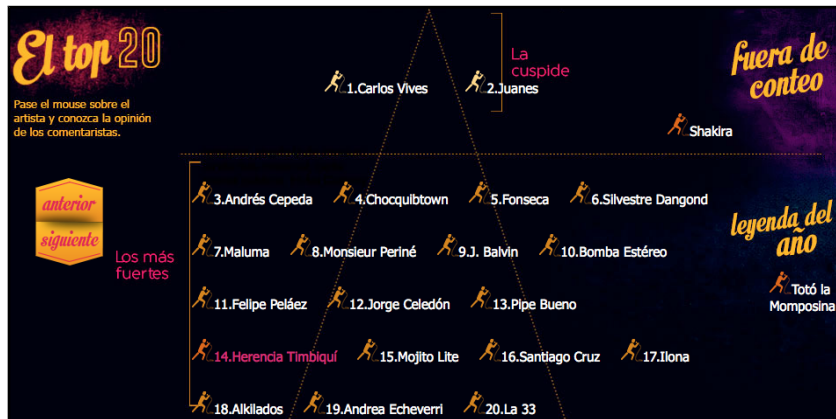


Imagen 17. “La pirámide del estrellato”, El Tiempo, 2013.  
Fuente: <http://bit.ly/1WALoCM>

La música de Chocquibtown, Bomba Estéreo o Monsieur Periné es música de fiesta y de rumba, así que su entorno natural son los grandes teatros y los bares de moda, no los auditorios especializados o las plazas de pueblo. Por ello es posible afirmar que mientras los músicos de otras corrientes de la NMC se formaron en conservatorios de todo el país e incluso salieron a estudiar en el exterior, Sidestepper fue la escuela de la corriente *mainstream*. Como mencioné en un apartado anterior, por este «grupo-escuela» pasaron y se nutrieron muchos músicos, entre ellos

Gloria Martínez y Enrique Egurrola, integrantes de Chocquibtown y Bomba Estéreo, respectivamente.

Otro aspecto en común entre las tres agrupaciones es el protagonismo de una mujer cantante o *frontgirl*: Gloria Martínez en Chocquibtown, Catalina García en Monsieur Periné, y Liliana Saumet en Bomba Estéreo (y otras muchas mujeres en grupos menos reconocidos). Este protagonismo, que no era tan evidente desde los tiempos de Matilde Díaz con la Orquesta de Lucho Bermúdez, y más recientemente con Andrea Echeverri en Aterciopelados, sugiere una ruptura con las prácticas dominantes en las músicas urbanas juveniles, que pueden ser estéticamente vanguardistas y, al tiempo, tremendamente conservadoras en términos de roles de género (Whiteley, 2000). A partir del protagonismo profesional y mediático de las mujeres en “La corriente *mainstream*”, es dado plantear, al menos como hipótesis, que la NMC parece romper con ciertos preceptos de la división sexual del trabajo musical y proponer relaciones de género más horizontales e igualitarias. Insisto en este punto porque, de ser cierto, la NMC se distanciaria de manera radical de *ciertos* géneros musicales de la región andina y la costa Caribe colombiana dominados históricamente por hombres (Quintana, 2009).

De las tres agrupaciones de NMC que figuraron en la parte alta de la “Pirámide del estrellato” en 2013, quiero detenerme en el caso de Chocquibtown porque son los primeros afrocolombianos en las posiciones dominantes de esta pirámide y porque en los últimos años se han posicionado aún mejor. Así, con tres lustros de trayectoria musical, cinco discos publicados (el primero de los cuales fue mezclado por Richard Blair y producido por Iván Benavides) y muchos premios a nivel nacional e internacional, el de Chocquibtown es un caso ideal para entender el proceso de popularización, masificación e internacionalización de la Nueva Música Colombiana.

Como Curupira y Puerto Candelaria, los grandes exponentes de las otras dos corrientes de la NMC en el siglo XXI, Chocquibtown fue creado en el año 2000, no ya por jóvenes de conservatorio de Bogotá o Medellín, sino por tres músicos chocoanos: Gloria Martínez (“Goyo”), Carlos Yahany Valencia (“Tostao”) y Miguel Martínez (“Slow”). En su extenso palmarés

sobresalen dos Grammy Latinos (2010 y 2015), galardones que por su trascendencia simbólica y económica en el campo musical se convirtieron en hitos de la carrera artística del grupo (ver Imágenes 18 y 19). Sin querer restar importancia a estos premios, lo que más me interesa es la trayectoria que condujo a tres jóvenes afrocolombianos hasta ellos, pues la ruta que los lleva en quince años desde el Pacífico colombiano hasta los premios Grammy y los grandes festivales de Europa y Estados Unidos habla tanto de un proceso de resemantización de su música como de un cambio en los horizontes del mercado cultural y la industria musical.



Imagen 18. Chocquibtown gana el Grammy Latino 2010 a Mejor canción alternativa con 'De donde vengo yo'



Imagen 19. Chocquibtown gana el Grammy Latino 2015 a Mejor álbum fusión tropical con *El mismo* [Sony, 2015]

Como no se trata de hacer la semblanza de un grupo, basta con mencionar que, en un mismo año (2011), Chocquibtown participó en dos de los festivales musicales más importantes (y disímiles) del país: el Festival Rock al Parque en Bogotá y el Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez en Cali, algo que ningún otro grupo ha hecho hasta la fecha, y que sólo fue posible gracias al ethos multiculturalista de los últimos años (conviene mencionar que en 2004 ya se habían presentado en otro evento de músicas urbanas en Bogotá: Hip Hop al Parque). En el ámbito internacional, Chocquibtown ha participado en festivales de renombre mundial como South by Southwest o Womex, en Estados Unidos, y Glastonbury o Lovebox, en el Reino Unido.

La lectura de la trayectoria de Chocquibtown, por lo demás evidentemente exitosa, se vuelve mucho más interesante si se analiza a la luz de su relación con los géneros musicales y la naturaleza de los espacios (públicos/privados, locales/globales) por los que ha circulado y ha sido valorada su música: desde hip hop y rock en Bogotá, pasando por un evento de música folclórica

en el Pacífico, hasta los premios Grammy en Estados Unidos y los festivales europeos de *world music*. Frente a este horizonte estético tan diverso vale la pena preguntarse qué tan versátil es su propuesta musical. Pues bien, según una fuente institucional:

Su innovador sonido fusiona el funk, el hip hop norteamericano, el reggae jamaicano y elementos de la música electrónica para producir elaborados beats; así mismo con los ritmos tradicionales de la costa Pacífica colombiana, tales como bunde, currulao, bambazú y aguabajo; con otros de Latinoamérica y el Caribe como la salsa (Bogota.gov.co, 2014).

Como es común en el panorama musical contemporáneo, esta descripción no nos aclara mucho y sólo nos pone de frente a la problemática noción de “fusión”, donde todo está junto y revuelto. Justamente, por no ser fácil de inscribir en un género específico es que la música de Chocquibtown ha podido articularse con toda naturalidad a los circuitos nacionales e internacionales más importantes y alcanzar no sólo reconocimiento mediático sino legitimación cultural. De allí que tras el Grammy obtenido en 2010 el Congreso de la República les rindiera un homenaje a sus tres integrantes, condecorándolos con la Orden de la Democracia Simón Bolívar en el grado Cruz Comendador. A su manera, ambos eventos fueron históricos: por primera vez un grupo del pacífico surcolombiano ganaba un Grammy, y por primera vez tres artistas jóvenes afrodescendientes obtenían tal condecoración por parte del Congreso de Colombia.

Para redondear mi argumento sobre el grado de legitimación e internacionalización alcanzado en los últimos años por la corriente *mainstream* de la NMC, conviene mencionar una situación emblemática dada la fuerte articulación simbólica entre fútbol e identidad no sólo en Colombia sino en toda Latinoamérica. Me refiero a la colaboración de Chocquibtown con el cantante Diego Torres en la canción ‘Creo en América’, tema oficial de la Copa América de fútbol realizada en Argentina a mediados de 2011. La canción tuvo gran acogida en la región, en especial porque se alineaba a un cierto discurso, digamos, “latinoamericanista” (encabezado por agrupaciones como Calle 13), y reivindicaba desde el título mismo la unión de todos los países del continente y la expectativa por un futuro colectivo promisorio. En consecuencia, “Goyo”, “Tostao” y “Slow” consolidaron su reconocimiento internacional y se ganaron la simpatía de muchos latinoamericanos que se unieron al coro: *Que viva mi gente, que viva mi raza / viva mi*

*bandera que es americana*<sup>102</sup>.

“Mi gente”, “mi raza”... Este tipo de referencias a un “nosotros”, y en general la articulación entre música e identidad, ha sido una constante en la música de Chocquibtown, de allí que “Tostao” afirme que

Como grupo nuestro principal objetivo es que la sensibilidad de *nuestra cultura* y de *nuestra música* dejen de ser ajenas a este país, y si se quiere en el mundo; que se conozca desde lo que comemos, hasta el porqué hablamos de la manera en que lo hacemos, queremos ser parte de los espacios donde nos han invisibilizado como etnia y arte (Chocquibtown, 2015. La cursiva es mía).

Esta es una clara declaración de principios: su intención es dar a conocer “nuestra cultura” y “nuestra música”. Sin embargo, parece que en algún momento Chocquibtown ha dejado de representar solamente la cultura y la música del Pacífico y ahora sus canciones sirven para evocar un “nosotros” mucho más amplio, al menos eso se asegura en su portal web: “Mediante la mezcla de sonidos urbanos y folclor del litoral pacífico, lograron el éxito de manera independiente en sus inicios y ahora *de la mano de Sony Music Latin se convierten en el grupo de músicos que son embajadores de la música colombiana en el mundo*” (Chocquibtown, 2015. La cursiva es mía). Más allá de lo que diga una página web, es indudable que en los últimos años la música de Chocquibtown y otros referentes de “La corriente *mainstream*” de la NMC ha sido objeto de usos y discursos nacionalistas. En consecuencia, cabe preguntarse si grupos como Chocquibtown se están convirtiendo en los nuevos íconos musicales de la nación, o, dicho de otra forma, si la Nueva Música Colombiana ha empezado a ganarles lugar a la Música del Interior y la Música Costeña en la tarima principal de la “música nacional”. Este será el tema del último capítulo de este trabajo: el proceso de iconización de la Nueva Música Colombiana.

---

<sup>102</sup> Para el video oficial de la canción ‘Creo en América’ (2011), ver: <http://bit.ly/2bWFYWE> [Video #44 en canal de Youtube].



## 5.

### *Un poder que es una bomba atómica, un poco de folclor con música electrónica*<sup>103</sup>.

#### **La Nueva Música Colombiana: sus usos, discursos y recursos**

##### **5.1. ¿Somos Pacífico?, ¿nos une la región, la pinta, la raza y el don del sabor?**

En noviembre de 2015, durante la presentación de algunos avances de este trabajo en una sesión del grupo de investigación “Prácticas culturales, imaginarios y representaciones”, en la Universidad Javeriana de Bogotá, mencioné de pasada la anécdota de la izada de bandera en la que participé cuando estaba en primaria. Hacia el final, durante la sesión de preguntas y comentarios, uno de los asistentes compartió una anécdota similar a la mía pero esencialmente diferente. “Algo debe estar pasando”, dijo, “porque en la última izada de bandera del colegio de mi hijo, la del Día de la raza, no hubo bambucos o cumbias, lo que los niños cantaron fue ‘Somos Pacífico’, la canción más famosa de Chocquibtown”.

Aunque no fue posible conseguir el registro visual de esa presentación en particular, para mi sorpresa encontré en YouTube no uno sino varios videos de izadas de bandera, en diferentes colegios de Colombia, que incluyeron en su programa la canción ‘Somos Pacífico’. En uno de estos videos, grabado en 2011, aparecen dos niños afrocolombianos del colegio público Manuel Cepeda Vargas, al sur de Bogotá, interpretando la canción de Chocquibtown con ocasión del Día del Idioma. En otro, realizado en 2013, quienes la cantan son tres adolescentes del colegio San Gabriel de Cajicá, Cundinamarca<sup>104</sup>. A pesar de las distancias generacionales, espaciales y temporales, los dos videos tienen algunas cosas en común. Por ejemplo, a diferencia de la izada de bandera que yo co-protagonizara dos décadas atrás, en estas presentaciones el traje de campesino de Los Andes o de cumbiambero ha sido reemplazado por jeans y camisetas de colores, es decir, por un atuendo típicamente urbano y moderno. Así mismo, frente al silencio ceremonial del auditorio de mi colegio, en estos videos el público *participa* y canta emocionado el coro: *Somos Pacífico, estamos unidos, nos une la región, la pinta, la raza y el don del sabor...*

---

<sup>103</sup> Fragmento de la canción ‘Fuego’ de Bomba Estéreo, incluida en su disco Estalla [Polen Records, 2010].

<sup>104</sup> Siguiendo estos links se pueden ver los dos videos mencionados: <http://bit.ly/1OdfNVB> y <http://bit.ly/1M9oxaG> [Última consulta: diciembre 4 de 2015].

Más allá de lo anecdótico, estas historias de izadas de bandera abren nuevas perspectivas sobre la música colombiana en el siglo XXI y la historia cultural reciente del país, pues ponen sobre la mesa las dos caras de un fenómeno interesante. De un lado, el resquebrajamiento de un régimen cultural tan marcadamente colonial y centralista que parecía regido por aquella premisa lapidaria que José María Samper acuñara a finales del siglo XIX: “La civilización no reinará en estas comarcas sino el día que haya desaparecido el currulao, que es la horrible síntesis de la barbarie actual” (Samper, 1866). Del otro, la aparente transición a un nuevo orden cultural mucho más abierto y horizontal, en el que diversos géneros musicales (incluyendo el currulao) pueden llegar a hacer parte del repertorio de eventos oficiales y patrióticos como las izadas de bandera.

Sólo en este nuevo contexto una canción como ‘Somos Pacífico’, que es entre otras cosas una oda a la cultura afropacífica hecha por músicos afrocolombianos, pudo llegar a convertirse, como sugiriera el diario El País de Cali, en una suerte de “himno de este país” (El País, 2012). En este mismo sentido, ya Mariangela Rubbini, directora de la revista Shock, había señalado –quizá con demasiada vehemencia– que

Hoy, a colombianos de todas las edades y diferentes regiones del país se nos hincha el corazón y cantamos, tan orgullosos como si hubiésemos sido criados a orillas del río Atrato, que Somos Pacífico [...] *Tuvieron que ganarse un Grammy Latino y traerse a casa el bonito y brillante gramófono para que aquí nos sintiéramos orgullosos de ellos y de nuestro pacífico colombiano* (Rubbini, 2011: 23. La cursiva es mía).

Que canciones como ‘Somos Pacífico’ sean consideradas himnos y hagan sentir orgullo puede ser discutible, pero que se interpreten en izadas de bandera al tiempo que son escuchadas por millones de personas en bares, emisoras o sitios web, son indicadores inapelables del auge que ha tenido la Nueva Música Colombiana desde los albores del siglo XXI. En quince años un puñado de agrupaciones –que integran lo que he llamado “la corriente *mainstream*” de la NMC– ha visto cómo su música se populariza, masifica y hasta se “oficializa” (en el sentido de ser usada en actos oficiales). Dado que en el segundo capítulo mostré de manera muy general cómo estos procesos favorecieron y jalonaron la iconización tanto de la Música del Interior como de la Música Costeña, es razonable pensar que, tras experimentar los mismos procesos, la Nueva Música Colombiana se hubiera convertido, también, en un ícono musical de la nación, simple y llanamente, en música colombiana.



Sin embargo, no estoy convencido de que esto sea así. Mi argumento es que la NMC es un fenómeno muy reciente y aún no ha enfrentado la prueba de fuego de las músicas nacionales: el paso del tiempo. Lo curioso es que mientras la Música del Interior y la Música Costeña sólo *llegaron a ser* consideradas como músicas colombianas después de décadas, la Nueva Música Colombiana *pretendió serlo desde el principio*, o al menos eso es lo que sugiere su nombre y, sobre todo, algunos de los usos nacionalistas que se han hecho de ella. Con todo, aunque no haya suficiente perspectiva histórica, es posible sospechar que la iconización o, si se quiere, la colombianización de la NMC, ha sido un proceso diferente a los anteriores, esencialmente más rápido y deliberado, producto de múltiples afinidades electivas que crearon las condiciones de posibilidad para su legitimación.

Varios interrogantes pueden plantearse en este punto. ¿Por qué, a diferencia de la Música del Interior y la Música Costeña, la Nueva Música Colombiana logró alinear en tan poco tiempo el apoyo del Estado, el interés del mercado y la simpatía del público? ¿En el siglo XXI ya no es necesario el paso del tiempo para la iconización de una música nacional y estamos entonces ante un cambio en la naturaleza y las lógicas de los nacionalismos musicales? En todo caso, ¿hay un proyecto de nación y una idea de colombianidad e identidad nacional en las estéticas y los discursos de la NMC? En este último capítulo me interesa avanzar en la dirección que señalan estos interrogantes y, especialmente, rastrear los usos, discursos y recursos que se movilizan tras el fenómeno de la NMC.

Si en los dos capítulos anteriores me concentré en la historia de la Nueva Música Colombiana, en éste me detengo en su presente y describo algunos *indicios* de su proceso de iconización, haciendo especial énfasis en el caso de Chocquibtown. Como hiciera con la Música del Interior y la Música Costeña, lo primero será analizar las *prácticas musicales* para entender qué es lo nuevo en la NMC y cómo son las puestas en escena de lo colombiano en ella. A continuación rastreo las *prácticas institucionales* y las políticas culturales que han allanado el terreno para su legitimación cultural, y algunos de los usos de que ha sido objeto. Finalmente, en la última sección, analizo las *prácticas de apropiación*, es decir, las formas como los públicos se han relacionado con la NMC a partir de la fiesta y el goce.

## 5.2. “Lo nuevo es lo viejo y lo viejo es lo nuevo”<sup>105</sup>. Prácticas musicales y discursivas de la Nueva Música Colombiana

El álbum debut de Chocquibtown, *Somos Pacífico* [Zafra, 2006], fue lo que debe ser el primer trabajo discográfico de un grupo: una carta de presentación, una estrategia de distinción y una jugada para hacerse un nombre en el campo musical (García González, 2006, 2008b). En ese álbum, además, mostraron las credenciales necesarias para entrar a ser parte de la NMC, y lo hicieron sin rodeos, como lo recuerda la tercera canción del disco, titulada ‘Lo nuevo’. Se trata de un tema con muchos elementos del hip hop –una base rítmica hecha de baterías secuenciadas y una atmósfera llena de *loops*–, cuya rima promete un estilo musical nuevo y muy original que pondrá a todo el mundo a bailar:

[...] *Lo nuevo hasta ahora empieza y no lo van a parar [...] Lo nuevo es locura, es locura total / Esto es nuevo, ay, esto es nuevo [...] Porque si no se mueven los mando pa’fuera / porque lo que nosotros hacemos no lo hace cualquiera / Esto es Chocquibtown que lo nuevo está trayendo / con un ritmo loco a la gente está moviendo*<sup>106</sup>.

En el ámbito del hip hop colombiano –del cual Chocquibtown hizo parte en algún momento–, la principal lucha simbólica entre los grupos es demostrar cuál es el más “real”, el más contestatario e, incluso, el más marginal (Dennis, 2012; C. A. González, 2012). En la Nueva Música Colombiana, en cambio, la disputa parece ser por la propuesta más novedosa e innovadora, tal y como sugiere la canción de Chocquibtown. Esta fijación un tanto obsesiva con “lo nuevo” recuerda el análisis que hiciera el filósofo alemán Boris Groys del campo cultural contemporáneo, donde “[...] no hay nada más tradicional, en cierto sentido, que orientarse hacia lo nuevo” (Groys, 2005: 13-14). Para Groys, lo nuevo es la principal pauta de producción de valor en la economía cultural actual, de allí la pulsión de marcar con el adjetivo “nuevo” o el prefijo “neo” cualquier bien simbólico emergente (hoy se habla de “vallenato nueva ola”, “nueva cumbia colombiana”, “nuevo cine colombiano”, en fin). Al respecto, Ivan Benavides propone un ejercicio interesante:

Si uno hace un paralelo con los fenómenos musicales contemporáneos de otros países de América Latina se da cuenta de que no existen “las nuevas músicas venezolanas” o “las

---

<sup>105</sup> Así tituló la revista *Semana* un artículo reciente dedicado a Totó La Momposina (Semana, 2015).

<sup>106</sup> Aquí se puede escuchar ‘Lo nuevo’, de Chocquibtown: <http://bit.ly/2buxYJt> [Video #45 en canal de Youtube].

nuevas músicas argentinas”, es decir, nadie dijo que Bajo Fondo era “nueva música argentina”, lo que sí hay son otros términos que se ajustan mejor a esos nuevos fenómenos sonoros, como el “movimiento acústico urbano” de Venezuela, la MPB o el Tropicalismo en Brasil, que tienen agendas musicales, estéticas y políticas más claras que lo que puede ser la NMC (entrevista con el autor; agosto 25 de 2015).

Siguiendo a Benavides, en toda América Latina están surgiendo fenómenos musicales singulares y es normal acuñar términos para designar esas nuevas realidades sonoras. Lo problemático acá es el énfasis de la NMC en la novedad radical y la identidad nacional. Como mostré en el capítulo anterior, los empresarios de la industria discográfica tuvieron mucho que ver en la *invención* de la categoría «Nueva Música Colombiana». Sin embargo, más que una simple etiqueta de mercado, aquí “lo nuevo” debe ser entendido como una relación, mejor aún, como un entramado de relaciones culturales, sociales y económicas. En este sentido, mi hipótesis es que “lo nuevo” de la Nueva Música Colombiana son las relaciones que sus exponentes establecen i) con los músicos tradicionales y las regiones, ii) con las nuevas tecnologías, y iii) con las redes de la *world music* y la división internacional del trabajo musical.

### **5.2.1. Nuevas músicas y viejos músicos**

Es extraño lo que pasó acá. Si usted mira la música de fin del siglo XX en otros lados, por ejemplo en Estados Unidos, se da cuenta que los jóvenes estaban rompiendo con lo que había y trataron de inventar algo, en eso consistió la revolución del *grunge*. En Colombia se dio el proceso contrario, aquí lo nuevo fue un regreso a lo local, a las tradiciones, o sea que acá fue al revés (Mario Galeano, entrevista con el autor; septiembre 24 de 2015).

Pese a lo que sugiere Galeano, hace menos de dos décadas era común que se reprochara a las nuevas generaciones de músicos su fijación con las modas globales y su desconocimiento o desinterés por las tradiciones locales (J. C. Garay, 2001). Con la Nueva Música Colombiana este fenómeno pareció invertirse, o al menos matizarse. ¿Cómo se dio este giro radical? Juan Diego Valencia, líder de Puerto Candelaria, ofrece algunas pistas sobre la lógica que orienta la relación de los músicos de NMC con los “viejos maestros” y en general con el universo cultural de diferentes músicas locales:

[...] en la adolescencia, donde uno se revela contra los padres, también se rebela contra su música madre, pero después, al pasar los años, uno comienza de nuevo a acercarse a los dos viejos que lo educaron y a tener una relación distinta y madura con ellos y así

mismo con la música madre, a la que comienza a encontrarle su valor (citado en El Cassette, s.f.).

La Nueva Música Colombiana supone un nuevo acercamiento y una relación distinta con las músicas locales tradicionales o, si se quiere, con “las músicas madres”. Un artículo de la revista Time dedicado al grupo de rock Aterciopelados, advertía tempranamente sobre la actitud que mencionara Valencia, lo que nos habla entonces de una tendencia antes que de una excepción. El artículo, que dicientemente se titulaba *Sounds of Magic Realism, Aterciopelados updates South American traditions* [Sonidos del realismo mágico, Aterciopelados actualiza las tradiciones de Sudamérica], afirmaba que si bien “La cultura juvenil a menudo rechaza el pasado, Aterciopelados encabeza una ola de artistas latinos que están trayendo la tradición al presente” (Farley, 2001. La traducción es mía). Poco a poco ese “traer la tradición al presente” se convirtió en una de las pautas dominantes de la producción musical en Colombia, especialmente entre jóvenes músicos urbanos. Tal vez el caso de Ondatrópica ayude a entender mejor este fenómeno.

En enero de 2012, Mario Galeano y el músico y productor inglés William Holland (conocido en el mundo de la música electrónica como ‘Quantic’), lanzaron el proyecto Ondatrópica. Según comenta Galeano en el sitio web oficial, “La idea era reunir a un grupo de músicos de la vieja guardia con un grupo de músicos jóvenes, juntarlos en el estudio de grabación y repensar, retrabajar y crear alrededor del concepto de la música tropical colombiana” (Ondatrópica, 2012). En principio ningún sello discográfico local se interesó en esta idea, así que, a la hora de la verdad, el principal patrocinador de este “clásico moderno de la música colombiana” (ver Imagen 1) fue el British Council, “[...] organización internacional del Reino Unido para las relaciones culturales” (British Council, 2013).



Imagen 1.  
rantes de Ondatrópica [2012]. De pie, de izquierda a derecha, “la facción moderna”: Nidia Góngora, Wilson Viveros, Juan Carlos Puello, Mario Galeano, Pedro Ojeda y Will Holland. Sentados, de izquierda a derecha, “la facción tradicional”: Alfredo Linares, Pedro “Ramayá” Beltrán, “Michi” Sarmiento, Markitos Mikolta y Jorge Gaviria.

El proyecto se materializó en un disco (*Ondatrópica* [Soundway, 2012]) y una serie de presentaciones dentro y fuera del país. Como es común en las prácticas de la *world music* y otras expresiones musicales contemporáneas (Brennan, 2001; Feld, 2000), Ondatrópica supo moverse con fluidez entre las prácticas más representativas de la música local y las agendas de los grandes festivales de Europa y Estados Unidos. Lo primero, el guiño a la tradición, no consistió simplemente en poner a tocar juntos músicos de diferentes generaciones, Galeano y compañía fueron más allá: compusieron los temas colectivamente y grabaron el disco en los míticos estudios del sello Discos Fuentes en Medellín, con técnicas y equipos característicos del sonido análogo, el mismo que marcó la edad dorada de la música tropical colombiana. Con un disco bajo el brazo que no sólo sonaba muy “típico” y local, sino que contaba con un sello de autenticidad gracias a la inclusión de músicos de la “vieja guardia” como Pedro “Ramayá” Beltrán, “Michi” Sarmiento o Markitos Mikolta, el siguiente paso era el tránsito a los circuitos globales. Primero recibieron el encargo diplomático de representar a Colombia en las Olimpiadas Culturales de los Juegos Olímpicos de 2012; después vino la participaron en eventos reconocidos mundialmente como el Festival Glastonbury en Inglaterra (2013). El reconocimiento internacional superó todas las expectativas.

En términos generales el proyecto Ondatrópica fue muy bien recibido dentro y fuera del país, de hecho, el entonces editor de la revista Shock señaló sin sonrojarse que este “[...] es un disco que parte en dos la historia musical de Colombia” (citado en Jursich, 2012: 11). Como reacción a este tipo de juicios (grandilocuentes y desmedidos), y ante la unanimidad de un sector de la crítica musical, la controversia no se hizo esperar. Mario Jursich, a la sazón director de la revista El Malpensante, una de las publicaciones culturales más importantes del país, escribió en octubre de 2012 una editorial señalando el parecido del proyecto Ondatrópica con el fenómeno Buena Vista Social Club en Cuba y el efecto indeseado que tuvo: una fiebre nostálgica y un repentino interés por los *revivals* que la industria discográfica supo aprovechar bien pero que a la larga se compadeció muy poco de los músicos que “redescubrió”. En conclusión, según Jursich, lo de Ondatrópica fue más un reencauche nostálgico que una apuesta por renovar el paisaje sonoro:

Hoy en día se ha vuelto muy común hacer discos de esta manera; los músicos, más que componer, lo que hacen es recolectar sonidos que ya existen y mezclarlos de un modo

que *aspira simultáneamente a la familiaridad y la extrañeza*. Si a esto sumamos el hecho de reclutar viejas glorias en decadencia y tratar de basar un proyecto musical en sus nombres y trayectorias más que en aquello que un público escucha cuando saltan a la tarima, queda claro que *antes que compositores o productores, estos músicos pretenden officiar como curadores* (Jursich, 2012: 11. La cursiva es mía).

Ahí fue Troya. Como pasara en su día con los procesos de legitimación de la Música del Interior y la Música Costeña, los medios de comunicación (a los que ahora se sumaban los portales de internet y los blogs) fueron el escenario de un intenso debate sobre Ondatrópica y, de paso, sobre la Nueva Música Colombiana. Galeano no tardó en responder con una carta pública – bien argumentada, todo hay que decirlo–, y al poco tiempo Jursich replicó con vehemencia<sup>107</sup>. Entre tanto, decenas de columnistas y periodistas se sumaron a la disputa, mayormente jóvenes que salieron en defensa del proyecto sin guardarse nada a la hora de celebrar que un puñado de músicos modernos y exitosos se interesara por “nuestras tradiciones musicales” y “los viejos maestros” (Acosta, 2013; Jáuregui, 2012)<sup>108</sup>.

#### **a) Valorar o valorizar las tradiciones**

Algo muy típico del ethos multiculturalista de estos tiempos es su capacidad de fluctuar entre opuestos sin ver en ello contradicción alguna. Si antes se imaginaba lo local y lo propio como sinónimo de lo simple y lo primitivo, hoy “las raíces” prefiguran muchas de las propuestas estéticas consideradas como vanguardistas y novedosas. Gracias a esta condición camaleónica, y estableciendo una relación abiertamente instrumental con las tradiciones, el multiculturalismo ha dado lugar a la consolidación de una industria (cultural y económica) de la nostalgia, que es, por definición, una industria musealizadora (Lechner, 2000). Por ello, con demasiada frecuencia la revaloración del pasado y las tradiciones se hace pensando más en aprovechar sus posibilidades comerciales en el presente que en función de prefigurar un marco simbólico compartido a futuro.

---

<sup>107</sup> Parte de este debate quedó registrado en las cartas y respuestas que la revista El Malpensante publicó sucesivamente en sus ediciones de octubre, noviembre y diciembre de 2012.

<sup>108</sup> Debo decir que he visto un par de veces en vivo a Ondatrópica y considero que tienen una puesta en escena que privilegia por igual a todo el conjunto de músicos, más allá de que sean “viejas glorias” o “jóvenes exitosos”. También tengo el disco (lo conseguí fuera del país, pues debieron pasar varios meses antes de que un sello independiente lo publicara en Colombia), y me gusta, creo que hay un par de composiciones realmente originales. ¿Hace falta decir que el disco no “parte en dos la historia musical”? No lo hace, no tenía por qué hacerlo, y creo que esa nunca fue la intención.

Hoy son pocos los músicos urbanos que no reivindican, sobre todo discursivamente, su identidad y sus raíces culturales. Hablan de experiencias de infancia que los marcaron, de un viaje revelador e iniciático, de estrechas relaciones con algún “maestro” que los ha recibido en su propia casa, en fin. Además, expresan con vehemencia su preocupación por la pérdida de tanta riqueza cultural e invitan a todo el mundo –al público, a las instituciones del Estado y a la empresa privada (casi siempre en este orden)– a comprometerse con su protección. En menos de dos décadas pasamos de una actitud de desdén y subvaloración de las tradiciones musicales por parte de los jóvenes, a la retórica de la salvaguarda y la conservación tan en boga actualmente en el mundo entero (Friedman, 2002).

Esta idea de proteger las tradiciones es popular y populista como pocas (Rosaldo, 1997; Wade, 2011). A todo el mundo parece entusiasmarle que se hable de la preservación y conservación de las raíces culturales, pero el asunto roza el paroxismo cuando los protagonistas son los jóvenes. Pocas cosas emocionan tanto a la opinión pública como un joven blandiendo con orgullo los símbolos y los íconos de la identidad nacional. No sorprende entonces que el discurso proteccionista haya permeado el fenómeno de la NMC desde hace tiempo. Durante una entrevista concedida a Russell Slater, editor general de *Sounds and Colours* (2010), uno de los medios internacionales más interesados en la música contemporánea latinoamericana, Simón Mejía, miembro fundador de la exitosa agrupación Bomba Estéreo, aseguraba justamente que esta fue una de las intenciones que orientó al grupo desde sus inicios:

Slater: La de ustedes parece ser una de las bandas, incluyendo otras como Chocquibtown y La Mojarra Eléctrica, que *están mezclando música tradicional colombiana con estilos modernos, y con esto han logrado llamar la atención fuera de Colombia*. ¿Cómo ha sido recibido todo esto dentro de Colombia? ¿Más personas se han interesado en los estilos tradicionales?

Mejía: Sí, en realidad *uno de los propósitos cuando creé Bomba era preservar toda la tradición musical de Colombia, que de una u otra forma está en peligro* por la música extranjera. Hacer esto es una manera de llevar esta música a un público más amplio, especialmente a la gente joven (Slater, 2010. La traducción y la cursiva es mía).

Si este llamado a conservar y proteger la riqueza musical trasciende lo discursivo y se concreta en políticas para la difusión de las obras, y, adicionalmente, en estrategias para mejorar las condiciones estructurales de sus creadores y garantizar el reconocimiento de sus saberes y su

propiedad intelectual, entonces es más que bienvenido. Y si el capital simbólico y los buenos oficios de músicos reconocidos ayudan a que estas estrategias se hagan realidad más rápido, aún mejor. El problema, como han señalado muchos analistas de las políticas culturales, es que, en la práctica, estas buenas intenciones han demostrado tener muchos de los vicios y efectos negativos del multiculturalismo y el neocolonialismo (Ochoa, 2003a; Therrien, 2011; Yúdice, 2008). Uno de estos efectos colaterales, como sugiriera implícitamente Mario Jursich en su crítica a Ondatrópica, es el protagonismo quizá exagerado y deliberado de los músicos jóvenes, quienes en el mejor de los casos ejercen como mediadores y curadores, o bien como traductores culturales y guardianes protectores de las músicas locales. En el peor de los casos habría que hablar directa y llanamente de canibalismo cultural y expropiación (de Carvalho, 2004).

## **b) Imaginando a “los otros” músicos**

Tras el entramado de relaciones económicas y culturales que subyace a la concepción multiculturalista de las músicas locales y tradicionales es posible advertir un aspecto propio del neocolonialismo: una forma particular de construir e imaginar a esos “otros” músicos portadores de la tradición. Con frecuencia, como si se tratara de una variación del orientalismo que conceptualizara Edward Said (1997 [2008]), desde los grandes centros urbanos los “viejos-maestros-rurales” son reducidos a una de dos condiciones. O bien son considerados como *un otro despojado* de toda capacidad de agencia frente a la difusión de sus saberes y la reivindicación de sus derechos, o bien son vistos como *un otro exótico* e inescrutable cuyas prácticas culturales requieren de traducción.

En octubre de 2013 el músico palenquero Justo Valdés hizo pública una carta dirigida al presidente Juan Manuel Santos donde se perfilaba con claridad la imagen del músico despojado. Valdés no sólo es una institución de la champeta criolla sino un músico consagrado, como él mismo menciona en su carta: “Soy el compositor del himno de Palenque, ganador dos veces del Festival de Música del Caribe, tengo grabados 6 discos, Carlos Vives me hace un homenaje en su último disco [...]”<sup>109</sup>. Valdés también aclara que su intención no es pedir dinero o subsidios del

---

<sup>109</sup> La carta completa, fechada el 17 de octubre de 2013, se puede leer acá: <http://bit.ly/29vfwSz> [Última consulta: febrero 2 de 2016].



gobierno sino denunciar la falta de garantías para vivir dignamente de la música:

Como al Gobierno Nacional no le interesa la música popular, el folclor y demás, los músicos como yo, nos vemos condenados a vender gafas en la playa para no morirnos de hambre [...] Lo más triste Señor Presidente es que hay un evento que se llama el Festival de Tambores de Palenque, que se lleva a cabo para promover nuestra música y viene gente de todo el mundo a escuchar a nuestros batatas y grupos como Las Alegres Ambulancias, el Sexteto Tabala y Son Palenque que yo dirijo, pero este año no hubo recursos para contratarnos, ni siquiera para el transporte de Cartagena a Palenque, que era lo único que pedían los músicos (Valdés, 2013).

Aunque en otras regiones de Colombia (incluyendo las ciudades) los músicos tradicionales también viven en condiciones estructurales precarias y sin ningún reconocimiento económico ni simbólico, la atención se concentró temporalmente en Palenque, lugar de moda en los últimos años tras el *boom* de la champeta y las músicas afrocolombianas (L. Martínez, 2011). Rápidamente la carta tuvo eco en periódicos y redes sociales. En un derroche de corrección política se publicaron comentarios indignados y artículos en los que se expresaba la simpatía y admiración por los “viejos maestros” como Justo Valdés<sup>110</sup>. Un artículo publicado en el diario El Tiempo fue más allá y recordó que Valdés había logrado redactar su carta “Gracias a que aprendió a leer y a escribir en el 2010 con el programa Cero Analfabetismos, de la Alcaldía de Cartagena” (E. Martínez, 2013)

El problema de este tipo de operaciones discursivas es que tienden a miserabilizar al sujeto para ensalzar al “héroe cultural” (Yúdice, 2008), y al hacerlo pierden de vista que antes que músicos tradicionales estamos hablando de ciudadanos (que muchas veces sobrepasan los sesenta años) a quienes no se les están garantizando condiciones de vida dignas. En palabras del antropólogo José Jorge de Carvalho: “[...] nos interesa la música afro, pero no nos interesamos por la pobreza de los músicos afro-americanos” (2004). Este es uno de los principales peligros del multiculturalismo, que pone todo el acento en la *diferencia cultural* que se expresa en *la música* y deja intacta la *desigualdad económica y social* que subyuga a *los individuos*.

---

<sup>110</sup> En este link se puede ver la cadena de tweets que se publicaron entre octubre y noviembre de 2013 como reacción a la carta pública escrita por Justo Valdés: <http://bit.ly/29fHcoV> [Última consulta: febrero 2 de 2016].

En pocas ocasiones la relación entre el músico tradicional (“el maestro”) y la figura de NMC (“la estrella”) logra superar esta encrucijada. Por regla general, la mediación de los músicos que gozan de reconocimiento masivo está encaminada a hacer valorar la diversidad, no a denunciar la desigualdad. Interesados en preservar el capital cultural (y tal vez dotarse de algo del capital simbólico) de los “viejos maestros”, muchos músicos de NMC no sólo vuelven sobre las raíces y las tradiciones en sus búsquedas estéticas, sino que lo hacen de manera ceremonial y pública. Como el buen aprendiz, “la estrella” hace homenajes al “maestro”; lo invita a volverse a subir (fugazmente) a la tarima de la que ya se había bajado. Sin embargo, no hay que olvidar que no están en igualdad de condiciones: unos son actores vigentes en la industria y el *star system*; los otros son “ídolos” circunscritos a circuitos folclóricos minoritarios y especializados. Hay que cuidarse entonces de la ilusión de horizontalidad que crean los reflectores cuando iluminan un escenario; a veces encieguan. Y hay que cuidarse, también, de un cierto “complejo de salvador”.

Ahora bien, otra forma de re-presentar al músico tradicional es como *un otro exótico* cuyas prácticas musicales requieren de la mediación de un mensajero y un traductor, es decir, de alguien que las encuentre en su lugar de origen y las ponga en escena en entornos familiares y de formas que resulten menos ajenas. Nos topamos así, nuevamente, con la dicotomía campo/ciudad. Aunque pueda parecer lo contrario, el multiculturalismo no ha desdibujado muchas de las dicotomías de la modernidad, en realidad se ha configurado a partir de ellas (Hall, 2010a). Si durante mucho tiempo el país rural prácticamente no existió como polo de creación cultural, hoy es el lugar natural de la (producción de) tradición. Sin embargo, para que pueda ser legitimada, la tradición debe pasar primero por la ciudad, que históricamente ha sido el espacio social de la difusión masiva y la legitimación cultural. En resumidas cuentas, pese a que tenga un protagonismo simbólico mucho mayor, el país rural de hoy todavía está subordinado al país urbano. Con todo, conviene aclarar que este no es un rasgo distintivo de la NMC, es producto de las fuerzas concéntricas que han caracterizado el campo cultural en Colombia.

En el caso de la NMC, la polaridad campo/ciudad supone una rampante paradoja, pues si bien la tradición y muchos de los insumos de la creación musical están “allá” (en las regiones), es “acá” (en los grandes centros urbanos) donde se ha gestado todo este fenómeno. Junto al

centralismo histórico de la industria musical en el país y las dinámicas demográficas que han impulsado (o expulsado como desplazados) a muchos músicos, existen razones estructurales y geopolíticas para que el eje del fenómeno de la Nueva Música Colombiana sean ciudades como Bogotá o Medellín. “Estas ciudades están más conectadas con el mundo y eso es lo que nosotros necesitamos”, afirma Mario Galeano (entrevista con el autor; septiembre 24 de 2015). Además de la conexión con el mundo, en los grandes centros urbanos están los teatros y los bares, es decir los circuitos rumberos; están también las academias y las instituciones del Estado, es decir, las convocatorias, las becas. En pocas palabras, en las ciudades está la plata y el público.

A mediados de 2015 recibí por correo electrónico una invitación a un evento de NMC en LaTora 4Brazos, uno de los bares de moda en Bogotá. “Vuelven Los Guaqueros a LaTora 4Brazos” era el asunto del correo, y venía acompañado de esta imagen:



Imagen 2. Pieza promocional del evento “Los Guaqueros en LaTora 4Brazos”. Mayo 29 de 2015

Tres hombres armados de mapas, machetes, palas, lo mismo que de tocadiscos y vinilos, recorren un velo de tupida vegetación y fauna salvaje antes de “descubrir un ídolo” de otra cultura y otro tiempo. Más que expedicionarios o aventureros, son guaqueros, que son quienes se dedican a “Buscar tesoros ocultos en guacas y realizar la excavación consiguiente para

extraerlos” (RAE, 2016). Estos “Guaqueros” son los músicos Mario Galeano, Mateo Rivanos y “Quantic”; pero no hay que exagerar, pues por más que aquí se caricaturicen *ciertos* aspectos problemáticos de las relaciones entre las figuras de NMC y las músicas tradicionales, el objetivo de la imagen no era otro que seducir y atraer público. En la práctica, las relaciones de poder e intercambio en el campo musical son mucho más matizadas y complejas.

A decir verdad lo que más me interesó de esta imagen era su inquietante parecido con una pieza publicitaria que circuló por la misma época e hizo parte de *Colombia, realismo mágico*, la nueva estrategia “[...] para la promoción del turismo en el exterior, concebida para despertar el interés de los turistas extranjeros que procuran vivencias diferentes, mágicas, únicas y sorprendentes” (ProColombia, 2013). Estoy hablando de esta pieza:



Imagen 3. “Colombia, realismo mágico”. Pieza publicitaria de la Marca País [2013].

Las dos imágenes tienen varias cosas en común a pesar de que en apariencia persigan fines diferentes y de que el público objetivo de la primera fueran los jóvenes bogotanos y el de la segunda turistas de todo el mundo. Además de un cierto motivo arqueológico –pues en ambas piezas *alguien del presente* “descubre” *algo del pasado*–, todo el protagonismo en estas imágenes es del sujeto que descubre, así que no hay más gente, como si lo único que interesara fuera la cultura fosilizada o la tradición cosificada, cuyos autores, por fuerza, son anónimos y desconocidos.

Como los sujetos de estas imágenes, algunos músicos de NMC parecen hacer una suerte de “arqueología sonora”. Son guaqueros que *abren rutas* desde los centros urbanos hacia las

regiones en busca de “tesoros ocultos”, y luego regresan para dar a conocer su hallazgo en las ciudades y el resto del mundo. Más tarde nuevos músicos y nuevos públicos andarán esos mismos trayectos, ubicando en el mapa otros puntos de interés. Con el tiempo se irán configurando diversos sistemas de rutas y circuitos turísticos para iniciados o principiantes que quieran acercarse a las músicas tradicionales. Súbitamente la música empezará a tener valor de cambio donde antes no lo tenía, y se convertirá en mercancía y un capital (para muchos quizá su único capital); entonces aparecerán “emprendedores” vendiendo souvenirs a la vera del camino, otros cobrarán por enseñar a tocar un instrumento “típico” o bailar tal danza, y no faltará quien prometa una “auténtica” experiencia musical y cultural con “los otros”. Esto también parece una caricatura, pero no lo es. Si bien la “arqueología sonora” jalona relaciones de intercambio económico y cultural, muchas veces el precio que deben pagar “las comunidades” es la esencialización y la exotización (Meza, 2014; P. Sánchez, 2014).

Cuando no les interesa hacer las veces de “descubridores”, los músicos de NMC ofician como *mensajeros* cuya misión (casi siempre auto-impuesta) es ir al encuentro del “otro” para traer la música desde su lugar de origen. Con frecuencia también sirven como *traductores* entre los “viejos maestros” y los nuevos públicos, pues aquellos no suelen conocer la notación musical occidental (que es el lenguaje oficial de los derechos de autor), y muchos tampoco conocen el alfabeto, por tanto, no saben leer ni escribir<sup>111</sup>. Tras este servicio de mensajería y traducción cultural, el anclaje territorial de las músicas locales necesariamente se ve desdibujado, lo que da lugar a dinámicas de re-localización y a cambios en el sentido social de las prácticas musicales. Adicionalmente, como planteara Mario Jursich en su polémica con Mario Galeano, los músicos de NMC pueden ejercer también como *curadores*, así que más que custodios de la tradición son árbitros y promotores de *ciertas* músicas (en especial las de las dos costas), de allí que su mediación frente a la industria musical y los medios de comunicación resulte decisiva respecto a qué músicas tradicionales se hacen más audibles y visibles que otras.

Es esta una situación de encuentro de saberes caracterizada por la asimetría y la

---

<sup>111</sup> Según Bruno Nettl y Gerard Béhage (1985), uno de los rasgos distintivos de las músicas tradicionales es que sus mecanismos de transmisión y socialización se basan en estrategias de enseñanza del conocimiento musical a partir de la oralidad no de la escritura alfabética.

subordinación, pues mientras uno gana en popularidad, el otro, a pesar de alcanzar una exposición mediática inédita, no siempre logra mejorar sus condiciones estructurales. Iván Benavides, quien además de músico y productor ha sido gestor y funcionario del Ministerio de Cultura, analiza la situación de esta manera:

Creo que sigue existiendo mucho colonialismo en las prácticas musicales actuales y las relaciones entre los músicos urbanos y los maestros rurales, y no porque los músicos urbanos sean malas personas o algo así. Sin duda, aunque no en todos los casos, el crédito y el dinero se está quedando con los productores de las ciudades; así que sí, muchas veces los músicos de ciudad, sin querer, estamos reproduciendo un modelo colonialista (entrevista con el autor; agosto 25 de 2015).

Mario Galeano es muy consciente de estas “relaciones peligrosas” y también ha reflexionado largamente sobre el asunto:

En este campo usted puede encontrar de todo, y ahora se habla es de “apropiación cultural”, que también es peligroso. Yo creo que el músico como tal sí tiene un interés artístico y estético en acercarse a esos señores, y no se trata de aprovecharse de nadie sino de un interés por el otro. Para mí es más curiosidad estética que interés comercial; es la posibilidad de dialogar con otros músicos, ¿por qué no podríamos hacerlo? ¡Mejor que hablemos y nos conectemos! Por eso una de las cosas más bonitas de Ondatrópica ha sido la posibilidad de hacer una música donde se encuentren personas que a pesar de ser de generaciones y regiones muy diferentes tienen algo en común: somos colombianos, y gracias a la música terminamos encontrándonos (entrevista; septiembre 24 de 2015).

Tiene razón Galeano, el diálogo y el encuentro con el otro debe que ser posible y no sancionado a priori: ¡Mejor que hablemos y nos conectemos! Además, la mayoría de músicos de NMC no son simples “caníbales culturales” orientados por una racionalidad instrumental que los impulsa a apropiarse del patrimonio de poblaciones marginadas. El multiculturalismo y el neocolonialismo suelen ser más sutiles. De suyo, toda alternativa real, más que buena voluntad, exige ejercicios de reflexividad e imaginación, condiciones indispensables para diálogos interculturales e intergeneracionales más horizontales, fundados, como plantea Boaventura de Sousa (1998), en la justicia epistémica y la reciprocidad. En este contexto, sería deseable que “lo nuevo” de la NMC fuera la posibilidad de trascender ciertos roles (“descubridor”, “mensajero”, “traductor” o “curador”), y la capacidad de establecer otro tipo de relaciones entre músicos; relaciones basadas en el mutuo reconocimiento y no en la dependencia y la subordinación.

### 5.2.2. Las nuevas tecnologías, la intermedialidad y el capital cultural de los músicos de NMC

Otro de los aspectos realmente nuevos que subyacen a la Nueva Música Colombiana es que, como ninguna otra expresión musical que haya figurado alguna vez entre los íconos musicales de la nación, está altamente mediada por la tecnología. Esta característica no debería sorprender puesto que, a pesar de su estrecha relación con la tradición, la NMC es, en rigor, una música de su tiempo, el siglo XXI. Algo que se expresa bien en la carátula uno de los discos fundacionales de la corriente mainstream de la NMC, *Somos Pacífico* [Zafra, 2006], de Choquibtown (ver Imagen 4); allí se intercambian los roles, digamos, “típicos”, pues mientras un robot toca la marimba de chonta en un entorno rural, una mujer afrocolombiana, acompañada de otro robot, “pincha” discos al mejor estilo de los DJs de música electrónica<sup>112</sup>.



Imagen 4. Carátula disco *Somos Pacífico* [Zafra, 2006], de Choquibtown

Aunque discrepan en otros puntos –tal vez por pertenecer a generaciones muy diferentes–, entre los músicos que entrevisté en el desarrollo de esta investigación hay un claro consenso respecto a que las nuevas tecnologías parecen haber traído más ventajas que desventajas para los sujetos interesados en la NMC. En manos de estos músicos –sobre todo los más jóvenes–, las nuevas tecnologías (computadores, software especializados, mezcladores, consolas y otros dispositivos digitales) han *abaratado* el hacer/grabar música, han *deslocalizado* las prácticas musicales, separándolas de sus lugares de origen (algo que, sin embargo, ha sido una constante en la historia de la música [Baricco, 1999])–, y han *facilitado* la conexión con los circuitos musicales globales.

<sup>112</sup> A contracorriente de lo que expresa la carátula de *Somos Pacífico*, en 2013 Choquibtown lanzó un álbum titulado *Behind the Machine / Detrás de la máquina* [Sony Music, 2013]. Como indica su nombre, los temas de este disco se caracterizan por la ausencia del *beat* (“la máquina”) y de la mediación tecnológica que caracteriza buena parte de la música masiva contemporánea.



Mucho se ha dicho sobre cómo, gracias a las nuevas tecnologías y las redes sociales, la geopolítica de las industrias culturales está atravesando una etapa de transición y profundos cambios (Yúdice, 2007). En el caso del sector musical, la tecnología no sólo ha abierto múltiples posibilidades a la producción y reproducción de sonido, también, paradójicamente, ha jalonado una crisis sin parangones en la industria discográfica. Entre las principales causas de esta crisis aparece el ascenso de lo digital y de la piratería al centro del circuito de producción, distribución y consumo de bienes musicales (Adell, 2004; C. Anderson, 2007). La consecuencia más categórica ha sido que el soporte físico del intercambio se volvió prescindible, por ello las dinámicas económicas asociadas a la música ya no se configuran exclusivamente en torno a un objeto, sino a la autoría y los derechos de propiedad y reproducción, alineándose así a los parámetros del capitalismo cultural y a la generación de riqueza por procesos de producción inmaterial y simbólica. José Luis Brea (2007) se ha referido a este fenómeno como la “napsterización” del sector de la música, es decir que el flujo de capital depende menos del intercambio material (pagar por un CD, por ejemplo), que de la regulación al acceso a una determinada cantidad de información (digamos, pagar una suscripción mensual a un servicio de música en *streaming* como Spotify o Deezer). En conclusión, la tecnología está perfilando una reconfiguración total del negocio de la música en el mundo, impulsando nuevas prácticas y otorgando visibilidad a nuevos agentes del campo.

Este no es el espacio para ello, pero el tema de la mediación tecnológica del quehacer musical en la NMC merecería ser analizado a profundidad, en especial por sus implicaciones políticas, pues está dando lugar a relaciones más recíprocas y colaborativas entre artistas de todo el mundo, con lo cual hace cortocircuito a la división tradicional del trabajo musical estructurada a partir de la oposición centro/periferia (Garofalo, 1999). Hoy por hoy el control y la regulación de los flujos musicales no sólo pasan por los actores oficiales de la industria discográfica, y tampoco son estos, en definitiva, los que imponen las reglas de juego. Es más, según “Tostao”, el miembro más carismático de Chocquibtown, la lógica misma del juego parece estar cambiando:

Lo que está diciendo la música colombiana en este momento es que *nos cansamos de tomar* Estados Unidos, Inglaterra, Europa; *ahora lo que estamos haciendo es dar*: Colombia en Estados Unidos, Colombia en Inglaterra, Colombia en Europa, Colombia en Japón (Carlos Valencia “Tostao” en Playlist, 2009. La cursiva es mía).



Según Mario Galeano, no sólo las nuevas tecnologías de creación y grabación musical han moldeado el fenómeno de la NMC, internet y las redes sociales han sido igual de determinantes. “Para nosotros Internet ha sido fundamental a varios niveles, pues nos ha servido para tener acceso a otras tradiciones musicales, para ampliar nuestras posibilidades de creación y de innovación, y además es nuestra principal herramienta de difusión” (entrevista con el autor; septiembre 24 de 2015). En efecto, las redes sociales (Facebook, Twitter, Instagram y un largo etcétera), las páginas web de los artistas y los espacios interactivos como YouTube o MySpace han permitido a los grupos tener una relación más directa y casi en tiempo real con las audiencias alrededor del mundo. Esta cercanía con el público y la inmediatez del intercambio musical, lejos de ser una característica exclusiva de la NMC, es una condición propia de las músicas contemporáneas que ya se instalaron de lleno en el siglo XXI.

Sería un error pensar que la mediación tecnológica de la música se limita a las prácticas creativas y técnicas; también se trata de una mediación comercial (Middleton & Beebe, 2007). En efecto, los nuevos formatos y las redes sociales han multiplicado las formas de mercantilización de la obra y la imagen de los artistas. Hoy la música llega al público no sólo en las formas tradicionales –el disco que se compra en el almacén, la canción que se escucha en la radio o el concierto por el que se paga una boleta–, ahora también circula en formas y espacios alternativos. Estas nuevas alternativas de circulación musical (que cada vez más son la regla, no la excepción) no sólo han prefigurado la omnipresencia de la NMC sino su intermedialidad. Conviene aclarar que entiendo la «intermedialidad» como la capacidad que tienen algunos artistas y sus obras para moverse entre (y adaptarse a) medios, géneros y formatos muy diferentes, todo lo cual amplía la difusión de un producto cultural y diversifica sus posibilidades económicas. Dos ejemplos paradigmáticos de la NMC ayudarán a entender mejor el asunto de la intermedialidad.

Una de las canciones más famosas de Bomba Estéreo es ‘Fuego’. Y lo es no sólo porque sonó miles de veces en emisoras y bares, sino porque hizo parte de la banda sonora de la película colombiana *El cartel de los sapos* (2011), de las series de televisión estadounidenses *Dexter* y *CSI Miami*, y, además, del videojuego FIFA 2010, uno de los más populares a nivel mundial. Más que una simple canción, estamos ante una auténtica producción multimedial. La música de

Chocquibtown también ha sido incluida en películas colombianas (como *La Playa DC* [2012] o las ya mencionadas *El cartel de los sapos* y *Colombia Magia Salvaje* [2015]); además ha hecho parte de la banda sonora de videojuegos (FIFA 2011 y 2015) y hasta se ha adaptado para usarse como *ringtone* en dispositivos móviles. Curiosamente, entonces, se cumplió al pie de la letra lo que anticiparan en uno de sus temas: *Esta es tu canción / la que yo quiero que tú escuches cada vez que te timbre el celular*<sup>113</sup>. Como mostré en los dos capítulos anteriores, en Colombia las músicas que “fusionan” lo moderno y lo tradicional hace tiempo se usan en las bandas sonoras de películas y programas de televisión, así que lo verdaderamente nuevo de la intermedialidad de la Nueva Música Colombiana es la dimensión que ha alcanzado. Hoy, y no exagero, la NMC suena hasta cuando timbra un celular.

Es posible pensar que el alto grado de penetración tecnológica y de intermedialidad de la NMC ha sido posible gracias a la naturaleza del capital cultural de los músicos. Por haber nacido después de 1970, muchos de estos sujetos son lo que algunos críticos culturales han llamado “nativos digitales” (Piscitelli, 2009). Sé bien que es problemático generalizar esta categoría en un país como Colombia, donde todavía hoy, en la segunda década del siglo XXI, la apropiación de nuevas tecnologías se concentra en las ciudades y con dificultad se extiende a las regiones y las poblaciones rurales. Y tampoco olvido que no son pocos los músicos de NMC originarios de esas regiones, en algunos casos, lugares realmente apartados. Sin embargo, la fuerza centrípeta del campo cultural los ha empujado hacia las principales ciudades, y allí han encontrado la posibilidad de acceder a los últimos desarrollos tecnológicos y usarlos en función de sus saberes musicales.

Tanto la apertura tecnológica como la diversidad musical y cultural que dan forma al fenómeno de la Nueva Música Colombiana apuntan en una misma dirección: la formación musical de muchos de sus exponentes es muy diversa y heterodoxa, lo mismo que su capital cultural. Tras una caracterización demográfica rápida de los integrantes de agrupaciones de NMC, es posible determinar que un porcentaje alto estudió –aunque sea fugazmente– en conservatorios universitarios (Zapata et al., 2004), esto les permite combinar la habilidad técnica

---

<sup>113</sup> Me refiero a ‘Tu canción’, de Chocquibtown: <http://bit.ly/2bFrm9x> [Video #46 en canal de Youtube].

de la música académica con las prácticas de las músicas urbanas y sus conocimientos de las músicas regionales.

Hablamos de músicos muy versátiles y con frecuencia multi-instrumentistas, con experiencia en la interpretación de géneros tan distintos como el rock, la cumbia o la salsa. Por ello es común la alta rotación de estos músicos, que pueden incluso hacer parte de varias agrupaciones al mismo tiempo a pesar de ser musical y conceptualmente disímiles. Esta dinámica dialéctica de grupos que se integran y desintegran con tanta facilidad ha permitido la aparición de propuestas innovadoras que cada tanto revitalizan y animan la escena de la Nueva Música Colombiana. En todo caso, por ser agentes de la economía cultural contemporánea y desenvolverse en los escenarios de lo que Richard Florida (2004) denomina «la clase creativa», es posible afirmar que los músicos de la NMC son también trabajadores de su tiempo: flexibles, adaptables y multifuncionales.

### **5.2.3. La Nueva Música Colombiana y la *World Music***

Un tercer aspecto realmente nuevo en la Nueva Música Colombiana es su grado de articulación con las redes de la *World Music* y la división internacional del trabajo musical. Pocos músicos colombianos en la historia han viajado tanto por el mundo como lo hacen actualmente los máximos exponentes de la corriente *mainstream* de la NMC. Mientras para muchos inmigrantes el trámite de visas se hace cada vez más intrincado, para estos sujetos (en tanto sean músicos) las puertas del “primer mundo” parecen abiertas de manera permanente, de allí que en un mismo año se presenten más veces en Europa o Estados Unidos que en las principales ciudades de Colombia. Tal grado de aceptación y demanda obedece a lo que estas agrupaciones tienen de nuevo a los oídos y los ojos de las audiencias internacionales; por tanto, es necesario ubicar las prácticas musicales y discursivas de la NMC en el contexto de la industria musical global, especialmente en los circuitos de la *World Music*, en los cuales “lo nuevo” es, con frecuencia, “lo otro”, lo ajeno, lo lejano, en fin, todo lo que dista de las prácticas normativas de las músicas masivas occidentales (Brennan, 2001; Feld, 2000).

La *World Music* ha sido objeto de un largo e intenso debate (Beisswenger, 2005; Stokes, 2004; Garofalo, 1993), y aunque este no es el lugar para reproducirlo vale la pena mencionar que dicha etiqueta ha servido para promocionar a nivel global músicas locales que antes –cuando la diversidad cultural no se había erigido como una pauta de producción de valor y una de las claves del capitalismo tardío (Jameson, 2005) o nuevo capitalismo (Sennett, 2008)– eran designadas (y marcadas) con categorías tan problemáticas como “músicas étnicas” o “músicas folclóricas”. Como sugiriera Ana María Ochoa (2003b), en este debate es relativamente fácil identificar unos “apocalípticos” y unos “integrados”. Los primeros sólo ven las relaciones desiguales en que se dan los intercambios entre músicos del “tercer mundo” y públicos del “primero”; los segundos celebran que, aunque sea descontextualizado, el acceso a la diversidad y la riqueza cultural parezca ilimitado. En la práctica, sin embargo, los músicos suelen tener posturas intermedias y más matizadas.

Si bien tras la puesta en valor de la diversidad cultural puede no haber un cuestionamiento profundo de las jerarquías coloniales (Appadurai, 1990), sí hay, al menos, un desdibujamiento de la polaridad centro/periferia, lo que supone la emergencia de nuevos “centros” interconectados y de lo transnacional como coordenada importante del mundo contemporáneo donde lo local y lo global se superponen (Biddle & Knights, 2007). Aún así, hay que cuidarse de la retórica acrítica que celebra toda fusión musical e hibridación cultural pues estas prácticas no son neutrales y los elementos que se fusionan o se mezclan son afectados de manera desigual por las relaciones de poder que median los procesos de creación, producción y circulación musicales. Hablamos entonces

[...] de una compleja y desigual mediación entre músicas, músicos y compañías del primer mundo y músicos y sonidos de países de Asia, África y América Latina. Esta mediación transnacional además, frecuentemente se inserta en las jerarquías desiguales de las músicas locales en los ámbitos nacionales. Así, una música que no era visible en el campo nacional, puede adquirir visibilidad nacional, a través de una curaduría internacional (Ochoa, 2003: 33).

Desde la perspectiva de la geopolítica de la producción musical, la transición desde el ámbito de lo local a lo global supone un reordenamiento del trabajo cultural, más exactamente una nueva «división internacional del trabajo musical» (Miller & Yúdice, 2004) cuyas lógicas

suelen reeditar y actualizar las jerarquías coloniales según las cuales las músicas *otras* sólo tienen valor si su diferencia se expresa en clave de entretenimiento y exotismo (Hall, 1996). Es este un juego de espejos o de expectativas donde “dime de dónde eres y te diré cómo espero que suenes” parece ser la regla para quienes deciden participar. Como pocos, los músicos de la corriente *mainstream* de la NMC supieron ubicarse en el tablero y entrever estratégicamente sus posibilidades. Al menos así leyó la situación Mario Galeano:

Yo me fui a estudiar a Holanda en pleno boom de esa idea de *World Music* y esa experiencia me ayudó mucho a *entender el sitio que ocupa Colombia dentro del mapa musical global*. Allá todos estaban interesados en eso, entonces uno veía el asiático tratando de hacer algo con su música para meterse en esa tendencia, lo mismo el africano, el latino, todo el mundo. Eso fue importante y me causó un impacto estético muy fuerte, pero sobre todo me sirvió para *entender cómo lo de acá podía encajar dentro de ese mapa*. Así se empieza a armar el rompecabezas y a desarrollarse el gusto por lo de acá, por las *roots*, que para nosotros es un concepto estético y cultural muy poderoso. *Todo eso nos ayudó a considerar lo de acá como algo valioso, lleno de estéticas poderosas, aunque durante mucho tiempo fuera considerado como algo viejo, simple y primitivo*. Al final lo más lógico era *intentar posicionarnos en el mundo desde lo que tenemos para sonar diferente* (entrevista con el autor; septiembre 24 de 2015. La cursiva es mía).

La mediación de figuras como Richard Blair o de los primeros jóvenes que salieron del país a estudiar y a hacer giras internacionales a finales del siglo XX y principios del XXI, como Mario Galeano, Juan Diego Valencia o los miembros de Chocquibtown y Bomba Estéreo, ha sido determinante para definir un cierto perfil estético y discursivo de la corriente *mainstream* de la NMC, la más conocida y demandada en el exterior. Con su capital social y sus competencias para la gestión cultural estos músicos no sólo abrieron rutas inéditas (e improbables hace unas décadas) que conectan pueblos del Pacífico o el Caribe colombianos con las principales ciudades de Europa y Estados Unidos, sino que promovieron una visión del campo musical global que impele a asociar la Nueva Música Colombiana con “lo que tenemos para sonar diferente”. En consecuencia, ciertas puestas en escena de la NMC parecen orientarse por una lógica de «producción de singularidad cultural» (Montenegro, 2010), esto es una lógica que remarca y exagera el valor diferencial de la música. El problema, por supuesto, es que se haga de éste su único valor, es decir, que más allá de todas las calidades estéticas de la NMC tan solo se pondere su capacidad para “sonar diferente”.

¿Cómo se concreta esta singularidad cultural, esta diferencia sonora? La pregunta es pertinente puesto que no todas las músicas locales no-occidentales ocupan el mismo lugar dentro de los eventos de la *world music*; unas son invitadas frecuentes, otras más bien ocasionales. Tanto musicólogos como antropólogos han hecho notar que las músicas habituales en los grandes festivales de la *world music* son aquellas que mejor responden al imaginario de “lo étnico” y “lo diferente”, y suelen ser apropiadas casi exclusivamente desde el cuerpo, el baile y la sexualidad (Comaroff & Comaroff, 2009; Hall, 1993). El caso paradigmático es el de las músicas africanas y afrocaribeñas que “[...] han cumplido un papel esencial en la transformación de la cultura occidental al introducir una vivencia del cuerpo y las emociones que no parte de la culpabilidad histórica de la división mente-cuerpo característica de Occidente” (Ochoa, 2003: 109-110).

Según la ideología del mestizaje que ha funcionado a toda marcha desde mediados del siglo XX, en Colombia convergen tres tipos de elementos sonoros: lo indígena, lo negro y lo español (Wade, 2005b). Sin embargo, desde hace un par de décadas el elemento con el que el país participa y tiene protagonismo en el mapa musical global parece ser uno solo: lo negro. Para Mario Galeano, quien además de músico es docente e investigador, tal fenómeno puede explicarse de la siguiente manera:

Es que lo negro es demasiado dinámico y demasiado vistoso, relativamente fácil de descifrar, porque tú estás viendo tambores y movimiento, estás viendo cuerpo, sensualidad; todo esto es muy visible y explícito en la corporalidad del tamborero, por ejemplo. En cambio lo indígena es más críptico y tiene unos códigos menos visibles, pero sin lo indígena el código melódico de la cumbia sería otra cosa totalmente diferente. Para mí la parte más pesada de la cumbia está es ahí, en lo indígena (entrevista con el autor; septiembre 24 de 2015)<sup>114</sup>.

---

<sup>114</sup> La subordinación de las prácticas musicales indígenas en el campo musical colombiano contemporáneo puede obedecer a varios factores. De un lado, el alza del valor de “lo negro” en el mercado cultural global, lo que hace que las músicas de ascendencia africana sean altamente demandadas. Por otro lado, en opinión de Juan Diego Valencia “[...] no existe música indígena en la formación académica, el músico no tiene una experiencia directa con esas músicas. Es más fácil que esas músicas entren a la *World Music*, que a la Nueva Música Colombiana” (citado en Esquivel, 2009: 38). A propósito de esta subordinación histórica, el periodista Juan Carlos Garay afirmaba en 2011:

No son muchas las aproximaciones que desde la discografía colombiana se han dado a la música de nuestras tribus indígenas. Alguna vez Antonio Arnedo hizo una versión jazz de una melodía waunana y la cantante Liliana Montes grabó dos cantos de los embera: en suma, algo así como seis minutos en los últimos quince años (Garay, 2011b: 115).

Resulta significativo que, gracias a una operación de simplificación, todo el espectro sonoro del país se reduzca a lo negro, y, paralelamente, todas las músicas afrocolombianas se reduzcan a la percusión y la corporalidad. Esta doble operación estética e ideológica es epitomizada en el cuerpo del tamborero, que por defecto se convierte en un ícono de la música (afro)colombiana. Ahora bien, el musicólogo Egberto Bermúdez ha llamado la atención sobre cómo, a contra pelo de la manera como es experimentada y valorada esta música fuera de sus contextos de origen, “[...] lo más importante en la música africana es el canto, y no la percusión, el ritmo o los tambores. Otro de sus elementos fundamentales es el alto nivel participativo y comunitario del evento musical” (Bermúdez, 2003: 711).

Una variación de este último elemento parece ser protagonista en las puestas en escena de la corriente *mainstream* de la Nueva Música Colombiana, en especial lo que tiene que ver con el goce colectivo del baile y la fiesta. Justamente este rasgo le ha permitido a la NMC desmarcarse paulatinamente de la *world music* e insertarse directamente en los circuitos más comerciales del reggaetón, el *dancehall* o la cumbia (Fernández L’Hoeste & Vila, 2013; Marshall, et al., 2010), músicas globales cuyas estéticas y prácticas dancísticas atraviesan fronteras físicas y culturales en el momento en que conectan, a partir del baile y el cuerpo, a miles de personas en todo el mundo, desde los picós y los *sound systems* de La Boquilla, en Cartagena, hasta los circuitos de reggaetón en Miami, San Juan y otras ciudades del Caribe (Marshall, 2009; Pacini, 1996).

Sobre este punto en particular hablé con Juan Sebastián Corcione, integrante de El Freaky, un grupo de DJs colombianos que se ha hecho famoso gracias a “mezclar” o superponer *beats* electrónicos a temas clásicos de grupos como Los Corraleros del Majagual. Sólo en los últimos dos años El Freaky ha compartido tarima con Chocquibtown y Carlos Vives –a quien acompañó en su última gira nacional [2015]–, y se ha presentado en festivales internacionales como Vive Latino [2014] y South by Southwest [2016]. Para Corcione, la asociación entre Nueva Música Colombiana, fiesta y baile (y si se quiere agregar, sexualidad), es el resultado de diversas prácticas relacionadas tanto con la música (los ritmos, los temas y las letras de las canciones), como con las puestas en escena de los músicos.

Respecto al primer punto, las prácticas musicales, Corcione remite al juego de expectativas ya mencionado:

Uno puede escuchar rock en su Iphone si quiere, yo por ejemplo escucho mucho punk, pero lo que hacemos como colectivo para el público es más un diálogo con las músicas caribeñas y africanas, eso es lo que nos ha funcionado acá y afuera [...] además, siendo sinceros, la gente del exterior espera que el músico colombiano haga un solo de acordeón o de tambora, no de guitarra eléctrica (entrevista con el autor, junio 10 de 2015).

Ahora bien, frente a las letras y las temáticas de la Nueva Música Colombiana, al menos la de mayor proyección internacional, Corcione hace una observación interesante:

Si usted mira bien, la NMC es una música alegre, de fiesta, casi ninguno de esos grupos tiene canciones nostálgicas o tristes, toda es música de celebración. Tampoco existe el despecho en la NMC, tal vez porque lo triste no se baila, y lo que la gente quiere un viernes por la noche es pasarla bien, y para eso sí funciona la música negra, por el golpeado que tiene, por el contacto que hay todo el tiempo y por ciertas letras que son como una invitación para... [Risas] (entrevista con el autor, junio 10 de 2015).

La mención de Corcione a la relación entre “música negra” y sexualidad no es gratuita. Remite en cambio a lo que Frances Aparicio (2000) describiera como una estrategia colonial que funciona “etnizando músicas y feminizando culturas”. Muchas de las descripciones que se han publicado en medios nacionales e internacionales de Liliana Saumet, la vocalista de la agrupación Bomba Estéreo, sugieren esta operación de feminización y erotización, pues invocan, aunque sea tácitamente, uno de los íconos que la imaginación colonial ha asociado con la música y la cultura afrocaribeñas: “la mulata y su movimiento de caderas” (Aparicio, 2000: 96). Para muestra, un botón basta:

[Bomba Estéreo se ha convertido] en la agrupación local independiente con mayor cantidad de fechas en el extranjero y en embajadores de nuestro folclor [...] Buena parte de las razones quizá se encuentren en la figura de la cantante Liliana Saumet, *una sensual samaria que desde lo físico encaja a la perfección con el estereotipo de mujer colombiana que tienen los extranjeros*. Estereotipo que seduce tanto a los hombres que soñarían con tenerla, como a las mujeres que quisieran parecerse a ella. Las letras abarcan lo social, lo político y lo sexual; inclusive, para algunos mojigatos, puede ser que los escritos se asemejen a las canciones eróticas del reggaetón (Wilson, 2013: 176. La cursiva es mía).



Por su parte, el fenómeno de racialización se advierte en la Nueva Música Colombiana cuando se naturaliza la conexión entre el ser afrocolombiano, el baile y el erotismo, como sucede en esta descripción que hace la revista Shock de la música de Chocquibtown:

De los versos políticamente correctos que se cantan en el currulao –“Bello puerto del mar, mi Buenaventura”– ellos pasaron a *versos más fogosos y picantes*: “*Hay mucha calentura en Buenaventura*”. Pero no sólo eso. Además de mezclar y llenar los ritmos de la Costa Pacífica con la energía callejera del hip hop, *lo que hicieron fue resucitar los sonidos tradicionales de esa región*, como el bunde, el bambazú y aguabajo, para mezclarlos con el *scratch* del rap y los *beats* de la electrónica, y así *volver a calcar en el mapa una raza, una cultura y una región oprimida y olvidada*. *Gracias al flow de Tostao y Slow, y a la sensualidad chocoana de Goyo, en la farra gritamos ‘Somos Pacífico’ y nos ponemos calentones* (Shock, 2010: 39. La cursiva es mía).

En el siguiente apartado volveré sobre aquello de “calcar en el mapa una raza, una cultura y una región oprimida y olvidada”, ahora mismo me interesa quiénes son los que “nos ponemos calentones”, quizá son los mismos que marcan la sensualidad de Goyo específicamente como una “sensualidad chocoana”. Ya he dicho que Shock es una revista dirigida a jóvenes urbanos de clases medias altas, un público muy parecido al de la corriente *mainstream* de la NMC, que la concibe como una música de “farra” (fiesta) y “calentura”. Así, la NMC no sólo se racializa y erotiza hacia fuera, para las audiencias internacionales; también adentro del país, para y por los públicos de las ciudades. Con todo, este tipo de operaciones no son una simple imposición ideológica, son negociaciones y actos de imaginación de los cuales también participan los músicos con sus puestas en escena.

Uno de los conciertos de Chocquibtown a los que asistí durante el desarrollo de esta investigación tuvo lugar el 23 de mayo de 2014 en el Teatro Jorge Eliécer Gaitán de Bogotá. Ya he dicho que éste es uno de los teatros con más historia de la capital del país, lo que lo vuelve un lugar simbólico y consagradorio. Después de las presentaciones de Puerto Candelaria y Systema Solar vino el momento de Chocquibtown, así que de principio a fin fue un evento con el sello NMC. En mis notas de esa noche las palabras que más veces aparecen son “África” y “Choco”. En parte porque los tres miembros de Chocquibtown las mencionaban incesantemente entre canciones, en frases como: “el Chocó es el África dentro de Colombia” o “nosotros venimos de África”; pero también porque las luces en el escenario fundían todo el tiempo el amarillo, el

verde y el rojo, colores comúnmente asociados con África, y que, a su vez, componen la bandera del departamento del Chocó (ver Imágenes 5 y 6).



Imagen 5. Chocquibtown y las referencias visuales al África  
Fuente: <https://chocquibtown.wordpress.com>

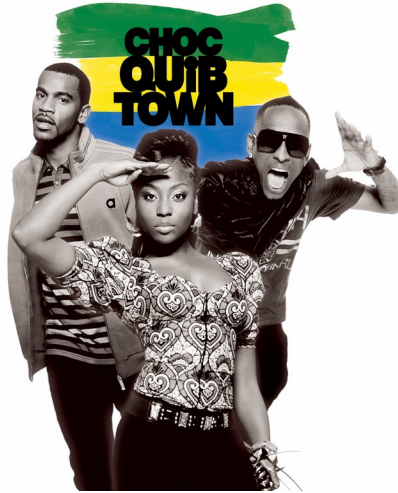


Imagen 6. Chocquibtown y sus usos de la bandera del Chocó. Fuente: <http://bit.ly/29GTr1A>

Finalmente, recuerdo que uno de los momentos más emocionantes de aquel concierto fue la interpretación de ‘El bombo’, canción que alude al instrumento que representa para muchos la “esencia” de la herencia musical africana. El clímax entre los asistentes llegó cuando, acompañados por tambores de chirimía, cantaron en coro: [...] *África viva mía, esta es mi herencia llena de alegría [...] esta música que suena y que está en tu sangre / está impregnada de bombo / por eso bájale un poquitico al beat / deja que se escuche el bombo*<sup>115</sup>.

En los últimos cuatro años asistí a cinco conciertos de Chocquibtown (uno de ellos fuera del país), y todos estuvieron saturados de referencias musicales, líricas y visuales al África y al Chocó. Este gesto es llamativo porque, como mostré en el segundo capítulo de este trabajo, si hace más de cincuenta años se decía que Lucho Bermúdez “vistió de frac y blanqueó” la música costeña, hoy grupos como Chocquibtown hacen todo lo contrario con la Nueva Música Colombiana, la “negrear”<sup>116</sup>, la marcan racialmente. Sería válido interpretar este gesto como un intento de alinearse a la tendencia global de poner en valor las músicas afrocaribeñas a partir de

<sup>115</sup> Acá se puede ver el videoclip de la canción ‘El bombo’, de Chocquibtown: <http://bit.ly/2baVXL4> [Video #47 en canal de Youtube].

<sup>116</sup> Uso la expresión “negrear” en el mismo sentido de Elisabeth Cunin cuando se refiere a las operaciones ideológicas y estéticas que han naturalizado la relación del afrocolombiano con la champeta. Sobre este punto ver: Cunin, 2004 y 2005.

su fetichización y exotización. También puede pensarse que la racialización y la erotización es el precio que deben pagar ciertas músicas para hacerse visibles en los circuitos internacionales de la industria musical. Cabe, sin embargo, otra posibilidad.

Según Christopher Dennis (2012), las referencias explícitas al África y el uso de expresiones como “prietos”<sup>117</sup> en la música de Chocquibtown, pueden ser interpretados como un ejercicio de afirmación racial desde las prácticas musicales y discursivas de los propios músicos, y no sólo como una estrategia de racialización. Para Dennis,

Estos estilos emergentes de hip hop afrocolombiano muestran que muchos artistas jóvenes, al igual que sus antepasados, siguen en la búsqueda de formas de construir los significados de la negritud a través de la combinación estratégica de articulaciones musicales del pasado y el presente (2012: 122. La traducción es mía).

En esta misma clave decolonial podría interpretarse, por ejemplo, el hecho de que los grupos más famosos de Nueva Música Colombiana se presenten más veces en el extranjero que dentro de su país. Según algunas cifras genéricas, en el caso de Chocquibtown: “[...] nosotros hacemos ochenta conciertos al año y cincuenta los hacemos en Europa y los otros 30 entre Latinoamérica y unos cuantos en Colombia [...] debe ser porque suena más exótico aquí, [en Europa] que allá [en Colombia]” (“Tostao” citado en Arroyave, 2010). Según Juan Diego Valencia, “[...] en un año [Puerto Candelaria] toca dos veces en Medellín, 20 en Bogotá y 30 fuera del país” (Garay, 2011b: s/p). Y según Mario Galeano, en 2015 Frente Cumbiero hizo “[...] como unos 20 toques afuera del país y como unos 15 dentro de Colombia, y todos los toques que hemos hecho acá este año han sido en Bogotá” (entrevista con el autor; septiembre 24 de 2015). Estas cifras remarcan un aspecto paradójico: que los principales espacios de circulación de la NMC, una música que se ha usado para representar icónicamente la colombianidad de principios de siglo, parecen ser los escenarios internacionales.

---

<sup>117</sup> “Prietos” es una expresión de autodesignación racial empleada mayormente por los afrocolombianos del Pacífico. Las canciones de Chocquibtown incluyen esta referencia de manera recurrente, de hecho uno de los temas de su segundo álbum, *Oro* [World Connection, 2010], se titula justamente ‘Prietos’, una canción poco conocida que, sin embargo, reclama más visibilidad e inclusión en los espacios decisivos de la cultura o la ciencia: [...] *En los procesos culturales habrá prietos / Porque tenemos la inteligencia los prietos / ciencia y tecnología también tiene prietos* [...]

Este fenómeno marca un giro importante respecto a los nacionalismos musicales del siglo XX en Colombia, pues mientras los grandes referentes de la Música del Interior y la Música Costeña fueron (y continúan siendo) más reconocidos adentro que afuera del país, la tendencia parece invertirse con los nombres más famosos de la NMC: Chocquibtown, Bomba Estéreo, Frente Cumbiero... A la hora de crear su música estos grupos *miran y escuchan hacia adentro*, pero *se mueven hacia afuera* cuando se trata de la difusión y promoción. En este sentido, a diferencia de músicos colombianos como Guillermo Uribe Holguín, Francisco Zumaqué, Antonio Arnedo y muchos otros que a lo largo del siglo pasado salieron del país para estudiar en los conservatorios más reputados del (primer) mundo, los máximos exponentes de la NMC invierten el sentido del viaje: no viajan para aprender, viajan para mostrar (y vender). Así, pasamos del viaje de formación al viaje de exportación.

La Nueva Música Colombiana se mueve entonces entre el cosmopolitismo y el nacionalismo. Sin embargo, para llegar a ser un verdadero ícono musical de la nación –como la Música del Interior y la Música Costeña–, la NMC debiera deshacer algunos pasos y conectarse también con los circuitos regionales, ¡llegar a los pueblos! De lo contrario, seguirá circunscrita a las audiencias urbanas e internacionales, lo que está bien para una música estrictamente comercial, pero no para una música que aspira a ser, tal y como su nombre lo indica, un ícono musical de Colombia. Justamente, a continuación analizo cómo se representa “lo colombiano” en la NMC.

### **5.3. Puestas en escena de la nación en la Nueva Música Colombiana. El caso de Choquibtown**

En noviembre de 2010 Chocquibtown ganó el Grammy Latino a mejor canción alternativa por su tema ‘De donde vengo yo’. Fue un momento especial no sólo por lo que el premio representaba para el grupo (su primer Grammy en apenas diez años de carrera artística), sino por lo que Chocquibtown empezaba a representar para el país: la diversidad cultural encarnada en tres afrocolombianos jóvenes, talentosos y exitosos. Tras el anuncio, los miembros del grupo se precipitaron emocionados hasta la tarima del Mandalay Bay Events Center de Las Vegas, donde tuvo lugar la gala de premiación ese año. Entre sollozos y lágrimas, “Slow” celebró el premio diciendo: “Esto es un esfuerzo del Pacífico colombiano, del Chocó, que ha estado invisibilizado

por mucho tiempo”. “Goyo”, vestida con un traje dorado abombado y un turbante azul que resaltaba el color de su piel (algo previsto por la cotizada diseñadora Olga Piedrahita, quien confeccionó el vestido), agradeció diciendo: “Que viva la gente afro de Latinoamérica. Gracias Colombia”. Y sentenció “Tostao” con la voz entrecortada: “[...] esto es histórico, nosotros venimos del Chocó, de Colombia, y este es el primer Grammy de esa parte del país. ¡Pa’l África dentro de Colombia: el Pacífico colombiano!”<sup>118</sup>.

Este tipo de intervenciones públicas dejan claro que la revista Shock no se sacó de la manga aquello de “[...] volver a calcar en el mapa una raza, una cultura y una región oprimida y olvidada” (Shock, 2010: 39), más bien hizo eco de la manera como la música y el discurso de Chocquibtown superpone todo el tiempo el Chocó, el Pacífico y Colombia. A este respecto comenta el propio “Tostao”:

[...] nosotros vivimos en un país donde todo el mundo habla de la cumbia, vallenato, de la coca, marihuana, del café, pero nunca nadie habla de la gente negra, nosotros dijimos “vamos a armar un grupo de gente negra, que represente el país, y que represente la zona negra de los afrocolombianos” [...] esencialmente fue eso, *poner el mapa del Pacífico en el mapa del interior del país. Y poner el mapa de Colombia en el resto del mundo desde la perspectiva de lo afrocolombiano* (citado en Arroyave, 2010. La cursiva es mía).

El acto de “poner en el mapa” supone ubicar un punto mediante convenciones, darle relieve y hacerlo fácil de encontrar, no porque antes no estuviera, sino porque no era visible, no se podía (o no se quería) ver. Conviene entonces analizar las convenciones con que Chocquibtown hace el doble ejercicio cartográfico de ubicar el Pacífico en el mapa de Colombia, y, al tiempo, ubicar a Colombia en el mapa mundial. Soy consciente de que no hay representaciones unívocas en la música de Choquibtown ni en la NMC en general, de hecho, siguiendo a Iván Benavides, “Como las Nuevas Músicas Colombianas no son un estilo ni un género, es difícil decir que haya una estética ahí, lo que hay es una gran cantidad de estéticas muy diferentes que a veces son contradictorias” (entrevista con el autor; agosto 25 de 2015).

Estoy de acuerdo con Benavides, y no pretendo forzar generalizaciones. Sin embargo, creo

---

<sup>118</sup> Aquí se puede ver el momento en que los integrantes de Chocquibtown reciben el Grammy Latino en 2010: <http://bit.ly/2bezEpA> [Video #48 en canal de Youtube].

que es posible identificar tendencias y nodos simbólicos en las prácticas musicales y las puestas en escena de Chocquibtown, un caso que me interesa especialmente no sólo porque explícitamente han manifestado su intención de representar al país, sino porque, después de Shakira, Carlos Vives y Juanes, son los músicos colombianos de más reconocimiento nacional y figuración internacional en la actualidad. Tras analizar las canciones y los videoclips de sus tres primeros larga duración considero que, a nivel discursivo y poético, hay al menos dos operaciones recurrentes en la música de Chocquibtown: una cierta ruralización del país y una idealización del Pacífico colombiano<sup>119</sup>. La decisión de concentrarme en estos discos obedece a que los dos primeros (*Somos Pacífico* [Zafra, 2006] y *Oro* [World Connection, 2010]), producidos por sellos discográficos independientes, fueron los que inscribieron definitivamente a Chocquibtown en la categoría Nueva Música Colombiana; por su parte, *Eso es lo que hay* [Sony, 2011], su tercer disco, representó la alianza del grupo con una de las corporaciones mundiales de la música (Sony Music Entertainment) y su transición hacia los circuitos del pop y la música masiva<sup>120</sup>.

### 5.3.1. ¿Un país rural?

De los censos realizados durante el siglo XX en Colombia el de 1964 fue particularmente importante porque por primera vez en la historia la tasa de urbanización cobijó a más de la mitad de la población (52.01%). A la larga, esta sería una tendencia creciente y sostenida, tal y como demostró el primer censo del siglo XXI, realizado en 2005, según el cual el 73.22% de los colombianos se concentraba en las ciudades o las cabeceras municipales, es decir que el campo era ocupado apenas por un cuarto de la población total del país (Sardi Perea, 2007). Ante este

---

<sup>119</sup> En los anexos de este trabajo incluyo algunas de las matrices que empleé para el análisis cruzado de las letras de las canciones, las carátulas de los discos y los videoclips de Chocquibtown. Dichas matrices me permitieron rastrear, entre otras cosas, las referencias líricas y visuales a determinadas regiones, la organología y los arreglos de las canciones, la recurrencia de ciertas palabras y expresiones (como Chocó, Pacífico, “mi gente” o “mi raza”), las menciones a determinados instrumentos y géneros musicales, y las alusiones directas al “ser colombiano”.

<sup>120</sup> Otra razón por la cual me concentro en los primeros tres álbumes de Chocquibtown es que –con la notable excepción de *Behind the Machine* [Sony Music, 2013]– sus demás discos tienen un sonido más pop que desdibuja progresivamente los vínculos con la NMC; así mismo, tienen menos referencias territoriales. En consecuencia, es posible postular que, como suele pasar con las músicas locales (Taylor, 2007), cuanto más pop, menos territorializadora y localizada es la música de Chocquibtown. Creo conveniente aclarar que este no es un juicio moral, es más bien una constatación empírica.

panorama, no es gratuito que la política de tierras y el desarrollo agrario en Colombia haya sido el primer tema de la agenda de las negociaciones entre el gobierno y la guerrilla de las FARC en La Habana. Llamo la atención sobre este punto porque mientras el país real se urbaniza inexorable y caóticamente, el país imaginado, al menos el que se imagina desde ciertos referentes de la Nueva Música Colombiana, parece experimentar una suerte de utopía naturalista y rural, por ello vale la pena preguntarse cuánto de ciudad hay en las narrativas y las poéticas de la NMC.

Mi hipótesis es que con la re-valorización de las raíces culturales y la patrimonialización de las tradiciones musicales (P. Sánchez, 2014) la NMC ha experimentado un “boom de lo rural”. Me explico. A pesar de que los integrantes de Chocquibtown están radicados en la capital del país desde hace más de una década, Bogotá casi no existe en su música (sólo la mencionan una vez en sus primeros tres discos), así que quien los escucha se hace una imagen del país que borra el centro. Lo que sí muestran e invocan, una y otra vez, es el Pacífico colombiano, incluyendo *ciudades* como Buenaventura o Quibdó; aún así *toda* la región Pacífica es re-presentada como un lugar eminentemente *rural* y hasta idílico.

Es posible pensar que hay aquí un descentramiento de la nación, y acaso una pequeña revancha histórica, pues si durante mucho tiempo desde las ciudades del interior se insonorizaron e invisibilizaron las regiones, en especial el Pacífico, hoy buena parte de las músicas que se están bailando y asumiendo como referente de identidad en Bogotá o Medellín toman a esas mismas regiones como horizontes estéticos y poéticos. En palabras de “Tostao”:

[...] nosotros llevábamos cuatro años dándole en el Pacífico y llegamos a Bogotá como a ver qué podía pasar y ese mismo año nos ganamos premios, y entonces yo dije: “ah, bueno, no estoy tan equivocado como para pensar que aquí la gente no se está dando cuenta que hay esa otra realidad de Colombia”. *La canción más conocida de nosotros es ‘Somos Pacífico’ y donde primero pegó fue en Bogotá, es una cosa rara, porque en ningún momento dice Bogotá, solo dice Pacífico y describe el Pacífico, y redundando todo un discurso alrededor del Pacífico, pero donde primero se aceptó fue en el interior* (citado en Arroyave, 2010. La cursiva es mía).

Que la canción más popular de Chocquibtown se titule ‘Somos Pacífico’ es un claro indicador de la especificidad cultural y geográfica que pretenden darle a su música. Además, este tema (que dio nombre a su primer álbum) marca una de las constantes más importantes en el

universo narrativo de Chocquibtown: una sistemática territorialización evidente desde el nombre mismo de la banda (*ChocÓ-QuibDÓ-Town*<sup>121</sup>) y sus referencias permanentes a pueblos, géneros musicales y hasta comidas típicas del Pacífico. Todas estas referencias funcionan como convenciones y marcadores raciales de la singularidad cultural de los afrocolombianos.

En los primeros discos de Chocquibtown hay referencias gastronómicas: el jugo de borrojó, el plátano con queso y muchas clases y preparaciones de pescado, entre ellas por supuesto el sancocho de pescado. Hay también incontables menciones a prácticas musicales regionales (como la chirimía, la bámbara o el currulao), lo mismo que a músicas globales como el pop, el reggae o el hip hop. Este aspecto es de resaltar, pues musicalmente las canciones del grupo fluyen fácilmente entre lo local y lo global; así, por ejemplo, pueden combinar *loops* de computador con líneas melódicas e instrumentos propios, como en los primeros compases de ‘Somos Pacífico’, donde emplean la marimba de chonta, todo un ícono de las músicas afrocolombianas. La misma “mezcla” se encuentra en los recursos vocales de Chocquibtown, así que sus canciones pueden incluir secciones “rapeadas” y cantadas en inglés, tanto como alabaos y coros en los que recortan las palabras para exacerbar el acento del Pacífico (como cuando vocalizan “el tambó”).

En la poética visual de Choquibtown también se evidencia este ejercicio de territorialización. Por ejemplo, las tres primeras imágenes del videoclip de ‘Somos Pacífico’<sup>122</sup> son un río, una marimba de chonta y una joven mujer (afrodescendiente) bailando. En adelante estas imágenes se irán sucediendo de manera intercalada, acompañadas por otras de jóvenes afrocolombianos pescando en un río o vestidos con trajes folclóricos, y de niños cantando el coro de la canción desde sus sillas de escuela rural. Da la impresión de que todas estas imágenes pretenden ser postales de la cotidianidad de esa región de Colombia; de esta manera, ‘Somos Pacífico’ más que contar una historia lo que hace es *describir* paisajes y *mostrar* el Pacífico a partir de la diversidad natural y cultural. Choquibtown propone entonces una forma de imaginar el Pacífico colombiano;

---

<sup>121</sup> A propósito del nombre del grupo, Carlos “Tostao” Valencia comenta: “Venimos de un pueblo esnobista en el que se aprecia más la música de afuera. Tal vez podríamos habernos llamado simplemente El Grupo del Chocó, pero la idea de combinar palabras para nombrarnos tiene que ver con mostrar que podemos tener la calidad de la música extranjera” (“Tostao” citado en Wilson, 2013: 166).

<sup>122</sup> Acá se puede ver el videoclip de ‘Somos Pacífico’: <http://bit.ly/2boF9E5> [Video #49 en canal de Youtube].



en eso consiste la territorialización. Desde esta perspectiva se pueden plantear nuevos interrogantes: ¿quién es el narrador en la NMC?, ¿a quién le habla o a quién busca interpelar?

La estética de los primeros videoclips de Chocquibtown se corresponde bien con sus letras, que incluyen expresiones como “Quiero enseñar todo lo que tenemos aquí” o “venga y lo ve usted mismo”, y referencias espaciales a un “allá”, el lugar “De donde vengo yo”. Así, por momentos canciones como ‘Somos Pacífico’ parecen una invitación: *Allá rastrillan, hablan jerguiado [...] Venga y lo ve usted mismo / pa 'vé cómo es / piense en lo que se puede perder...* Lo mismo ocurre con ‘Lindo cielo’, canción incluida en el disco *Eso es lo que hay* [Sony, 2011]: *Quiero mostrar, quiero enseñar todo lo que tenemos aquí / su lindo cielo / Quiero mostrar del Chocó su lindo cielo / Quiero mostrar el Chocó en el mundo entero, las cosas bonitas que yo tengo*<sup>123</sup>. En realidad ‘Lindo cielo’ es una bonita y nada pretenciosa declaración de amor al Chocó por parte de los integrantes del grupo; sin embargo, que quieran mostrar “lo que tenemos” (que es lo que hace un diplomático o un embajador) demuestra a las claras que se dirigen a los que no son de “allá”. Acaso le hablan a un potencial visitante o a un turista citadino, a quien se le presenta el Pacífico como un espacio rural idealizado<sup>124</sup>.

“El rap siempre habla de la urbe, pero nosotros queríamos hablar de otras cosas: del río, del Pacífico, de nuestra tierra”, dice Gloria Martínez, “Goyo” (citada en López, 2011), ratificando que en Chocquibtown el Pacífico se muestra desde las convenciones de la riqueza natural y cultural. Pero no sólo el grupo ruraliza el Pacífico colombiano mediante sus puestas en escena, paradójicamente los medios de comunicación también ruralizan a los miembros de Chocquibtown

---

<sup>123</sup> Acá se puede escuchar ‘Lindo cielo’, de Chocquibtown: <http://bit.ly/2bNuXpB> [Video #50 en canal de Youtube].

<sup>124</sup> Uno de los videoclips más recientes de Chocquibtown sigue reeditando esta visión del Pacífico. Me refiero a ‘Nuquí’, canción incluida en su último álbum (*El mismo* [Sony Music, 2015]). El videoclip fue lanzado en mayo de 2016, e incluye tomas panorámicas de gran despliegue técnico e imágenes épicas de la flora, la fauna y las playas del municipio que le da nombre a la canción. Según comenta “Goyo”:

Lo grabamos en una de las partes más bellas del Chocó, que no muchos colombianos conocen, pero que vale la pena ir a disfrutar de su belleza y su gente. Un Pacífico que está listo y con muchas ganas de decir muchas cosas, de que los colombianos se encuentren con él y que la gente se encuentre en una experiencia única (“Goyo” citada en Redacción El Espectador, 2016: s/p).

El videoclip de ‘Nuquí’, que ya tiene más de siete millones de visualizaciones, se puede ver acá: <http://bit.ly/2baX4ur> [Video #51 en canal de Youtube].

en la forma como los presentan al público. Un buen ejemplo de esta ruralización se vio en el programa que *Séptimo Día* –uno de los magazines periodísticos con más *raiting* en Colombia gracias a su horario *prime time* (domingos 8 pm) en el Canal Caracol (uno de los dos canales privados más importantes del país)– dedicó a la historia y trayectoria de Chocuibtown el 1º de mayo de 2011, a penas unos meses después de ganar el Grammy<sup>125</sup>.

Con el fin de “buscar las raíces” del grupo, Manuel Teodoro, conductor de *Séptimo Día*, se desplaza primero a Condoto y posteriormente a Quibdó (ver Imagen 7). Tras mostrar imágenes panorámicas del río Condoto y recorrer calles destapadas, Teodoro se debate entre ponderar la bucólica y tranquila vida rural, y lamentar la ausencia de infraestructura, centros comerciales y nuevas tecnologías. Con esta actitud ambivalente aborda en la calle a un grupo de niños mientras se escucha su voz en off:

Condoto podría ser uno de los pocos lugares en Colombia en donde ocurre esto: pídale a cualquier niño que cante y eso sucederá... ¡Cantan de forma inmediata y con ganas!, como lo hacía “Goyo” a esa edad. Tal vez porque carecen de juguetes, *blackberrys* y videojuegos, muchos niños aquí tienen que jugar con lo básico, con lo que Dios les dio, entre otras cosas, sus voces.



Imagen 7. Detalle mapa del Chocó

Es cierto que dos de los integrantes de Choquibtown (“Goyo” y “Slow”) nacieron en

<sup>125</sup> El programa completo, titulado “Chocuibtown desde su interior”, puede verse en este enlace: <http://noticias.caracoltv.com/septimo-dia/chocuibtown-desde-su-interior> [Última consulta: marzo 15 de 2016].

Condoto, además, sus canciones están llenas de referencias a éste y otros pueblos del Chocó, el Valle del Cauca y Nariño; pero no hay que olvidar que a los 11 años ya se habían radicado en Quibdó, y después en Buenaventura, lugares que también aparecen en las líricas del grupo y que, lejos de ser pueblos, son auténticas ciudades. Por tanto, el imaginario del Pacífico colombiano como una región enteramente rural es extraño e incluso sospechoso, pues hay que esforzarse para no ver edificios, transporte público, aeropuertos y hasta uno de los puertos marítimos más importantes de América Latina. Que en pleno siglo XXI no se piense en Quibdó y Buenaventura como ciudades en sentido estricto, sugiere que la ruralización del Pacífico es, sobre todo, una operación ideológica que viene de tiempo atrás.

Ahora bien, hay que hacer notar que aunque la propuesta musical y visual de Choquibtown se inscribe dentro de las narrativas que ruralizan el Pacífico, sus miembros siempre se han mostrado como músicos urbanos, modernos y cosmopolitas<sup>126</sup>. Bien pensado, este es un gesto interesante en la medida en que desafía los estereotipos raciales y regionales, tal y como sucedió en 2006, en el mismísimo Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez, cuando “[...] dejaron atónito a todo el mundo [...]: En vez de usar traje típico se vistieron de raperos, pero les dieron una mención de honor y declararon que eran los artistas del futuro” (Martínez, 2010: 7).

Aunque en ningún momento se deja de remarcar que son originarios del Pacífico, la imagen de los miembros de Choquibtown hace cortocircuito a las lógicas de la representación cultural en la medida en que se han convertido en sinónimo de glamour, sofisticación y cosmopolitismo. En especial “Goyo”, quien se ha ganado un lugar en los círculos más exclusivos de la “alta costura” en Colombia, luciendo las creaciones de diseñadoras como Olga Piedrahíta (ver Imagen 8) y ocupando las portadas de revistas nacionales e internacionales especializadas en moda y

---

<sup>126</sup> Con excepción del videoclip de ‘Nuquí’ al que me referí antes, en los últimos discos de Choquibtown las temáticas de las canciones y los videoclips empezaron a virar hacia una estética más pop y desterritorializada, una decisión en la que es fácil adivinar la influencia de su nuevo sello discográfico: Sony Music. Así, en canciones como ‘Calentura’, ‘Hasta el techo’ o ‘Uh la la’, ya no hay referencias geográficas claras ni entornos rurales particulares; hay sí referencias visuales a espacios cerrados y entornos urbanos genéricos, lo que empieza a emparentar sus videos con los de casi cualquier grupo de pop en el mundo, pero, al tiempo, les permite interpelar a audiencias más amplias. Aquí se pueden ver los videoclips de ‘Calentura’: <http://bit.ly/2bvVIVH>, ‘Hasta el techo’: <http://bit.ly/2b9VLjY> y ‘Uh la la’: <http://bit.ly/2bzaFQd> [Videos #52, #53 y #54 en canal de Youtube].

actualidad (ver Imagen 9).



Imagen 8. Portada Revista Fucsia, marzo de 2011.



Imagen 9. Portada Revista Nueva, junio de 2015.

En conclusión, tanto la ruralización de los miembros de Chocquibtown como de *todo* el Pacífico colombiano se alinea a los discursos y las representaciones hegemónicas que históricamente han subordinado a esa región y sus habitantes, volviéndolos, como plantea Margarita Serje (2011), “el revés de la nación”, la otra cara de un país que sí se pretende urbano y desarrollado. A decir verdad, “Durante la mayor parte de su historia, el Pacífico fue imaginado como un lugar lejano condenado al atraso por sus mismas condiciones naturales, un lugar donde sólo la extracción de recursos por extranjeros era practicable” (Escobar, 2008: 28. La traducción es mía). Canciones como ‘De donde vengo yo’ parecen revalidar este imaginario cuando describen un lugar lleno de recursos disponibles: *Subienda de pescado / agua por todos lados / Hay represas que ni el Discovery ha explotado / Hay minas llenas de oro y platino / reyes en la biodiversidad [...]*<sup>127</sup>. Mediante estas “cuadros naturalistas” el Pacífico sigue siendo estetizado en tanto paisaje, pero “Extraer el paisaje de su contexto significa ocultar su historia: ocultar el hecho de que es un producto social” (Serje, 2011: 109). En últimas, el Pacífico re-presentado en Chocquibtown no incomoda ni controvierte, es una idealización, un Pacífico muy pacífico.

<sup>127</sup> Acá se puede ver el videoclip de ‘De donde vengo yo’, de Chocquibtown: <http://bit.ly/2bNy54X> [Video #55 en canal de Youtube].

### 5.3.2. *Porque Colombia es más que coca, marihuana y café...*

Si, como sugieren Sevilla et al. (2014), la de 1990 fue una década de reencuentro y exaltación de la condición Caribe en el país, hay serios indicios de que el siglo XXI inició con una nueva puesta en valor del Pacífico colombiano. La llamada Alianza del Pacífico es un buen ejemplo de ello. Se trata de un macro proyecto regional, creado oficialmente en 2011 entre Chile, Colombia, México y Perú, con el objetivo de construir “[...] un área de integración profunda para avanzar progresivamente hacia la libre circulación de bienes, servicios, capitales, personas y economía” (Alianza del Pacífico, s.f). Este tipo de iniciativas dejan claro que los ojos del mundo están posados en el Pacífico no sólo por la diversidad cultural; su revalorización como corredor estratégico global está trayendo dinero, mucho dinero, y ni el Estado ni la empresa privada suelen darle la espalda al capital.

Sin embargo, que el Pacífico y los afrocolombianos estén ganando –si bien de manera lenta y relativa– visibilidad mediática y relevancia política, no sólo es producto de los grandes emprendimientos económicos en la zona, la voluntad estatal o las políticas de discriminación positiva, también es resultado de las luchas de los movimientos sociales y las reivindicaciones de agentes culturales individuales y colectivos, como Choquibtown. En consecuencia, hoy como nunca antes el Pacífico está de moda en el país, lo mismo que *algunos* afrocolombianos, cuyo protagonismo en espacios importantes de la cultura y la política ha sido interpretado como una muestra inapelable de que Colombia no sólo no oculta su diversidad racial constitutiva sino que la celebra y la exalta, integrándola al espectro de la identidad nacional, donde no se subordina nada ni a nadie.

Ciertos acontecimientos recientes han hecho pensar que el “nosotros” nacional en Colombia se ha ampliado no sólo para dar cabida a lo afro sino para ponerlo en el centro mismo de la colombianidad del siglo XXI. En 2001, por ejemplo, Vanessa Mendoza, representante del departamento de Chocó, fue elegida y coronada como Reina Nacional de la Belleza. Así, por primera vez “Una mujer negra fue declarada no sólo bella, sino la representante de la belleza colombiana ante el mundo” (Lobo, 2009: 94). Las reacciones de los medios de comunicación tras la coronación de Mendoza, a quien apodaron “La Barbie negra”, generalizaron la impresión de

que “En Colombia hay un boom de la piel negra”, como sentenciara el diario El País de Cali (Cunin, 2005: 272). Como parte de este mismo “boom” fue interpretado el nombramiento de una afrocolombiana en el gabinete de gobierno del expresidente Álvaro Uribe Vélez, quien en mayo de 2007 designó a Paula Marcela Moreno como Ministra de Cultura de Colombia. Aunque la decisión causó recelo en algunos de los círculos más conservadores de la cultura en el país, en general fue celebrada como una muestra de la supuesta apertura política y cultural hacia la población afrocolombiana. Pese a la euforia multiculturalista, los analistas políticos no dudaron en interpretar todo el asunto como un guiño del entonces presidente al Congreso de los Estados Unidos, institución que por esos días debatía la aprobación del Tratado de Libre Comercio (TLC) y del Plan Colombia (Peña, 2007).

Para Gregory Lobo, la elección de una reina de belleza y la designación de una ministra de cultura afrocolombianas son en realidad formas de “[...] rearticular lo negro e incluirlo en el imaginario nacional no como una parte fea o vergonzosa, la cual hay que superar, sino como una parte que brilla, que es bella y plenamente colombiana” (Lobo, 2009: 105). Por tanto, el Pacífico que es integrado al abanico de la nacionalidad a partir de estos actos de inclusión es una simplificación, una versión idealizada y aséptica. Los temas más famosos de Chocquibtown contribuyen a esta idealización en la medida en que se empeñan en mostrar “la otra cara” del Pacífico, minimizando el conflicto y reproduciendo las estrategias retóricas del multiculturalismo. Parafraseando a Michael Birenbaum (2006), es música que contribuye a pacificar el Pacífico, y no hay nada más ideológico que lo pacificador.

Siguiendo a Birenbaum, una de las paradojas de las políticas multiculturalistas en general, y del dispositivo patrimonializador de las músicas del Pacífico en particular, es que “[...] la audibilización de la gente y cultura afropacíficas es simultánea con el ocultamiento de la situación de violencia y marginalización que las azota” (Birenbaum, 2006: 10)<sup>128</sup>. Este juego dialéctico entre audibilización y ocultamiento recuerda la lógica semiótica detrás del ícono, que

---

<sup>128</sup> En otra muestra de los excesos (y del cinismo) propios del multiculturalismo, un artículo publicado por el diario El Tiempo en abril de 2011, después de resumir la trayectoria de Chocquibtown, concluía: “Y de toda esta historia probablemente lo único cierto es que en Condoto ya no se sufre cuando se va la luz, pues al fin y al cabo la gente de ese pueblo ya tiene sus propias estrellas, sus propios *rapstars*” (López, 2011). Sin comentarios.

es siempre una *decisión* respecto a qué se hace visible y qué no. En tanto íconos musicales, canciones como ‘Somos Pacífico’ o ‘De donde vengo yo’ apuestan por audibilizar la riqueza natural y cultural del Pacífico; quien las escucha difícilmente entenderá cómo algunos de los lugares que allí se mencionan figuran entre los más pobres y violentos de Colombia. Como Buenaventura, *Puerto fiel al pescado / negras grandes con gran tumba'o / donde se baila aguabajo y pasillo, en el lado del río*, como se dice en ‘Somos Pacífico’; sin embargo, según cifras de la Defensoría del Pueblo, Buenaventura es, *también*, la ciudad más violenta del país, y “Pese a ser el principal puerto colombiano en el Pacífico, la ciudad tiene un índice de pobreza del 80% y de desempleo del 40%” (El Espectador, 2014). Evidentemente, al multiculturalismo le gusta más la geografía y la ecología que la historia o la economía política.

*¡Porque Colombia es más que coca, marihuana y café!... ¡Porque Colombia es más que coca, marihuana y café!... ¡Porque Colombia es más que coca, marihuana y café!... Esta es la última línea de ‘Somos Pacífico’ y se ha convertido en un momento casi ritual de los conciertos de Chocquibtown, pues (y esto ha pasado en todas las presentaciones a las que he asistido) por invitación del grupo se repite una y otra vez hasta que deja de ser un coro y se convierte en una especie de mantra. Aunque no están obligados a hacerlo (ningún artista lo está), los grupos más emblemáticos de la Nueva Música Colombiana no pierden oportunidad para manifestar públicamente su intención de “mostrar la otra cara” del país, y para hacerlo han tenido que tomar decisiones respecto a cómo representar lo colombiano. En el caso de Chocquibtown, “Encontramos *una forma feliz de hablar de las cosas*. De decir que Colombia es más que coca, marihuana y café” (“Tostao” citado en Rubbini, 2010: 41).*

Sin duda lo han hecho. En la música de Chocquibtown el país no sólo se amplía y se diversifica; se descentra, erigiendo al Pacífico como un eje de la identidad nacional. De allí que se reivindicuen como exponentes de la colombianidad no *a pesar de ser* del Pacífico sino precisamente *por ser* de allí: *Soy colombiana, de raza mandaca, pero de verdad / Y pa más pica yo soy es chocoana*, canta “Goyo” en ‘Eso es lo que hay’, tema incluido en el primer álbum del grupo. Otro indicio de la pluralización sonora de la nación en Choquibtown es el uso frecuente de la primera persona del plural (nosotros) y su posesivo (“nuestra tierra”, “nuestra raza”), todo lo

cual invoca un sujeto colectivo y (re)crea algo que “nos une”, como en ‘Somos Pacífico’: *Nos une la región, la pinta, la raza y el don del sabor* [...]

Hasta aquí es posible advertir una de las principales contradicciones de la manera como se pone en escena el país en muchas de las canciones de Chocquibtown y otros exponentes de la corriente *mainstream* de la NMC. Como en ‘Soy colombiano’ o ‘Colombia tierra querida’, temas insignes del nacionalismo musical del siglo XX en Colombia, en la música de Chocquibtown la nación también se asocia con términos como patria, raza, sangre y tierra (*Unidos por siempre, por la sangre, el color y hasta por la tierra*). Es decir que echan mano de las coordenadas clásicas de la nación, las mismas que se han utilizado desde hace siglos; a veces, incluso, parecen reproducir discursos y prácticas nacionalistas que rozan con el chovinismo más básico. Cabe preguntarse entonces, ¿qué tan transgresora es la Nueva Música Colombiana?

Llamo la atención sobre este aspecto puesto que de un fenómeno de producción cultural tan complejo y sofisticado como lo es la NMC, articulado a las nuevas tecnologías del siglo XXI y a redes globales de intercambio y cooperación, bien podrían esperarse poéticas líricas y visuales más heterodoxas respecto a cómo se construye la identidad nacional en un contexto transnacional y poscolonial. En este sentido, el caso específico de Chocquibtown refleja un desfase entre sus prácticas, sus estéticas y sus discursos, pues lo que ellos *hacen* y lo que ellos *son* (es decir, sus prácticas musicales y su imagen mediática) es en realidad mucho más denso e iconoclasta que lo que *dicen* en sus canciones o en sus intervenciones públicas. Este conservadurismo narrativo y conceptual permite sospechar que la estructura discursiva detrás de la Nueva Música Colombiana no ha podido romper con la ficción de “La Colombianidad”, es decir, con la idea de una identidad nacional concéntrica, dependiente todavía de diacríticos, símbolos e íconos que sirvan para distinguir claramente un “adentro” de un “afuera”, un “nosotros” de un “ellos”, coordenadas binarias que, pese a todo, parece que continúan vigentes, al menos en la nación imaginada por la Nueva Música Colombiana.



#### 5.4. Contra-ejemplos y cortocircuitos a las poéticas de la Nueva Música Colombiana

Aunque he mostrado que algunas de las canciones más famosas de la corriente *mainstream* de la NMC vehiculizan una idea muy conservadora de la nación y la colombianidad, sigo creyendo, como mencioné al inicio de este apartado, que no hay representaciones unívocas en la Nueva Música Colombiana, ni siquiera en la música de Choquibtown. Es tan amplio el abanico estético y conceptual que cubre la NMC que existen posturas menos complacientes, interpretaciones de la realidad más críticas y a veces, incluso, de denuncia. Para cerrar este apartado quiero mencionar brevemente tres contra-ejemplos, tres piezas que hacen cortocircuito a las puestas en escena de las canciones de NMC que se han usado recientemente como íconos musicales de la nación: ‘Fábula’, de Puerto Candelaria, ‘Mi Kolombia’, de Systema Solar y ‘Oro’, de Chocquibtown.

Esta es la letra de ‘Fábula’, canción incluida en el disco *Cumbia Underground* (MTM, 2010) de Puerto Candelaria<sup>129</sup>:

*Había una vez un gran país  
con bellos lugares que no puedo ir  
tiene dos mares, selvas tropicales  
ciudades de cemento, me quedo sin aliento  
También existen extraños animales  
viven y se alimentan del miedo y del terror  
están en el campo, también en las ciudades  
no te me asustes, dicen las autoridades  
En sus montañas hay muchos verdes  
verdes iguales y verdes diferentes  
verdes coloridos y verdes desmanchados  
verdes de papel y verdes camuflados*

*Y en esta historia llena de colores  
sólo hace falta algo por contar  
y es que nosotros vivimos aquí adentro  
y de todas formas nos toca continuar  
Cómo vivir en mi país  
yo me pregunto en mi país  
[...]  
y en esta historia hay pajaritos  
se van con el dinero y no vuelven más  
también la tortuga que es nuestra cultura  
y el león, el problema mayor  
que si le mete la mano te la quita de un jalón*

‘Fábula’ es una suerte de cumbia sinfónica, con un arreglo y una línea melódica que recuerda inevitablemente a Lucho Bermúdez. En términos líricos, como pasa en muchos temas de NMC, acá se pondera la riqueza natural y los paisajes del país, sin embargo, se menciona con ironía que no todos pueden viajar y disfrutar de esos lugares, principalmente por la violencia y el temor de toparse con algún “verde” (que no sólo es el color del uniforme de las fuerzas armadas, sino de

<sup>129</sup> Aquí se puede escuchar ‘Fábula’, de Puerto Candelaria: <http://bit.ly/2baYmFg> [Video #56 en canal de Youtube].

los grupos paramilitares y guerrilleros). También se hace alusión a la corrupción y al uso despótico del poder por parte de la clase dirigente; todo lo cual contribuye a dar forma a una pregunta crucial y compartida: “¿Cómo vivir en mi país?”

Ahora bien, la canción ‘Mi Kolombia’ de Systema Solar, incluida en su primer disco (*Systema Solar* [Intermundos, 2010]), parte de un *sample* de cumbia sampuesana al que se superponen *loops* de *hip hop* para crear una base sobre la cual la letra es rapeada<sup>130</sup>. A pesar de la atmósfera festiva de esta canción, la letra es una denuncia del proceso que supone tramitar una visa siendo colombiano, tal y como les pasó a los integrantes de Systema Solar cuando quisieron viajar con su música a Estados Unidos y la visa, en principio, les fue negada. De esta manera, ‘Mi Kolombia’ ofrece una visión más matizada, o en todo caso menos *cool*, de las relaciones de poder y la geopolítica del mundo contemporáneo:

*[...] una visa pa’ salí de mi país dice que no / Trabajando varios meses de derecha a izquierda haciendo lo imposible pa’ una visa de mierda / Entiendan, sólo trato de mostrar mi cultura / hasta cuándo durará esta locura / Y por ser un colombiano / te revisarán hasta la médula [...] Me quedo en mi Colombia bailando la cumbia / Yo no la abandono mi Colombia es una / Mi Colombia papá / no la cambio por ná [...]*

Finalmente, cuando se escucha, y sobre todo cuando se ve el videoclip de la canción ‘Oro’<sup>131</sup>, de Chocquibtown, parece desvirtuarse parte de lo que he dicho arriba a propósito de sus letras y su estética visual. Para decirlo claramente, creo que ésta es una de las canciones más críticas y contundentes de la Nueva Música Colombiana. ‘Oro’ es un currulao que no sólo le da nombre al segundo disco de Chocquibtown, sino que denuncia abiertamente la problemática de la minería a cielo abierto en el país y la expropiación de este recurso por parte de extranjeros:

*A mi tierra llegó un fulano  
Llevándose todo mi oro  
Vestido de blanco entero  
Y con acento extranjero  
Prometió a cambio de oro  
Dejarme mucho dinero  
El tipo de quien les hablo*

*Nunca más apareció  
Cogió mi metal precioso  
Y todo se lo llevó  
  
¡Ladrón te fuiste  
con mi oro,  
y me dejaste*

*sin mi oro!  
  
[...]  
Echa pa’llá  
Fuera de acá, papá  
No vuelve a robar mi oro*

<sup>130</sup> Acá se puede escuchar ‘Mi Kolombia’, de Systema Solar: <http://bit.ly/2btvucB> [Video #57 en canal de Youtube].

<sup>131</sup> Acá se puede ver el videoclip de ‘Oro’, de Chocquibtown: <http://bit.ly/2boJrv0> [Video #58 en canal de Youtube].

[...]  
*Todo mi oro se ha acabado  
los dueños son empleados  
más pobreza ha llegado*

*Y de aquí no me voy  
De esta tierra yo soy  
¡Ladrón te fuiste  
con mi oro,*

*y me dejaste  
sin mi oro!  
Oro, oro,  
Te llevaste mi oro...*

Ya he dicho que dos de los integrantes de Chocquibtown nacieron en Condoto (Chocó), pues bien, este pueblo es conocido como “la capital mundial del platino”, por ello el tema de la minería no les es lejano ni indiferente. De hecho, el videoclip de ‘Oro’ fue filmado en las minas de Condoto, y al margen de su carácter de denuncia es significativo que aquí los miembros del grupo no sonríen todo el tiempo a la cámara y en cambio tienen una expresión grave (incluso de rabia) mientras trabajan y caminan junto a otros afrocolombianos con los cuales se confunden. A pesar de esto, lo más impactante de la canción y videoclip es su final inesperado: ¡los mineros expulsan al colono extranjero! Curiosamente este disco es virtualmente imposible de conseguir en Colombia, y el grupo casi nunca interpreta ‘Oro’ al vivo (al menos no lo hizo en ninguno de los conciertos a los que asistí). Así que la pregunta obligada es por qué este tipo de canciones pasaron prácticamente desapercibidas y en cambio otros temas del mismo grupo como ‘Somos Pacífico’ y ‘De donde vengo yo’ se han convertido en íconos musicales de la nación. Creo que el análisis de las prácticas institucionales y los usos públicos que se han hecho de éstas y otras canciones emblemáticas de la Nueva Música Colombiana puede ayudar a responder este interrogante.

## **5.5. Prácticas institucionales e iconización de la Nueva Música Colombiana**

En los últimos años, eventos de muy diversa naturaleza sugieren que la Nueva Música Colombiana ha alcanzado niveles importantes de legitimación cultural y reconocimiento oficial. Uno de los más relevantes fue el Gran Concierto Nacional que se organizó para celebrar por todo lo alto el Bicentenario de la Independencia de Colombia en 2010, y que en realidad consistió en la realización de más de 1000 conciertos simultáneos en muchos municipios y ciudades del país e incluso en el exterior (ver Imagen 10), lo que implicó un despliegue logístico y publicitario sin precedentes, como recordaba hace poco Iván Benavides, productor artístico del evento (Rubini, 2016).

Según explicaba la entonces Ministra de Cultura, Paula Marcela Moreno, “El Gran Concierto Nacional, busca *fortalecer el sentido de pertenencia al proyecto colectivo de nación* generando un espacio de convergencia, reconocimiento de la pluralidad y cohesión social en torno a las expresiones culturales” (Moreno, 2010: 3. Las cursivas son mías). Pues bien, un porcentaje importante de los músicos que participaron en este evento tan ambicioso como simbólico fueron exponentes de la NMC, más aún, muchos de ellos se escogieron para (re)presentar al país en los conciertos organizados en el exterior. Chocquibtown, Bomba Estéreo y Frente Cumbiero, por ejemplo, se presentaron en el Reino Unido, China y Uruguay respectivamente.



Imagen 10. Pieza publicitaria Gran Concierto Nacional 2010 (Fuente: Revista Shock, 2010: 66).

En 2011, apenas un año después del Gran Concierto Nacional, Chocquibtown hizo presencia en dos eventos simbólicamente significativos dada la intensa asociación entre fútbol e identidad no sólo en Colombia sino en toda Latinoamérica. Me refiero al lanzamiento de la camiseta de la selección de fútbol fabricada por la multinacional Adidas, y a la clausura del Mundial Sub 20 de la FIFA que se llevó a cabo en Bogotá<sup>132</sup>. Este último evento concentró las miradas de todo el país, pues, como dijera el propio presidente de la República, Juan Manuel Santos, la organización del mundial Sub 20 fue considerada como una oportunidad para “[...] mostrarle al mundo qué clase de país es Colombia” (Santos citado en El Tiempo, 2011). No deja de ser elocuente que el protagonista del cierre musical de un evento al que se le dio tanta importancia diplomática y política fuera un grupo de tres músicos afrocolombianos. Pero ¿cuál era el mensaje? ¿Que somos Pacífico (¿y pacíficos?) y que “nos une la pinta, la raza y el don del sabor”, como dice la canción más famosa de Chocquibtown?

<sup>132</sup> Aquí se puede ver el video con el que Adidas promocionó la nueva camiseta de la selección nacional de fútbol en 2010. La canción que suena durante todo el video es ‘El bombo’ de Chocquibtown: <http://bit.ly/2b8OLVY> Y para la presentación de Chocquibtown durante la clausura en Bogotá del Mundial Sub 20 de la FIFA, ver: <http://bit.ly/2baZnxA> [Videos #59 y #60 en canal de Youtube].

Estos episodios ponen en evidencia el tipo de usos institucionales y discursos públicos que han jalonado la iconización de la Nueva Música Colombiana en la última década. Al tiempo, dejan claro que hoy más que nunca los sentidos de lo nacional se configuran a partir de la articulación entre las instituciones del Estado y los recursos de la empresa privada. Gracias a un lectura acertada de los nuevos vectores que atraviesan e interconectan los dominios de la cultura, la economía y la política (Yúdice, 2008), dentro del país los máximos referentes de la NMC han sabido moverse estratégicamente entre las agendas estatales y los intereses privados; en el ámbito internacional, en cambio, se han convertido en representantes de la nación, auténticos diplomáticos del siglo XXI.

Tal versatilidad y capacidad de adaptación debe verse a la luz de varios fenómenos que marcaron desde sus inicios la Nueva Música Colombiana, entre los cuales resaltan tres. Primero, la gran performatividad de la Constitución de 1991 en términos de diseño de políticas y creación de instituciones para la gestión de la cultura. Segundo, la transición que ha mostrado el Estado colombiano hacia lo que Régis Debray (1995) denomina un «Estado seductor», que es un Estado dependiente de la popularidad, de las encuestas y de la buena imagen. Y finalmente, el proceso de “reorientación afectiva de la nación” (López de la Roche, 2014) que tuvo lugar durante los dos periodos presidenciales de Álvaro Uribe Vélez (2002-2006; 2006-2010), y que dio forma a un nacionalismo de corte tradicionalista, populista y hasta religioso, es decir, un nacionalismo católico-conservador que rozaba el patriotismo.

### **5.5.1. NMC: entre la diplomacia cultural y las políticas culturales del nuevo siglo**

Como demostré en el capítulo dedicado a la Música del Interior y la Música Costeña, a lo largo del siglo XX la “música colombiana” siempre se ha alineado a las políticas culturales y las agendas de las instituciones del Estado. Sin embargo, creo que es posible afirmar que dicha relación ha sido más estrecha en el caso de la Nueva Música Colombiana puesto que, de alguna manera, ésta ha sido la banda sonora de la Constitución de 1991. Después de todo, un país pluriétnico y pluricultural como el que consagró dicha constitución (López de la Roche, 2000) ya no podía asumir simplemente que una música regional representara a Colombia en su totalidad, como pasó en su momento con ciertos bambucos, ciertas cumbias o ciertos vallenatos.

Con una innegable vocación multiculturalista, la nueva constitución no sólo alentó los discursos celebratorios de la alteridad y la diferencia cultural, sino que cuestionó la legitimidad de una cultura nacional centrada, compacta y autocontenida. De allí surgió, por ejemplo, “Todo lo que somos”, que es el eslogan de Señal Colombia, el canal público de televisión más importante del país (Ver Imagen 11), o bien la campaña de la Radio Nacional de Colombia de construir



**señalcolombia**  
**TODO LO QUE SOMOS**

Imagen 11. Logotipo y eslogan del canal Señal Colombia (vigente desde 2005).

colectivamente una “Colombiología”, es decir “[...] todas aquellas cosas que nos representan y nos enorgullecen como colombianos [...] expresiones, comportamientos, personajes, y sitios que recogen en mayor o menor medida el significado de nuestra cultura” (Pulido, 2015). Estos son tan sólo dos ejemplos de la performatividad de la Constitución de 1991 en términos de reconfiguración o creación de instituciones, políticas y programas en el campo cultural, cuyos principales antecedentes fueron la apertura del Ministerio de Cultura tras la formulación de la Ley General de Cultura, en 1997, y la implementación del Plan Nacional de Música para la Convivencia, en 2002 (el primer año de gobierno de Álvaro Uribe Vélez).

La configuración de un entramado institucional tan denso para la promoción de la cultura en el país resulta paradójica si se piensa que coincidió con un progresivo debilitamiento del poder regulatorio y normativo del Estado sobre la economía nacional, y la consecuente erosión de su capacidad de gestión de lo social, piedra angular de la legitimidad estatal. El resultado, también paradójico, ha sido la creciente despolitización o el descreimiento en la política por parte de amplios sectores de la sociedad justo en el momento de auge de la política cultural en el país. Siguiendo la sugerente conceptualización de Regis Debray (1995), estas paradojas pueden ser vistas como síntomas inequívocos de la transición de un Estado educador a un Estado seductor.

Para Debray, el Estado educador era un Estado que intervenía y se encarnaba en instituciones fuertes y políticas públicas de largo aliento. En franco contraste, el Estado seductor es un Estado regulador, preocupado por la popularidad y la publicidad, por ende, destina buena parte de sus recursos a crear realidades mediáticas que le sirvan para legitimarse. Este “[...] Estado

publicitario tal vez no tenga anunciantes exteriores; pero sí un producto para vender, perecedero por naturaleza pero cuya vida debe prolongar al máximo: un gobierno” (Debray, 1995: 91). No sorprende que, según cifras estimadas, el gobierno sea uno de los mayores anunciantes en el mercado publicitario colombiano; tan sólo en 2012, por ejemplo, invirtió cerca de 180 mil millones de pesos para publicidad en medios masivos (Cifras y Conceptos, 2013: 30).

El Estado seductor no sólo se promociona a sí mismo sino que se sirve de la nación para mitigar su profunda crisis de legitimidad, al fin y al cabo, salvo coyunturas excepcionales, pocos temas convocan y persuaden tanto a las mayorías como la nación y la identidad nacional. Si al Estado se le critica, a la nación se le quiere, y ambas actitudes se expresan públicamente. Nadie usa prendas alusivas al Estado, salvo, en el mejor de los casos, los funcionarios de las instituciones y los beneficiarios de sus programas. Por el contrario, los símbolos y los íconos de la nación sí se portan con orgullo: hoy la bandera se iza con más frecuencia, los jóvenes usan manillas tricolores sin sonrojarse como antes, la camiseta de la selección de fútbol se vende en los centros comerciales y en los semáforos, y la gente baila emocionada la Nueva Música Colombiana.

Bien pensado, el protagonismo político, cultural y económico de la NMC no se ha dado a pesar de las paradojas del multiculturalismo contemporáneo y el llamado «giro cultural» (Jameson, 2002), sino gracias a ellas. Pues cuanto más grande y diversa se hace la nación, más excluyente y desigual resulta el Estado, que se ve en la necesidad de encauzar esa diversidad a partir de políticas de gestión. Sintomáticamente, el auge de las políticas culturales con énfasis en la diversidad étnica y racial coincide con los intereses de un Estado que busca redimirse por sus prácticas de exclusión y mejorar su imagen ante la opinión pública. De todas las artes, la música es la que mejor ha servido a este objetivo (Ochoa, 2003a), por ello se ha convertido en uno de los ejes del dispositivo de patrimonialización que ha institucionalizado varios circuitos de festivales, carnavales y fiestas en todo el país (Chaves, Montenegro, & Zambrano, 2010).

Dado que el Estado seductor es un Estado festivo, recientemente ha promovido un proceso de “festivalización” de ciertas músicas en Colombia (Ministerio de Cultura, 2007), inspirado en

una nueva puesta en valor de las culturas regionales y en la premisa de que “La riqueza de nuestras músicas, tan diversas como lo son sus gentes y regiones, son una demostración de la vitalidad de Colombia [...] y de la potencialidad de nuestras industrias culturales para proyectarse ante el mundo” (Moreno, 2010: 3). Así, muchos de los festivales que han aparecido en las últimas décadas, como el Petronio Alvarez (creado en 1996) o Colombia al Parque (realizado desde 2002), evidencian el estrecho vínculo que existe en la actualidad entre política pública, marketing territorial y nacionalismo multicultural (Meza, 2014).

De modo que, si durante el siglo XX el Estado contribuyó de manera tangencial a que la Música del Interior y la Música Costeña se erigieran como músicas nacionales, ha apoyado más abiertamente al proceso de iconización de la Nueva Música Colombiana en la medida en que ahora sí ha tenido una agenda musical y cultural, al menos desde la constitución de 1991. No ha sido, ciertamente, una agenda coherente y unívoca, sino más bien dispersa y ecléctica; algunas veces se alinea *vis a vis* a los intereses del mercado, otras parece orientarse por un norte diferente. En todo caso, la NMC se ha beneficiado de esta agenda en tanto se ha mostrado como una producción cultural ideal para expresar los valores con que el Estado busca legitimarse hacia dentro, y la manera como quiere representar la nación hacia fuera.

Esta es una de las razones por las cuales la Nueva Música Colombiana no se ha bajado de las tarimas dispuestas en todo el mundo para las celebraciones del Día de la Independencia en los últimos años. Recuérdese que, tras la buena acogida que tuvo el Gran Concierto Nacional de 2010, el gobierno colombiano, a través del Ministerio de Cultura, manifestó su intención de “[...] fundar una nueva tradición: celebrar año tras año nuestro grito de independencia en torno a la música, como un acto simbólico, metáfora de convergencia en la diversidad” (Moreno, 2010: 3). Sin ir tan lejos, en julio de 2016, durante la corrección final de este texto, me topé con un artículo periodístico que informaba sobre la participación de Chocquibtown en los actos del Día de la Independencia organizados en Miami, Estados Unidos, para la nutrida colonia colombiana radicada allí. Con gran vehemencia, el artículo en cuestión afirmaba: “¡Colombianidad!, eso es lo que representa Chocquibtown con su música; y qué mejor que llevar esta bandera a mercados donde los mismos colombianos celebrarán la independencia del país” (Diario Digital, 2016). Pero



esta es sólo una de las tantas ocasiones en que exponentes de la NMC, en particular los de la corriente *mainstream*, han sido encargados de representar al país en el exterior. Tal vez valga la pena mencionar otros episodios de este tipo para hacerse una idea de cómo ha sido la consagración internacional de la Nueva Música Colombiana y la diversidad de espacios en que ésta ha fungido como ícono musical de la nación.

A finales de 2010 el reconocido programa de televisión Music Voyager dedicó una edición especial a Colombia<sup>133</sup>. Siguiendo su sello distintivo, el programa pretendía mostrar lo más representativo de la música local, por ello es sintomático que entre los grupos mencionados estuvieran Bomba Estéreo, Puerto Candelaria o Systema Solar; aunque resulta aún más elocuente que el programa hubiera sido producido “[...] gracias al apoyo de la Presidencia de la República de Colombia, pues es una oportunidad perfecta para dar a conocer la cultura colombiana en el mundo, desde la música hasta los paisajes”, como afirmara Ricardo Ramírez, entonces funcionario del Ministerio de Cultura (El Espectador, 2010b). Ese mismo año, y como sucediera a principios del siglo XX durante la Exposición Iberoamericana de Sevilla, en el marco de la Exposición Universal de Shanghai 2010 la delegación musical de Colombia estuvo encabezada por Puerto Candelaria, La Mojarra Eléctrica y Bomba Estéreo. Un par de años más tarde, en 2013, este último grupo realizó varios conciertos en África con el apoyo de la Embajada de Colombia en Pretoria, interesada en

[...] aprovechar la música de Bomba Estéreo para promover la cultura colombiana en Sudáfrica y los países de la zona. ‘*Queremos que la música contribuya a que identifiquen aquí una Colombia alegre, positiva y orgullosa de sus rasgos africanos*’, declaró el cónsul de Colombia en Pretoria, Raúl Sánchez (El Espectador, 2013. La cursiva es mía).

Varias de estas salidas internacionales protagonizadas por figuras de la NMC tuvieron apoyo institucional gracias a que hicieron parte de la política de Diplomacia Cultural del Ministerio de Relaciones Exteriores, específicamente del “Plan de promoción de Colombia en el exterior”. Según el sitio web oficial de la Cancillería de Colombia,

---

<sup>133</sup> Music Voyager “[...] es un proyecto televisivo presentado por Jacob Edgar, investigador de la disquera Putumayo World Music y presidente de Cumbancha, sello musical independiente que al igual que Putumayo se dedica a dar a conocer la música fusión que se realiza en todo el mundo” (El Espectador, 2010b).

El Plan de promoción de Colombia en el exterior es el mecanismo fundamental de la política exterior del país en materia cultural. La acción cultural exterior de la Cancillería *ha puesto en contacto con el mundo a las músicas tradicionales del Caribe, el Pacífico colombiano, los Llanos Orientales y la zona andina para mostrar una Colombia diversa y rica culturalmente*; al arte contemporáneo, *las nuevas músicas* y los proyectos de renovación urbana que incluyen la infraestructura cultural y educativa que se gestan en de las ciudades de Medellín, Bogotá, Cali y Barranquilla para *dar a conocer una Colombia contemporánea*; a la gastronomía de la Amazonía y la sabiduría tradicional de la Sierra Nevada de Santa Marta vista desde del arte para *transmitir la idea de una Colombia verde y biodiversa*; y a las iniciativas de inclusión social a través de la cultura que tienen lugar en Cali, Cartagena o en otros casos tienen un alcance nacional para *posicionar a Colombia como un país que le apuesta a la cultura como variable del desarrollo* (Cancillería de Colombia, 2013. *La cursiva es mía*).

Queda claro que gracias a iniciativas concretas como el Plan de promoción de Colombia en el exterior, el Estado ha desempeñado un papel importante en el proceso de internacionalización de la Nueva Música Colombia, un proceso que se ha fortalecido en los últimos años a juzgar por una anécdota que me compartiera Iván Benavides:

En 1998 o 1999 estábamos de gira con El Bloque por Europa y nos encontramos en un festival en Bélgica con Sidestepper y Aterciopelados, que también estaban girando, pero eso era un acontecimiento increíble en ese entonces: ¡tres bandas colombianas en Europa! Ahora eso es lo más normal del mundo gracias a la gestión de los músicos y al apoyo estatal que empezó a darse hace un tiempo (entrevista con el autor; agosto 25 de 2015).

Este comentario de Benavides sugiere una pista interesante, pues, irónicamente, la internacionalización de la Nueva Música Colombia y su articulación con las políticas de diplomacia cultural se gestó en los ocho años de gobierno de Álvaro Uribe Vélez (2002-2010). Lo irónico es que este periodo también se caracterizó por la precarización de las relaciones internacionales de Colombia, en especial con países vecinos como Venezuela y Ecuador. En su momento esta actitud de descuido de la política exterior colombiana fue fuertemente criticada, aunque el propio Uribe Vélez la viera como una de sus grandes virtudes y se ufanara de no viajar tanto como sus predecesores (López de la Roche, 2014). Lo cierto es que durante sus gobiernos no sólo se empezó a internacionalizar la NMC y se institucionalizaron políticas como el Gran Concierto Nacional por el Día de la Independencia (cuya primera edición se llevó a cabo en 2008), sino que se consolidó una de las alianzas público-privadas más efectivas de los últimos tiempos en términos económicos y políticos: la Marca País Colombia, toda una apuesta y una

puesta en escena de la nación que reorientó el nacionalismo en el país en la medida en que dio lugar a una suerte de “[...] re-colombianización, entendida como un renacimiento del sentido de colombianidad en los ciudadanos” (Sanín, 2010a: 114).

### **5.5.2. Nacionalismo de mercado y usos comerciales de la NMC**

“Colombia es pasión”, primero, y “Colombia realismo mágico”, después, han sido las dos campañas insignes de la Marca País Colombia, que es “[...] *un esfuerzo conjunto del gobierno nacional y del sector privado* para mostrarle al mundo el tesón, dedicación, trabajo y pasión con el que los colombianos hemos hecho de este el mejor país para vivir [...] Marca Colombia es *una estrategia dedicada a cambiar la manera como el mundo nos percibe*” (Marca País Colombia, s.f. La cursiva es mía). Las estrategias retóricas e ideológicas detrás de ambas campañas ya han sido analizadas ampliamente (Sanín, 2010b; Vignolo, 2010), demostrando la íntima (y peligrosa) relación entre nacionalismo, multiculturalismo y hasta consumismo. Cabe mencionar, sin embargo, que con el auge de la Marca País Colombia la gestión del patrimonio cultural en Colombia pasó del Ministerio de Cultura a la esfera de influencia del Ministerio de Industria y Comercio (P. Sánchez, 2014). Este es un indicador muy elocuente de cómo el mercado es hoy uno de los principales agentes promotores (y productores) de la identidad nacional gracias a “[...] la capacidad que ha demostrado para ser la fuente de sentido e identidad cultural para unos ciudadanos que cada vez más se convierten y se reconocen a sí mismos como consumidores” (Sanín, 2010b: 59)

Lo que estos análisis de la marca país han demostrado es que si en un primer momento la cultura nacional fue conceptualizada desde la perspectiva de la ideología (Hobsbawm, 2010), hoy debe ser vista, también, como mercancía y ámbito de expansión del capital, todo lo cual cambia la naturaleza de los nacionalismos del siglo XXI. Los nuevos nacionalismos, caracterizados por la alianza entre Estado y mercado, darán lugar a una serie de operaciones ideológicas, discursivas y económicas: para mejorar su imagen, el Estado seductor convertirá la nación en una marca (la marca-país); para ser apropiados, el patrimonio y el territorio se tornarán en mercancía (“Vive Colombia, viaja por ella”); para ser vivida, la nacionalidad será diseñada como experiencia de consumo (“Colombia, el riesgo es que te quieras quedar”). Por último, el “nosotros” de la nación

será interpelado cada vez menos como un pueblo y más como un público (“la opinión pública”). Con todo, lo que verdaderamente me interesa resaltar en este punto es la coincidencia histórica (¿y la afinidad electiva?) entre el auge de la Nueva Música Colombiana y la consolidación de la marca país y la campaña “Colombia es pasión”. Si bien “Colombia es pasión” tuvo en el “tropipop” su propia banda sonora, creo que es posible entrever ciertas similitudes entre éste y la corriente *mainstream* de la NMC.

Cumpliendo el principio warholiano de los 15 minutos, a comienzos del siglo XXI un puñado de jóvenes músicos de clases medias y altas alcanzó la fama efímera gracias al “tropipop”, un fenómeno que, como indica su rimbombante nombre, buscó configurar una estética “pop tropical” a partir de fusionar géneros globales como el pop y algo de rock con músicas locales como el vallenato o la cumbia, es decir, a partir de las bases musicales que erigiera Carlos Vives. Además de su naturaleza abiertamente comercial, el “tropipop” fue objeto de usos políticos más o menos explícitos dado que se gestó en los dos periodos presidenciales de Álvaro Uribe Vélez, caracterizados por la polarización política y el uso y abuso de la retórica nacionalista y la simbología patria. Con el tiempo hubo críticas muy desfavorables contra el “tropipop” por parte de la academia y de ciertos sectores del periodismo cultural (Arias, 2009; Blanco, 2009), no sólo por su presunta pobreza musical, sino porque “[...] encaja perfectamente con el reciente nacimiento de un patriotismo y posturas políticas de derecha impulsadas por el Estado colombiano” (Blanco, 2009: 117).

Recalcando su constante presencia en eventos como el Gran Concierto Nacional o en campañas como “Colombia es pasión”, Darío Blanco (2009) concluye sin miramientos que el “tropipop” sirvió para acuñar una imagen del país fácil de asociar con la alegría, y una colombianidad funcional al Estado por cuanto privilegiaba lo lúdico y evadía de plano cualquier actitud crítica. Una rápida mirada al videoclip y la letra de la canción ‘Colombia es pasión’, con la cual se lanzó la campaña homónima, respalda algunas de las consideraciones hechas por Blanco. La acción tiene lugar en... una playa paradisíaca de arena blanca y mar cristalino en la que sólo se ven los músicos que participan en el video, quienes cantan y bailan sin parar<sup>134</sup>. Lucen

---

<sup>134</sup> Aquí se puede ver el videoclip de la canción ‘Colombia es pasión’: <http://bit.ly/2bzbJ6q> [Video #61 en canal de Youtube].

alegres y despreocupados; están de fiesta y el motivo de la celebración es la riqueza natural y cultural de Colombia, “lo bello de mi nación”. Como es fácil de advertir en la letra, la canción no sólo es una invitación para unirse a esta fiesta en “un país de fe y café a borbotones”, sino un llamado a (de)mostrar el amor por Colombia hablando bien de “nuestra tierra” y creyendo en “lo nuestro”:

<p><i>Dicen que al terminar la tierra Dios se escondió entre dos mares Un tesoro de esmeralda y manantiales Donde él bajó feliz a hacer la siesta Soy colombiano [...] Yo soy de allá, soy de Colombia un país de fe y café a borbotones Que abre de par en par los corazones</i></p>	<p><i>al que descubre su belleza De la Guajira al Amazonas voy descalzo y siento en mi piel las vibraciones, el amor y las canciones de mi pueblo que me da su abrazo Esta es mi tierra, la tierra que me dio vida esto es lo bello de mi nación Esta es Colombia la que yo llevo en mi corazón Muestra tu pasión</i></p>	<p><i>cuando hables de Colombia [...] A esa tierra que te vio nacer no la dejes nunca de querer Ay, Colombia, es lo nuestro en lo nuestro hay que creer [...] A esa tierra que nos dio ilusión nos da fuerza en el corazón Ay, Colombia, Sí se puede por el mundo muestra tu pasión</i></p>
---	---	---

A decir verdad, algunas veces la línea divisoria entre el tropipop y la corriente *mainstream* de la NMC puede ser bastante tenue. Entre ambos fenómenos ha habido constantes tránsitos e intercambios que hacen difícil no ver algunas similitudes, sobre todo en las letras y las estéticas con que se representa la nación, las cuales parecen respaldar la premisa de “mostrar tu pasión cuando hables de Colombia en el mundo”. Agrupaciones emblemáticas de la Nueva Música Colombiana como Bomba Estéreo han manifestado abiertamente su intención de mostrar “el país con una nueva luz”, mostrar “la nueva cara de Colombia” (El Espectador, 2010a). Así mismo, en ‘De donde vengo yo’, una de las canciones más populares de Chocquibtown, se revalida esta actitud de hablar bien del país: *De donde vengo yo / la cosa no es fácil pero siempre igual sobrevivimos [...] De aquí se habla mal pero todo está mucho mejor...* Esta línea en particular, que apunta en una dirección totalmente opuesta a la temática de canciones como ‘Oro’, recuerda ciertas calcomanías que se usaran en las vitrinas de algunas tiendas de Colombia en los años de gobierno de Álvaro Uribe Vélez en las que se leía la frase: “Aquí no hablamos de la situación del país, aquí estamos bien y mejorando”. En todo caso, por este tipo de letras Chocquibtown fue

fuertemente criticado en el campo del hip hop colombiano, del cual hicieron parte antes de instalarse de lleno en el fenómeno de la Nueva Música Colombiana. La respuesta de “Tostao” a estas críticas es clara: “Yo no quiero sólo andar protestando, hermano, y es así como se ha quedado el rap nacional, me atrevo a decir yo. Entonces es un discurso fofo y sin piso” (“Tostao” citado en Dennis, 2012: 116).

En conclusión, gracias a algunas de sus puestas en escena, la corriente *mainstream* de la NMC se ha articulado de forma orgánica a iniciativas institucionales como el Plan de promoción de Colombia en el exterior, y en general a los lineamientos ideológicos y estéticos que las orientan. Dicho de otra forma, las canciones de la Nueva Música Colombiana que se han constituido como íconos musicales de la nación son aquellas cuya estructura musical, narrativa y visual se alinean, aunque no sea de manera deliberada, a las representaciones de nación institucionales que circulan en campañas e iniciativas oficiales como “Colombia es pasión”. Después de todo, como afirmara Carlos Vives, “el patrón de la Nueva Música Colombiana”: “Siempre los músicos colombianos que apostamos a la música colombiana, y escogemos el camino de la colombianidad, le servimos al país” (ver Imagen 12).

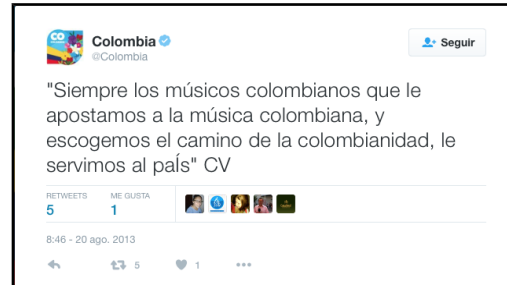


Imagen 12. Tweet de la cuenta oficial de la Marca País @Colombia Fuente: <http://bit.ly/29Snrcw>

Por supuesto, no todo ha sido armonía entre los músicos de NMC y el aparato estatal. Siempre hay un motivo para quejarse del Estado, sobre todo cuando se abraza la causa de representar a la nación. Además, dada su profunda crisis de legitimidad, se ha vuelto muy popular hablar en contra del Estado casi en cualquier contexto, y el campo cultural no es la excepción; todo lo contrario, el discurso antiestatal ha llegado a ser un verdadero *leitmotiv* de la producción cultural. De la nación, en cambio, no se puede decir nada malo, parece blindada frente a cualquier crítica. El propio Carlos Vives recrea esta tensión cuando afirma que “[...] a pesar de la desidia estatal con los artistas nacionales, la música colombiana ha hecho un trabajo más grato y penetrante que la misma cancillería” (Vives, 2010: 36).

Pese a su desprestigio, y a los muchos problemas y vicios que sin duda tiene, el Estado todavía es importante para la producción y promoción musical (Biddle & Knights, 2004), pues no sólo financia buena parte del circuito de festivales en el país, sino que otorga becas de formación y creación a los músicos (Goubert, et al., 2009) y hasta les permite viajar por el mundo como embajadores de la nación gracias a programas como el de Diplomacia Cultural. En consecuencia, a pesar de lo que indiquen los usos y los discursos asociados a canciones como ‘Somos Pacífico’ o ‘De donde vengo yo’, representativas del nacionalismo musical contemporáneo en Colombia, el proceso de iconización de la Nueva Música Colombiana ha estado marcado por las tensiones y los conflictos tanto con las instituciones del Estado como con las del mercado.

Sería un grave error no reconocer que cada vez más la gestión artística y la agencia cultural se ubican en una zona liminal entre lo público y lo privado, lo que hace natural el choque de agendas y los conflictos de intereses. Hay que decir también que los máximos exponentes de la NMC han demostrado tener gran capacidad de gestión, con lo cual han podido establecer relaciones estratégicas y moverse fluidamente entre las políticas estatales y las agendas de la empresa privada. Así, como cualquier artista de éxito, un día pueden viajar a nombre del Estado en una misión diplomática, y al día siguiente protagonizar campañas comerciales para grandes marcas. Estas prácticas de comercialización no son nuevas, han campeado en la industria musical desde hace tiempo, sobre todo entre aquellos artistas que además de ser populares han representado la nación con su música, como Lucho Bermúdez, Carlos Vives y, ahora, Chocquibtown.

Una anécdota bastante prosaica tal vez sirva para entender el grado de comercialización que ha alcanzado recientemente la música de *algunos* exponentes de la NMC. Hace unos meses, mientras conducía por la Autopista Norte de Bogotá, vi en unas pocas cuadras dos grandes vallas publicitarias de diferentes marcas que hacían uso de la imagen de los miembros de Chocquibtown (ver imágenes 13 y 14). La Autopista Norte es una de las vías más transitadas de la capital del país y por tanto una de las más cotizadas según la lógica publicitaria. La pauta allí es costosa y relativamente escasa, así que sólo grandes figuras internacionales como Shakira o Carlos Vives logran aparecer en dos o más vallas simultáneamente. Acaso Chocquibtown esté alcanzando el

mismo nivel de relevancia mediática de esos otros referentes de la cúspide del campo musical; si es así, podríamos estar frente a tres de las figuras o “estrellas” afrocolombianas más famosas en la historia del país. Ni más ni menos.



Imagen 13. Valla publicitaria de Chocquibtown para Tigo Music



Imagen 14. Valla publicitaria de Chocquibtown para Johnnie Walker

Sin duda, algunas de estas campañas reproducen los estereotipos raciales que históricamente han caracterizado el discurso publicitario colombiano (Serrano & Viveros, 2006). Un comercial de helados BonIce que protagonizaron los miembros de Chocquibtown en 2012, por ejemplo, da por sentada la asociación “natural” entre músicos afrodescendientes y un sabor aparentemente “exótico” como el mango-biche. Otras piezas publicitarias, sin embargo, apuestan de lleno por la retórica de la corrección política –tal vez porque ésta ya ha demostrado ser una buena inversión en términos de imagen corporativa–. Este es el caso de la campaña “Excluidos”, de Johnnie Walker, específicamente de la valla que dedicaron a Chocquibtown cuya leyenda dice (ver Imagen 14):

El color y la falta de recursos no han sido impedimento para que Chocquibtown, un grupo nacido en uno de los sectores más olvidados del país, haya convertido nuestra alegría y



nuestro folclor, en un producto de exportación único, que se consume en grandes cantidades alrededor del mundo<sup>135</sup>.

Ya he analizado esto de haber “convertido nuestra alegría y nuestro folclor en un producto de exportación”. Ahora mismo me interesa más el hecho concreto de que éste y otros grupos de NMC protagonicen comerciales y campañas publicitarias pues es un indicador de cómo la empresa privada ha contribuido a su iconización, haciéndola omnipresente y tornando definitivamente a sus músicos en figuras del *star system* nacional. Es evidente entonces que lo que representa la Nueva Música Colombiana como ícono musical de la nación atrae tanto al Estado como a la empresa privada, también interesada en explotar la imagen positiva del país.

Pero los íconos no son unívocos. A pesar del sentido oficial que quiera atribuírseles, estos pueden *usarse* para expresar *otros* sentidos potencialmente disruptivos. La banda sonora de *El cartel de los sapos* [2011], una película sobre narcotraficantes colombianos dirigida a audiencias internacionales y financiada con capital privado, es un ejemplo inmejorable de la plasticidad de los íconos musicales. Allí se toman dos de las canciones más emblemáticas de Chocquibtown y Bomba Estéreo y se invierte dramáticamente el sentido que se le ha querido dar a la Nueva Música Colombiana en tanto ícono musical de la nación. Primero, durante una escena donde se muestra cómo el puerto de Buenaventura es el sitio ideal para la salida de la droga hacia el exterior, lo que suena de fondo es ‘Somos Pacífico’, una canción que irónicamente termina diciendo que *Colombia es más que coca, marihuana y café...* Más adelante, en una secuencia de enfrentamiento entre carteles que rezuma sangre y balas, y que emplea imágenes de archivo de la violencia que azotó al país en los años ochenta por cuenta del narcotráfico, el turno es de ‘Fuego’<sup>136</sup>, probablemente la canción más famosa de Bomba Estéreo, un grupo que, como ya he dicho, busca representar “la nueva cara del país”, tal y como afirmara hace un tiempo en su cuenta oficial de Twitter la vocalista del grupo: si “Antes Colombia era referente de drogas y violencia (sic) ahora es referente de música y arte en el mundo gracias a los que creemos” (ver

<sup>135</sup> Para el comercial de Bon Ice Mango Biche protagonizado por Chocquibtown (2012), ver: <http://bit.ly/1PjZdnZ>; para el comercial de Tigo Music (2014), ver: <http://bit.ly/1WPHnes>; y para la campaña publicitaria de Johnnie Walker (2014), ver: <http://bit.ly/1GywFjp> [Última consulta: Mayo 21 de 2016].

<sup>136</sup> Aquí se puede ver el videoclip de la canción ‘Fuego’ de Bomba Estéreo: <http://bit.ly/2ba1F4r> [Video #62 en canal de Youtube].

Imagen 15). Queda claro que la Nueva Música Colombiana no es unívoca; con ella se pueden decir muchas cosas.



Imagen 15. Tweet de la cuenta oficial de @Lisaumet  
Fuente: <http://bit.ly/29Y0DYF>

## 5.6. De “la música del pueblo” a “la música de las raíces”: Prácticas de Apropiación de la Nueva Música Colombiana

La iconización de canciones emblemáticas de la Nueva Música Colombiana como ‘Somos Pacífico’ no se puede entender cabalmente sin dar cuenta de las prácticas de apropiación por parte de los públicos y las audiencias, al fin y al cabo, como comentara “Tostao” de Chocquibtown, “[...] fue la gente la que le dio su lugar [a ‘Somos Pacífico’], fue la gente la que la hizo su propio himno” (citado en Arroyave, 2010). Los íconos musicales de la nación son justamente eso, himnos, pero no himnos oficiales decretados por ley, sino piezas que se consagran gracias al lugar que llegan a ocupar en los rituales cotidianos y en las celebraciones colectivas.

En el caso específico de la corriente *mainstream* de la NMC es posible distinguir varios tipos de prácticas de apropiación tanto en el ámbito nacional como en el internacional. Al interior del país ha dado lugar a al menos dos usos distintivos: por un lado, ha sido una música mayormente de fiesta y bares frecuentados por jóvenes universitarios de clases altas y medias; por el otro, ha incentivado un creciente turismo musical en las regiones por parte de públicos urbanos. A nivel internacional, además de los festivales de *world music*, la NMC ha conectado con algunas comunidades de colombianos radicados en el exterior que ven en este fenómeno una forma de recrear su vínculo con el país; al tiempo, la Nueva Música Colombiana se ha hecho un lugar en lo que Timothy Brennan llama “la cultura juvenil transnacional de entretenimiento” (Brennan, 2001), es decir, una cultura del goce y el baile asociada a géneros de gran acogida recientemente en Europa y Estados Unidos como el reggaetón, el *dancehall* o el *moombahton*.

### 5.6.1. “Déjame entrar”... La NMC y los bares de moda

En 2006, como muchos jóvenes universitarios de la época, yo acudía con cierta regularidad a los bares de Chapinero, uno de los epicentros de la rumba en Bogotá. Junto a “unos pocos buenos amigos”, como decía Andrés Caicedo, había empezado a frecuentar estos bares años atrás, así que advertimos el cambio progresivo en la programación musical, especialmente el momento en el que lo electrónico y lo folclórico (sí, las dos cosas al mismo tiempo) empezaron a ganarle protagonismo al “rock alternativo”, que hasta el momento, salvo en algunas discotecas especializadas en salsa o vallenato, había sido el rey. Una de esas noches, cuando la fiesta estaba alcanzando su punto máximo, escuché por primera vez ‘Somos Pacífico’ de Chocquibtown.

La canción iniciaba con el sonido (para mí desconocido) de una marimba de chonta sobre un *loop* electrónico, un *loop* muy pegajoso que de inmediato hacía mover la cabeza de arriba a bajo y advertía sobre la fuerte conexión del grupo con el hip hop. A continuación entraban el coro y las estrofas, hechas de rimas claras, fáciles y en español, lo que no es un detalle cualquiera si se piensa que la mayoría de la música que sonaba entonces en los bares universitarios era en inglés. Si bien cada quien bailaba la canción como quería, todos cantaban el coro al unísono, como sucedería años más tarde en las izadas de bandera. Lo curioso es que mientras los asistentes seguían la letra, no sólo cantaban en la primera persona del plural (“Somos”, “estamos unidos”) sino que pronunciaban, tal vez por primera vez, nombres de lugares que muchos no conocían y que eran incapaces de ubicar en el mapa de Colombia, como Guapi, Timbiquí o Tumaco, así que de alguna manera la canción era también una suerte de lección (pop) de geografía, y, de paso, una celebración políticamente correcta de la diversidad y la riqueza musical del país. Por todo esto, al cabo de unas semanas ‘Somos Pacífico’ se convirtió en un momento casi ritual de la rumba en Chapinero, y desde allí rápidamente se extendió por toda la ciudad y el país.

La mía no fue una experiencia excepcional, estoy seguro de que muchos colombianos han bailado la música de Chocquibtown, Bomba Estéreo, Systema Solar o Monsieur Periné en los bares de moda de las principales ciudades del país. Aquí se marca a las claras una tendencia: mientras las agrupaciones de las otras dos corrientes de la NMC (“El grupo de la Javeriana” y “La conexión cubana”) se circunscriben a auditorios académicos y teatros especializados, la

corriente *mainstream* de la NMC es, fundamentalmente, una música de bares y fiestas. Esto no es extraño si se piensa que, en la actualidad, la mayoría de las músicas masivas y comerciales no dependen de las ventas de discos para generar ingresos y ganancias; como sabe cualquier promotor o empresario, hoy en día el grueso del dinero en la industria musical proviene de las entradas a conciertos, festivales y fiestas (Frith, 2006).

Para Mario Galeano, líder de Frente Cumbiero, esta fuerte articulación con los circuitos de bares, las fiestas de moda y los gustos de los públicos urbanos, es uno de los aspectos más novedosos y relevantes de la Nueva Música Colombiana:

*Yo la verdad creo que lo nuevo no es algo que pasa por lo musical, porque fusión ha habido siempre, para mí lo nuevo de verdad pasa es por lo social, es decir, por el tipo de personas y las clases sociales que empiezan a interesarse por las músicas populares y locales, algo que antes no se daba. Es que lo del afrosound ya lo estaba haciendo Fruko desde los setenta, y eran cosas súper sofisticadas, pero esas músicas locales que se fusionaban eran consideradas como “la música del pueblo” y eso no se consideraba valioso. En cambio ahora la gente de las clases medias y altas se está interesando por eso, y ya no es la “música del pueblo” sino “la música de las raíces”, además, muchos de los músicos que estuvieron detrás de eso también pertenecen a esas clases sociales (entrevista con el autor; septiembre 24 de 2015. La cursiva es mía).*

A comienzos del siglo XXI, un reducido número de bares y teatros serán el escenario de este encuentro crucial entre las clases altas urbanas y “la música del pueblo”, que gracias a las operaciones estéticas y culturales que ya he descrito se tornará en “la música de las raíces”. Sin duda, dicha transmutación legitimó la Nueva Música Colombiana y contribuyó a su iconización. Varios aspectos de este encuentro entre “viejas músicas” y “nuevos públicos” quedaron sugeridos tempranamente en el videoclip de ‘Déjame entrar’ (2001) de Carlos Vives, una canción de amor que, según el periodista Eduardo Arias (2009), puede considerarse el primer tema de “tropipop” propiamente dicho<sup>137</sup>.

El videoclip inicia en la puerta de Andrés Carne de Res, un famoso y exclusivo restaurante ubicado en Chía, municipio aledaño a Bogotá. Este lugar es reconocido por sus elevados precios

---

<sup>137</sup> Acá se puede ver el videoclip de ‘Déjame entrar’ (2001), de Carlos Vives: <http://bit.ly/2bb1Wj0> [Video #63 en canal de Youtube].

y su decoración kitsch, hecha a partir de la saturación y superposición de elementos “típicamente colombianos”, entre los que sobresalen antigüedades rurales, imágenes religiosas y cientos de pequeñas banderas de Colombia colgadas a lo largo y ancho del restaurante. En el video, Vives y su grupo La Provincia interpretan ‘Déjame entrar’ para los comensales, hombres y mujeres jóvenes y bellos que mueven sus cuerpos al compas de la música y se emocionan con las melodías de la gaita de Mayte Montero o del acordeón de Egidio Cuadrado y su tradicional sombrero vueltiao. Como en la historia de amor que narra la canción, el videoclip es un *encuentro* feliz entre los jóvenes asistentes y un grupo de músicos de diversas regiones y generaciones que mezclan elementos “tradicionales” y “modernos”.

Además de Andrés Carne de Res, donde se han presentado grupos como Systema Solar, otros restaurantes-bares exclusivos han sido importantes para la legitimación social de la Nueva Música Colombiana en Bogotá. Tal es el caso de Gaira Café Cumbia (propiedad de la familia de Carlos Vives) o La Puerta Grande, dos restaurantes ubicados en una lujosa zona de la capital, cuya ambientación está pensada para tener una experiencia con la cultura colombiana marcada por la celebración y el baile<sup>138</sup>. Por esta razón, espacios como Andrés Carne de Res o Gaira Café Cumbia se han convertido en referentes (muy costosos) de la colombianidad; de hecho, es común que los bogotanos de clase alta lleven hasta allí a amigos o socios extranjeros para tener una “experiencia auténtica” con la gastronomía y la música local.

Así que no es casualidad que en noviembre de 2015 Juan Valdez, una marca de café “100% colombiano”, estableciera una alianza comercial con Andrés Carne de Res, después de todo, ambas empresas tienen en común la promoción de y desde la cultura y la identidad nacional. “Si usted piensa en Colombia o quiere conocer lo mejor de su cultura [...]: *diviértase, disfrute y entreténgase* con la gastronomía, la fiesta y la algarabía de Andrés Carne de Res y tómese un delicioso café como sólo Juan Valdez se lo puede ofrecer”, rezaba hace poco una pieza informativa que llevaba por título “Las dos marcas que representan la colombianidad se unieron para brindar una nueva experiencia en torno al café” (Juan Valdez, 2016. La cursiva es mía). Esta

---

<sup>138</sup> En abril de 2016 Chocquibtown inauguró el auditorio del recién remodelado Gaira Café. Acá se puede ver una parte de la presentación del grupo, se trata de la interpretación de ‘Somos Pacífico’, el tema que más emocionó a los asistentes: <http://bit.ly/2aiwC4D> [Última consulta: mayo 30 de 2016].

es otra constatación de cómo la identidad nacional en el siglo XXI se construye y valida, fundamentalmente, desde el mercado y la fiesta. Con todo, es elocuente que algunos de los lugares emblemáticos de la colombianidad de hoy sean espacios de rumba a los que muchos colombianos no pueden entrar.

### 5.6.2. Turismo musical y auge cultural de las regiones

Dada su condición de músico y académico, Mario Galeano no sólo es una voz autorizada sino una de las personas que más ha reflexionado sobre la naturaleza y las lógicas de la Nueva Música Colombiana. Esta doble sensibilidad le ha permitido advertir algunas particularidades en las prácticas de apropiación de este fenómeno músico-cultural:

Con estas propuestas están pasando varias cosas interesantes, no sólo una nueva visión de lo local y una relación diferente con nuestras tradiciones musicales, sino que *los jóvenes de las ciudades están viajando a los festivales de las regiones y escuchando otras cosas, y eso que al principio sólo hicimos unos pocos músicos ahora es más común entre los jóvenes que van como turistas a pasarla bien y a tener otras experiencias* (Entrevista con el autor; septiembre 24 de 2015. La cursiva es mía).

Galeano señala al menos dos aspectos importantes. De un lado, una nueva forma de relacionarse con las músicas tradicionales; del otro, la aproximación a las regiones por parte de jóvenes ciudadanos en función de las músicas locales. Lo primero no es realmente nuevo, como demostré en los dos capítulos anteriores, en los que hice la genealogía de la Nueva Música Colombiana, el interés por las músicas y los músicos tradicionales ya se había dado con grupos como La Columna de Fuego en los años setenta, y Bloque de Búsqueda o Carlos Vives en los noventa. El fenómeno del *turismo musical*, en cambio, sólo hasta ahora sale al paso.

No quiero decir que los músicos de NMC sean los primeros en viajar por el país, ya antes grupos como Génesis o Los Viajeros de la Música habían recorrido diversas regiones de Colombia (y Latinoamérica) en busca de nuevos instrumentos y repertorios. Lo novedoso hoy es la tendencia cada vez más manifiesta y creciente, pues año tras año más jóvenes de Bogotá, Medellín, Cali o Barranquilla participan –como músicos, públicos o turistas– en eventos como el Festival Petronio Álvarez, el Festival Nacional del Porro en San Pelayo, Córdoba, o las Fiestas de

San Pacho, en Quibdó. (Per)Siguiendo las tradiciones culturales, hoy más personas jóvenes recorren el país. Eso es nuevo.

Este auge cultural de las regiones y la localidad en Colombia fue uno de los resultados colaterales de la constitución de 1991 (Zambrano, 2004), que no sólo dio protagonismo a las regiones impulsando una progresiva descentralización política y administrativa, sino que incentivó la creación o consolidación de circuitos turísticos en los que las prácticas musicales y dancísticas locales resultan especialmente atractivas para viajeros nacionales y extranjeros. Por supuesto, estos procesos de festivalización y patrimonialización de las músicas regionales son también producto del interés multiculturalista en las tradiciones, que hoy tienen nuevos públicos y nuevos mercados (Reynols, 2011). Y dado que las tradiciones, se supone, están en las regiones, éstas se han popularizado al punto de ser objeto de una sobreexposición mediática casi exclusivamente *desde lo cultural*. Se puede debatir si el precio de tal visibilidad ha sido la exotización y la esencialización; lo que está fuera de discusión es que de la mano de diversos agentes del mercado cultural contemporáneo, entre ellos los músicos y los públicos de la Nueva Música Colombiana, ahora *ciertas regiones y ciertos festivales* están de moda en Colombia, sobre todo aquellos donde las músicas son una invitación explícita al baile y el disfrute del cuerpo.

Como han hecho notar diversos autores en los últimos años (Birenbaum, 2009; Rojas, 2012; Blanco, 2013), uno de los grandes problemas de los festivales musicales de la era de la multiculturalidad y la etnodiversidad es que proponen un encuentro descontextualizado y deshistorizado con el otro. Un encuentro estrictamente festivo y ocasional. Por ello, en muchos de estos eventos tienen lugar puestas en escena caracterizadas por la estetización y la espectacularización de las prácticas musicales; auténticos simulacros que disimulan o invisibilizan las condiciones de vida de los músicos y las carencias estructurales de sus entornos. Hablamos, entonces, de fetichización en el más estricto sentido marxista, pues el producto cultural emborrona las condiciones de producción. Con todo, la moneda siempre tiene dos caras y hay que cuidarse de la perspectiva maniquea y simplificadora, por ello es imperativo reconocer que pese a las taras multiculturales que puedan tener los festivales de músicas tradicionales,

gracias a este tipo de eventos un número inédito de jóvenes está viajando y recorriendo Colombia, haciéndose, en el trayecto, una visión más amplia y matizada del país.

### **5.6.3. La internacionalización de la NMC. Entre los circuitos transnacionales de la rumba y la nostalgia de país**

También afuera del país la NMC ha sido apropiada y experimentada a partir de su asociación con la alegría y el baile. Además del vínculo inicial con los eventos de *world music*, dos tipos de prácticas y usos han apuntalado el proceso de internacionalización de la Nueva Música Colombiana: su articulación con algunos circuitos transnacionales de fiesta y entretenimiento, y la cercanía con las colonias de inmigrantes colombianos que ven en la NMC una forma de reencontrarse con la cultura festiva y la música de su país. Ambos fenómenos están imbricados, como pude constatar en 2012, durante una estancia doctoral en la Universidad de Harvard.

Tras presentar el tema y los objetivos de esta investigación en el seminario “Music, Race and Nation” del Doctorado en Musicología Histórica y Etnomusicología de Harvard, Wayne Marshall, coordinador del curso, me sugirió que, para rastrear las rutas de la Nueva Música Colombiana fuera del país, y, de paso, observar cómo eran apropiadas sus puestas en escena por audiencias internacionales, me aproximara a los eventos organizados por el colectivo *Picó Picante* en Boston y me contactara con Sara Skolnick, una de sus fundadoras. Lo hice, entrevisté a Skolnick y asistí a varios de los eventos (que en realidad son fiestas) organizados por su colectivo. Gracias a ello, en unos pocos meses pude ver grupos como El Freaky y otros músicos/DJs que de una u otra forma se inscriben en la NMC y están llevando los patrones rítmicos y melódicos de la cumbia sampuesana o la champeta cartagenera a los circuitos globales del *tropical bass* y de lo que algunos llaman “cumbia digital” o “cumbia electrónica”. Es decir que, por la vía de las prácticas festivas globales, los caminos de la Nueva Música Colombiana se bifurcaron y terminaron por encontrarse con los del *dancehall*, el reggaetón o el *moombahton*; en el proceso, algunas figuras de la NMC se convirtieron en DJs que viajan por el mundo poniendo a bailar a la gente en bares y festivales de Europa o Estados Unidos.



Según su perfil de Facebook, *Picó Picante* es una “fiesta transnacional” y una “celebración de la música de baile global”. Aunque inició en Boston, *Picó Picante* ya ha hecho presencia en otras ciudades de Estados Unidos como New York, Miami o Los Angeles, e incluso en otros países de América como México y Puerto Rico. Sara Skolnick, mejor conocida como “DJ Riobamba” en la escena de la Club Music (o música de bares) en Estados Unidos, es una de las fundadoras de *Picó Picante*. Para ella, la buena acogida que ha tenido la Nueva Música Colombiana en este tipo de circuitos, particularmente en Estados Unidos, tiene que ver con que “[...] la gente quiere bailar y pasarla bien, y estas músicas, que son como la urbanización de músicas rurales de otros lugares, además de alegres tienen un carácter muy vivo y natural” (entrevista con el autor, octubre 27 de 2014. La traducción es mía). Evidentemente hay aquí algo de exotización de ciertas prácticas musicales; sin embargo, para Skolnick las fiestas de *Picó Picante* son, sobre todo, “[...] espacios de encuentro y diálogo cultural que sirven para establecer conexiones entre músicos de muchos lugares, y eso ayuda a descolonizar la industria musical porque invita a los públicos a abrir su mente y reconocer que hay otros lugares de producción cultural” (entrevista con el autor, octubre 27 de 2014. La traducción es mía).



Imagen 16. Cartel promocional Picó Picante



Imagen 17. Cartel promocional el Afro-Latino Festival de New York (2015)

Diversos exponentes de la NMC se han presentado en los eventos de *Picó Picante*, y de otros colectivos similares como *Que Bajo?!*, o en festivales como el Afro-Latino Festival de New York, donde grupos tradicionales como Los Gaiteros de San Jacinto pueden compartir escenario con DJs de moda (ver imágenes 16 y 17)<sup>139</sup>. En todos estos espacios es central la figura de un DJ que

<sup>139</sup> Sobre *Picó Picante*, ver: <http://www.picopicante.com>, sobre *Que Bajo?!*, ver: <http://quebajo.com>, y

en sus *setlists* mezcla músicas caribeñas, africanas, y en general cualquier ritmo que se preste para el goce y el disfrute corporal. Otros aspectos en común en este tipo de eventos es que las fiestas están pensadas menos como conciertos que como experiencias sensoriales y lúdicas, por ello, además de la música se proyectan videos y se lucen prendas “típicas”; de esta manera los computadores, las consolas y los sintetizadores se “mezclan” con gaitas, tambores, sombreros y otros elementos que enriquecen la experiencia festiva haciéndola más interesante para el público.

Justamente la observación de los públicos que asisten a las fiestas de *Picó Picante* me puso tras la pista de otra práctica de apropiación asociada a la Nueva Música Colombiana fuera del país. Entre los asistentes habituales, además de estadounidenses de diferentes edades que ven en estos espacios una oportunidad de entrar en contacto con *otras* músicas y *otras* estéticas, encontré un número importante de colombianos jóvenes, algunos de ellos residentes permanentes en Estados Unidos, otros, radicados allí sólo temporalmente mientras terminan sus estudios profesionales o posgraduales. En mi opinión este no es un detalle menor sino un indicio de una tendencia interesante, pues hay que tener en cuenta que, a diferencia de la Música del Interior y la Música Costeña, expresiones culturales que se internacionalizaron cuando todavía no había presencia masiva de colombianos en el exterior, la consolidación de la NMC en Estados Unidos y Europa coincide con el aumento de la emigración y los flujos de remesas hacia el país (Ardila, 2006).

En efecto, el Ministerio de Relaciones Exteriores de Colombia estimaba que en 2012 casi cinco millones de colombianos residían de manera permanente fuera del país, es decir, cerca del 10% de la población (Ministerio de Relaciones Exteriores, 2013: 6). Según datos del DANE (Departamento Administrativo Nacional de Estadística), los dos destinos principales de los migrantes colombianos son Estados Unidos (34,6%) y España (23,1%). Una emigración tan abundante supone una inyección importante de remesas a la economía del país. Sólo en 2013, por ejemplo, según cifras del Banco de la República, “[...] los colombianos en el exterior han enviado a sus familiares en el territorio colombiano 3.356,1 millones de dólares que frente a los recursos ingresados el año pasado [2012] de 3.284 millones de dólares representa un crecimiento de

---

sobre el Afro-Latino Festival de New York, ver: <http://www.afrolatinofestnyc.com>

2,19%” (El Espectador, 2013). Es así como las remesas representan un renglón económico cada vez más importante para las finanzas públicas, y, como era de esperarse, la mayoría de esas transferencias provienen de colombianos radicados en Estados Unidos y Europa.

No creo que sea casualidad que estas sean las dos regiones donde más presentaciones y conciertos hacen los músicos colombianos, incluyendo los de NMC. La investigadora María Elena Cepeda (2010) supo advertir que frente a una diáspora en continuo crecimiento, la música popular desempeñaría un rol importante en la experiencia de la identidad nacional de muchos de estos colombianos radicados fuera del país, sobre todo en Estados Unidos. Siguiendo a Cepeda, “[...] la música proporciona un espacio colectivo para imaginar la colombianidad por fuera de las fronteras geopolíticas tradicionales” (2010: 4. La traducción es mía). Suscribo totalmente esta observación, pues la pude corroborar en los conciertos de Nueva Música Colombiana a los que asistí en Estados Unidos, incluyendo un par de fiestas de *Picó Picante*. En estas últimas, de hecho, tuve la oportunidad de hablar con colombianos radicados en Boston, y no todos eran estudiantes de prestigiosas universidades, muchos eran migrantes trabajadores que a la distancia sostenían a sus familias.

Recuerdo especialmente una conversación que tuve con dos hermanos, los miembros más jóvenes de una familia originaria del municipio antioqueño Donmatías, que hoy, como muchos otros donmatieños (como me dijeron que era el gentilicio), están radicados en East Boston. Ambos jóvenes manifestaban con entusiasmo su gusto por la Nueva Música Colombiana, pues les resultaba, al mismo tiempo, una música “muy colombiana y muy moderna”. A diferencia de sus padres, quienes no han dejado de escuchar vallenato, estos jóvenes buscan nuevas conexiones musicales con su país de origen, un lugar al que no saben cuándo van a volver. Cuando estábamos por terminar la conversación –pues ellos habían ido a bailar con sus amigos, no a compartir con un desconocido su nostalgia de país–, les pregunté si recordaban y ocasionalmente escuchaban canciones como ‘Soy colombiano’ o ‘Colombia tierra querida’. “Noooo, eso de los viejos”, respondieron casi al unísono. En cambio, según registré en mis notas de aquella noche, sí se emocionaron cuando les mencioné ‘La tierra del olvido’, de Carlos Vives, y ‘Somos Pacífico’, de Choquibtown. Hoy, un par de años después de mi encuentro con aquellos hermanos donmatieños

en Boston, me parece evidente que el que nombres como Carlos Vives o Chocquibtown sean referentes de la identidad (trans)nacional para nuevas generaciones de colombianos sugiere que tras la Nueva Música Colombia se está gestando un proceso de relevo o, mejor, de renovación de los íconos musicales de la nación.

### **5.7. Coda. Tres hipótesis sobre la Nueva Música Colombiana**

Más que un cierre concluyente y definitivo, para terminar este último capítulo dedicado a los usos, los discursos, y las múltiples prácticas que han jalonado el proceso de iconización de la Nueva Música Colombiana en los últimos años, quiero plantear brevemente tres ideas o hipótesis que buscan abrir nuevas perspectivas y debates sobre las lógicas de los nacionalismos musicales y las identidades nacionales en el siglo XXI. La primera idea tiene que ver con un hecho que me ha llamado la atención desde que inicié esta investigación: a todo el mundo parece gustarle la NMC, es decir, hay un cierto acuerdo sobre lo bueno que es el que los jóvenes vuelvan con orgullo sobre sus raíces culturales y rescaten las músicas locales. Esto hace a la Nueva Música Colombiana muy popular y, a veces, francamente, un poco populista.

Tras varios años de hacer entrevistas, etnografías y un acucioso trabajo de archivo y revisión de prensa, no me he topado con nadie que diga algo negativo sobre la NMC. Esta simpatía generalizada es doblemente significativa. De un lado, porque en un país tan polarizado como Colombia uno de los pocos consensos que hay es, justamente, sobre “el buenismo de la Nueva Música Colombiana”. Del otro, porque, como mostré en el segundo capítulo de este texto, la Música del Interior y la Música Costeña enfrentaron duras críticas antes de consagrarse como íconos de la nación; de hecho, figuras tan prominentes en su día como Rafael Pombo o Gabriel García Márquez tuvieron que salir en “defensa” del bambuco y el vallenato respectivamente. La Nueva Música Colombiana, en cambio, fue bien recibida desde el principio, tanto por las instituciones del Estado y el mercado, como por los medios de comunicación (y es que así como una nueva generación de músicos dio forma estética y narrativa a la NMC, una nueva generación de periodistas y medios musicales contribuyeron a su popularización<sup>140</sup>).

---

<sup>140</sup> Sin pretender ser exhaustivo, vale la pena mencionar algunos de los medios de comunicación nacionales que he citado hasta este punto en función de su aporte a la consolidación y masificación de la

Estoy convencido de que la constitución de 1991 y el ethos multiculturalista de las últimas décadas allanaron el terreno y prepararon la bienvenida con bombos y platillos de la Nueva Música Colombiana al campo cultural. Sin embargo, hubo algo más. En años recientes han hecho carrera en el país fórmulas retóricas del tipo: “la cultura es la solución” o “la música es el antídoto”. Este discurso ha ganado terreno en un contexto en el que simultáneamente la popularidad y legitimidad que pierde la política parece ganarlas la cultura, con lo cual los artistas han sido idealizados como sujetos de cambio, una suerte de héroes culturales. En este sentido, hace poco Totó la momposina afirmaba en una entrevista: “La música y las artes son las que van a salvar a este país. Porque la música no tiene colores políticos” (citada en Méndez, 2015: 39).

Aunque resulte impopular y hasta políticamente incorrecto, disiento de Totó casi de cabo a rabo. De entrada, no creo que la cuestión de fondo sea “salvar este país”, sino comprometerse con el respeto a los mecanismos democráticos de participación y honrar los pactos colectivos. Por supuesto la música puede acompañar estos procesos y ofrecer los espacios indispensables de ritualidad y encuentro con el otro que le son connaturales; esta es, después de todo, una de sus funciones sociales. Pero no es sano, ni justo, concebirla como solución ni como antídoto. La cultura es política, pero “la cultura” no es “la política”. En cualquier caso, resulta tan peligrosa e indeseable la politización de la cultura como la culturización de la política (Butler & Chakravorty, 2009). Este doble proceso me lleva a plantear una segunda hipótesis relacionada con la postura de la Nueva Música Colombiana frente a la política y el mercado.

En 2012, en la primera presentación de Chocquibtown en el Carnaval de Barranquilla, “Tostao” lució una camiseta con la leyenda: “Chao racismo”. Por este tipo de gestos, y por “[...] estar siempre enviando mensajes positivos y de reflexión en esta perfecta combinación entre música tradicional y moderna” (El Universal, 2012), el diario El Universal de Barranquilla (2012) denominó la música de Chocquibtown como “gozadera con sentido social”. Por su parte, en varias ocasiones la propuesta de Bomba Estéreo ha sido designada con el rótulo “electrovacilón

---

Nueva Música Colombiana. Revistas: Shock, Cartel Urbano, Rolling Stone Colombia o Subterránea. Emisoras: Radiónica, Radio Nacional de Colombia y un sin fin de emisoras universitarias. Portales de internet: El Parlante amarillo, Amplificado TV, Revista Metrónomo y otros muchos ya desaparecidos de la web.

contestatario” (Arias, 2010), quizá porque una de las canciones de *Estalla* [Ganya, 2010], el disco publicado en 2010 que consolidó definitivamente al grupo, hacía una alusión negativa explícita al presidente de la época: *deja la mentira como Uribe Vélez*, dice una línea de ‘Música acción’<sup>141</sup>. Finalmente (aunque podría seguir con los ejemplos), el periodista Pablo Wilson se ha referido a la música de Systema Solar como “gozadera sociopolítica” (2013: 178), acaso por las bien logradas letras de canciones como ‘El amarillo’: *Dónde está el encanto de nuestros cielos / dónde está la sangre que derramaron los guerreros / dónde están las riquezas / dónde está el oro / dónde está el amarillo, azul y rojo*<sup>142</sup>...

Llamo la atención sobre estos rótulos por dos razones. La primera es que el estrecho vínculo entre la NMC, las políticas culturales, los usos comerciales y en general las prácticas institucionales públicas y privadas, da para pensar que la Nueva Música Colombiana es todo menos una música anti-establecimiento, a pesar de lo que indiquen estos términos más bien rebuscados. La segunda es que evidencian cierta pretensión de hacer de la participación política algo, digamos, *cool* y entretenido, es decir, hacer de la política una “gozadera”; un gesto que a mí personalmente me recuerda aquella canción que popularizaran los Beastie Boys a mediados de los años ochenta: *You got to fight for your right... to party*<sup>143</sup>. Lo cierto es que este es un ejemplo claro de la culturización de la política y la politización de la cultura a las que me referí antes; así mismo, es una muestra de cómo están cambiando las poéticas y los discursos de las músicas juveniles.

En los últimos tiempos ciertas expresiones culturales, entre ellas la Nueva Música Colombiana, están atravesando un intenso proceso de politización en la medida en que reivindican un interés por dar visibilidad a las identidades y las culturas regionales. Esta politización ha devenido en una estrategia discursiva en la que no sólo no se pelea con el mercado y los circuitos comerciales (como pasara en algún momento con el rock, el hip hop y otros

---

<sup>141</sup> Acá se puede escuchar ‘Música acción’, de Bomba Estéreo: <http://bit.ly/2bXmd1h> [Video #64 en canal de Youtube].

<sup>142</sup> Acá se puede escuchar ‘Amarillo’, de Systema Solar: <http://bit.ly/2bXmAjv> [Video #65 en canal de Youtube].

<sup>143</sup> Fragmento de la canción ‘Fight For Your Right (To Party)’ de Beastie Boys, incluida en su disco *Licensed to Ill* [Def Jam Recordings, 1986].

géneros musicales asociados con las culturas juveniles), sino que se busca deliberadamente el mercado masivo argumentando que éste potencia sus posibilidades políticas, pues permite llegar a más gente y más lugares. En definitiva, si en la segunda mitad del siglo XX se asoció una actitud de rebeldía y resistencia con las músicas de los jóvenes (Hall & Jefferson, 1976; Hebdige, 2004), ahora la NMC permite articular otra forma de rebeldía y resistencia que se alinea al discurso de la corrección política por cuanto reivindica “nuestras músicas” y “nuestra gente”, por ello no se sanciona negativamente su relación con el mercado. Hoy hay demanda (y oferta) de músicaailable, “comprometida” y con conciencia ecológica; es decir, hoy se quiere todo al tiempo: divertirse, ser políticamente correcto y ojalá salvar el planeta. Afirmino entonces que la Nueva Música Colombiana evidencia cómo está cambiando el mensaje de ciertas músicas urbanas contemporáneas: de la retórica anti-sistema del rock, una retórica ciertamente binaria y hasta cristiana obsesionada con “no venderse”, a discursos multifuncionales y camaleónicos que desdibujan las fronteras entre política, arte, entretenimiento y diversión.

Finalmente, la tercera hipótesis que quiero plantear acaso resulte contradictoria con mi argumentación hasta este punto. Sin embargo, los tiempos que corren en Colombia ahora mismo traen consigo el imperativo de ver el vaso medio lleno, no medio vacío. Para esbozar esta idea requiero referirme brevemente a lo que Partha Chaterjee (2008) ha denominado como la tensión entre la “narrativa del capitalismo” y “la narrativa de la comunidad”, y cómo la primera le ha ganado el pulso a la segunda. Siguiendo a Chaterjee, “la narrativa del capitalismo” busca romper los vínculos profundos del sujeto con sus tradiciones y reconfigurar sus pertenencias de tal modo que derive en un individualismo atomizante y enajenante. En ésta “[...] la comunidad es relegada a la prehistoria del capital, un estadio natural, prepolítico y primordial en la evolución social, que debe ser superado para dar paso a la libertad y el progreso” (Chatterjee, 2008: 172). En contraste, “la narrativa de la comunidad” se erige como un espacio que trasciende los intereses individuales y en el que se agencia lo colectivo; es el espacio del “nosotros” y de lo público, los dos términos que más desentonan en la pretendida armonía del desarrollo capitalista y neoliberal.

Es innegable que la Nueva Música Colombiana, quizá por su asociación con el baile y la fiesta, ha tenido desde sus inicios una vocación más *comunitaria* y *participativa* que otras

músicas populares, con lo cual parece perfilar un horizonte narrativo más incluyente y evocar un *nosotros* que es capaz de interpelar a muchos *otros* al mismo tiempo. El problema es que ideológicamente este “nosotros”, unido por los lugares comunes de la retórica nacionalista (“la región, la pinta, la raza y el don del sabor”), y no, por ejemplo, por una actitud crítica-propositiva frente a la realidad política y económica, es muy fácil de “domesticar” y encauzar hacia un populismo multiculturalista y un “buen” nacionalismo. Después de todo, como también afirmara Chatterjee, la comunidad “Sólo en su forma domesticada puede convertirse en un sentimiento subjetivo compartido, que protege y nutre (el nacionalismo “bueno”). Pero conserva la potencialidad amenazante de convertirse en algo violento, segregacionista, irracional (el nacionalismo “malo”)” (2008: 174).

Ya he descrito la primera vez que escuché ‘Somos Pacífico’, de Choquibtown, lo que no he dicho es cómo su sonoridad y su narrativa comunitaria hizo cortocircuito en mi universo musical y removió mi comprensión de la identidad nacional. La verdad es que para muchos de los que crecimos en los años noventa la exteriorización del orgullo patrio no era parte importante de los rituales cotidianos, y, salvo contadas excepciones, tampoco fue un tema recurrente en el repertorio de las bandas locales. Así las cosas, no tuvimos muchas canciones que nos dijeran cómo ser colombianos ni cuáles eran las razones para celebrar que lo fuéramos. La mayoría de los himnos de mi generación no usaban el plural (nada de “somos” o de “estamos unidos”); lo nuestro era la primera persona del singular: yo soy, yo quiero, yo espero... Esto no quiere decir que la pregunta por la identidad no estuviera presente, siempre lo está en las músicas urbanas juveniles (Reguillo, 2006), pero era más una pregunta por el individuo y las pertenencias inmediatas como el barrio o la ciudad, que por la identidad nacional o la colombianidad, de allí que cantar y contar el país no fuera una prioridad. Que la Nueva Música Colombiana se haga las preguntas que otras músicas no pudieron o no quisieron plantearse, representa, sin duda alguna, una oportunidad única de replantear los vínculos políticos y culturales entre el Estado y la nación en Colombia y hasta sus condiciones de posibilidad. A fin de cuentas, en pleno siglo XXI siguen vigentes algunos de los cuestionamientos que hemos intentado responder en más de dos siglos de vida republicana: ¿Qué nos une? ¿Cómo podemos vivir juntos? Las preguntas siguen vigentes, pero las respuestas no pueden ser las mismas hoy que hace 100 o 200 años.



## 6.

### **Juntos y revueltos: menos armonía, más cacofonía. Apuntes finales sobre las bandas sonoras de la colombianidad**

Desde que encontraron petróleo, el caserío Nuevo Texas, antigua vereda El Porvenir, es un terreno en disputa entre la policía y la guerrilla. Ahora mismo cada bando tiene una misión específica: uno busca liberar un grupo de ingenieros estadounidenses que han sido secuestrados mientras estudiaban la zona; el otro quiere derribar a toda costa una antena de comunicaciones y dejar aislado al pueblo. Los ataques, sin embargo, están a punto de ser interrumpidos, al menos de manera temporal, pues por primera vez todos los guerreros tienen un objetivo común. Corre el año 1993 y la selección colombiana de fútbol se juega, contra Argentina, el paso al mundial de Estados Unidos. Todos quieren ver el partido.

Tras una difícil negociación, las partes acuerdan una tregua momentánea. El principal problema es que las balas y las explosiones pasadas terminaron por destruir todos los televisores del área. Todos menos uno. Si quieren ver el juego, tendrán que hacerlo juntos. “¡Juntos pero no revueltos!”, exige el comandante de la policía. Se decide entonces instalar el televisor en el altar de la iglesia, declarada zona neutral durante la tregua, que durará lo que dure el partido. Según lo pactado, los dos grupos entrarán a la iglesia al mismo tiempo pero se sentarán en costados diferentes: la policía a la derecha; la guerrilla a la izquierda.

Ya adentro, salvo el uniforme militar, es casi imposible distinguir unos de otros. En ambos bandos hay mestizos, afrocolombianos y blancos, y hay también antioqueños, costeños, bogotanos, pastusos, santandereanos, en fin; tanto el comando policial como el grupo guerrillero parecen pequeños mosaicos de la diversidad regional y racial del país. Los momentos previos al inicio del partido son tensos. Se intercambian miradas de rencor y hasta insultos. La atmósfera se enrarece y la situación está a punto de salirse de control. Por fortuna están desarmados, pues el acuerdo estipulaba que antes de entrar a la iglesia se debían entregar las armas a los verificadores internacionales designados. Al fin inicia el partido, justo a tiempo para evitar una batalla campal que ya parecía inminente.

El juego apacigua los ánimos pero enardece los nervios, como si lo que pasara en la pantalla del televisor fuera de vida o muerte. Con el primer gol de Colombia se rompió el silencio sepulcral; policías se abrazaron con policías, y guerrilleros con guerrilleros. Al segundo gol se rompió el protocolo y todos se felicitaron con todos. Tras el tercer y cuarto gol la algarabía era total; sin restricciones de ningún tipo los presentes circulaban por todo el lugar aplaudiendo y abrazándose entre sí. Finalmente, con el quinto gol arrancó la fiesta y además de lágrimas de alegría rodaron botellas de aguardiente; entonces los bandos se mezclaron definitivamente y ya era imposible reconocer quién era qué. Por supuesto, la música no podía faltar.

Como si fuera una celebración de manual, después del himno nacional se interpretaron los otros himnos, los no oficiales. Primero cantaron en coro ensordecedor una de las líneas más famosas de la historia de la música en el país: *¡Ay, qué orgulloso me siento de ser un buen colombiano!* A continuación todos saltaron con el puño en alto al compás de la frase *Sí, sí, Colombia; sí, sí, Caribe*, una y otra vez. Finalmente el baile se generalizó con los vallenatos de Rafael Escalona y Emiliano Zuleta interpretados por Carlos Vives. Sin distinciones de bando, condición racial o lugar de origen, todos cantaron y bailaron con estas canciones, y, como en muchas partes del país, festejaron juntos el triunfo de Colombia hasta el amanecer o hasta que el sueño los venció. Al día siguiente, algo apesadumbrados y con resaca, los guerreros dieron por terminada la tregua y todo volvió a la normalidad. De nuevo la guerra.

Esta es la historia, mal contada, de *Golpe de estadio* (1998), una película del director colombiano Sergio Cabrera que inicia con una advertencia: “Esta película no está basada en hechos reales... ojalá”. Por desgracia, muchos críticos y comentaristas de *Golpe de estadio* se las ingeniaron para limar las aristas más filosas de la trama, reduciendo todo a una suerte de “moralaja nacionalista” sobre la igualdad. En mi opinión, el aspecto más destacable de la película es el juego sutil entre lo igual y lo diferente. Lo diferente es casi todo: las posiciones políticas, las singularidades culturales, el origen racial y las condiciones económicas. Lo igual es muy poco, pero es potente: el gusto por la cultura popular y la forma de celebrar. Es decir que, pese a la inminente cercanía física y espacial, parece que es más lo que los separa que lo que los une. Pero aquí no se trata de ser iguales a como dé lugar, sino de poder estar juntos pese a las diferencias.

Por supuesto, sería un grave error no ver lo que está en juego tras asuntos como el deporte o la música, en particular la música colombiana, auténticos dispositivos nacionalizadores en la medida en que convocan masivamente e igualan fugazmente como pocas cosas pueden hacerlo hoy. Aunque se pueda criticar, es imposible negar la influencia de estas formas más bien planas e ingenuas del nacionalismo y la colombianidad, pues así sea invocando formas atávicas, casi decimonónicas, de la nacionalidad, los eventos deportivos o la canciones que se usan colectivamente para celebrar las victorias o llorar las derrotas pueden emborronar (no borrar), diferencias irreconciliables y alinear momentáneamente a todos en un mismo bando, como pasa en *Golpe de estadio*. Por eso la música nacional y la cultura popular importan. Esta ha sido la premisa central de este trabajo desde el principio.

Mi intención ha sido analizar la construcción sonora de la colombianidad en perspectiva histórica, lo que dio lugar a un recorrido largo. Inició en el siglo XX con el proyecto de una nación mestiza, una nación como la que se puso en escena en la exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929, donde se presentó internacionalmente la Música del Interior como “la” música colombiana. Aunque géneros como el bambuco o el pasillo siguieron vigentes, durante la segunda mitad del siglo XX la Música Costeña se abrió paso hasta erigirse como “la” música de las fiestas. Y una fiesta, o mejor, una parranda, fue lo que armaron “los amigos de García Márquez” en la ceremonia del premio Nobel de 1982 en Estocolmo, Suecia, amarrando definitivamente el imaginario nacional con la alegría y la celebración. Finalmente, tras la constitución de 1991 la nación mestiza se desdibujó y empezó a montarse todo el aparataje administrativo y discursivo para hacer la transición hacia una nación multicultural y pluriétnica. De esta manera, si antes se descartaba la pluralidad como elemento integral de la nacionalidad, hoy es el eje de la colombianidad, que ya no responde a la fórmula monoteísta de “un pueblo, una lengua, una cultura y una religión”. La Nueva Música Colombiana ha sido la banda sonora de esta pluralización de la nación en el siglo XXI.

Con este recorrido no he querido dejar la falsa impresión de una historia musical lineal, etapista y secuencial cuyo último eslabón es la Nueva Música Colombiana. Es indudable que el universo musical andino cuenta actualmente con una importante oferta de eventos, y que la

Música Costeña sigue vigente y boyante, sin ir tan lejos, en 2015 fue la invitada de honor en uno de los eventos culturales más importantes del país: la Feria Internacional del Libro de Bogotá. Creo que es más acertado pensar la transición entre las diferentes expresiones que se han designado con el rótulo de “música colombiana” según la dinámica de los eventos interculturales del siglo XXI, esto es, como una suerte de festival en el que hay varias tarimas en las que coexisten, juntas y revueltas, diferentes músicas y estéticas.

En esta suerte de “Festival de la Música Colombiana”, a primera hora, es decir, a inicios del siglo XX, el protagonismo fue de la Música del Interior. Más adelante, llegó el turno de la Música Costeña, que prendió la fiesta entre los asistentes. Finalmente, al menos hasta ahora, la Nueva Música Colombiana ha sido la última en subirse a la tarima de la música nacional. Vale la pena resaltar que, sintomáticamente, la Nueva Música Colombiana es la que mejor se ha alineado a la lógica temporal del nacionalismo, que es la lógica del dios Jano que mira al mismo tiempo el pasado y el futuro. En este sentido, hay que decir que los músicos de NMC no son nada iconoclastas; no les interesa, digamos, “matar al padre” o pelearse con la tradición. Todo lo contrario.

Ahora bien, una de las cosas en común entre la Música del Interior y la Música Costeña es que, en tanto músicas colombianas, llegaron a tener un carácter transgeneracional, transclasista y omnipresente. Así mismo, han demostrado tener una gran capacidad para resistir el paso del tiempo, y por allí pasa parte de su sacralidad y performatividad. En este sentido, puede decirse que los tiempos de las músicas nacionales se parecen un poco a los de las estatuas de las plazas públicas: no se sabe bien quién las creó ni cuándo, por ello dan la impresión de que siempre han estado ahí; por momentos parecen olvidarse, volviéndose parte del paisaje, pero cada tanto las personas se congregan en torno a ellas, evidenciando que siguen siendo importantes y que hacen parte de la memoria colectiva. Por tanto, las músicas nacionales están por encima, o tal vez por debajo, de la dinámica obsolescente de la moda y los ciclos contemporáneos de producción cultural. No se rigen por los tiempos de corta duración del mercado, sino por el mediano y largo plazo, que es la medida del tiempo de la nación.

No se puede decir lo mismo sobre la Nueva Música Colombiana, no sólo porque su proceso de iconización recién inicia y no es posible saber si se hará un lugar en la historia y la memoria sin que pase la historia, sino porque en el siglo XXI la construcción de memoria es mucho más difícil que antes dado que está atravesada como nunca por la fugacidad y la obsolescencia. Hoy los tiempos del mercado se imponen y subyugan los tiempos de la producción de memoria. Por otra parte, para erigirse como un verdadero ícono de la nación la Nueva Música Colombiana necesita hacerse más transclasista y transgeneracional, además de consolidarse en las regiones y en el país rural, pues, como demostré en los últimos capítulos de este trabajo, hasta ahora ha sido un fenómeno urbano asociado casi exclusivamente a jóvenes de clases medias y altas.

Pero no quiero concluir este texto enfocándome en las diferencias, por demás evidentes, entre las diversas músicas colombianas. El recorrido histórico hecho hasta aquí ofrece una oportunidad única que no quiero desaprovechar. Me refiero a poner a contraluz los mapas de la Música del Interior, la Música Costeña y la Nueva Música Colombiana, y tratar de identificar ciertas regularidades o ciertos patrones en sus rutas y trayectos. No se trata de forzar paralelos para formular generalizaciones desmedidas que desconozcan la especificidad histórica y cultural de diferentes músicas; me interesa, en cambio, encontrar algunas constantes más o menos concretas entre los íconos musicales de la nación. Aunque pueden señalarse otros, creo que hay al menos cinco aspectos en común verdaderamente relevantes que dicen mucho sobre la naturaleza del nacionalismo musical.

Primero: cuando se trata de música nacional, lo que hacen los músicos es más propositivo y vanguardista que lo que dicen o lo que se dice sobre su música; en otras palabras, las prácticas musicales son siempre más complejas que las prácticas discursivas. Segundo: existe un vínculo profundo, y de larga duración, entre música nacional y cultura festiva, así, buena parte de la música colombiana ha sido y es música de fiesta. Tercero: los procesos de iconización musical de la nación evidencian las fuertes inercias del campo cultural en Colombia, particularmente la tendencia al centralismo y la dominación simbólica del país urbano frente al país rural. Cuarto: desde principios del siglo XX Estado y mercado han sido dos agentes fundamentales del nacionalismo musical; la promoción de ciertos géneros y la financiación de ciertos eventos en

regiones específicas ha sido determinante para la institucionalización de la música nacional. Quinto: uno de los aspectos más recurrentes en las narrativas de los íconos musicales de la nación es que abundan los lugares y los paisajes, pero escasean las historias y los conflictos de sus habitantes; parece entonces que en las músicas colombianas hay más geografía que historia.

Antes de decir algo más sobre estas constantes históricas, quiero hacer énfasis en el que espero sea uno de los aportes más relevantes de este trabajo al campo de los estudios sobre música popular e identidad nacional. Me refiero a la matriz de prácticas que he construido para respaldar mi apuesta teórica por lo que he llamado «procesos de iconización musical de la nación». Como he sostenido a lo largo de este trabajo, el giro epistemológico que supone concebir las músicas colombianas como íconos de la nación, así como hablar de procesos de iconización –y no de nacionalización de una música–, ofrece una posibilidad ideal para pensar, en toda su complejidad y plasticidad, la articulación entre identidad y música nacional. Al poner el acento en las prácticas, las puestas en escena y los dispositivos, se desdibuja la concepción del nacionalismo musical como una construcción ideológica impuesta de arriba hacia abajo, pleno de coherencia y sincronismo. Por el contrario, emergen los diversos usos y discursos, muchas veces contradictorios, con que se consagra una pieza musical como una suerte de “segundo himno” nacional. Porque un país puede tener oficialmente un solo himno, pero tiene muchos “segundos himnos”; en otras palabras, a una nación se le impone un puñado de símbolos pero sus miembros usan decenas de íconos. Así, hablar de iconización musical de la nación desesencializa el debate por las músicas nacionales.

A partir de esta propuesta teórica por los íconos musicales he construido una matriz de prácticas que potencialmente puede usarse para pensar otros procesos de iconización y otras músicas nacionales. Esta matriz, que aquí he empleado en los casos de la Música del Interior, la Música Costeña y la Nueva Música Colombiana, consta de cuatro distintos tipos de prácticas: i) prácticas musicales y estéticas, ii) prácticas discursivas, iii) prácticas institucionales, y iv) prácticas de escucha y apropiación. Las *prácticas musicales* y estéticas remiten a la obra en sí tanto como a los creadores, es decir, a la naturaleza de la música y a las condiciones sociales de los músicos. Además, aquí hay que dar cuenta de la multidimensionalidad del hecho musical, que

no sólo es sonido, también es imagen, texto, video y palabras. Las *prácticas discursivas*, por su parte, permiten determinar cómo ha sido interpretada y valorada una obra, al menos en la esfera pública. Lo que más interesa acá son las reacciones que generó en los diferentes sectores del campo cultural, incluyendo los medios de comunicación; al rastrear los discursos a favor o en contra se puede entender cómo se allanó el terreno para su legitimación y posterior consagración. En tercer lugar, las *prácticas institucionales* se concentran tanto en la circulación de la obra por los canales de la industria musical, como en los usos de que es objeto por parte de las instituciones públicas y privadas. Los Estados siempre han usado la música, la necesitan; los empresarios también, aunque con fines diferentes. En ocasiones, las agendas y los intereses de unos y otros se alinean y coinciden, pero también, con frecuencia, toman caminos separados que hace falta mapear para determinar si alguna vez se encontraron y se trenzaron, como suele pasar con ciertas músicas nacionales. Por último, las *prácticas de apropiación* se concentran en lo que hace la gente con la música, en cómo se configuran las ideologías de escucha y también en la mediación tecnológica de la música. Las personas, a la larga, son las que le dan a la música su lugar en la historia.

En función de esta matriz de prácticas es posible establecer el proceso denso por el cual se erige una pieza musical a la condición de ícono musical de la nación. Está claro que sólo después de inscribir cada tipo de práctica en su contexto particular y comprender sus especificidades, es posible rearticularlas todas para lograr una perspectiva integral del proceso. En esta rearticulación definitiva puede darse el caso de entrever una cierta lógica subyacente al proceso de iconización; sin embargo, no por ello hay que pensar en un orden deliberado y prefigurado de antemano por unas élites políticas o económicas calculadoras y casi todopoderosas. La historia no es una conspiración maquiavélica tras otra, es, más bien, el resultado de efectos acumulativos, afinidades electivas, agendas cambiantes y voluntades individuales.

Tras aplicar esta matriz a las músicas colombianas, haciendo los ajustes que exigía cada caso, advertí rápidamente una primera constante. Por lo general, las prácticas musicales son más complejas y matizadas que los discursos detrás de las músicas nacionales, que tienden a ser respetuosos, incluso conservadores, respecto a las coordenadas tradicionales de la nación. Así, los

lazos de sangre, los vínculos con la tierra y la pertenencia indiscutida a una comunidad de iguales (“nosotros”), son algunos de los temas en común de las músicas colombianas desde hace más de un siglo, lo que las constituye en enclaves estratégicos para la reafirmación y la renovación de “La Colombianidad”.

Un ícono es una simplificación de la realidad. En consecuencia, los íconos musicales de la nación no hacen justicia a la diversidad de las prácticas musicales que constituyen la verdadera riqueza sonora y cultural de un género o incluso de la obra de un mismo artista. Asociar todo el bambuco con la tristeza y la bucólica vida campesina es tan arbitrario y desafortunado como reducir la música de Lucho Bermúdez a ‘Colombia tierra querida’, o la de Francisco Zumaqué a ‘Colombia Caribe’ (*Sí, sí, Colombia; sí, sí, Caribe*). Queda claro que, en la realidad, la música es siempre más rica y colorida que la versión de manual que es la que al final se convierte en ícono. La única forma de dar cuenta de tal diversidad es la coexistencia de múltiples representaciones sonoras de la nación, como advirtiera a finales del siglo XIX el crítico Narciso Garay, quien escribió “[...] que concebir una música enteramente colombiana era muy dificultoso. Según él, la variedad de nuestra geografía y nuestra raza hace casi imposible la mezcla; pero sugirió que la clave para lograrlo es una instrumentación múltiple. Se imaginaba una orquesta de instrumentos de todas las regiones del país” (J. C. Garay, 2003: 162). El problema es que, como el mapa perfecto que imaginara Borges, esta orquesta total se acercaría más a la cacofonía que a la armonía pretendida por la teoría nacionalista. Y la cacofonía no es fácil, aturde y es conflictiva.

Una segunda constante importante, tal vez la que más fácilmente se advierte cuando se analiza en retrospectiva el proceso de iconización musical de la nación en Colombia, es la estrecha asociación entre identidad nacional, cultura festiva y música colombiana. Dicho más claramente: la mayoría de la música colombiana es música de fiesta. En efecto, los íconos musicales siempre se han movido en los circuitos festivos y se han articulado a diferentes tipos de celebraciones. Primero en las *fiestas* de los salones de baile y los hoteles de lujo, más adelante en las *parrandas* de los festivales, y recientemente en las *rumbas* de los bares y teatros de moda. Este vínculo innegable entre fiesta y nación en Colombia sugiere que, como en *Golpe de estadio*, la celebración es uno de los pocos momentos de encuentro entre sujetos diferentes culturalmente



y ciudadanos desiguales económica y socialmente. A las fiestas de la nación todos están invitados; la logística corre por cuenta del Estado, en especial del Estado seductor, al que se le pueden criticar muchas cosas menos que no haga buenas fiestas. De hecho, con el auge del dispositivo patrimonializador da la impresión de que en muy poco tiempo el Estado se ha especializado en la organización y realización de festivales, ferias y todo tipo de eventos culturales. Estos eventos, caracterizados más por una estetización de la diferencia (de los músicos) que por una ética de la igualdad (entre todos los participantes), son, qué duda cabe, una buena inversión en términos políticos y publicitarios.

Un tercer aspecto importante que más que una recurrencia se manifiesta como una inercia histórica, y no sólo entre las músicas colombianas sino en el campo cultural en general, es el centralismo y la posición hegemónica de las ciudades en lo que respecta a los procesos de legitimación de las producciones simbólicas. Esto habla a las claras de los tránsitos y las tensiones entre los lugares donde se hace la música y los espacios donde se legitima. Así, antes de erigirse como ícono musical de la nación, una canción puede haberse popularizado en contextos particulares, pero sólo hasta que enfile hacia los principales centros urbanos y se haga un lugar en los circuitos legítimos (y legitimadores) de la cultura, iniciará su proceso de consagración e iconización. Por supuesto los íconos musicales no siguen una sola ruta hacia las ciudades, existen diferentes recorridos, muchos de los cuales son de ida y vuelta entre las regiones y las urbes.

Aunque en ciertos sentidos la Nueva Música Colombiana ha logrado hacer cortocircuito a la lógica concéntrica que ha caracterizado históricamente el campo cultural nacional, es innegable que los ejes de la popularización del fenómeno de la NMC han sido las ciudades, más exactamente las tres o cuatro ciudades más grandes del país. También es cierto que, tras las crisis de habitabilidad y movilidad de muchos centros urbanos, el país rural parece tener un mayor protagonismo en las narrativas y las poéticas de las producciones culturales contemporáneas. Así, por ejemplo, en los últimos años ha habido un cierto auge de historias y entornos rurales en el cine nacional, y algo similar ha pasado en la Nueva Música Colombiana, que invoca permanentemente músicas, músicos y hasta paisajes regionales. Con todo, el país rural sigue subordinado política y económicamente al país urbano.

Está por verse si la Nueva Música Colombiana, como lo hicieron antes la Música del Interior y la Música Costeña, logra trascender y conectar con los circuitos musicales locales y regionales, sólo así podrá interpelar a más personas y volverse verdaderamente masiva y transgeneracional, condición propia de las músicas nacionales. En este sentido, hacen falta investigaciones que trasciendan el énfasis en las ciudades y den cuenta de las dinámicas y la experiencia del nacionalismo en las regiones, y, por qué no, en pueblos y municipios concretos, después de todo, allí se producen otras estéticas y otras lógicas que también re-crean lo nacional.

Como demostré en varios apartes de este trabajo, otra constante importante entre las músicas colombianas es que siempre se han sabido mover entre las políticas culturales del Estado y las agendas de la empresa privada. A decir verdad, ambos, Estado y mercado, han sido promotores, mediadores y gestores permanentes de la música nacional, y, por ende, de ciertas puestas en escena de la nación. El Estado, antes que intervenir censurando, ha incidido promoviendo ciertos géneros y patrocinando la realización de determinados eventos, lo que a la postre redundó en la creación de diversos circuitos musicales que contribuyeron a la institucionalización y posterior iconización de algunas músicas. No hay que pensar, sin embargo, que el Estado ha contado en todo momento con una única política musical, coherente y unívoca, hecha a la medida de sus intereses políticos. Lo que sí se ha dado con frecuencia son relaciones de afinidad electiva, es decir, el encuentro “feliz” entre diversas instituciones y expresiones musicales que se prestan más fácilmente para expresar los valores que un gobierno quiere proyectar.

“Sin música ningún Estado puede sobrevivir”, señaló lacónica pero contundentemente Moliere. De suyo, los Estados siempre se han interesado por la música, en especial por aquellas que invocan (y ayudan a producir) un “nosotros”. Hoy más que nunca el Estado necesita este tipo de elementos de identificación colectiva que horizontalicen en el imaginario lo que es vertical y desigual en la realidad: el ejercicio de la ciudadanía y el cumplimiento de los derechos civiles. Idealmente, la música nacional busca interpelar a todos los miembros de la nación, y al hacerlo los iguala, siempre de manera fugaz; este es, no se olvide, uno de los principales objetivos del nacionalismo. Por ello, aunque sea una simplificación, la música colombiana resulta muy potente y políticamente rentable.

Pero los Estados no son los únicos en construir las representaciones de la nación. Los políticos, tanto como los empresarios, los publicistas o los artistas, son promotores de determinados repertorios de representación. Aunque la triada Estado–mercado–identidad nacional ha funcionado desde principios del siglo XX, es difícil no ver que en las últimas décadas se ha intensificado el interés del sector público y privado en la promoción de determinados eventos y expresiones culturales que se alinean a versiones poco conflictivas de la identidad nacional. En el caso de la música, da la impresión de que la empresa privada ha tenido agendas más claras y explícitas, como demuestra el proceso de consagración de la Música de del Interior a mediados de siglo XX, cuando la industria textil antioqueña fue determinante financiando concursos, colecciones y programas radiales. Más adelante, a finales de los años sesenta, las élites económicas y culturales también jugarían un rol importante en la promoción de eventos como el Festival de la leyenda vallenata, que impulsó como pocas cosas la legitimación y posterior iconización de la Música Costeña. Finalmente, la Nueva Música Colombiana trae en su ADN una versatilidad inédita que lo mismo le permite a sus exponentes integrar las comitivas diplomáticas que salen a representar a Colombia en el exterior, que ser la imagen de una marca internacional que se quiere consolidar dentro del país apelando a los símbolos y los íconos de la identidad nacional. Hoy, francamente, es cada vez más difícil distinguir el accionar del Estado frente al del mercado en lo que respecta a la producción sonora de la colombianidad.

Finalmente, la quinta constante que quiero reseñar es que las músicas colombianas parecen tener más geografía que historia, al menos en sus temáticas. Así, cuando se analizan con atención las narrativas y las poéticas de algunas de las canciones más icónicas de la colombianidad –como ‘Soy colombiano’, ‘Colombia tierra querida’ o ‘Somos Pacífico’–, se advierte que están llenas de lugares y paisajes, es decir de geografía, y en cambio hay pocos sujetos y pocas historias, por ende, hay poco conflicto. Aunque pueda parecer un dato menor, en realidad este me parece un aspecto bastante significativo, pues hablar de pueblos sin mencionar las problemáticas de sus habitantes resulta una operación peligrosamente aséptica.

A lo largo de la historia muchos de los íconos musicales de la nación en Colombia no sólo han sido territorializadores sino pacificadores. Lo primero, el carácter territorializador, ha sido

importante en la medida en que las músicas colombianas no sólo han permitido imaginar el país, sino que han ayudado a ampliar los mapas mentales y renovar los imaginarios sobre el territorio. No extraña, entonces, que desde la música se pondere la existencia de tres cordilleras, dos mares, diversos climas y pisos térmicos, y, en general, nuestra “biodiversidad”, término que se ha popularizado en los últimos tiempos casi tanto como “diversidad cultural”. Con todo, los lugares evocados parecen vacíos de individuos, y sin individuos no hay conflictos ni historias. Este es, sin más, el efecto pacificador de las músicas colombianas. Por ello resulta elocuente que canciones como ‘El barcino’, de Jorge Villamil (inspirada en el líder guerrillero Manuel Marulanda Vélez), ‘Las bananeras’, de Lorenzo Morales (un ejercicio de memoria frente a un hecho violento que marcó la historia del país), y ‘Oro’, de Chocquibtown (una denuncia de la actitud extractiva y explotadora del capital), no se re-presenten en izadas de bandera, no integren comisiones diplomáticas y no se bailen en bares de moda o festivales internacionales, a pesar de que estéticamente no distan mucho de muchas piezas emblemáticas de la Música del Interior, la Música Costeña y la Nueva Música Colombiana, respectivamente. Parece entonces que para convertirse en ícono musical de la colombianidad es mejor la geografía idealizada que las historias que controvierten e incomodan. Una vez más prima la armonía por sobre la cacofonía.

Aunque la realidad rezuma cacofonía, el nacionalismo musical en Colombia ha sido todo armonía. Alineándose perfectamente al discurso tradicional de la nación, que privilegia el orden y la integración por encima de las tensiones y el conflicto, las músicas colombianas hablan de unidad y homogeneidad antes que de jerarquías y desigualdades. En parte por ello son tan populares, tan performativas y, a su manera, tan sagradas, porque hablan de una bonita idea que no llegó a materializarse y se quedó en el plano de la retórica y los simbolismos: que todos los miembros del Estado-nación son iguales y tienen los mismos derechos civiles, económicos y culturales. Para que la pertenencia a la nación trascienda y sea algo más que un saludo a la bandera, hace falta que se concrete en eso, en derechos, no sólo en himnos y canciones. Ya es hora de que la nación cultural se alinee a la nación política, es decir, que deje de ser solamente un proyecto cultural obsesionado con los símbolos y los íconos de la colombianidad, y, de cara a la realidad del ejercicio de la ciudadanía, se manifieste como algo menos abstracto. Estoy de acuerdo entonces con Jorge Orlando Melo cuando afirma que “[...] si la “colombianidad” es un

embeleco de medios y propaganda, lo que sí es urgente es más ciudadanía: la capacidad de convivir en medio de los desacuerdos, de respetar a los que tienen un pensamiento diferente, de tener reglas de juego aceptadas por todos” (Melo, 2014).

Lo que el devenir histórico de la nación en Colombia ha demostrado es que, más que juntos, estamos revueltos, así ha sido siempre. La identidad y la cultura nacional no pueden ser ajenas a este hecho; seguir pensando con las coordenadas conceptuales de la nación decimonónica tiene un costo político y social muy alto. Hace falta tomar distancia de la idea de la cultura como lugar de consenso y de encuentro idealizado. La cultura –incluyendo la cultura nacional– es diferencia, y en su versión menos aséptica y multicultural toda diferencia supone conflicto y tensión. Como en *Golpe de estadio*, una película tragicómica pero sobretodo cacofónica, el reto más grande parece ser la búsqueda de nuevas formas de conceptualizar y construir empíricamente lo nacional a partir de rearticular lo igual y lo diferente. No cabe duda de que esta nueva idea de lo nacional, y las múltiples colombianidades que permita construir, traerá consigo sus propias músicas.

Seguramente en otro momento de la historia este texto sobre el pasado y el presente de la identidad y la música nacional bien hubiera podido terminar en el párrafo anterior. Pero como escribiera hace muchos años Eduardo Zalamea Borda, “de todo punto final, siempre también, nace una línea”. Hoy, mientras escribo este párrafo, se hace un anuncio histórico sobre los avances en las negociaciones que se están llevando a cabo en La Habana, y me parece imposible no pensar que un eventual –y a todas luces deseable– acuerdo de paz entre el gobierno nacional y la guerrilla de las FARC necesitará su propia banda sonora. Esto abre nuevas perspectivas y nuevos retos para las músicas colombianas. Y aunque ciertamente haya motivos para celebrar, no todo puede ser música de fiesta; también se necesitará música para recordar y acompañar el dolor. Es mucho lo que se ha perdido. Pero también hará falta el silencio, por ello llegará el momento en que sea indispensable bajar el volumen de la música y escuchar al otro sin algarabías ni resacas. Después de todo, además del baile y la fiesta, es deseable que la reflexividad, la capacidad de diálogo y la participación en el debate público también se vuelvan marcadores de la identidad nacional. Estos serían buenos motivos para sentirse orgulloso de ser colombiano.

## Bibliografía

- Abadía Morales, Guillermo. (1977). *Compendio general de folklore colombiano* (3ra ed.). Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Acosta, Cristian. (2013). Ondatrópica. Retrieved February 2, 2016: <http://www.revistametroonomo.com/ondatropica-ondatropica/>
- Adell, Joan Elies. (2004). Música y tecnología: sobre las transformaciones discursivas en la música popular contemporánea. In *Arte y nuevas tecnologías. X Congreso de la Asociación Española de Semiótica* (pp. 100–108). Universidad de La Rioja.
- Agawu, Kofi. (1995). The Invention of “African Rhythm.” *Journal of the American Musicological Society*, 48(3), 380–395.
- Aguilera, Javier; Garay, Juan Carlos; Monsalve, Jaime Andrés; Vega, Juan Daniel. (2010). *Jazz en Bogotá*. Bogotá: Instituto Distrital de Patrimonio Cultural.
- Aguilera, Javier. (2014). *Nocturno en Mi Bemol Mayor. Crónicas del amanecer musical colombiano*. Bogotá: Cuéllar Editores.
- Alexander, Jeffrey. (2008). Iconic Experience in Art and Life: Surface/Depth Beginning with Giacometti’s Standing Woman. *Theory, Culture and Society*, 25(5), 1–19.
- Alexander, Jeffrey. (2012). Iconic Power and Performance: The Role of the Critic. In Jeffrey C. Alexander, Dominik Bartmański (Ed.), *Iconic Power. Materiality and Meaning in Social Life* (pp. 25–35). New York: Palgrave Macmillan.
- Alianza del Pacífico. (s.f.). ¿Qué es la Alianza? Retrieved January 30, 2016, from <https://alianzapacifico.net/que-es-la-alianza/#la-alianza-del-pacifico-y-sus-objetivos>
- Alonso Bolaños, Marina. (2008). *La “invención” de la música indígena de México. Antropología e historia de las políticas culturales del siglo XX*. (Sb, Ed.). Buenos Aires.
- Anderson, Benedict. (1993). *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Anderson, Chris. (2007). *La economía Long Tail. De los mercados de masas al triunfo de lo minoritario*. Barcelona: Tendencias Editores.
- Añez, Jorge. (1951). *Canciones y recuerdos. Conceptos acerca del origen del bambuco y de nuestros instrumentos típicos y sobre la evolución de la canción colombiana a través de sus más afortunados compositores e intérpretes*. Bogotá: Imprenta Nacional.
- Aparicio, Frances. (2000). Ethnifying Rhythms, Feminizing Cultures. In P. Radano, Ronald; Bohlman (Ed.), *Music and the Racial Imagination* (pp. 95–112). Chicago: University of Chicago Press.
- Appadurai, Arjun. (1990). Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy. *Theory, Culture & Society*, 7, 295–310.
- Appadurai, Arjun. (1996). *Modernity at large. Cultural dimensions of globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Arango, Ana María. (2009). “Oiga maestro... El que escribe gana”. Entre el eurocentrismo y la legitimación de saberes locales. In *Música y sociedad. Traslaciones, legitimaciones e identificaciones* (pp. 232–251). Bogotá: Universidad Del Rosario.
- Araujo, Consuelo. (1973). *Vallenatología: orígenes y fundamentos de la música vallenata*. Bogotá: Tercer Mundo.
- Archila, Mauricio. (2005). Imágenes de los subalternos en Colombia 1886-1958. *Revista Logos*, (8), 71–88.
- Ardila, Gerardo. (Ed.). (2006). *Colombia: Migraciones, transnacionalismo y desplazamiento*. Bogotá: CES - Universidad Nacional de Colombia.
- Arias, Eduardo. (1992). Surfín’ Chapinero. Historia incompleta, cachaca e irresponsable del rock en Colombia. *Gaceta*, 14–19.
- Arias, Eduardo. (2009, 18 de agosto). Contra el Tropipop. *Revista Soho*, 83.
- Arias, Eduardo. (2010, 13 de julio). Electrovacilón contestatario. *Revista Arcadia*.
- Arias, Eduardo. (2014a, 23 de enero). Ayer me echaron del pueblo. *Revista Arcadia*, 26.

- Arias, Eduardo. (2014b, 18 de septiembre). El rock bogotano de los setenta inspiró a Carlos Vives. *Revista Cromos*. Retrieved from <http://www.cromos.com.co/especial/la-colombia-fant-stica-de-carlos-vives/la-movida-bogotana>
- Ariza, Fernando. (1999, 21 de noviembre). Reencauche para el nuevo milenio. *El Tiempo*. Bogotá. Retrieved from <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-951282>
- Arroyave, Marcelo. (2010). Entrevista con Tostao, MC del grupo Chocquibtown. Retrieved March 1, 2016, from <http://sursystem2.blogspot.com.co/2012/02/entrevista-completa-tostao-mc-del-grupo.html>
- Attali, Jacques. (1977). *Noise. The Political Economy of Music*. USA: University of Minnesota Press.
- Aubry, George Jean. (1946). *La música y las naciones*. Buenos Aires: Argos.
- Balibar, Etienne. (1991). La forma nación: historia e ideología. In Balibar, Etienne; Wallerstein, Immanuel (Ed.), *Raza, Nación y Clase* (pp. 135–167). Madrid: IEPALA.
- Baricco, Alessandro. (1999). *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin: una reflexión sobre música culta y modernidad*. Madrid: Siruela.
- Bartmanski, Dominik; Alexander, Jeffrey. (2012). Introduction. Materiality and Meaning in Social Life: Toward an Iconic Turn in Cultural Sociology. In Jeffrey Alexander, Dominik Bartmański (Ed.), *Iconic Power. Materiality and Meaning in Social Life* (pp. 1–14). New York: Palgrave Macmillan.
- BAT. (2010). Fundación British American Tobacco Colombia. Retrieved January 4, 2016, from [http://www.batcolombia.com/group/sites/bat\\_87af9v.nsf/vwPagesWebLive/DO87XHHR?opendocument](http://www.batcolombia.com/group/sites/bat_87af9v.nsf/vwPagesWebLive/DO87XHHR?opendocument)
- Bauman, Zigmunt. (2009). *Comunidad. En busca de seguridad en un mundo hostil*. España: Siglo XXI Editores.
- Becerra, Mauricio (1996, 6 de septiembre). Jazz a la colombiana. *El Tiempo*. Bogotá. Retrieved from <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-491860>
- Becerra, Ricardo. (2011). Límites entre lo popular y lo académico en dos compositores para guitarra del siglo XX: Adrián Patiño Carpio y Heitor Villa-Lobos. In *¿Popular, pop, populachera? El dilema de las músicas populares en América Latina. Actas del IX Congreso de la IASPM-AL* (pp. 166–174). Montevideo: IASPM-AL y EUM.
- Béhague, Gerard. (2000). Boundaries and Borders in the Study of Music in Latin America: A Conceptual Re-Mapping. *Latin American Music Review*, 21(1), 16–30.
- Beisswenger, Drew. (2005). World Music: The Basics (review). *Notes*, 62(2), 410–412.
- Bell Lemus, Gustavo. (2006). ¿Costa Atlántica? No: Costa Caribe. In *El Caribe en la nación colombiana* (pp. 123–143). Bogotá: Museo Nacional - Observatorio del Caribe.
- Benjamin, Walter. (2009). El Narrador. *Aisthesis*, 1–17.
- Berland, Jody. (1993). Sound, Image and Social Space: Music Video and Media Reconstruction. In *Sound and Vision. The Music Video Reader* (pp. 20–36). London: Routledge.
- Berlant, Lauren. (2011). *El corazón de la nación*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Berlin, Isaih. (2000). *Las raíces del romanticismo*. Madrid: Taurus.
- Bermúdez, Egberto (2001, julio). El himno nacional. *Revista Credencial Historia*, 7–8.
- Bermúdez, Egberto (2009b). Jacques Gilard y la música popular colombiana. *Caravelle*, 93, 19–40.
- Bermúdez, Egberto; Cortés, Jaime. (2001). Musicología en Colombia: Una introducción. 5. In *Textos*. Bogotá.
- Bermúdez, Egberto. (2003). Las músicas afrocolombianas en la construcción de la nación: una visión histórica. *150 Años de La Abolición de La Esclavización En Colombia: Desde La Marginalidad a La Construcción de La Nación*. Retrieved from <http://www.ebermudezcursos.unal.edu.co/musafro.pdf>
- Bermúdez, Egberto. (2004). ¿Que es el vallenato? Una aproximación musicológica. *Ensayos. Historia y Teoría Del Arte*, IX (9), 7–62.
- Bermúdez, Egberto. (2006). Detrás de la música: el vallenato y sus “tradiciones canónicas”, escritas y mediáticas. In *El caribe en la nación colombiana. Memorias* (pp. 476–516). Bogotá: Museo Nacional - Observatorio del Caribe.
- Bermúdez, Egberto. (2008). From Colombian National Song To Colombian Song: 1860-1960. In *Lied und Populäre Kultur* No. 53., 167-266.
- Bermúdez, Egberto. (2009a). Cien años de grabaciones comerciales de música colombiana: Los discos de “Pelón y Marín” (1908) y su contexto. *Ensayos. Historia Y Teoría Del Arte*, (17), 87–134.

- Bermúdez, Egberto. (2012). Andrés Pardo Tovar (1911-72) y la tradición musicológica en Colombia. *Historia Y Teoría Del Arte*, (23), 115–133.
- Betancourt, Alexander. (2007). *Historia y Nación. Tentativas de la escritura de la historia en Colombia*. Medellín: La Carreta Editores.
- Bhabha, Homi. (2010). *Nación y narración. Entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Biddle, Ian, & Knights, Vanessa. (2004). Repensar la nación: entre lo local y lo global en el siglo veintiuno. Retrieved from [http://www.uc.cl/historia/iaspm/rio/Anais2004\(PDF\)/VanessaIan.pdf](http://www.uc.cl/historia/iaspm/rio/Anais2004(PDF)/VanessaIan.pdf)
- Biddle, Ian; Knights, Vanessa. (2007). Introduction: National Popular Musics: Behind and Beyond the Local and Global. In *Music, National Identity and the Politics of Location Between the Global and the Local* (pp. 1–18). UK: Ashgate.
- Birenbaum, Michael. (2006). La música pacífica al Pacífico violento: Música, multiculturalismo y marginalización en el Pacífico negro colombiano. *Trans Revista Transcultural de Música*, (10). Retrieved from <http://www.sibetrans.com/trans/a143/la-musica-pacifica-al-pacifico-v?-multiculturalismo-y-marginalizacion-en-el-pacifico-negro-colombiano>
- Birenbaum, Michael. (2009). Música afropacífica y autenticidad identitaria en la época de la etnodiversidad. In M. Pardo (Ed.), *Música y sociedad en Colombia. Translaciones, legitimaciones e identificaciones* (pp. 192–21). Bogotá: Universidad Del Rosario.
- Blanco, Darío. (2009). De melancólicos a rumberos... de los Andes a la costa. La identidad colombiana y la música caribeña. *Boletín de Antropología*, 23 (40), 102–128.
- Blanco, 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*, 28 (45), 180–211.
- Boehm, Gottfried. (2012). Representation, Presentation, Presence: Tracing the Homo Pictor. In Alexander, Jeffrey; Bartmański, Dominik (Ed.), *Iconic Power: Materiality and Meaning in Social Life* (pp. 15–23). USA: Palgrave Macmillan.
- Bogota.gov.co. (2014). Festival Mundos de la Música. Retrieved December 30, 2015, from <http://www.bogota.gov.co/oferta-cultural-bogota/mundos-de-la-musica>
- Borges, Jorge Luis; Sabato, Ernesto. (1976). *Diálogos Borges - Sabato*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Borges, Jorge Luis. (2007). *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Bourdieu, Pierre. (1999). *La Distinción: Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Bourdieu, Pierre. (2012). *Capital simbólico y magia social*. México: Siglo XXI Editores.
- Bourdieu, Pierre. (2014). *Sobre el Estado Cursos en el Collège de France (1989-1992)*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, Pierre; Wacquant, Loic. (1995). *Respuestas. Por una antropología reflexiva*. México: Grijalbo.
- Brea, José Luis. (2007). *Cultura-Ram: mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica*. Barcelona: Gedisa.
- Brennan, Timothy. (2001). World Music Does Not Exist. *Discourse*, 23(1), 44–62.
- Briones, Claudia. (2005). *(Meta) cultura del Estado-nación y estado de la (meta) cultura*. Cali: Editorial Universidad del Cauca.
- British Council. (2013). Acerca de nosotros. Retrieved January 30, 2016, from <https://www.britishcouncil.co/sobre>
- Brugés Carmona, Antonio. (1943, 28 de febrero). Noción del porro. *El Tiempo*, p. 2. Bogotá.
- Brugés Carmona, Antonio. (1946a, 23 de enero). Defensa del porro. *El Tiempo*, p. 5. Bogotá.
- Brugés Carmona, Antonio. (1946b, 22 de diciembre). Danzas de Noche Buena en el Litoral. *El Tiempo*, p. 1 y 11. Bogotá.
- Bushnell, David. (1994). *Colombia. Una nación a pesar de sí misma* (17th ed.). Bogotá: Planeta.
- Butler, Judith; Chakravorty Spivak, G. (2009). *¿Quién le canta al Estado-Nación? Lenguaje, política, pertenencia*. Buenos Aires: Paidós.
- Caicedo, Andrés. (1977). *¡Que viva la música!* Bogotá: Norma.
- Calderón, Luis Elías. (2014). *Macondo visionado: Textos primeros de Antonio Brugés Carmona sobre folclor y*



- música popular*. Barranquilla: La Iguana Ciega.
- Calhoun, Craig. (2007). *Nacionalismo*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Calle, Simón. (2012). *Reinterpreting the Global, Rearticulating the Local: Nueva Música Colombiana, Networks, Circulation, and Affect*. Columbia University. Tesis doctoral.
- Cancillería de Colombia (2013). Monsieur Periné: nuevas músicas colombianas en diálogo con Europa. Retrieved May 20, 2016, from <http://www.cancilleria.gov.co/diplomacy>
- Canetti, Elias. (1960). *Masa y poder*. Barcelona: DeBolsillo.
- Cardoso, Fernando Henrique; Faletto, Enzo. (1977). *Dependencia y desarrollo en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Carpentier, Alejo. (1977). América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música. In *América Latina en su música* (pp. 7–19). México: Siglo XXI Editores.
- Carrillo Hinojosa, Félix. (2012, 25 de abril). El vallenato no canta su realidad. *El Espectador*. Bogotá. Retrieved from <http://www.elespectador.com/entretenimiento/agenda/musica/el-vallenato-no-canta-su-realidad-articulo-341417>
- Cayer, Nelson. (2010). *Nación, identidad y autenticidad. Festival de música andina colombiana “Mono Núñez”, Más de tres décadas de historia*. Universidad Nacional de Colombia. Tesis de maestría.
- Celis Albán, Francisco. (2001, 8 de abril). Así viví el 9 de abril. *El Tiempo*. Bogotá.
- Cepeda Samudio, Álvaro. (1962 [1996]). *La casa grande*. Bogotá: Colseguros.
- Cepeda Samudio, Álvaro. (1977). La República del Caribe. In *Antología* (pp. 440–442). Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Cepeda, María Elena. (2010). *Musical ImagiNation US-Colombian Identity and the Latin Music Boom*. New York: NYU Press.
- Chatterjee, Partha. (2008). *La nación en tiempo heterogéneo*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Chaves, Margarita, Montenegro, Mauricio, & Zambrano, Marta. (2010). Mercado, consumo y patrimonialización cultural. *Revista Colombiana de Antropología*, 46(1), 7–26.
- Chocquibtown. (2015). Chocquibtown. Retrieved May 30, 2016, from <http://www.chocquibtown.com>
- Cifras y Conceptos. (2013, diciembre). Quantofrenia. Cálculo piloto de la inversión publicitaria en Colombia 2012. *El Malpensante*, 30–31.
- Ciudad Viva. (2006, enero). La Luis A. Calvo: 48 años de ritmos colombianos. *Ciudad Viva*, p. 7.
- Cobo Borda, Juan. (2006). Contar cantando: la música en la obra de García Márquez. In *Lecturas Convergentes* (pp. 131–139). Bogotá: Taurus.
- Cobo, Hernando. (2010). *Configuración del género música andina colombiana en el “Mono Núñez.”* Universidad de Chile. Tesis de maestría.
- Cohen, Daniel. (2009). *Three Lectures on Postindustrial Society*. Cambridge: MIT Press.
- Colmenares, Germán. (1968 [2008]). *Las convenciones contra la cultura. Ensayos sobre historiografía hispanoamericana del siglo XIX*. Medellín: La Carreta Editores.
- Comaroff, John; Comaroff, Jean. (2009). *Ethnicity, Inc*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Congreso de Colombia. (1984). Ley 12 de 1984. Retrieved from <http://www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/normas/Normal.jsp?i=1173>
- Conto, Juan Pablo. (2016). Caminando con Urián Sarmiento. Retrieved February 29, 2016, from [http://noisey.vice.com/es\\_co/blog/caminando-con-urian-sarmiento](http://noisey.vice.com/es_co/blog/caminando-con-urian-sarmiento)
- Corporación La Candelaria. (2006). *Atlas histórico de Bogotá 1911-1948*. Bogotá: Editorial Nomos.
- Correa, Luis Héctor. (1977). La música de América Latina. In *América Latina en su música* (pp. 53–70). México: Siglo XXI Editores.
- Cortés, Jaime. (2000). *La polémica sobre lo nacional en la música popular colombiana*. Bogotá.
- Cortés, Jaime. (2004). *La música nacional popular colombiana en la Colección Mundo al Día (1924-1938)*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Criscione, Giacomo; Vignolo, Paolo (2014). ¿Del terrorismo al turismo? “Vive Colombia, viaja por ella” como dispositivo de movilidad, entre conflicto armado y patrimonio cultural. In Margarita Chaves, Mauricio

- Montenegro (Ed.), *El valor del patrimonio: mercado, políticas culturales y agenciamientos sociales* (pp. 473–517). Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH).
- Cunin, Elisabeth. (2004). Formas de construcción y gestión de la alteridad: Reflexiones sobre “raza” y “etnicidad.” In A. Rojas (Ed.), *Estudios afrocolombianos: Aportes para un estado del arte* (pp. 59–73). Popayán: Universidad del Cauca.
- Cunin, Elisabeth. (2005). El Caribe visto desde el interior del país: estereotipos raciales y sexuales. In VV.AA. (Ed.), *Colombia y el Caribe / XIII Congreso de Colombianistas* (pp. 265–280). Barranquilla: Uninorte.
- DANE. (1961). *Anuario estadístico de Bogotá, 1959*. Bogotá: Imprenta Municipal.
- DANE. (2007). Colombia una nación multicultural. *Colombia Una Nación Multicultural, Su Diversidad Étnica*, 1 – 49.
- Davidson, Harry. (1970). *Diccionario folklórico de Colombia: música, instrumentos y danzas*. Bogotá: Banco de la República.
- de Carvalho, José J. (1995). Hacia una etnografía de la sensibilidad musical contemporánea. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, (1), 253. Retrieved from <http://shunu.oseri.net/uri/wp-content/uploads/2010/08/Carvalho-Jose-Jorge-Hacia-una-etnograf?ade-la-sensibilidad-musical-contempor?nea.pdf>
- de Carvalho, José J. (2004). La etnomusicología en tiempos del canibalismo musical. Una reflexión a partir de las tradiciones musicales afroamericanas. In S. Martí, Josep; Martínez (Ed.), *Voces e imágenes en la etnomusicología actual. Actas del VII Congreso de la SibE. Sociedad de Etnomusicología* (pp. 37–51). Madrid: Ministerio de Educación y Cultura.
- De Certeau, Michel. (1984). *The Practice of Everyday Life*. USA: University of California Press.
- Debray, Régis. (1995). *El Estado Seductor. Las revoluciones mediológicas del poder*. Buenos Aires: Manantial.
- Del Villar, Luis. (2015). Jazz y bossanova con sabor a Onda Nueva. Retrieved August 25, 2015, from <http://www.panorama.com.ve/101aniversario/Jazz-y-bossanova--con-sabor-a-Onda-Nueva--20151128-0037.html>
- Delannoy, Luc. (2001). *¡Caliente!: Una historia del jazz latino*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Dennis, Christopher. (2006). *Afro-colombian Hip-Hop: Globalization, Popular Music and Ethnic Identities*. The Ohio State University.
- Dennis, Christopher. (2012). *Afro-Colombian Hip-Hop. Globalization, Transcultural Music and Ethnic Identities*. USA: Lexington Books.
- Diario Digital. (2016). Choquibtown celebrará la Independencia de Colombia en Estados Unidos. Retrieved July 17, 2016, from <http://diariodigital.com.do/2016/07/20/chocquibtown-celebrara-la-independencia-colombia-new-york-washington/>
- Duque, Ellie Anne. (1984). Paradigmas de lo nacional en la música. Colombia 1900-1950. In *El nacionalismo en el arte* (pp. 41–85). Bogotá: Centro Hábitat de Colombia.
- Duque, Ellie Anne. (2000). En busca del alma nacional: Emilio Murillo Chapull (1880--1942). In *Ensayos. Historia y teoría del arte* (pp. 168–182). Bogotá: Instituto de Investigaciones Estéticas - Universidad Nacional de Colombia. Retrieved from <http://www.bdigital.unal.edu.co/45038/1/46830-227299-1-SM.pdf>
- Durango, Omar. (2014, 23 de enero). El Barcino. *Revista Arcadia*, 35.
- Durkheim, Emile. (1912 [1982]). *Las formas elementales de la vida religiosa*. Madrid: Akal.
- Echeverri, Andrea; Buitrago, Héctor. (2014). *Con el corazón en la mano*. Bogotá: IDARTES.
- Eco, Umberto. (1975). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.
- El Cassette. (s.f.). Entrevista a Juan Diego Valencia. Retrieved December 28, 2015, from <http://www.elcassetteblog.com/juancho-valencia/>
- El Espectador. (2010a, 8 de octubre). “Soy la gasolina de Bomba Estéreo”: Li Saumet. *El Espectador*. Bogotá. Retrieved December 20, 2015 from <http://www.elespectador.com/impreso/unchatcon/articuloimpreso-228682-soy-gasolina-de-bomba-estereo-li-saumet>
- El Espectador. (2010b, 30 de noviembre). Música colombiana protagoniza programa de televisión de EE.UU. *El Espectador*. Bogotá. Retrieved December 2, 2014 from <http://www.elespectador.com/colombia/musica-colombiana-protagoniza-programa-de-televison-de-articulo-237799>
- El Espectador. (2013a, 12 de diciembre). Remesas de los colombianos crecen 2,19% hasta US\$3.356,1 millones. *El*

- Espectador*. Bogotá. Retrieved October 2, 2015 from <http://www.elespectador.com/noticias/economia/remesas-de-los-colombianos-crecen-219-hasta-us33561-mil-articulo-463741>
- El Espectador. (2013b, 24 de mayo). Bomba Estéreo lleva a África su cumbia psicodélica. *El Espectador*. Bogotá. Retrieved October 26, 2015 from <http://www.elespectador.com/entretenimiento/bomba-estereo-lleva-africa-su-cumbia-psicodelica-articulo-423937>
- El Espectador. (2014, 28 de marzo). Buenaventura, la ciudad más violenta del país. *El Espectador*. Retrieved September 14, 2015 from <http://www.elespectador.com/noticias/nacional/buenaventura-ciudad-mas-violenta-del-pais-articulo-483513>
- El Espectador. (2016, 23 de mayo). Chocquibtown lanza video dedicado a las playas de Nuquí. *El Espectador*. Bogotá. Retrieved June 1 2015 from <http://www.elespectador.com/entretenimiento/agenda/musica/chocquibtown-lanza-video-dedicado-playas-de-nuqui-articulo-633840>
- El País. (2012, 9 de septiembre). Historia secreta de Chocquibtown, un fenómeno con mucha calentura. Retrieved January 12, 2016, from <http://www.elpais.com.co/elpais/entretenimiento/noticias/historia-secreta-chocquibtown-fenomeno-con-mucha-calentura>
- El Tiempo, E. (1940, 18 de marzo). Breves consideraciones sobre la radio nacional. *El Tiempo*, p. 13. Bogotá.
- El Tiempo, E. (1967, 1 de diciembre). Embajadores de la música colombiana. *El Tiempo*. Bogotá.
- El Tiempo, E. (1993, 19 de agosto). Tiempos de rock nacional. *El Tiempo*, p. 5B. Bogotá.
- El Tiempo, E. (1996, 25 de agosto). Folclor y rock en el Teatro Nacional. *El Tiempo*, p. 2E. Bogotá.
- El Tiempo. (2005, 14 de junio). Festival de Nueva Música. *El Tiempo*. Bogotá.
- El Tiempo. (2011, 17 de mayo). “Hay que mostrarle al mundo qué clase de país es Colombia”: Santos. *El Tiempo*. Bogotá.
- El Universal. (2012, 22 de febrero). Banda Chocquibtown: la gozadera con sentido social. *El Universal*. Barranquilla. Retrieved from <http://www.eluniversal.com.co/monteria-y-sincelejo/sociales/banda-chocquibtown-la-gozadera-con-sentido-social-65935>
- Escobar, Arturo. (2008). *Territories of Difference: Place, Movements, Life, Redes*. Durham, NC: Duke University Press.
- Escobar, Luis Antonio. (1985). *La música en Cartagena de Indias*. Bogotá: Intergráficas.
- Espósito, Roberto (2009). *Comunidad, inmunidad y biopolítica*. Madrid: Herder Editorial.
- Esquivel, David. (2009). *La nueva música colombiana: Identidad, nación e industria cultural*. Universidad de Antioquia. Tesis de pregrado.
- Fals Borda, Orlando. (1961a). *Campeños de Los Andes. Estudio sociológico de Saucio*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Fals Borda, Orlando. (1961b). *La transformación de América Latina y sus implicaciones sociales y económicas*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Fanon, Franz. (2011). *Los condenados de la tierra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Farley, Christopher. (2001, mayo). Sounds of Magic Realism, Aterciopelados updates South American traditions. *Time*. Retrieved from <http://content.time.com/time/world/article/0,8599,2047439,00.html>
- Feld, Steven. (1994). From Schizophonia to Schismogenesis: On the Discourses and Commodification Practices of “World Music” and “World Beat.” In *Music Grooves: Essays and Dialogues* (pp. 257–289). Chicago: University of Chicago Press.
- Feld, Steven. (2000). A Sweet Lullaby for World Music. *Public Culture*, 12(1), 145.
- Fernández L’Hoeste, Hector; Vila, Pablo. (Ed.). (2013). *Cumbia!: Scenes of a Migrant Latin American Music Genre*. Durham, NC: Duke University Press.
- Fernández L’Hoeste, Héctor. (2004). On How Bloque de Búsqueda Lost Part of its Name: The Predicament of Colombian Rock in the U. S. Market. In *Rockin’ Las Americas: The Global Politics of Rock in Latin America* (pp. 179–199). Pittsburgh: The University of Pittsburgh Press.
- Figuroa, José Antonio. (2007). *Realismo, vallenato y violencia política en el Caribe colombiano*. Georgetown University. Tesis doctoral.
- Finnegan, Ruth. (2001). Senderos de la vida urbana. In *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología* (pp.

- 437–475). Madrid: Trotta.
- Fiorilli, Roberto; Díaz, Álvaro (s.f.) Rockolombia. Retrieved September 2, 2015, from <http://digilander.libero.it/rockolombia/>
- Fiorilli, Roberto. (2009). Columna de fuego. Retrieved October 10, 2015, from <https://www.youtube.com/watch?v=VmUIZOCNdtk>
- Florida, Richard. (2004). *The Rise of the Creative Class: And How It's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*. New York: Basic Books.
- Foucault, Michel. (2007). *Las palabras y las cosas una arqueología de las ciencias humanas*. México: Siglo XXI Editores.
- Fraser Delgado, Celeste. (2001). Colombian Elvis. What rock and roll owes the blues, Carlos Vives owes vallenato. *Miami New Times*, pp. 1–4. Miami. Retrieved from <http://www.miaminewtimes.com/content/printVersion/243758/>
- Friedman, Jonathan. (2002). Globalization and Localization. In Xavier, Jonathan; Rosaldo, R. (Ed.), *Anthropology of Globalization: A Reader* (pp. 233–246). USA: Blackwell.
- Frith, Simon. (1980). *Sociología del rock*. Madrid: Jucar editores.
- Frith, Simon. (1996). *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge: Harvard University Press.
- Frith, Simon. (2003). Música e identidad. In P. Hall, Stuart; du Gay (Ed.), *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 181–213). Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Frith, Simon. (2006). La industria de la música popular. In J. Frith, Simon; Straw, Will; Street (Ed.), *La otra historia del rock. Aspectos clave del desarrollo de la música popular: Desde las nuevas tecnologías hasta la política y la globalización* (pp. 53–85). Barcelona: Robinbook.
- Garay, Juan Carlos (2002, 24 de junio). ¿En qué anda el “jazz” colombiano? *Revista Semana*.
- Garay, Juan Carlos (2003, 10 de noviembre). Una amenaza sabrosa. *Revista Semana*, 162.
- Garay, Juan Carlos (2011a, 12 de noviembre). Con sabor y humor. *Revista Semana*.
- Garay, Juan Carlos (2011b, 3 de diciembre). La gran tribu colombiana. *Revista Semana*, 115.
- Garay, Juan Carlos. (2001, 7 de mayo). Nuevo aires colombianos. *Revista Semana*.
- Garay, Narciso. (1978). Música colombiana. In *Textos sobre música y folklore. Boletín de programas de la radiodifusora nacional de Colombia. Tomo I* (pp. 48–52). Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- García Canclini, Néstor. (2004). *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Gedisa.
- García Canclini, Néstor. (2010). *Las huellas de las hormigas : políticas culturales en América Latina*. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte; Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, . Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo; Convenio Andrés Bello.
- García González, David. (2006). Las lógicas de la industria del rock. *La Tadeo*, (72), 167–178.
- García González, David. (2008a). El lugar de la autenticidad y de lo underground en el rock. *Nómadas*, (29), 187–199.
- García González, David. (2008b). *Rock en Bogotá: La música que busca y que resiste ser industria*. Universidad Nacional de Colombia.
- García González, David. (2009). Hacia la (re)construcción del campo musical nacional. Una lectura en clave de rock. *Revista Colombiana de Antropología*, 45(2), 287–321.
- García González, David. et al. (2012). *El campo laboral publicitario. Identidades, roles e imaginarios*. Bogotá: Universidad Central.
- García Márquez, Gabriel. (1967). *Cien años de soledad*. Bogotá: Oveja negra.
- García Márquez, Gabriel. (1982). *Entre cachacos. Obra periodística (Vol. 3)*. Bogotá: Oveja negra.
- García Márquez, Gabriel. (1983). *Textos costeños I*. Bogotá: Oveja negra.
- Garofalo, Reebee. (1993). Whose World, What Beat: The Transnational Music Industry, Identity, and Cultural Imperialism. *World of Music*, 35(2), 16–32.
- Garofalo, Reebee. (1999). From Publishing to MP3 : Music Twentieth Music. *American Music*, 17(3), 318–354.
- Garramuño, Florencia. (2007). *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura



Económica.

- Gellner, Ernst. (1983). *Nations and Nationalism*. USA: Cornell University Press.
- Gil Araque, Fernando, et al. (2003). *Ecós, con-textos y des-conciertos: La composición y la práctica musical en torno al Concursaciones áemblemticas o Música de Colombia 1948-1951 patrocinado por Fabricato*. Medellín.
- Gil Araque, Fernando. (2009). Congresos nacionales de música 1936-1937. *Música, Cultura Y Pensamiento*, 1 (1), 14-34.
- Gilard, Jacques. (1976). La obra periodística de Garcia Marquez, 1954-1956. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, (4), 151-176.
- Gilard, Jacques. (1983). Prólogo. In *Textos coteños de Gabriel García Márquez* (pp. 5-46). Bogotá: Oveja negra.
- Goffman, Erwin. (1993). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Gómez, Libia Stella. (2014). El buenarista social club. In *Fuera zapato viejo! Crónicas, retratos y entrevistas sobre la salsa en Bogotá* (pp. 35-51). Bogotá: Idartes & Instituto Distrital de Patrimonio Cultural.
- Gómez, Nelson; Jaramillo, Jefferson. (2013). *Salsa y cultura popular en Bogotá*. Bogotá: Universidad Javeriana.
- González Espinosa, Jesús. (2006). "No doy por todos ellos el aire de mi lugar". *La construcción de una identidad colombiana a través del bambuco en el siglo XIX*. Universidad Autónoma de Barcelona.
- González Henríquez, Adolfo. (1985). Sociología de la música costeña. *Revista Huellas*, (14), 38-43.
- González Henríquez, Adolfo. (2000). Los estudios sobre música popular en el Caribe colombiano. In J. et al. Martín-Barbero (Ed.), *Cultura y región* (pp. 152-179). Bogotá: CES - Universidad Nacional de Colombia.
- González Henríquez, Adolfo. (2009). Música popular e identidad en Barranquilla, 1940-2000. De la cultura tropical a la identidad global. In M. Pardo (Ed.), *Música y sociedad. Traslaciones, legitimaciones e identificaciones* (pp. 114-131). Bogotá: Universidad Del Rosario.
- González, César Augusto. (2012). *Microphone guerrillo: Un estudio de las representaciones sociales sobre identidad en las líricas del R.A.P. bogotano*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- González, Juan Pablo. (2008). Los estudios de música popular y la renovación de la musicología en América Latina: ¿La gallina o el huevo? *Trans Revista Transcultural de Música*, (12). Retrieved from <http://www.sibetrans.com/trans/trans12/art15.htm>
- Goubert, Beatriz, et al., (2009). *Estado del arte del área de música en Bogotá D.C.* Retrieved from <http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/observatorio/documentos/investigaciones/estadosArte/estado.pdf>
- Graciani, Amparo. (2014). *1929: El Pabellón de Colombia en la Exposición Iberoamericana de Sevilla*. Bogotá: Editorial La Bachué.
- Gramsci, Antonio. (2000). Hegemony, Relations of Force, Historical Bloc. In *The Gramsci Reader: Selected Writings 1916-1935* (pp. 189-221).
- Greimas, Algirdas; Courtés, J. (2006). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- Gros, Cristian. (2000). De la nación mestiza a la nación plural: el nuevo discurso de las identidades en el contexto de la globalización. In *Museo, memoria y nación: Misión de los museos nacionales para los ciudadanos del futuro* (p. 351.363). Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Groupe µ. (1993). *Tratado del signo visual*. Madrid: Cátedra.
- Groys, Boris. (2005). *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*. Valencia: Pre-Textos.
- Gualdrón, Andrés. (2015). Curupira: Maestros de la nueva música colombiana. Retrieved January 16, 2016, from [http://www.vice.com/es\\_co/read/curupira-maestros-de-la-nueva-msica-colombiana](http://www.vice.com/es_co/read/curupira-maestros-de-la-nueva-msica-colombiana)
- Guarín, Oscar. (2014, 23 de enero). Colombia victoriosa. *Revista Arcadia*, 12.
- Gubern, Román. (1988). *Mensajes icónicos en la cultura de masas*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Guerrero, Olga. (1997). «Más que poner de moda el vallenato le di un sonido que se merecía» Carlos Vives. *Revista Cromos*.
- Guilbault, Jocelyne. (1996). Beyond the World Music Label An Ethnography of Transnational Musical Practices. Retrieved August 21, 2015, from [http://www2.hu-berlin.de/fpm/textpool/texte/guilbault\\_beyond-the-world-music-label.htm](http://www2.hu-berlin.de/fpm/textpool/texte/guilbault_beyond-the-world-music-label.htm)
- Gutiérrez, Virginia. (1968). *Familia y cultura en Colombia: tipologías, funciones y dinámica de la familia*,

- manifestaciones múltiples a través del mosaico cultural y sus estructuras sociales*. Bogotá: Tercer Mundo.
- Hall, Stuart; Jefferson, T. (1976). *Resistance through rituals. Youth Subcultures in Post-War Britain*. (Holmes & Meier, Ed.). New York: Routledge.
- Hall, Stuart. (1993). What is this “black” in black popular culture? (Rethinking Race). *Social Justice*, 20(1), 104–111.
- Hall, Stuart. (1996). Ethnicity: Identity and Difference. In *Becoming national: a Reader* (pp. 339–351). New York: Oxford University Press.
- Hall, Stuart. (2003). Introducción: ¿quién necesita identidad? In P. Hall, Stuart; du Gay (Ed.), *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 13–39). Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Hall, Stuart. (2010a). La cuestión multicultural. In Restrepo, Eduardo, et al., (Ed.), *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales* (pp. 583–618). Colombia: Instituto Pensar, Instituto de Estudios Peruanos, Envión Editores.
- Hall, Stuart. (2010b). Lo local y lo global: globalización y etnicidad. In Restrepo, Eduardo, et al., (Ed.), *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales* (pp. 501–519). Bogotá: Universidad Javeriana.
- Hardt, Michael; Negri, Antonio. (2005). *Imperio*. Buenos Aires: Paidós.
- Harvey, David. (2004). *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Hebdige, Dick. (2004). *Subcultura. El significado del estilo*. Barcelona: Paidós.
- Hennion, Antoine. (2007). The Production of Success: An Antimusicology of the Pop Song. In *On Record. Rock, Pop and the Written Word* (pp. 185–206). New York: Routledge.
- Hernández, Oscar. (2014). *Los mitos de la música nacional. Poder y emoción en la las músicas populares colombianas 1930-1960*. Universidad Javeriana. Tesis doctoral.
- Hobsbawm, Eric; Range, Terrence. (1983). *The Invention of Tradition*. New York: Cambridge University Press.
- Hobsbawm, Eric. (2010). Nacionalismo y nacionalidad en América Latina. In P. Sandoval (Ed.), *Repensando la subalternidad. Miradas críticas desde/sobre América Latina* (pp. 311–326). Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Inglis, Ian. (2008). Cover Story: Magic, Myth and Music. In O. Julien (Ed.), *Sgt. Pepper and the Beatles It Was Forty Years Ago Today* (pp. 91–102). UK: Ashgate.
- Insignares, Juan Carlos. (1993, 1 de noviembre). Vives, de local en tierra paisa. *El Tiempo*. Bogotá. Retrieved from <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-252982>
- Instituto de Investigaciones Estéticas. (s.f.). Compositores colombianos. Retrieved September 1, 2015, from [http://facartes.unal.edu.co/compositores/html/0012\\_6.html](http://facartes.unal.edu.co/compositores/html/0012_6.html)
- Jameson, Frederic. (2002). *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*. Buenos Aires: Manantial.
- Jameson, Frederic. (2005). La lógica cultural del capitalismo tardío. *Centro de Asesoría Y Estudios Social*, 91, 1–30.
- Jaramillo, Alejandra. (2007). Nación y melancolía. Literaturas de la violencia en Colombia, 1995-2005. *ARBOR Ciencia, Pensamiento Y Cultura*, CLXXXIII(724), 319–330.
- Jaramillo, Jaime Eduardo. (1998). Formas de sociabilidad y construcción de identidades en el campo urbano-popular. In *Cultura, Medios Y Sociedad* (pp. 173–218). Bogotá: Panamericana.
- Jáuregui, David. (2012). Los críticos de la onda. Retrieved February 2, 2016, from <http://www.enorbita.tv/content/los-cr%C3%ADticos-de-la-onda>
- Juan Valdez. (2016). Las dos marcas que representan la colombianidad se unieron para brindar una nueva experiencia en torno al café. Retrieved May 29, 2016, from <http://www.juanvaldezcafe.com/es/content/las-dos-marcas-que-representan-la-colombianidad-se-unieron-para-brindar-una-nueva>
- Julien, Oliver. (2008). *Sgt. Pepper and the Beatles: it was Forty Years Ago Today*. UK: Ashgate.
- Jursich, Mario. (2012, octubre). Ondatrópica: ¿Un nuevo clásico de la música colombiana? *El Malpensante*, 10–11.
- Jursich, Mario. (2014). *¡Fuera zapato viejo! Crónicas, retratos y entrevistas sobre la salsa en Bogotá*. (M. Jursich, Ed.). Bogotá: Idartes & Instituto Distrital de Patrimonio Cultural.
- Kalmanovitz, Salomón. (2010). *Nueva historia económica de Colombia*. (S. Kalmanovitz, Ed.). Bogotá: Taurus.

- Lechner, Norbert. (2000). Orden y memoria. In M. E. Sánchez, Gonzalo; Wills (Ed.), *Museo, memoria y nación* (pp. 65–79). Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Lefebvre, Henri. (1980). *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lenk, Kurt. (2002). *El concepto de ideología. Comentario crítico y selección sistemática de textos*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Lobo, Gregory. (2009). *Colombia: algo diferente de una nación*. Bogotá: Universidad de Los Andes.
- Londoño, Diego. (2014). *Los Yetis: Una bomba atómica a go go, la historia de los abuelos de nuestro rock*. Medellín: Pulso & Letra Editores.
- López de la Roche, Fabio. (2000). Multiculturalismo, viejas y nuevas memorias y construcción de nacionalidades abiertas, dialógicas y experimentales. In M. E. Sánchez, Gonzalo; Wills (Ed.), *Museo, memoria y nación* (pp. 365–383). Bogotá: Ministerio de Cultura.
- López de la Roche, Fabio. (2014). *Las ficciones del poder. Patriotismo, medios de comunicación y reorientación afectiva de los colombianos bajo Uribe Vélez (2002-2010)*. Bogotá: IEPRI.
- López Narváez, Javier. (2011). De cómo cambiar el mundo a base de música. Retrieved November 24, 2015, from [http://anuevetros.blogspot.com.co/2011/06/de-como-cambiar-al-mundo-base-de-musica\\_19.html](http://anuevetros.blogspot.com.co/2011/06/de-como-cambiar-al-mundo-base-de-musica_19.html)
- López, Alejandra. (2011, 4 de abril). Los “rap stars” de Condoto. *El Tiempo*. Bogotá.
- López, Andrés. (2015, septiembre). Un mes para subirle volumen al jazz. *Cartel Urbano*. Retrieved from <http://www.cartelurbano.com/musica/tenemos-un-mes-para-subirle-volumen-al-jazz>
- Madrid, Alejandro. (2010). Música y nacionalismos en Latinoamérica. In *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano* (pp. 227–235). España: Akal.
- Magia Salvaje. (2015). Magia salvaje sigue batiendo récords. Retrieved May 14, 2016, from <http://www.magiasalvaje.org/trailer/colombia-magia-salvaje-bate-records-en-taquilla-598>
- Marca País Colombia. (s.f.). La marca país. Retrieved June 1, 2016, from <http://www.colombia.co/la-marca>
- Marín, Martha; Muñoz, Germán. (2002). *Secretos de mutantes. Música y creación en las culturas juveniles*. Bogotá: Siglo del hombre editores - DIUC.
- Marín, Paola. (2011). La Negra grande de Colombia y Totó la Momposina: mujer y música afrocolombiana. In *Hijas del Muntu. Biografías críticas de mujeres afrodescendientes de América Latina* (pp. 104–120). Bogotá: Panamericana.
- Marshall, Wayne; Rivera, Raquel; Pacini, Deborah. (2010). Los circuitos socio-sónicos del reggaetón. Retrieved January 11, 2015, from <http://www.sibetrans.com/trans/a23/los-circuitos-socio-sonicos-del-reggaeton>
- Marshall, Wayne. (2009). From Música Negra to Reggaeton Latino: The Cultural Politics of Nation, Migration and Commercialization. In Marshall, Wayne; Rivera, Raquel; Pacini, D. (Ed.), *Reggaeton* (pp. 19–76). Durham: Duke University Press.
- Martí, Josep. (1996). *El floklorismo. Uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Ronsel.
- Martín Barbero, Jesús; Muñoz, Sonia. (1992). *Televisión y melodrama Géneros y lecturas de la televisión en Colombia*. Bogotá: Tercer Mundo.
- Martín Barbero, Jesús. (2003). *De los medios a las mediaciones*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- Martín Barbero, Jesús. (2004). Nuestra excéntrica y heterogénea modernidad. *Estudios Políticos*, (25), 115–134.
- Martínez Polo, Liliana. (2006a, 8 de agosto). El BAT no desampara a sus artistas ganadores. *El Tiempo*. Bogotá.
- Martínez Polo, Liliana. (2006b, 24 de octubre). El papá de la nueva música. *El Tiempo*, p. 11. Bogotá.
- Martínez Polo, Liliana. (2010, December). Chocquibtown y su camino hacia el Grammy Latino. *Vuelta de Tuerca*.
- Martínez, Elvis. (2013, 17 de noviembre). La carta a Santos de una leyenda de Palenque. *El Tiempo*. Bogotá.
- Martínez, Luis Gerardo. (2011). La champeta: una forma de resistencia palenquera a las dinámicas de exclusión de las elites “blancas” de Cartagena y Barranquilla entre 1960 y 2000. *Boletín de Antropología*, 25(42), 151–174.
- McGowan, Chris; Pessanha, Ricardo. (1998). *The Brazilian Sound: Samba, Bossa Nova, and the Popular Music of Brazil*. Philadelphia: Temple University Press.
- Melo, Jorge Orlando. (2010). Etnia, región y nación: el fluctuante discurso de la identidad (notas para un debate). In *Preámbulo. Ejemplos empíricos de identidad de baja intensidad en Cundinamarca y Boyacá*. Bogotá (pp. 37–

- 62). Ministerio de Cultura.
- Melo, Jorge Orlando. (2014, 5 de noviembre). Ciudadanía y nación. *El Tiempo*. Bogotá.
- Méndez, María. (2015). Totó la Momposina: “Yo tenía que venir al mundo a cantar.” *Revista Bienestar Sanitas*, 34–9
- Meza, Carlos Andrés. (2014). Representación, conocimiento étnico y emprendimiento etnocultural del Pacífico en el festival Petronio Álvarez de Cali. In Chaves, Margarita; Montenegro, Mauricio; Zambrano, M. (Ed.), *El valor del patrimonio: mercado, políticas culturales y agenciamientos sociales* (pp. 335–358). Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH).
- Middleton, Richard; Beebe, Jason. (Ed.). (2007). *Medium Cool: Music Videos From Soundies to Cellphones*. Durham: Duke University Press.
- Middleton, Richard. (2003). Locating the People: Music and the Popular. In et al. Middleton, Richard (Ed.), *Cultural Study of Music. A Critical Introduction* (pp. 251–262). New York: Routledge.
- Miller, Toby; Yúdice, George. (2004). *Política Cultural*. Barcelona: Gedisa.
- Ministerio de Cultura (2007). Cartografía de prácticas musicales en Colombia. Retrieved March 25, 2016, from [http://www.bibliotecanacional.gov.co/content/cartografias\\_festivales#cartografias\\_festivales](http://www.bibliotecanacional.gov.co/content/cartografias_festivales#cartografias_festivales)
- Ministerio de Relaciones Exteriores. (2013). *Fortalecimiento de Políticas Públicas para la atención y vinculación de Colombianos en el Exterior*. Retrieved from <https://www.cancilleria.gov.co/sites/default/files/informe-ejecutivo-2013-vinculacion-colombianos-exterior.pdf>
- Miñana, Carlos. (1997). Los caminos del bambuco en el siglo XIX. *Revista A Contratiempo*, (9), 7–11.
- Miñana, Carlos. (2000). Entre el folclore y la etnomusicología. 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia. *A Contratiempo*, (11), 15–35.
- Mitchell, W. J. T. (1987). *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Monsalve, Jaime Andrés. (2010). Neotropical II. Notas interiores. CD.
- Monsivais, Carlos. (2000). *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Anagrama.
- Montenegro, Mauricio. (2010). La patrimonialización como protección contra la mercantilización: paradojas de las sanciones culturales de lo igual y lo diferente. *Revista Colombiana de Antropología*, 46(1), 115–131.
- Montoya, Pablo. (2014, 23 de enero). Pequeña suite. *Revista Arcadia*, 14.
- Moreno, Paula. (2010). *Gran Concierto Nacional 2010. Voces del Bicentenario. Dossier Gran Concierto Nacional*. Bogotá. Retrieved from <http://slideshowes.com/doc/1111236/programaciones-gcn-2010--celebra-la-m?sica>
- Munoz, Catalina. (2014). “A Mission of Enormous Transcendence”: The Cultural Politics of Music during Colombia’s Liberal Republic, 1930-1946. *Hispanic American Historical Review*, 94(1), 77–105.
- Museo Nacional de Colombia. (2007). Muestra Nación Rock. Retrieved August 20, 2015, from <https://www.youtube.com/watch?v=Yd3H1b4P8vs>
- Nairn, Tom. (1997). *Faces of Nationalism: Janus Revisited*. London: New Left Book.
- Negus, Keith. (1999). *Music Genres and Corporate Cultures*. London: Routledge.
- Nettl, Bruno; Béhage, G. (1985). Música folclórica afroamericana en Norteamérica y América Latina. In Bruno Nettl (Ed.), *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*. Madrid: Alianza.
- Nettl, Bruno. (2001). Últimas tendencias en etnomusicología. In F. Cruces (Ed.), *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología* (pp. 115–154). Madrid: Trotta.
- Nieves Oviedo, Jorge. (2008). *De los sonidos del patio a la música mundo: semiosis nómadas en el Caribe*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- Ocampo, Javier. (1977). *El pueblo boyacense y su folclor*. Tunja: Corporación de Promoción Cultural de Boyacá.
- Ocampo, Javier. (1987). *Historia económica de Colombia*. Bogotá: Siglo XXI Editores; Fedesarrollo.
- Ochoa, Ana María; Botero, Carolina. (2009). Pensar los géneros musicales desde las nuevas prácticas de intercambio sonoro. *A Contratiempo*, (13). Retrieved from <http://www.revistacontratiempo.com/?ediciones/revista-13/articulos/pensar-los-generos-musicales-desde-las-nuevas-prcticas-de-intercambiosonoro.html>
- Ochoa, Ana María. (1997). Tradición, género y nación en el Bambuco. *Revista A Contratiempo*, (9), 34–44.
- Ochoa, Ana María. (1998). El Multiculturalismo en la globalización de las músicas regionales colombianas. In F. Martín Barbero, Jesús; López de la Roche (Ed.), *Cultura, Medios y Sociedad* (pp. 101–113). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.



- Ochoa, Ana María. (2001). El sentido de los estudios de músicas populares en Colombia. In A. Ochoa, Ana María; Cragolini (Ed.), *Músicas en transición* (pp. 45–56). Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Ochoa, Ana María. (2003a). *Entre los deseos y los derechos: Un ensayo crítico sobre políticas culturales*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH).
- Ochoa, Ana María. (2003b). *Músicas locales en tiempos de globalización*. Bogotá: Norma.
- Ochoa, Ana María. (2005). García Márquez, Macondismo, and the Soundscapes of Vallenato. *Popular Music*, 24(2), 207–222.
- Ondatrópica. (2012). Ondatrópica. Retrieved January 30, 2016, from <http://ondatropica.shock.com.co/revive-la-historia/videos>
- Oñate, Julio. (2003). *El abc del vallenato*. Bogotá: Punto de lectura.
- Orozco, Nadia. (2014, 25 de agosto). “El futuro es volver a lo más arcaico.” *Revista Shock*. Retrieved from <http://www.shock.co/cultura/articulos/el-futuro-es-volver-lo-mas-arcaico-richard-blair-64050>
- Ortiz, Renato. (2004). *Mundialización y cultura*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- Pacini, Deborah; Fernández L’Hoeste, Héctor; Zolov, E. (2004). Mapping Rock Music Cultures across the Americas. In *Rockin’ Las Americas: The Global Politics of Rock in Latin America* (pp. 1–21). Pittsburgh: The University of Pittsburgh Press.
- Pacini, Deborah. (1996). Sound Systems, World Beat and Diasporan Identity in Cartagena, Colombia. *Diaspora: A Journal of Transnational Studies*, 5(3), 429 – 466.
- Pacini, Deborah. (2010). *Oye Como Va!: Hybridity and Identity in Latino Popular Music*. Philadelphia: Temple University Press.
- Pagano, César. (2007). Un siglo de la fiesta en Bogotá. *Aquelarre. Revista Del Centro Cultural de La Universidad Del Tolima*, 6(12), 127–138.
- Palacios, Marco; Safford, Frank. (2012). *Colombia. País fragmentado, sociedad dividida. Su historia*. Bogotá: Universidad de Los Andes.
- Palacios, Marco. (1979). *El café en Colombia (1850-1970): una historia económica, social y política*. Bogotá: Presencia.
- Palacios, Marco. (1999). *Parábola del liberalismo*. Bogotá: Norma.
- Palti, Elias. (2006). *La nación como problema. Los historiadores y “la cuestión nacional.”* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Pardo, José Luis. (2007). *Esto no es música. Introducción al malestar en la cultura de masas*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Pécaut, Daniel. (2003). *Violencia y Política en Colombia. Elementos de reflexión*. Medellín: Hombre Nuevo Editores.
- Pécaut, Daniel. (2012). *Orden y violencia. Colombia 1930-1953*. Medellín: EAFIT.
- Pelinski, Ramón. (2000). *El Tango nómada :ensayos sobre la diáspora del tango*. Buenos Aires: Corregidor.
- Peña, Eulfo. (2007, 11 de mayo). Ministra negra, guiño a Washington. *El Tiempo*. Bogotá.
- Perdomo, José Ignacio. (1963). *Historia de la música en Colombia*. Bogotá: Academia Colombiana de Historia.
- Perea, Carlos Mario. (2008). *¿Qué nos une? Jóvenes, cultura y ciudadanía*. Bogotá: La Carreta Editores.
- Pérez, Umberto. (2007). *Bogotá: Epicentro del rock colombiano entre 1957 y 1975 una manifestación social, cultural, nacional y juvenil*. Bogotá: Secretaría Distrital de Cultura., Recreación y Deporte.
- Piscitelli, Alejandro. (2009). *Nativos digitales: dieta cognitiva, inteligencia colectiva y arquitecturas de participación*. Buenos Aires: Santillana.
- Playlist. (2009). Playlist. Retrieved January 30, 2016, from <http://www.youtube.com/watch?v=JbG2dude4lw&list=PLE6DC719A03BADA5C&index=7>
- Pombo, Rafael. (1873). *Antología poética*. Medellín: Universidad EAFIT.
- Ponsford, Marianne. (2014, 23 de enero). Cien años de realidad. El país leído desde las artes. *Revista Arcadia*, 4-5.
- Portaccio, José. (1997). *Carmen Tierra Mía. Lucho Bermúdez*. Bogotá: Edición del autor.
- Portaccio, José. (2000). *Matilde Díaz. La única*. Bogotá: Edición del autor.
- Posada Carbó, Eduardo. (1998). *El Caribe colombiano: una historia regional (1870-1950)*. Bogotá: El Áncora

Editores.

- Posada Carbo, Eduardo. (2013). 1910. La celebración del primer centenario en Colombia. *Revista de Indias*, LXXIII (258), 579–590.
- ProColombia. (2013). Colombia, realismo mágico. Retrieved February 25, 2016, from <http://www.procolombia.co/noticias/colombia-realismo-magico>
- Puerta, David. (1988). *Los caminos del tiple*. Bogotá: Ediciones AMP.
- Pulido, Juan Ricardo. (2015). Colombiología en el Pasaje Rivas. Retrieved March 30, 2016, from <http://www.radionacional.co/noticia/colombiologia-en-el-pasaje-rivas>
- Quintana, Alejandro. (2009). Festivales de música de gaitas en Ovajas y San Jacinto, una tradición de exclusión hacia las mujeres. In M. Pardo (Ed.), *Música y sociedad. Traslaciones, legitimaciones e identificaciones* (pp. 132–154). Bogotá: Universidad Del Rosario.
- Radano, Ronald; Bohlman, Philip. (2000). *Music and the racial imagination*. University of Chicago Press.
- Rama, Ángel. (1984). *La ciudad letrada*. Montevideo: Fundación Internacional Ángel Rama.
- Rama, Ángel. (1991). *La narrativa de Gabriel García Márquez. Edificación de un arte nacional y popular*. Bogotá: Colcultura.
- Ramírez Lascarro, L. (2014). El Vallenato protesta. Retrieved June 30, 2015, from [http://www.panoramacultural.com.co/index.php?option=com\\_content&view=article&id=2237:el-vallenato-protesta&catid=3:musica-y-folclor](http://www.panoramacultural.com.co/index.php?option=com_content&view=article&id=2237:el-vallenato-protesta&catid=3:musica-y-folclor)
- Reguillo, Rossana. (2006). *Emergencia de culturas juveniles. Estrategias del desencanto*. Bogotá: Norma.
- Rendón, Héctor. (2009). *De liras a cuerdas. Una historia social de la música a través de las estudiantinas. Medellín, 1940-1980*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia.
- Restrepo Duque, Hernán. (1971). *Lo que cuentan las canciones. Cronicón musical*. Bogotá: Ediciones Tercer Mundo.
- Restrepo Duque, Hernán. (1991). *Las 100 mejores canciones colombianas y sus autores*. Bogotá: RCN & Sonolux.
- Restrepo, Juana (2012, marzo). De rock, porro y cumbia. *Revista Bacanika*. Retrieved from <http://www.bacanika.com/index.php/historia/perfiles/item/de-rock-porro-y-cumbia>
- Revista Cromos. (2014, 24 de enero). El día que Brigitte Bardot cantó un bambuco colombiano en Francia. *Revista Cromos*, 94–95.
- Reyes, Gerardo. (2003). *Don Julio Mario*. Bogotá: Grijalbo.
- Reynols, Simon. (2011). *Retromania. Pop Culture's Addiction to Its Own Past*. New York: Faber and Faber.
- Rico Salazar, Jaime. (2004). *La canción colombiana su historia, sus compositores, sus mejores intérpretes y sus canciones*. Bogotá: Norma.
- Rivera, José Eustasio. (1984). *La Vorágina*. Bogotá: Círculo de Lectores.
- Rodrigues, Wallace. (2014). Tropicalismo e cinema na construo de uma identidade cultural nacional. *Cadernos de Pesquisa*, 21(2), 1–9.
- Rodríguez, Martha Enna. (2009). *Sinfonía del terruño de Guillermo Uribe Holguín. La obra y sus contextos*. Bogotá: Universidad de Los Andes.
- Rodríguez, Martha Enna. (2012). El bambuco, música “nacional” de Colombia: entre costumbre, tradición inventada y exotismo. *Revista Del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, 26(26), 297–342.
- Rojas, Cristina. (2001). *Civilización y Violencia: La Búsqueda de la Identidad en la Colombia Del Siglo XIX*. Bogotá: Norma.
- Rojas, Juan Sebastián. (2009). Los gaiteros de Bogotá. Una perspectiva sobre el transplante musical de la gaita a la capital. In *Música y sociedad en Colombia. Traslaciones, legitimaciones e identificaciones* (pp. 269–288). Bogotá: Universidad Del Rosario.
- Rojas, Juan Sebastián. (2012). “me siento orgullosa de ser negra y ¡que viva el bullerengue!”: identidad étnica en una nación multicultural. El caso del Festival Nacional del Bullerengue en Puerto Escondido, Colombia. *Cuadernos de Música, Artes Visuales Y Artes Escénicas*, 7(2), 139–157.
- Rollin Stone. (2013). 50 Grandes Canciones Colombianas. *Rolling Stone*.
- Romero, José Luis. (1976). *Latinoamérica. Las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

- Rosaldo, Renato. (1997). Cultural Citizenship, Inequality, and Multiculturalism. In Flores, William; Banmayor, R. (Ed.), *Latino Cultural Citizenship: Claiming Identity, Space, and Politic* (pp. 27–38). Boston: Beacon Press.
- Roszak, Theodore. (1970). *El nacimiento de una contracultura*. Barcelona: Editorial Cairós.
- Rubbini, Mariangela. (2010, 25 de octubre). ChocQuibTown, del pacífico para el mundo. *Revista Shock*, 38–45.
- Rubbini, Mariangela. (2011a, 26 de abril). Iván Benavides & Richard Blair, los padres de la nueva música colombiana. *Revista Shock*, 72–77.
- Rubbini, Mariangela. (2011b, julio). Chocquibtown, del Pacífico para el mundo. *Color de Colombia*, 23.
- Rubbini, Mariangela. (2016, January 15). Una conversación con el músico Iván Benavides. *El Espectador*, p. 17. Bogotá.
- Rubiano, Roberto. (2014). La ciudad de la furia. In *¡Fuera zapato viejo! Crónicas, retratos y entrevistas sobre la salsa en Bogotá* (pp. 295–309). Bogotá: Idartes & Instituto Distrital de Patrimonio Cultural.
- Ruiz Hernandez, Álvaro. (1983). *Personajes y episodios de la canción popular*. Barranquilla: Luz Negra.
- Said, Edward. (2008). *Orientalismo*. España: DeBolsillo.
- Samper, José María. (1866). De Onda a Cartagena. Retrieved February 20, 2016, from <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/literatura/cuac/cuac39a.htm>
- Samper, José María. (1861). *Ensayo sobre las revoluciones políticas y la condición social de las repúblicas colombianas*. Bogotá: Incunables.
- Samper, José María. (1867). El bambuco. In Bermúdez, Egberto; Cortés, Jaime (Ed.), *Musicología en Colombia. Una introducción* (pp. 57–64). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Sánchez Baute, Alfonso. (2008). *Libranos del bien*. Bogotá: Alfaguara.
- Sánchez, Aidaluz. (2010). *Prácticas discursivas a propósito de las llamadas Nuevas Músicas Colombianas: Estudio de caso grupo musical Curupira*. Universidad Nacional de Colombia. Tesis de maestría.
- Sánchez, Pilar. (2014). Turismo, emprendimiento y la privatización de las políticas culturales. In M. Chaves, Margarita; Montenegro, Mauricio; Zambrano (Ed.), *El valor del patrimonio: mercado, políticas culturales y agenciamientos sociales* (pp. 135–168). Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH).
- Sanín, Juan Diego. (2010a). Libertad, pasión y orden. Reconfiguración de la simbología nacional a través del mercado. In *Preámbulo. Ejemplos empíricos de identidad nacional de baja intensidad en Cundinamarca y Boyacá* (pp. 103–150). Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Sanín, Juan Diego. (2010b). Made in Colombia. la construcción de la colombianidad a través del mercado. *Revista Colombiana de Antropología*, 46, 27–61.
- Santamaría, Carolina. (2005). *De la generalidad de lo genérico al género: la industria musical y la producción de identidades latinoamericanas en la primera mitad del siglo XX. Actas del VI congreso latinoamericano IASPM-AL*. Buenos Aires. Retrieved from <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2012/01/carolinasantamaria.pdf>
- Santamaría, Carolina. (2006a). *Bambuco, tango and bolero; music, identity and class struggles in Medellín, Colombia, 1930-1953*. University of Pittsburgh. Tesis doctoral.
- Santamaría, Carolina. (2006b). La “Nueva Música Colombiana”: la redefinición de lo nacional bajo las lógicas de la world music. Retrieved March 30, 2014, from <http://www.uc.cl/historia/iaspm/lahabana/articulosPDF/CarolinaSantamaria.pdf>
- Santamaría, Carolina. (2007a). El bambuco, los saberes mestizos y la academia: Un análisis histórico de la persistencia de la colonialidad en los estudios musicales latinoamericanos. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, 28(1), 1–23.
- Santamaría, Carolina. (2007b). La “Nueva Música Colombiana”: La redefinición de lo nacional en épocas de la world music. *El Artista: Revista de Investigaciones En Música Y Artes Plásticas*, 4(4), 6–24.
- Santamaría, Carolina. (2009). Estado del arte de los inicios de la historiografía de la música popular en Colombia. *Memoria Y Sociedad*, 13(26), 87–103.
- Santoro, Gene. (2001). *Myself When I Am Real: The Life and Music of Charles Mingus*. USA: Oxford University Press.
- Santos, Boaventura de Sousa. (1998). *De la mano de Alicia. Lo social y lo político en la postmodernidad*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, Ediciones Uniandes.

- Sardi Perea, E. (2007). Cambios Sociodemográficos en Colombia: Período Intercensal 1993–2005. *Revista de Información Básica. DANE*, 4, 13–27.
- Sassen, Saskia. (2007). La ciudad global: emplazamiento estratégico, nueva frontera. In M. Laguillo (Ed.), *Barcelona 1978 – 1997* (pp. 36–44). Barcelona: Macba. Retrieved from [http://www.macba.es/PDFs/saskia\\_sassen\\_manolo\\_laguillo\\_cas.pdf](http://www.macba.es/PDFs/saskia_sassen_manolo_laguillo_cas.pdf)
- Semana. (1947, noviembre). Con su música a otra parte. *Revista Semana*, 3.
- Semana. (1949, enero). Fabricando Alegría. *Revista Semana*, 24–27.
- Semana. (1950, diciembre). Exitos del año. *Revista Semana*, 26–28.
- Semana. (1993, octubre). El compa' e Carlos. *Revista Semana*.
- Semana. (1994, mayo). Un oligarca del ritmo. *Revista Semana*, 72–78.
- Semana. (2001, octubre). Regreso a las raíces. *Revista Semana*.
- Semana. (2002, marzo). “Quiero serle fiel a la música colombiana”. *Revista Semana*, 62–64.
- Semana. (2015, julio). Totó la Momposina y su filosofía: “lo nuevo es lo viejo y lo viejo es lo nuevo.” *Revista Semana*.
- Sennett, Richard. (2008). *La cultura del nuevo capitalismo*. Culture.
- Serje, Margarita. (2011). *El revés de la nación. Territorios salvajes, fronteras y tierras de nadie*. Bogotá: Universidad de Los Andes.
- Serrano, José; Viveros, Mara. (2006). Regímenes de ordenamiento social y representaciones de diferencia en Colombia contemporánea. In C. et al. Cáceres (Ed.), *Sexualidad, estigma y derechos humanos: desafíos para el acceso a la salud en América Latina* (pp. 93–112). Lima: CLAM-Ciudadanía Sexual.
- Serrano, Rafael. (2002). Los Arnedo: Maestros del jazz en tiempos de éxodo. *Revista Nómadas*, (16), 143–160.
- Sevilla, Manuel; Ochoa, Juan Sebastián; Santamaría, Carolina; Cataño, C. (2014). *Travesías por la tierra del olvido: modernidad y colombianidad en la música de Carlos Vives y La Provincia*. Bogotá: Universidad Javeriana.
- Shock. (2010). Especial Bicentenario. Los patriotas. 200 Años de Colombian Revolution. *Revista Shock*, 35–47.
- Sierra, Luz María. (1994, April 24). Se silenció el clarinete. *El Tiempo*, p. 11A. Bogotá.
- Silva, Renán. (2001). La Encuesta Folclórica Nacional. 1942. Presentación de la encuesta y esbozos de un primer análisis. *Anuario De Investigaciones*, (1), 375–391.
- Silva, Renán. (2006). *Sociedades campesinas, transición social y cambio cultural en Colombia. La encuesta folclórica nacional de 1942: aproximaciones empíricas y analíticas*. Medellín: La Carreta Social.
- Slater, Rusell. (2010). Cumbia Should be the Latin Music: An Interview with Bomba Estéreo. Retrieved February 23, 2016, from <http://soundsandcolours.com/articles/colombia/cumbia-should-be-the-latin-music-an-interview-with-bomba-estereo-1132/>
- Smith, Philip. (2012). Becoming Iconic: The Cases of Woodstock and Bayreuth. In J. et. al. Alexander (Ed.), *Conic Power. Materiality and Meaning in Social Life* (pp. 171–183). New York: Palgrave Macmillan.
- Sommer, Doris. (2004). *Ficciones fundacionales : las novelas nacionales de América Latina*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Spottswood, Richard. (1990). *Ethnic Music on Records A Discography of Ethnic Recordings Produced in the United States, 1893-1942. Volume 4. Spanish, Portuguese, Philippine, Basque*. USA: University of Illinois Press.
- Stokes, Martin. (2004). Music and the Global Order. *Annual Review of Anthropology*, 33(1), 47–72.
- Straw, Will. (1991). Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music. *Cultural Studies*, 5(3), 368–388.
- Straw, Will. (2006). La música dance. In Frith, Simon; Straw, W. (Ed.), *La otra historia del rock. Aspectos clave del desarrollo de la música popular: Desde las nuevas tecnologías hasta la política y la globalización* (pp. 215–236). Barcelona: Robinbooks.
- Tagg, Philip. (1982). *Nature as a Musical Mood Category* (IASPM Norden's working paper series). Retrieved from <http://tagg.org/articles/nature.html>
- Tagore, Rabindranath. (2012). *Nacionalismo*. México: Taurus.
- Taylor, Timothy. (2007). *Beyond Exotism. Western Music and the World*. Durham: Duke University Press.
- Tello, Aurelio. (2004). Aires nacionales en la música de América Latina como respuesta a la búsqueda de identidad.



- Hueso Húmero*, (44), 212–239.
- Theberge, Paul. (2004). The Network Studio: Historical and Technological Paths to a New Ideal in Music Making. *Social Studies of Science*, 34(5), 759–781. <http://doi.org/10.1177/0306312704047173>
- Therrien, Mónica. (2011). Los dilemas de las políticas culturales de patrimonialización en Colombia. In M. Chaves (Ed.), *La multiculturalidad estatalizada. Indígenas, afrodescendientes y configuraciones de estado* (pp. 239–253). Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH).
- Thomas, Frank. (2011). *La conquista de lo cool el negocio de la contracultura y el nacimiento del consumismo moderno*. España: Alpha Decay.
- Thompson, E. P. (1995). *Costumbres en común*. Barcelona: Grijalbo Mondadori.
- Thornton, Sarah. (1995). *Club Cultures: Music, Media, and Subcultural Capital*. Cambridge: Polity Press.
- Tomlinson, Gary. (2007). *The Singing of the New World. Indigenous Voice in the Era of European Contact*. UK: Cambridge University Press.
- Tönnies, Ferdinand. (1979). *Comunidad y asociación*. Barcelona: Península.
- Torres, Edelberto. (1981). La nación: problemas teóricos e históricos. In *Estado y Política en América Latina* (pp. 87–132). México: Siglo XXI Editores.
- Tovar, Hermes. (2001). *Migrations en Colombie. Amérique Latine Histoire et Mémoire*. Amérique Latine Histoire et Mémoire.
- Triana, Gloria. (2012, 22 de octubre). Aquel invierno en Estocolmo. *El Universal*. Barranquilla. Retrieved from <http://www.eluniversal.com.co/suplementos/facetas/aquel-invierno-en-estocolmo-95650>
- Turino, Thomas. (2003). Nationalism and Latin American Music: Selected Case Studies and Theoretical Considerations. *Latin American Music Review*, 24(2), 169–209.
- Ulloa Sanmiguel, Alejandro. (1991). Modernidad y música popular en América Latina. *Iztapalapa*, 24, 51–76.
- Ulloa Sanmiguel, Alejandro. (1992). *La salsa en Cali*. Cali: Universidad del Valle.
- Urán, Omar. (1996). *Medellín en vivo. La historia del rock*. Medellín: Instituto popular de Capacitación; Corporación Región; Viceministerio de la juventud.
- Urango, Juan Carlos. (2010). Entre lo narrativo y lo descriptivo ¿Qué predomina en la música de acordeón del Caribe colombiano? *Cuadernos de Literatura Del Caribe E Hispanoamérica*, (12), 169–188.
- Uribe Holguín, Guillermo. (1941). *Vida de un músico colombiano*. Bogotá: Voluntad.
- Uribe, María Teresa. (2001). *Nación, Ciudadano y Soberano*. Medellín: Corporación Región.
- Urry, John. (1990). *The Tourist Gaze: Leisure and Travel in contemporary Societies*. Thousand Oaks: Sage.
- Valdés, Justo. (2013). Carta al presidente Juan Manuel Santos. Retrieved February 1, 2016, from [https://issuu.com/sonidosenraizados/docs/juan\\_manuel\\_santos\\_-\\_carta\\_de\\_palen](https://issuu.com/sonidosenraizados/docs/juan_manuel_santos_-_carta_de_palen)
- Valencia Tovar, Álvaro (1991, 22 de noviembre). Escalona. *El Tiempo*. Bogotá.
- Vallejo, Fernando. (1995). *Almas en pena chapolas negras*. Bogotá: Alfaguara.
- Vallejo, Maryluz. (2004). Los lectores de “Semana” (1946-1961). Cartas de un país paradójico. *Signo Y Pensamiento*, 23(45), 89–104.
- Vanegas, Carolina. (2010). Representaciones de la Independencia y la construcción de una “imagen nacional” en la celebración del centenario en 1910. In *Las historias de un grito. Doscientos años de ser colombianos. Exposición conmemorativa del Bicentenario 2010* (pp. 104–127). Bogotá: Museo Nacional de Colombia.
- Vega, Luis Daniel. (2010, 18 de noviembre). El hombre que supo escuchar. *Revista Arcadia*, 24–25.
- Veloso, Caetano. (2004). *Verdad Tropical. Una Historia de Música y revolución en Brasil*. Barcelona: Salamandra.
- Vera, Nelson. (2007). Camino se hace al cantar. Contrapuntos vitales con la cultura emergente de jóvenes músicos de “nuevas (y/o alter-nativas) músicas colombianas.” *Primer Encuentro Interdisciplinario de Investigaciones Musicales*. Bogotá.
- Vergara y Vergara, José María. (2001). Poesía popular - carácter nacional. In J. Bermúdez, Egberto; Cortés (Ed.), *Musicología en Colombia. Una introducción* (pp. 39–56). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Vignolo, Paolo. (2010). Metamorfosis de una pasión. La otra cara de Colombia: en búsqueda de una marca país. In *Preámbulo. Ejemplos empíricos de identidad nacional de baja intensidad en Cundinamarca y Boyacá* (pp. 89–102). Bogotá: Ministerio de Cultura.

- Vila, Pablo. (2001). Música e identidad. La capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos, las letras y las actuaciones musicales. In A. Ochoa, Ana María; Cragnolini (Ed.), *Músicas en transición* (pp. 15–44). Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Virno, Paolo. (2002). *Gramática de la multitud*. Madrid: Traficante de sueños.
- Viveros, Mara. (2009). La sexualización de la raza y la racionalización de la sexualidad en el contexto latinoamericano actual. *Revista Latinoamericana de Estudios Feministas*, 1, 63–81.
- Vives, Carlos. (2010, julio). Colombian Revolution. *Revista Shock*, 36.
- Vizcaino, Milciades. (2002). *La HJN: precursora de la radio colombiana y soporte en la construcción del Estado-Nación*. Bogotá: Universidad del Rosario.
- Wade, Peter. (1998). Music, Blackness and National Identity: Three Moments in Colombian History. *Popular Music*, 17(1), 1–19.
- Wade, Peter. (2000). *Music, race, & nation : música tropical in Colombia. Chicago studies in ethnomusicology*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Wade, Peter. (2002). *Música, raza y nación. Música tropical en Colombia*. Bogotá: Vicepresidencia de la República de Colombia.
- Wade, Peter. (2003). Repensando el mestizaje. *Revista Colombiana de Antropología*, 39, 273–296.
- Wade, Peter. (2005a). Nacionalismo musical en un contexto transnacional: la música popular costeña en Colombia. In *Colombia y el Caribe / XIII Congreso de Colombianistas* (pp. 191–201). Barranquilla: Ediciones Udinorte.
- Wade, Peter. (2005b). Rethinking “Mestizaje”: Ideology and Lived Experience. *Journal of Latin American Studies*, 37(2), 239–257.
- Wade, Peter. (2009). Making Nations Through Race and Sex. In P. Wade (Ed.), *Race and Sex in Latin America* (pp. 110–155). New York: Pluto Press.
- Wade, Peter. (2011). Multiculturalismo y racismo. *Revista Colombiana de Antropología*, 2(47), 15–35.
- Wallerstein, Immanuel. (1991). La construcción de los pueblos: Racismo, Nacionalismo, Etnicidad. In I. Balibar, Etienne; Wallerstein (Ed.), *Raza, Nación y Clase* (pp. 111–134). Madrid: IEPALA.
- Whiteley, Sheila. (2000). *Women and popular music: Sexuality, identity, and subjectivity*. New York: Routledge.
- Wilson, Pablo. (2013). *Rock Colombiano. 100 discos - 50 años*. Bogotá: Ediciones B.
- Woodward, Ian; Ellison, David. (2012). How to Make an Iconic Commodity: The Case of Penfolds’ Grange Wine. In *Iconic Power. Materiality and Meaning in Social Life* (pp. 155–169). New York: Palgrave Macmillan.
- Yie, Maite. (2010). Narrativas de pasado, de nación y ciudadanía en las celebraciones patrióticas durante el siglo XX en Colombia. In *Las historias de un grito. Doscientos años de ser colombianos. Exposición conmemorativa del Bicentenario 2010* (pp. 130–165). Bogotá: Museo Nacional de Colombia.
- Yúdice, George. (1999). La industria de la música en la integración América Latina-Estados Unidos. In *Las industrias culturales en la integración latinoamericana* (pp. 181–243). México: Grijalbo.
- Yúdice, George. (2007). *Nuevas tecnologías, músicas y experiencia*. España: Gedisa.
- Yúdice, George. (2008). *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.
- Zalamea Borda, Eduardo. (1934). *Cuatro años a bordo de mí mismo* (6ta ed.). Medellín: Bedout.
- Zambrano, Carlos. (2004). La nación en transición. Dinámicas sociopolíticas del reconocimiento de la diversidad. In J. Arocha (Ed.), *Utopía para los excluidos. El multiculturalismo en Africa y América Latina* (pp. 231–259). Bogotá: CES - Universidad Nacional de Colombia.
- Zamudio, Daniel. (1978). El folklore musical en Colombia. In *Textos sobre música y folklore. Boletín de programas de la radiodifusora nacional de Colombia. Tomo I* (pp. 398–421). Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Zapata-Cortés, Diana. (2010). Mestizaje nacional: una historia “negra” por contar. *Memoria Y Sociedad*, 14(29), 91–105. Retrieved from <http://memoriaysociedad.javeriana.edu.co/articulo.php?id=139>
- Zapata, Gloria; Goubert, Beatriz; Maldonado, J. (2004). *Universidad, músicas urbanas, pedagogía y cotidianidad*. Bogotá: Universidad Pedagógica.

## **Anexo 1.**

### **Las voces y los actores: Presentación de los entrevistados**

#### **Mario Negret**

Trombonista y músico bogotano. En su juventud trabajó en “Nuevo Mundo”, una de las primeras emisoras radiales de Bogotá. Por casi una década tocó el trombón en la Orquesta de Lucho Bermúdez, agrupación con la cual grabó varios discos y viajó por Colombia y diferentes países de América. Tras retirarse de la Orquesta de Lucho Bermúdez se unió a la Orquesta Filarmónica de Bogotá, institución de la cual es pensionado.

**Fecha y lugar de la entrevista:** Bogotá, 9 de mayo de 2015.

---

---

#### **Javier Aguilera**

Percusionista nacido en Tunja, Boyacá, radicado en Bogotá hace más de 40 años. Contribuyó a la formación de la escena del rock y el jazz en el país. A lo largo de su trayectoria musical ha integrado infinidad de tríos y cuartetos de jazz, lo que lo llevó a compartir escenario con músicos como Armando Manrique, Joe Madrid y Jaime Salcedo. Adicionalmente es autor y coautor de varias publicaciones, entre ellas: *Nocturno en Mi Bemol Mayor. Crónicas del amanecer musical colombiano* (2014 - Cuéllar Editores), y *Jazz en Bogotá* (2010, Instituto Distrital de Patrimonio Cultural).

**Fecha y lugar de la entrevista:** Bogotá, 10 de agosto de 2015.

---

---

#### **Iván Benavides**

Músico, compositor, productor y gestor cultural. Inicia su carrera musical como integrante del dueto Iván y Lucía. Hizo parte de La Provincia, el grupo de Carlos Vives, para quien compuso canciones como “La tierra del olvido”. En los años 90 y principios del siglo XXI conformó agrupaciones como Bloque de Búsqueda y Sidestepper. Ha sido productor de múltiples trabajos discográficos, entre ellos “Somos pacífico”, el primer disco de Chocquibtown. En los últimos años se ha desempeñado como conferencista y funcionario del Ministerio de Cultura.

**Fecha y lugar de la entrevista:** Bogotá, 25 de agosto de 2015.

---

---

#### **Mario Galeano**

Músico, compositor y docente bogotano. Inició sus estudios en la Universidad Javeriana de Bogotá y se graduó en el Departamento de Músicas del Mundo del Conservatorio de Rotterdam,

Holanda. Es líder de la agrupación Frente Cumbiero, una de las referentes de la Nueva Música Colombiana. Adicionalmente ha conformado grupos como Los Pirañas, y junto al músico y productor inglés William Holland (conocido en el mundo de la música electrónica como ‘Quantic’) ha liderado el proyecto “Ondatropica”

**Fecha y lugar de la entrevista:** Bogotá, 24 de septiembre de 2015.

---

---

### **Carlos Iván Medina**

Músico y pianista bogotano. A finales de los años ochenta lideró el grupo Distrito Especial junto con Bernardo Velasco y Einer Escaf. Distrito Especial fue una influencia importante para Carlos Vives, por ello a mediados de los años noventa Medina se integró como pianista de La Provincia, y, más adelante, participó en el proyecto Bloque de Búsqueda. Desde hace casi dos décadas es pianista del grupo de Carlos Vives.

**Fecha y lugar de la entrevista:** Bogotá, 22 de enero de 2016.

---

---

### **Juan Sebastián Corcione**

Artista visual y docente colombo-italiano. Es integrante del colectivo musical El Freaky, un grupo de DJs colombianos que se ha hecho famoso gracias a “mezclar” o superponer *beats* electrónicos a temas clásicos de grupos como Los Corraleros del Majagual. En los últimos años El Freaky ha compartido tarima con agrupaciones como Chocquibtown o Carlos Vives (a quien acompañó en su última gira nacional [2015]), y se ha presentado en festivales internacionales como Vive Latino [2014] y South by Southwest [2016].

**Fecha y lugar de la entrevista:** Bogotá, 10 de junio de 2015.

---

---

### **Sara Skolnick**

DJ, ptoctora y promotora estadounidense de ascendencia ecuatoriana radicada en Boston. Desde hace varios años es conocida en la escena del *dancehall* y el *moombahton* como “DJ Riobamba”. Es co-fundadora de Picó Picante una fiesta que congrega músicos y géneros de diferentes países del mundo, principalmente de América Latina y el Caribe. A lo largo de su carrera artística ha compartido escenario con grupos como Bomba Estéreo y músicos como Tego Calderón.

**Fecha y lugar de la entrevista:** Boston (USA), 27 de octubre de 2014.

---

---



### **Jaime Eduardo Jaramillo**

Sociólogo y docente pensionado de la Universidad Nacional de Colombia. Fue entrevistado en el marco de este proyecto dado que por varios años coordinó la cátedra de Sociología publicitaria en el departamento de Sociología de la Universidad Nacional (sede Bogotá), razón por la cual sus trabajos son referentes importantes para los estudios sobre cultura popular e identidad nacional en Colombia.

**Fecha y lugar de la entrevista:** Bogotá, 24 de marzo de 2015.

---

---

### **Hernando Puerto**

Publicista y docente de la Universidad Central nacido en Cali aunque radicado hace muchos años en Bogotá. Fue entrevistado en este proyecto por dos razones fundamentales: fue profesor de producción musical de Carlos Vives cuando este cursaba estudios de publicidad en la universidad Jorge Tadeo Lozano de Bogotá, y por haber asistido en dos ocasiones a presentaciones en vivo de la Orquesta de Lucho Bermúdez.

**Fecha y lugar de la entrevista:** Bogotá, 5 de febrero de 2015.

---

---

### **Luis Eduardo Reyes**

Docente y crítico de cine bogotano. Fue entrevistado en este proyecto por haber asistido a la última presentación en vivo de la Orquesta de Lucho Bermúdez en Bogotá.

**Fecha y lugar de la entrevista:** Bogotá, 18 de mayo de 2015.

---

---