

# La nueva música colombiana en Bogotá en la primer década del siglo XXI

Manuel Antonio Hernández

2014-12-15

## LA NUEVA MÚSICA COLOMBIANA EN BOGOTÁ EN LA PRIMERA DÉCADA DEL SIGLO XXI



Ya se ha escrito, justificado y teorizado acerca de *la nueva música colombiana* y sus problemáticas adyacentes en relación con lo cultural, social, económico y político (Hernández Salgar, 2007; Hernandez Salgar, 2004; A. M. Ochoa, 1996; A. M. B. Ochoa, C., 2009; Ana María Ochoa, 2003; Pinzón, 2009; Rojas, 2000; Santamaría, 2006; Wade, 2000). Sin embargo, no se puede decir que, al respecto, se ha escrito con suficiencia, ya que las publicaciones de carácter investigativo en el país siguen siendo escasas, pero más aún, porque este tipo de problemáticas necesita ser actualizado y revisado desde las distintas miradas y enfoques que, como consecuencia de la compleja dinámica social y cultural, lo crean y transforman constantemente.

Precisamente, el presente artículo es el resultado, desde la perspectiva del músico, de un esfuerzo por entender la realidad social de un espacio cultural/musical-comunicativo inter-relacionado, el cual muchos de los artistas activos en la ciudad de Bogotá han recorrido, así como sucede en muchos centros urbanos del resto del país, sin lograr un espacio visible en el mercado o un acceso claramente tangible en la circulación de prácticas artísticas propiciada por distintos entes públicos y/o privados.

La investigación realizada tuvo dos propósitos fundamentales; el primero, generar reflexión en torno al proceso de transformación que actualmente tienen las músicas Colombianas y el segundo, ser un aporte desde la investigación, en el fortalecimiento de los procesos de creación, desarrollo y difusión de las músicas tradicionales dentro de las lógicas de mercado (si llegase a considerarse pertinente) y sobre todo, al interior de otras formas de circulación, a través del análisis cuidadoso de los medios y herramientas de comunicación utilizados por algunos grupos representativos.

Así, al acercarse a las músicas nacionales, como sujetos, como parte de un movimiento o comunidad, al decir de la profesora Flórez (2010) y especialmente como artistas, son varias las dudas que surgen en cuanto a sus orígenes, desarrollos y, sobre todo, proyección actual: ¿qué factores han motivado estas transformaciones discursivas de las músicas regionales?, ¿qué intereses pueden incidir en las transformaciones sufridas por las músicas colombianas (culturales, sociales, económicos, políticos, etc.)?, ¿es el acceso a los distintos lenguajes que integran estas nuevas discursividades homogéneo?, ¿qué expectativas e intereses tienen los artistas y la audiencia frente a estas expresiones culturales y sus cambios?

Frente a estas primeras incógnitas que motivaron la investigación, se hace notorio que, por influencia de los medios masivos y de los grandes mercados e industrias del entretenimiento, algunos lenguajes o algunos géneros están primando en circulación y ventas sobre los nacionales. Información proporcionada por el Maestro Raúl Platz en entrevista personal, luego de asistir a una reunión de informe de actividades acerca de derechos de autor, organizada por Sayco, en la ciudad de Bogotá (Platz, 2012).)' onmouseout='tooltip.hide();>1\_ hecho que no promueve ni hace evidente la importancia del proceso citado en el ámbito social, salvo por algunos casos excepcionales, tales como *Carlos Vives*, *Fonseca* o *Cabas* (artistas de gran envergadura mediática); sin embargo los agentes, individuos, grupos y colectivos productores de estas expresiones, han comenzado a buscar formas de re-significación para, de esta manera, ganar terreno en el mercado y lograr así una mayor difusión sus creaciones. Aunque no podemos dejar de lado la crucial pregunta hecha por el maestro Juan Miguel Sossa con relación a si será realmente importante, necesario o interesante para dichas expresiones, vincularse a la actual industria cultural (Sossa, 2012). Uno de los elementos de la presente investigación estuvo encaminado a identificar dichas formas de inclusión y las nuevas formas de relación de la música con los individuos y con los grupos sociales; así como a identificar algunos elementos, con relación a las motivaciones que han llevado a algunos artistas a expresarse a través de formas híbridas de comunicación y lenguaje, dentro de contextos ajenos a su formación o contactos con formas particulares de arte distintos a la música.

Como ya se ha hecho evidente en otros estudios ( Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2012; Wade, 2000), es importante anotar que los países latinoamericanos tienen una gran riqueza en músicas y expresiones artísticas y culturales de muchas índoles. Es por esto que, adicionalmente, el presente artículo busca ser un aporte, desde la discusión-investigación, en el fortalecimiento de los procesos de inclusión y desarrollo de las músicas tradicionales en algunas formas de circulación, por medio de la identificación de las distintas variables que intervienen en su actual desarrollo, así como de los principales focos que retrasan y problematizan su crecimiento con respecto a la circulación y sobre todo, en el ámbito de la difusión.

## ***ESTADO DEL ARTE DE LAS INVESTIGACIONES EN MÚSICAS COLOMBIANAS EN BOGOTÁ***

La música colombiana ha pasado por varios procesos históricos, cumpliendo diversas funciones desde lo social, cultural y político, y más recientemente, económico y comunicacional; los músicos, como los agentes productores de este material artístico, han desempeñado un papel crucial en dichos procesos. En esta relación músico-músicas se han logrado identificar unos procesos histórico-sociales más o menos regulares de apropiación, ejecución, influencia y transformación entre culturas, sociedades e individuos, y de esta manera se ha ido desarrollando, o mejor aún, transformando la música a través de la integración, fusión y mezcla de los diversos factores en juego.

En esta revisión cronológica se han logrado identificar dos fuerzas principales opuestas y ancladas en el pasado histórico de dos grupos igualmente en continuo conflicto (de forma consciente en algunos casos, aunque no en la mayoría); por un lado, las músicas producidas por los grupos sociales que transmiten su conocimiento a través de la tradición oral; por el otro, los grupos que se han amparado en las fuerzas “modernizadoras” de la racionalidad y el método científico, que transmiten su conocimiento por medio de la escritura. El primero, caracterizado por los grupos y comunidades indígenas y campesinas; el segundo, por los músicos formados en academias y que por lo general se dedican de tiempo completo a su oficio. El primero no presenta una estructura de desarrollo conscientemente constituida, mientras que el segundo se encuentra plenamente representado en la institución conocida como “el conservatorio” y la academia.

Como fuerzas tradicionales de oposición, han sido éstas las vías por las que se ha identificado al músico y los problemas en relación con el arte musical; sin embargo, en la actualidad las fuerzas en juego se han multiplicado. Por un lado ha surgido la posición de las músicas populares norteamericanas como el Rock y el Jazz, las cuales, gracias a los medios masivos de comunicación y al sistema *fordista*, han penetrado en los grupos sociales más diversos y los han influenciado en algunos elementos de suma relevancia, como: las formas de creación; los lenguajes armónicos y melódicos; la instrumentación; la producción musical; la producción artística, cultural y administrativa; las formas de grabación y las formas de distribución (González Rodríguez, 1986; Miñana Blasco, 2000; A. M. Ochoa, 1996; Ana María Ochoa, 2003). Más allá de esto, la gran influencia de estas músicas es la introducción en la organización cultural del mercado de la música y de la industria del entretenimiento; en primer lugar, como consecuencia de la gran popularidad alcanzada por el Swing en los años treinta como la versión comercial del género Jazz y luego en los sesentas, con el surgimiento del Rock (Muñoz Vélez, 2007; Rodríguez Vítta, 2014; Rodríguez Vítta, 2012; Venegas, 2009).

En este punto es posible identificar cómo, tras la aparición de los estados nacionales en occidente, se sucedieron dos procesos principales; primero, se identificaron unas músicas que se catalogaron como primitivas y propias de los grupos indígenas “atrasados” y “primitivos”, mientras que se legitimaron otras músicas amparadas en “lo nacional” (visiones que se han ido transformando en las investigaciones recientes). Sin embargo, en los periodos de entre guerra y de posguerra, se sucedieron movimientos de reacción, también evidentes en lo artístico, que con su carácter reaccionario y contestatario lograron gran acogida dentro de la audiencia, situación que fue rápidamente aprovechada por los naciotes mercados musicales, generando así un campo en el mercado de consumo que debía ser explotado (Cortés, 2003).

Como lo evidencia García Canclini ( 2001), la historia “universal”, que en realidad está basada en la historia del occidente centro-europeo, es un relato que ha tratado de cobijar a los países latinoamericanos; así, la realidad socio-cultural de estos espacios se evidencia interrelacionada entre supervivencias de un pasado indígena con matices de la época colonial, unas ideas modernizadoras y unos ideales posmodernos. En dicho contexto, los jóvenes músicos de las urbes, que por su condición natural, expuestos a los medios masivos de comunicación, tienen un contacto constante con músicas como el rock o el pop y una influencia del entorno académico (así como también de unas músicas hegemónicamente legitimadas), entran en contacto con grupos e individuos procedentes del entorno rural que por diversas razones, como el desplazamiento (en el caso concreto de Bogotá), llegan al mismo espacio y transitan por los mismos procesos de participación.

¿Qué sucede entonces, en relación con la construcción de la noción de músico, sus imaginarios y sus formas de

representación, cuando instituciones como la Orquesta Filarmónica de Bogotá que, con instrumentos de procedencia centro-europea, desarrolla el montaje de un repertorio de músicas tradicionales colombianas y adicionalmente lo graba y distribuye dentro de la lógica de la música popular-comercial?; ¿cómo se transforma el universo sonoro y perceptivo de los músicos formados mediante tradición oral cuando éstos llegan a las urbes y se ven en la necesidad de adaptarse y re-significarse dentro de unos nuevos espacios y estructuras sociales y económicas? En los planteamientos anteriores, se hace evidente que en el contexto urbano no solo entra en juego un problema de poderes o de deconstrucción de saberes, sino que de manera más profunda, se están transformando realidades culturales, de construcción de subjetividades e identidades, así como sociales, de forma simultánea y diversa.

El punto central de la situación planteada no está, únicamente, en el discurso musical, sino en el contexto cultural que lo acompaña. Es un hecho que las músicas regionales del país son por definición el resultado de un encuentro intercultural, lo cual se hace evidente al destacar que la gran mayoría de expresiones nacionales son interpretadas con instrumentos de origen europeo, como los siguientes casos: arpa en los llanos colombo-venezolanos, clarinete/bombo/redoblante/platillos en el Pacífico norte, acordeón en el Atlántico, etc. Así, aunque el discurso musical sea distinto entre artistas de formación académica y los que no, serán fácilmente identificables puntos en común con relación a las discursividades, gracias a la cercanía de los instrumentos y sus lenguajes técnicos; sin embargo, el contexto de creación, producción y distribución sí puede tener posturas diametralmente opuestas.

Al indagar en torno a los procesos de encuentro de las distintas subjetividades, así como de tradiciones musicales alrededor de las urbes, es posible encontrar investigaciones muy diversas y profundas en temas centrales en torno a lo político, lo social, lo histórico y lo cultural (Castañeda, 1981; Charris, 1990; Gartner, 1989; Garzón, 2009; Hernández, 2009; A. M. Ochoa, 1996; Venegas, 2009). En lo histórico, por ejemplo, se resalta el hecho del rescate en torno a las músicas tradicionales y la crítica, con predominancia, en la aparición de las músicas centro europeas. En lo social, el hincapié se ha hecho en la influencia de las músicas populares y los medios de comunicación en la conformación de tribus urbanas o grupos concretos identificados con alguna ideología fuertemente representada por un estilo musical en particular. En lo político, se ha debatido con predominancia el problema de los derechos de autor y la protección de los músicos no agremiados y sus obras; desde lo cultural, los planteamientos han tenido una mirada más global, que ubica las expresiones propias de culturas no-modernas en contextos globalizados y estudia el hecho en su conjunto.

Dentro del balance de las investigaciones encontradas, además de las revisadas por el grupo Create (Goubert Burgos, 2009), es posible afirmar que casi todas, en mayor o menor medida, hacen algún recorrido histórico desde su perspectiva de análisis. Así, por ejemplo, se encuentran investigaciones desde el ámbito político, en la Facultad de Derecho de la Pontificia Universidad Javeriana, que se enfrentan al problema de los derechos de autor y debaten la construcción legal del agente productor de arte desde el seno mismo de la categoría de “folklore” (Charris, 1990). Igualmente, se han elaborado discusiones en torno al desarrollo histórico de las políticas culturales en relación con los derechos de autor (Gartner, 1989).

Dentro del ámbito netamente histórico, se encuentran como figuras principales a Egberto Bermúdez, Jaime Cortés y Ellie Anne Duque; los tres trabajando con predominancia el componente histórico y ligados a la Universidad Nacional de Colombia; como consecuencia, se encuentran estrechamente ligados al campo de la música (Bermúdez, 2000; Cortés, 2003; Duque, 1998). Los investigadores relacionados han realizado importantes indagaciones en relación con información y producción cultural y musical publicada en revistas serias y especializadas en música de la Colombia colonial y posterior; allí se indagan aspectos como la construcción ideológica de las músicas nacionales y las discusiones, tanto de carácter político como de tradiciones académicas y populares (Cortés, 2003).

Desde la construcción teórica del problema, los investigadores más reconocidos, además de Duque y Bermúdez, son las profesoras de la Universidad Javeriana Ana María Ochoa y Carolina Santamaría (A. M. Ochoa, 1996, 1997-98; A. M. B. Ochoa, C., 2009; Ana María Ochoa, 1997; Ana María Ochoa, 2003; Santamaría, 2006, 2007; Santamaría Delgado, 2009) y de la Universidad Pedagógica el profesor Manuel Bernal Martínez (M. Bernal, 2002, 2004; Manuel Bernal, 2013). La tesis de grado del profesor Bernal aborda el proceso histórico de la aparición y desarrollo de la bandola andina, ahondando en el problema de la legitimidad de las músicas y los desarrollos particulares de los intérpretes como aporte a una tradición. Por otro lado, Ochoa en su tesis doctoral aborda la aparición y re-contextualización de las músicas folklóricas, principalmente en los contextos urbanos. Ambas investigaciones -así como las posteriores publicaciones de Bernal en el Congreso Internacional de Músicas Populares, y de Ochoa en varios libros y revistas- abordan sus problemas investigativos desde una perspectiva con énfasis socio-político y cultural, poniendo en continua discusión sus propias categorías como la de “músico culto”, para referirse a los músicos formados académicamente, o el uso del término folklore a cambio de “músicas locales”, entre otras.

En ese orden de ideas aparece un buen número de investigaciones hechas desde la Universidad Javeriana, en la Facultad de Ciencias Sociales, que además han sido dirigidas tanto por la profesora Ochoa como por la profesora Santamaría. Dichas investigaciones tienen que ver con la relación social-musical y la oposición tradición/modernidad en los contextos globalizados. Dentro de sus propuestas investigativas y de análisis de los fenómenos relacionados con

la música y los grupos sociales, siempre tienen muy presente los temas políticos y la construcción socio-cultural de los grupos a estudiar, pasando por análisis de estructuras contrastadas entre antigüedad, modernidad y posmodernidad, muy similares a los postulados de García Canclini, aunque a través de otras categorías.

Por otro lado, en la Facultad de Sociología de la Universidad Nacional, las investigaciones relacionadas con este problema y con los temas alrededor del mismo ubican la dicotomía músico o músicas tradicionales y urbanas, en relación con la educación y la construcción de identidades individuales y de grupos sociales, abordándolo de manera reiterativa desde Bourdieu y la teoría del habitus.

Dentro de las producciones de tesis de grado encontradas en las facultades de música de la Universidad Nacional, la Universidad Pedagógica, la Universidad Javeriana y la Universidad Distrital, se destaca el hecho de abordar de manera recurrente los repertorios de las músicas tradicionales colombianas, en la mayoría de los casos desde una indagación de formas de adaptación y apropiación de los mismos a unos lenguajes propios de los instrumentos o de diversas escuelas estilísticas.

### ***Relaciones entre lo Popular, lo Tradicional y lo Erudito: ¿y las Nuevas Músicas?***

En el desarrollo de este documento, y en busca de la identificación de los discursos de legitimación de las “Nuevas Músicas” colombianas como medio de comprensión de los procesos de “Urbanización” de las músicas tradicionales o folclóricas, se hace necesario sumergirse en algunos aspectos que rodean a este fenómeno particular. Entre los temas centrales que en una primera mirada general saltan a la vista, se encuentran las discusiones y reflexiones a propósito de las músicas tradicionales, populares y eruditas. Por otro lado, se hallan los debates acerca de la validez, pertinencia y legitimidad de los procesos de globalización y sus efectos en el arte y particularmente en la música; Como un tema adicional, aunque a la vez inmerso en el anterior de manera constituyente, se encuentra el tema de la comunicación y sus características mediáticas, así como el reconocimiento de sus desarrollos desde la aparición de la radio hasta el internet.

Si bien estos temas han sido expuestos panorámicamente, cada uno presenta unas particularidades que, en muchos casos, están interrelacionadas y han sido abordadas desde distintas ópticas y con diferentes ejes de acción, dependiendo de la disciplina desde la cual se parte para el análisis. La musicología y la etnomusicología, por ejemplo, se han preocupado por los elementos intra-musicales y sus desarrollos, así como por elaborar una crítica hacia los medios de comunicación masificados, evidentes a partir del siglo pasado. La psicología y la sociología han abordado el tema más como un análisis con fines comprensivos acerca de los desarrollos sociales y evolutivos de las culturas y sus músicas, así como los impactos evidentes en esta expresión artística cuando las comunidades arriban a las grandes urbes. Por otro lado, la lingüística y la lingüística aplicada se han centrado en el problema del discurso, tanto textual (en el sentido escrito), como en la función del texto (desde una visión más amplia), y su relación dentro del acto comunicativo; adicionalmente estarían los analistas de la música dentro del ámbito lingüista, con una visión de la música aplicada o entendida desde las teorías del lenguaje y su posibilidad de desarrollo autónomo como discurso (González Rodríguez, 2008).

La intención es la de trazar puentes de análisis entre los distintos enfoques que abordan y centran su mirada sobre la música desde lo técnico, lo social y lo comunicativo-discursivo, con el fin de lograr un paisaje integral sobre los procesos de adaptación, reconstrucción-deconstrucción y de resignificación e identificación que tienen las músicas tradicionales y sus ejecutantes al momento de llegar a las urbes.

En primer lugar, es importante situar la crítica realizada por Carvalho a los adelantos tecnológicos y sus aplicaciones en el contexto de la música popular (Carvalho, 1995). No sin antes hacer una aclaración conceptual con relación a lo que entendemos por música popular. De acuerdo con el musicólogo inglés Philip Tagg, la música popular se puede caracterizar a través de cuatro puntos básicos. Primero, es concebida para ser distribuida masivamente a un grupo o masa heterogénea; segundo, la música popular, a diferencia de las músicas eruditas, que Tagg define como Art Music (Tagg, 1982), es desarrollada y distribuida en formas no escritas; tercero, esta expresión solo es posible en una economía industrial moderna; por último, el contexto de existencia de la música popular debe ser la sociedad capitalista, en donde debe moverse dentro de la ley de libre empresa, la cual se fundamenta en la premisa ideal del vender tanto como sea posible, de tan poco como sea posible, a tantos como sea posible (Tagg, 1982, p. 4). A partir de lo anterior es factible inferir ciertas características de contraste entre la música popular, la tradicional y la erudita.

Es entonces en el ámbito anteriormente descrito, de la música popular, en el que Carvalho habla de dos elementos importantes acerca de la aplicación tecnológica a la música: la equalización y la reverberación. La primera se fundamenta en un principio de equilibrio sonoro, que en algún momento histórico del desarrollo de la música popular fue comercialmente efectivo y posteriormente estandarizado. Como resultado, según Carvalho, se desarrolló en el

mercado general de la música, una colonización de los géneros populares sobre las músicas del mundo (Carvalho, 1995).

Es importante anotar también, que el proceso anterior cobra relevancia y validez como consecuencia de la influencia evolucionista, que en el caso de la música ve en las innovaciones tecnológicas un síntoma de superación y mejoramiento artístico. Es, sin embargo, frente al uso deliberado de la reverberación, en lo que Carvalho hace mayor énfasis, anotando que hace evidente una banalización de la música comercial, ya que este recurso es usado con mayor frecuencia para encubrir falencias técnicas de los intérpretes. Este punto es reafirmado por Adorno, quien además advierte que esta banalidad es controlada, con el fin de hacer vendible la música (Adorno, 1988, p. 27). Además, otro elemento importante tocado por el autor, es la ganancia en la potencia sonora (volumen), alcanzada gracias a las nuevas tecnologías, y la respuesta que la supuesta ganancia generó en los mismos músicos y sobre todo al exceso en su utilización, a través de la aparición del Unplugged –desconectado- (Carvalho, 1995).

Igualmente, Carvalho se refiere a la interpretación musical y a algunas de sus características primordiales en el contexto de la música popular. De acuerdo con los nuevos medios de expresión, hay que decir que las nuevas tendencias evidencian una ejecución musical sin interpretación; en gran medida, dice el autor, esto se debe a la sobre exposición musical, la cual genera precisamente, una esterilidad interpretativa y a la vez receptiva. Es además evidente en la sociedad y sobre todo en la juventud, una des-musicalización de la música y del arte en general, por tres razones fundamentales: 1) La juventud urbana no está expuesta a la diversidad musical; 2) La música en vivo es cada vez más escasa; 3) La población en general carece de una formación musical y artística mínima. Por el contrario, la poca música no popular, del tipo New Age o música antigua, es de pésima calidad (Carvalho, 1995, pp. 10-12); en el contexto local se podría hacer referencia a una emisora radial como “melodía estéreo”. Como reflexión, Carvalho insta a pensar en la búsqueda de una sensibilidad musical del hombre urbano posmoderno, pero a través de la creación de un modelo distinto al de la música ritual o tradicional.

## ***ANTECEDENTES - LA NUEVA MÚSICA COLOMBIANA***

### ***Música Popular en el contexto social***

Gracias al “nacimiento” de la interdisciplinariedad, las distintas funciones de la música popular y sus aportes sociales son puestos en perspectiva. Y no es que antes de 1970 no existieran trabajos multidisciplinarios, es solo que en el campo de la música popular, hacía falta un elemento importante, claramente señalado por el profesor Héctor Lara al referirse a la necesidad de “tomar el punto de vista del otro” (Lara).

De igual forma, Bruno Nettl, dentro de su crítica a las visiones estereotipadas de la música popular, presenta una caracterización muy concisa de sus condiciones: “[...] La música popular es a través de todo el mundo, lo contrario de estos primitivos ideales (búsqueda de lo impoluto, lo puro y por ende lo totalmente auténtico). Frecuentemente las combinaciones culturales y estilísticas son efímeras, manteniendo su carácter durante breves períodos; no siendo entendidas en su propia sociedad como un arte elevado y no marcando rituales o performances culturales importantes. Es aquel tipo de música que todos los musicólogos, fuesen del tipo que fuesen, evitó una vez como indigna de ser estudiada [...] (Nettl, 2001, p. 21). Aunque semejante descripción desconoce aspectos importantes y positivos de la música popular como de expresión endémica de ciertos grupos sociales, refleja en gran medida una de sus características principales, el interés mercantilista de dicha producción artística. Además, y en relación comparativa con las músicas locales, como las llama la investigadora Ana María Ochoa, citando a Carvalho, muestra que en la música popular urbana encontramos que “La relación música, territorio y memoria ha dejado de ser evidente y frecuentemente se inscribe de manera abierta en los procesos de creatividad y transmisión musical de los discursos que la gente genera en torno a su propia música” (Ana María Ochoa, 2003).

En conclusión, al acercarse a las distintas expresiones musicales se debe tener una visión abierta y sin prejuicios, tratando de entender cada disciplina desde su posición y de encontrar los puntos en común que en la práctica, hacen que estas expresiones se mezclen, construyan y de-construyan de distintas maneras y en distintas direcciones. Es importante anotar también, que como herramientas investigativas, el uso de las disciplinas y de lo interdisciplinar es valioso por igual, y que el hecho de enfocarse en una sola visión puede hacer perder el objeto de estudio, pero sobre todo, el contexto y las relaciones sociales y antropológicas del mismo.

### ***Lo Folklórico desde la categoría de estilo musical***

Al hacer una mirada a la categoría de movimiento, y en particular a la de movimiento artístico y social, a partir de las

propuestas de la profesora J. Flórez (Flórez, 2010), surge un interés adicional en relación con lo sucedido con los movimientos de nuevas músicas o nueva canción, como los define en una primer etapa la profesora Ochoa, en todo Latinoamérica (A. M. Ochoa, 1996). En países como Cuba el movimiento de la nueva canción dio paso a la aparición del estilo hoy conocido como la timba; así mismo, de los inmigrantes cubanos y puertorriqueños radicados en New York, se generó el estilo conocido hoy como la salsa; en Brasil de igual manera se dio paso al estilo de la Bossanova y en Argentina, al nuevo tango (González Rodríguez, 1986, 2008).

Revisando esta relación directa entre movimiento y estilo y tratando de definir cuál de las dos categorías se podría aplicar con mayor exactitud a lo que, hasta el momento, se ha definido como un movimiento de nuevas músicas en Colombia, se encuentra lo que Calabrese dice en relación al estilo: “[...] en este sentido, las formas no son otra cosa que sucesiones de metamorfosis y, por lo tanto, sucesiones de estabilidad y de inestabilidad” Citado por Álvarez (2010). ‘);’ onmouseout='tooltip.hide();'>2\_. Por eso es posible hablar de 'estilos': los estilos son intentos de estabilización de las formas con base en una lógica interior propia; pero los estilos también tienen su vida morfológica, que se caracteriza por diferentes estados y estadios de estabilización que no siguen un proceso lineal de evolución histórica, sino, más bien, un proceso de ida y vuelta entre estabilización y ruptura estructural (Álvarez, 2010, p. 132). De esta manera, es posible ver cómo en el momento actual, una gran cantidad de músicos en la escena urbana y desde distintos enfoques e influencias, están conformando un gran movimiento de cambio en relación con la interpretación y difusión de las músicas tradicionales; dichos cambios, con bastante prontitud han ido gestando estilos como etapas de estabilización y en el caso concreto del país, con miras económicas dentro de las lógicas de mercado; un claro ejemplo de esta etapa de estabilización estaría representada por el auge del tropi-pop, estilo muy popular entre los jóvenes músicos que intentan entrar dentro del mercado de la música comercial y que se caracteriza por el uso predominante de ritmos provenientes de la costa Atlántica colombiana (Wade, 2000).

Si bien es posible inferir que el nacimiento de los movimientos de nuevas músicas es una respuesta a los problemas generados por la folclorización del conocimiento, así como un intento por lograr encontrar unos elementos culturales endémicos frente al creciente fenómeno de la globalización, se sigue encontrando que dicho conocimiento resulta en vías de exotización y formas veladas de integrarse al mercado con un producto “diferente”, pero a fin de cuentas, un producto. A este respecto, resulta muy importante para entender y conceptualizar los movimientos, estilos y desarrollos artísticos, lo apuntado por Gombrich en relación con el arte en el siglo XX:

*[...] hemos visto frecuentemente cómo cada solución a uno de estos problemas (refiriéndose a problemas técnicos del arte), aunque quitasen la respiración, produjeron el nacimiento de nuevos problemas dondequiera que les dieron a hombres más jóvenes la oportunidad de mostrar lo que podían hacer con colores y formas. Porque incluso el artista que se rebela contra la tradición depende de ella para ese estímulo que proporciona dirección de sus esfuerzos. Es por esta razón que he tratado de narrar la historia del arte como la historia de un continuo trenzado y transformación de tradiciones en las cuales cada obra se refiere al pasado y apunta hacia el futuro, pues no hay aspecto de esa historia más maravilloso que ese -que una viviente cadena de tradiciones todavía vincule el arte de nuestros propios días con el de las pirámides(Citado por: Álvarez, 2010, p. 133).*

En otras palabras, el nacimiento de unos nuevos conceptos o técnicas, de diversos estilos, el empuje de distintos movimientos en pro del cambio, nunca puede implicar la negación completa del pasado ni del presente de las artes, pues necesita de ambos para existir y seguir existiendo; así, no se puede negar la importancia de la existencia de las músicas tradicionales del país, aunque tampoco es posible negar la relación con los aspectos relevantes de las tecnologías musicales y de grabación, tanto para las nuevas músicas, como para la conservación y difusión de esas expresiones no comerciales. Es quizá dicho sincretismo, entre expresiones tradicionales y “nuevas” expresiones, lo que va a caracterizar la historia del desarrollo de las artes y en particular de la música en Latinoamérica (como es el caso de la salsa, la timba, la bossanova, el nuevo tango y el electrotango), con intensos periodos de cambio y otros de estabilización de los estilos conformados por este encuentro y de su lucha por conservarse “originales”, o por entrar a un mercado masivo de difusión.

### **La Nueva Música Colombiana**

Al revisar la categoría de “Nuevas Músicas Colombianas”, unas de las primeras luces la da la tesis doctoral de la profesora Ana María Ochoa (1996); la profesora realiza su investigación a partir de tres grupos o personas sobresalientes dentro de las nuevas expresiones de las músicas tradicionales colombianas desde la década del setenta (Gustavo Adolfo Rengifo, el grupo Bandola y el grupo Nueva Cultura). Según su teoría, estos músicos, hijos de las revoluciones dadas en Latinoamérica hacia la década del cincuenta y sesenta, se unieron de forma tardía a los movimientos de la nueva canción y la nueva trova, generados principalmente desde Chile, Argentina, Bolivia y Cuba. En este recorrido, la profesora muestra cómo en dichos países, hacia la década del cincuenta, las músicas tradicionales rurales fueron absorbidas desde las urbes como medio de expresión y protesta por los acontecimientos políticos y las

dictaduras que acaecieron en dichos países.

Indagando acerca de las características de los movimientos de música protesta y nueva canción en Latinoamérica, Ochoa identifica cuatro ejes principales que definirían dichas expresiones: 1) las composiciones musicales basadas en un uso experimental de los géneros de música tradicional, 2) la interpretación de estas músicas en teatros de las diferentes ciudades, en encuentros académico-educativos y en festivales folklóricos de los ámbitos nacional e internacional, 3) el desarrollo de pedagogías musicales alternativas basadas en música colombiana y 4) el desarrollo de una producción y grabación independiente con una distribución limitada.

Otro punto importante que toca la profesora, es que Colombia no tuvo ni ha tenido unos procesos de crisis política, ni de aparente censura, tan fuertes como los vividos en esos países, razón por la cual el nacimiento de los movimientos de nuevas músicas no se dio a la par que en dichas naciones, por lo cual, las expresiones locales presentan otro tipo de particularidades. Es así como, explica la profesora, los cambios más importantes que han fortalecido el nacimiento de dichos géneros en Colombia, han obedecido a los cambios sociales, que señalan que durante los últimos treinta años del siglo XX se pasó de una población 30% urbana y 70% rural, a una población 30% rural y 70% urbana (Ochoa, 1996, p. 12). Para la profesora, el nacimiento de estos grupos de nuevas expresiones obedece entonces a este rápido proceso de urbanización.

En conclusión, para Ochoa, Colombia nunca ha tenido un verdadero movimiento de “Nueva Canción” (como el de Chile o Argentina); es decir, nunca existió un movimiento musical que tuviera una trascendencia nacional e internacional y que combinara la protesta política y un acercamiento experimental a los géneros tradicionales. Sin embargo, la profesora encuentra que los primeros acercamientos experimentales y urbanizados de las músicas tradicionales sí estuvieron relacionados con los movimientos protesta y los partidos de izquierda en Colombia hacia la década del setenta, mas no llegaron a conformar un movimiento de “nueva canción” (Ochoa, 1996, p. 14).

Siguiendo el recorrido histórico de las expresiones urbanizadas de los géneros tradicionales y lo que pudiera ser un movimiento de Nuevas Músicas Colombianas, se encuentran las generaciones de músicos que logran visibilidad hacia la década del ochenta y noventa; sobre estos, la profesora Carolina Santamaría (2006) desarrolla su texto que titula “Nuevas Músicas Colombianas” y en el cual muestra las características actuales de los acercamientos experimentales sobre los géneros tradicionales. Según Santamaría, y de acuerdo con lo que afirman algunos músicos y periodistas especializados que han venido siguiendo el tema, “Nueva Música Colombiana” es un término que se viene usando desde hace varios años para referirse a una marcada tendencia entre los músicos jóvenes criados en contextos urbanos por recuperar y reinterpretar las músicas locales (Santamaría, 2007, p. 8).

Uno de los entrevistados por la profesora Santamaría, el maestro Antonio Arnedo-saxofonista destacado, uno de los jazzistas más importantes del país, cabeza del Colectivo Colombia y el principal asesor e ideólogo del Festival BAT-dice que los orígenes de esta nueva corriente se remontan a experiencias musicales de las décadas del setenta y el ochenta. Nombra por ejemplo la obra de Francisco Zumaqué, quien trabaja elementos del folclor dentro del lenguaje y los formatos de la música académica europea. Aunque la observación de Arnedo es correcta, no cabe duda de que el espíritu del presente redescubrimiento de las músicas locales surge a mediados de los años noventa en dos tendencias que parecen converger en la figura del mismo Antonio Arnedo (resalta la profesora Santamaría). Por un lado, en una vertiente del jazz local apareció una serie de trabajos discográficos -de Arnedo, Óscar Acevedo y Luis Fernando Franco- que exploraban algunos ritmos tradicionales. Por otro lado, Carlos Vives -en cuyo primer trabajo discográfico independiente, *Clásicos de la Provincia* (1993) también participó Arnedo- alcanzó un éxito comercial sin precedentes a mediados de la década con un estilo “modernizado” del vallenato tradicional de la Costa Atlántica colombiana. En otras palabras, estas tendencias surgidas en el jazz y la música popular masiva parecen haber sido más determinantes y tener una influencia mucho más directa en el desarrollo y el ímpetu que tiene actualmente el movimiento, que la vertiente más académica a la que pertenece la obra de Zumaqué, o los grupos que previamente había analizado la profesora Ochoa.

Por otro lado, músicos jóvenes que desde los años noventa comenzaron a explorar las sonoridades del folclor, o que simplemente a través de su formación se vieron expuestos a diferentes lenguajes musicales, han comenzado a combinarse unos con otros, muchas veces de manera bastante espontánea. Esto es signo de una transformación interesante, dice la profesora Santamaría. Para ella, si la idea de nación heredada del siglo XIX estaba basada en la inmutabilidad del folclor, el nuevo concepto de lo nacional parece basarse en la diversidad de las manifestaciones musicales y en la plasticidad con la que se rearticulan elementos musicales heterogéneos para crear nuevas expresiones (Santamaría, 2007, p. 11).

Como una clara muestra y análisis de las expresiones por resaltar dentro de las propuestas de Nueva Música Colombiana, la profesora Santamaría señala el Festival BAT, llevado a cabo en el 2005. Este organismo, creado por la multinacional British American Tobacco, patrocina festivales y exposiciones de artes populares a cambio de una deducción de impuestos y de la buena prensa que este tipo de eventos le da a la industria tabacalera. En su

convocatoria, el Festival se abstuvo de precisar géneros musicales y formatos instrumentales, y admitió tradiciones musicales de todas las regiones del país. Al ser uno de los jurados, el maestro Antonio Arnedo se refirió al mismo diciendo que el festival planteó uno de los problemas que serán más difíciles de resolver tanto para los jurados como para los mismos grupos participantes, y es el de determinar qué se puede considerar como “nuevo” (Santamaría, 2007, p. 13). Para Santamaría, a pesar del manifiesto interés por la diversidad, el concurso inevitablemente tiende a privilegiar ciertas miradas, y en esta reorganización de los valores estéticos se puede ver la manera en que se rearticula lo nacional. Por ejemplo, el mismo formato del evento determinó unos límites temporales para las piezas: los grupos tenían solo doce minutos para presentar tres obras. Por sí misma, esta condición elimina en gran parte la improvisación y el alargamiento indefinido del performance, que son características muy propias de las músicas tradicionales y especialmente de las de baile. Adicionalmente, el concurso favoreció un formato de concierto afin a las prácticas de la música académica y el jazz. Esto deja entrever que la música de estos grupos no tiene como objetivo inmediato ser de consumo masivo. De hecho, cantantes que trabajan con elementos del folclor pero que son más cercanos al pop, como Carlos Vives, Andrés Cabas, o Fonseca, no participaron en la convocatoria, aunque muchos de los músicos que tocan en sus bandas y en sus discos sí lo hicieron (Santamaría, 2007, p. 16).

Para la profesora, este tipo de festivales y en general los encuentros de los músicos actuales, requiere que tanto músicos como jurados desarrollen nuevas estrategias para manipular y evaluar el material musical tradicional, y es a esto a lo que en últimas se refiere el adjetivo “nuevo”. Este punto se manifiesta claramente en la definición que hace Arnedo de Nueva Música Colombiana: “toda aquella música que en su contenido propone, o busca redefinir, o profundizar en los lenguajes de las músicas locales en Colombia” (Santamaría, 2007, p. 16).

La profesora Santamaría describe el trabajo y la presentación de uno de los grupos, que además es de interés para la presente investigación; para la profesora, el trabajo del grupo Curupira se orienta hacia una combinación un tanto ecléctica de elementos del folclor, del rock, del rap y del funk, mezclados con técnicas de composición académica de vanguardia, e incluso con organizaciones y desplazamientos rítmicos de la tradición musical clásica de la India. En lo instrumental, el grupo se caracteriza por la combinación de gran cantidad de instrumentos de percusión provenientes de los litorales Atlántico y Pacífico, el uso de gaitas, y la prominente presencia del bajo y la guitarra eléctrica. Curupira logra sonoridades muy densas y compactas de gran complejidad rítmica, como es el caso de la pieza “La funklorica”, del compositor, arreglista y director del grupo, Juan Sebastián Monsalve. La pieza es básicamente un groove de funk tocado con los instrumentos de la tradición de la gaita: luego de una corta introducción, que presenta el vamp de las gaitas macho y hembra, la guitarra y el bajo proporcionan la base armónica sobre la cual inmediatamente se superponen varios niveles rítmicos sincopados tocados por cinco o seis instrumentos de percusión tradicionales. La pieza se desenvuelve alrededor de la repetición y variación de los mismos elementos, creando contrastes a través de la alternación de secciones con diferentes dinámicas y densidades. El resultado final es una obra de increíble vitalidad rítmica, de concepción y factura muy urbanas, pero con timbres y colores asociados a una muy conocida y apreciada tradición rural de la Costa Atlántica (Santamaría, 2007, p. 19).

Al pasar por la anterior explicación acerca de lo que una expresión de nueva música puede ser en el país, se aprecia un distanciamiento diametral frente a la idea inicial planteada por Ochoa y que acerca los movimientos de nueva canción a los de Nueva Música Colombiana de acuerdo con sus indagaciones de los orígenes de estos movimientos en la década del setenta, más relacionados con el contexto social y la lucha política. En el caso actual, las expresiones urbanizadas de la tradición pasan por unos procesos distintos, más cercanos a los problemas de la globalización, el mercado y los discursos culturales hegemónicos, en un diálogo dinámico con los saberes y las expresiones tradicionales y locales de las distintas regiones del país, ahora volcadas a las grandes urbes.

Prosiguiendo con la revisión de la profesora Santamaría, podemos ver cómo de la estructura del Festival BAT se desprenden elementos muy significativos que nos permiten analizar la manera como en estos tiempos se representa lo nacional: mientras el concurso de Fabricato de Música Colombiana (de la década del ochenta) diferenciaba de forma terminante entre expresiones “académicas” y “populares”, BAT prescinde de esta división e inclina su balanza hacia un solo concepto que la profesora Santamaría llama de “concierto popular”. Sin embargo, aclara la profesora, no deja de haber una dicotomía fundamental, esta vez entre el concierto popular y otra práctica musical bastante arraigada en las fusiones que se están haciendo con el folclor, que llamaríamos lo “bailable comercial”. Como se afirmaba anteriormente, las agrupaciones musicales con experiencias más cercanas al pop y a la música bailable no tomaron parte en el concurso; y aunque no estuvieron literalmente excluidas dentro de la convocatoria, parecen haber tenido poca participación por la misma manera como estaba planteado el proyecto. Así, para la profesora, la representación de lo nacional que plantea BAT sigue siendo articulada predominantemente como algo intelectual, elaborado y de vanguardia, en contraste con la expresión de lo intuitivo y lo corporal. En este sentido, la profesora evidencia unas problemáticas más profundas en la definición misma de lo que podría considerarse como Nuevas Músicas Colombianas, así como las connotaciones que dichas categorías pueden acarrear de orden cultural, político y social.

Para Santamaría, la relación con el mercado enmarca la manera como se mueve simultáneamente la Nueva Música Colombiana dentro del ámbito de la nación y fuera de sus fronteras, en concordancia con las lógicas del mercado del



*world music*. Dentro de los límites nacionales, el Festival BAT contribuye a legitimar las nuevas representaciones no tradicionales de lo nacional; hacia fuera, es una especie de certificado de autenticidad que permite la construcción de una alteridad estratégica de lo colombiano. La Nueva Música Colombiana se convierte así en una etiqueta de mercado que, para la profesora, cabría dentro del *world music* y no del *world beat*. Este último término, según dice Steven Feld, “denota todas las mezclas pop-étnicas, músicas de fusión bailables y en general las fusiones musicales de todo el mundo, particularmente sus centros urbanos” (Citado en: Hernández Salgar, 2004). En este sentido, esta nueva música nacional se quiere alejar de la mirada occidental europea y norteamericana que tiende a esencializar lo latino y lo colombiano como identidades exóticas asociadas a cuerpos sensuales, racializados (de piel oscura) y en movimiento, que es como se venden en el exterior cantantes como Shakira y Carlos Vives (Santamaría, 2007, p. 22).

Además de estas confusas clasificaciones propias del mercado de la música y de la gran industria del entretenimiento, existe aún menos consenso entre los músicos con respecto a qué es lo “nuevo”. Describe la profesora Santamaría que para Ignacio Ramos, de Guafa Trío (uno de los grupos ganadores del Festival BAT), lo que ellos hacen no es demasiado diferente de lo que hacían otros compositores e intérpretes de música andina -o con respecto a la definición y alcances de “lo colombiano”- por ejemplo, en el librito acompañante del último disco de Puerto Candelaria (2005) aparece la siguiente frase “*the Colombian identity is a non identity*”. La profesora lanza entonces los siguientes cuestionamientos que resulta pertinente reproducir: ¿Es esta una manera de negar la homogeneidad de lo nacional, de rechazar la simplificación y esencialización de lo colombiano? En conclusión, para la profesora Carolina Santamaría, el derrotero del movimiento de Nueva Música Colombiana parece ofrecer muchas más preguntas que respuestas.

Con el fin de ampliar un poco la comprensión de los fenómenos de Nuevas Músicas y su introducción al mercado mundial, como producto de venta, se ha recurrido al profesor Hernández Salgar, el cual afirma que si bien este término (Nuevas Músicas Colombianas), muchas veces no aparece explícitamente en el producto discográfico, las características del diseño visual y los contenidos musicales fácilmente remiten a la idea de músicas que “vienen de afuera” y que están relacionadas con grupos humanos particulares. Los nombres que se usan generalmente para estas sonoridades son *World Music* y *World Beat* y, a primera vista, parecen apelar a nociones como autenticidad, raíces, identidad y pureza. Sin embargo, su acceso al mercado ha estado necesariamente mediado por la adaptación a sistemas de notación occidentales y la estandarización de procesos de producción técnica y musical. En muchos casos se puede detectar una marcada influencia del jazz y otras músicas populares occidentales (Hernández Salgar, 2004, p. 6).

A diferencia de la profesora Ochoa, para Hernández el origen y principal influencia de las nuevas expresiones se presenta entre las décadas de los setenta y ochenta, cuando el mundo vivió una colonización musical sin precedentes a través de la expansión de la industria discográfica. Muchos países que no habían tenido un contacto permanente con la música occidental se vieron de pronto saturados de todo tipo de aparatos reproductores de audio en los que sonaban géneros de rock, pop, balada romántica, etc. Esto a su vez generó procesos de asimilación, por parte de las músicas locales, de los patrones musicales y tecnológicos imperantes en la música popular occidental. Al respecto, Steven Feld escribe:

*La década de los ochenta, el momento del capital y de los flujos de mercancía en el cual todas las músicas que fueron muy “otras” se movieron rápidamente a zonas más familiares, fue también el momento de mayores cambios discursivos; un momento en el que el monopolio académico del discurso sobre músicas “oscuras” fue totalmente devaluado* (Citado en: Hernández Salgar, 2004, p. 18).

Pese a lo anterior, y aplicando las definiciones y características descritas por las profesoras Ochoa y Santamaría y por el profesor Hernández a otros grupos, es posible encontrar información que por diversas razones no ha sido contemplada en las investigaciones previas, como el hecho de que músicos como Pacho Galán y Lucho Bermúdez ya pudieran ser incluidos desde la década del 40 como pertenecientes a la idea de las nuevas músicas colombianas (Muñoz Vélez, 2007; Wade, 2000). Por ejemplo, la producción del clarinetista, compositor y director Lucho Bermúdez, desde muy temprana edad se caracterizaba por la reinterpretación de la música tradicional de la región Atlántica desde la sonoridad de las Big Band norteamericanas, mezclando elementos de diversos lenguajes musicales, tímbricos y de propuesta escénica, a la par con una clara intención de masificación dentro de la lógica del mercado capitalista. De igual forma, el maestro Sergio Rodríguez (2012) muestra cómo dentro de la historia del Rock colombiano es posible identificar, ya en la década del sesenta, a grupos como Génesis, que también tenían una clara intención de replantear la naciente idea del rock en el contexto de las músicas andinas colombianas (Rodríguez Vítta, 2012, p. 18). En este mismo tenor, Peter Wade hace evidente que para inicios del siglo XX el vallenato ya era una música que se había urbanizado y modernizado (Wade, 2000), así como también lo muestra el maestro Manuel Bernal en relación con uno de los desarrollos del Bambuco en ciudades como Bogotá, música que también vivió unos claros procesos de academización y difusión comercial (M. Bernal, 2004). Como constante, uno de los principales problemas que es posible identificar en muchos de los artistas ligados a las diversas tradiciones o estilos anteriormente descritos es la sostenibilidad tanto económica, como las que de esta derivan en relación con lo artístico y cultural.

Con el panorama actual, es posible evidenciar que las músicas tradicionales se han visto influenciadas por expresiones

que tienen orígenes diversos, que van desde los contactos dados por los constantes movimientos migratorios a lo largo de la historia de los países, los movimientos sociales y de protesta, las migraciones poblacionales desde los entornos rurales hacia las urbes y la fuerte influencia de los mercados y las industrias musicales. Lo cierto es que en Latinoamérica y particularmente en Colombia, desde la década del ochenta y de manera particularmente notoria, la producción artística se ha volcado hacia una reinterpretación y exploración experimental sobre las músicas tradicionales rurales; ha tenido su origen en los centros urbanos y en músicos con muy diversas formaciones y ha generado, en todo caso, un movimiento disímil y fragmentado de músicas populares y académicas, bailables e instrumentales, comerciales y de distribución limitada, caracterizadas por la mezcla de músicas locales y músicas foráneas, así como de instrumentación de origen variado y técnicas de grabación estandarizadas por un mercado global.

**CONCLUSIONES** Con el sustento teórico utilizado (parcialmente presentado en el presente artículo) y luego de un cuidadoso análisis del corpus seleccionado, a través de diversas herramientas como *las narrativas* (Gómez, 2010), entrevistas semiestructuradas, análisis de contenido, análisis del discurso y análisis musical (Lorenzo de Reizabál, 2005), se llegó a las siguientes conclusiones, las cuales se reproducen de manera textual.');

El recorrido del presente documento y el análisis del corpus recogido a través de la investigación sobre el discurso de los músicos bogotanos en relación con el Movimiento de Nuevas Músicas Colombianas, ha presentado una gran variedad de matices y elementos que tocan los campos culturales, artísticos, económicos, políticos, sociales, identitarios y subjetivos de maneras tan complejas y dinámicas en cada caso particular, que hacen muy difícil su comprensión y delimitación. Pese a analizar tres artistas cercanos tanto en época de actividad como en locación geográfica, cada uno presenta dinámicas, formaciones e influencias muy disímiles entre sí; de igual manera, y aunque en sus producciones discursivas, artísticas, plásticas y virtuales se encuentran muchos elementos en común, los resultados, objetivos y medios de expresión muchas veces se encuentran distantes en múltiples aspectos y en otros muy cercanos. Los artistas elegidos fueron el Maestro Germán Darío Pérez, director del Trío Nueva Colombia; Juan Miguel Sossa, arreglista e intérprete del Ensemble Sinsonte y Raúl Platz, director y compositor en el proyecto que él dirige y que lleva su nombre.

Tal y como lo plantea la profesora Flórez con la noción de multitud, vemos que la *idea de la Nueva Música Colombiana* no se funda ni en la identidad ni en la unidad, sino en lo que hay en común; así, se recalca la propuesta de la profesora al decir que, “la clave de la multitud no es que su carácter de comunalidad diluya las contradicciones entre las singularidades” (Flórez, 2010); es evidente en los resultados de esta investigación que, pese a las singularidades, existen puntos fundamentales en común que dan unidad y coherencia a los derroteros tomados por algunas expresiones artísticas en la ciudad de Bogotá, sin que ello vaya en detrimento de las singularidades de cada comunidad, grupo, artista o individuo.

Tal y como lo expresan los músicos entrevistados, la idea de la Nueva Música Colombiana se mueve en dos derroteros fundamentales. El primero es evidente como un rótulo de mercado y una forma de catalogación para todas aquellas producciones artísticas que involucran en alguna medida elementos de las músicas regionales comunes o propias a Colombia. Decimos comunes o propias a Colombia acogiendo la idea de que existen expresiones que se mueven más dentro de la idea de los circuitos o las regiones y que muchas veces no se corresponden con las delimitaciones políticas de las naciones. Tal es el caso de la música llanera, la cual se encuentra en toda la región de los llanos compartidos por Colombia y Venezuela, al igual que la música de marimba, compartida por Ecuador y Colombia en la región del océano pacífico (Bedoya, 1987). ');' onmouseout='tooltip.hide();'>4.; sin embargo, al ver en la práctica este primer aspecto, se hace evidente que en muchas circunstancias dos expresiones catalogadas dentro de este movimiento no conviven en los mismos espacios ni tienen iguales entradas a públicos específicos o a ciertos espacios de difusión. Es indiscutible que no es lo mismo hacer música vocal que instrumental, o el hecho de involucrar música de la región del Pacífico sur, de los Montes de María en el Atlántico colombiano o músicas con formato de tríos tradicionales de la región Andina en el departamento de Cundinamarca. Sin embargo, y como segundo aspecto, los músicos y el resultado de la investigación coinciden en indicar que existe una idea de lo que sería la “nueva música colombiana”, formulada como una necesidad de los artistas por expresar, a través de diversos elementos que incluyen características propias de las músicas regionales, sus realidades y sus vivencias; es así que, y como consecuencia del contexto, las posibilidades de la comunicación y de algunos hechos concretos o figuras influyentes, los músicos se han lanzado con propuestas novedosas y reinterpretaciones creativas de lo que sería, no solo la música tradicional, sino otras expresiones culturales y lenguajes como el jazz, el rock, el pop y la música académica en Colombia y particularmente en Bogotá.

Teniendo ya claras las principales características de lo que hemos podido identificar como la *idea* de las nuevas músicas colombianas (más que un movimiento como tal) dentro de la ciudad de Bogotá, queda entonces por responder

la pregunta central que motiva la presente investigación y es cómo se llegó a la citada idea. A partir de la experiencia con los músicos entrevistados, es notorio que en algún momento de su vida tuvieron contacto, a través de la tradición oral y el empirismo, con expresiones musicales tradicionales de diversas regiones del país y aún hoy en día mantienen prácticas culturales y artísticas de dicha índole (de tradición oral). La proveniencia o contexto de dichas experiencias no es homogénea en su totalidad; la referencia común son las fiestas y celebraciones familiares, bien fuera escuchando o bailando música del país; aunque, por otro lado, los contactos más conscientes y con claras intenciones de aprender a interpretar dichas músicas sí es más variado; mientras que algunos tuvieron dicho acercamiento al interior de sus familias a muy temprana edad, aprendiendo a tocar instrumentos locales como el tiple o algún tambor de la costa, otros se acercaron a las músicas tradicionales en edades más avanzadas. Lo más importante de la cuestión, es que todos expresan el gusto y además la necesidad de conocer, valorar y respetar las músicas tradicionales.

Una vez conocidas y apropiadas las músicas regionales, surge otro elemento que ya se ha mencionado, y que se configura como fundamental dentro de la aparición de las nuevas músicas colombianas; éste es el hecho de que la mayoría de los músicos poseen formación académica, bien sea desde escuelas centro-europeas como el conservatorio, o desde las escuelas de corte *jazzístico* que se han preocupado por academizar los conocimientos de lo que hoy en día conocemos como música popular. A la par con éste último elemento, el contexto y los medios masivos de comunicación juegan un papel primordial a la hora de generar influencia dentro de las creaciones de los artistas bogotanos. Es así como, a su gusto y preferencia expresa por la música tradicional del país, estos músicos comienzan a mezclar elementos de sus formaciones musicales y de otros elementos culturales que los han influenciado en su entorno, configurando así nuevas expresiones artísticas como su lenguaje propio y característico, mezclando en distintas proporciones los elementos ya mencionados. Es importante tener en cuenta lo que evidencia el corpus recogido a través de la presente investigación, con relación a que todo el proceso (anteriormente descrito) no ha sido del todo consciente. En ninguno de los casos estudiados existió una intención explícita de crear un producto “distinto”; para estos artistas, la situación consistió en aprovechar las herramientas que tenían a su alcance y expresarse de una forma “natural”. Lo imperativo es, por consiguiente, entender la naturalidad de un sujeto que ha crecido -con y siente un gusto- por las músicas tradicionales de su región, pero que posee una formación musical académica y que adicionalmente es “bombardeado” constantemente por una gran cantidad de medios masivos de comunicación con una notoria variedad de música foránea. Como lo expresa el maestro Juan Sossa (2012), el resultado del momento actual y del uso de músicas colombianas dentro de expresiones como el *rock* o el *jazz* bogotanos, es apenas una consecuencia del contexto.

Más allá de la existencia de unas nuevas formas de ver e interpretar las músicas tradicionales colombianas, lo cual es posible dar por hecho, hablar de un movimiento en el estricto sentido de la palabra es de sumo cuidado. Lo evidente es que se ha dado una gran publicidad y se ha creado un rótulo de mercado para la circulación de estas expresiones, pero la verdad es que su clasificación y difusión siguen siendo complejas. En primer lugar, uno de los principales problemas que se presentan actualmente es la exotización de la tradición; a Colombia, recalcan algunos de los artistas, se le define como un país de personas que bailan y en consecuencia, las músicas que han logrado mayor éxito en la difusión y por ende económico, son principalmente las de las costas (Platz, 2012). Los demás espacios, según la experiencia descrita por los músicos, son pocos y la afluencia de público es igualmente mínima. De igual forma, la falta de un objetivo común a estos artistas ha hecho que la agremiación como profesionales tampoco se haya dado. Pese a este panorama, se hace evidente también que los espacios físicos para conciertos van en aumento y la visibilidad de los grupos ha mejorado desde la aparición y fortalecimiento del internet; para los grupos encontrados, la posibilidad de circular por las redes sociales su música y videos ha hecho despertar el interés de públicos de diversas edades por estas nuevas expresiones, sean o no bailables, y ha logrado que de esta manera sigan ganando fuerza.

### ***Los Músicos Y Las Músicas***

Entre las características comunes que se encontraron en los diversos artistas que integran en sus creaciones algún elemento de músicas tradicionales, una fundamental es el poseer formación técnico-musical de orden académico. La apropiación técnica de los instrumentos, las composiciones, los arreglos, el uso de dinámicas, así como el manejo de diversos formatos, son ahora parte del lenguaje propio de los artistas de los diversos géneros o corrientes culturales urbanos; se convierten así en expresiones pasadas por el lente de la academia centro-europea, ligadas también al desarrollo de las expresiones regionales del país y a los procesos vividos hace algunos años en otros contextos, como es el caso de Estados Unidos con el Jazz, Argentina con el Tango o Brasil con la Bossanova. En palabras del maestro Juan Miguel Sossa, “*El jazz nos muestra un camino de cómo una música puede pasar de ser popular, netamente popular-tradicional, barrial pues, a llegar a ser totalmente sistematizada, objeto de estudio profundo*” (Sossa, 2012), aclarando, por supuesto, desde su experiencia con la música Venezolana, que los caminos por los cuales esta integración de lenguajes se hace posible no es igual en todos los casos.

En este sentido, es posible ver en trabajos como los del maestro Raúl Platz una influencia mucho más marcada de

lenguajes como el jazz; sin embargo, desde su experiencia y formación en su instrumento principal, el contrabajo, el maestro recalca la importancia y pertinencia del estudio técnico e interpretativo de las músicas académicas centro-europeas como medio para adquirir mayor nivel en el instrumento y mejores herramientas de expresión de la música en general. Así mismo, músicos como el maestro Germán Darío Pérez del trío Nueva Colombia, tienen un trabajo fuertemente influenciado por elementos de tradición occidental, aunque su contenido musical melódico y rítmico se basa netamente en las músicas andinas colombianas.

De igual manera se encuentra que la influencia de la música popular de diversas índoles es igualmente fundamental en las expresiones más urbanizadas de las músicas colombianas o en el movimiento de Nuevas Músicas Colombianas. En común, se evidencia que los músicos con actividad regular han vivido una época de difusión masiva de información a través de la radio y la televisión; medios que, como bien lo anotó el maestro Raúl Platz en su entrevista, han volcado su interés sobre expresiones de origen norteamericano o inglés, con músicas como el Rock, el Pop o el Jazz. Es importante anotar la información dada por el maestro Raúl Platz, en relación con el informe entregado por ACIMPRO durante el año 2011, en donde se resalta que el consumo de música y la difusión por parte de radio y televisión deja el 70% de las regalías en manos de grupos extranjeros; esto implica que apenas un 30% de lo que se escucha en los medios masivos de difusión hace parte del producto interno. Faltaría indagar qué tanto de este porcentaje corresponde a expresiones que involucren músicas tradicionales. Precisamente, durante el análisis de la información ha sido evidente el cambio, no solo de la función social de la música tradicional, sino que - como lo señala el maestro Platz- los sujetos que viven en ciudades como Bogotá han tenido un contacto más directo con las expresiones extranjeras a través de dichos medios masivos, que con las mismas músicas de su país o región, que en muchos casos les resultan ajenas.

Por último, resulta importante ver cómo el acceso a las músicas tradicionales, en todos los casos estudiados, se hizo a edades tempranas y a través de la tradición oral o la práctica, como elementos fundamentales de apropiación de dichos lenguajes y que luego, durante su actividad académica se volvieron parte importante, aunque en distintas proporciones, para los artistas y grupos en mención. Adicionalmente, es indudable también que, pese a que su contacto con las músicas tradicionales fue a través de la práctica, como lo señala el maestro Germán Darío Pérez, en la actualidad y por cuenta de ellos mismos, se está contribuyendo en la sistematización y educación académica como forma alternativa de llegar a esos lenguajes no propios de los contextos urbanos, pero que cada vez llaman más la atención de los jóvenes músicos y en algunos casos (no masivos), del público en general.

Adicionalmente, el maestro Sossa durante la entrevista realizada, toca otro elemento que es fundamental a la hora de entender las nuevas expresiones de las músicas colombianas, y es que a diferencia de los usos y cotidianidades de las músicas tradicionales en sus regiones de aparición, la función social de estas nuevas expresiones y el contexto urbano en el que se recrean, ponen en otros lugares concretos la realización de estos hechos sonoros. La función social de dichas “nuevas expresiones” cambia, dejan de hacer parte de los cantos de ordeño, o de las fiestas de velorio o matrimonio locales y se convierten en festivales de grandes presupuestos o en eventos presentados en salas de concierto para los cuales se debe adquirir una boleta. Todos estos intangibles dan y a la vez exigen de los músicos y de sus expresiones nuevas valoraciones y adecuaciones al público, a los espacios, a la duración de los conciertos o bien a las características puntuales de los diversos festivales.

### ***Sobre el Texto y la Comunicación***

Otro de los elementos que se encontraron en común dentro de los grupos estudiados, pese a sus diferentes enfoques o público objetivo, es que además de plantearse como meta fundamental la presentación en vivo, los grupos y músicos complementan su producción musical con varios elementos propios del mercado de la música popular; la grabación y distribución en CD o en digital de su música, la elaboración de videos de presentaciones o de video-clips, presencia en redes virtuales como Myspace y Facebook o a través de páginas propias y fotos artísticas, entre otros. Es así como todos estos elementos terminan cohesionando toda una idea de nueva forma de producción para unas músicas igualmente “nuevas” o re-elaboradas para los contextos urbanos y que, al igual que en los lenguajes de la música como tal, terminan evidenciando un texto general influenciado por una gran cantidad de aspectos que enriquece en gran medida la *idea* de la nueva música colombiana.

Desde lo musical, el contenido de las obras refleja en gran medida las influencias de formación y los intereses de cada uno de los grupos; como ya se anotó, con mayores porcentajes de unos lenguajes o de otros, pero el sincretismo o la hibridación, en palabras de García Canclini, muestran en la propuesta musical evidencia o rastros de músicas académicas, populares y tradicionales en diversas medidas. De manera similar, las grabaciones y las publicaciones de CDs hacen eco de dichos lineamientos, mostrando en el trabajo gráfico y el diseño general de los mismos, así como en el de las páginas web, elementos de hibridación que reflejan la realidad y el contexto en el que estas nuevas expresiones se desarrollan. Es así como se encuentran trabajos gráficos que mezclan y resaltan el uso de instrumentos

tradicionales como el tiple o el cuatro llanero, junto a instrumentos de tradición académica como el piano o el contrabajo, así como otros de tradición popular como el bajo eléctrico. De igual manera, entra en juego la concepción de colores y la vestimenta de los artistas, quienes muchas veces también mezclan el uso de prendas urbanas con elementos tradicionales como sombreros. Los elementos que entran en juego son variados, pero muy significativos en relación con la concepción de su música; dentro de lo analizado, quizá el maestro Raúl Platz, en su diseño sonoro y gráfico, sea quien se caracterice por su mayor búsqueda de sencillez, sin embargo la contundencia de su propuesta, mayormente influenciada por el *jazz* tanto en lo sonoro como en los demás elementos textuales, refleja todo este bagaje de hibridaciones de una manera mucho más sutil y a la vez dicente.

Los elementos anteriormente descritos llevan a tocar otros aspectos fundamentales dentro de la comprensión del movimiento de nuevas músicas colombianas; se hace, en este caso, referencia particular a los aspectos de difusión y circulación. Si bien todos los grupos tienen y presentan los elementos básicos para tener presencia en los medios y en el mercado (grabación, página web, arte gráfico, videos, fotografía, etc.), de acuerdo con sus experiencias en relación con el consumo masivo y su presencia y visibilidad en el mercado virtual, su punto fuerte a la hora de darse a conocer son en realidad los espacios de los festivales, las convocatorias y en general las presentaciones en vivo. Pese a que las posturas son diversas, como lo señala el maestro Platz, es evidente que Colombia se caracteriza por darle mayor importancia al consumo de productos foráneos, mientras que los espacios y la visibilidad lograda por los grupos a través de la empresa privada y las políticas estatales no son suficientes.

Como bien lo señala el maestro Germán Darío, el músico promedio que hace parte de estas nuevas expresiones y que debe cumplir todas las obligaciones económicas propias de un contexto urbano, se encuentra inmerso en una especie de limbo con respecto a la estructuración del mercado, así como dentro del mercado mismo. Su producción no hace parte de las músicas folclóricas, tan fuertemente utilizadas como forma de exotización y representación de lo nacional en el exterior; tampoco hace parte del mercado del *jazz* y de hecho, tanto puristas jazzistas, como tradicionalistas, lo señalan por presentar un proyecto diferente y fuera de los estándares; de igual forma en el mercado como tal, no hace parte de la producción popular y de masas que logra beneficios a través de las regalías o de la venta de discos a una gran cantidad de público, pero igual debe cumplir con todas las obligaciones económicas y de impuestos generados para dicho mercado; la circulación y difusión en medios, tal y como lo señalaron los artistas entrevistados, no es suficiente para lograr un equilibrio entre lo invertido y lo recuperado, pero más aún, como también lo apuntan el maestro Sossa y el maestro Platz, la demanda por parte del público y el aprovechamiento por parte de los artistas, de los recursos dados por el estado tampoco están generando un equilibrio semejante. Como parte del actual análisis y como lo señala el maestro Platz, una gran carencia de los grupos y músicos que se encuentran en este movimiento, es la falta de comprensión de ese contexto económico, para así poder aprovechar las opciones del mercado, de los apoyos distritales y de los espacios existentes tanto dentro como fuera de la ciudad, para así circular y dar a conocer la música que hacen y a la vez poder recibir beneficios suficientes tanto en lo económico como en lo artístico, sin tener que cambiar el concepto de lo que producen.

### ***Folclor, Nacionalismo y Transnacionalismo***

Entre las construcciones conceptuales de los grupos y artistas investigados, resalta el hecho de presentarse una crítica clara frente a dos ideas fundamentales, el folclor y el nacionalismo. El maestro Sossa señala que la idea de folclor se presenta desde una perspectiva más arqueológica, como una forma o expresión “pura” que debe ser conservada; sin embargo, señala al decir de Canclini, que no se debe olvidar que todas estas expresiones de antaño son producto de hibridaciones y que por tanto, la forma en la que están evolucionando o transformándose las expresiones tradicionales dentro de las urbes, no son en realidad algo novedoso. Como es evidente, en estos discursos culturales e ideológicos, se está frente a la dinámica natural de la conservación y el cambio, sin embargo, desde la perspectiva planteada por el maestro, y como él lo señala, es importante conocer y respetar el folclor y las obras compuestas por otros músicos en su contexto de creación, aunque al mismo tiempo es fundamental entender los nuevos contextos y la familiaridad que los músicos más jóvenes tienen con otros lenguajes, que a la vez influyen y transforman las formas de hablar, vestir, pensar y expresarse.

En este sentido y guardando coherencia con lo expuesto, el maestro Sossa y algunos familiares y colegas cercanos a él, han sido parte de espacios y programas de formación e investigación en músicas tradicionales, entre los cuales se incluye el Plan Nacional de Música para la Convivencia, el grupo Nueva Cultura, la Facultad de Artes Asab y la Academia Luis A. Calvo, en la ciudad de Bogotá. Particularmente, en las cartillas publicadas dentro del PNMV (Plan Nacional de Música para la Convivencia), se ha hecho una gran recopilación de datos y elementos musicales de las diversas expresiones regionales del país, elementos de los cuales ha bebido el maestro Sossa, y que a la vez le han servido de insumo para generar su forma personal de expresión, además de las influencias del contexto que le han ayudado a generar propuestas desde el lenguaje musical mismo, la tímbrica de los instrumentos, el uso de efectos sonoros y modificaciones digitales para los mismos, las texturas, entre otros elementos utilizados por éste y los demás

músicos investigados.

Tangencialmente a la idea del folclor aparece la problemática de la nación, en donde, tanto el maestro Pérez como Sossa, hacen un señalamiento importante en relación con las expresiones que se encuentran dentro del territorio Colombiano, y es que algunas de estas son comunes a varios países a lo largo de regiones que muchas veces no se corresponden con las divisiones políticas trazadas por los estados. Así, el maestro Sossa señala un aspecto que es fundamental a la hora de comprender el contexto de la ciudad de Bogotá y es que, en la ciudad se encuentran reunidos y conviviendo una gran cantidad de saberes, lenguajes y culturas que alcanzan a cobijar a todo el continente, desde el Jazz norteamericano hasta el Tango argentino, evidenciando cómo la idea de frontera y de nación se hace poco relevante a la hora de entender el contexto cultural de la urbe.

En ese orden de ideas, la mirada anterior se ajusta más al concepto cultural de los transnacionalismos a pequeña escala (Flórez, 2010), concepto que evidencia mejor la realidad actual de los artistas y sujetos que hacen parte de esta dinámica de información y conocimiento reflejado en los contextos urbanos y que resulta en propuestas complejas y dinámicas como las pertenecientes al movimiento de nuevas músicas colombianas.

## Bibliografía

- Álvarez, L. & Barreto, G. (2010). *El arte de investigar el arte*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.
- Bedoya, Samuel. (1987). Regiones, Músicas y Danzas Campesinas. *A contratiempo*, 1 (1).
- Bermúdez, E. (2000). *Historia de la música en Santafé y Bogotá: 1528-1938*. Bogotá: Fundación de música.
- Bernal, M. (2002). *Cuerdas más cuerdas menos. Una visión de la evolución morfológica de la bandola andina Colombiana* (Pedagogía en Música. Monografía). Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá.
- Bernal, M. (2004). De *El Bambuco a los Bambucos*. Paper presented at the V Congreso Latinoamericano IASPM, Rio de Janeiro.
- Bernal, Manuel (Producer). (2013). Algo va del Vals al Pasillo. *Simposio Ernesto Nazareth 150 Anos*. Retrieved from <http://www.youtube.com/watch?v=-QMD1SFC5c>
- Carvalho, J. J. (1995). Hacia una etnografía de la sensibilidad musical contemporánea. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 1, 253-271.
- Castañeda, J. P. (1981). *La música y el folklore colombiano a través de la radio*. (Comunicador Social). Universidad de la Sabana, Bogotá.
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (2012). "Estudio comparado de leyes de fomento de música nacional". Web <http://www.cultura.gob.cl/estudios/observatorio-cultural/>. Sección Observatorio Cultural. Consultado: 15 de Agosto de 2012. <http://www.cultura.gob.cl/estudios/observatorio-estudiocomparadodeleyesdefomentodemusicanacional.htm>
- Cortés, J. (2003). La música nacional y la colección Mundo al Día: notas sobre una polémica. Ensayos. *Historia y Teoría del Arte*, 8(8), 51-69.
- Charris, S.C. (1990). *Protección de las expresiones del folklore contra la explotación ilícita*. (Abogado). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.
- Duque, E. A. (1998). *La música en las publicaciones periódicas colombianas del siglo XIX (1848-1860)* (1. ed.). Bogotá: Fundación de Música.
- Flórez, J. (2010). *Lecturas Emergentes. Decolonialidad y subjetividad en las teorías de movimientos sociales*. Bogotá: U. Javeriana.
- García, N. (2001). Redescubrimiento del sujeto, reconstrucción de la ciudadanía. En: *IZTAPALAPA*, N° 50 (50).
- Gartner, M. L. (1989). *El Artista de la música colombiana: un problema del derecho frente a la cultura*. (Abogado).

Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.

Garzón, M. (2009). *14 Sones: Una historia oral de la salsa en Bogotá*. (Comunicadora social y periodista). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.

Gómez, J. (2010). De cómo abordar la subjetividad. *Desafíos en Estudios Sociales e Interdisciplinariedad*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

González Rodríguez, Juan Pablo. (1986). Hacia el estudio musicológico de la música popular latinoamericana. *Revista Musical Chilena* (40), 59-84. González Rodríguez, 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).

Goubert Burgos, Beatriz. (2009). *Estado del arte del área de música en Bogotá*. Bogotá, Colombia: Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte.

Hernández, O. (2009). *Músicos blancos, sonidos negros: trayectorias y redes de la música del sur del Pacífico colombiano en Bogotá*. (Maestría en Estudios Culturales). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.

Hernández Salgar, Óscar. (2007). Colonialidad y poscolonialidad musical en Colombia. *Latin America Music Review*, 28 (2), 242 - 270.

Hernández Salgar, Óscar (2004). El sonido de lo otro: nuevas configuraciones de lo étnico en la industria musical. *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas. Universidad Javeriana*, 4-22.

Lara, H. *Interdisciplinariedad, ciencias sociales e investigación*. Bogotá.

Lorenzo de Reizabál, Arantza. Lorenzo de Reizabál, Margarita. (2005). *Análisis Musical. Claves para entender e interpretar la música*: Bouileau.

Miñana Blasco, Carlos. (2000). Entre el folklore y la etnomusicología. 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia. *A contratiempo* (11),36-49.

Muñoz Vélez, Enrique Luis. (2007). *Jazz en Colombia: desde los alegres años 20 hasta nuestros días*. Barranquilla-Colombia: La Iguana Ciega.

Nettl, B. (2001). Últimas tendencia en etnomusicología. En F. Cruces (Ed.), *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*. Madrid: Trotta.

Ochoa, A. M. El sonido y el largo siglo XX. *Número*, 51. Retrieved from Número website: <http://revistanumero.net/2006/51/sonido.html>

Ochoa, A. M. (1996). *Plotting Musical Territories - Three Studies in Processes of Recontextualization of Musical Folklore in the Andean Region of Colombia*. (Doctor of Philosophy). Indiana University, Indiana.

Ochoa, A. M. (1997-98). Ensamble, del bambuco y la música del mundo. *Número* 16, 50-54.

Ochoa, A. M. & Botero, C. (2009). Pensar los géneros musicales desde las nuevas prácticas de intercambio sonoro. *A contratiempo*, 13. Retrieved from <http://www.territoriosonoro.org/CDM/acontratiempo/?ediciones/revista-13/articulos/pensar-los-generos-musicales-desde-las-nuevas-prcticas-de-intercambio-sonoro.html>

Ochoa, Ana Maria. (1997). Tradición, Género y Nación en el Bambuco. *A contratiempo*, (9). Retrieved from [http://www.territoriosonoro.org/CDM/acontratiempo/files/ediciones/revista-9/pdf/rev9\\_08\\_tradiciongenero.pdf](http://www.territoriosonoro.org/CDM/acontratiempo/files/ediciones/revista-9/pdf/rev9_08_tradiciongenero.pdf)

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

Pinzón, J. (2009). Corazones Palpitando - Cerebros Conectados: Apuestas a las Nuevas Músicas en Bogotá. *La Distritofónica - Nueva Música en Bogotá*. Retrieved from La Distritofónica website: <http://distritofonica.blogspot.com/2009/06/corazones-palpitando-cerebros.html>

Platz, Raul (2012, 18/09/2012). [Entrevista].

Rodríguez Vitta, Sergio. (2014). *Musical improvisation in a rock/pop context: a proposal*. (Master in Music

Dissertation), The University of East London-The Institute of Contemporary Music Performance, Londres.

Rodríguez Vitta, Sergio. (2012). *Contribuciones baterísticas significativas a nivel creativo e interpretativo de dos bateristas representativos del rock y pop colombiano (Einar Escaf y Pablo Bernal) al lenguaje baterístico nacional y global*. (Maestro en Artes Musicales). Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá.

Rojas, C. (2000). El joropo en el siglo XX: *a redefinición de un lenguaje*. Paper presented at the III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, Bogotá.

Santamaría, C. (2006). *La 'Nueva Música Colombiana': la redefinición de lo nacional bajo las lógicas de la world music*. Paper presented at the VII Congreso Latinoamericano IASPM - AL, La Habana.

Santamaría, C. (2007). La 'Nueva Música Colombiana': La redefinición de lo nacional en épocas de la world music. *El Artista. Revista de Investigaciones en Música, Artes Plásticas y Visuales, Escénicas, Danzarias y Literarias*, 6-24. Retrieved from <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=87400402>

Santamaría Delgado, Carolina. (2009). Estado del arte de los inicios de la historiografía de la música popular en Colombia. *Memoria y Sociedad*, 13(26 ), 87-103.

Sossa, Juan Miguel (2012, 09/07/2012). [Entrevista].

Tagg, P. (1982). Analysing popular music: theory, method and practice. *Popular Music*, 2, 37-65.

Venegas, E. . (2009). *Investigación de la industria Musical y metodología en la producción de audio y construcción visual de una banda de rock*. (Maestro en Música con énfasis en ingeniería de sonido - audio). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.

Wade, P. (2000). *Music, race & nation : música tropical in Colombia*. Chicago: University of Chicago Press.

1. Información proporcionada por el Maestro Raúl Platz en entrevista personal, luego de asistir a una reunión de informe de actividades acerca de derechos de autor, organizada por Sayco, en la ciudad de Bogotá (Platz, 2012).
2. Citado por Álvarez (2010).
3. Con el sustento teórico utilizado (parcialmente presentado en el presente artículo) y luego de un cuidadoso análisis del corpus seleccionado, a través de diversas herramientas como *las narrativas* (Gómez, 2010), entrevistas semiestructuradas, análisis de contenido, análisis del discurso y análisis musical (Lorenzo de Reizabál, 2005), se llegó a las siguientes conclusiones, las cuales se reproducen de manera textual.
4. Decimos comunes o propias a Colombia acogiendo la idea de que existen expresiones que se mueven más dentro de la idea de los circuitos o las regiones y que muchas veces no se corresponden con las delimitaciones políticas de las naciones. Tal es el caso de la música llanera, la cual se encuentra en toda la región de los llanos compartidos por Colombia y Venezuela, al igual que la música de marimba, compartida por Ecuador y Colombia en la región del océano pacífico (Bedoya, 1987).
5. Es importante anotar la información dada por el maestro Raúl Platz, en relación con el informe entregado por ACIMPRO durante el año 2011, en donde se resalta que el consumo de música y la difusión por parte de radio y televisión deja el 70% de las regalías en manos de grupos extranjeros; esto implica que apenas un 30% de lo que se escucha en los medios masivos de difusión hace parte del producto interno. Faltaría indagar qué tanto de este porcentaje corresponde a expresiones que involucren músicas tradicionales.



Nombre (Obligatorio) E-mail (No será publicado) (Obligatorio) Website

Please insert the result of the arithmetical operation from the following image

Revista digital A contratiempo | ISSN 2145-1958