

*Ciudadanías Del Re-En-Canto:
Re-Creación Y Empoderamiento Con La Cultura Emergente De Jóvenes Músicos De
“Fusión” (Foldor Urbano) En Bogotá.*

Monografía de grado para optar por el título de Magíster en Antropología

Por: Nelson Javier Vera Guerrero

Director: Alberto-Guillermo Flórez-Malagón

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES

Facultad de Ciencias Sociales

Departamento de Antropología

Julio del 2005.

Agradecimientos y dedicación a mi maestro Alberto Flórez por su ejemplo y orientación académica, política y de estética de la existencia. A mi musa de mar y concreto. A mi familia y amigos por su apoyo incondicional. A curupiros, mojarros y todos los jóvenes músicos que han emprendido esta histórica empresa. Y sobremanera a mis compañeros, amigos y hermanos en la sonora manga bukara, especialmente a mis panas de Cabuya:

“Que nunca se apague la cotidiana inquietud, y si esta se convirtiera en humo, entonces que nos terminase de envenenar el alma”. Ladina.

*El que ama ansía crear,
porque desprecia.*

(Friedrich Nietzsche,

Así hablaba Zaratustra).

Tabla de contenido.

	<i>Págs.</i>
I. Introducción	5
II. De músicas locales populares a la “Fusión”: la emergencia y legitimación de un campo (nodal) a nivel “mundial”. El caso nacional y bogotano.....	18
1. Sobre la <i>ontogénesis</i> musical, las certezas de lo híbrido y lo plural en las re-creaciones musicales populares: algunas coordenadas ético-estéticas.....	19
2. Del <i>Jazz</i> como música “popular”: de la “ <i>Fusión</i> ” y la “mundialización” de las músicas locales populares.....	23
3. Análogos, <i>feedbacks</i> , <i>delays</i> y de algunos ecos estereofónicos: contrapuntos vitales con el caso histórico colombiano y bogotano	36
4. Ciudadanías juveniles musicales en “búsqueda” del <i>re-en-canto</i> a través del Folclor.....	61
5. Un carnaval “híbrido” en la ciudad “global”: para comenzar el nuevo siglo.....	65
III. <i>Palante Patrá</i> : Puya que te coge “Curupira” por la Décima con Jiménez.....	85
1. Folk-Core curupiao “en vivo”.....	91
2. Conversaciones con un duende que “con-funde” en Bogotá	92
3. “El Fruto” del “Folclor Urbano”.....	96
IV. <i>Mojarrízate</i> con la “Calle 19”: Mojarra Eléctrica <i>pacificando</i> en la ciudad “global”.....	105
1. Primeras instantáneas cartográficas.....	112
2. El encuentro: diálogos para la posteridad.....	115
3. Un joven migrante de un pueblo del Pacífico en la capital...“más eléctrico que nunca...papá ¡eah!”	117

4.	Mojarra Eléctrica “está en la casa”: ¡Somos más....unidos en la comparsa...al estilo colombiano!.....	141
5.	Mojarra en bandeja....sónica: “Esto es música colombiana”.....	155
V.	Reflexiones finales.....	170
1.	<i>Re-componiendo</i> la partitura socio-cultural y subjetiva en clave de “Fusión”.....	173
2.	Industria y política cultural en la <i>glocalización</i> del “Folclor Urbano” colombiano: <i>empoderamiento</i> con la “Fusión” juvenil musical urbana	183
VI.	Bibliografía citada y consultada.....	191

I. Introducción.¹

Esperemos que los ojos del mundo sigan volcándose sobre Colombia y nuestros excelentes exponentes musicales, pero esperemos también que tomemos conciencia de la importancia de nuestra propia cultura y la trascendencia de las raíces en el desarrollo de una sociedad.²

Avanzar en la comprensión de las “culturas juveniles urbanas” (Muñoz 1998a) y su relación con las “culturas musicales” (Cruces 2001)³ se hace determinante para la academia, a la luz de la creciente y cada vez más acelerada adscripción a nivel mundial de varios jóvenes urbanos en prácticas individuales y colectivas de “re-creación” y

¹Aunque no es el lugar para aclarar la conflictiva polisemia de la categoría “Fusión”, quiero dejar sentado más allá de inevitables aporías e *impasses* que vienen a lugar las posibles perspectivas que puedan definir este fenómeno como un campo cultural-musical de encuentros entre diferentes identificaciones culturales a la vez que “sonoras”. Se puede decir que la música “Fusión” (a la que seguiré enunciando entre comillas por su dudoso poder de identificación y explicación de un movimiento cultural-musical) es una “zona de contacto” (Grimson 2004; Pratt), un “no-lugar” (movilizador de sentidos en el sentido de Augé), o si se quiere, un campo “nodal” (Zapata 2004) donde se llevan a cabo nuevas prácticas y experiencias sensibles y “re-creativas” de integración, transacción, hibridación y resignificación “diaspórica” de memorias e identificaciones musicales *otras*, a saber, entre ritmos modernos, populares y translocales “emergentes” (e.g., Jazz, Rock, Pop, Rap, Electrónica, etc.) que entroncan con ritmos locales, tradicionales y “folclóricos” de las diferentes regiones del país (en tanto que formas culturales “residuales” de la memoria colectiva, siguiendo a Raymond Williams). Algunos músicos que practican la “Fusión” en Bogotá han preferido llamar al movimiento “*Folclor Urbano*” para identificarle de una forma más convincente en el contexto nacional. Varias categorías similares son re-organizadas por la mediación de industrias culturales transnacionales como la World Music y World Beat (Ver Ariza 2000: 23; Ochoa 1998a; 1999), donde circulan viejos discursos resemantizados que las movilizan, identifican y legitiman, por ejemplo: el relato de las “raíces”, “autenticidad” (Ochoa 1998a: 264), etc. Como lo expondré en los siguientes capítulos, el campo “Fusión” (*Folclor Urbano*) no se deduce única y exclusivamente de prácticas y estructuras sonoras y estilísticas *per se*, sino que solo se es comprensible a través de la relación con los novísimos criterios estético-ético-políticos (Muñoz 2003) producto de un orden cultural. La “Fusión” (*Folclor Urbano*) en Bogotá, aparecería entonces basada en un “pluralismo” musical más incluyente y democrático (Carvalho 2003c) a la vez que en la “universalidad” de la música producto de la convergencia de diversas músicas locales populares, de tal forma, apostándole a la consolidación de una(s) “nueva(s)” y/o “alternativa(s)” música(s) colombiana(s) más cosmopolitas. Por demás, el campo de la “Fusión” (*Folclor Urbano*) se fundamenta a partir del rechazo de los “puñismos” – y puñistas- musicales. Pero según los mismos intérpretes, llevando a cabo estas re-creaciones “con mucha responsabilidad” reconociendo las “alteridades históricas” de estas culturas musicales (al decir de Segato 1999). De otro lado, se ha percibido un reciente malestar sobre algunos artistas de “Fusión”, que han “canibalizado” (Carvalho) algunos ritmos tradicionales en tanto que “fórmulas” poco creativas para ganar un espacio en los “exotizantes” mercados musicales metropolitanos y en algunos charts del *mainstream*, que han estado celebrando de manera solapada las músicas del “tercer mundo”. Por tal situación, no pocas críticas de académicos, músicos y críticos en este campo han manifestado su malestar frente a nuevas formas de acumulación del capital a costa de un “multiculturalismo posmoderno” y “arcaizante” que se percibe en la industria musical masiva, y que entre otras cosas, empieza a debilitar la capacidad “re-creativa” y el “poder”- que de la “Fusión” emana. Para aproximarse a varias de estas críticas sobre las paradojas de la relación entre jóvenes, música, política y mercado, próximas a la escena de la “Fusión” mirar: Ochoa (1999; 1998:61); Zapata (2004: 50- 51); Carvalho (2003a; 2003b); Ariza (2000); Hemández; García; Frith; Hutnik; Stassi; Bohlman; Feld; Erlmann; entre varios otros.

² Tomado de Donny Rubiano “Colombia Atlántica y Pacífica”, *La Rosca* (23): 5-6. Revista de circulación masiva y gratuita dirigida a jóvenes en Bogotá con gustos y estilos de vida particulares alrededor de la cultura de las músicas modernas (pop, rock, rap, electrónica, etc.).

³ La relación culturas (universos simbólico- sociales) y músicas (re-creaciones y organizaciones de sonidos y silencios) se plantea por un lado, desde la influencia transversal de la música –su emotividad y política- en la construcción y estructuración de textos identitarios y sociales, y de otro lado, desde la influencia de la cultura y la sociedad en el proceso re- creativo de formas musicales (Ver Cruces 2001).

socialización en la música⁴ (Perea 2000: 324). Este fenómeno por demás, es políticamente importante en la medida que se convierte en componente clave en la reconstrucción histórica de lugares socio- culturales, en varias ocasiones *fronterizos*, en un sistema-mundo tardomoderno (Wallerstein), cada vez más comunicado a la vez que jerarquizado y nada lejos de excluyente (Hopenheim 1999; García 2004; Lipsitz; Skelton; Saldanha; Massey; Cohen; Looseley; Smith).

Siguiendo esta línea, esta situación demanda nuevas claves de interpretación sobre el espesor socio- cultural vislumbrado en la producción de nuevos mapas de sujeto a los que asistimos hoy, para el caso, los que se constituyen en la relación: campos culturales⁵ (e.g., escenas musicales) y prácticas de la vida cotidiana (e.g., de jóvenes urbanos populares) (Ver Reguillo 2000: 146; Martín 2002, Riaño 1994).

Debo anotar para efectos de situarnos en el estado del arte, que estos dos temas – culturas juveniles urbanas y culturas musicales- han sido desarrollados en la mayoría de sus estudios de una manera indistinta, sin hacer acercamientos estructurales que analicen de manera intercultural (García), transdisciplinaria (Florez) y compleja (Reynoso) las “relaciones” entre estos dos fenómenos. Por ejemplo, desde múltiples áreas del conocimiento, a saber, la antropología, comunicología y sociología histórica de la cultura

⁴ Algunas culturas juveniles tardomodernas se articulan con los territorios y espacios simbólicos de los mundos musicales, mostrando a la música como una de las principales manifestaciones artísticas de los jóvenes, el principal modo de expresión juvenil y como la más importante mediadora estética en la búsqueda de sus resignificaciones, identificación, autenticidad, sentido, espontaneidad, socialidad y “reencantamiento” de sus vidas cotidianas, mediado esto por el aparato de la industria cultural- musical y las tecnologías de información. (Ver Ochoa 1999: 254, 263; Ariza 2000; Asensio 2000; Mc Clary; Ross y Rose).

⁵ Bourdieu y Wacquant señalan que un campo socio- cultural al igual que un campo magnético es un sistema estructurado de fuerzas objetivas, una “configuración relacional dotada de una gravedad específica” capaz de imponerse a todos los objetos y agentes que penetran en ella. De la misma manera que un prisma, cualquier campo refracta las fuerzas externas en función de su estructura íntima (y viceversa), la cual explica por qué los efectos generados dentro de los campos no son ni la mera suma de acciones anárquicas, ni el resultado integrado de una intención concertada, considerado por demás, un campo de fuerzas y sentidos tanto de competencias como de cooperaciones (Bourdieu 1995: 24). A propósito del “campo cultural” Bourdieu señala: “Este universo relativamente autónomo (es decir, también, relativamente dependiente, en particular respecto al campo económico y al campo político) da cabida a una economía al revés, basada, en su lógica específica, en la naturaleza misma de los bienes simbólicos, realidades de doble faceta, mercancías y

de jóvenes urbanos, y por otro lado, desde la estética y la etno-musicología o antropología social de la música.⁶

Aprovecho esta necesidad epistemológica para, a partir del estudio con jóvenes músicos de “Fusión” (*Folclor Urbano*) en Bogotá, aproximar diferentes áreas del saber que puedan posibilitar respuestas a los vacíos que existen en la comprensión actual de y entre estos fenómenos.

Para comenzar, deseo introducir algunas características generales que se imprimen en estos dos sujetos/objetos de estudio. De un lado, nos asomamos a procesos a escala mundial donde las formas y lenguajes de las “músicas locales populares” se des- y reconstruyen espacio- temporalmente de manera cada vez más acelerada, dinámicas que son impulsadas por las fuerzas de la *glocalización*⁷ cultural y económico-política (Rosas-1993:86; Silva 1999: 218), y catalizadas en varios casos por las tecnologías de información y medios de comunicación audio- visuales (Ver Ochoa 2003a).⁸

significaciones, cuyos valores propiamente simbólicos y comerciales permanecen relativamente independientes” (Bourdieu 1992: 213).

⁶ Para mi estudio de caso fue muy importante el aporte del socio-antropólogo Pierre Bourdieu con su “caja de herramientas” (e.g., *Habitus*, campo, espacio social, capitales, *ilusiou*, *doxa*, poder simbólico, etc.), su teoría “constructivista- estructuralista”, su método de “objetivación participante” y su vasta experiencia investigativa. A propósito del campo artístico, me fue revelador su análisis sobre la emergencia y constitución del campo cultural del arte y de los artistas en la Francia del siglo XIX, en su obra *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, quien en lugar de aplastar al “creador” bajo el peso de los determinantes sociales que pesan sobre él y reducir así la obra al medio que la vio nacer, permite comprender a través de su contundencia analítica la tarea específica que el “artista” debe llevar a cabo –en su interés (*illusiou*) en contra y gracias a esos determinantes sociales– para llegar a producirse como “creador”, es decir, “sujeto de su propia creación”. Empero, por otro lado, Bourdieu también hace volar en pedazos el espejismo del “genio todopoderoso del creador”, más allá de las fronteras de un arte trascendente, sentando a la vez los cimientos de una ciencia de las obras, cuyo objeto no es solo la producción material de la obra misma sino también la producción de su valor simbólico y cultural, resaltando precisamente cómo el artista y todos los que tienen que ver con el campo del arte, se producen por lo que contribuyen a producir en los campos culturales y el espacio social donde se movilizan y toman posición.

⁷Neologismo apócope de “global- local” que intenta dar cuenta de las relaciones mutuamente constitutivas entre los ordenes locales, regionales y globales, filtrados a través del prisma de lo nacional.

⁸A la luz de los dispositivos y procesos cada vez más crecientes y acelerados de la *glocalización*, se hace relevante apreciar los debates que sobre América Latina se han venido realizando con respecto a su compleja re-constitución socio-cultural, a saber, entendiéndole como una “zona de contacto” donde convergen formas premodernas, modernas y posmodernas, o si quiere, tradicionales, cultas, populares y masivas que le re-configuran. Varios autores indican que se hace necesario re- pensar la identidad latinoamericana en las dinámicas de la “globalización” económica y cultural, como el producto de un *continuum* de relaciones estratégicas y/o conflictivas que han estado reconstituyendo, cada vez de manera más acelerada, un mapa histórico “híbrido” que traza constantemente los linderos y horizontes del sentido social de la región. De tal suerte, se están haciendo ver poco operativas las múltiples antinomias, disyuntivas u oposiciones

Por otra parte, y de forma profundamente relacionada a los cambios en las culturas musicales, se manifiestan los “devenires” de y en las culturas juveniles urbanas, que emergen permanentemente como una suerte de “palimpsestos de identidad” (Martín 1998a, 1997) con relación a los cambios sociales que les atraviesan, y que por demás, han estado reapropiando, significando y re-creando distintas culturas musicales desde sus *locus* históricos y “fronterizos” de enunciación.

Con relación específica al estudio de jóvenes urbanos en la música, y para este estudio de caso “con” -“desde y sobre”(Sepúlveda 2002; Serrano 1998a)- la “cultura” emergente de jóvenes músicos de “Fusión” (*Folclor Urbano*) en Bogotá, me nutrí particularmente de las aproximaciones de investigadores como Germán Muñoz, José Serrano y Carlos Mario Perea, entre otros, acerca de las distintas culturas juveniles en Bogotá y su relación con culturas musicales, en su búsqueda por nuevos espacios de “autenticidad”⁹.

En la última publicación de Muñoz y Marín: *Secretos de mutantes. Música y creación en las culturas juveniles*¹⁰, los autores descifran el texto social de los jóvenes urbanos

dicotómicas con las que se ha solido representar y/o explicar la región latinoamericana de una manera esencialista con relación a un “Occidente” imaginado (e.g., Tradicional/moderno, atraso/progreso, local/universal, simbólico/económico, rural/urbano, continuidad/innovación, adentro/afuera, propio/ajeno, nostalgia/utopía; verdadero/traidor, “nosotros”/“ellos”, etc.), ver García (2002; 1995; 1990); Escobar (2001; 2004); Ortiz (2002); Brunner (1992); Mato (2000); Martín (1999; 1998b); Hopenhayn (1994); y para el caso musical ver Ochoa (2003b; 1998a); Carvalho (2003b); Wade (2000); Waxer (2000); Yúdice (1999); Ariza (2000).

⁹ Según la etnomusicóloga Ana María Ochoa, el discurso de la *autenticidad* -que está circulando en algunas industrias musicales en las que muchos jóvenes urbanos se inscriben (e.g., World Music, World Beat, Rock, Fusión, etc.)-, ha sido históricamente un relato sobre lo comunitario y la socialidad, que se opone al individualismo alienante de la sociedad de masas, para producir un relato sobre la espontaneidad y la emotividad, a su vez, en lucha contra la hegemonía de la racionalización instrumental moderna (Ochoa 1998: 252). La “autenticidad”, el reconocimiento personal al mismo tiempo que una conexión con lo global, son claves importantes para entender la “subjetividad contemporánea” de varios jóvenes urbanos, cuya singularidad se construye mediante la exploración original y “auténtica” de la interioridad en la expresión artístico-cultural, y de otro lado, la participación en las autopistas de comunicación a través de lenguajes identitarios, estructuras de sentimientos y otros códigos simbólicos de pertenencia (Ver Perea 2000: 323).

¹⁰ Esta es tal vez la obra más completa y adelantada hasta la fecha con respecto al estudio “desde” las diferentes culturas juveniles en Bogotá y su relación con las músicas populares translocales (trabajando los casos culturales del Rap, Hip-hop, Ska, Punk, Hardcore, Metal, Grunge, Alternativa y varias manifestaciones del Rock bogotano en general), que se aproxima a estos universos juveniles a través de una lectura que supera sesgos académico-políticos que les suelen representar de forma maniquea, como meras “desviaciones sociales”, anómicas y apolíticas (perspectiva criminalista y adultocéntrica vía la Escuela de Chicago y el Centro de Estudios Culturales Contemporáneos de la Universidad de Birmingham respectivamente (Hall), o como “tribus urbanas” gregarias y/o refugios de protección social efímeros y sin proyectos (perspectiva beligerante y/o epidemiológica vía el filósofo posmoderno Michel Maffesoli). Para el análisis de otros casos en Bogotá, mirar trabajos previos sobre jóvenes en las culturas del Rock y el Rap (Ver Serrano 1997; Muñoz

instalando en sus reflexiones un paradigma complejo, “proto-estético” y procesual (Guattari)¹¹ que deja ver hasta las últimas consecuencias los *espacios de libertad*, el impulso y las prácticas re-creativas cotidianas, los procesos de diferenciación y de *auto-subjetivación* (Guattari) con relación a otros actores y contextos-, todos estos, fenómenos llevados a cabo desde las culturas juveniles urbanas contemporáneas toda vez que se emparentan con prácticas comunicativas “estético-existenciales” (Foucault), especialmente las musicales, esto es la producción de sus propias subjetividades a través de sus creaciones sonoras y culturales.

Aún así, Muñoz y Marín dejan de lado lo que apenas enuncian con respecto al análisis de las relaciones históricas de “poder” social –tanto de fuerzas reales como de sentidos virtuales- en los que se ven envueltos estos “cuerpos” sociales juveniles. Pues, según varios autores, si bien se constata la necesidad de aproximarse a las “estéticas de la existencia” de estos jóvenes, es decir, realizar etnografías descriptivas “desde” sus emergentes espacios de libertad y deseos (Sepúlveda 2002: 49– 5), también tiene que ver, y no de una manera tan obvia, con realizar una segunda objetivación de tipo prescriptivo que haga contrapunto con lo anterior, concatenando a los jóvenes populares en complejos campos y espacios históricamente estructurados de *poder* social, que les han “condicionado” a la vez que “posibilitado”.¹² Empero, al relacionar esta aproximación a

1998a; Perea 1996). En cuanto a la situación del fenómeno cultural de la música “Fusión”, su presencia y uso entre jóvenes en Bogotá, se ha dejado solamente enunciado como un problema de investigación, y más específicamente se deja construida la pregunta sobre el desplazamiento de jóvenes músicos urbanos hacia las músicas tradicionales “folclóricas” y hacia la “fusión” de éstas con ritmos urbanos, populares y translocales (Ochoa- 1999: 263). También Muñoz plantea la cultura musical “Fusión” (*Cross*) como un problema hipotético que necesita ser indagado como objeto de estudio desde la musicología y la sociología de la cultura (Muñoz 1998b: 210). Para una primera aproximación a este sujeto/ objeto de estudio ver a Pedro Aniza (2000).

¹¹ Guattari instala en su trabajo la reflexión sobre el uso de la “estética” como forma de vida cotidiana, o si se quiere, la posibilidad de auto-crearse constantemente, mostrando a un sujeto no esencializado de una vez y para siempre sino mostrándole como un sujeto de sí en su constante devenir a través de su propia obra-creación: la vida.

¹² Estos espacios poseen sus particulares lógicas estructurales que se “encaman” en los cuerpos juveniles a partir de distintos procesos y dispositivos de socialización, produciéndolos como sujetos y operando como su “sentido práctico” en

sus impulsos (auto)creativos, con la mirada que devela y socava los fundamentos de las estructuras socio- históricas de poder que sujetan a estos jóvenes, simultáneamente se puede describir -y prescribir- el “poder re-creador”, o siguiendo a Hardt y Negri, el *Biopoder* constituyente de una multitud dialógica y carnavalesca (Bakhtin) representada en estos cuerpos sociales juveniles. Poder que detentan los jóvenes y que hacen efectivo en dichos campos y espacios sociales a través de sus prácticas estético-culturales cotidianas...“desde abajo”(Reguillo 2000: 15, 43; Svampa)¹³.

Con respecto a esto, Muñoz y Marín apenas dejan sugerido de manera sucinta la existencia de una relación profunda, compleja y “casi desconocida” entre estas dimensiones de *re-creación* y *poder*, que están catalizando la efervescencia (Maffesoli) de estas subjetividades juveniles: “Las culturas juveniles no son solamente una categoría

la sociedad hegemónica, re- produciéndola y legitimándole parcialmente. (Ver Bourdieu 1995: 95; 1984: 142-153, Margulis 1996).

¹³ Sobre el campo de producción cultural y de re- creación simbólico-artística, en cuanto a su *poder* de trasgredir, exasperar y transformar imaginarios colectivos y estructuras sociales ver Bourdieu (1984; 1988: 141); García (1979); Guattari en Muñoz (2003: 61); Ochoa (2003c: 145-146); Smith. Dado el *poder constituyente* de estos sujetos juveniles - en su relación con prácticas estético- artísticas-, algunos investigadores les han preferido categorizar como “nuevos movimientos sociales”, “redes” o “ciudadanías culturales” emergentes (Ver Feixa 2002a, 2002b, Reguillo 2000: 60, 161; 1996; Yúdice 2003: 94; Miller), elucidando cómo desde sus “prácticas de la vida cotidiana” (De Certeau; Melucci; Miller; Willis) han logrado “devenir” estratégica y tácticamente en “sujetos de sí”, a la vez re- significando y/o transformando las estructuras en las que han venido históricamente tomando posición. Una interesante perspectiva a propósito de las “nuevas culturas políticas” (Beck) en los movimientos socio-culturales contemporáneos (Melucci; Touraine; Lechner; Harvey; Foster) es la abordada por Jowers et al., quienes se enfocan especialmente en culturas juveniles musicales en Inglaterra (Born). Más allá de lógicas instrumentales (medios/fines) y de reduccionismos epistemológicos “políticamente correctos”, los autores develan las capas y componentes estéticos, lúdicos y afectivos (Guattari) que se emparentan de manera particular en estos nuevos movimientos sociales juveniles, junto con otros componentes de tipo ético-político y racional-instrumentales; de tal suerte, vislumbrando el “poder” de estas nuevas formas populares de asociación que emerge desde sus *ruidosas* “fronteras” socio- culturales. Reflexionando a la vez sobre cómo, a partir de estas subjetividades emergentes han estado transformándose las relaciones entre Estado- nación, mercado, medios audio- visuales, espacio público y privado y la sociedad civil, elementos por demás atravesados por las fuerzas y procesos de la “globalización”. Para guiar mis pretensiones teórico- políticas alrededor del caso “Fusión” me nutrí de la perspectiva de estos autores, y más aún, del estudio de caso que realizan alrededor del movimiento “The Bristol Sound” (Lipsitz) y WOMAD- British World Music Movement (Jowers) – su creciente extensión y rango a nivel mundial-, conformado por jóvenes músicos de “Fusión” (*Hybrid- Crossovers*), de Trip- Hop y DrumN-Bass (mezclas de House-Dance Music, Acid Jazz y World Music (Músicas del Mundo), entre otros ritmos) en el sur occidente de Inglaterra. Los autores reconocen el valor estético-político de estos jóvenes músicos de “Fusión”, enfocándose en sus competencias y prácticas “re- creativas” culturales (estéticas, artísticas, musicales, etc.) y en sus estilos de vida *underground* contruidos vía la filosofía *D.I.Y.* (Do It Yourself-Hazlo tú mismo). Estos jóvenes, de forma independiente (*indie*), organizan eventos y festivales libres de música y danza (algunas veces acompañando protestas multitudinarias) afrontando persecuciones policivas escuchadas en los dictámenes del Criminal Justice Act (Ver Gilbert; Hutnik) del gobierno de Tony Blair y su política paternalista e intervencionista del Cool-Britain. Otros casos que han motivado mi trabajo son los del nuevo movimiento socio-cultural juvenil “Asian Underground” liderado por la agrupación musical de

necesaria, sino también una mina de posibilidades estético-ético-políticas” en y para las sociedades contemporáneas del conocimiento, información y control (Muñoz 2003: 266).¹⁴

Para abordar la complejidad del problema, consideré pertinente el análisis de la “cultura” (en sus oscilaciones subjetivas y objetivas) como el lugar epistemológico-político –a medio camino- más apropiado para desenredar la trama compleja de profundas relaciones entre las dimensiones de *re-creación* y *poder* –(auto)subjetivaciones y estructuraciones sociales (Castro en Flórez 2002: 175)-, que para este caso, han estado atravesando el cosmos de varios de los jóvenes músicos de “Fusión” (*Folclor Urbano*) en Bogotá¹⁵.

Por otro lado del tema y problema de investigación, y a falta de estudios que relacionen las “culturas juveniles urbanas” con las “culturas musicales” (en particular con las músicas locales populares- e.g., la “Fusión” (*Folclor Urbano*)) desde una aproximación más holística; el acercamiento antropológico social de la música permitió comprender el movimiento y legitimación de los jóvenes músicos de “Fusión” (*Folclor Urbano*) en los campos y espacios socio-culturales donde han venido movilizándose.

Con relación al estado del arte de la etno-musicología contemporánea, y según importantes autores en el campo a nivel “mundial” y particularmente latinoamericano

“Fusión” Drum N-Bass: *Asian Dub Foundation* (A.D.F.) quienes a través de la música presentan un correlato que apunta a la construcción de un nuevo “nacionalismo” en clave poscolonial y subalterno (Dawson; Hutnik).

¹⁴ En este orden de ideas y como lo advierte Perea, se hace imperante comprender las culturas juveniles urbanas (en tanto que “comunidades emocionales” (Serrano 1998b); “comunidades de sentido” (Muñoz 1998a)), sus ofertas y demandas “culturales”, “estéticas”, “expresivistas” (Perea 2000: 323), y sus espacios de “reencantamiento” y “autenticidad” (Ochoa 1999: 255), etc.: “no solo como devaneo simbólico sino como empeño por la conquista de un lugar en la lucha social”, y además, desde donde se hacen aflorar nuevos discursos y prácticas cotidianas “alternativas” capaces de recomponer el vínculo con el “otro” y con el “todo” social; apreciación teórico-política muy importante en un país fragmentado y arrastrado por el conflicto y la guerra (Ver Perea 1999: 323, 342).

¹⁵ Por demás, y dada la pertinencia de estos análisis profundos y complejos de tipo “constructivistas-estructuralistas” (Bourdieu), para aproximarme a la “cultura” de estos jóvenes músicos de “Fusión” intenté realizar una exploración de las formas socio-estéticas (culturales-musicales) y “capitales” simbólico-sociales (Bourdieu 1984) que han atraído, “dispuesto” (*habitus* en Bourdieu 1979; 1984: 91; 1995: 25-27), adscrito y activado la experiencia (auto)creativa de estos jóvenes en varias de las prácticas sensibles y “liberadoras” del campo de la música “Fusión” (*Folclor Urbano*). A la vez, intento analizar, cómo estos “cuerpos” sociales juveniles han re-producido, circulado, apropiado y significado estos capitales, competencias y formas simbólicas en el campo de la música “Fusión” (*Folclor Urbano*) en Bogotá.

como Ana María Ochoa¹⁶, José Jorge de Carvalho, entre otros, se asoman serias implicaciones para el trabajo académico-político con relación a su tradicional objeto/sujeto de estudio: las “músicas locales populares” (Ochoa 2003a), a causa de las transformaciones de las formas sonoras, disposiciones estéticas y diversos campos musicales populares, que han venido “mutando” al ritmo de la *glocalización* económico-política y cultural. Fenómenos mediados por complejos procesos, redes y dispositivos socio-culturales como la nueva división socio-cultural del trabajo, el avance vertiginoso de los mass media, la gestión de nuevas políticas, industrias y mercados culturales, y la emergencia de “nuevos” movimientos socio-culturales y artísticos, etc., temas que abordaré con mayor precisión en los siguientes capítulos a través del caso histórico de la “Fusión” (*Folclor Urbano*) en Bogotá.¹⁷

De tal suerte, que para este tema también se demanda una aproximación compleja, intercultural y transdisciplinaria a la hora de analizar los diversos procesos “re-creativos” y estructuras socio-históricas de “poder” que se están reconfigurando con las culturas musicales locales populares (e.g., “Fusión”(*Folclor Urbano*)), y aún más, que permean las profundas y complejas relaciones de éstas con las manifestaciones “rizomáticas” y “efervescencias”¹⁸ de y en las culturas juveniles urbanas contemporáneas.¹⁹

A pesar de que los estudios sobre culturas juveniles urbanas en general han dado cuenta de la casi insoslayable inscripción -tanto aficionada y/o profesional- de varios jóvenes

¹⁶ Para el caso colombiano mirar otros aportes de valor etno-musicológico en Peter Wade; Lise Waxer; Egberto Bermúdez; entre otros.

¹⁷ Tal vez, el libro que más ha avanzado en estas problemáticas globales -desde casos latinoamericanos-, es el de la etnomusicóloga colombiana Ana María Ochoa titulado *Músicas locales en tiempos de globalización* (2003a).

¹⁸ Tomo prestada la noción de “rizoma” del trabajo de Deleuze y Guattari quienes hacen alusión al devenir constante de las subjetividades contemporáneas que logran escapar a las lógicas dominantes y a sus dispositivos disciplinares y de control de las mismas. La noción de “efervescencia” la recojo de la obra de Michel Maffesoli quien también interpreta las sensibilidades contemporáneas como nuevas formas de socialidad, modos de estar juntos que hacen eclosión -y en algunos casos implosión- constantemente en las estructuras de “poder” socio-históricas en las que se ven involucradas.

urbanos con culturas musicales “auténticas”, han sido escasos los acercamientos etnomusicológicos realizados a estos procesos y fenómenos socio-culturales, salvo ciertos intentos aislados que nos han proveído de algunas claves para su interpretación (mirar Zapata 2004; Bennett). Menos aún, se ha hecho una aproximación a las transformaciones de las “músicas locales populares” (e.g., “Fusión”) llevadas a cabo de la mano de las culturas juveniles contemporáneas²⁰.

Con relación al valor epistemológico-político de la perspectiva etno-musicológica, Ochoa por demás y citando a la musicóloga Susan McClary, alega que el análisis musical no se puede reducir al valor exclusivo de la mirada crítica de las ciencias socio-históricas, ni en el mero análisis discursivo de las líricas, sino que se debe abordar de manera transversal un análisis “formal”, a la vez de las experiencias vitales, de las diversas expresiones musicales (Ver Ochoa 2000b: 128–129); por ejemplo, de sus estructuras y códigos sonoros, su composición organológica, etc. y de igual forma las prácticas “performativas” (*performing rites*, Frith; Middleton) y las valoraciones estético-musicales suscritas en estos campos sonoros. Esto, como una suerte de “epistemología musical” (Finnegan; Cohen) que pueda mediar de forma “sinestésica”, “sintonizada” y más “coherente” (Cruces) con las aproximaciones socio-culturales alrededor de la música.²¹

¹⁹ Para tener otros acercamientos a la complejidad de los procesos históricos de la globalización de las músicas populares tradicionales locales y los efectos de la reterritorialización de las mismas, con especial relación a las culturas juveniles urbanas, ver además Ochoa (1999; 1998a; 1998b).

²⁰ El trabajo que más se ha aproximado etnomusicológicamente al complejo fenómeno cultural de la música “Fusión” en jóvenes músicos urbanos, es el del antropólogo Pedro Ariza, quien hace una reconstrucción histórica mostrando cómo las músicas folclóricas costeñas colombianas se han movilizadas, legitimadas y posicionadas en Bogotá, y que en últimas han venido siendo reapropiadas “creativamente” desde los años 90’s por algunos jóvenes músicos jazzistas y rockeros, que empezaron a fusionar el Rock con el Vallenato (e.g., Carlos Vives), y creando otras amalgamas como el Jazz-Rock con ritmos tradicionales afrocolombianos del Atlántico y el Pacífico (e.g., Bloque de Búsqueda) (Ver Ariza 2000). Ariza, en esta ocasión hace un breve acercamiento al caso de la agrupación de música “Fusión” *Curupira*, conformada por jóvenes pioneros en este campo musical y de quienes hace una breve reseña histórica y algunas entrevistas; pero como él mismo advierte, no profundizando en el tema y dejando abierta la indagación profunda sobre este objeto/ sujeto de estudio etnomusicológico.

²¹ “ Juzgar la música desde fuera, como si solo fuera un producto más de consumo, o como si sus significados residieran solo en las letras de las canciones, es errar en la ubicación de sus placeres, de sus medios de manipulación y por tanto de

Para resolver el problema de develar las relaciones profundas y complejas entre las variables: jóvenes urbanos-música-(re)creación-poder, o dicho de otra forma, identidad-forma-experiencia-estructura sociohistórica, fue necesario abordar la descripción y análisis “cultural” con jóvenes músicos de “Fusión” (*Folclor Urbano*) en Bogotá, a través de la metodología del “trabajo de campo *etnográfico*” (ver Guber 2004; 2001), que permitió explorar de cerca y de manera prolongada las profundas relaciones entre las diferentes “formas culturales-musicales” (*textos, palimpsestos*) que se han venido re-creando con algunos jóvenes urbanos músicos de “Fusión”, analizando a la vez las relaciones con sus *con-textos* -históricamente específicos y socialmente estructurados- donde han sido reproducidas, transmitidas, significadas y puestas en escena, sin dejar a un lado su “poder constituyente” sobre los mismos).

Bajo estos criterios se seleccionaron algunas herramientas y técnicas etnográficas: los “diálogos en profundidad”, permitieron plantear espacios abiertos de comunicación (individual y colectiva) en los que se intercambiaron diferentes formas culturales (historias de vida, experiencias, discursos, imaginarios colectivos, objetos estético- musicales y varias reflexiones críticas) con algunos jóvenes músicos (y otros actores) en el campo musical “Fusión”, especialmente en las situaciones (momentos y lugares) más relevantes para el estudio, principalmente conciertos, ensayos y otros espacios de encuentro. Estos encuentros quedaron plasmados a manera de retazos etnográficos a lo largo de los capítulos del texto, como una suerte de estrategia narrativa polifónica, pero por supuesto, no perdiendo de vista los intereses teórico-políticos del estudio (ver García 2004:166). La dinámica consistió básicamente en establecer, de acuerdo a las tomas de posición de varios

su política. En pocas palabras, los estudios de música popular deben incluir el estudio de la música popular” (McClary citada en Ochoa- 2000: 128-129; ver también Leppert).

jóvenes actores en el campo “Fusión” en Bogotá, un marco general sobre los asuntos más relevantes a tratar, intentando no agotar la capacidad heurística del *diálogo* (Bakhtin). Mis diálogos estuvieron dirigidos principalmente a las bandas de “Fusión” más posicionadas en Bogotá²² y, en un segundo movimiento a los principales actores dentro de cada una de ellas, teniendo en cuenta los marcos conceptuales, preguntas y objetivos de investigación. Las entrevistas realizadas tuvieron lugar entre Febrero y Noviembre del 2004.²³

Complementar los diálogos en profundidad, me llevó a hacer uso de una segunda técnica etnográfica, la “observación participante”, que me permitió des-centrar la mirada hacia los lugares socio-culturales y las puestas en escena (*performing rites*) de las múltiples formas simbólicas-musicales, y por demás, su “eficacia simbólica” (o poder simbólico) vislumbrada a través de las prácticas *performativas* reales (Bourdieu 1995: 106)²⁴. El registro se llevó a cabo en los diarios de campo de los cuales extraje algunos retazos etnográficos para instalarlos en la estructura narrativa del texto.

Con relación al análisis etno-musicológico de la música “Fusión” (*Folclor Urbano*), fue necesario hacer un registro fonográfico de varias canciones en el trabajo de campo, fundamentalmente en los diferentes momentos y lugares donde eran ejecutadas; tomando en cuenta además el registro de la discografía comercial.

De otro lado, se hizo necesario llevar a cabo una exploración histórica que permitiera contextualizar, en perspectiva pancrónica y *glocalizante* este fenómeno socio-cultural; y a su vez, conocer –desde una perspectiva “multisituada”- cuál es la situación hoy por hoy del

²² La elección de las bandas musicales en este estudio, lejos de ser caprichosa o arbitraria está construida sobre la base de valoraciones y percepciones multi-situadas desde los distintos actores que han venido interviniendo en el campo de la “Fusión”: revistas juveniles musicales, instituciones culturales públicas, empresarios culturales, audiencias y los mismos músicos de “Fusión”.

²³ Sin excepción, todas se registraron mediante la utilización de cassettes y se transcribieron en su totalidad.

²⁴ Es precisamente en estas situaciones donde pretendo resaltar la “eficacia” *in situ* de la profunda y compleja aproximación “cultural” que permite develar la relación entre: jóvenes urbanos, música, (re)creación y poder.

proceso de “autonomización” del campo a la luz de las circunstancias socio-económicas en las que se ha venido viendo involucrado. Para esto, además del uso de las técnicas anteriores, acudí a la indagación de “fuentes secundarias” (e.g., impresas, electrónicas, audiovisuales, bibliográficas, etc.), concentrándome en el margen de tiempo desde 1990 hasta hoy, considerando el hecho de que es en esta década y media en la que la “efervescencia” del campo de jóvenes intérpretes de “Fusión” (*Folclor Urbano*) empieza a experimentar un proceso cada vez más creciente y acelerado de mediación en el país, específicamente en Bogotá.

Para comenzar, en el primer capítulo, sin pretender conseguir una rigurosidad historiográfica contundente pero a mi parecer conveniente, intento trazar una breve cartografía histórica sobre la génesis y construcción del campo de la música “Fusión” a nivel “mundial” y por demás, sus contrapuntos con las *con-textual-izaciones* llevadas a cabo en Colombia y Bogotá.²⁵ Esta revisión no tiene otro fin que el de explorar los complejos itinerarios y rutas de navegación por las que han tenido que atravesar las formas socio-culturales y musicales que hoy son reconocidas con varios de los jóvenes intérpretes de “Fusión” (*Folclor Urbano*) en Bogotá.²⁶ Esta reconstrucción culminará con el registro del hito histórico para el campo/movimiento: el “Primer festival nacional de *Fusión*”, realizado en Bogotá en el mes de Abril del 2004.

²⁵ Como espero de- mostrar en el primer capítulo, este campo “nodal” de la “Fusión” –configurado desde la “tradición” *mutante* del Jazz-Rock anglosajón-, se ha venido sujetando a un proceso de legitimación en Colombia y Bogotá a partir de su des-centramiento a nivel mundial y de su entronque con los múltiples procesos locales de las músicas populares colombianas, que desde las postrimerías del siglo XIX no han sido ajenas a continuas hibridaciones con culturas musicales translocales.

²⁶ Esto se evidenciará a la luz de la tesis del sociólogo de la cultura Raymond Williams quien nos advierte sobre las profundas relaciones que se dan entre las formas culturales “residuales” de la memoria popular con las formas “emergentes” de los medios de masivos de comunicación. El comunicólogo Jesús Martín- Barbero, siguiendo a Williams, ha hecho algunas muy interesantes elucubraciones -de las que me estaré valiendo en el texto- sobre las importantes relaciones que se tejen entre las memorias populares “subaltemas” (e.g., orales y corporales) y los *sensoriums* (matrices culturales) emergentes (e.g., audio- visuales), que especialmente en los jóvenes hacen eclosión constantemente como unos “palimpsestos de identidad” en los que el “ futuro habita la memoria”.

En el segundo capítulo, empiezo a realizar algunas aproximaciones etnográficas a las agrupaciones de “Fusión” (*Folclor Urbano*) más importantes en Bogotá, comenzando con el caso de la agrupación *Curupira*, que ha sido la punta de lanza del movimiento desde comienzos del presente siglo a través del desarrollo del lenguaje de la música de *Gaita* de la Costa Atlántica, entre otros ritmos de las diferentes regiones colombianas, en la práctica de la “fusión” con ritmos populares y translocales como el Jazz, Rock, Rap y otros.

Entretanto, en el tercer capítulo me articulo con otro de los más importantes actores colectivos en el campo juvenil musical “Fusión” posicionado en la ciudad: *Mojarra Eléctrica*, que ha venido -también desde comienzos de siglo- “pacificando” a Bogotá a través de la “fusión” de ritmos urbanos como el Jazz, Rock y otros, con ritmos de las costas colombianas, principalmente con la cultura musical *Chirimía* de la zona norte de la Costa Pacífica.

Para concluir, en el último capítulo intento trazar, producto de la reflexión con varios actores vinculados al campo de la “Fusión” (*Folclor Urbano*), algunas líneas interpretativas sobre su “*devenir*”, en tanto que campo/movimiento relativamente autónomo (en sus procesos de re-creación y empoderamiento) inmerso cada vez más en complejos procesos -acelerados y de mayor escala- de *glocalización* cultural y económico-política.

En suma, y para dar comienzo a esta navegación cartográfica (Guattari; Martín; Ford), quisiera dejar señalado mi interés teórico-político que sitúa este trabajo en el campo del reconocimiento de las profundas y complejas relaciones entre las categorías/sujetos sociales: *culturas juveniles urbanas* y *culturas musicales*, atravesadas por tramas *re-creativas* y de *empoderamiento*, y que en sus múltiples transversalidades han *devenido* en lo que he

titulado unas: “*ciudadanías del re-en-canto*”.²⁷ Con todo, acto seguido presentaré la reconstrucción etnográfica de la historia cultural del campo “Fusión” en general y sus contrapuntos históricos con el país y la ciudad de Bogotá en claves *glocalizantes*; seguido de la descripción y análisis de algunas prácticas y formas culturales-musicales re-creadas de la mano de sus principales agrupaciones e intérpretes; finalmente concluyendo con varias reflexiones críticas sobre su estado actual y *devenir*. En fin, un estudio intercultural, transdisciplinario y complejo con la cultura emergente de jóvenes músicos de “Fusión” (*Folclor Urbano*) en Bogotá.²⁸

II. De músicas locales populares a la “Fusión”: la emergencia y legitimación de un campo (nodal) a nivel “mundial”. El caso nacional y bogotano.

“*Fusión*”: Se le atribuye a la acción y efecto de fundir o fundirse. Acción y efecto de unir intereses, ideas, partidos. Pasaje del estado sólido al líquido a determinada temperatura. Agrupamiento de elementos de núcleos atómicos livianos que origina un elemento de núcleo más pesado, con la consiguiente liberación de energía.

“La *fusión* debe ocurrir dentro de nosotros. De otro modo no ocurrirá” (John McLaughlin).

²⁷ La noción de “re-en-canto, la utilizo a través del concepto del “reencantamiento” manejado por autores como Rossana Reguillo, Ana Ochoa y Susana Asencio, entre otros, que intentan develar el componente existencial de los jóvenes contemporáneos vinculados a universos simbólicos, especialmente musicales, como estrategia para desenvolverse en las estructuras que les contienen y de las cuales son constituyentes. Sin embargo, esta noción la instalo como un juego de palabras, separadas por guiones, que intenta vislumbrar las estrategias de “reencantamiento” (Reguillo 200a) de estos jóvenes músicos que, buscan hallar un nuevo espacio de “autenticidad” (Ochoa 1999) a través de las notas musicales y el “canto”. Para el caso, un reencantamiento a través del “Folclor” en su versión “urbana” (Asencio 2000). De la misma forma, trataré de demostrar que encontramos en estas prácticas, una forma de “ciudadanía *otra*” que no pasa por los órdenes institucionales y burocráticos, sino que a través de la formulación de nuevos paisajes sonoros (*soundscape*) poscoloniales, representan un espacio de trasgresión imaginaria, o si se quiere una novísima forma política y de “empoderamiento” desde la performance musical.

²⁸ Quisiera dejar manifestado mi interés personal y académico sobre este sujeto/ objeto de estudio, que se fundamenta a partir de mi experiencia como “joven músico urbano” en el campo nodal de la música “Fusión” (*Folclor Urbano*), de la mano del trabajo de varios músicos vinculados al movimiento de la “Fusión” en Bucaramanga. Especialmente el vínculo musical con miembros de la agrupación Cabuya (fuerte representante del movimiento nacional y latinoamericano desde Bucaramanga). Por tal razón también me siento identificado con este fenómeno, a través de las memorias, imaginarios, lenguajes, códigos, prácticas y problemas que de este surgen. Por consiguiente, mi trayectoria personal en este campo permitió una mayor empatía y sinergia con los sujetos de estudio en Bogotá, y por demás, una mayor solidaridad anamnética en aras de potencializar, de forma reflexiva, los impulsos “re-(auto)creativos” y las distintas formas de “empoderamiento” en el espacio social.

²⁸ Tomo prestada la definición de *ontogénesis* del filósofo Michel Maffesoli, quien le define como el sobrepaso de la

1. Sobre la *ontogénesis* musical, las certezas de lo híbrido y lo plural en las recreaciones musicales populares: algunas coordenadas ético-estéticas.

La(s) música(s) en general, pueden considerarse como organismos vivos, estructuras abiertas que se auto- producen constantemente en el intercambio reflexivo e hibridación con diferentes agentes, instancias y producciones subjetivas y socio-culturales, esto es, diferentes saberes, prácticas, instrumentos, ritmos, timbres, armonías, melodías y paisajes sonoros *otros* que al imbricarse emergen permanente en “distintas” formas musicales.

Los diferentes estilos musicales re- producen sus particularidades en los intercambios sonoros, a manera de resingularización permanente desde la reflexión. En estos procesos, las músicas, desde su condición *ontogenética*²⁹ pasan por la práctica inmanente de la “creatividad”, improvisación, “fusión” y apertura a *otredades* sonoras que vienen a hacer eco en estas mismas, des- y re-ubicándoles constantemente en un juego pendular y coresidencial entre imaginación y organización, estructuras y quiebres sonoros, maquinaciones y flujos, tradiciones y rupturas rizomáticas.

La polémica e *impasse* contemporáneos sobre las categorizaciones que se han venido elaborando para nombrar y explicar las relaciones, intercambios e hibridaciones socio-culturales, en especial en América Latina, valen también para nutrir los debates sobre los encuentros y desencuentros de diferentes músicas en el espacio “creativo” e “híbrido” - subjetivo y sociocultural- contemporáneo. De tal manera que, al hablar de ciertas categorías tan ambiguas como “multiculturalismo” e “hibridación”, y al decir de la antropóloga Rita Laura Segato acerca de la comprensión de la “fusión” cultural: “(...) se trata de un proceso muy particular que va más allá de la operación genérica del sincretismo

²⁹ Tomo prestada la definición de *ontogénesis* del filósofo Michel Maffesoli, quien la define como el sobrepaso de la ontología de la verdad, del ser, hacia un ser que está siempre en *devenir*, esto es, un ser en génesis permanente.

y del *bricolage*, característicos de toda creación cultural” (Segato 1999: 133). Segato, da cuenta de esta manera, de la existencia de una condición ontogenética, híbrida y procesual inherente en las producciones culturales, pero yendo más allá, haciendo notar de forma más pertinente revelar las distintas alteridades socio- musicales y las relaciones históricas de “poder” –de disputas y/o avenencias- que atraviesan el encuentro de la creación en la “hibridación”. De esta manera podríamos acotar el término “fusión” -más allá de su poder de nombrar la condición ontogenética e inmanente de la(s) música(s)-, evitando apologías posmodernistas que pueden figurar como mero eufemismos y lenitivos para despistar en no pocos casos las interpretaciones sobre nuestras sociedades, en tanto que no se logra dar cuenta de los diferentes y múltiples componentes que se re-construyen constantemente en medio de relaciones históricas de “poder”. Por tanto, esta sesgada interpretación acerca del encuentro “creativo” e híbrido en la música, invisibiliza el programa estético- ético- político que surge de un multiculturalismo y una “fusión” constante, crítica y en varias ocasiones radicalmente democrática (más allá de tautologías y pragmatismos del Estado y mercado)³⁰.

La antropóloga Segato nos ilustra y arroja claves sobre este problema, a partir del estudio de caso sobre el programa de construcción de la identidad nacional brasileña vía el movimiento musical “Tropicalismo Bahiano”³¹, que coloca de una manera anti-esencialista y radical “su aspiración totalmente ecléctica, antropofágica, tentacular, inclusiva del *otro*, citando sin embargo en el texto musical a un *otro* con perfil reconocible” (Segato 1999: 134- 135), que se debate en complejas y ambiguas relaciones de “poder” en lucha por la

³⁰ Según varios autores, los discursos metropolitanos como: hibridación, multiculturalismo posmoderno, diásporas, poscolonialismo, entre otros, al ser abordados sin matices y mediaciones reflexivas en contextos subalternos como el latinoamericano, aparecen entonces, como meros instrumentos retóricos de la dominación, “nichos” para el mercado y caldo de cultivo para la(s) violencia(s) (Hutnik 1998: 411, 419; 2000; Reguillo 2000: 161).

hegemonía, como nos lo dice Peter Wade, pugando en movimientos simultáneos de “homogeneización y diferenciación”.³²

A partir de estas acotaciones y coordenadas ético-estéticas, quiero situar esta investigación en la misma dirección crítica de la antropóloga Segato, entre otros autores, que revisan críticamente los procesos de hibridación, diásporas y poscolonialismo, trazados en estructuras históricas de poder particulares.

Quizás, el fenómeno más importante en la historia de las músicas populares, y por tanto, de los procesos de hibridación y creación procesual, lo encarna desde su génesis y estructuración el fenómeno del “Jazz” en los Estados Unidos. Por tan razón, deseo comenzar esta expedición con un breve viaje histórico desde el surgimiento, en las postrimerías del siglo XIX del campo del Jazz, en el cual se empieza a explotar las potencialidades intrínsecas e inmanentes de la condición ontogenética de la música, a saber, la “re-creación”, hibridación y experimentación permanente que se dan en los encuentros transculturales de distintos campos musicales. El Jazz aparece entonces, como bastión, a la vez que campo nodal, en el que se exacerbaban las múltiples fusiones e intercambios sonoros, de la mano de sus contextos y procesos socio-culturales. Esto es, su importancia como dispositivo de re-composición de tejidos sociales, construcción de sentidos, y lógicamente, de creación de textos y estructuras musicales populares.

Según declaraciones del prolífico jazzista colombiano Antonio Arnedo, el Jazz se constituyó como un campo de individualidades, ambigüedades y conflictos, en un ser

³¹ “El negro de las religiones, el campesino del interior, el portugués, el indio, y el habitante de las urbes brasileñas aparecen inscritos musicalmente dentro del estilo” (Segato 1999: 135).

³² Este es el caso de la música “Fusión” (*Foldor Urbano*) en Bogotá y Colombia: un campo “intersticial”, o campo “nodal”, que se presenta como un complejo multigénérico, producto de la intersección de distintas alteridades musicales, a saber, entre ritmos “folclóricos”, rurales, tradicionales y/o locales, que imbrican y reflexionan continuamente con ritmos “urbanos”, populares, modernos y/o translocales, en una apuesta (*illusiou*) por re-consolidar la(s) “nueva(s)” o “alternativa(s)” *música(s) nacional(es) colombiana(s)*, según lo han manifestado varios artistas y críticos.

orgánico vivo y cambiante de la mano de los acontecimientos sociales de su época (Russo 1992: VIII), que llegaría poco a poco a translocalizarse y a “universalizar” la música “popular” de forma progresiva y más acelerada a partir de la segunda mitad del siglo XX, con ayuda de la industria fonográfica y los medios masivos de comunicación. El *Jazz* por su misma condición polisémica, nodal, de “no- lugar” (Augé), ladina, procesual e híbrida ha logrado posicionarse como una “nueva” música universal, dada la intersección en su programa de diferentes manifestaciones locales populares en varias regiones del globo).³³

Pero dentro del imaginario alrededor del *Jazz*, tal vez podremos identificar el rasgo que más le ha favorecido en su proyecto expansionista: la *improvisación*, el arte de la “creación” espontánea –individual y colectiva- en oposición a, y a la vez nutriéndose paradójicamente de la rigurosidad y ortodoxia del canon burocratizado y “cerrado” de la música erudita occidental..... ¡mimesis e irónica alteridad!

Pero más allá de considerar la “fusión” como una noción que representa la condición ontogenética de la música, quiero dejar a consideración del lector, que lo que se ha denominado música “Fusión” responde a un movimiento musical que históricamente toma la enunciación de su propia condición para hacer de ésta una categoría musical dentro de la tradición del *Jazz* y *Rock*, acuñándose en un contexto socio-histórico e institucional específico, diferenciado diacríticamente a través de las lógicas del mercado fonográfico del momento, tema que trataré a lo largo del siguiente título.³⁴

³³ No en vano, en las escuelas y academias de música en todo el globo contemporáneo se ha venido representando al *Jazz* como el género que abarca con más vehemencia el desarrollo de lo local “popular” (varias veces en pretendida animadversión a la hegemonía del canon universalizante y etnocéntrico de la música “erudita”).

³⁴ Aún así, hoy por hoy, y por su misma extensión a nivel “global”, esta categoría “Fusión” ha estado perdiendo poder explicativo y representativo a la hora de enunciar todas las diversas manifestaciones resultantes de las “fusiones” y de las relaciones inter- y transculturales entre diversas músicas populares y las “músicas del mundo” (en los circuitos comerciales de la *World Music* y *World Beat*), reflexiones críticas que aparecerán posteriormente en los otros capítulos.

2. Del Jazz como música “popular”: de la “Fusión” y la “mundialización” de las músicas locales populares.

Revisemos brevemente la génesis del campo del Jazz en los Estados Unidos del siglo XIX y su posterior expansión a escala transnacional, observando transversalmente sus recorridos socio-históricos, y cómo surgen de ahí su posibilidad “creativa” y su “poder” simbólico.

Los orígenes del Jazz están impregnados de ambigüedades y conflictos, apareciendo en el escenario de una “comunidad imaginada” norteamericana -percibida como un idílico “crisol de ideas” (*melting pot*), pero que se levantaba de la mano de la casi total extinción de aborígenes y en un clima de esclavitud y opresión del pueblo negro. En aras de satisfacer la codicia, traficantes de “cabezas de ébano” arrancaron de las patrias africanas a los negros y por varias generaciones fueron subordinados en la esclavitud enajenados de sus derechos civiles; experiencia que desde entonces ha venido atravesando la memoria de los negros americanos, impulsando movimientos que pugnen por la emancipación, reivindicación de derechos civiles y el reconocimiento cultural (Gilroy; Rose), en muchos casos valiéndose de “auténticas” expresiones musicales.

Dentro de la organización socio-económica y la división social del trabajo, en especial en las plantaciones de algodón, el modo de vida de los esclavos estuvo regido por un concepto pragmático de rentabilidad del trabajo y de usufructo económico que obligaba al esclavo a producir todo lo que podía, y donde el maltrato y la opresión estaban a la orden del día, lo cual en medio de esta experiencia de opresión, se constriñeron en los negros las posibilidades de producción individual y colectiva de sentido e imaginarios sociales. A pesar de estas circunstancias adversas, estos empezaban a manifestar sus duelos vía canciones de laboreo o *work songs*, en cuyas estructuras sonoras dejaban entrever formas

de su linaje cultural africano (e.g. cantos Carabalí, cantos melódicos que utilizaron los negros para las ceremonias secretas de los Abakuá), que se hacía cada vez más secular y posteriormente próximo a lo que se vendría a llamar *Blues* (precedente directo de la cultura juvenil Rock). Esta dinámica se distinguía a través de un canto “improvisado” (dentro de normas estrictas del esquema responsorial de la religión africana agisymbial -Russo 1992: 7) que evocaba nostálgicamente la “madre África” y que sirviera para resignificar, resemantizar y mitigar el dolor, la pena, el cansancio, la nostalgia y la fatiga -con ironía y protesta-, sirviéndole al negro para proponer nuevos horizontes de sentido y marcando un derrotero simbólico hacia la “libertad”. En palabras de Martín-Barbero a propósito de la experiencia de esclavitud en Brasil, comparable con la norteamericana, y cómo no la colombiana:

Entre el gesto del trabajo y el ritmo de la danza se anuda una articulación desconocida para los blancos. Una simbiosis de trabajo y ritmo que contiene la estratagema del esclavo para sobrevivir. Mediante una cadencia casi hipnótica el negro le hace frente al trabajo extenuante, y atrapados en un ritmo frenético el cansancio y el esfuerzo duelen menos. Es una borrachera sin alcohol, pero “cargada” oníricamente también”. Y no se trata de reducir el sentido de la danza al del trabajo, sino de descubrir que la *incidencia* del gesto negro no viene sólo de su descarada relación al sexo, sino de su evocación del proceso de trabajo en el corazón mismo de la danza: en el ritmo. (Martín 1998b: 236)

Como veremos más adelante, esta catarsis terapéutica panafricana no solo sería homóloga a la experiencia del negro esclavo en Colombia, sino a la experiencia de algunos jóvenes urbanos en la música hoy, quienes entrelazan en sus rituales musicales sus duelos, sus resistencias frente al miedo, la desconfianza y exclusión que habitan su devenir

cotidiano, para a su vez abrir nuevos espacios de “*reencantamiento*” en sus vidas cotidianas y con este, todo su “poder constituyente” (Hardt y Negri).

Continuando, de otro lado coexistían con el régimen colonial, procesos de evangelización y catequización que veían en el negro un “ser abandonado y sin amparo que sufría pacientemente y cantaba con añoranza su perdida libertad” (Russo 1992: 10). Los pastores cautivaron a los esclavos, quienes se fueron adhiriendo a comunidades religiosas protestantes, cuya concepción se parecía en mucho a la de su religión Agisymbia. De este encuentro surgen los “spirituals” y “gospel-songs”, canciones que dan cuenta del sincretismo, transculturación y “fusión” entre la cultura africana (con cantos, zapateos, palmas, “swinging” o excitación extática) y los cánones de la música sacra de la iglesia cristiana euro-occidental (con sus textos bíblicos y su deidad). Sin duda este proceso de socialización estratégica es comparable con el de los negros en Colombia desde la época de la Colonia, quienes cedieron a procesos de aprendizaje de las músicas sacras que inculcaban los evangelizadores.

En medio de estas condiciones en ocasiones hegemónicas y en otras muy degradantes, el drama del negro esclavo no se hizo esperar comenzando la huida en masa de las plantaciones con la ayuda de pequeñas embarcaciones (Ibíd. 10), encontrando la muerte o la “libertad” por el camino del peregrinaje. En todo el período de la Independencia, aproximadamente 10.000 esclavos (1/5 del total), lograron salvarse del cautiverio, instalándose varios de estos prófugos en la ciudad-puerto de Nueva Orleans, que años más tarde se constituiría en la cuna del Jazz. Por los años de 1861 a 1865 se lleva a cabo la guerra de Secesión o Separación entre los Estados del Sur y del Norte cuyo fin después de la derrota del Sur viene a ser la unificación de los Estados Unidos de Norteamérica en una sola nación y con ello la abolición de la esclavitud. La ciudad de Nueva Orleans aparecía

entonces como perfecto caldo de cultivo para registrar una miríada de vectores socio-culturales, dado su condición de puerto del Caribe³⁵, y por las tradiciones de sus habitantes (en su mayoría inmigrantes franceses), la concentración de negros “libres”, la llegada de centenas de músicos militares mexicanos y latinos alrededor del periodo de 1840- 1867 (que amenizaban sobre todo los matrimonios y fiestas de los franceses), la llegada y la incorporación de los negros haitianos (Creoles); en fin, muchos otros factores que harían extensa una exposición detallada. Lo que quiero dejar señalado es que de esta manera Nueva Orleans para 1880 aparecía como un “crisol” cultural (*Melting Pot*) y centro “turístico” que atraía a gente de todas partes del mundo (ingleses, italianos, españoles, eslavos, etc.). No obstante, para los negros significaba “el puerto de la libertad” (Ibíd. 19) con un sinnúmero de oportunidades de trabajo y actividad social. Podríamos decir entonces, que la ciudad aparece como *melting pot* musical, impregnada de marchas militares, himnos patrios, marchas fúnebres, “Blues”, “Spirituals”, melodías europeas (Polkas, marchas, vales, tonadillas y mazurcas), ritmos latinos (Guaracha y la Habanera), entre otros. La diversidad de diferentes elementos musicales y estructuras sonoras se aglutinaron en una estructura más compleja y polisémica que vendría a nombrarse como Jaxx o Chass y finalmente como Jazz (Ibíd. 14). Para entonces, la proclama de “libertad” que reclama el negro, y que se ve exacerbada en la música, la “creación” y la “improvisación”, fueron las cuotas ético-estéticas, más que importantes, que se imprimieron en el desarrollo del Jazz. La “improvisación” y el “trabajo colectivo” como fuerzas renovadoras empezarían a definir desde entonces el “poder” de la “re-creación”

³⁵ Son muchos los procesos análogos que se dan con el caso latinoamericano específicamente el colombiano, por ejemplo, el cimarronaje de los negros esclavos que huían de su opresión, en algunas ocasiones mestizando con algunas comunidades indígenas. (Un caso memorable en la música colombiana es la Cumbia, ritmo que contiene elementos africanos (tambores) e indígenas (gaitas), y que evoca el encuentro sensual entre estas dos etnias). Otro caso convergente

musical que solo vendría a ser consumado por medio del “feeling swing” del negro en su colaboración con el “toque latino” o sincopado, ingredientes esenciales que diferenciaban al Jazz de otros ritmos.³⁶ La intervención de los Estados Unidos en la Primera Guerra Mundial hizo que Nueva Orleans fuera declarada puerto de entrenamiento y embarque de tropas militares, “moralizando” la ciudad y haciéndose un uso policivo de la violencia para acabar con actividades de “entretenimiento”, obligando de esta manera, a que los músicos de Jazz migraran a ciudades como Chicago y Nueva York, a pesar de que tuvieran que instalarse clandestinamente (dado la prohibición de la venta y consumo de alcohol en clubes nocturnos).³⁷ Una vez instalado en Chicago los músicos de Jazz se articularon con la naciente industria fonográfica (e.g., Paramount, La Decca, Vocallon, etc.) de los años 20 en medio de circunstancias adversas como la depresión económica del '29 que en muchos de los casos les obligaba a trabajar clandestinamente con la mafia o salir de gira a Europa.³⁸ En la “era del Swing” de los 30’s la relación música y economía-política giraba hacia lo conflictivo de la estructura social. En esta época, con ánimo del “rebusque”, se organizaron Big Bands (grandes orquestas) que sirvieran para el espectáculo de los grandes clubes de baile y del “business show” vía Hollywood, afectando la capacidad artística y autonomía “creativa” de los músicos, degenerando en una forma muy conservadora mitigando el elemento de la “improvisación” (individual y colectiva), convirtiéndose a la práctica del canon burocratizado occidental “erudito” de la rigurosidad de la partitura y el

es la importancia de los puertos costeros como vasos comunicantes y puntos de convergencia cultural (nacional e internacional), y por demás, caldos de cultivo para el surgimiento de nuevas formas culturales-musicales.

³⁶ De ahí que se reevalúe la concepción unívoca del Jazz, en la medida que este género a pesar de surgir en E. U. ha estado nutriéndose de los aportes de músicos migrantes de diferentes regiones, especialmente de Latinoamérica y el Caribe, lo cual mostrará que no es una casualidad la proximidad de los procesos musicales y culturales latinoamericanos con el campo del Jazz y entre las mismas músicas latinoamericanas.

³⁷ Para la época el músico más prolífico y leyenda viviente era el trompetista Louis Armstrong; hoy por hoy, sin duda permaneciendo en la memoria cultural-musical como un gran mito fundacional del Jazz.

atril³⁹. En esta misma coyuntura, con lo que respecta a la cuota latina, un grupo de músicos cubanos, chicanos y puertorriqueños emigraron hasta Nueva York en busca de subsistencia y mejores oportunidades. Los directores de las Big Bands -que en su mayoría eran negros-, reconocieron en los ritmos latinos un llamado hermano de la “madre África” e incorporaron por afinidad en sus bandas a músicos caribeños (Ibíd. 90), popularizando varias melodías cubanas y puertorriqueñas en los Estados Unidos extraídas de géneros como la Rumba, Habanera, Danzón, Son, Bomba y Plena, entre otros. De tal suerte, se llevaron a cabo una serie de “fusiones” entre el Son y la Rumba con el Swing, la mezcla del baile y el sonido del tambor con los coros de saxos y trompetas, bajos y trombones de las orquestas de Jazz, impulsando la “invención” de nuevos géneros como el Cha-Cha-Cha y Mambo en Cuba y el Jazz Latino en Nueva York.⁴⁰

En la segunda mitad de los 40’s, una vez transcurrida la Segunda Guerra Mundial, se desarrolló en medio de un clima de racismos y exclusiones, el género Be-bop, denominado como “la primera protesta jazzística” creada por negros, frente a las fórmulas comerciales y el racismo de la década previa, contextos socio-históricos que no permitían el desarrollo de la “improvisación” y con esta la (auto)“creación” artística, debilitando las posibilidades de renovación del lenguaje en el campo. Por tanto, se generaría una “revolución estética” popular, que se concentró vehementemente en el desarrollo de la virtuosidad técnica, la innovación y el talento en los Small Combos (agrupaciones pequeñas) que hacían menos

³⁸ Por la misma época, y como lo mostraré más adelante varios músicos colombianos y en general latinoamericanos, empezaron a viajar a estas ciudades a grabar sus músicas regionales y a intercambiar experiencias y grabaciones conjuntas en estos estudios.

³⁹ Esta situación es semejante a los procesos de “hibridación” de ritmos afrocaribeños con elementos de las Big-Band de la música tropical de los 30’s en Colombia.

⁴⁰ Estos ritmos también entrarían a calar para la misma época en Colombia, de la mano de artistas que formarían las Big-Bands “criollizadas” como Lucho Bermúdez, Pacho Galán, entre otros que se influenciarían de grandes compositores de Swing de la época como “Duke” Ellington, “Count” Basie, Benny Goodman, entre muchos otros.

énfasis en los arreglos y composiciones canónicas de las Big Bands (Ibíd. 65).⁴¹ En esta época nuevamente la cuota latinoamericana se hibrida con estas músicas, generando y perfeccionando ritmos como el Cu-Bop, Mambo, Latin Jazz y la naciente Salsa, entre otros ritmos latinos y afrocaribeños.⁴² En los años 50's la ideología W.A.S.P. y grupos de racistas extremistas como el Ku-Klux-Klan generaban un rechazo a la entrada de los negros en la esfera pública, haciendo explícita su animadversión (violenta en su mayoría) frente al reconocimiento de derechos civiles a la gente de "color". A su vez y por contraparte, los movimientos negros de contraresistencia (pacífica) empezaban a inscribir sus protestas en la opinión pública. Una vez tomado conciencia de esta situación, a través de la música los jazzmen mantienen fuertemente su "revolución estética" y rechazo a los intentos de "mutilar" la energía creativa –exacerbada en la improvisación del Be bop-, por parte de las industrias y clubes de entretenimiento, incluso de muchos músicos que estaban despolitizando su música al coartar el impulso creativo y experimental a razón del "rebusque". En Nueva York, se profundizaba el desarrollo del Be-bop hacia un sonido más pesado, denso y un poco tenso que los jazzmen llamarían Hard-bop (frente al esnobismo comercial hollywoodense del Cool-bop en la Costa Oeste) desarrollando mayores conocimientos con relación a las bondades de los instrumentos y las cascadas sonoras. En esta época empiezan a aparecer la influencia de las religiones musulmanas, africanas y orientales en el Jazz. La "joven" generación de latinos nacidos en la metrópoli,

⁴¹Situación comparable la que se presenta en las orquestas colombianas, en la medida que sostenía la orquestación "estándar" y se reducía las posibilidades de improvisación y experimentación, que por demás, empezaba a reducir la cuota de músicos de color, para una puesta en escena en los clubes de baile donde asistían las élites de la capital.

⁴² Vale la pena nombrar desde ya, la importancia de la inserción de la Salsa en la Costa Pacífica colombiana, por el puerto de Buenaventura, instalándose como un género importante a manera de fuerte referente identitario en la región, especialmente en Cali. Por otro lado, vale la pena destacar la importancia de los músicos más importantes del Be-Bop como Charlie "Bird" Parker, Kenny Clarke, Charlie Christian, Thelonious Monk, "Dizzie" Gillespie y Charles Mingus, quienes entre otras cosas, se interesaron de manera vehemente por estos ritmos latinoamericanos y caribeños. Especialmente Mingus, encontró en estos ritmos una inagotable fuente de inspiración, siendo uno de los hitos de la "Fusión" a nivel mundial, especialmente en Colombia, manifestado en sus viajes a Cartagena en los 60's, llevándole a

pervivieron en las grandes orquestas (Big Bands) logrando asombrosas “descargas” (sesiones de improvisación colectiva), “pregones” y “fusiones” interesantes de Mambo y Jazz, Rock N´ Roll⁴³ y Son montuno, de ritmo y baile que vendría a nombrar la llamada Salsa (que como su nombre lo expresa es una “fusión” de ritmos afrocaribeños con afroamericanos y algunos elementos de la música erudita occidental), posicionando entre músicos y bailarines la “calentura” y la “fiebre” latina, incluso, desbordando la frontera neoyorkina y norteamericana al conmovir por efecto retorno (*feedback*) a no pocos barrios marginales de ciudades latinoamericanas y caribeñas⁴⁴. En los 60’s se exacerbaron los conflictos en la polarizada estructura social norteamericana, donde asesinatos políticos a negros de todas las generaciones planteaba el posible advenimiento de una guerra civil. Los movimientos fundamentalistas de los negros hacían cada vez más evidente el “poder” de su revolución negra (¡Black Power!); y es precisamente dentro de estas repercusiones sociales y políticas (con gestos de violencia excesiva) que la explosión de las ansias por la “libertad” radical se hizo presente en el Jazz, en su nuevo estilo (“no-estilo”), el Free- Jazz, que constituyó un reflejo cultural-musical aún más revolucionario en la búsqueda de espacios de “libertad” y de la “creación” híbrida, llevando a límites desconocidos la capacidad de “improvisación”. Desde esta posición político-musical se rechazó cualquier tipo de clasificación, esquematización formal, tradición, estereotipo, “normas escritas”,

una indagación sonora de las músicas de Gaita. Este interés se vería cristalizado en una producción de Jazz fusionado con Cumbia. Más adelante ahondaré en este episodio revelador.

⁴³ Complejo genérico procedente del Rhythm N´ Blues, que hace mas evidente el uso de recursos organológicos eléctricos y equipos de amplificación, y por demás, empieza a ganar popularidad entre las jóvenes generaciones, espacialmente las “blancas”.

⁴⁴ Entre otros momentos musicales, podemos apreciar el nacimiento de la Bossa Nova en el Brasil de los 50’s, estructura sonora que se nutre de ritmos locales como la Samba para mezclarlos con el Jazz de la posguerra muy próximo al Cool-Bop. La figura más decisiva en su desarrollo e internacionalización fue el compositor Antonio Carlos Jobim, y con él los guitarristas Laurindo Almeida y Djalma Andrade, el percusionista y compositor Sergio Méndez, los cantantes Joao Gilberto, su esposa Astrud y Flora Puiim, el baterista Paulino Da Costa, el pianista Vince Guaraldi, los percusionistas Dom Un Romao, Guilherme Franco y de manera notable Aito Moreira (quien acompañaba tiempo después a Chick Corea, pionero del Jazz-Fusion, con su agrupación Return To Forever, como también al legendario padre del Jazz-“Fusión” Miles Davis).

técnicas eruditas, discriminaciones culturales, etc., todas estas instancias vistas como impedimentos que limitaban la dignidad y la diferenciación en la práctica “creativa”.⁴⁵ Con más fuerza creció el interés por las culturas, timbres y sonoridades africanas, asiáticas y del Oriente Medio para “fusionarlas” con el Jazz, logrando -como hecho sin precedente alguno-, que esta música avanzara en su campaña de constituirse en la nueva música “universal”, al decir de varios críticos, a través de su promoción del diálogo con distintas músicas locales populares (Ibíd. 107).⁴⁶

De ahí que es muy posible y sin temor a equívocos, que ocurriera algo junto con el advenimiento del Rock n´ Roll (para muchos críticos, versión “blanqueada” del Rhythm and Blues), que captara la atención del público de “jóvenes blancos” una década antes vía Elvis Presley; la “crisis de Mayo del ´68”, el movimiento hippie y su filosofía “paz y amor” (próximas a filosofías orientales promocionadas por la agrupación Beatles), la vuelta al Folk-lore (vía Bob Dylan en su versión Folk-Rock), drogas, sexo, nomadismo, resistencia pacífica, etc: todo esto fue escenario apropiado y “caldo de cultivo” para la aceptación de músicos de Free Jazz (con sus correlatos de “libertad”, antidiscriminación y evocaciones “tercermundistas”) por parte de los jóvenes hippies escuchas de Rock n´ Roll.⁴⁷ Para el año 1969, el Jazz había caído en una especie de punto muerto por el

⁴⁵ Entre las convenciones formales del Free- Jazz encontramos: la exacerbación de la improvisación individual y colectiva en el ritmo, en la tonalidad y en el tiempo de duración de los temas musicales, y por otro lado, la libertad en el diálogo y uso de sonoridades de otras culturas, en su mayoría “subalternas” o “tercermundistas”.

⁴⁶ Entre los músicos más destacados del Free- Jazz (y que por demás, exploraron sonoridades africanas, arábicas y asiáticas) aparecen nombres importantes como los saxofonistas John Coltrane y Ornette Coleman. Para la misma época el mentor y líder afro-americanista Malcolm X se convierte a una religión hindú; alternamente en varios países europeos se destaca la influencia de los movimientos artísticos “surrealistas” (precedido del auge “cubista” y “expresionista abstracto”, (e.g., Matisse, Klee, Kandinsky, Picasso, Dalí, Pollack, etc.) desde mediados del siglo XX que se habían nutrido de manifestaciones, elementos, formas y códigos culturales orientales y africanos.

⁴⁷ La música Rock ya empezaba a incluir en sus repertorios interpretaciones de instrumentos y músicas orientales y/o africanas por ejemplo la participación del músico hindú intérprete de la cítara Ravi Shankar en el festival Woodstock y en su importante trabajo en conjunto con Beatles (quien fuera maestro del bajista George Harrison en 1965), época en que se inauguraba la psicodelia de la mano de movimientos próximos al “orientalismo”. Entre otras cosas, es importante destacar el interés de los Beatles y otras agrupaciones, por las diversas filosofías y religiones orientales, que les llevarían a realizar viajes significativos al continente asiático. En la misma década y para el caso latinoamericano el guitarrista Carlos Santana se convierte en un precursor de experimentos del Rock con ritmos afroantillanos, por ejemplo

“boom” del Rock (que cada vez se hacía más experimental y amplificado); toda la década de los años sesenta fueron años del dominio del Rock como música y como fuerte referente identitario entre los “jóvenes” y su revolución cultural pacífica. Los jazzmen empezaban a ver en el Rock un hijo que podía cometer una especie de parricidio. Aún así, a comienzos de los años 70’s empezó el ocaso de los grandes ídolos del Rock (e.g., Lennon, Morrison, Joplin, Hendrix, etc.). Pero paulatinamente y como hecho particular se abría el espacio, tanto cultural como comercial, para la práctica “creativa” que nos compete en este estudio. Me refiero a la emergencia gradual de un movimiento de jóvenes músicos herederos del Free Jazz y el Rock, que se encargarían de “hibridar” –a la vez que revitalizar- a estos dos campos sonoros en la categoría acuñada con el nombre de “Fusion” o “Fusion Jazz”(también conocido como Jazz-Rock⁴⁸ o Electric-Jazz, o si quiere, en sus otras variaciones genéricas como el Jazz-Funk, Jazz-Reggae⁴⁹, Punk-Jazz, etc.)⁵⁰.

interpretando de manera adaptada al Rock la afamada canción “Oye como va” del compositor y timbalero cubano de Latín- Jazz Tito Puente (recién fallecido).

⁴⁸ Los años setenta son básicamente la década de la música de fusión o, como a menudo se le llama en Europa, del Jazz Rock. Pero, hubo muchos elementos aparte del Jazz y del Rock, que se fusionaron en esta música.

⁴⁹ A propósito del movimiento musical en Jamaica, se le considera como otro gran ejemplo de la época sobre las fusiones con sus ritmos tradicionales y locales, por ejemplo, el Mento y Calypso (estructuras musicales de alto contenido aborigen) con bases rítmicas y sonoras del Jazz, Blues y Rock n Roll produciendo sus nuevos ritmos “nacionales” desde los 60’s hasta el presente, a saber, el Ska, Rocksteady y el Reggae, a través de agrupaciones como Skatalites, y el ídolo eternizado Bob Marley and the Wailers (Ver Witmer 1987). Estos movimientos al hacer eco en otros países alentaron otros procesos como el 2- Tone (o segunda ola del Ska, simbolizando el encuentro de dos razas) que en su traslado a Inglaterra convergía con las culturas juveniles urbanas locales como los Punks, Rudeboys, Skinheads, etc, fomentando nuevas hibridaciones con su géneros musicales (e.g., The Specials, The Clash, The Police, etc.). En Iberoamérica y Latinoamérica también el movimiento jamaicano vendría en los años 80’s a hacer eco en agrupaciones de Rock y Fusión Latina pioneras como Mano Negra (Manu Chao), Los Fabulosos Cadillacs (Vicentico), King Changó (Blanquito Man), Todos tus Muertos (Fidel Nadal), entre otros, fuertes referentes del Rock Latino o Rock Fusión en Latinoamérica.

⁵⁰ Esta nueva generación tiene como su principal referente musical y catalizador al genial compositor y trompetista Miles Davis, músico negro heredero del Be-Bop, quien en su obra tardía, especialmente en su mítico disco “Bitches Brew” (1970) decide llevar a cabo experimentos radicales con la improvisación modal, cambios de coros, combinación del Jazz con ritmos eléctricos y electrónicos. Las primeras señales del Jazz-Fusion pudieron verse a finales de los 60’s y principios de los 70’s principalmente en Estados Unidos y en Inglaterra, en artistas como Frank Zappa and the Mothers of Invention, Gary Burton Quartet, Jeremy and The Satyrs, Jeremy Steig, John Handy, Fourth Way (Mike Nock), Charles Lloyd, Free Spirits (Larry Coryell), Lifetime (Tony Williams), Dreams (Michael y Randy Brecker), Graham Bond, Colosseum, Cream (Eric Clapton), Soft Machine, Jack Bruce, Ginger Baker, Jon Hiseman, Dick Heckstall-Smith, Weather Report (con Jaco Pastorius, Wayne Shorter, Leslie White, Joe Zawinul), Headhunters (Herbie Hancock), Return To Forever (Chick Corea, Al Di Meola, Stanley Clarke, Tony Williams), Mahavishnu Orchestra (John McLaughlin), Blood, Sweat and Tears; John Scofield, Mike Stern, George Benson, Joe Henderson, Eric Gale, Ron Carter, Freddy Hubbard, entre otros. En la cuota latinoamericana empezaron a figurar nombres de artistas provenientes del Latín-Jazz como Irakere (Chucho Valdez), Los Van-Van, La Fania All Stars, Ray Barreto, Johnny Pacheco, Charli Palmieri, Ricardo Ray, Eddie Palmieri, Eduardo Davison, Arturo Sandoval, Paquito de Rivera, Michel Camilo, Gonzalo

El Jazz-Rock, introdujo –al igual que su contrapunto con el caso de la “Fusión” en Colombia y Bogotá- una serie de instrumentos electrónicos del Rock como el piano eléctrico, el órgano Hammond, el moog, los sintetizadores, el bajo fender y la guitarra eléctrica. En cuanto a la sección rítmica, además de la batería, se empiezan a utilizar implementos percusivos nuevos como las congas, los gongs, sonajeros y pitos propios de las culturas africanas y latinoamericanas. La elaboración de novedosas configuraciones de color y textura en la sección rítmica se desarrolló en alto nivel, vale decir, gracias a la participación de versátiles percusionistas brasileños y caribeños (e.g., Nana Vasconcelos, Ray Barreto, etc). Por otra parte, las ideas melódicas logradas por pianistas, guitarristas, saxofonistas y bajistas formaron una textura rica, empleando técnicas del Be-bop y Hard-bop (con frases melódicas alargadas del Cool Bop) con fórmulas del Rock. La “fusión” fue total: el Free-Jazz que había liberado la tonalidad, la melodía y el ritmo, trajo una nueva calidad de libertad musical combinada con instrumentos y sonoridades de otras culturas, instrumentos eléctricos, técnicas e inventivas espontáneas, mas las fórmulas del Rock (Ibíd. 123).

El “Fusion-Jazz” o Jazz-Rock abarca el período entre 1970-1982 hasta llegar a convertirse en la corriente más avanzada del Jazz contemporáneo membretada por musicólogos norteamericanos como “New Age Jazz”⁵¹, corriente a nivel mundial (vinculando artistas de todo el mundo) impulsada por la casa disquera alemana EMC (Ediciones de Música Contemporánea), que se haría proclive a la empresa expansionista del Jazz como la nueva “música universal”. Varios jóvenes músicos de África, India,

Rubalcaba, “Poncho” Sanchez, Dave Valentine, Willie Colón, Rubén Blades, Ismael Rivera, Hector Lavoe, Harry Harlow, entre otros. El proceso del Jazz-Fusion en Colombia será tratado con más detenimiento en el siguiente título.

⁵¹ Según Juan Carlos Gil y José Nistal, citados por Ariza: “New Age Music es una etiqueta surgida en E.E.U.U., que trata de buscar un lugar para el conjunto de músicas que recorren espectros que van desde el Jazz al Folk, pasando por la clásica contemporánea, la cósmico- planetaria, etc. (...)” (Ariza 2001: 83).

Latinoamérica y Asia –han estado desde entonces cada vez más interesados en un diálogo más intenso con las formas sonoras del Jazz-Rock.⁵² No obstante las críticas a varios de estos experimentos sonoros no se hicieron esperar por parte de los músicos y críticos del campo, especialmente a algunas casas disqueras (como la Widham Hill de Los Angeles y Canadá), por cuanto se han dedicado a producir músicas dedicadas a atender mercados y consumidores “multiculturalistas” del primer mundo inscritos de manera muy cercana al fenómeno nostálgico y posmoderno de la “Nueva Era”. Esto es, según el filósofo y crítico musical Freddy Russo una explosión de músicas llenas de efectos sonoros, con estructuras más claras, que operarían como “sedantes acústicos para ejecutivos con *stress* de las grandes metrópolis” (Ibíd. 134).⁵³ Este fenómeno converge con ciertas estratagemas comerciales de la naciente industria fonográfica de la World Music y World Beat, que en el

⁵² Los músicos de “New Age Jazz” de las dos últimas décadas del siglo XX siguieron fieles al desarrollo de la campaña del Free-Jazz y del Jazz-Fusion, elevando el trabajo de improvisación individual y colectiva, rompiendo esquemas rítmicos, armonías convencionales y simetrías en el fraseo melódico (desde la influencia de la música “atonal”, serial y dodecafónica); y desde su fundamento ético, han continuado desdibujando los límites de nacionalismos y eurocentrismos. Por tanto, estos jóvenes jazzmen han venido avanzando en la “fusión” de diferentes culturas, ritmos, continentes, etc, investigando diferentes músicas, estructuras tímbricas y sus respectivos instrumentos para incorporarlos al Jazz y ampliar sus experiencias auditivas. Esto por ejemplo, se ha dado a través del las músicas folclóricas y tradicionales de África, India, Latinoamérica y Asia; cánones de cantos gregorianos de la Edad Media, y música tradicional de concierto (en el campo tonal en particular de la música Romántica e Impresionista francesa) y de música moderna y contemporánea de compositores como Webem, Bartok, Berg, Cage, Schonberg, Stravinsky, Boulez, Karlheinz, Stockhausen, Ives, Varesé, Gershwin, Ravel, Eisler, Weill, etc., incluyendo instrumentos tecno- trónicos, etc. La ECM, ha sido importantísima en su preocupación por desarrollar y hacer más universal el Jazz (en sus fusiones con Músicas del Mundo), en tanto que empieza a producir y grabar a artistas –sus investigaciones, experiencias y creaciones- de diferentes regiones del mundo. Entre los nombres más destacados de la ECM se encuentran: Keith Jarrett (E.E.U.U.), Pat Metheny (E.E.U.U. con Pedro Aznar- Serú Giran (Charlie García)), Jan Garbarek (Noruega), Egberto Gismonti (Brasil), Dave Holland (Inglaterra), Gary Peacock (E.E.U.U.), Nana Vasconcelos (Brasil), Ravi Shankar (India), Kenny Wheeler (Canadá), John Surman (Inglaterra), Leandro “Gato” Barbieri (Argentina), John Abercrombie (E.E.U.U), Eberhard Weber (Alemania), Dino Saluzzi (Argentina), Lester Bowie (E.E.U.U.), el grupo Art Ensemble of Chicago. Otros artistas de “New Age Jazz” importantes de otras casas disqueras son: Gary Burtun, Don Cherry, Paco de Lucía, Charlie Haden, Michael Brecker, Jack De Johnette, John Abercrombie, Eddie Gomez, Hermeto Pascual, Milton Nascimento, Alex Acuña, “Ustad” Zakir Hussain, Aírto Moreira, Caetano Veloso, entre otros. La cuota latinoamericana se empieza a ver representada por músicos y agnupaciones como Irakere (Cuba); el trío Vitale-Baraj-González (Argentina); Cluni (Perú), Astillero (Perú), Perú-Jazz (Perú), Cimarrón (Venezuela), Le Cardin Jazz (Bolivia), Jazz-Tá (Ecuador); y la cuota colombiana estaría representada por grupos destacados como Mamboré (dirigido por Alberto “Beetho” Díaz) y Vox Populi (integrado por el pianista Oscar Acevedo, el guitarrista Gabriel Rondón y el virtuoso saxofonista Antonio Amedo) quienes realizaron innovaciones y fusiones entre Cumbia, Salsa, Rock, música Clásica y Jazz. (Ver Russo p. 101). Seguiremos con el caso colombiano más adelante.

⁵³ Con el ánimo de “estilizar” el Jazz y hacerlo más digerible para las masas de consumidores, surgieron muchas propuestas comerciales que desde entonces pusieron en jaque, como nunca antes, el programa estético-político de la cultura del Jazz, esto era el debilitamiento de su explosiva energía, dureza, enorme expresividad, despliegue de improvisación, creatividad, intensidad, éxtasis y su su rechazo al temor por la “fealdad”.

afán de expandir los horizontes de sus mercados, empiezan a atender estas sensibilidades posmodernas del primer mundo, ávidas de todo lo que suene a “Otridad” musical, que permitan compensar esas dinámicas cotidianas de un primer mundo “exhausto” creativamente (Ochoa 1998a).⁵⁴

No obstante, el Jazz ha seguido su proceso de “fusiones” creativas de formas más responsables en la investigación e interacción socio-cultural, para seguir con su universalización. Otros movimientos recientes dentro del campo, demuestran su vitalidad toda vez que permita la renovación de las músicas en sus encuentros; por ejemplo el recientemente llamado Acid Jazz, mezcla el Jazz con otros ritmos translocales populares como el Rap, el Hip-Hop y la música Electrónica, fenómenos culturales-musicales a los cuales asistimos hoy de la mano de las culturas juveniles urbanas, producidas por la influencia de la industria cultural y los *media*, basados en arquetípicos criterios estético-políticos que hasta aquí se han nombrado (Smith 1997:519; Rose 1994)).

De otro lado, avanza con mayor rapidez la expansión de la fusión del Jazz con ritmos locales, tradicionales, étnicos y/o “folclóricos” (que empiezan a ser masificados por la industria de la World Music y World Beat), tema que enfocado en el caso colombiano será abordado críticamente en el siguiente título. En suma, y como lo acabé de dilucidar, la historia socio-musical del Jazz vislumbra las prácticas de la “fusión” cultural-musical de la mano de procesos de auto-producción en el espacio socio-cultural, y por demás, muestra como la “Fusión” se acuña como categoría socio-musical y comercial en el avance de la “universalización” de las músicas locales populares.

⁵⁴ En el siguiente tema abordaré el caso de la World Music y World Beat y sus implicaciones ético-estéticas e ideológicas en el caso colombiano y bogotano, de cerca con los artistas “folclóricos” y de “Fusión” locales.

Acto seguido pretendo hacer una revisión histórica sobre los trayectos de las músicas “folclóricas” y populares en Colombia y Bogotá, con una mirada *glocalizante*, que permita dilucidar los encuentros y desencuentros del Jazz con los procesos musicales y socio-culturales locales.

3. Análogos, *feedbacks*, *delays* y de algunos ecos estereofónicos: contrapuntos vitales con el caso histórico colombiano y bogotano.

Con el ánimo de hacer un registro sobre la constitución des-centrada del campo “universal” de la música “Fusión” en Bogotá, se hace fundamental hacer una breve navegación histórica que permita aproximarnos a la diversidad de músicas tradicionales y locales, llamadas también “folclóricas”, que sirvieron de referentes para la construcción de la “identidad nacional” en el marco de la construcción moderna del Estado-Nación y de la “invención” de la tradición “nacional” (Anderson; Gellner; Thompson). Fenómenos que desde mediados del siglo XIX (entre la transición de la Nueva Granada y la constitución de la República), aparecerían en medio de una pugna estética o “lucha sonora” (Wade 1997) entre los diferentes grupos hegemónicos y subalternos en aras de definir la música nacional que representara de la mejor manera la “unidad” (homogénea a la vez que diversa, Wade 1997: 61) de la “nación”, acorde con los intereses particulares de cada grupo y en pro de configurar un monopolio de la “violencia simbólica” legítima desde el Estado (Ver Bourdieu en Grimson 2004: 42).

Sin duda alguna, el caso colombiano no es un caso aislado al lado de los procesos de otros países de América Latina, ya que asociaciones e imaginarios tan fácilmente aprehensibles en nuestros días y que establecen una relación directa entre música/país, a saber: Merengue a República Dominicana, Samba a Brasil, Tango a Argentina, Ranchera a México, Cumbia a Colombia, etc., formaron parte de procesos históricos conflictivos y

turbulentos, en los que cada Estado y sus élites de turno, y posteriormente los patrones de consumo del mercado, definían y administraban los símbolos que mejor pudieran sortear con el proyecto de la unidad “nacional” o de “distinción” social (Ariza 2000).

Esto ocurría con el caso colombiano, cuyas élites, artistas, críticos y políticos oficialistas debatían desde la capital bogotana (que representaba el centro administrativo de los capitales simbólicos para la “distinción” social), sostuvieron álgidos debates ideológicos (atravesados por una hegemonía blanca, mestiza y andinocéntrica) sobre el “deber ser” de las músicas colombianas. Por supuesto, estos “arquitectos de la nación” (Wade 1997: 69) estaban en su mayoría históricamente emparentados con aparatos ideológicos e instituciones del Estado (Althusser) desde mediados del siglo XIX.⁵⁵

Para hacer un somero viaje por las músicas “folclóricas”, “populares” y “nacionales” en la constitución de símbolos nacionales, me nutro acá del análisis del antropólogo Peter Wade (1997: 71), quien organiza en tres etapas la historia de la música popular colombiana poniendo en evidencia las ambigüedades que se han presentado desde entonces a través de la dicotomía ideológica “homogenización y diferenciación”, inicialmente en aras de llevar a cabo el proyecto “nacionalista” y posteriormente en la inmersión en las lógicas del naciente mercado fonográfico.

⁵⁵ Siguiendo a Wade, estas luchas por la “sonoridad nacional” estaban acompañadas por correlatos ideológicos eurocentristas que eran utilizados por las élites de turno, usualmente revelando una clara antinomia ideológica, a saber, entre los partícipes de una utopía románticista (anti-ilustrada) frente a los partícipes de la ideología modernizante ilustrada (que veía en las manifestaciones populares una carga para el progreso desde un sentido eurocéntrico). Por demás, otros emplazamientos retóricos que acompañaban la definición de la “unidad orgánica, telúrica y biológica de la Nación” (Martín-) se podían rastrear en discursos como: “la verdad nacional”, “el alma del pueblo”, “la esencia pura nacional”, “lo autóctono”, etc. No obstante, eran utilizados por ciertos sectores hegemónicos como meras estrategias demagógicas, cargadas de populismos ramplones en su afán de captar votos políticos, mostrando hipócritamente una inclusión meramente retórica y abstracta de las culturas musicales populares, pero de otro lado su exclusión sistemática del acceso a bienes comunitarios y espacios de participación pública (Ver Wade 1997, 2000; Ariza 2000, Martín 1998b). No sobra decir que estas dicotomías ideológicas, décadas después se han mantenido revestidas en los debates entre izquierdas progresistas (que ven al pueblo como una masa ignorante e iletrada esperando a ser dirigida hacia la revolución) y derechas conservadoras (que definían de manera “exótica” y “museificada” al pueblo, en tanto que “buenos salvajes” dosificables) (Ver Martín 1998b).

Para comenzar el recorrido, podríamos decir que uno de los intentos de construcción de nación, valiéndose de las músicas populares, surge en la primera música “nacional” en las postrimerías del siglo XIX: el *Bambuco*, complejo musical que se convirtió en el primer “mito fundacional” musical de la nación, en tanto que aparecía como la forma sonora más sintética, “auténtica”, “mestizada”, y por tanto legítima representante de la nación. De cualquier forma, el Bambuco, no demoraría en aparecer como un objeto instalado en discursos populistas rampantes por parte de las élites políticas de turno, que hacían uso retórico de las manifestaciones que supieran a “popular” en su afán por captar votos políticos, o simplemente por legitimar sus posiciones “distintivas” en el espacio de poder social a través del consumo de las mismas.

Una vez cruzado el siglo XIX, el Bambuco vendría a hallarse frente a la naciente industria discográfica y el negocio del espectáculo. Por tal hecho, no demoró en darse a conocer en el exterior gracias al trabajo de varios compositores e intérpretes del género que tuvieron la oportunidad de viajar a varios estudios fonográficos en Chicago y New York en Estado Unidos.⁵⁶ El hecho de que el Bambuco hubiera sido grabado en estos estudios y darse a conocer en otros países, le permitió reforzar su hegemonía en el territorio nacional, atrayendo aún más a las élites capitalinas, que la reconocían como la música más “distintiva” del país (Wade), en medio de turbulentos debates culturales y “guerras sonoras”.⁵⁷ Pero no sólo nos interesa la dimensión del Bambuco en tanto que música

⁵⁶ Este es el caso de varios compositores e intérpretes que con sus *liras* y *estudiantinas* grabaron no solo bambucos, sino un repertorio ecléctico de ritmos que incluían Marchas, Pasillos, Habaneras cubanas y Rancheras mexicanas. Para entonces (1910- 1930), se agudizaban las tensiones estético- ideológicas entre los músicos y críticos, que discurrían entre “nacionalismos” y “universalismos” sonoros. Entre varios de los músicos en el debate, aparecieron importantes figuras como Jose A. Morales, Emilio Muñillo, seguido de Pedro Morales Pino, Alejandro Wills, Jorge Áñez, Guillermo Quevedo, Uribe Holguín, y poco tiempo después Adolfo Mejía, Gonzalo Vidal y Luis A. Calvo, entre otros.

⁵⁷ Para la época cierto debate sobre los “orígenes” socio- culturales y sonoros del Bambuco suscitaba una guerra estética, ideológica, y en algunos casos racista, afines con las disputas sobre el “deber ser” simbólico “nacional”; este es el caso de varios personajes públicos como Rafael Pombo, Jorge Isaacs, Jorge Áñez, Daniel Zamudio, entre otros, que se hicieron partícipes en álgidos debates alrededor del Bambuco como configurador de lo nacional (Cruz 2004). Estas discusiones

“nacional”, sino que en lo que nos concierne a las “fusiones” en Colombia, encontramos a través de sus intérpretes y compositores, una primera aproximación –muy ecléctica- a varios ritmos modernos translocales, que serían interpretados en versiones “criollizadas” y “popularizadas” –“fusionadas” si se quiere-, de Vals, Contradanza, Polka y Mazurka, ritmos de la erudición europea, y otros ritmos latinoamericanos que aprendieron a interpretar en sus viajes y estadias por los Estados Unidos; sin duda, mostrando un antecedente muy claro de la “Fusión” en Colombia y una experiencia homóloga al caso del Jazz revisado en el anterior título.⁵⁸

Como acabamos de ver, los músicos colombianos empezaban a entenderse con prácticas y objetos culturales provenientes de los Estados Unidos –imaginado para entonces como “crisol” cultural y musical-, dato revelador dada la influencia norteamericana en el caso colombiano pues, como se observó en el título anterior, existían importantes proyectos estético-políticos en el movimiento del Jazz especialmente por parte de los negros; y de otro lado, se perpetuaba por primera vez una expansión sonora a través de la industria del entretenimiento, que ganaba más autonomía y poder socio-cultural.⁵⁹

En esta transición de comienzos de siglo, nos encontramos con una segunda etapa (Wade 1997) en la que vuelve a tomar fuerza el auge “nacionalista”, esta vez de la mano la *música tropical*, que en Colombia empezaba a ganar mayor dominio sobre otros ritmos -

siguiendo a Wade, indicaban cómo la diversidad siempre se ubicaba dentro de una jerarquía moral del poder y de identificación racial (Wade 2000).

⁵⁸ Varias versiones anotan que muchos de estos repertorios eclécticos, eran interpretados localmente, a partir de formatos de cuerda y piano en los salones de baile para “gente respetable”, y en otras ocasiones, por bandas militares en fiestas públicas para otros sectores populares. (Abadía; Béhague; Davidson; Durán; List; Ocampo López).

⁵⁹ Es importante anotar la importancia de la fundación de industrias fonográficas en Estados Unidos, como la Columbia Gramophone Company (1903) y la Victor Talking Machine Company (1901), que inicialmente harían que se difundieran los fonógrafos en América Latina, abriendo las posibilidades del consumo cultural de un repertorio muy ecléctico -Vals, Mazurka, Polka, Pasodoble, Blues, One-Step, Foxtrot, Tango, Danzón, Son, Bolero y Rancheras, entre otros (Wade 73)-, y posteriormente la llegada de la radio, apareciendo junto con esta las emisoras que masificarían estas músicas. De igual manera, se traerían estudios de grabación –inicialmente portátiles y luego profesionales- que se instalarían en los diferentes centros urbanos de América Latina como Ciudad de México, La Habana, Santiago y Buenos Aires, hecho que poco tiempo después facilitaría la grabación de los artistas locales sin necesidad de viajar a los Estados Unidos.

incluso sobre el Bambuco-, con el surgimiento de las llamadas Big Bands “criollas” de la Costa Atlántica, que tendrían una fortísima aceptación en los grupos dominantes de la capital bogotana.⁶⁰

Serían las Big-Bands que interpretaban Jazz-Swing en Broadway, y su cercana relación con orquestas afrocaribeñas, las que empezarían a ser el modelo a seguir por parte de sus homólogas “criollas”.⁶¹ La tradición que mantenían estas orquestas por interpretar repertorios eclécticos, les llevaría irreversiblemente a llevar a cabo una transposición organológica, configurando un nuevo modelo particular de Big- Band “criolla” en la que se adaptaban ritmos, timbres, armonías y melodías tomadas de ritmos afrocolombianos como la Cumbia, Gaita, Fandango, Puya, Chandé, Mapalé, Bullerengue y Porro, etc., a nuevos formatos instrumentales más apropiados para su organización orquestal.

La música de la Costa Atlántica empezaba de esta manera a ganar mayor audiencia entre las élites capitalinas, especialmente entre las generaciones jóvenes, que muy atentas a las modas y vanguardias internacionales, dejaron a un lado su idolatría por el Bambuco. Entre otras cosas, el Bambuco comenzaba a ser imaginado como “aburrido” y fuera de tono con las “modas” internacionales. La nueva premisa para alcanzar la “distinción” social, era escuchar y bailar los ritmos de estructuras sonoras “afro” y “negra”, por ejemplo, Jazz y Swing afroamericanos, y varios ritmos pancaribeños afrodescendientes,

⁶⁰ La distribución organológica de las Big- Bands “criollas” estaba compuesta por una sección de metales, bajos, piano, percusión y otros instrumentos occidentales -muchos de estos provenientes de las bandas militares de la región -en plena semejanza con los orígenes del Jazz norteamericano-, a los que adicionaron otros instrumentos caribeños como maracas y guacharacas, la conga y el bongo -derivados de la instrumentación cubana-, que reemplazarían algunos tradicionales costeños como las gaitas, alegre, llamador, maracones, tambora, entre otros.

⁶¹ Entre los ritmos que conformaban los repertorios eclécticos de las Big- Bands “criollas” se encontraban inicialmente Foxtrot, Charleston y novedosos swings norteamericanos; Son, Boleto, Guaracha y Rumba cubana; Tango argentino y Masxixe brasileño, conservando en sus comienzos algunos estilos como el Vals, Marcha, Bambuco y Pasillo tradicionales colombianos, etc., que serían reemplazados poco tiempo después por ritmos autóctonos de la Costa Atlántica, sacando de sus repertorios casi en su totalidad la música del interior, a causa de las nuevas modas musicales-culturales.

que de la misma forma se hallaban en un nuevo debate socio-cultural y en ocasiones racistas que afectaban la vida y creatividad de los músicos.⁶²

El fuerte éxito que tuvo la música tropical colombiana, radicó en la promoción comercial de los nacientes estudios de grabación en las ciudades costeras y con estos, la creación de las primeras emisoras; proyectos innovadores que se gestarían por colombianos y extranjeros (españoles, cubanos, italianos, alemanes, norteamericanos, etc.) que desembarcaron en los puertos costeros provenientes de diferentes regiones del globo y que impregnaron de ideas modernizantes la cartografía cultural regional y colombiana⁶³. La primera industria fonográfica, a la vez emisora y orquesta -siguiendo el modelo norteamericano-: Discos Fuentes⁶⁴, fué establecida inicialmente en 1934 en Cartagena por Antonio Fuentes (y posteriormente trasladada a Medellín), un colombiano que llegaba de

⁶² Entre otros calificativos esencialistas que legitimaban el consumo de estas culturas musicales en la ciudad, se pueden apreciar varios como: músicas exóticas, atávicas, de lujuria, selváticas, primitivas, eróticas, “calientes” (en el sentido climático, sexual y musical –refiriéndose a la danza y al tambor-); y por otro lado y de manera hipócrita como: pobres, “simiescas”, amenazantes, atrasadas, etc, que legitimaban a su vez su exclusión sistemática al derecho de acceder y participar en ámbitos y recursos de los que gozaban los grupos hegemónicos de la capital. Como lo vimos en la genealogía social del Jazz norteamericano, esto es comparable al racismo implícito que existía hacia los músicos de “color” en la época del Swing y de la industria del entretenimiento de los 30’s.

⁶³ Según Ochoa, desde la época de la Colonia las ciudades más importantes del caribe colombiano (e.g., Cartagena y Barranquilla) han sido rutas históricas determinantes en el intercambio cultural y económico con otros países del Caribe (Ochoa 2001). Caso comparable para la región Pacífica es el puerto de Buenaventura, en el que también se dinamizó la circulación y llegada de formas culturales foráneas, especialmente en su conexión con Panamá, que aplaudiría la llegada de ritmos pancaribeños como la Salsa, desde entonces música configurativa de una fuerte identidad musical en la costa pacífica colombiana, especialmente en la ciudad de Cali (con grupos como Fruco y sus Tesos (con Joe Arroyo), Niche, Guayacán, entre otros), captando la atención de las culturas populares, y con estas la de músicos que le desde entonces han venido paulatinamente interpretándola con adaptaciones estilísticas y organológicas de la región. Estos ritmos caribeños como la Salsa, han abierto desde entonces un espacio de intercambio con los complejos sonoros de las músicas tradicionales de la zona pacífica, por ejemplo, en el Pacífico alto con el ritmo de Chirimía chocona, y en el Pacífico bajo con Bambuco y Currulao interpretados por los conjuntos de Marimba. Entre los grupos más importantes que desde hace algún tiempo han empezado a trabajar con estas renovaciones sonoras aparecen Saboreo y Bahía, este último dirigido por el maestro de la marimba de chonta Hugo Candelario.

⁶⁴ Discos Fuentes era considerada la casa disquera más importante en lo que correspondía a la grabación y promoción de compositores “criollos” y sus Big- Bands de música costeña. Aún así, este seguía con la promoción –en menores proporciones claro- de estilos colombianos de toda índole, como Pasillos, Bambucos, Pasodobles; y posteriormente –entre los 50’s y 60’s- el Vallanato costeño y otras músicas bailables en versiones desde el “interior” (como la interpretada por Jaime Llanos Gonzales (Cumbia en órgano), o la de Los Graduados, Los Hispanos, ritmos como el Chucu- Chucu y la Raspa antioqueña) (Ver Bermúdez; y conversatorio con Perilla Cassette N.3).

realizar sus estudios en Philadelphia (E.U.) dejando ver la marcada influencia del “viaje” como fundamento para la innovación de proyectos culturales en versiones “criollas”.⁶⁵

La importancia de estos migrantes no solo se anidó en la creación de estudios modernos de grabación o en la radiodifusión de diferentes orquestas “criollas”, sino también, y en la materia que nos aboca, en su influencia en los procesos de re-creación musical regional. Desde finales del siglo XIX fueron varios de estos extranjeros, quienes a menudo fundaron y dirigieron las bandas de viento provincianas (bandas militares, bandas departamentales y orquestas), que empezarían a experimentar con los esquemas de los tambores (tamboras, alegres, etc. Ver Perilla Cassette N.3), y que entre otras cosas, enlistarían en sus formaciones a varios de los músicos que posteriormente se convertirían en los grandes directores, compositores y músicos de las Jazz Bands “criollas”. Entre esta generación de jóvenes alumnos hallamos nombres claves como Lucho Bermúdez, Antonio María Peñalosa, José Barros, Pacho Galán, Edmundo Arias, Esteban Montaña, Andrés Paz Barros, entre otros.⁶⁶

En este punto histórico tenemos que resaltar la importancia de estos artistas como los primeros creadores de “fusiones” entre ritmos locales y las ricas formas y claves del Jazz. Aquí encontramos tal vez el contrapunto más evidente con el Jazz norteamericano de la mano del maestro “Lucho” Bermúdez, quien en opinión de importantes críticos de música colombiana como Juan Carlos Garay y Jaime Andrés Monsalve, se constituye en el antecedente más claro sobre lo que pasa hoy en el fenómeno juvenil de la “Fusión”. “Lucho”, sería el primer músico en nutrirse de las músicas afro-indígenas de las sabanas de

⁶⁵ Posteriormente y comparable con la influencia de los “viajeros”, aparecía una segunda empresa fonográfica con el nombre de Discos Tropical, fundada en Barranquilla aproximadamente en 1954 por el hijo de un inmigrante francés; al igual que la Emisora Atlántico Jazz Band, dirigida por el italiano Guido Perla.

Bolívar para hacer de ellas una nueva versión “fusionada” con estructuras, sonidos urbanos y arreglos orquestales del Jazz- Swing. De esta manera, deja ver una influencia inequívoca de grandes compositores afroamericanos como Duke Ellington (guía para las composiciones) y de “blancos” como Glen Miller y Benny Goodman (este último como guía para su interpretación del clarinete)(ver Monsalve y Garay en Cassette N.3).⁶⁷

Entre otras cosas y apelando a un artículo de Garay, Lucho (junto con su saxofonista de tradición erudita Alex Tovar) sería tal vez el primer músico costeño a finales de los 40’s, en mostrar con un éxito sin precedentes su música en Bogotá -en el inmortalizado Hotel Granada-, cambiando desde entonces el paisaje imaginario que se tenía de Bogotá posicionándola como un crisol de diferentes culturas. Para Garay esto se convertiría en un hito histórico, pues fue el momento en el que “el Caribe conquista el interior” (Garay), imaginando una ciudad más “colorida” que esa vieja ciudad “gris” y “fría”.

Lucho grabaría su primer disco en la naciente industria fonográfica Discos Fuentes, influenciado por el sonido del Danzón cubano. Posteriormente empezaría sus coqueteos con las bondades del Jazz-Swing, llevándole a grabar junto con su esposa, la cantante Matilde Díaz, la mayoría de sus discos en la RCA de Buenos Aires.⁶⁸ Hacia los años 60’s, Bermúdez emprende una ruta hacia la Habana/Cuba para grabar en Radio Progreso alternando con la Sonora Matancera (en la voz de su amiga Celia Cruz). Esta experiencia le

⁶⁶ Algunos temas como La Maestranza , Manuelito Barrios, Josefa Matia, La Maya, y La Vaina Ya Se Formó, por tan solo nombrar algunos- son prueba de composiciones que tuvieron éxito en estas orquestas y cuyos orígenes pertenecían a la tradición folclórica costeña de autoría de uno de los Gaiteros de San Jacinto más importante: Catalino Parra (Ariza).

⁶⁷ Uno de los grandes giros creativos de Bermúdez, lo podemos apreciar cuando decide, en un intento fallido por introducir las “gaitas” indígenas de la Cumbia a su orquesta (al encontrar serias dificultades en la afinación del instrumento por fuera del sistema diatónico y temperado de la orquesta), abandonar la interpretación de la flauta travesera para acudir al clarinete (su símbolo representativo), instrumento que además de las bondades de su tesitura, se asemejaba considerablemente al tono y calidad tímbrica de las gaitas autóctonas. Esto aparece como un hecho estético revolucionario para la época, a pesar de la introducción de las gaitas a formatos modernos llevadas a cabo en varias creaciones próximas a la “Fusión” (*Folclor Urbano*).

⁶⁸ Entre sus clásicos, que en muchos casos permanecen en la memoria y en ocasiones interpretados por algunos jóvenes músicos de “Fusión”, aparecen nombres como los de: Prende La Vela, Borrachera, San Fernando, Fantasía Tropical, Carmen de Bolívar, Danza negra, entre otras.

fue enriquecedora ya que lo arrojaría a un encuentro con el complejo del Son y de ahí, a re-crear nuevas “fusiones” de altura internacional, gestando ritmos como el “Tumbasón” y la “Patacumbia”, este último nutrido de una una fuerte descarga de ritmos surafricanos, que tiempo después le valdría el reconocimiento de las nuevas generaciones de jóvenes escuchas en la capital. Estos hechos, nuevamente escriben sin duda, la importancia de los “viajes” y de la mediación de la industria fonográfica para nutrir de recursos culturales y estilísticos a estos compositores –especialmente Bermúdez-, que les permitieran a través de la práctica de la “fusión” llevar a cabo la renovación de los lenguajes “locales populares”.

Según Garay, el experimento más osado de Bermúdez lo realiza en los años setentas en su disco “Cosas de Lucho”, en el que desarrollaría el lenguaje de la improvisación jazzística en su famoso tema “Gaita-Jazz”, de tal suerte, decidiendo romper el formato burocratizado y conservador de las orquestas de Swing norteamericanas, a pesar de que –y para decepción de muchos críticos- decidiera volver a un esquema mucho más tradicional y comercial en sus siguientes discos.

Su última presentación -antes de su retiro definitivo- la realizó dirigiendo la orquesta Filarmónica en Bogotá, interpretando sus propias composiciones, pero “arregladas” para orquestación erudita. Por tanto, demostrando nuevamente su gran capacidad y visión para hacer de los ritmos tradicionales unas músicas más “universales”.

Por otro lado y de la misma forma, el maestro de Jazz, Antonio Arnedo ha dado también especial crédito a otros compositores como Pacho Galán y Edmundo Arias quienes en los 50’s y 60’s indagaron por los “puntos de contacto” que existían entre el Swing con la música colombiana, perfilando nuevas músicas bailables con revolucionarias formas de orquestar y reveladoras formas de frasear, especialmente nutriéndose del uso de técnicas de Jazz y Blues de los años 40’s (e.g., Swing, Be-bop, etc.). Particularmente

Pacho Galán tomaría la técnica de “pregunta y respuesta” del Jazz y Blues, llevando a cabo una importante fusión entre una suerte de Benny Goodman con ritmos colombianos (Cassette N.8)⁶⁹. Galán, entre otras cosas, desarrolla al igual que Bermúdez, la creación de un nuevo ritmo a través de la “fusión” sonora: el “Merecumbé”, una mezcla de Merengue Dominicano y Cumbia con ritmos del Jazz, desde donde se valora su afán de desmitificar las fragmentaciones regionalistas para avanzar hacia una música nacional más cosmopolita y más incluyente (Arnedo en Cassette N.9).

Paralelamente a la nueva hegemonía de la música costeña en Bogotá, a mediados de los años 50’s llegan a la capital otras músicas de la Costa Atlántica que seguirían cambiando el “paisaje sonoro” (*soundscape*) de la ciudad. Esta vez, en su versión más folclórica y “tradicional” a través del proyecto coreográfico de los hermanos Delia y Manuel Zapata Oliveilla, quienes junto con el grupo “Los Auténticos Gaiteros de San Jacinto” (integrado para entonces por “Toño” Fernández, los hermanos Lara, y el ya nombrado Catalino Parra), proyectarían estas músicas en Bogotá tiempo después gracias al reconocimiento que ganarían durante sus giras internacionales (e.g., Rusia, China, Japón, Checoslovaquia, Alemania, Francia, España) (Ariza 2000).⁷⁰ Esto da cuenta nuevamente sobre el poder simbólico que tenían desde ya las músicas regionales en sus localidades, al ganar reconocimiento en otros países, especialmente en el “primer mundo. La idea del “viaje” es crucial para el contrapunto socio-cultural de las músicas locales en el país. Su exitoso recibimiento en la capital, llevaría a que los hermanos Zapata junto con los Gaiteros de San Jacinto se radicarán desde entonces –y hasta hoy- en la capital colombiana, ganando

⁶⁹ Posterior a esta primera gran cuota de músicos de Jazz “colombiano”, haría aparición en la escena musical uno de los más memorables hitos del Jazz en Colombia, el maestro Justo Armario, con su Cumbian Jazz y Colombian Jazz, tema que abordaré de manera más juiciosa posteriormente.

⁷⁰ Entre otras buenas razones para su posicionamiento en Bogotá, fue el gran éxito que recibieron durante su presentación en la entrega del Premio Nobel de la Paz a Gabriel García Márquez en Estocolmo.

reconocimiento entre algunos grupos de intelectuales de la clase media en la capital para la época, y hoy haciendo eco en los procesos creativos de varios de los jóvenes músicos contemporáneos de “Fusión” (*Folclor Urbano*).

Este hecho es muy importante, pues aunque la movilización de estas músicas folclóricas no estuvieran permeadas por los experimentos e hibridaciones de la época, el hecho de haberse radicado en Bogotá abrió desde entonces un espacio para reimaginar la ciudad y con esto, incentivar el interés de varios jóvenes por aprender sus saberes y “toques” musicales, especialmente varios de los jóvenes que se han interesado en la “Fusión”, y que han invitado a estos maestros del “Folclor” a grabar y a realizar conciertos en conjunto.⁷¹

Otros experimentos sonoros de “fusiones” interesantes tuvieron cierto impacto en la capital entre los 60’s y 70’s, por ejemplo, el de “La Rumba Criolla” de Emilio Sierra, Diógenes Chaves Pinzón y Milciades Garavito (Ver Bermúdez 1999)⁷²; fenómeno musical muy parecido a la fusión “picaresca” que haría posteriormente (ya hace veinte años) Jorge Velosa y Los Carrangueros de Ráquira, integrados por jóvenes campesinos y urbanos populares que mezclaran ritmos caribeños como la Rumba Criolla, el Merengue y otros aires del Vallenato en guitarra próximos a los formatos de Guillermo Buitrago y Bovea y sus Vallenatos, junto con otros ritmos campesinos del interior andino como el Bambuco y

⁷¹ Nuevas generaciones de jóvenes urbanos de la capital, específicamente varios de los jóvenes músicos de “Fusión”, se han relacionado muy de cerca con estos maestros folclóricos; en palabras de Jacobo (Director- clarinetista de la Mojarra Eléctrica) “constuyendo una subcultura entre los jóvenes músicos con los viejos maestros”. En los siguientes capítulos analizaremos el caso de la agrupación de “Fusión” (*Folclor Urbano*) Curupira y su trabajo fuertemente influenciado por los músicos de Gaita radicados en Bogotá.

⁷² Según el musicólogo Egerberto Bermúdez (1999), la Rumba Criolla sería la primera “Fusión” entre músicas netamente colombianas, conciliando el Bambuco, el Pasillo y la Cumbia con la Rumba y ritmos pancaibeños modernos. Más adelante analizaremos este tipo de “fusiones” especialmente en los últimos trabajos de la agrupación de “Folclor Urbano”: Curupira.

la Guabina de los santanderes, Cundinamarca y Boyacá, gestando así una nueva forma: la “Carranga”.⁷³

Al pasar revista a los procesos musicales más importantes que se han movilizad y legitimado en Bogotá –y por efecto centrífugo en el país como música nacional- no podemos excluir las dinámicas socio-culturales que generaría la llegada del cine y la televisión al país y la capital, y con estos, las músicas anglosajonas de los 60’s como el Rock N’Roll y posteriormente el Pop, que captarían de forma asombrosa la atención de varios jóvenes de la capital, especialmente los vinculados en movimientos estudiantiles (entrevista a Sergio Arias) que sintonizaban de manera “criollizada” con todo un movimiento internacional. Varios de estos jóvenes se empezaría a vincular no solo como escuchas de estos géneros sino como músicos e intérpretes, orientados por correlatos ideológicos (romanticistas y otras veces de izquierda). Aquí registramos otros de los precedentes más importantes para la “Fusión”, a través de varias agrupaciones que forma original crearían versiones matizadas del Rock con tintes y fusiones de músicas “folclóricas” colombianas, a saber: Génesis, Columna de Fuego, Malanga, Banda Nueva, Amerindios, etc.⁷⁴

⁷³ Su éxito “popular” se dio inicialmente por la mediación y difusión de los medios masivos de comunicación y posteriormente y con similar fuerza a través de sus presentaciones en los pueblos. Esta forma particular de adquirir fanaticada suscitaba varios debates sobre su condición cultural (entre folclorólogos y gestores de los medios masivos), al tener serias dificultades para categorizarle en géneros “folclóricos” o en géneros populares- masivos.

⁷⁴ Importante en la generación colombiana de jóvenes músicos de Rock y Twist de los 60’s y 70’s el surgimiento de artistas como Speakers, Flippers, y posteriormente el Go- Go de Oscar Golden, Palito Ortega, Paul Anka, Ana y Jaime, entre otros (Ver Bermúdez 1999). Canciones importantes para la época se instalaron en las memorias de las siguientes generaciones, por ejemplo, el Twist del guayabo, y el Very Well (interpretada hoy por Curupira en la voz del maestro gaitero Sixto Silgado “Paño”). Durante los 70’s se conocieron los primeros intentos de “fusión” de raíces musicales colombianas con Rock (influenciados por el Rock de Santana), en la batuta del grupo Génesis (con Humberto Monroy ex Speakers) quienes configuraban en sus ritmos rockeros elementos sonoros e instrumentales folclóricos como los tiples, bandolas, requintos y algunos otros instrumentos de las costas. “A través de programas de radio y con una canción bastante popular en ese período -Don Simón- llevaron al público uno de los ejemplos pioneros de la “fusión” de Rock con sonidos del Pacífico y el Caribe” (anotación personal de Sergio Arias, vocalista de la agrupación Cabuya). Otro grupo que incursionó en la fusión fue la Columna de Fuego, una propuesta seria con elementos de la cultura afrocolombiana, creado por Jaime Rodríguez, arreglista y bajista; Adolfo Castro, trompetista; Cipriano Hincapié, trompetista; Jairo Gómez, trombón; Jorge Abarca, guitarra; Daniel Basanta, congas; y Roberto Fiorilli, batería. Con esta formación tocaron en la RDA (Alemania oriental), la URSS, China, Mongolia y España, donde grabaron el LP “Desde España para

En los 70's la música costeña encontraría un nuevo espacio en las ciudades principales con el Vallenato Popular, el Merengue y La Salsa –esta última especialmente en la Costa Pacífica- (e.g., Fruko y sus Tesos, Grupo Niche, Guayacán, Latin Brothers, Joe Arroyo)⁷⁵, para finalmente dar paso a comienzos de los 90's a la re-localización de ritmos “folclóricos”, “tradicionales” y/o “nacionales”, principalmente en Bogotá como producto de la acelerada “*glocalización*” económica y cultural.

Para entonces, y siguiendo a Wade (1997; 2000) en una tercera etapa de la música en Colombia, dos circunstancias particulares inauguraban nuevos espacios de percepción y legitimación de músicas tradicionales en Bogotá, especialmente de la Costa Atlántica: una primera ruta es la que muestra el trayecto de intérpretes tradicionales del Folclor de la Costa Atlántica que eran descubiertos por artistas, productores y empresarios de las nascentes industrias de la World Music y World Beat en el “primer mundo”, corporaciones transnacionales que producían y comercializaban músicas del “tercer mundo” que eran de difícil categorización en los anaqueles de sus tiendas musicales, y que estaban siendo impulsadas por las demandas de un público anglosajón que sintonizaba con una moda “retro” y “nostálgica”, revestida de un “multiculturalismo posmoderno” y revivalista (Ver Wade 1997; 2000).

Colombia, la Columna de Fuego”, por el sello RCA. También se destacó Malanga, conformada en 1972 por el bajista “Chucho” Merchán, Augusto Martelo, Carlos Álvarez, el baterista Álvaro Galvis Tarquino y el guitarrista Alexis Restrepo, quienes grabaron un maxisingle para el sello Monserrate, el cual se ubicó en el número uno en la radio colombiana. Igualmente, La Banda Nueva, del pianista Gabriel Cuéllar y el baterista Jaime Córdoba, logró un gran reconocimiento por su canción “Emiliano Pinilla”. Varias de estas agrupaciones ejercerían un activismo abierto, que en muchas ocasiones sugería de forma escueta la integración hacia la lucha revolucionaria. A mediados de los 70's surgirían otras propuestas que se habían llamado “Folclor Urbano” (lejos del programa estético que hoy configuran las nuevas generaciones), en bandas como Yaki Kandru, Los Viajeros de la música, Los Amerindios, Tikchamaga, que se dedicaron en últimas a interpretar básicamente música Andina.

⁷⁵ Otro importante género que se bifurca de la tradición de la Salsa, es el Joeson, ritmo creado por el cantautor Joe Arroyo quien había sido vocalista líder de Fruko y sus Tesos, Latin Brothers, y demás, agrupaciones de Salsa legendarias en los años 70's y 80's en Colombia. “El Joe”, sin temor a equivocarnos, es tal vez el único artista que en los 80's decide hacer fusiones de ritmos translocales como la Salsa (en su matiz del Pacífico), con ritmos afrocolombianos de la Costa Atlántica, y sus diversas variaciones. Sin duda alguna, el Joeson ha inspirado a varios músicos pioneros de las fusiones de los 90's como Distrito Especial, Carlos Vives, y el Bloque de Búsqueda, tema que abordaremos más adelante.

Este es el caso de dos cantadoras excepcionales del folclor costeño: Totó La Momposina y Petrona Martínez. Para sorpresa de muchos, la primera de estas señoras, sería la primera “Diva Global” en el mercado de las Músicas del Mundo, descubierta por Peter Gabriel (ex Genesis). Gabriel era un legendario intérprete del Pop- Rock Progresivo anglosajón, que a finales de los 80’s encontraría en algunos artistas y músicas del “tercer mundo” una fuente inagotable de recursos culturales-musicales para renovar su repertorio y experimentar en sus composiciones las “fusiones” entre Pop y Rock con ritmos tribales y aborígenes.

Gabriel, al igual que otros artistas contemporáneos como David Byrne (ex Talking Heads), Paul Simon (ex Simon & Garfunkel), Richard Blair, Sting (ex Police), Ry Cooder (productor del proyecto Buena Vista Social Club), Nick Gold, Micky Hart (Grateful Dead), entre otros artistas de Pop- Rock, crearon sus propias casas disqueras de World Music, y con estas, festivales que incluirían artistas de diferentes lugares del “tercer mundo” (especialmente de origen Afro e Indígena) en conciertos multitudinarios en el “primer mundo” (e.g., WOMAD). Por otro lado, estos productores llamarían a trabajar en sus propias “fusiones” a varios de estos artistas locales.

Peter Gabriel creó uno de los más importantes estudios de grabación para grabar “músicas del mundo”: Real World (casa disquera de Totó)⁷⁶, y además el festival más importante del meta- género: WOMAD (Mundo de la Música, el Arte y la Danza); fórmula que le sería útil para grabar sus propias creaciones con fusiones “tercermundistas”, y de

⁷⁶ Entre otros estudios y sellos de “músicas del mundo” a comienzos de los 90’s encontramos a Word Circuit, NetWorld, Planet Drum (Micky Hart), Luaka Bop (David Byrne), EarthWorks, GlobalStyle y Putumayo, y varios más dedicados casi exclusivamente a producir músicas folclóricas africanas, latinoamericanas y asiáticas (Ver Ochoa y Ariza). Toto La Momposina y sus Tambores grabarían su primer álbum con Real World en 1991 (posteriormente reeditados en MTM de Colombia), al igual que Petrona Martínez quien graba con el sello Ocora de Radio Francia en 1998, y poco tiempo después el Sexteto Tabalá (con el maestro Paulino Salgado “Batata”, recién fallecido) también en Ocora. Durante esta época se comienzan a consolidar las grandes multinacionales de música (*majors*), tales como Sony, BMG y Polygram para mencionarsólo algunas, con sede en Estados Unidos, Europa y Japón.

otro lado, sacar un muy buen provecho del emergente mercado de consumidores “primermundistas” ávidos de nuevas alternativas y formas sonoras “auténticas”, mercado que desde entonces ha venido superando las ventas de la “música clásica”.

Algunos autores y críticos, han hecho manifiesto su malestar sobre la “canibalización” (Carvalho 2003a; 2003b)) de estas músicas, en la medida que encuentran en estos productores y consumidores de “Músicas del mundo”, un espacio para viejos discursos “romanticistas” (museificantes) que buscan marcar, empaquetar y utilizar estas músicas “exóticas” y “espirituales” de forma solapada, como medio para lidiar con sus niveles de “stress” cotidianos y generando ingresos económicos. De tal suerte, según varias de estas críticas, estos mercados construyen una cartografía imaginaria de la “*otredad*” sonora (Hernández 2003) únicamente con la intención de suplir sus propias demandas estético-existenciales, y por supuesto, económicas.⁷⁷

El encuentro de Totó La Momposina con Gabriel no fue casual ni fortuito. Totó, catalizó su encuentro con Gabriel una vez que ya estaba en el negocio del espectáculo, dada su visión empresarial y académica en el circuito del entretenimiento.⁷⁸ Siguiendo estas líneas, una vez alcanzado ciertos réditos en estos países, Totó y Gabriel no darían espera para –paradójicamente– expandir su música nuevamente de regreso a Colombia, obteniendo un éxito inesperado en la cultura local (Ochoa 1998a).

Igualmente, la cantadora Petrona Martínez, aunque sin formación académica y la experiencia internacional comparable a la de Toto, grabó su primer disco en Francia, y

⁷⁷ Para una revisión exhaustiva sobre múltiples críticas a la colonización hegemónica y capitalista de la industria y mercado de la World Music y World Beat Ver Hernández 2003; Carvalho 2003c; Hutnik 2000; Stassi 2000; Anza 2000; Bohlman 2000; Feld 2000; 1994; Erlmann 1996; Frith 1996a; García 1990, entre otros.

⁷⁸ Esta “diva” poseía para entonces un capital cultural importante que le permitía conocer y posicionarse estratégicamente en la industria del entretenimiento del primer mundo. Obtuvo títulos académicos en los campos de la danza, organización de espectáculos, coreografía y ritmo en diversas universidades de diferentes países (e.g. Universidad Nacional de Colombia, Sorbona, Berlín, Colonia y Cuba), además de una larga trayectoria de presentaciones en New

luego se dió a conocer en Colombia. Con relación a este aparentemente paradójico fenómeno, traigo a colación un comentario de la etnomusicóloga Ana Ochoa:

Aquí se da un curioso fenómeno de descentramiento cultural en el que centro y periferia pasan a existir en una situación circular, donde el artista del tercer mundo es descubierto por un artista del primer mundo, desde cuya valoración transnacional pasa a ser vendido en el mercado nacional del cual proviene originalmente el artista (Ochoa 1998a: 50).

Es a partir de esta transnacionalización de Totó y Petrona, que empiezan a flotar estos ritmos entre lo local y lo global, haciendo que primero sean posicionados en el exterior y como efecto recíproco (*feedback*) impacten con gran aceptación, en la cultura nacional, especialmente en la capital bogotana. Una vez reposicionadas estas músicas, dichas artistas empezaron a hacer una invitación en sus discos a los jóvenes urbanos a que revaloraran sus “raíces” musicales, en una suerte de “primitivismo revisitado” (Stassi en Ariza 2000), valiéndose de viejos discursos e imaginarios “manipulados” esta vez por las industrias de la World Music, a saber: lo auténtico, nacional, tradicional, místico, espiritual, naturalista, ecológico, espontáneo, juvenil, tropical, folclórico, popular, primitivo, selvático, nueva era, macondiano, realismo mágico, entre muchos otros, que permiten empaquetar de manera esencialista tanto experiencias, músicas y artistas (Ver Ariza 2000, Ochoa 1998a).

Pero sin duda, estos fenómenos *glocalizados* haría que se activara la atención de las nuevas generaciones de jóvenes provenientes del Rock (Español de los 80’s y Latino de los 90’s), y encontrarían un lugar de convergencia entre los espacios de “autenticidad”

York, Alemania, Francia, España, Polonia, Yugoslavia, Unión Soviética, Suiza, Cuba, Finlandia, Japón y Estocolmo (Durante la entrega del Premio Nobel a Gabriel García Márquez), etc. (Ver Ariza)

hallados en la cultura del Rock con los “nuevos” espacios auténticos de las músicas “folclóricas”.⁷⁹

En conclusión, este pequeño pasaje por la World Music, no tuvo otro propósito que el de demostrar la conexión que desde comienzos de los 90’s se empezó a construir entre músicos, productores y consumidores de Pop y Rock anglosajones con las “músicas del mundo”, sus discursos y estrategias, y el papel relevante que tuvieron artistas de Folclor colombiano en la consolidación no solo de esta industria a nivel transnacional sino de su impacto a nivel nacional, específicamente en varios jóvenes de Bogotá.

Varios de estos jóvenes por demás empezarían a adoptar a partir de estos referentes, un nuevo marco de percepción que les exhortaría a comenzar su experimentación con la música folclórica costeña. Sin embargo, no podemos ser tan apologeticos y desconocer que en sus subjetividades juveniles se seguirían reproduciendo varios vicios colonialistas y resquicios excluyentes de la “otredad”, dado su procesos de socialización a través de los dispositivos discursivos que han venido circulando en la industria de la World Music (e.g., “canibalizaciones” musicales de un “otro” descontextualizado, esta vez, un Mompox, San Basilio de Palenque, etc.; Ariza 2000).⁸⁰

Siguiendo a Wade (1997), hasta aquí encontramos un primer pivote de las músicas tradicionales que nuevamente se instalan en la ciudad de Bogotá, ganando legitimidad

⁷⁹ Siguiendo a Martín- Barbero, este hecho no es casual, sino que apelando a Raymond Williams, nos advierte sobre la existencia de una profunda colusión entre los *sensoriums* audio- visuales de las subjetividades emergentes (para el caso la de los jóvenes urbanos) con las memorias “residuales” populares (en tanto que matrices culturales que incluyen la oralidad, la danza y la corporalidad). Esta reveladora reflexión, desde ya estará atravesando no pocas veces el ejercicio interpretativo acerca de los jóvenes músicos de “Fusión” en Bogotá.

⁸⁰ Sin ánimo de polemizar y juzgar a varios gestores contemporáneos de las fusiones, vale la pena anotar que uno de los apadrinados de Peter Gabriel, el percusionista y productor Richard Blair -quien trabajaría también con Totó en Inglaterra-, sea hoy uno de los personajes más claves en la “Fusión” anglo-colombiana, y que hoy por hoy se ha radicado en Bogotá con su agrupación *Sidestepper*, con la cual a finales de los 90’s empieza a fusionar la música Electrónica con el Jazz-Rock, ritmos latinoamericanos (e.g., afrocubanos, Salsa, etc.) y Folclor de las costas colombianas. También en Sidestepper encontramos hoy a Iván Benavidez, ex-líder del Bloque de Búsqueda (agrupación importante que sentó los precedentes más claros de la “Fusión” Rock de los 90’s en Bogotá y Colombia), tema que abordaré con más precisión en un próximo momento.

entre los jóvenes bogotanos que empezaban a celebrar “con respeto” -en la mayoría de casos- a los intérpretes y maestros de estas músicas.

Sin embargo, existiría otra ruta que, aunque comparte ciertas características con la de Totó y Petrona, evidentemente cuenta con sus propias particularidades (Wade 1997; 2000). Pero antes de continuar, y con el ánimo de contextualizar esta otra ruta, es importante hacer una acotación sobre el impacto que tendría en el país la reestructuración de la Constitución de 1991, la cual entre sus premisas básicas declara la consolidación de un Estado Social de Derecho, “multicultural y pluriétnico”. Esto definitivamente condujo a que la imagen de la nación empezará a ser reinterpretada desde un nuevo re-conocimiento hacia las “diferencias” culturales, haciendo una transición imaginaria de una nación “mestiza” a una nación “multicultural” (Gross). Este impacto caló fuertemente en Bogotá, que como ya habíamos advertido se había convertido progresivamente en una ciudad multicultural –a la vez que en una ciudad global-, en la que han co-residido personas de diferentes regiones del país y de otros países. La propaganda oficial, empezaría a incorporarse en la conciencia colectiva, especialmente en la de los jóvenes urbanos que empezarían a reconocer -y reconocerse en- sus patrimonios históricos y culturales materiales e inmateriales.

Una vez esbozado este panorama, la nueva ruta mostraría a través de la música vallenata -que ya había venido ganando terreno desde los años 50’s en la capital⁸¹- un nuevo posicionamiento de la música tradicional ya no solo a nivel local sino a escala

⁸¹ Las fórmulas clásicas del Vallenato (Caja, guacharaca y acordeón) tuvieron un gran éxito en los 50’s en su llegada a Bogotá, a través de varios intérpretes y compositores de provincia como Leandro Díaz, Tobías Pumarejo, Emiliano Zuleta, Gustavo Gutiérrez, Alejo Durán y Rafael Escalona, y en los 60’s con Bovea y sus Vallenatos y Guillermo Buitrago (quienes incluían guitarras reemplazando el acordeón). Posteriormente en los 70’s, el Vallenato en Bogotá daña un giro estilístico hacia un Vallenato popular que empezaría a instalar en sus composiciones y repertorios, instrumentos variados como el bajo eléctrico, guitarra eléctrica, congas, tímboles, entre otros. Entre los más importantes artistas del Vallenato “Popular” se hallaron nombres importantes como Diomedes Díaz o el desaparecido Rafael Orozco.

nacional e internacional. La sorprendente masificación del Vallenato se logró a comienzos de los noventa gracias a la habilidad artística y comercial del actor y cantante Carlos Vives, quien para ese momento se encontraba grabando novelas en las que, precisamente, se representaban historias de la cultura costeña. (e.g., Gallito Ramírez). Pero tal vez su gran éxito lo vendría a conseguir a través de su papel principal en la novela “Escalona”, en donde representó la vida y obra del compositor Rafael Escalona, una leyenda viva del Vallenato tradicional de provincia. Aprovechando esta situación, Vives decidió producir la “banda sonora” para la novela, logrando construir una *paratextualidad*⁸² sin precedentes en Colombia (e.g., Novela, música, book; ver Martín- 2002d), y a través de esta, cultivar su gran triunfo comercial en el mercado discográfico nacional e internacional. Resulta curioso por otro lado, que la relación de Vives con la música ya era muy cercana antes de su carrera como actor, habiendo grabado pocos años atrás algunos discos en los terrenos del Rock y Pop en Español (géneros juveniles urbanos que hasta entonces eran aparentemente antitéticos a los ritmos “tradicionales”)⁸³.

Con todo, Vives lanzaría el disco titulado “Los Clásicos de la Provincia” -y con este, el advenimiento del “reencauche”-, que lo llevaría a la cúspide de su carrera actoral, y de otro lado al lanzamiento en definitivo de su carrera artística en el mundo musical. La

⁸² Esta paratextualidad se da a través de la experiencia del espectador de la novela, que no solo encuentra a su alcance el texto audio-visual, sino también la música en formato fonográfico que incluiría también los textos de las canciones en el libro- carátula (book) del disco.

⁸³ Aquí vale la pena hacer una anotación acerca de la fuerza del Rock en los 80's, que empezó a cobrar una nueva forma en el Rock Latino a comienzos de los 90's. Según Martín- estos fenómenos fueron importantes no solo a escala nacional, sino que desbordó sus fronteras para re-imaginar una nueva comunidad latinoamericana a través de este, por cuanto generó un espacio de experimentación y fusión con diferentes ritmos populares de diferentes naciones latinoamericanas, y en cuyas letras se instalaban reflexiones del mismo alcance. Algunos de los nombres más importantes en el Rock en Español y Rock Latinoamericano han sido: Botellita de Jerez, Maldita Vecindad, Caifanes, Café Tacuba en México; Charly García (Sui Géneis, Serú Girán), Andrés Calamaro, Fito Paez, Soda Stereo, Enanitos verdes y Fabulosos Cádillacs en Argentina, Estados Alterados, Ekhyrosis y Aterciopelados en Colombia (Martín). A esta identidad latinoamericana juvenil, se agrega la fuerza que ejerce la llegada de un canal “global” especializado en música Rock y Pop para jóvenes. Me refiero al canal MTV, que en su versión latina, reforzaría el imaginario de esta naciente comunidad juvenil latinoamericana, a través de una paratextualidad que hibridaría lo sonoro con lo visual en el Videodip (Martín-). De igual forma que con el Rock, desde los 80's en Latinoamérica se empezaba a perfilar un movimiento de jóvenes

percepción del gusto capitalino, especialmente entre los jóvenes, se abriría en su totalidad al Vallenato clásico o folclórico, pero solo en la medida que contuviera arreglos musicales y de sonidos modernos, construyendo poco a poco lo que algunos críticos llamarían el “Vallenato Híbrido”. Vives decide empezar a conjugar estructuras sonoras tradicionales con translocales y más “juveniles” como las del Rock, Pop y Balada, gracias a su experiencia musical en dichos géneros. Esta sería la fórmula que le permitiría desdibujar el imaginario que relacionaba peyorativamente al Vallenato de los 70’s y 80’s con los gustos de las clases populares media y baja, y empezaría a construir una nueva estética “híbrida” que atendería los diferentes estratos sociales, captando especialmente la atención de las nuevas generaciones que empezaban a gustar de este Vallenato en tanto que más digerible y “fresco” que el “popular”, acorde a sus emergentes estéticas urbanas.

A partir de estos precedentes, que ya ubicaban su Vallenato como música “nacional”, Vives lanza su segundo disco, “La tierra del olvido”, en la que su imagen y sonoridad se cincelan de forma reveladora trastocando el formato e imagen tradicional del conjunto Vallenato. Para esto organizó su agrupación de planta “La Provincia”, compuesta estratégicamente por tres esquemas organológicos que se fusionaron: de un lado, la formación del conjunto Vallenato tradicional –dirigida por el acordeonista y Rey Vallenato Egidio Cuadrado, el cajero Heberth Cuadrado y el guacharaquero Eder Polo; de otro, el formato tradicional de Gaita tradicional (que como vimos, estaba a la orden del día entre los gustos capitalinos vía los Gaiteros de San Jacinto) con la reconocida gaitera Mayté Montero (quien había integrado la planta de músicos de Totó) trabajando al lado de los percusionistas Gilbert y Alex Martínez; y finalmente, el formato eléctrico de música Rock

adscritos a la música Rap, que en los 90’s encontraba mayor presencia de jóvenes urbanos en su descendiente musical, el Hip-Hop.

conformado por músicos calificados en el Jazz-Rock o Jazz-Fusion, como el baterista Pablo Bernal, el guitarrista Ernesto “Teto” Ocampo (director musical y arreglista del primer y segundo trabajo), el bajista Luis Ángel “Papa” Pastor, el tecladista Carlos Iván Medina y el ya nombrado saxofonista de Jazz Antonio Arnedo, quien participó como músico invitado.

Sin embargo, no podemos desconocer la gran influencia que tuvo en Vives, la agrupación Distrito Especial (posteriormente llamada solo Distrito producida por el mismo Vives) en su proyecto de fusionar ritmos tradicionales-populares con modernos-translocales.⁸⁴

Hasta aquí, con la aparición de Arnedo en el proyecto de Vives, se hace necesario e inevitable hacer una digresión hacia el transcurso análogo que los jazzistas en Colombia habían seguido desde los 60’s a través de la herencia de Bermúdez y Galán, y quienes habían avanzado de manera admirable con la investigación de los lenguajes del Jazz de la época y su fusión con ritmos colombianos.⁸⁵ Entre las figuras claves para el proceso del

⁸⁴ Una influencia directa para Vives, fue la de la agrupación Distrito Especial (a quienes grababa en sus estudios Gaira Música Local a comienzos de los 90’s), conformada principalmente por Einar Escaf, Bernardo Velasco, Andrea Echeverri (hoy vocalista líder de Aterciopelados), Jan Betancourt (nieto de Delia Zapata), el fallecido Mauricio Jaramillo, Carlos Iván Medina, Juan Carlos Rivas “El Chato”, Gilbert Martínez (estos tres últimos, tiempo después trabajaban con la Provincia y con el Bloque de Búsqueda). El Distrito –como también es conocido- es una agrupación hoy por hoy considerada entre varios músicos como pionera de la “Fusión” en Colombia, junto con El Bloque de Búsqueda –que había aparición al poco tiempo-. Según sus integrantes, sus experiencias creativas tuvieron influencias que iban desde la música clásica de Johan Sebastian Bach, al Rock-Pop Progresivo de Genesis (de Peter Gabriel), al Funk de James Brown, al Reggae de Bob Marley, al Rock en Español de Charlie García (a quien teloneaban en su primera visita), al Jazz-Fusion y New Age Jazz de Chick Corea y Keith Jarrett, al Folclor colombiano de Los Gaiteros De San Jacinto y Totó La Momposina. Sin duda, un proyecto muy vanguardista para el contexto colombiano, y con esto ya podemos hacernos un mapa cultural, de las múltiples influencias de artistas que han sido fundamentales en nuestro recorrido. En su sección organológica contaban con guitarras eléctricas, batería, bajo, saxofón tenor, gaitas sanjacinteras y percusión afrocolombiana; sección idónea para llevar a cabo esta quijotesca campaña. Entre otras cosas, vale la pena anotar que será Distrito tal vez una de las bandas pioneras en el uso del español como idioma principal, en una época en la que el Rock en Colombia se cantaba en inglés y se emulaba el *look*. En la misma temporada del Distrito, uno de los íconos del Rock Fusión-Latino a nivel mundial, Manu Chao (Cantante de Mano Negra) transformaría definitivamente el panorama imaginario y perceptivo de muchos jóvenes en Bogotá, dado el memorable concierto que realizaría en Bogotá a comienzos de los 90’s, a partir del cual, la atención de varios rockeros “tradicionales” se bifurcaría hacia su propuesta híbrida de Rock, Hip-Hop, Ritmos Afrolatinos y Salsa, entre otros. En suma, esta época ha estado presente en los imaginarios de los jóvenes que integran el campo de la “Fusión”, como una época reveladora para el surgimiento de la “Fusión”.

⁸⁵ Entre los artistas que desde entonces se han destacado en el Jazz colombiano y con fuertes e importantes vínculos con artistas internacionales, aparecen nombres como los de Antonio Arnedo, Oscar Acevedo, Hector Martignon (Ray Barreto,

Jazz colombiano, tal vez la más reveladora para la época fue la del maestro Justo Almario, gran intérprete del saxofón, que entablaría amistad con el polifacético contrabajista y compositor de Jazz norteamericano Charles Mingus, quien -como vimos- heredero de la tradición del Be-Bop, se encontraba liderando en los Estados Unidos procesos de Free-Jazz y de fusiones latinoamericanas, valiéndose de su correlato discursivo que le auto-proclamaba como el resultado de una “mezcla” humana. De tal suerte, el controvertido Mingus, asesorado por Almario quien residía en Estados Unidos, decide realizar un disco de Jazz con ritmos de la Costa Atlántica colombiana, disco que se ha convertido en un hito del Jazz colombiano vinculado internacionalmente.⁸⁶

Posterior a esta etapa del Jazz en Colombia, aparece otro gran ídolo del Jazz de la siguiente década, el maestro Francisco Zumaqué, quien se había formado en la vertiente erudita en Colombia y Francia, especializándose en la naciente música de vanguardia: la “Electroacústica”. Zumaqué compone su pieza maestra “Macumbia” en 1984 (Fonosema),

Gato Barbieri y Don Byron), Gabriel Rondón (Vox Populi, Lalo Schifrin, Joe Madrid, Zumaqué), Eddie Martínez, Juan Vicente Zambrano (en Macumbia), Ricardo Uribe, Álvaro Tarquido (Charles Mingus, alternó con Weather Report), Alexis Restrepo (ex Malanga), Chuchó Merchán (ex Malanga), German Sandoval (Barahunda, Fonopsis, Clusters, Cheo Feliciano, Orlando Sandoval), Gilberto “Tico” Arnedo (William Maestre), Juan Carlos Quintero (abrió al Gato Barbieri), Rafael Rodríguez (La Moderna), Jay Rodríguez (Tito Puente y Johnny Pacheco, Dizzy Gillespie, Cecil Taylor, Charles Mingus y Ray Barretto), Pedro Ojeda (Antonio Amedo), Juan Sebastián Monsalve (Oscar Acevedo), Urián Sarmiento (Antonio Arnedo), “Teto” Ocampo (Oscar Acevedo, “Tico” y “Toño” Amedo), Pacho Dávila, Jairo Moreno (Ray Barretto, Tito Puente, Arturo Sandoval, Paquito D Rivera, Antonio Amedo), Edy Martínez (Tito Puente, Ray Barretto, Mongo Santamaría, Ron Carter, Boby Watson, Gato Barbieri y Paquito de Rivera), Joe Madrid (Lucho Bermúdez, Woody Herman, Stan Kenton, Aretha Franklin, James Brown, Mongo Santamaría), William Maestre (Oscar Acevedo, Gabriel Rondón), entre otros. Como podemos observar, son muy grandes las conexiones y trabajos que estos artistas realizan en sus “viajes” y estadías en Estados Unidos, movilizándose en el difícil medio de las vanguardias del Free-Jazz, Jazz Rock, New Age Jazz y Jazz Latino, de tal suerte, desde estas experiencias enriqueciendo su programa investigativo con las músicas colombianas.

⁸⁶ Charles Mingus, antes de conocer la música colombiana conoce la peruana, se interesa en la música de la Costa Atlántica, maravillado por sus timbres más que sus ritmos. Mingus decide viajar a Cartagena durante una semana. Una vez culminada esta experiencia, decide grabar en México su obra “Cumbia en Jazz Fusión” (Atlantic 1973) -por encargo para una película acerca del narcotráfico dirigida por un italiano-, un primer acercamiento intemacional entre el Jazz instrumental y músicas colombianas. Por demás, Almario continúa el trabajo de Bermúdez, descubriendo semejanzas entre instrumentos occidentales con los vientos colombianos, de tal forma, asesorando a Mingus con ciertas transposiciones organológicas, por ejemplo, para el caso del trabajo del sonido de la gaita, se usaron los darinetes y saxos sopranos (tal como lo había hecho Bermúdez), y para imitar el sonido de la flauta de millo (o de “pito atravesado”) se emplearon los oboes. Esta asesoría, motivaría a Mingus a realizar una obra de 30 minutos con un impresionante acercamiento a la música colombiana a pesar de haber sido grabada por músicos en su mayoría norteamericanos, y ningún músico colombiano. También fue importante la presencia de músicos importantes del Jazz como Woody Herman o Lionel Hampton que estuvieron en el país un par de años después de Duke Ellington entre el 72- 73. (que daría por

en la que intenta unir los tres elementos de la música colombiana (lo europeo/español, indígena, africano) de forma fusionada. Según el crítico Garay, esta obra era muy avanzada para la época, ya que incluía unas curiosas fórmulas, entre esas, una parte cercana a la musicalidad del Rap. También el crítico Monsalve, da crédito a las importantes “improvisaciones” desarrolladas en el tema que le da el nombre al disco. Zumaqué, convoca en este disco a un grupo de jóvenes músicos que posteriormente se convertirían en grandes ejemplares del Jazz colombiano por ejemplo: Carlos Iván Medina en el piano (que ya vimos en su actuación con Distrito, Bloque y Carlos Vives), Juan Vicente Zambrano en el piano, Satoshi Takeishi en la batería, Antonio Arnedo en el saxofón, Gustavo “Pantera” García en el trombón (quien fuera muy importante dentro del Boom salsero de los 70’s), y el mismo Francisco Zumaqué en el piano. Macumbia saldría un par de años más tarde con el nombre de “Colombia Caribe”, inmortalizando el tema emblemático de la Selección colombiana de fútbol: Colombia Tierra Caribe.⁸⁷

Pero tal vez la figura más importante en el ámbito del Jazz-Fusion colombiano desde entonces, es la del saxofonista colombiano Antonio Arnedo -considerado hace algunos años como uno de los mejores 25 saxofonistas del mundo-, y quien desde entonces -y desde su experiencia en la orquesta del maestro Francisco Zumaqué (con tan solo 20 años)- no ha cesado de investigar de manera exhaustiva el desarrollo de diferentes músicas

resultado uno de sus últimos discos en vida “Duke Ellington en Colombia”) (Conversatorio con Amedo, Monsalve y Garay, Cassette n. 9)

⁸⁷ En Zumaqué hay que anotar que el hecho de haber trabajado tanto tiempo en New York le abrió una cantidad de horizontes diferentes para darse cuenta que detrás de la música tradicional Colombiana había un camino expedito para trabajar desde distintos puntos de vista (Conversatorio con Monsalve- director y bajista de Curupira). Por tanto empezaría a desarrollar con el sistema organológico moderno, el desarrollo de la improvisación jazzística con ritmos folclóricos. Por los años 70’s, Zumaqué haría parte de los procesos creativos de la recién llamada “Fusión” (Jazz- Rock, etc.), liderada por músicos talentosos como Miles Davis, Wayne Shorter, Chick Corea, Herbie Hancock, John McLaughlin (como lo revisamos anteriormente). Para entonces trabajaría como baterista de Salsa (en ocasiones con la Fania All Stars) empapándose de estas ideas y posteriormente trayéndolas a Colombia. Otro jazzista colombiano importante radicado también y desde entonces en New York, es el pianista Eddie Martínez quien también obtendría una rica experiencia de todos estos procesos norteamericanos y los inculcaría en Colombia (Garay y Monsalve). Hasta aquí podemos anotar el

tradicionales colombianas, y su fusión experimental con el Jazz contemporáneo. Además, Arnedo ha sido desde hace algunos años, pieza clave en la educación académica, guía e impulso de las nuevas generaciones interesadas en el desarrollo de la “Fusión” (*Folclor Urbano*).⁸⁸

Cierro esta digresión con el interés acaso de mostrar como hecho revelador el trabajo próximo que realizó el maestro Arnedo en el disco de los “Clásicos” de Vives pero sin desconocer su previa y vasta experiencia junto con la de otros colegas contemporáneos que generaron un gran aporte –y lo siguen haciendo- para muchos de los jóvenes vinculados con la “Fusión” (*Folclor Urbano*).

Volviendo a La Provincia de Vives, este formato materializaría un encuentro de grandes exigencias técnicas, investigación y talento, tanto en el estudio de grabación como en conciertos masivos; mezclando Vallenato tradicional con Reggae, Pop, Soca, Rock, etc. resultando una mezcla fecunda e irreverente -frente a la resistencia de los puristas a cualquier innovación modernista (Martín)-. El proyecto de Vives hace posible la aparición de una nueva sensibilidad urbana, en la que varios jóvenes músicos se interesan de forma vehemente por la cultura popular costeña, pero desarrollándola de forma “más universal”:

importante aporte de los músicos colombianos en Estados Unidos -y la importancia del “viaje”-, para catalizar el proceso del des- centramiento y contrapunto de la “Fusión” con el caso colombiano.

⁸⁸ Arnedo se lanzaría en los 90’s como solista con su disco “Travesías” en el que hace un claro homenaje a Lucho Bermúdez con la canción Porro Merecumbé, creando una fusión de Jazz contemporáneo con Cumbias y Porros de la Costa Atlántica. Este homenaje tendría sus orígenes a partir del vínculo que tuvo su padre como saxofonista de la orquesta de Pacho Galán. El cuarteto del disco de Arnedo, aparece conformado por un grupo de músicos “amigos” con distintas experiencias musicales, lo cual hace más enriquecedora la “Fusión” que de esta obra emerge. Por ejemplo: Arnedo, saxofonista proveniente de una formación sinfónica y posteriormente intérprete de la orquesta de Zumaqué; Jairo Moreno, bajista proveniente del Rock de los 70’s y posteriormente del Boom de la Salsa; Satoshi, baterista japonés reconocido a nivel internacional, intérprete de diversos ritmos de percusión colombianos en la batería (quien también tocaba con Zumaqué); y Ben Monder, guitarrista de la vanguardia neoyorquina más fuerte del Free- Jazz. Estas disposiciones socio- estéticas de cada músico en particular, harían del cuarteto de Arnedo un importante y obligado referente para las nuevas generaciones. Otro de los grandes artistas colombianos que realizó grandes experimentos dentro del mismo circuito, es el pianista bogotano Hector Martignon, quien radicado en Nueva York empieza a grabar también con los músicos de Arnedo. Su famoso disco “Portrait in Black and White” (1994) es grabado con la colaboración de Satoshi y Moreno. El aporte de Martignon a este movimiento, es que de una forma diferente al enfoque de Arnedo con mayor peso hacia músicas de la Costa Atlántica, se dedicaría a la Fusión del lenguaje improvisado del Jazz con mayor inclinación hacia la música del interior. Según opinión de Monsalve y Garay, es a partir de Martignon y Arnedo que se

músicas de la provincia con escenografía del Rock, mas un nuevo discurso nacionalista que sugería a varios jóvenes a sentir "orgullo por su música" de una manera nunca antes experimentada.⁸⁹

En palabras de algunos músicos de "Fusión" que revisaremos más adelante, más allá de la importancia de Vives en la urbanización, nacionalización y transnacionalización del Vallenato (y otras músicas tradicionales), su valioso aporte es el de inspirar y brindar nuevos modelos a las jóvenes generaciones, especialmente en Bogotá, para continuar desarrollando propuestas que "fusionaran" el Rock, Jazz y el Folclor (e.g., Chandé, Cumbia, Gaita, más allá del mismo Vallenato) (Ariza 2000).⁹⁰

Dado estos nuevos fenómenos, Martín-Barbero hace una elucubración sobre la importancia de Vives, y con él, de los nuevos jóvenes que empiezan a hibridar diferentes lenguajes musicales, que especialmente a través de la "intermedialidad" (Ochoa) de la música y el audio- visual, re-elaboran la "tradicción" al entramarla con nuevas formas

gesta una nueva generación de jóvenes músicos, que siendo alumnos suyos, han llegado a convertirse hoy en los poseedores del estandarte de la "Fusión". Estas conjeturas las seguiremos analizando en los siguientes títulos.

⁸⁹ Entre varias razones, este giro hacia el "Folclor" urbanizado por parte de los jóvenes urbanos, antes que reducirse a una pasión por los motivos musicales, estaba representando la emergencia de una nueva conexión con sus sensibilidades contemporáneas, abriendo nuevos espacios de "autenticidad", de re- conocimiento y socialización, y por demás, re-imaginándose en una nueva identidad "nacional" intercultural. Entre otras cosas, este intento de "reencantar" sus subjetividades a través de la música folclórica, mostraría un rechazo y "desencanto" ante el incumplimiento de las promesas de la racionalización moderna de sus vidas cotidianas, y junto con estas, a los problemas de violencia, fragmentación, discriminación, capitalismo y alienación vislumbrados a escala nacional. Situándonos específicamente en Bogotá, la visión de los jóvenes que de esta se tiene es la misma que la que del país se tiene pero a escala local, re-imaginándola como una ciudad donde confluyen múltiples identidades regionales a la vez que translocales, esto es, una "ciudad global" (Sassen), que han arribado a la ciudad por múltiples razones, entre las más neurálgicas, el desplazamiento por las violencias y el "rebusque" laboral.

⁹⁰ Como habíamos analizado, la influencia de los Gaiteros de San Jacinto, fue importante para el trabajo conjunto con nuevas generaciones, y para la muestra, vasta ver la canción "Zoila" de Toño Fernández, arreglada para "La Tierra del Olvido", un hecho en el que se haría operativo el formato organológico "híbrido" en mención (Ariza). Vives por demás, se ha pronunciado ya en varias entrevistas de forma vehemente, con lo que respecta a la "originalidad" y "autenticidad" que se halla en la mezcla de ritmos tradicionales con los modernos, lanzando conjeturas que sustentan su trabajo, y que rezan la homología de la historia del Vallenato con la historia del Rock, en tanto que los dos nacen en el encuentro con el Folclor y las "raíces", ritmos Afro y la "espiritualidad" indígena, y por demás una actitud de "resistencia a olvidar lo original, lo sencillo y verdaderamente auténtico". Su canción "Santa Marta- Kingston- New Orleans" da fe de la conexión planteada en su tesis. De tal suerte, Vives lanza sus aseveraciones acerca del Vallenato que en propias palabras le declararía en sus propias palabras como "el Rock de mi pueblo" (por cierto, nombre de su última producción discográfica), acertando en las proximidades y convergencias entre el Rock (como Folclor anglosajón) y "nuestro" Folclor (como el Rock propio). Las influencias de Vives se movilizan a través de sus gustos por artistas como los Rolling Stones, Led

culturales que emergen desde los circuitos de las industrias culturales y los medios audiovisuales.(Ochoa y Martín). Esto según los mismos autores, se convierte en un dato revelador en términos políticos y ciudadanos, pues lo que habita estas prácticas juveniles “híbridas” es el rechazo abierto a viejos discursos sobre la “tradición” y lo “auténtico” que re- construyen las memorias solo como formas museificadas desde las estrategias discursivas para captar rentabilidades políticas (e.g., de las instituciones públicas) o mercantiles (e.g., del mercado “exotizante” de las Músicas del Mundo).⁹¹

4. Ciudadanías juveniles musicales en “búsqueda” del *re-en-canto* a través del Folclor.

Una vez esbozadas estas tres rutas -que nos sugiere panorámicamente Wade-, alimentadas por otros momentos históricos y respectivas acotaciones críticas que fueron instaladas a partir de las discusiones con diferentes actores del campo, prosigo entonces con otros dos itinerarios en la navegación histórica del fenómeno de la “Fusión” en Bogotá. Para comenzar, entraré a revisar la significancia de la agrupación Bloque de Búsqueda en la evolución de la “Fusión”, considerada –junto con Distrito- la primera agrupación que mezclaría deliberadamente el Jazz- Rock con diversos ritmos folclóricos de todo el país, siguiendo análogamente el legado de Vives.

El Bloque de Búsqueda (o El Bloque como se le solía identificar) se conformó como el más importante proyecto de los años 90’s, en la búsqueda de un “auténtico” Rock colombiano, siguiendo paralelamente de cerca los planteamientos del trabajo de Carlos

Zeppelin, Prince, Charly García, Luis Alberto Spinetta, Caetano Veloso, Los Gaiteros de San Jacinto y Totó La Momposina, entre otros artistas provenientes de diferentes complejos musicales.

⁹¹ Por tanto y siguiendo a estos autores, las re-creaciones de nuevas formas musicales “*glocales*” desde los jóvenes, están re-construyendo de una forma muy compleja y profunda -conflictiva y ambigua- las relaciones entre múltiples variables como: género musical, sonoridad, estética, subjetividad, memoria, autenticidad, imaginario, identidad, emoción corporal, lugar- espacio, tecnologías, industria/mercado y política (Ver Martín y Ochoa 2002d; ver también Lipsitz; Skelton; Saldanha; Massey; Cohen).

Vives⁹². Pero es que esto no podía ser de otra forma, en la medida que casi toda la agrupación provenía de la banda que acompañó a Vives en el álbum “La tierra del olvido”, esto era, de la Provincia (varios provenientes del Distrito). La fuerza creativa y la energía performativa del Bloque encontraban sus responsables en Iván Benavides y “Teto” Ocampo, quienes habrían ilustrado y asesorado el proyecto de Vives y la Provincia. Vives entre otras cosas, ejercería una influencia recíproca en estos, a través de su participación como productor de su primer disco por medio de su sello discográfico Gaira Música Local, impulsando una experimentación y fusión más contundente entre el Rap, Jazz, Funk y Reggae con diversos ritmos tradicionales colombianos. En palabras de Sergio Arias vocalista de Cabuya (Banda “Fusión” de Bucaramanga):

Los que llegaron más lejos en todo este cuento de la fusión fueron El Bloque de Búsqueda, ellos lograron hacer una buena mixtura, fusión, una mezcla, porque esa palabra fusión ya está muy maltratada. Es mejor pensar en lograr una identidad con cada uno de los elementos, pero ellos consolidaron unas buenas canciones y un buen grupo.

El Bloque grabaría su primer disco en 1996 con Vives, relanzándolo en 1998 por el sello de World Music, Luaka Bop (de David Byrne, ex Talking Heads) para proyectarlo internacionalmente. “Este disco contiene sonidos de Rock, Rap y Jazz mezclados con ritmos de tambores, canciones llaneras y Salsas mezcladas con Reggae y Calypso” (Sigue Sergio).

Conformados por músicos que recibían influencias de artistas como Vives, Distrito, Joe Arroyo, Peregoyo (considerado un pionero en introducir guitarra eléctrica no solo a su música del Pacífico sino en general a la música tradicional colombiana), Totó, Petrona,

⁹² Paralelamente otras agrupaciones como Pepa Fresa (Bogotá) y Santa Cruz (Hoy por hoy Cabuya de Bucaramanga) trabajaban –siguiendo el linaje del Distrito- en proyectos semejantes haciendo fusiones de Rock, Funk, Reggae, Folclor colombiano y ritmos Afrolatinos varios.

Gaiteros de San Jacinto y Sexteto Tabalá entre otros⁹³, buscando desde sus experiencias previas en el Rock y Jazz un sonido original, que por primera vez, permitiera hablar de un Rock auténticamente nacional, un Rock “colombiano”:

El resultado fue una deliciosa combinación musical, fusión en el mejor de los sentidos entre el Rock y los Ritmos Afrolatinos, para el caso colombiano, tanto del Pacífico como del Atlántico. Una propuesta audaz con tintes de Santana, Rubén Blades⁹⁴ o Led Zeppelin, pero con un único y auténtico sabor nacional. Si se quiere en otros términos, uno de los pocos grupos que ha logrado un verdadero sonido Rock colombiano” (Semana, diciembre 15 de 1998, Pág. 180 citado por Ariza)

Su música, según sus integrantes, tiene 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 más modernos como el Rock, el Pop y el Funk” (El Tiempo, Agosto 25 de 1996, Pág. 2E citado por Ariza)

Según Ariza, El Bloque de Búsqueda, con la ayuda de Carlos Vives, se establecería a nivel nacional –y posteriormente con un gran éxito en los Estados Unidos⁹⁵-, como uno de los grupos más capaces para renovar el lenguaje del Folclor (World Music para los anglosajones) con los motivos sonoros del Rock. Pero el intercambio no solo se daría en lo musical, sino al igual que el formato del Distrito y la Provincia, era conformado por músicos tanto de la capital como costeños. Sin duda alguna, estas experiencias interculturales han trazado un importante horizonte de sentido para las actuales agrupaciones que están haciendo “Fusión” (*Folclor Urbano*) en Bogotá.

⁹³ Varios grupos de Folclor (principalmente costeños) ganaban terreno en la capital, encontrado nombres como: Los Bajeros de la Montaña, Banda Ritmos de Sucre, Palmeras de Urabá, Grupo Naidy, La Ceiba y Encarnación Tovar (recién desaparecido).

⁹⁴ En varias ocasiones, su director Iván Benavidez (co-escritor del proyecto de Carlos Vives) ha declarado su admiración por la cuota a la música latinoamericana de Rubén Blades comparándole como el Lou Reed latinoamericano (gran vocalista de Rock anglosajón de los 70's).

Ahora bien, como se planteó en una nota de pie de página anterior, el fenómeno juvenil que se tejió con el Bloque, no se agotó sólo en la mera experiencia sonora, sino que también hizo traslucir unos correlatos que apuntaron a la *búsqueda* del “re-en-canto” (un reencantamiento a través de la música) de la vida cotidiana -tanto nacional y de la ciudad- a través del “Folclor”: de un lado la paulatina pérdida de “autenticidad” en el Rock, al ser este utilizado como mera estratagema comercial y por tanto generando un malestar -como una suerte de “traición” (Ochoa 1999)- en varios jóvenes escuchas del género, movilizándolos entonces hacia una nueva experiencia de “autenticidad” a través del Folclor y sus correlatos discursivos y musicales (Ochoa 1999). De otro lado, reina el desasosiego en la capital y en el país producto de los avatares de la(s) violencia(s) y de la falta de oportunidades laborales, entre otros factores sociales, llevando a que los jóvenes busquen una nueva experiencia del “estar siendo juntos en el mundo”, una alternativa para la re-composición del tejido social y del sentido colectivo, y del re-conocimiento mutuo (inter-subjetivo) desde y en la riqueza multicultural del país.⁹⁶

La intención hasta acá no será la de extendernos en la importancia estético-ético-política que significó el Bloque de Búsqueda, sino dejar panorámicamente esbozado su aporte multidimensional para con las nuevas estéticas y sensibilidades emergentes en los nuevos jóvenes músicos de Bogotá y cómo no, del país. Acto seguido, presentaré a manera de conclusión de este primer capítulo, una breve reseña sobre el surgimiento del campo

⁹⁵ La importancia del Bloque, radica en su gran calidad y talento en la experimentación, originalidad e interpretación musical, que le valdría el premio y reconocimiento como la mejor banda de Rock del año en la ciudad de Los Ángeles, y como la mejor banda de Rock del año 2000 por el New York Times.

⁹⁶ No es una casualidad el nombre “Bloque de Búsqueda”, el cual está inspirado alegóricamente en el nombre de un grupo élite de las fuerzas armadas que como su nombre lo indica, se empeñaban en la cacería de redes de narcotráfico y en erradicar los laboratorios y cultivos de *coca* en el país, especialmente tratando de dar captura al capo de la droga más importante, Pablo Escobar. Esto es muy significativo por cuanto visibiliza el mal-estar de estos jóvenes, que no se conforman solo con encontrar un espacio de “rumba” en su música, sino que hacen de ella un medio eficaz para transmitir mensajes críticos que invitan a la reflexión, pero por sobretodo, de invitación a lo “carnavalesco” y “reencantador” del Folclor, a un encuentro con el “otro” que nos habita, no solo en el plano discursivo sino en el

socio-cultural y musical de la “Fusión” (*Folclor Urbano*) en Bogotá culminando con el hito histórico del “Primer Festival Nacional de Fusión”.

5. Un carnaval “híbrido” en la ciudad “global”: para comenzar el nuevo siglo.

La magia en la música, el “re-en-canto” de las culturas juveniles urbanas y su nomadismo hacia nuevos espacios de “autenticidad” más híbridos y *fronterizos*, se convierten en los 90’s en dispositivos culturales que empiezan a acelerar como nunca antes, la búsqueda de identificación en la “memoria” local popular, mediado esto desde la relación turbulenta con las redes y flujos de información *glocalizantes*. Desde este caldo de cultivo, algunos jóvenes urbanos contemporáneos a través de la música empiezan a encontrarse en un renovado diálogo intercultural, y con este, un nuevo espacio ritual y una “nueva forma de estar juntos” desde la re-imaginación de lo “nacional” y lo “auténtico” (imaginado como algo propio).

Algunas universidades e instituciones (e.g., Javeriana, Academia Cristancho, etc.) para mediados de los 90’s, empiezan a desarrollar en sus currículos -aunque de forma apenas incipiente- programas para la enseñanza de músicas populares, especialmente a través de la formación en Jazz, que empezaría a poner en jaque el monopolio que tendría la tradición erudita en la educación formal musical. De tal suerte, muchos jóvenes -inquietos la mayoría por el Rock y el Jazz- deciden hacer de la música, ya no solo un estilo de vida informal, sino también su profesión académica, especialmente dentro de la vertiente del Jazz o música popular.

De otro lado una nueva generación de jóvenes interesados en la música, empezarán a conformar y enlistarse en varias agrupaciones de Rock de la ciudad, ya no en su versión

performativo: prueba de esto es la organización multi e intercultural de la banda, y de la concurrencia de múltiples y distintos sectores y grupos socio-culturales a sus conciertos.

tradicional del Rock en Español, sino en el Rock Fusión o Rock Latino, que a partir de la influencia de Manú Chao⁹⁷ una vez asistido a su concierto en la capital a comienzos de los 90's, varios jóvenes se inquietarían a seguir el nuevo legado del Rock matizado con músicas latinoamericanas.

Una cuota considerable de estos mismos músicos empezaría poco tiempo después su exploración hacia la improvisación, polirritmia, experimentación tímbrica y tonal, desplazamientos de las frases, métricas irregulares, progresiones e inversiones armónicas no convencionales, fraseos, interválica y acordes cromáticos, estructuras atonales y dodecafónicas, entre otros múltiples recursos que podrían descubrirse con el campo experimental del Jazz. Tiempo después serían varios de estos jóvenes los que entenderían que el Jazz en tanto que espacio de encuentros de músicas populares, tendría que hacer vincular no solo al Rock y otros ritmos modernos, sino ritmos locales y tradicionales, conocidos como “folclóricos”. Este hecho como lo anotan varios de los jóvenes músicos de “Fusión”, fue fundamental para empezar a canalizar sus energías investigativas y re-creativas hacia la fusión con las “raíces” colombianas. Desde entonces, los ídolos de Rock de los jóvenes empezarían a abrir un espacio para los maestros de Jazz contemporáneos a nivel mundial y especialmente los colombianos, encabezados por el trabajo del maestro Antonio Arnedo y los músicos que le acompañaban, quienes ya venían avanzando con un gran nivel musical –como ya exploramos- en las fusiones con músicas tradicionales del país.

⁹⁷ Artista francés de Rock que a través de sus giras internacionales iba reclutando para su agrupación Mano Negra a varios artistas de diferentes partes de Europa y posteriormente de Latinoamérica, continente del que se nutría para realizar sus fusiones en el Rock, específicamente de la Salsa y el Reggae. Entre otras agrupaciones importantes de Rock Latino aparecen como ya vimos, nombres importantes como: Fabulosos Cadillacs (Argentina), King Changó (Venezuela), Todos Tus Muertos (Argentina), Café Tacuba (México), Paralamas (Brasil), entre otras. Algunas bandas reconocidas de Rock colombianas empezaban a movilizarse hacia estas fusiones como Atercipeledos (Bogotá) y Ekhyrosis (Medellín).

Aun así, poco tiempo después, para decepción de varios de estos jóvenes, se encontrarían con que la enseñanza de músicas populares –por la vía del Jazz- era todavía muy incipiente, y que todavía no estaban al tanto de lo que pasaba con el campo mundial contemporáneo. Es así, que varios de estos jóvenes, en un gesto aventurero, deciden viajar a diversos países para continuar sus estudios en la tradición académica, o en varios otros casos, de manera informal, a veces “rebuscándose” a través de “chisgas” o “mojarreando”⁹⁸. Este es el caso de una miríada de músicos que deciden viajar a Cuba, Estados Unidos, Europa o Asia. Este dato es muy importante porque varios de los jóvenes que hoy han estructurado el nuevo campo (nodal) de la “Fusión” en Bogotá, han hecho tomar nota sobre lo enriquecedor que fueron estas experiencias “viajeras” para ampliar su panorama de percepción y experimentación musical-cultural. Resumiremos esta situación a través de la clasificación en dos grupos: el primero de ellos, sería el de algunos jóvenes que decidieron viajar a la India, entre ellos Juan Sebastián Monsalve y Urián Sarmiento (hoy por hoy integrantes polifacéticos de la agrupación Curupira), quienes a través de becas consiguen aventurarse a este país encontrando como balance una experiencia primordial para comprender la importancia de las “raíces” no solo musicales, sino de esta como parte de un complejo socio-cultural más grande. Encontraron en este país una gran ovación de todas las generaciones y estratos sociales hacia las músicas tradicionales, y que especialmente los músicos encontraban en la música tradicional un oficio muy respetable y una fuente de recursos re-creativos (culturales y musicales) inagotable.

El otro grupo de jóvenes emigrantes, tal vez el más numeroso, viajaría entre el 98’ y 99’ a La Habana-Cuba a adquirir mejores experiencias en la música erudita (en algunos

⁹⁸ “Chisgear” en el léxico de los músicos populares significa las presentaciones informales en bares o en otros sitios cerrados. “Mojarrear”, de otro lado, es una expresión acuñada particularmente por este grupo de jóvenes que inicialmente

casos), el Jazz y el mismo Folclor del país (que musicalmente representa para los músicos locales un alto nivel interpretativo). Entre varios de estos músicos encontramos a Jacobo Vélez, Tomás Correa, Alejandro Montaña y Lucho Gaitán (hoy por hoy saxofonista, tamborero, alegrero y guitarrista de la Mojarra Eléctrica respectivamente⁹⁹), Victoria Hernández (vocalista de Mandrágora, Victoria Sur), Pedro Ojeda (de Cielo Mama), y tiempo después el talentoso saxofonista Pacho Dávila. El común denominador en este grupo, fue la reveladora experiencia de realizar la idea de que las músicas tradicionales colombianas que interpretaban (en el ISA- Instituto Superior de Artes), en “chisgas” o “mojarreando”), en una versión más jazzística y rockera (a la Vives) atraía varios comentarios sugestivos por parte de sus maestros y del mismo público, que no escatimaban en dar razones acerca del advenimiento de una nueva revolución musical latinoamericana a partir de las nuevas músicas colombianas.

Lo más importante de estas experiencias fue la consolidación de lazos de amistad y la creación de redes de trabajo profesional en esos países; redes que tiempo después las seguirían tejiendo en la capital. Ulterior a esto, varios de estos jóvenes, que atravesaron el “rito de paso” (Van Gennep; Turner; Ortiz) que invita el “viaje” (Clifford) a otro destino, deciden regresar a Colombia con la intención de avanzar en el programa de desarrollo de las músicas populares locales, especialmente, las “músicas folclóricas”.

se “rebuscaban” económicamente, tocando –especialmente músicas tradicionales- en las esquinas de las calles principales de las ciudades donde llegaban.

⁹⁹ En Cuba, Jacobo Vélez junto con Alejandro Montaña tenían un combo de “Folclor” llamado “Puro Pescao” en el año 98, para “chisgear” con ritmos tradicionales como el Mapalé, Cumbia, Vallenato tradicional, y en ocasiones fusionados con Rock y Jazz.

A su regreso se toparía con varios fenómenos que empezaban a multideterminar el nacimiento del nuevo espacio, el “caldo de cultivo” para lo que se avecinaba con la “Fusión” (*Folclor Urbano*) en Bogotá.¹⁰⁰

Entre esos fenómenos se vislumbraron: la apertura del Primer Festival de Rock al Parque (’94) y posteriormente la realización del Primer Festival de Jazz al Parque (’98), dos hechos determinantes que de un lado, redibujaban el imaginario del país sobre la capital, y de otro, la sugestión de jóvenes a que se siguieran enlistando agrupaciones y en las academias para estudiar músicas populares. Para entonces existentes y nacientes agrupaciones de Rock en la capital como 1280 Almas, La Sonora Cien Fuegos, Leit Motiv, Danny Dodge, Parchefunk, Ultrágeno, Aterciopelados, Yuri Gagarín, Juanita Dientes Verdes, Sigma entre otras más, conquistaban los escenarios de los multitudinarios conciertos de Rock en Bogotá.

En los mismos años, ya terminando el siglo y comenzando uno nuevo, se gestaba un fuerte movimiento de jóvenes jazzistas en Bogotá, entre los que ya aparecían nombres importantes como el del ya renombrado “Pacho” Dávila (quien en Cuba había causado un gran asombro entre los músicos más calificados), Juan Sebastián Monsalve y Urián Sarmiento (una vez culminada la odisea de la India), “Teto” Ocampo (Vives, Bloque) y agrupaciones como Cabujazz, La Moderna, Bosque Jazz Band, Jazz Circular, María Sabina (con Urián Sarmiento, Juan Monsalve y Cabas), entre otros jóvenes artistas de Jazz que

¹⁰⁰ A su vez un hecho social estaba desgarrando al país de forma más acelerada, especialmente la capital, a través de las migraciones en grandes proporciones de pobladores de diferentes regiones colombianas, en condición de desplazados por la violencia o por el “rebusque” económico. Entre estos desplazados seguían apareciendo, para fortuna o infortunio, nuevos maestros de músicas tradicionales regionales en la capital. Según Ana Ochoa, asistimos a un país que en general “pasó de ser un país 70% rural a ser un país 70% urbano”, y agrega que “se calcula que hoy en día están llegando diariamente a Bogotá de treinta y cinco y cuarenta familias desplazadas por la violencia”. Aclara también que estos migrantes “no llegan sólo con su pobreza, desarraigo y con el dolor de sus muertos a cuestas. Llegan también con su saber”. Según Ochoa “los procesos de “fusión musical” en Colombia, de recontextualización de las músicas regionales y de apropiación de músicas transnacionales, han estado profundamente marcados por estas migraciones”, haciendo alusión al trabajo de grupos como Aterciopelados “que busca acercar al Rock diversas músicas regionales- el Chucu Chucu, lo

empezaban a dar más empujones a lo que asomaba en la fusión con el Rock y Folclor colombiano.¹⁰¹

El Primer Jazz al Parque del '99, apareció como un gran hito para este nuevo movimiento musical, dándoles la oportunidad a nuevos jóvenes músicos de compartir escenario con grandes artistas nacionales e internacionales. Con este, el fenómeno jazzístico estaba adquiriendo cada vez más fuerza, por ejemplo, con la presencia y el aval del talentoso jazzista Hector Martignon (quien como ya habíamos anotado marcaba un derrotero importante en la fusión desde New York), del guitarrista Gabriel Rondón (ex Vox Populli), del baterista Germán Sandoval, entre otros músicos con una basta experiencia, que aparecían como los mentores musicales de la generación naciente, por supuesto, bajo la batuta del maestro Arnedo y su grupo. Para sorpresas de muchos, existía entre estos maestros, un joven que con tan sólo unos 18 años ya se perfilaba entre uno de

llanero y lo caribeño, teniendo que pasar por el tipo de relaciones profesionales que permite estos procesos de migración entre las regiones y las grandes ciudades (Ver Ochoa 2002d).

¹⁰¹ El Bloque al igual que Totó, en estos años seguían ganando más fanática en el mercado anglosajón a través de sus giras, lo cual seguía abriendo el panorama de percepción de los públicos foráneos sobre las “nuevas” músicas colombianas. Para esta época, el productor y percusionista de “músicas del mundo” Richard Blair, lanza el proyecto *Sidestepper*, con quien empieza la campaña quijotesca de fusionar ritmos de la costa Atlántica colombiana, con ritmos pancaibeños (jamaicanos, afrocubanos, Salsa, etc.) a través de un revolucionario formato de sonidos y música “Electrónica” (loops, samples, programaciones, decks, etc.), llevando desde el 2000 la música colombiana a públicos de Europa y Estados Unidos con un gran éxito. Otra artista que se adhiere a esta novedosa fusión con músicas electrónicas es la cantante Liliana Montes (vocalista invitada de Sidestepper) quien en su primer disco “Corazón Pacífico” (producido por Iván Benavides del Bloque), realiza una exploración sonora con motivos de la Costa Pacífica como el Currulao, Son y Porro Chocoano, cantos tradicionales indígenas de las tribus Bogas, Embera o Ebera-Chamí, y de forma muy original adicionando un trasfondo contemporáneo hecho de texturas electrónicas minimalistas. A este movimiento de fusión electrónica recientemente se han adherido artistas como: (Humberto) Pernet (sobrino de la compositora Carmencia Pemett), quien también participara como invitado de Sidestepper, y quien con su grupo Caribbean Ravens fusionan Cumbia, Porro, Bullerengue, Champeta, Rap, Jazz, Reggae y Electrónica; y otras agrupaciones de Bogotá como la Monareta, y Tambres del Mar (Trip Hop, Dub y ritmos afrocolumbianos). La agrupación Cabuya de Bucaramanga, también entra al campo incursionando con sonidos de Rock, Rap, Reggae, Funk y música Electrónica, principalmente entroncándola con músicas del Magdalena Medio y Ritmos del interior andino (anotando también la experiencia del cantante Sergio Arias como vocalista invitado en varios trabajos de Sidestepper). Nuevas agrupaciones en Latinoamérica serían la prueba de un movimiento que trascendía estrictas particularidades nacionales: Onishas (Hip-Hop y músicas afrocubanas) en Cuba, Bajofondo Tango Club, Tanguetto, Gotan Project con música Argentina en Inglaterra (desarrollando las formas elaboradas del Tango influenciados por el maestro Astor Piazzolla), Guruffo en Venezuela (Mezclas de Joropo y Jazz), Afroreggae y Olodum (mezclas de Funk, Reggae y ritmos Afrobrazileños) en Brasil (Ver Yúdice), Ozomatli (agrupación con miembros -y mezclas de ritmos- latinoamericanos, africanos y asiáticos con Jazz, Funk, Hip-Hop, Rock) en Los Ángeles, Control Machete, El Gran Silencio, y Cumbia Kings con mezclas de Hip-Hop con Cumbia en su versión mexicana, Los Subdesarrollados del Norte en Argentina haciendo cumbias con experimentos electrónicos vanguardistas, entre otros, son algunos de los proyectos más novedosos que están marcando los derroteros de la “Fusión” en este comienzo de siglo.

ellos. Nos referimos al ya nombrado Urián Sarmiento, quien a través de unas habilidades particulares de su generación, logra moverse en diferentes campos alternamente, desde la escena del Rock (en varios de sus matices), al campo del Jazz, a la música hindú, y tiempo después –y de manera vehemente- a los múltiples lenguajes del Folclor de las diferentes regiones del país. Cabría decir, que la importancia de Urián para el campo actual de la “Fusión” (para muchos considerado la “punta de lanza” de esta generación), radica en que marcaría el derrotero a seguir por parte de jóvenes que situaban sus experiencias en campos como el Rock y Rap, y que empezaban a desplazar su mirada hacia el Jazz y desde este hacia el “Folclor” colombiano.

Al igual que lo haría el Bloque años atrás, Urián junto con otros músicos contemporáneos (algunos integrantes hoy de Curupira) decidieron emprender una serie de viajes por las costas de Colombia, conviviendo –en un gesto casi etnográfico- con las etnias y poblaciones donde reposaban los diferentes maestros y saberes musicales, para entonces, casi inexplorados por los músicos urbanos. Sorprendentemente, las relaciones con estos maestros serían hasta hoy, se convertirían en relaciones de gran afecto y admiración mutua, especialmente la ovación de los viejos maestros hacia el interés de los jóvenes hacia la investigación e interpretación de sus músicas. Igualmente las “redes culturales” (Yúdice) que se entretajan en Bogotá se seguirían fortaleciendo a través de estos diálogos y experiencias con maestros de las regiones, y con los instalados –y recién desplazados- en la capital.

Como hemos podido ver hasta acá, los vínculos entre los músicos que viajaron a otros países, se hacían cada vez más fuertes en la capital, haciendo que varios de estos gestionaran y colaboraran en diferentes proyectos y ensambles, es decir, en el tránsito de los músicos por las diferentes agrupaciones de Jazz, Rock o Folclor que ellos mismos

conformaban. Pero, a pesar que los músicos se reunían para realizar *Jam Sessions* (encuentros musicales de improvisación colectiva), “chisgas”, “mojarreadas” y otros proyectos de carácter más o menos efímeros en los que se turnaban (lo cual apelando a Patricia Zapata et al (2004) los convertiría en músicos “nodales”), se empezaron a gestar bandas más sólidas, a partir del 2000, que hoy son las que han marcado el sentido del campo “Fusión” (*Folclor Urbano*), y a través de este, el camino que le apuesta a la(s) “nueva(s)” o “alternativa(s)” música(s) nacional(es).

La agrupación pionera del renovado campo sería Curupira, quienes inician su actividad en el Folclor Urbano a partir del año 2000, aventurándose hacia la fusión de la música tradicional colombiana, inicialmente desde el formato de la Gaita y otros ritmos de la Costa Atlántica (Chalupa, Cumbia, Merengue, Fandango, Puya, Sambapalo, Champeta, etc.) con ritmos contemporáneos como el Jazz, Rap, Rock, Funk y Reggae (el caso de Curupira será abordado en el tercer capítulo).

Una vez abierto el espacio del Folclor Urbano en la capital impulsado por la agrupación Curupira, no demoraría en comenzar a surgir agrupaciones con pretensiones más sólidas –que la simple “chisga”- que le apostaran al mismo proyecto. A su vez las redes con los maestros de Jazz y de Folclor se hacían más fuertes en la medida que estos eran invitados a realizar conciertos en conjunto con estas agrupaciones o a participar en las grabaciones de estas agrupaciones. Entre las agrupaciones y artistas que seguirían apareciendo durante la primera mitad de la década del 2000 hasta hoy, brindándole más solidez y legitimidad a la estructura del campo local de la “Fusión”, aparecen nombres como los de: Mojarra Eléctrica (abordada en el siguiente capítulo), La Tambora de Gilbert (ex – percusionista y compositor de Vives), Manguala (con Teto Ocampo, ex - Vives, Bloque, La Funkera; y el baterista Germán Sandoval), Nico Yembe, Wayobé, Maracushai,

Kilombo, Tumbacatre, Victoria Sur (con Victoria Hernández), Francisco “Pacho” Dávila, Alé Kuma, Sidestepper (con Richard Blair; Iván Benavídez y “Teto” Ocampo del Bloque), Mariata (ex La Funkera), Jaranatambó, Cielo Mama (con Pedro Ojeda), Guafa Trío, entre otras. El fenómeno seguiría tomando fuerza desde la capital, sin embargo, burlando sus propias fronteras geográficas. Prueba de esto, es el creciente interés de jóvenes músicos de otras ciudades que seguirían encontrando en la “Fusión” su nueva condición expresiva de acuerdo a sus propios procesos históricos locales.

Este es el caso agrupaciones nacientes como por ejemplo en Medellín Puerto Candelaria (“apadrinados” por Antonio Arnedo), Polaroid (con miembros de Puerto Candelaria), La República (con miembros de Polaroid y Puerto Candelaria) y la veterana Martha Gómez (“Diva” de la World Music y Jazz contemporáneo que recientemente regresó a Colombia de su exitosa estadía en España; por demás, artista de gran inspiración para varios jóvenes músicos del movimiento “Fusión”); los hermanos “Chepe” y Lalo Ariza, Mauricio y Marcos Espinosa, Juan Pablo Villamizar (Juanes, Cicatriz), los hermanos “Pipe” Navia (Juanes, Cicatriz) y Andrés Navia (ex Carlos Vives), y Cabuya (ex Santa Cruz) en Bucaramanga; Bahía (con el maestro Hugo Candelario, gran intérprete de la marimba de chonta), Saboreo y Liliana Montes en Cali, etc.¹⁰²

El apogeo y legitimación de bandas de “Fusión” a nivel nacional estaba pidiendo a gritos que se abriera un espacio que pudiera concentrar al menos una muestra que diera

¹⁰² Como hemos observado, hasta este punto el referente central de la “Fusión” ya no seguía siendo más el Jazz. Se habían disipado los múltiples referentes sonoros translocales para hacer intercambios culturales, de la misma forma que las músicas de la Costa Atlántica abría el espacio para otras músicas regionales. Entre los artistas del formato más comercial que se posicionaban en el *mainstream*, y que estaban abriendo puertas y espacios de percepción con fórmulas extraídas de la “Fusión” en el mercado nacional e internacional, encontramos algunos nombres como: Carlos Vives, Cabas (ex María Sabina), Aterciopelados (con Andrea Echeverri, ex Distrito), Juanes (ex Ekhyosis), Pescao Vivo, Andrés Cepeda (ex Poligamia), Mayté Montero (gaitera de Vives), Moisés Angulo, entre otros.

visibilidad a un fenómeno que estaba desbordándose en lo nacional (por supuesto, sintonizado con procesos latinoamericanos y mundiales).

El resultado: el Primer Festival Nacional de Música *Fusión*, realizado entre el 21 y 30 de Abril de 2004 en las instalaciones del auditorio León de Greiff de la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá.

Según las organizadoras del evento Diana Gil y Luisa Rodríguez (para entonces también “managers” de Curupira), quienes promocionaron el evento a través del programa de televisión Zona 13 (una franja especializada en información “juvenil” del canal regional “juvenil” Canal 13), argumentaron sus deseos por abrir un espacio de congregación que mostrara a la ciudad el creciente movimiento de la “Fusión” a nivel nacional, que no encontraba un claro re-conocimiento en ciertos espacios como festivales de Jazz al Parque o en el recién inaugurado Festival de Músicas del Mundo (diseñado para propuestas más folclóricas tradicionales). Esta campaña –para entonces quijotesca- no es sino sintomática de la llegada energética de una generación de jóvenes que retoman el interés, desde unas nuevas coordenadas ético-estéticas, por re- construir la “música colombiana” a través de lo que varios han auto-denominado “Folclor Urbano”, o si se quiere, el proceso de reconstrucción de las “nuevas (o alternativas) músicas colombianas”. Como nos lo argumenta Juan Sebastián Monsalve (director de Curupira), este espacio invita a los jóvenes interesados, a continuar con un proceso que ya se venía catalizando a partir de algunas agrupaciones y artistas de los 90’s, pero que de alguna manera estaba obturado, en

comparación a los procesos de “Fusión” en países como Cuba y Brasil, desarrollada con fuerza desde décadas anteriores.¹⁰³

En definitiva, el festival sería un hecho y convocaría a varios de los más importantes representantes del “género” en todo el país, y cómo no, con mucha vehemencia desde la capital. Nombres como el experimentado Oscar Acevedo, “Pacho” Dávila, Victoria Sur, Kilombo, Cabuya, Tumbacatre, Puerto Candelaria, Mandrágora, Mojarra Eléctrica y Curupira, serían los artilleros de la “Fusión” en el programa del primer festival.

El festival comenzó con la participación de Francisco “Pacho” Dávila (ex Mojarra Eléctrica) en el primer día, saxofonista nacido en Tulúa, pero criado entre Buga y Cali antes de llegar a la capital. La interpretación de las composiciones de su recién lanzado disco “Canto Mestizo” hizo que demostrara porque es uno de los saxofonistas más agresivos a nivel latinoamericano (después del maestro colombiano Justo Almario, según la crítica). Dávila, sorprendió al auditorio entero a través de su habilidad en vivo, esto era, al mudarse fácilmente en medio de sus canciones del saxofón tenor, a la trompeta, a la flauta dulce y algunos instrumentos folclóricos como ocarinas y otras flautas tradicionales. Notable además, fué su despliegue a través de fusiones de Free-Jazz con Puyas, Chalupas, Bambucos y otros ritmos regionales. Para esto Dávila estuvo acompañado en el bajo eléctrico por “Teto” Ocampo junto con otros invitados como Pedro Acosta en la percusión, y en algunas canciones Juan Sebastián Monsalve (Curupira) tocando el citar hindustani (acordémonos de su aprendizaje en la India) y Urián Sarmiento (Curupira) en la percusión de la costa Atlántica; demostrando así, nuevamente la conexión entre varios de los jóvenes músicos del campo en su afán por experimentar con diversas fusiones inter-culturales.

¹⁰³ Para una aproximación a la “Fusión” Rock en Cuba (especialmente con la agrupación de Rock- Fusión “ Síntesis”) ver a Liliána González (2001). Para casos recientes de “Fusión” en Brasil, y sus ficciones con la lógica de la World Music,

Pacho, en su presentación proyectó diversos ritmos que se conjugaron en un clima performativo: sonidos de la tradición europea, hindú, Electrónica y Hip- Hop encontraban en la calidad interpretativa y performativa de Pacho un espacio para cautivar al auditorio. Cabe anotar que el trabajo que ha realizado Dávila también ha estado vinculado en el intercambio con maestros tradicionales como José Torres “Gualajo” (maestro de Currulao de la Costa Pacífica), quien colaboró en su disco con su interpretación de la marimba de chonta.

Acto seguido y para cerrar el primer día, se presenta el tecladista, arreglista, compositor, productor y director artístico Oscar Acevedo, que reafirma porque ha sido uno de los maestros que desde décadas anteriores se ha preocupado por desarrollar las músicas tradicionales colombianas a través del Jazz, la música erudita y algunos elementos del Rock, por ejemplo al presentar una versión arreglada de un Pasillo del maestro José A. Morales y una versión jazzística del famoso tema de Joropo “Carmentea” con elementos modernos y translocales. Con su presentación, podemos observar -y con esto aprobar la tesis sobre- la conexión entre maestros de Jazz con los alumnos de la nueva generación, por cuanto Acevedo está acompañado en su sección rítmica por Urián Sarmiento en la batería (Curupira) y Juan Sebastián Monsalve en el bajo eléctrico (Curupira).

En el segundo día, se dio entrada al festival con la agrupación Victoria Sur, liderada por Victoria Hernández (desde su llegada de Cuba), quien muestra una particular fusión entre ritmos colombianos especialmente del interior (disipando el protagonismo de las músicas de la Costa Atlántica), mezclando formas del Bambuco, Pasillo, Currulao y Porro, entre otros ritmos folclóricos, con ritmos como Blues, Jazz, Funk y Reggae y algunos

ver el caso de las agrupaciones Olodum y Afroreggae en la obra de George Yúdice.

elementos del Flamenco español, sintonizando con el movimiento de Jazz de los 90's llamado Acid Jazz que, entre otras cosas, inspiró el nombre de su disco "Bambuco Ácido". En esta ocasión apareció como músico invitado Richard Arnedo en la percusión (también integrante de Curupira y la Mojarra), y como parte novedosa de la banda, aparece Carlos Guzmán en el tiple, bandola y guitarra. Además, los vínculos con otros músicos de la "red" se evidencian aún más al realizar la interpretación de una canción de autoría de Juan Sebastián Monsalve de Curupira.

El segundo día continúa con Kilombo, agrupación que, al contrario de las demás bandas de la "capital", está conformada por integrantes oriundos de pueblos del Pacífico que se movilizaron e instalaron en Bogotá, y que han encontrado en el diálogo con músicos de la ciudad (de músicas urbanas) un espacio para re-crear y renovar las formas tradicionales de las cuales se han nutrido. Varios de sus experimentos magistrales hilvanan ritmos como los interpretados por la marimba de chonta (e.g., Currulao, Bambuco, etc.) con complejos sonoros del Jazz-Rock, adicionando además otros elementos de su matriz cultural, a saber, la puesta en escena de vestimentas y danzas tradicionales (aunque los más jóvenes tienen ropa estilo Rap), generando un clima muy "tradicional" que crea una tarima particular para la actuación de sus "cantaoras" tradicionales (aunque se interpreten algunos cantos juveniles contemporáneos como el Raggamuffin y el Rap). Sin duda alguna esto crea un escenario multideterminado, que quizás logra hacer más sugerente una conexión festiva con el público, logrando captar la atención del mismo quien responde con el baile y coreando las canciones (tanto el público de migrantes como gente de la capital). Vale la pena resaltar su gran cercanía y amistad con todos los músicos de la "red" de la Fusión, especialmente con los músicos de la Mojarra Eléctrica con quienes han compartido no

pocas veces presentaciones en vivo, evidenciando de nuevo la fuerte conexión entre migrantes y músicos de la capital.

El tercer día, fue inaugurado por la agrupación Tumbacatre, conformados por jóvenes músicos principalmente de la capital, pero también con algunos migrantes del Pacífico, que han explorado la fusión con diversos géneros musicales tradicionales (e.g., Abozao, Currulao) con modernos (e.g., Jazz, Rock, Afrobeat, Raggamüfinn), incluyendo ritmos también de otros países a través de la cuota de su saxofonista Eric Bongkan de origen europeo (quien entre otras cosas hace evocaciones de scratches raperos con el instrumento), y de Samir Aldana, su clarinetista. A ellos les acompañó una bajista cubana, y en la batería, el percusionista Iván Zapata, ex integrante de la Mojarra Eléctrica).

El cierre de este día estuvo a cargo de la agrupación Cabuya (ex Santa Cruz), provenientes de Bucaramanga, conformada por músicos de diferentes zonas de Santander (Barrancabermeja, San Vicente de Chucurí, Floridablanca, Piedecuesta, Bucaramanga), y con una basta experiencia en proyectos musicales fusionando ritmos tradicionales, urbanos y novedosos ritmos contemporáneos, como la Champeta, Rap, música Electrónica, Jazz, Rock, con músicas del río Magdalena y del Atlántico (Cumbia, Porro sinuanos, etc.), con Currulao del Pacífico y la música del interior Andino (e.g., Bambuco, Guabina, Pasillo, etc.). Entre otras cosas, su avidez de experimentar no se redujo solo al orden de lo sonoro, sino que intentaron construir una paratextualidad e intermedialidad a través del *performance* teatral, la escenografía, coreografías, bailes de Break Dance y el video en escena. En la dirección de esta agrupación aparece el vocalista, percusionista y programador Sergio Arias, quien había trabajado con El Bloque de Búsqueda y Sidestepper como vocalista, a partir de lo cual se nutriría para trabajar con sonidos electrónicos (loops, samples, scratches, etc.) en la agrupación bumanguesa. Esto demuestra que los lazos entre

los músicos incluso tumban los tabiques fronterizos entre las ciudades, fortaleciendo vínculos entre las agrupaciones del campo de las diferentes regiones colombianas.

El cuarto día, se abre con la presentación de la agrupación Mandrágora, con un formato totalmente acústico y con innovadores experimentos con elementos de la música erudita contemporánea, el Jazz, ritmos colombianos especialmente del interior, un Porro del maestro Pablo Flórez, y ritmos afroperuanos con sonoridades del Flamenco. En sus filas encontramos la ya nombrada Victoria Hernández (Victoria Sur) en la voz, y como músicos invitados están Andrés Jiménez en el contrabajo (bajista de Cielo Mama), Urián Sarmiento (Curupira) en la percusión hindú, junto con Alejandro Montaña (Mojarra Eléctrica). Sin duda, aparece acá una colección de actores individuales de las agrupaciones más importantes del campo a nivel local.

Acto seguido, para el cierre del día se presentó Puerto Candelaria, agrupación de Fusión que entre otras cosas está liderando lo que ellos y varios críticos están llamando el nuevo “sonido de Medellín”, que representa una escena que cada día incorpora más jóvenes al Jazz Fusion y a otros géneros como el Ska y la Electrónica. Junto con ellos, el grupo Polaroid, están re-creando formas tradicionales para su contexto “paisa”, como el “Chucu-Chucu” y la Raspa, mas otros ritmos de la Costa Atlántica orquestados con formas del Jazz-Rock contemporáneo, y para el caso de la segunda agrupación, con ritmos electrónicos alternativos como el Jungle y Drum N´ Bass, entre otros. Puerto Candelaria, bajo el mecenazgo conceptual y musical del maestro Antonio Arnedo (quien hizo presencia como espectador entre el público), presenta en este concierto una fusión inaugural con ritmos como el Merecumbé (de Pacho Galán), Porro pelayero (con una simpática —a la vez ingeniosa— intención de hacerlo sonar según ellos “borracho” y desafinado, pero a la vez cargado de novísimos arreglos del Jazz Fusion), algunos “aires” del interior, entre otras

sofisticadas aleaciones sonoras. Por demás, también acuden al uso de la intertextualidad en la puesta en escena, a través del acompañamiento de bailarines con danzas tradicionales y también novedosas danzas contemporáneas con *performances* teatrales; que juntos generan un ambiente casi onírico y de trance colectivo al ritmo flotante del Free-Jazz y de sus variaciones y matices con ritmos colombianos. El movimiento de Medellín, sin duda alguna, ha estado muy conectado con el movimiento de Bogotá, compartiendo escenarios entre las agrupaciones en las dos ciudades y construyendo diálogos para intercambiar ideas y músicos en sus presentaciones.

El quinto y último día, fue presidido por la agrupación Mojarra Eléctrica: agrupación nacida en el año 2001, considerada una de las agrupaciones más importantes para el proceso de la “Fusión” en Bogotá y por extensión, en Colombia¹⁰⁴. Su trabajo, como analizaremos más adelante, se ha venido basando en la fusión de diversos ritmos populares translocales con tradicionales y folclóricos afrocolombianos, especialmente de las costas Atlántica y más aún de la Pacífica, de esta última tomando principalmente el formato organológico de la Chirimía chocona. Cabe destacar que La Mojarra está conformada por músicos de distintas regiones de Colombia por ejemplo: sus directores son de Cali, sus vocalistas del Pacífico norte y sur, y el resto de músicos de la capital. Esto muestra a la Mojarra como una de las agrupaciones más interculturales del movimiento, elucidando cómo algunos de sus músicos aportan la cuota folclórica para yuxtaponerla con ritmos como el Jazz, Rock, Timba cubana, Son, Guaguancó, Funk, Rap, Afrobeat y otros ritmos “afro” de la Costa Atlántica y Pacífica colombiana. Entre otras cosas, su deuda para con estas culturas “otras”, no les permite pensar su música por fuera de las dinámicas de las

danzas, arrojando al público más allá de un espectáculo meramente sonoro y/o lírico-discursivo, incitándole al baile y a la oralidad del “carnaval”, que en su mezcla sitúan la experiencia musical en un lugar de “frontera”, a saber, entre la danza tradicional y el movimiento de baile contemporáneo. Esto es, el lugar de encuentro, de inter-culturalidad entre las sensibilidades contemporáneas (audio-visuales) con las tradicionales (orales-corporales). Por demás, con la Mojara podemos ver apenas un reflejo, desde la música, sobre la “reciente” y fuerte presencia de la cultura del alto y bajo Pacífico colombiano en la capital. De ahí que se ha venido –de manera casi inevitable- fortaleciendo los procesos de integración intrer e intracultural en las agrupaciones del campo. Para la muestra, con Mojara asistimos a una puesta en escena donde integrantes se comunican entre sí, a la vez que con el tejido comunicativo del público (conformado por migrantes y gente de la capital). Entre los músicos que aparecieron en escena estuvieron Jacobo Vélez en la dirección y el clarinete, Víctor Hugo Rodríguez en la voz líder, Javier “Pelos” Pinto en el bajo, Luis Gaitán en la guitarra (ex Danny Dodge), Tomás Correa en la tambora, y Alejandro Montaña (ex Parchefunk) en el tambor alegre y platillos de latón, Julián Arana en el clarinete, Esteban Lucas Copete en la marimba de chonta, Richard Arnedo (de Curupira) en la batería y Carlos Valencia “Tostao” (Tostao y Su Choc-Quib-Town) en el rap flow; sugiriéndonos una mezcla sin igual entre diversos elementos sonoros y capitales humanos que le apuestan a la interculturalidad en la música.

Para cerrar este festival (y con esto continuar con nuestra exploración con estas dos últimas agrupaciones), hizo aparición Curupira, para muchos la “punta de lanza” del proceso cultural urbano de la “Fusión” no solo a nivel bogotano sino nacional. Podríamos

¹⁰⁴En el año 2002 Mojara Eléctrica fue declarada como mejor grupo de Fusión en los premios Shock (por votación del público) y nominada en los siguientes años. El mismo año 2002 fue considerada la mejor agrupación de Fusión por el

decir que ellos llevan consigo el proceso más complejo y desarrollado desde la puesta en común de varios campos sonoros- culturales, inicialmente los de la Costa Atlántica (e.g., Cumbia, Gaita, Chalupa, Puya, Merengue, Calypso, Champeta, Terapia, etc.), pero con casi con igual profundización, ritmos de la Costa Pacífica norte y sur (e.g., Juga, Currulao, Porro chocoano, Abozao, etc.) y de los Llanos orientales (Joropo, Corrió llanero, etc.). Los músicos que aparecieron en escena fueron Juan Sebastián Monsalve en la dirección y el bajo eléctrico, el ya renombrado Urián Sarmiento en la percusión, gaitas y marimba de chonta, Iván Altafulla en la guitarra y cuatro llanero, Jorge Sepúlveda en la percusión y gaita macho, Richard Arnedo en la percusión y voz (quien también colabora con La Mojarra Eléctrica), Andrés Felipe Salazar en la tambora, gaita hembra, llamador, semillas (quien ha colaborado desde la percusión con la agrupación de Ska-Fusión Alerta Kamará, al igual que Monsalve con el sitar hindustani)¹⁰⁵, María José Salgado en la percusión y

canal regional City T.V.

¹⁰⁵ Otro significativo concierto que demuestra la empatía entre las bandas de “Fusión” con bandas de otras culturas juveniles musicales como el Ska, Reggae, Hip- Hop, Rock, etc. , es el concierto “Sin Fronteras” realizado en el bar Downtown 727 (del cantante puertorriqueño de Salsa Víctor Manuel) el 17 de Septiembre de 2004, en el que se presentaron agrupaciones de Ska- Reggae como Alerta Kamará y La Real Skademia, junto con las agrupaciones de “Fusión” Cielo Mama y Curupira, dando cuenta como dato particular, que hubo intercambios de integrantes entre las bandas tejiendo redes performativas in situ. La intención del concierto: “un llamado contra la discriminación e indiferencia colectiva en la ciudad y el país”. También en Downtown 727, el 10 de Junio se habría llevado a cabo el concierto homenaje a los 50 años de los Auténticos Gaiteros de San Jacinto, en el que se presentaron Petrona Martínez, las bandas de “Fusión” (*Folclor Urbano*) Alé Kuma (del mismo director de Guafá Trío), Curupira, Mojarra Eléctrica y por supuesto Los Auténticos Gaiteros de San Jacinto, mostrando a través de las participaciones e intercambios entre músicos de las diferentes formaciones el fuerte vínculo inter- cultural e inter- generacional entre los maestros del Folclor con la nueva generación de jóvenes músicos de “Fusión”. El lanzamiento del Festival Petronio Hernandez en la Media Torta de Bogotá, el más importante del Folclor de la Costa Pacífica (realizado en Cali), no fue la excepción a través de la importante presencia de músicos y cantadoras tradicionales de todas la región, del grupo contemporáneo Bahía (con el maestro Hugo Candelario), finalmente concluyendo con la sorprendente presentación de La Mojarra Eléctrica quienes fueron acompañados en la última canción para sorpresa de muchos, por el legendario maestro de Currulao y Abozao mezcladas con Son y Guaracha cubana, Alfonso Córdoba “El brujo”, quien a pesar de su edad, cantó y bailó un tema de “Fusión” (*Folclor Urbano*) con una rítmica muy próxima al Funk (estilo James Brown), de tal manera, haciendo que el público se emocionara sobremanera (en el que se contaba una fuerte presencia de la “colonia” de “negritudes” del Pacífico). Como hecho particular desde hace 3 años los premios Shock, revista a la venta para los gustos y estéticas juveniles, abrió su categoría de la “Fusión”; un año después se abriría el espacio para la “Fusión” en el gran festival Rock Al Parque. De otro lado se inaugura el “Festival de músicas del mundo” en Bogotá y para el año en curso se abre un espacio de música “Fusión” en el Teatro al Aire Libre la Media Torta -en su ciclo de “Totazos”- por épocas del Festival nacional de Fusión en su segunda versión para comienzos de Mayo con nuevos –y algunos repitentes- invitados nacionales (e.g., Germán Sandoval, Polaroid, Kaia, Asdrúbal, Capicúa, Sismo, Tribu Perdida, Bajos Distintos, Cabuya y Mojarra Eléctrica) y uno intemacional, Basya (música Judeo- Sefardí y del Oriente próximo mezclada con Jazz y sonidos electrónicos contemporáneos). Antonio Amedo crea junto la producción de Tornasol Comunicaciones (Diana Gil y Luisa Rodríguez, ex managers de Cunupira, organizadoras del Primer Festival Nacional de Fusión) el “Colectivo Colombia” en

gaitas, y el veterano David Cantillo “Malpelo” en la voz líder. Con la clausura del festival de la mano de Curupira, podemos dar cuenta sin temor a equívocos la fuerza y complejidad de un campo “nodal” emergente constituido por diversos actores como: maestros de Jazz (pioneros de la “Fusión”), jóvenes rockeros (movilizados al Folclor) y maestros y jóvenes músicos de Folclor de diversas regiones; migrantes y músicos de la capital; hombres y mujeres; músicos de “Fusión” de la capital y de otras ciudades; diversidad de fusiones y estilos dentro de las mismas; en fin, un fenómeno socio-cultural rico y complejo que se asoma con toda su fuerza de despliegue, y que encuentra en este ágape carnavalesco un primer espacio “evidente” de lo que la “Fusión” (*Folclor Urbano*) representa como nuevo movimiento juvenil musical urbano en Colombia.

Otro de los factores que resaltan la importancia inaugural de este primer festival de “Fusión” fueron la serie de conversatorios que se llevaron a cabo en el auditorio León de Greiff de la Universidad Nacional, alternamente a las presentaciones musicales, abordando con mucha vehemencia el tema inquietante de la “Fusión”. Para esto se abrieron dos espacios (uno semanal) de interacción en donde se hicieron partícipes los críticos de música Juan Carlos Garay y Jaime Andrés Monsalve, varios directores y músicos de las agrupaciones, periodistas y locutores musicales, profesores de música, la presencia reveladora del maestro Antonio Arnedo y claro, un público muy atento y expectante sobre el complejo, extraño y no menos inquietante fenómeno de la “Fusión” en la ciudad y en el

la segunda mitad del 2004, un colectivo que intenta reunir artistas y grupos comprometidos en los nuevos espacios y direcciones de las “nuevas” músicas colombianas. En este se han hecho partícipes algunos artistas como Antonio Amedo, Puerto Candelaria, Polaroid, Claudia Gómez, Guafá Trío, Curupira, entre otros grupos del movimiento, que en los diferentes conciertos llevados a cabo han compartido experiencias y fortalecido los “nexos” a través de la puesta en escena (e.g., en 12 de Octubre 2003; Mayo 2005 en Bogotá en el Teatro Colón). Tumbacatre, Gualajo y otros artistas folclóricos y de “Fusión” en la capital desarrollaron en el 2005 de forma independiente otro colectivo de las mismas características llamado La Distritofónica para impulsar comercialmente sus propias producciones y conciertos. De tal suerte -y en suma-, estos signos aparecen como reveladores de la creciente aunque muy turbulenta -y lejos de polémicas- escena de la “Fusión” (*Folclor Urbano*) en Bogotá y por extensión en el país; sin embargo: “las puertas se siguen abriendo y las redes se siguen tejiendo”.

país. Por demás, los temas que fueron tratados oscilaron entre los planteamientos de algunos antecedentes históricos del género, la relación entre maestros y jóvenes músicos, el diálogo entre lo rural y lo urbano en la música “Fusión”, el reciente fenómeno de la World Music (músicas del mundo) en Colombia, el papel de los medios y el mercado discográfico en el movimiento de la “Fusión” (*Folclor Urbano*), y las tensiones entre lo experimental y lo comercial que se están dando en este “género”, temas que por supuesto, ya han sido y seguirán plasmándose durante este texto.

A continuación, motivado por la “pasión” cartográfica (Guattari, Sepúlveda 2002)¹⁰⁶, me sumergiré en los mundos re-creativos populares de dos de las agrupaciones principales en el campo-movimiento de la “Fusión” (*Folclor Urbano*): Mojarra Eléctrica y Curupira, con el fin de llevar a cabo, a través de la experiencia etnográfica, una re-construcción de varios de los encuentros y momentos con estas agrupaciones, donde las formas simbólico-musicales fueron puestas en escena; mostrando simultáneamente su “eficacia simbólica” (poder simbólico) *in situ*. La intención entonces, será la de adentrarnos en los universos comunicativos, rituales, socio- culturales, y cómo no, musicales asociados con estas agrupaciones donde experiencias, identificaciones, formas musicales y estructuras socio-históricas en conjunto puedan generar un efecto sinestésico y reflexivo que haga mayor justicia a la hora de interpretar estos fenómenos de los cuales estos jóvenes músicos son constituyentes a la vez que constituidos.

¹⁰⁶ El antropólogo chileno Mauricio Sepúlveda motivado por Guattari, desarrolla la apreciación sobre la “cartografía deseante” como instrumento metodológico (a la vez ético- estético- existencial) que pretende arrojar al investigador a los fenómenos socio- culturales “desde” su emergencia permanente; disponiéndolo a movilizarse junto con la formación mutante y rizomática de las subjetividades con las que se ve articulado. En suma, la “pasión” corresponde a romper prejuicios epistemológico-políticos “políticamente correctos” en un primer momento de la experiencia investigativa, para “develar” y comprender realmente nuevas formas que fluyen a la vez que resisten a los esencialismos y a las objetivaciones deterministas que suelen representarles de forma simplificada.

III. *Palante Patrá: Puya que te coge “Curupira” por la Décima con Jiménez.*

Curupira: Habitante de la selva. Dentro de la tribu Ticuna (Amazonas), duendecillo, personaje de baja estatura quien tiene su pies al revés y que tiene como misión confundir con sus huellas a quienes posean malas intenciones. Esta es la razón para que los indígenas lo contemplen y respeten como la esencia del entomo natural.



En el año 2.000 llegó de “viaje” a las calles de la capital el “espíritu” de Curupira, con todo su “Folclor Urbano”, con todas sus fusiones de la música tradicional colombiana de las Costas Pacífica, Atlántica y de los Llanos Orientales: Gaita, Chalupa, Fandango, Juga, Puya, Champeta y Joropo, ritmos que han venido mezclándose e interactuando con ritmos contemporáneos como Jazz, Rap, Rock y Funk en aras de crear una(s) música(s) colombiana(s) más universal(es).

Curupira inaugura un sonido particular, que emerge de sus franjas rítmicas elaboradas a través de los patrones percusivos de las músicas tradicionales costeras de Colombia, sobre las cuales se construye todo un esquema armónico y melódico complejo y contemporáneo que les ha dado una identidad particular.

Una de las particularidades de Curupira, como se señaló en otro momento, es su organización intercultural, con miembros de la costa Atlántica e integrantes de la capital bogotana. Además, también constituye quizás el referente del movimiento con más

vínculos con los maestros de música tradicional tanto en sus regiones de origen como con los que migran –por diversas circunstancias nada alentadoras- a la capital.

Esto les ha permitido avanzar en su programa de investigación, creación, y más allá, de interacción con ritmos y culturas “otras” de las diversas regiones del país, especialmente las de la Costa Atlántica con mayor profundización en el ritmo de Gaita (aunque no el único como veremos). Sin duda alguna, Curupira a lo largo de su joven carrera ha demostrado su compromiso en un “proyecto aventurado”, en una apuesta por aportar “nuevos colores” al Folclor tradicional colombiano, y en aras de consolidar una(s) nuevas(s) música(s) colombiana(s) de más vanguardia y cosmopolitismo. Como lo ha declarado su director Juan Sebastián Monsalve¹⁰⁷ en varias ocasiones, su empresa se fundamenta en la búsqueda y creación a partir de “puntos de encuentro” entre los diversos ritmos de las regiones del país, es decir, a través de los lugares sonoros comunes (e.g., tímbricos, rítmicos, etc.) donde pueden encontrar más elementos que unen las músicas antes que separarlas. Por supuesto, y según como lo anota Monsalve esta empresa solo puede llevarse a cabo: “... sin purismos, pero con mucha responsabilidad”; esto es, manteniendo la hibridación como criterio de creación de las músicas pero sin desconocer las particularidades históricas (sociales, formales, etc.) de las diversas culturas musicales

¹⁰⁷ Monsalve en el año 1995, realizó estudios de composición de música para cine con el maestro Ennio Morricone en la Academia Musicale Chigiana en Siena, Italia de 1998. Posteriormente realizó estudios de *sitar* (instrumento de cuerda de la India) con Sri Moni Lal Hazara (Benare, India) y Candima Mitra (Calcuta, India). Su trabajo se ha concentrado en la investigación y composición de fusiones con “músicas del mundo”, a saber, con ritmos y melodías de la música tradicional colombiana con *talas* y *ragas* hindúes, adicionando el lenguaje de la “improvisación” del Jazz moderno y con aproximaciones a la música Contemporánea. Actualmente se desempeña como profesor de “apreciación y conjunto de Jazz” en los Departamentos de Música de la Universidad Javeriana y Universidad de los Andes y dirige los ensambles de Jazz de ambas instituciones. Desde el año 1999 empieza a gestar la idea de Curupira. Como algo notable, en 1993 Juan Sebastián Monsalve ganó la beca “Francisco de Paula Santander” otorgada por Colcultura a su proyecto “Diez piezas para cuarteto de Jazz”; en 1995 y posteriormente en 1999 ganó el primer puesto en el Concurso Nacional de Composición “Bogotá una ciudad que sueña”. Recientemente obtuvo el galardón al “mejor compositor” del año 2004, otorgado por los premios Shock (premios alrededor de la música juvenil).

“otras” que en la “Fusión” abocan, recordándonos las advertencias epistemológico-políticas sobre las “alteridades históricas” que nos planteaba Rita Segato (1999).

En su formato organológico encontramos diversos elementos tanto modernos como folclóricos de todas las regiones como tamboras, gaitas, bajo eléctrico, tambor alegre, llamador, platillos de latón, batería, guasá, marimba de chonta, cuatro llanero, guitarra eléctrica; que posibilitan la exploración con texturas y células rítmicas del Folclor colombiano en su convergencia con los complejos del Jazz y Rock. Cabe destacar, por demás, la habilidad en estudio de grabación y en concierto que sus integrantes traslucen a la hora de intercambiar instrumentos en cada canción, además de la ejecución de diversos instrumentos por un solo instrumentista.

Como se ha venido anotando, Curupira es tal vez el actor colectivo del movimiento que no ha escatimado esfuerzos a la hora de trabajar y rendir homenaje a sus maestros de Folclor tradicional. Sus discos (Pa´Lante Pa´Tra (2000), Puya Que Te Coge (2001), El Fruto (2003)), dan fe de esta aseveración. Allí afloran discursos sobre el respeto y deuda musical que han tenido con estos maestros en sus estrechas relaciones no solo musicales sino de co- fraternidad a la hora de componer, grabar o hacer un concierto. Ejemplo de esto, es su dedicatoria al recién fallecido maestro del Atlántico “Encarna” como lo hacen en su disco “Puya que te coge” (en vivo):

A Encarnación Tovar “El Diablo”, músico y curandero, maestro conocedor del Folclor de la Costa Atlántica Colombiana, le hemos dedicado este trabajo que fue motivado por sus manos creadoras de infinitos ritmos y melodías. (...) A “Encarna” le agradecemos por regalarnos con su tambor, el ritmo que nos condujo de nuevo a nuestro origen *encantándonos* con los matices de nuestra música autóctona (Curupira “Puya que te coge”, 2001. Las cursivas con mías) .

Con esto, se pueden caracterizar tres pivotes en los que gira el programa estético-existencial de la agrupación: la búsqueda de una nueva identidad -“nacional”- a través de las músicas “autóctonas”; el *re-en-canto* de sus vidas socio-estéticas cotidianas en su re-encuentro con el Folclor y las “raíces” musicales; y finalmente el respeto por sus viejos maestros de música tradicional (y agradecimiento por las “infinitas” posibilidades musicales y existenciales que les han servido de inspiración).

Siguiendo la línea interpretativa de Pedro Ariza (2000), Curupira es sin duda fiel reflejo de unos jóvenes urbanos en búsqueda del “reencantamiento” (Reguillo 1996; 2000a) de sus vidas cotidianas a través del “Folclor”, más allá de un programa meramente musicológico. Por tanto, sus integrantes reflejan de manera categórica unos nuevos modos de producción de subjetividad que hallan su *locus* de enunciación a través de la “selvatización de la urbe”, es decir, a través del encuentro –casi inevitable- del Folclor (y las culturas rurales) con las músicas translocales que habitan una ciudad “global” que les envuelve.

Empero, no solo la agrupación refleja por medio de la música estas convergencias que devienen en nuevas subjetividades en la capital, sino que también lo hacen a través de la organización de la banda, donde asistimos a una ciudad inter-cultural a escala menor.

Esta apertura hacia el encuentro de lo “rural” y lo “urbano” en la capital, le ha permitido compartir procesos re-creativos y de grabación fonográfica con miembros de otras agrupaciones juveniles musicales de “Fusión” (provenientes de otras regiones colombianas) y de maestros (tanto de Jazz como de Folclor de diversas regiones colombianas).

Otra pista interesante alrededor del fenómeno Curupira, es que inauguran junto con ellos un público que -a diferencia de un momento precedente- se empiezan a identificar

abiertamente con el fenómeno de la “Fusión” (*Folclor Urbano*); jóvenes que empiezan a asistir a sus conciertos, pero que inquietos, además empiezan a tomar clases y talleres con ellos y a enlistarse en diversos proyectos musicales alrededor del campo-movimiento local de la “Fusión” (*Folclor Urbano*).¹⁰⁸

Los “curupiros”, como lo revisamos en el capítulo anterior, provienen de diversas tradiciones musicales; algunos se han socializado por medio del aprendizaje universitario como del informal en el Jazz y Rock. Como resultado, varios se han visto integrando agrupaciones reconocidas de Rock a nivel local y nacional como 1280 Almas, La Derecha, La Sonora Cien Fuegos, Leit Motiv; y de combos de Jazz como María Sabina y Bosque Jazz Band.

Con el ánimo de revisar su vida discográfica, encontramos su primera producción hacia el mes de Julio del 2000 titulada “Palante Patrá”: Cumbia, Bullerengue, Chandé, Mapalé y La Puya (o Porro tapao) se conjugan en esta producción con franjas sonoras, citas melódicas, motivos rítmicos y diversas células del Jazz y el Rock que configuran este banquete sónico.

Estos jóvenes, entre otras cosas, reflejan en su estética y “rituales preformativos” (Frith) una subjetividad fragmentaria, mutante, inasible; subjetividad que identifica al joven urbano contemporáneo. Esto lo podemos apreciar en sus vestimentas, en sus movimientos interpretativos, en su *palette* y repertorio musical, en fin, en su representación de una suerte de “espejo trizado” (Brunner 1988) hecho de subjetivaciones efímeras, híbridas y flexibles, pero que en su fondo habitan una presencia que permite identificar al joven urbano tipificado en su constante devenir. Y no olvidemos, que en el

¹⁰⁸ Varios de sus jóvenes integrantes han estado vinculados en las universidades como profesores y en procesos educativos sociales informales a nivel distrital (e.g., Tejedores de Sociedad, del Instituto Distrital de Cultura y Turismo).

“joven” se sitúa esa colusión, ese pacto “secreto” entre las formas “residuales” de la memoria y las nuevas sensibilidades “emergentes” de la imaginería contemporánea, a través del cual se intenta resistir creativamente a la moral hegemónica “arcaica” que intenta dominar las condiciones en las que se ve envuelto el sujeto juvenil.

En sus filas encontramos una muestra de inter-culturalidad que como se ha venido exponiendo, no representa otra cosa que la inevitable convergencia de culturas musicales “otras” en la ciudad, que por demás se vinculan de manera complice en una amalgama de sensibilidades audio-visuales con corporales-orales: Juan Sebastián Monsalve (proveniente del Rock y Metal) intérprete del bajo eléctrico y la dirección, Urián Sarmiento (proveniente del Ska, Punk, Rock) intérprete de las gaitas, percusión, y marimba de chonta; Iván Altafulla en la guitarra y cuatro llanero; Jorge Sepúlveda en la percusión y gaitas, Richar Arnedo (oriundo de Turbaco/Bolívar, nutrido del Vallenato, Champeta y Gaita) en la percusión, rap flow y voz champetú; Andrés Felipe Salazar –próximo al Ska y Reggae de la ciudad- en la percusión y gaitas; María José Salgado en la percusión y gaitas; y el veterano costeño David Cantillo “Malpelo” en la voz líder.

Curupira, espíritu trans-fuga, no puede ser caracterizado sin la relación de sus componentes desde la puesta en escena, esto es, como una entidad musical que se (auto)produce a través del encuentro con su público, “desde” su performance, sus gestos, su repertorio, en suma, su ritual en vivo que tanto le ha venido perfilando en el imaginario de varios jóvenes urbanos. Por tanto, a continuación asumiré la labor de cronista y observador participante que permita vislumbrar la riqueza de experiencias que se entretajan –y se viven a flor de piel- en un festín musical de los “curupiros”.

1. Folk-Core Curupiao “en vivo”.

Me acompaña Cristian, un gran amigo bumangués intérprete de la batería quien también navega en los placeres creativos de la “Fusión” (*Folclor Urbano*). A mi otro lado, Paco y su hermano, alumnos de Monsalve en la Javeriana, también amigos que se inquietan en la exploración urbana con el Folclor, y que para el momento sólo esperan atentos a que comience el “carnaval” híbrido de los “curupiros”. La Universidad Javeriana sigue abriendo paso para arropar nuevas experiencias significativas que vinculen a sus jóvenes estudiantes con su campus. Doce y veinte del mediodía, la gente sigue asistiendo al ágape, ansiosa por hallarse nuevamente frente a sus ídolos, héroes que se encargarán de tender los puentes necesarios para conseguir el “re- en- canto” a través del Folclor Urbano. Curupira, interfase, público, interfase, música,..... el espectáculo ritual está a punto de comenzar. El público aboca configurando un círculo alrededor del patio central frente a la tarima. Práctica pagana que atraería inmediatamente a los artistas al escenario. Y ahí estaban estos “duendes”, ubicándose y terciándose los instrumentos. Sin dar mas espera, un volcán sonoro hace entrada de forma sorpresiva con “La Funklórica” (canción que da comienzo a su album en vivo Puya que te coge), una Gaita- Funk de autoría de Monsalve que arrancó al público de sus sitios de ubicación sin importar el implacable sol de mediodía que se postraba sobre el altar de los músicos. Tropel de tambores, tema instrumental, la gaita hembra descargando un solo impresionista, Monsalve en el bajo cabeceando y balanceándose cual rockero hardcorero en trance extático. Camisetas del “Ché”, camisetas con estampados de maestros de Folclor del Atlántico, cabellos largos y rapados de los músicos rasgaban el paisaje visual que se trazaba a través de la música y la performance. Sin más, un lenguaje esotérico se aprecia entre los músicos de Curupira: alaridos vocales propios de la música de Gaita, palmas y risas de gozo escoltan la canción

hasta su final resuelto en paradas atravesadas características del Jazz- Rock: “Buenos días, nosotros somos Curupira” dice Monsalve, “la canción que tocamos tiene algo de Folclor y algo de Funk y se llama la Funklórica”. Las risas del público salen a flote.... “se llama la Funklórica” le repite emocionada una joven a otra anidándose en un costal de risas. “Seguimos con “Ningún detalle”, dice Monsalve presentando la siguiente canción. “Ajá, suéltala Malpelo” grita otra joven universitaria que lucía un estilo alternativo, invitando a su vocalista a que se uniera al ritual con su canto. Monsalve comienza evocando el tema con ciertas citas melódicas del bajo que sugieren el principio de la canción, y por demás, captar la atención del público seguidor. De golpe, se une el resto de la agrupación en una gran descarga de Calypso-Juga en este tema incluido en su reciente disco “El Fruto”, enloqueciendo a la gente que no escatimó esfuerzos a la hora de bailar sin solemnidad al son de la batuta de Malpelo, que invitaba a la gente a bailar y cantar con la banda. “Me siento en Santa Marta, ¡marica!” decía una joven a su amiga con suma emoción mientras bailaba. Palmas, danza y ciertos gritos de apoyo del público, señales que dejaban otear cómo los jóvenes asistentes se gozaban la canción de principio a fin suspendidos entre las oscilaciones de Calypso y Juga, paradas, cortes y “feel outs”. Personalmente no puedo contener la mirada y mi cuerpo me traiciona, seduciéndome a un movimiento con los pies que va siguiendo los cambios rítmicos y los motivos melódicos hasta el ocaso de la canción. La gente aplaude mientras el grupo hace venias. “Seguimos con una canción tradicional de la Costa Atlántica llamada Tetero” presenta Monsalve, canción de ritmo Merengue arreglada por la banda, incluida en su disco “Puya que te coge”. La gente sigue ya en silencio bailando atenta frente a la banda hasta el final de la descarga acompañada de la voz costeña de Malpelo. “Curupira es un grupo independiente que ha logrado grabar tres discos en estos tres años que llevamos juntos, ya casi cuatro. El segundo disco que

grabamos se llama Puya Que Te Coge y de aquí vamos a tocar Yors el Bombero”. En medio de aplausos, empiezo a reflexionar –a través del comentario de Monsalve- sobre la importancia que representa para Curupira el vanagloriarse de su vida artística como grupo independiente. La canción comienza sugiriendo el tema principal hasta que explota agresivamente un Sambapalo fusionado con Jazz-Rock, entradas de bajo haciendo acordes melódicos disonantes y desplazamientos del fraseo melódico que se ve respondido por los tropes de los demás instrumentos. La gaita hembra encuentra un colchón armónico sobre el que se permitió deslizarse hacia la improvisación, que pronto se verá interpelada por el bajo eléctrico en una majestuosa improvisación con melodías muy “orientales” fusionadas con Jazz y Rock. Los demás integrantes hacen ruidos de éxtasis y acompañan con las palmas la excelente improvisación y feeling interpretativo de Monsalve. Urián retoma la improvisación de la gaita hembra después de los aplausos del público hacia Monsalve, que debajo de sus desgarradores fraseos se encontraba apoyado por el golpe improvisado del tambor alegre interpretado por Richard. En ese momento, a pesar de la multitud (de unas ochocientas personas aproximadamente), se puede apreciar la llegada de varios de los integrantes de la Mojarra Eléctrica que se ubican detrás de la tarima para apreciar y apoyar a sus amigos-colegas “curupiros”. “Bueno, seguimos con otra canción tradicional: El Bollo de Mazorca” presenta emocionado el joven director, que no puede disimular la sonrisa en su rostro por la festiva recepción del joven público. Así comienza esta Champeta de autoría del desaparecido maestro Encarnación Tovar “El diablo” del disco Puya que te Coge, siendo apenas sugerida en un comienzo por la gaita hembra y macho, hasta dar paso a la entrada de los tambores que llamaba la voz de Malpelo y el coro responsorial del público (quienes se sabían sus canciones): ¡que me den un boyo!.. ¡de mazorca! (público)... ¡hay que sabrosura!... ¡tiene el boyo! (todos) ¡con qué?!..... ¡con

queso! (público)... ¡hay con mantequilla! ... ¡más sabroso!... etc. Así, se desenvuelve el tema hasta la mitad de la canción con un corte que da la entrada a un canto champetudo emanado de Richard –su alegrero-; así, hasta el final de la canción seguida con los coros del público. “Nosotros acabamos de sacar nuestro tercer disco, se llama El Fruto, estamos promocionándolo, tenemos un video, estamos intentando promocionarlo, vamos a ver si por ahí lo pasan, se llama El Borojo... la promocional; pero antes vamos a tocar un estreno que hará parte de nuestro cuarto disco, algún día, quien sabe cuando, esto se llama... está basado en las Décimas tradicionales... se llama Décima con Jiménez” comenta Monsalve. La gente se sorprende con risas en sus rostros por el juego de palabras. “Bueno, ahí va, el primer intento en vivo de la Décima con Jiménez” impulsa la canción Monsalve, con cierto hálito de orgullo, ufanándose por su difícil labor como gestores independientes que resuelve en un video, además de sugerir y hacer partícipe al público del estreno y la intención de nuevas canciones de un “posible” nuevo álbum (que seguiría con el juego de palabras y ritmos alrededor del Folclor Urbano). Sin más, comienza la canción inédita en un juego sofisticado del canto de Décimas sobre una base de apoyo de ritmo Funk-Rock-Jazz, paradas intempestivas, métricas irregulares superpuestas, etc. La gente joven del público mantiene perpleja y “con-fundida” frente a esa “rareza” sonora y performativa que les obliga a bailar pero que a la vez irrumpe agresivamente en cambios que someten a una reflexión desde la escucha musical. Los “mojarros” empiezan a seguir la canción haciendo un movimiento que marca el pulso y la medida con sus cabezas, palmas y golpes en sus cuerpos. Termina la canción con aplausos y la petición del público del tema “Borojó”, que no permitió más reclamos por parte de la banda haciendo la entrada inmediata con toda su amalgama de Porro Chocoano-Reggae y Rock. La gente grita de histeria al comienzo de la canción hasta que empieza Malpelo con su grito de “arriba Colombia” seguido de su

discurso lírico, que es contestado por el público a manera de salmo responsorial: “Del Pacífico, en mi Colombia”... “el borojó” (todos)... “esa fruta espectacular”... “el borojó”..... etc. La canción transcurre hasta un corte en la mitad donde Richard desde su tambor alegre hace un Raggamuffin vocal que escolta hasta el final esa descarga de fusión con música del Pacífico. La gente irrumpe con aplausos e histeria. “Bueno muchas gracias por todo... vamos a irnos... vamos a tocar la última... se llama La Rueda de Cumbia”, dice Monsalve cual maestro de ceremonias a los comensales...“bueno, los que quieran bailar...”. Con esta versión libre de “Perdí las abarcas” de Andrés Landero, en su versión de Cumbia Ácida incluida en el disco “Puya que te coge”, se dio comienzo a lo que parecía la clausura de este festín sonoro en la capital. Hasta los más conservadores saltaron al ruedo a bailar. Sorprendentemente me vi envuelto por muchos(as) jóvenes que se sabían la canción de comienzo a fin, cantándola y coreándola acompañada con palmas y danzas: “En una rueda e’ Cumbia (bis 3), se fueron mis compañeros” (bis)... “y tuve que empeñá... abarca y sombrero” (todos) (bis 4). El veterano Malpelo empieza a dar salida a la canción haciendo un Rap flow –muy costeño por cierto- hasta que culmina la canción con los coros del grupo y el público... “abarca y sombrero”. La gente se despide mientras Monsalve pide que apoyen la escena comprando sus discos. Aún así, la gente no contenta con un cierre del concierto tan contundente, aclama por otra canción, obligando a la agrupación –para nada poco ávida por seguir tocando- a cerrar el festín con un ulterior tema. “Bueno, vamos a tocar una canción del Pacífico, de una orquesta tradicional... la orquesta de Peregoyo... se llama Mi Peregoyo”. Comienza una canción inédita arreglada por Curupira, una suerte de Porro Chocoano que deja nuevamente perplejo y atento al público que baile y aprecia –de forma con-fusa- los arreglos contemporáneos y novedosos de la experimental canción, y

que despide el tema, y con este la ceremonia, con grandes aplausos frente a la venia de los músicos.

Sin pretender rayar en lo descriptivo, esta fascinante experiencia *in situ* no pretende dilucidar otra cosa que esa suerte de conexión vital entre músicos “curupiros” y su público en búsqueda del “re-en-canto” a través del ritual sonoro; en el que se ven identificados diversos sectores socio-culturales especialmente en su afán por poner a dialogar, y más allá, a sentir(se) con las diferencias culturales. Urbe y Folclor se dan cita en las diversas universidades y bibliotecas de la ciudad con los “curupiros”, donde un festival (de frontera) hace aparición trasgrediendo, movilizandoy “con-fundiendoy” los imaginarios y sensibilidades de los partícipes que a este concurren... ¡Puya que te coge!

2. Conversaciones con un duende que “con-funde” en Bogotá.

“Todo nuestro programa gira alrededor de las *raíces*” comenta Monsalve (Cassette N.3) en un conversatorio llevado a cabo en la Universidad Javeriana. Con esto se me viene a la mente las reflexiones de Ana Ochoa a propósito de la inscripción orgánica de varios jóvenes en proyectos de “búsqueda expresivista” (Perea), identificación y “autenticidad” que, especialmente en la música han encontrado lugar en culturas como la del Rock y recientemente, en las “raíces” de la World Music (músicas del mundo) y World Beat.

“Es cuestión de acercarse a las expresiones tradicionales de la forma más creativa con los recursos e influencias que nos han llegado a través de los medios de comunicación... las músicas urbanas como el Rock, Funk, Jazz, etc”, agrega Monsalve (cassette N. 9) en el segundo día de conversatorios del Primer Festival Nacional de Fusión.

Según sus integrantes, esta empresa sónica un tanto quijotesca se ha fundamentado en el trabajo experimental con ritmos regionales como Gaita, Currulao, Porro, Joropo y la música del interior, pero más allá –o más acá-, se sostiene en la búsqueda de los “puntos de

convergencia” que entre ellas se hallan como posibilidad re-creativa.¹⁰⁹ “Esto ocurre de manera espontánea, superando los regionalismos” indica Monsalve, manifestando el programa estético-político de Curupira, que se sitúa en la experimentación con varios ritmos tradicionales de las regiones, a la vez que con una vigilancia y sentido de responsabilidad por lo que puede significar este proyecto y su “poder” para trasgredir imaginarios desde la música (*soundscape*).

Unidad en la diversidad, “zonas de contacto” (Pratt) entre las músicas, son algunos de los pivotes en los que los “curupiros” despliegan su empresa re-creativa, y por demás, el “poder” que mana de la misma: “hay que romper las barreras y los dogmas regionalistas” me indica personalmente Monsalve. Curupira mezcla músicas inicialmente de la Costa Atlántica, Pacífica y de los Llanos orientales pero “manteniendo un elemento más universal” (agrega Monsalve), con el fin de apostarle a la creación de “géneros nuevos que surgen de las interacciones” (apoya Urián Sarmiento).

Podríamos decir sin temor a equívocos que Curupira ha sido la punta de lanza del movimiento de la “Fusión” en el último lustro, siendo el que más ha construido opinión pública acerca de la campaña de estas agrupaciones por lograr la(s) nueva(s) –o alternativa(s)- música(s) nacional(es): “Estamos pasando por un momento histórico de globalización que nos permite tener contacto con diferentes culturales, con lenguajes más universales desde los lenguajes regionales... este es el oficio de Curupira”, comenta Monsalve.

El duende *con-funde* en la ciudad. Estos jóvenes “curupiros” se han identificado a través de este espíritu de la selva que les permite repensarse como una entidad que seduce

¹⁰⁹ Sin duda, su mayor investigación y creación ha girado en torno a la música de la Costa Atlántica, especialmente la de Gaita en su versión “negra”.

a la vez que exaspera los oídos desprevenidos. “Curupira es un espíritu de la selva”, nos lo hace saber Urián, agregando la importancia que representa esa suerte de espíritu ecológico que habita la agrupación en su búsqueda de “raíces” (cassette 3). Y es que con esto nos tratan de decir que el movimiento hacia lo “tradicional” debería representar un estilo de vida más allá de la simple búsqueda musical; por el contrario, lo asumen como toda una filosofía multideterminada por diversos rasgos constituyentes (e.g., oralidad, danza, medicina, saberes, etc.). “Si vemos al maestro de Cumbia Encarnación Tovar (“El Diablo”) encontramos que el instrumento (musical) es solo un pedacito de todo un lenguaje” agrega Jorge Sepúlveda¹¹⁰. “El Diablo” tocaba de todo, tocaba acordeón, caja, guacharaca, maracas, gaita, cantaba, tocaba tambores, lo tenía muy claro todo, apoya Urián diciendo con mucha vehemencia las prácticas de la vida cotidiana de su gran maestro y amigo. Con esto, vale la pena recalcar el capital cultural que fundamenta el interés de los “curupiros” y quienes están vínculos al campo-movimiento de la “Fusión”, basado en la experiencia cognitiva de estos jóvenes músicos con maestros de Folclor en sus regiones y los migrantes a la ciudad.¹¹¹ Esto incluye compenetrarse con sus universos y prácticas rituales cotidianas: “hemos estado más cercanos, hemos estado en sus casas en las tardes..... y en las madrugadas (risas), esa música se aprende es... con Ron, por allá a las cuatro de la mañana, por allá cuando todo el mundo está borracho (risas), cuando usted ve los músicos en el “ruedo” es que empiezan a sacar las “mañas”..... entre más veteranos más resabiados”, pista clave que arroja Urián para aprender el “toque” dentro del ritual –etílico- de los abuelos.

¹¹⁰ Encarnación Tovar “El Diablo” inspiró el trabajo de los “curupiros” especialmente en su segundo disco: “grabamos tres canciones tradicionales (del Diablo) que las arreglamos, como: Tetero, Rueda de Cumbia y Bollo de Mazorca”, comenta Urián.

¹¹¹ Según Urián gran parte de los integrantes tomaron clases con Gaiteros de San Jacinto. Entre otras cosas, Bogotá se ha vuelto el “epicentro” de la Gaita. Pueba de esto es la presencia de músicos como Arrieta, García, Yepes y otros más.

Curupira comienza en el año dos mil, cuando empieza su proyecto creativo desde la “Fusión”, fundamentándose en la sección rítmica tradicional; según Urián, explorando nuevas posibilidades con los patrones rítmicos folclóricos:

Empezamos a aprender gaitas en 1999, nos encontramos con maestros en la ciudad, primero del Atlántico y luego al maestro Gualajo (del Pacífico sur). Al principio lo veíamos desde la música occidental, pero tocó empezar de cero... era un paralelo... una tarea... (...) entonces de un momento a otro había bastante por hacer porque estábamos conociendo cómo funcionaban estos ritmos. (Urián en Cassette 3)

Los “curupiros” coinciden en que su investigación-interacción ha estado más inclinada hacia la música de Gaita de la Costa Atlántica, especialmente la Gaita Negra (e.g., de los Montes de María, María La Baja) –por encima de la tradición mestiza sanjacintera- que según comentan es mucha más fluida, asimétrica, con fraseos miméticos más largos, vueltas más extensas, y con un “toque” y fraseo más fuerte, rápido e imparable, que no resuelve melódicamente, permitiend experimentar más con los desfases rítmicos y sonidos “Afro” como el Blues y el Jazz-Fusion, al igual que con las formas, lenguajes, arreglos y “colores” de la música erudita contemporáneas (e.g., de Stravinsky, Bartok, Schönberg, etc.). Entre los maestros de “raza negra” (Según Urián y Monsalve) que más han influenciado su trabajo, compartido y grabado figuran Sixto Silgado “Paíto” (quien era acompañado en el tambor hembra por El Diablo), Mario Mendoza, José María “Sayas” Silgado, entre otros. En cierta ocasión los “curupiros” pusieron a sonar una canción de Paíto con el Diablo, y a propósito agregaron: “en este tema, gaitero y tamborero empiezan a jugar: va parriba, pa’ abajo, pa’ un lado. Lo cierto es que Paíto no se queda quieto” (Urián Sarmiento)¹¹².

¹¹² Según Urián y Monsalve, el “toque” sanjacintero (e.g., “Toño” García) sería más simétrico, estructurado, calmado, “pacito”, dulce y melancólico, mostrando un color musical diferente a la Gaita “negra”.

Según Monsalve, por tales razones con Paíto hubo una interacción mucho más cercana que trascendió los horizontes musicales: “todos hemos estado en la casa de él (Paíto) (...) está hospedado en la casa de “uriancho”, también lo hemos invitado a la universidad (Javeriana) con el mayor amor. Pues, mejor dicho, él nos ha aportado mucho”. Urián agrega con relación al encuentro con Paíto:

Sobre todo en esto que se está hablando de la “Fusión”, un personaje clave es Paíto por su forma de asimilar eso que proponemos nosotros... y ¡que toque con nosotros?!, un señor que tiene aproximadamente 40 años echando machete y que diga: ¡listo toco?! (hace una expresión de respeto y emoción)... con lo que en su vida había tocado: bajo, guitarra eléctrica, una batería. (...) Entonces ahora estamos aquí nosotros, “rolos”, ciento por ciento (ríe) citadinos, cero machete, y encontrarse con un “señor” de estos a “hacer” música?. La actitud de este señor para “asimilar” la cosa le da a uno libertad, libertad de tomar riesgos (Urián en Cassette N. 3).

Es importante re- conocer cómo estos jóvenes músicos encuentran en las fusiones unas coordenadas ético-estéticas que permiten perpetuar y desarrollar la música desde su condición *ontogenética* (Maffesoli) en ese diálogo con las tradiciones –y sus maestros-:

La música ha evolucionado de esas fusiones, siempre ha sido así, aunque es válido que se interpreten en sus versiones tradicionales. Los viejos están totalmente abiertos para que la música evolucione. Con Paíto pudimos comunicarnos. Él es una persona muy abierta. Sin embargo tocó acomodarnos a su manera de ver la música, para poder comunicarnos. Ver la música de otra manera más allá de compases y formas, formas y formas. No sólo en esos términos. Entonces quien vive la música y la siente de otra manera... entonces hay que acomodarse a su manera de sentir la música y viceversa, y también ellos tienen que aprender a acomodarse a tocar cortes, cosas y armonías raras. Entonces Paíto es un gran amigo e invitado especial.... Hay una canción de Paíto: “El Gallo” en el disco El Fruto (Monsalve en Cassette N. 3)

Sin embargo, los “curupiros” insisten en que su programa experimental debe hacerse con “muchísima responsabilidad”, re-conociendo las alteridades históricas (Segato) de las culturas musicales tradicionales, y un profundo respeto por sus maestros:

De todas maneras para lograr hacer cualquier cosa de esta, digamos el caso de las gaitas, el caso de la marimba, es absolutamente necesario primero acercarse a lo que se considera su estado “tradicional”. Me gustaría más que ver a un gaitero con un grupo de Rock verlo primero tocando con un grupo tradicional de Gaita. La Gaita se estudia, demanda mucho estudio, mucha práctica, para lograr uno aguantar una noche tocando..... botando aire. Entonces nosotros en Curupira aceptamos que lo que venga vale. Pero para hacer esto toca conocer la “raíz”. (Urián en cassette N. 3)

A esto agrega Monsalve: “Hay que aprenderse los códigos, son muchos códigos y lenguajes. El lenguaje de la Gaita es muy particular y hay unos códigos”. Como lo manifiesta el crítico musical Juan Carlos Garay en su texto que aparece en el segundo disco en vivo Puya que te coge “Sería injusto decir que Curupira sólo se dedica al ejercicio altruista de rescatar el Folclor, pero lo cierto es que tampoco lo quebrantan”.

Este tipo de reflexiones, han surgido desde sus propias experiencias alrededor del aprendizaje del “Folclor”, que inicialmente fue abordado desde la mirada ciudadana, sin reconocer el contexto “original” –y ritual si se quiere (Carvalho)- de estas músicas, pero que luego sería confrontado desde la experiencia con sus maestros:

A propósito del primer viaje a San Jacinto que hicimos, tocábamos (Folclor) en la calle con unos amigos que son “Mojarra Eléctrica”. Salíamos con dos tamboras, siete maracas, llamador, dos alegres, tocábamos y gozábamos.... pero cuando llegamos a San Jacinto, con ese repertorio “cachaco” nos estrellamos (risas), vimos cómo se tocaba en realidad, nosotros recibimos una bofetada, era impresionante estar en el sitio donde realmente se tocaba la Gaita (dice con cierta vergüenza). Lo que dice Urián es muy importante: el “viajar”... uno a veces cree que

sólo basta con sacar las melodías. Hay que “viajar”, para abrirse la cabeza (Sepúlveda en Cassette N. 3).

“Es el contacto de la expresión como es” refuerza Monsalve. De igual forma su interés también ha girado hacia regiones musicales como el Pacífico y los Llanos orientales (con la invitación del maestro “Cholo” Valderrama), que desde las mismas reflexiones anteriores han sido reconsideradas desde su contexto ritual:

En el segundo disco empezó el interés por la música del Pacífico cuando ¡ni idea!. Empezamos escuchando algunos discos de Currulao, y demás músicas de las regiones.... así empezamos. Pero la experiencia fue mucho más acorde cuando “viajamos” a un festival de música negra, un festival de las negritudes del Pacífico: el Festival Petrónio Álvarez. Fue un gran aprendizaje ya que manejaban dos categorías: la tradicional y la libre (mucho más experimental). La música, la energía que se apodera, la celebración, un voltaje en el ambiente, un “Ritual Afro” muy hipnótico... profundo. No es una música para escenario. El Currulao, si uno ve un concierto de un grupo de Guapi que es traído a Bogotá, traen una versión corta de las canciones, tocan una o dos, pero nunca se va a lograr esa intensidad que uno ve en una rumba de esas donde se va montando un músico después de otro hasta la madrugada. Entonces, también hemos estado en festivales de música en Ecuador (Bahía). Estábamos entrando más en contacto con la música del Pacífico hasta que nos encontramos con el maestro Gualajo (marimba de chonta) que ha sido como nuestra gran fuente de inspiración y maestro con quien también hemos tocando en Cali y grabamos el disco (El Fruto) con él.

Continúa Monsalve, relacionando está experiencia intercultural de los “curupiros” con maestros del Folclor como Paito y Gualajo –y la asombrosa relación entre ellos desde entonces-:

Si Paíto es abierto, Gualajo es el doble de amplio, de generoso y dadivoso además de su actitud receptiva. Ha tocado con grupos como Bahía (de Hugo Candelario), que han hecho cosas “raras”, fusiones. Él se quería meter en todas las canciones (del disco El Fruto). Con Gualajo la

verdad hubo como un poco de problema (dice jocosamente; risas), porque él quería meterle su marimba a todo, fuera lo que fuera (risas). Pero lo más lindo, lo más hermoso de todo esto ha sido haber reunido a Paíto con Gualajo, de tradiciones que siempre han estado muy aisladas, la del Atlántico y el Pacífico, no ha habido así una interacción absoluta.

Aquí podemos reflexionar sobre la clara empatía de jóvenes urbanos con maestros de Folclor, y más aún entre estos, en su campaña por hacer de las fusiones sonoras, el criterio ético-estético para hacer evolucionar la música, y con esta sus subjetividades e identificaciones sociales: “Paíto y Gualajo, se conocieron un día en un ensayo e inmediatamente empezaron a botar corriente, a crear, y creamos una Cumbia con marimba del Pacífico. Paíto la cogió de una y le metió la gaita, y básicamente nosotros nos acomodamos a esa interacción”, comenta Monsalve.

Pero, estos jóvenes músicos, lejos de las críticas de algunos etnomusicólogos a cerca de las “canibalizaciones” musicales, muestran además en sus discursos y prácticas cotidianas una preocupación por las condiciones estructurales de sus maestros:

El Estado los ha tenido abandonados. Paíto y Gualajo viven en condiciones de pobreza muy fuertes. Muy doloroso ver estas condiciones, por ejemplo: en San Jacinto o Guapi no hay nadie que los apoye, que los grabe, que les ayude a pagar los servicios. Nosotros nos encontramos con Gualajo, estábamos muy contentos... llegó una cámara de televisión y Gualajo de una denunció sus necesidades y la falta de apoyo. Nosotros pues más que interactuar con ellos, tocar con ellos, los traemos aquí a veces y les damos algo para que lleven para sus casas; es una situación muy complicada. Paíto y Gualajo son patrimonio cultural! (Monsalve en Cassette N. 3)

Con relación a su posición en el espacio social, Curupira reconoce conscientemente las difíciles circunstancias de acceder al mercado masivo con el proyecto experimental que

plantean, empero, tratando de jugar “desde adentro y en contra” (Hardt y Negri) en el mercado sin atender con el proyecto (auto)creativo:

Nosotros como grupo hemos estado en un proceso, hacer música, y música rara es muy difícil. Los espacios tradicionales están abiertos para músicas más comerciales. Sin embargo también somos conscientes de hacer una propuesta más accesible al público masivo. Nos hacen falta toques, proyectar al grupo, viajar. Debemos tratar de usar los códigos de la música popular pero a la vez siguiendo con la exploración estética, con nuevas ideas. Hasta el momento ha sido satisfactorio para el grupo damos cuenta que logramos el objetivo, con una música mucho más accesible y con la exploración que ha sido el motor de la proyección de Curupira (Monsalve en Cassette N.3).

De cualquier forma, es importante reconocer la labor independiente (*indie*) y la construcción de “redes culturales” (Yúdice 2002a; 2002b, 2003) como alternativa de gestión frente a los ordenes comerciales (y estéticos) dominantes que llegan con la “globalización” hegemónica de varias industrias culturales monopólicas:

Además, uno se da cuenta que competir con estas multinacionales, que se han fusionado unas con otras cada vez más, hasta que quedan unos muy pocos pulpos, es difícil. Es satisfactorio el trayecto que llevamos como independientes. Además, estamos pasando por un muy buen momento, y que hay mucha gente haciendo este tipo de trabajos acá en Bogotá. Ojalá que esto se vuelva un movimiento fuerte para lograr una “nueva música colombiana” que se pueda mundializar y universalizar (Monsalve en Cassette N.3).

Sin duda, Curupira lidera desde su lugar legítimado en el campo de la “Fusión” el proceso de seguir fortaleciendo las redes independientes (*indies*) que permiten avanzar con este proceso musical y cultural, en claves poscolonial y subalterna:

La red se sigue construyendo. Ahí estamos Guafa Trío, Mojarra Eléctrica, Curupira, Alé Kuma. Todos estamos ahí unidos, unos tocamos con otros... Puerto Candelaria, Antonio Amedo..... todos hemos tocado juntos, somos del mismo círculo y, ahí vienen otras generaciones:

metaleros, raperos, estudiantes en la ASAB¹¹³. Es más, me atrevo a decir que viene una proliferación de grupos de Rock, Punk, Hardcore, Ska, que se aproximan a la “Fusión” con el Folclor. Claro, hay cosas superficiales que son muy feas pero también saldrán cosas muy buenas para la experimentación estética. (...) En el momento estamos trabajando con una distribuidora (Millenium) que tiene a Guafa Trío, Curupira, Mojarra Eléctrica, Sidestepper, y otros grupos que hemos grabado discos. Entonces creo que poco a poco va mejorando la cosa (Monsalve en Cassette N.3)

Con estos argumentos de hecho, este duende con-funde en y con la capital, demostrando la rigurosidad, responsabilidad y creatividad en su programa de Folclor Urbano, inter-actuando y empoderándose con sus viejos maestros y por demás vinculándose con varios músicos de otras agrupaciones del campo-movimiento local y nacional, tejiendo “redes” y buscando alternativas independientes para articularse y resistir ciertas lógicas hegemónicas dentro de la industria cultural fonográfica.

Acto seguido deseo explorar su última producción fonográfica, que materializa sin equívocos las luces arrojadas en este conversatorio con un Curupira que se mueve de forma ejemplar *pa’lante pa’tra* en la capital.

3. “El Fruto” del “Folclor Urbano”.

La marimba se encuentra con la gaita. Un par de instrumentos de regiones musicales equidistantes, que aparentemente no habían logrado conversar y crecer juntos por su aislamiento (y cómo no, ¡aislacionismo!). Así justifica Curupira su proyecto estético-político, que de entrada nos deja apreciar en su carátula un collage de imágenes donde una gaita y una marimba interpretada se juntan sobre un plotter de una ciudad (de color

¹¹³ A propósito del papel de la ASAB (Academia Superior de Artes de Bogotá) en la configuración del escenario de la “Fusión” en la capital Ana Ochoa anota: “Este espacio surge, en parte, porque músicos bogotanos herederos de tradiciones musicales locales o músicos inmigrantes de diferentes regiones del país, que han realizado licenciaturas en música, buscan mediar entre su tradición heredada y cultivada y las nuevas tramas educativas que les da el acceso a los espacios clásicos de la modernidad, como la universidad” (Ochoa 2001).

naranja-cobre), sostenidos sobre una franja verde en la parte inferior de trazos inextricables que evocan la selva. Ciudad, selva, marimba y gaita, indiscutiblemente representan de forma muy clara el propósito del Folclor Urbano en este disco: “El Fruto”¹¹⁴. Y entonces podemos decir, que encontramos en nuestras manos un trabajo que se sitúa en este movimiento-campo de transformación de las nuevas músicas nacionales, desde el diálogo inter-cultural y la fusión de los diferentes códigos y elementos –tradicionales y contemporáneos- que hallamos en este caldo de cultivo (*melting pot*) llamado Bogotá. En suma, este disco es “El Fruto” del Folclor Urbano, de investigación y creación, labor llevada a cabo desde los dos discos que le preceden (*Pa’lante pa’tra*, 2000; *Puya que te coge*, 2001)¹¹⁵; encuentro inter-cultural e inter-generacional, donde lo “rural” comulga con lo “urbano”, lo local con lo transnacional, en fin, a penas la manifestación sonora del “signo de los tiempos” especialmente en las grandes ciudades donde se concentran un sinnúmero de posibilidades y formas socio-culturales (por razones multideterminantes, no siempre deseadas, como violencias, oportunidades económicas, etc.).

En “El Fruto” podemos encontrar un libro que nos presenta el orden de las canciones, los intérpretes, compositores y los nombres de los géneros de las mismas (re-creados por Curupira); pero tal vez lo más interesante de este diseño visual es la aparición de fotos de cada uno de los tres maestros que co-laboraron en esta producción con los “curupiros”: Sixto Silgado “Paíto” (maestro de Gaita hembra de la Costa Atlántica); José Antonio Torres “Gualajo” (maestro de la marimba del Currulao del Pacífico) y el “Cholo” Valderrama (maestro cantor de Joropo de los Llanos Orientales colombo-venezolanos).

¹¹⁴ Producido y arreglado por Curupira en la dirección musical de Juan Sebastián Monsalve. Aparecen como invitados en la producción Mauricio González (Ingeniero de Sonido, mezcla y masterización (con Monsalve)). Grabado, mezclado y masterizado en los estudios Audiovisión.

¹¹⁵ Gaita-Funk, Cumbia Ácida, Currulao Curupiao, Viajecito Curupiao, Puya-Core, son algunos de los ritmos que según los mismo integrantes han acompañado su “viaje” creativo en el Folclor Urbano.

Con esto, diríamos nuevamente que la importancia de los maestros con estas nuevas generaciones de jóvenes músicos, es el tour de force de haber trascendido los tabiques generacionales a la hora de crear, componer e interactuar juntos en aras del desarrollo de la música; para el caso, el desarrollo de los ritmos regionales con pretensiones más mundiales y universales (Monsalve). Además aparecen en los agradecimientos a otros invitados que hacen parte de la red de la “Fusión” en Bogotá: Jorge Aguilar y Víctor Rodríguez (vocalista líder de Mojarra Eléctrica) que colaboraron en los coros de las canciones.

Dentro del c.d. también encontramos unas imágenes de sus jóvenes miembros con sus respectivos nombres que aparecen alineados horizontalmente e interpretando cada uno su instrumento más destacados en estudio, ubicados sobre el fondo cargado de imágenes del video incluido “El Borojó”¹¹⁶. En el reverso del c.d. aparecen los nombres de las canciones y los nombres de los maestros invitados (más una breve reseña y explicación de cada uno, su instrumento de interpretación y la región a la que se suscriben), con algunas imágenes en técnica de “stencil” de estos maestros, imágenes un tanto fantasmagóricas que se sitúan debajo del logosímbolo de Curupira: un par de huellas invertidas que hacen alusión a la “con-fusión” creada por el andar del duende mítico Tikuna¹¹⁷.

El disco abre el banquete sonoro con un tema que no deja de sorprender por las habilidades musicológicas en el momento de organizar en un admirable “tour de force” distintos ritmos regionales como el Joropo, Cumbia y Funk. “El tropel” será la canción “Joropo Cumbia Funk” –así denominada por sus integrantes- de creación colectiva que

¹¹⁶ La formación actual de sus integrantes son de izquierda a derecha (en orden de aparición): Richar Amedo (Percusión + voz), Urián Sarmiento (gaita hembra + percusión + marimba), Juan Sebastián Monsalve (dirección + bajo + coros), María José Salgado (percusión + gaita macho), Jorge Sepúlveda (percusión + marimba), Iván Altafulla (guitarra + cuatro + coros), Andrés Felipe Salazar (gaitas + percusión) y el veterano David Cantillo “Malpelo” (voz líder + percusión).

¹¹⁷ Así mismo aparecen en los agradecimientos “Paito”, “Gualajo”, Cholo”, Víctor y Jorge, Beatriz Castaño, Yolanda Obando (fotografía), Sergio Angulo, Andrés Barrera, Juan David Castaño (fotografía), Luisa Rodríguez y Diana Gil (para entonces managers de Cunpira), Roberto Siger, Altazor Danza, Juan David Giraldo, Camilo Velásquez.

visualiza una fascinante y difícil fusión: desde su comienzo con un ritmo atrecillado de Joropo, marcado por el cuatro llanero, donde se trepa la melodía de la gaita en una métrica de 10/ 8. No tranquilos con esta superposición rítmica, logran instalar una polirritmia con métricas irregulares al introducir una Cumbia fusionada con Funk en 4/4 (con una línea de bajo que se desplaza hasta resolver en el tiempo fuerte), que lleva hasta el límite su capacidad de experimentar “libremente” sin desdibujar las “alteridades” de cada cultura musical que aquí concurre. “Toca gaita gaitero y no pares de toca este ritmo que quiero porque es el original, un tropel de tambores que suenan en Bogotá, Curupira en concierto, mi tropel es pa’gozá!”, canta el veterano “Malpelo” a propósito de la “autenticidad” y experiencia de la música en Curupira.

La segunda canción “El Gallo” es una composición del maestro “Paíto” elaborada espontáneamente en estudio, una “Gaita Rock N’Roll” cuya melodía principal en la gaita hembra nos recuerda el tema de Rock n’Roll de los 60’s “Very Very Very Well”. Según Urián esta experiencia creativa da cuenta de cómo también el “maestro” se permeó y dejó contagiarse por la propuesta juvenil en este encuentro. La canción comienza con la melodía en la gaita hembra con golpes de la percusión hasta dar entrada al ritmo de Gaita. Así continúa el tema acompañado de progresiones armónicas disonantes (con apañamientos diatónicos) seguido de melodías al unísono entre bajo y guitarra que se desplazan sobre el compás de 4/4 generando un efecto polirrítmico y asimétrico muy particular. Casi en la mitad de la canción el maestro “Gualajo” hace una intervención melódica –a manera de solo- de una manera muy consonante dentro de la estructura rítmica de la canción. Entre otras cosas, es interesante la propuesta lírica de Paíto en la voz, con un lenguaje que él considera curiosamente inglés, como me lo hizo saber Juan Sebastián Ochoa (músico,

ingeniero de sonido, profesor de la Universidad Javeriana)¹¹⁸ quien estuvo presente en el simpático momento re-creativo de la canción en el estudio de grabación:

Voy a poneme vaquí su nay, voy poner vaquí su nay, con mi maraka fiyanllev, con mi maraka fiyanllev, duki mi fakya guaqui morun, duki mi fakya guaqui torun, duki mi fakya yen, yeeeeea. (Curupira en el Fruto 2003)

El efecto disonante, a través de ciertas inversiones y sustituciones armónicas ha sido un diacrítico de la identidad sonora de Curupira, que según Monsalve es un recurso y labor inspirado en compositores contemporáneos como Stravinsky, Bartok o Schönberg quienes aprovecharon las sonoridades, timbres y afinaciones de instrumentos y músicas tradicionales -que no pasaban por la calidad tonal del sistema temperado- y a través de estos se adecuaban las estructuras armónicas de instrumentos occidentales:

Por ejemplo, nosotros trabajamos con la Gaita que está por fuera del sistema temperado occidental, lo cual nos permite explorar con una armonía más fuerte que permita generar colores agregados al instrumento. Nosotros trabajamos desde otro punto de vista entonces, diferente a las progresiones jazzeras convencionales. Trabajamos más técnicas por ejemplo de quienes trabajaron músicas primitivas como Bartok o Stravinsky, que agregan colores a la música primitiva, y esto no hace que uno tenga que buscar una afinación correcta o reacondicionar la gaita tradicional. Más bien se aprovecha la afinación de la Gaita. (Monsalve en Cassette N.3)

El tercer corte, “¿esojoporoojoropojosé?” es un “Joropo-Currulao-Chalupa” compuesto por Monsalve es una fusión instrumental compuesta de diversas franjas rítmicas que se imbrican y alternan durante el movimiento de la canción, que comienza con el rasgueo atrecillado del cuatro llanero con una gaita hembra que se le une con su melodía desplazándose sobre el compás. Seguido este ritmo se ve interpelado por una marimba de

¹¹⁸ Junto con Unán Sarmiento, estos dos músicos han hecho durante algunos años un exhaustivo trabajo de campo para investigar y grabar a músicos tradicionales como “Paíto” y “Gualajo” (en Bogotá), y a Jesús María “Sayas” Silgado (en su pueblo Pita e medio- San Ofre (Sucre)).

chonta en ritmo de Currulao, para finalmente hibridar los tres complejos sonoros. Este tema instrumental es tal vez el más revelador a la hora de encontrar “puntos de contacto” entre diversos ritmos regionales. El cuarto tema, “El Borojó” se considera la canción más conocida ya que es la encargada de asumir el papel embajador en el video promocional de la agrupación¹¹⁹. Composición de Monsalve con letras de “Malpelo” se balancea entre el Porro chocoano, el Reggae, y Rock. En esta canción encontramos menciones de los integrantes de la agrupación y del maestro “Paíto” con relación al gusto por el “Borojó”. En la mitad Richard Arnedo hace un raggamüffin vocal apoyado por los coros de los invitados Jorge y Víctor y acompañado de redoblante y platillos de latón del formato de Chirimía chocoana. Un cuarto tema, “Busco” (ritmo Afro-llanero) de composición de Richard Arnedo hace una entrada explosiva con cuatro llanero y gaita que llaman a la percusión y batería para empezar a acompañar al maestro “Cholo” Valderrama en el canto de Joropo. La estructura de la canción se desplaza entre las estrofas líricas que son cortadas por un ritmo afrocaribeño, que resuelve nuevamente en el Joropo. En la mitad de la canción el ritmo caribeño (una suerte de calypso) apoya la entrada de un solo de cuatro con líneas armónicas y melódicas cercanas al Mento y Calypso. Sigue la estrofa en Joropo-Fusión y termina con el ritmo “afro” con unos apoyos de gaita. La sexta canción, “La cumbia de la mar”, es un tema compuesto por el maestro “Gualajo”. Lo interesante y muy cautivante de esta composición, es que es una “Cumbia guapireña”, esto es, la creación de un ritmo ajeno –en apariencia- a la cultura musical de Gualajo, quien según cuentan los “curupiros” hilvanó una sorprendente amistad con “Paíto” en el estudio de grabación y de ahí que se halla inspirado a realizar esta Cumbia. “Gualajo” en su canción interpreta la marimba de

¹¹⁹ El video – clip “El Borojó” estuvo a cargo de Sergio Angulo en la dirección, cámara y edición; producido por Curupira, Sergio Angulo y Andrés Barrera. Imágenes de selva y de los rostros de los curupiros atraviesan toda la canción.

chonta a la vez que canta “Esta es la Cumbia, esta es la Cumbia, esta es la Cumbia de la mar (coros), esta es la Cumbia, esta es la Cumbia, esta es la Cumbia de la Mar (coros), la traje del mar Pacífico, yo la traje en mi barquito, la cantan los pajaritos y por eso yo me siento....” Y culmina con una petición social de la que nos conversaban los “curupiros”: “... le pido a los bogotanos que nos apoyen el talento y por eso yo me siento...”. La séptima canción lleva por nombre el título del disco, “El Fruto”, un Kwisi (gaita en indígena)- Currulao de autoría de Andrés Felipe Salazar, que habla sobre el Fruto como alegoría al nacimiento y bienvenida a la vida, de acuerdo a la cosmogonía “Afro” y “negra” del Pacífico. La octava composición se llama “Ningún detalle”, creada por Monsalve y letras de “Malpelo”, que busca una fusión y alternancia entre Calypso y Juga del Pacífico sur, cuyas líricas exponen la experiencia del riesgo y la inseguridad cotidiana en las calles de cualquier ciudad del mundo. El tema noveno es una Juga tradicional (en versión de Curupira) titulada “A Tumaco lo quemaron” que está acompañada por el maestro “Gualajo” en la marimba, en la voz por Malpelo y coros por Victor y Jorge, apoyados por el bombo y guasá, instrumentos característicos del formato del Pacífico sur. El track diez, se llama “Llegó Paíto”, una “Gaita Funk” de autoría de Monsalve, que arranca con un Bajo de Funk (con técnica de “slap”) que le da un sonido muy fuerte a la canción, y que posteriormente se ve rasgada por el diálogo continuo y fuerte de las gaitas de acuerdo a su tradición más “negra” como nos lo explicaba Urián y Monsalve. El corte once “Al mediodía” es un Joropo-Currulao de Monsalve, donde vuelve a hacer aparición “Cholo” Valderrama que transita con su melodía entre el colchón armónico del cuatro llanero, la gaita hembra y la marimba de chonta creando un clima sonoro único y particular. El último tema “A´onde ámo caé” de Richar Arnedo, una “Terapia-Champetúa” continúa con la tradición lírica de la canción “Puya que te coge” incluida en el disco que lleva el mismo

nombre, que denuncia “desde” el campesino desplazado su condición impotente por la pobreza o por las violencias. Sin duda, esta canción es la que invita a una reflexión profunda que con el telar musical de fondo produce un efecto melancólico sin igual hasta el final de la canción y con esta, de “El fruto” del Folclor Urbano.

En el siguiente título trataré a la Mojarra Eléctrica, otra agrupación punta de lanza en el campo de la “Fusión”, que ha venido marcando los derroteros en el último lustro para el movimiento de las nuevas músicas colombianas, desde el Folclor Urbano.

IV. *Mojarrízate* con la “Calle 19”: Mojarra Eléctrica *pacificando* en la ciudad “global”.

“Pacificar”: Establecer la paz en un lugar o entre gente que está en guerra o en discordia.



Después del retorno del “viaje” de varios de sus integrantes de Cuba (en su peregrinaje musical y cultural), se encuentran a finales del siglo pasado algunos jóvenes inquietos provenientes de diversas regiones de Colombia que se instalan en la capital para empezar a montar lo que para entonces habría de llamarse Pescao Frito, nombre que recibió un primer formato de los “mojarros” que se vinculaban a través de las “mojarreadas” en las esquinas de la calle 19 con séptima. Esto era, un formato folclórico de Chirimía moderna (bombo, platillos, redoblante, saxofón y clarinetes), que les permitía interpretar piezas populares –en medio del ensordecedor panorama de asfalto- para captar la atención –y los bolsillos- de los transeúntes que les deleitaban en las esquinas.

Aún así, estos jóvenes “pescaos” empezaban a la par con sus interpretaciones de turno, a crear sus propias composiciones y a madurar la idea sobre desarrollar un proyecto más urbano que les catapultara de su formato folclórico en la “esquina” hacia un formato de “Fusión” en bares y auditorios; por supuesto, sin desconocer la calle 19 como su gran motivo de inspiración tanto de sus vidas como de su particular sonido “agresivo”. La llegada de la guitarra y bajo eléctrico a su conjunto se convertirían precisamente en indicadores de esa mutación del Pescao Frito a Mojarra “Eléctrica”, dirigiendo la mirada hacia la “urbs” (cultura urbana y fluida como le define el antropólogo Manuel Delgado), que desde la sensibilidad más “selvática” del asfalto, se permitiera contaminar el “Folclor” que seguía siendo explorado y desarrollado de forma arriesgada por estos jóvenes en el último lustro. Como lo anota Jacobo, clarinetista y director de la agrupación: “Está incluso en nuestro nombre. Porque la Mojarra es un plato típico de la costa, pero si tú le agregas eléctrica ya tienes algo urbano”. O como agrega Lucho –guitarrista eléctrico-: “Más que una fusión, lo que buscamos es adaptar instrumentos modernos a las raíces, queremos encontrar un sonido que se acerque a la raíz”, al igual que Curupira mostrando a estos jóvenes en la “búsqueda” del “re-en-canto” a través del Folclor, la “autenticidad” y las “raíces”.

Sus experimentos han venido desencadenando una serie de reacciones “explosivas” y más “agresivas” entre las sonoridades, ritmos e instrumentos que en este proyecto concurren. Podríamos definir a la Mojarra como una suerte de Lucho Bermúdez con Irákere, envuelto en las sonoridades de la marimba de chonta y en solos de guitarra eléctrica rockera. Jazz, Rock y “raíces”, marcan los derroteros de la “Mojarra” en su afán por renovar –de manera un tanto herética pero de impecable factura- el lenguaje del Folclor en su dirección hacia la(s) nueva(s) música(s) nacional(es).

Tomás –intérprete de la tambora en la agrupación- anota convergiendo con Monsalve (Curupira) que lo importante no es la fusión en sí, sino el diálogo con culturas “otras” en un contexto de mucha ética y responsabilidad: “No queremos que suene a una pega de retazos, hay que mantener el sonido folclórico yailable” que es constitutivo de estas culturas musicales “otras”.

Al igual que Curupira, Mojarra ha sido uno de los actores colectivos más importantes en el avance –paulatino pero sin sucumbir- en la construcción de la escena local y nacional de la “Fusión” (*Folclor Urbano*), y que además estarían consolidando por primera vez, un público de jóvenes (la mayoría universitarios, poseedores de ciertas disposiciones y competencias socio-estéticas para apreciar estas músicas) quienes les han venido siguiendo de cerca como espectadores, alumnos e incluso como prospectos de músicos que buscan vincularse o gestar agrupaciones dentro del campo. Como comenta Javier “Pelos” Pinto –bajista bogotano de la agrupación-: “Desde que comenzamos tocando en las calles, el público se la ha gozado bastante, ha habido una acogida caliente”, refiriendo nuevamente el “re-en-canto” en el Folclor, esta vez, de los jóvenes que como públicos seguidores se vinculan al campo.

Los músicos de la “Mojarra” también han tenido sus propias trayectorias en las culturas y músicas juveniles urbanas habiendo hecho parte de diferentes agrupaciones de Rock. A propósito, Alejandro Montaña –intérprete del tambor alegre y de los platillos de latón-, anota que antes de la Mojarra había hecho parte del movimiento del Ska y Funk en la ciudad. Una de sus primeras experiencias con el Folclor fue precisamente con la agrupación Parchefunk donde se intentaba unir el Funk con ritmos colombianos, de donde siguió su fundamento individual y colectivo en la investigación y re-creación con el Folclor del país.

Tanto Jacobo, como Alejandro y Lucho se encontraron en La Habana- Cuba no solo por ser colombianos en otro país, sino que a través del Folclor encontraron su lugar de unión y de convergencia estética-existencial. Resultado de esto fue la creación de una agrupación de Folclor colombiano tradicional (e.g., Cumbia, Mapalé, Vallenato tradicional e híbrido, etc.) llamada Puro Pescao; quizás la primera figura ancestral de la Mojarra Eléctrica que trazaría la dirección de su proyecto investigativo y creativo actual.

1. Primeras instantáneas cartográficas.

La verdad yo no los había buscado, no tenía la menor idea de su existencia. Me encontraba como visitante en la Feria del libro del año 2003, desprevenidamente escuché un sonido totalmente seductor que manaba de un tropel de tambores, clarinetes, redoblante y guitarra eléctrica. Apenas asomo saliendo del pabellón en el que me encontraba, me encuentro con una *multitud* que bailaba y aplaudía al ritmo de esa extraña mezcla -a la vez coherente- de músicas tradicionales del Pacífico y Atlántico colombiano con formas, células y motivos del Jazz y Rock. Sorprendido, me acerqué hasta conseguir una vista que me permitiera otear con más facilidad al público y a la banda en aquella curiosa interacción ritual. Eran ellos, “Mojarra Eléctrica”. Allí me encontraba, contemplándolos por primera vez, sin tener siquiera conocimiento previo alguno de su existencia. Quedé un poco en “shock” por el vértigo que produce el escuchar una novedosa y fascinante propuesta musical -a la vez performativa- en la que hacían eclosión múltiples flujos sonoros desde su bastión interpretativo. Estaba impactado por el “nivel” creativo y musical de estos músicos, quienes incluían en su formación tanto jóvenes de la capital como a un cantante “negro” del Pacífico. Claro, tiempo después me enteré que varios de estos jóvenes aunque no provenientes de los pueblos “periféricos” del Pacífico, eran nacidos en Cali. El público se sentía poseído por las circunstancias, la red emocional seguía tejiéndose de forma

rizomática al paso de la música. Era una reticulación rizomática que se expandía; un telar emocional hilvanado por las líneas que se desprendían de la comunicación intercultural: adultos, niños, jóvenes, hombres y mujeres, diferentes etnias sostenían sus aplausos, coros y bailes en la medida que la Mojarra dirigía la ceremonia sonora con la expresión de múltiples y cuidadosamente imbricadas texturas tradicionales y modernas. Hasta aquí, mi primer acercamiento, y cómo no, mi primera impresión cartográfica no solo con la Mojarra sino a lo que de “Fusión” concierne en Bogotá... ¡Polaroid!.

Al poco tiempo, después de haber intentado comunicarme con Víctor (el vocalista de la Mojarra) durante varias ocasiones, gracias a un amigo integrante de las PCN (Procesos de las comunidades negras en el Pacífico) quien fuera amigo íntimo de Víctor – quien también estuviera indirectamente vinculado con esta entidad-, finalmente pude obtener un encuentro telefónico con el cantante. El recibimiento telefónico desbordó la ansiedad por lograr una entrevista y encuentro con Víctor y la Mojarra. Acababa de llegar de su tierra natal, Guapi-Cauca, de “hacer cosas que no se pueden hacer en la ciudad” anota. Inmediatamente le comenté sobre la intención de este trabajo académico-político, haciéndole una sucinta apología al movimiento de la “Fusión” en Bogotá. Acto seguido, me corresponde Víctor aseverando con su acento guapireño y un hálito de orgullo en su voz que lo que está pasando es apenas el “inicio” de un movimiento pionero de la mano de Mojarra Eléctrica junto con Curupira, y otros, y que por demás “ahora había una explosión de bandas que empezaban a incursionar en este campo”. También aseveré su sentencia y le comenté acerca de lo interesante del diálogo entre lo “rural” y “urbano” en este movimiento musical “bogotano”. Encontrando gran simpatía durante un exhaustivo diálogo (para ser telefónico), Víctor me invitó a que nos reuniéramos con la banda sin ningún problema, y que podríamos dialogar después de los ensayos. Por lo pronto y para

finalizar la llamada, me dejaría claro que la Mojarra Eléctrica empezaba por aquellos días una serie de conciertos con el fin de promocionar su recién salido disco “Calle 19” de forma profesional, a través de los contactos de su manager quien fuera un nuevo modo de trabajo para ellos. Anota Víctor, que este “paso” les permitiría salir un poco del “rebusque” y de “mojarrear” en los bares donde llevaban a cabo según Víctor: “la presentación de fin de semana”. Acto seguido me despedí y días después asistí a sus ensayos en Teusaquillo (barrio donde casi todos sus integrantes vivían y ensayaban para entonces) para encontrarme con los directores principales de la Mojarra.

2. El encuentro: diálogos para la posteridad.

Recuerdo que solo había una parte de la banda y el ensayo no había durado mucho. Me puse cómodo en la medida que Tomás Correa (intérprete de tambora en la Mojarra) me recibía con gran expectativa a la vez que amabilidad introduciéndome a Jacobo Vélez, el director y primer clarinete quien aparecía sentado casi meditando en el sofá de la sala que compartían juntos, muy atentos a la música que escuchaban en el estéreo. Pude percatarme mientras entraba en confianza -rompiendo un poco el hielo a través de la exposición de mis intereses- que Tomás y Jacobo se encontraban escuchando New Age Jazz, específicamente al sorpresivo y virtuoso vocalista Bobby McFerrin, quien es conocido en la vanguardia jazzística por emular sorprendentemente los sonidos de diferentes instrumentos musicales con su voz. Inmediatamente aproveché que lo reconocí de entrada, anotándoles las bondades de McFerrin. Medio sorprendidos por esta hábil identificación –para mi un poco de suerte- asintieron acerca del comentario. Simultáneamente nos vimos sintonizados en un clima de confianza para empezar el diálogo entre “pares” juveniles musicales.

Les seguía comentando acerca del interés de mi investigación y porqué era tan importante re-conocer y hacer visible de una forma sistemática el fenómeno cultural de los

músicos que estaban haciendo “Fusión” (*Folclor Urbano*) en la ciudad. Acto seguido les declaré mi admiración –sin disimular la mirada objetivante, claro- por su trabajo junto con el de Curupira, como fuertes puntas de lanza en la capital. Mantenían escuchando con entusiasmo, como emocionados porque su trabajo estaba siendo re-conocido y captaba la atención de la opinión pública. Yo proseguía, sugiriendo de manera entusiasta la importancia de abrir espacios y construir redes de coalición para este tipo de nuevos movimientos sociales-musicales, resaltándoles que la ausencia de re-conocimiento no permitía un “empoderamiento” real de los jóvenes músicos en su relación con las instituciones públicas, empresas privadas, academia, etc.. Continué –lejos de dejar de demostrar un compromiso estético y político con el problema de investigación-, que mi interés empatizaba con el fenómeno en la medida que yo estaba recién llegado de Bucaramanga de trabajar -como joven músico urbano- en proyectos de “Fusión”; y que una agrupación de amigos y compañeros –llamados Cabuya (para entonces ignorada en la capital)- estaba empezando a ganar fuerza en el campo local y a generar ecos en Bogotá. Ellos asentían, y yo presenciaba que el preámbulo no se podía prolongar más y que llegaba el momento para empezar a captar todo lo que estos “mojarros” tuvieran que decir a propósito de sus experiencias, historias de vida, conceptualizaciones musicales y condiciones socio-económicas alrededor del campo:

- Tomás: Que chimba (expresa)
- Nelson: *Sí vacano, Cabuya hace fusiones de música interior con música afrocaribeña colombiana (llegada a través del río Magdalena), y con ritmos modernos como el Rock, Funk, Reggae, Salsa, Rap y Jazz. Es el proceso bumangués!*
- Jacobo: Es muy buena banda entonces, no trajiste nada?
- N: *Sí, un concierto quemado en C.D.*

- T: Cómo es que se llaman? (preguntó nuevamente con más interés)
- N: *Cabuya*.
- T: Cabuya?, ¡vacano!

En ese momento, les comenté que en la noche me iba a dirigir a un concierto de “Fusión” de “Teto” Ocampo en el establecimiento “Casa de Citas” (los dos hicieron un gesto de desconocimiento sobre el sitio, que tiempo después abriría sus puertas para múltiples presentaciones de la banda y de sus integrantes, y en general, para el “movimiento”), quien iba a estar acompañado por Germán Sandoval en la batería, “Pacho” Dávila en el saxofón, y en el contrabajo un santandereano que se encontraba radicado en Bogotá: “Chepe” Ariza, de quien argumenté que también era otro compañero que hacía parte del movimiento de la Fusión en Bucaramanga. Estos, al escuchar este nombre, simultáneamente re-conocieron sus cualidades como músico (haciendo un gesto de reivindicación por haber dejado en entredicho que no conocían nada del movimiento en Bucaramanga), agregando por demás, que estos músicos eran unos “monstruos” de músicos. Una vez alertado nuevamente que encontrábamos un espacio mutuo de avenencias, proseguí la dinámica del encuentro dialógico que nos abocaba:

- N: *Sí, interesante que hayan bandas que desde cada región hagan renovaciones a partir de las hibridaciones de las músicas que más son familiares en sus vidas cotidianas.*
- T: Sí, Vacano. Esa es la idea, que haya más gente.
- J: Claro!, que haya más grupos ... ves lo que yo te digo (mirando emocionadamente a Tomás)... lo que esta pasando en Colombia es una *bomba*. Lo que está pasando es un “sancocho” que se está cocinando...

Una vez dicho esto, decidí introducir de nuevo la inquietud por la necesidad de “empoderar” a este movimiento juvenil musical a través de la apertura de espacios y estructuras reales para llevar a cabo tal empresa:

- *N: Sería vacano que se abrieran espacios públicos y más apoyo para este tipo de agrupaciones de Fusión.*
- *J: Imaginate, “Folclor-Fusión al parque” (para entonces inexistente). Imagínate a Puerto Candelaria, Curupira, Kilombo, La Mojarra, Manguala (de Teto Ocampo), Jaranatambo, muchos ritmos diversos alrededor del Folclor.*

Tras esa afectiva categorización por parte de Jacobo, decidí empezar a escudriñar más el tema preguntándoles acerca de sus vínculos e influencias musicales en el campo:

- *N: Ustedes le están “jalando” al Jazz (pregunté atrevidamente por haber reconocido que escuchaban a McFerrin)?*
- *J: Sí, nosotros antes de formar La Mojarra tocábamos Jazz, “estandares” de Jazz, y también temas de Folclor, arreglados por nosotros.*
- *N: Ustedes en este momento tienen alguna red de “contactos” con otras bandas de Fusión?*
- *J: Pues..... (reflexiona) somos amigos de Curupira y de Puerto Candelaria.*
- *T: Sí, además (agrega) de redes con gente migrante que viene del Atlántico y Pacífico a la ciudad. Vacano (exclama), la vaina se está cocinando.*
- *N: Y tienen algunos vínculos con las universidades, están estudiando?*
- *T: mmmm, en la universidad Javeriana... con Monsalve (bajista y compositor de Curupira profesor de Jazz).*

Yo asentí con la cabeza, reflexionando sobre la importancia de Monsalve para “envenenar” a varias personas a que se vinculen dentro del campo. Los dos en ese preciso

momento hacen un comentario que interrumpe el sentido de la charla, a propósito de una “chisga” de Jazz y Fusión que tienen en la noche en el sitio que los ha acogido en varios momentos: Cabaret Son (al igual que Quiebracanto); sitios ubicados en el barrio Chapinero y en el centro de la ciudad respectivamente.

Después de este sobresalto a manera de digresión, Jacobo retoma con más energía el tema del fenómeno de la Fusión en Bogotá:

- J: Los formatos de las bandas (en Bogotá) son diferentes, por ejemplo: lo que hace Curupira es un formato de la música del Atlántico, es la Gaita tradicional. Por ejemplo, lo que hace Kilombo es Currulao (del Pacífico sur). Nosotros hacemos música del Pacífico tradicional de la zona norte (e.g., música de Chirimía).

Yo prosigo con una aseerción acerca del fenómeno, poniendo a consideración las tensiones entre el fenómeno a nivel local con el mercado de la “Fusión” en su versión para el *mainstream*, y de otro lado, las tensiones entre lo tradicional y lo experimental. A esto los integrantes anotaron enérgicamente:

- J: Nosotros pensamos a la hora de hacer arreglos y experimentar con “covers” tradicionales o con temas propios en que no se pierda la estructura, formas, “sabor”, *groove* y *feeling*¹²⁰ del Folclor y la perspectiva del baile ligada al Folclor. Pa’ bailar, la relación grupo–bailarín, no de grupo-público sentado: ¡hay un límite! (advierde) no perder el sentido y esencia del Folclor, no desligar la música del baile.. Delicado, vos decidís que “llegue” la música.

¹²⁰ *Groove* y *feeling* son dos expresiones muy normales dentro del círculo de músicos que se han nutrido de los códigos y lenguajes del Jazz y en general de la música popular. *Groove*, significa lo compacto y “duro” que puede llegar a sonar toda una agrupación alrededor de un ritmo, esto es, como si la agrupación sonara bien “amarrada” marcando tiempos fuertes y manteniendo la dinámica (volúmenes) en un punto equilibrado. Aunque suena un poco prescriptivo esto, lo ideal es imaginar esta categoría “flotante” (Cruces) como la representación del grado de comunicación, empatía y sinergia de la agrupación expresado a través del ritmo. *Feeling*, por demás, significa el “sentimiento” con que puede sonar una canción, un instrumento, un solo, etc. o si se quiere, el grado de expresión emotiva que pueda percibirse a través de la experiencia sonora (y performativa) individual y/ o colectiva.

- *N: O sea que ustedes le prestan mucha atención al baile a la hora de componer?.*
- *T: Sí, claro!! a la “parranda”!!.*
- *N: Y que hay de Curupira?.*
- *J: Son unos duros, es otro estilo más experimental.*

Una vez aclarado cómo los músicos están observando las tensiones musicológicas entre las formas tradicionales y los elementos sonoros modernos en su hibridación, opté por ahondar más en la historia de vida de la agrupación:

- *N. Cuánto llevan ustedes de haber conformado la Mojarra, y cómo fue el encuentro?.*
- *J: Empezamos tocando Jazz en Cali y luego llegamos a Bogotá (Tomás y Jacobo), ya como dos a tres años (2002). Conocimos a Lucho el guitarrista, a “Pelos” el bajista y a un baterista interpretando Jazz.*
- *T: Luego le metimos tambora y otros instrumentos folclóricos.*
- *J: Con Lucho (el guitarrista) habíamos estado en Cuba (la Habana) y él también sabía harto de Folclor. Eso era lo que tocábamos allá!.*
- *N: Y tuvieron buena recepción en Cuba... tocando música folclórica?.*
- *J: Claro, eso se “enloquecen” (hace un gesto de algarabía e histeria emulando el éxtasis del público. Todos nos reímos).*
- *N: Y que tocaban exactamente?.*
- *J: Un Vallenato híbrido y otras formas.*
- *N: Como lo que hace Carlos Vives?.*
- *J: Sí, fusionado*
- *N: Cómo les ha parecido el aporte cultural y musical de Vives?.*

En ese momento Jacobo se postra con una mirada más incisiva hacia nosotros, como si lo que fuera a decir fuera definitivo con relación no solo a la pregunta realizada sino a propósito del fenómeno en general y su importancia visto en perspectiva histórica:

- J: Mira (dice con carácter fuerte, cortando su sonrisa), yo lo veo desde este punto de vista: hay unas referencias en la música colombiana: Lucho Bermúdez y Pacho Galán, etc., cierto?; las que no conoce nadie en sus conceptos: Alejo Durán y toda esta gente; pero nadie sabía quien era el duro del Palenque de San Basilio, el duro de Guapi, etc, me entendés. Los Gaiteros de San Jacinto no eran tan conocidos (dice con cierto enojo).
- T: Sí, también el caso de los gaiteros de San Jacinto, se conocían antes pero todavía muy poco.
- J: ¡Hay una brecha!, no de mala música, sino de decadencia (agrega). Porque la música colombiana no tenía ni rumbo ni siquiera miraba p'átras ni a sus “raíces”, y lo que se hacía era por ejemplo en el caso de Bogotá... lo que se hacía era el Rock, así fuerte, y el Jazz; en Cali la Salsa, si me entendés?. Los costeños por ejemplo sí conservaron muchísimas cosas, en Medellín la Raspa (trayendo músicos de la Costa a “raspar”, hacer y grabar música “gallega”, Chucu- Chucu). Creo, que en esta “brecha” hay varios personajes que la rompen, pero creo personalmente que un personaje importante.... fue la llegada de Manu Chao (cantante de Mano Negra) a Bogotá, con su gira de “El Expreso..”. Llegó, le gusto a todos los rockeros, llevo con su Rock, con Hip-Hop... podía hacer música Afro, podía hacer Salsa, etc. Este fenómeno de Manu Chao entonces “abrió los ojos”. Sin embargo (dice con aire un tanto victorioso), antes de la llegada de Manu Chao estaba la banda de Carlos Vives: *Distrito Especial*. Ellos hacían Chandé con Rock., hacían cosas, y además fueron músicos de Carlos Vives. Entonces,

después de estos personajes que estaban abriendo la brecha al “bravazo” (lo expresa dándole crédito por semejante *tour de force*), me entendés... ¡Qué chimba Manu Chao! (introduce en paréntesis), entonces paralelamente viene, o más adelante “Totó” la momposina, que andaba trabajando hace rato. Y ella tuvo que ir a Europa a donde Peter Gabriel y Richard Blair, y que le hicieran los discos “super bien” masterizados, y que ellos dijeran que ellos le habían hecho el sonido para que aquí en Colombia dijeran ¡ahh! (representa un gesto de asombro) claro, buenísima Totó.....!!!!

- N: Claro (aseveré), tocaba que la “tradicción” diera una vuelta por fuera (me refiero a que saliera al mercado internacional de la World Music) para que se valorara y se visibilizaran ciertos ritmos y artistas tradicionales en el país (reflexioné pensando en el análisis de Ana Ochoa sobre “el multiculturalismo en la globalización de las músicas regionales colombianas”, 1998a).
- J: Sí, da risa, tienen que venir los *gringos* para que los reconozcan. También está (prosigue) Carlos Vives: ese, me parece que es el punto de partida más fuerte ya entrado en los 90’s. Porque primero, agarra el Vallenato y hace que todo el mundo lo escuche: al bien rockero, al bien salsero, a todo el mundo. Los medios son los que hacen eso, poniendo a “gozar” a Colombia, Miami y a todo el mundo... si me entendés?. Pero detrás de él, hay gente muy buena: “Teto” Ocampo, el “Papa” Pastor, mejor dicho es gente “clave” me entendés. Él (se refiere a Vives), ha hecho sus canciones y grabaciones....
- T: ... con un sonido espectacular (agrega Tomás)
- J: (retoma) y tiene su talento, pero con todo respeto los músicos “duros” son los músicos que están detrás de él, que nadie conoce. Y paralelamente (prosigue) viene el Bloque de Búsqueda que es una alternativa Rock (o Rock alternativo) que es una

alternativa y a más urbana fusionando con el Folclor. Y para mí, el Bloque fue casi subterráneo incluso en Bogotá (dice con cierta frustración)..... que irónicamente fue considerado mejor grupo de Rock del año en Los Ángeles, en los Estados Unidos, si me entendés? Y los medios decían ¿estos manes quienes son?!

En este punto donde Jacobo se había extendido en sus comentarios, pude darme cuenta del vínculo que estos tenían con las memorias y precedentes alrededor del campo. Y más aún, de su respeto y legitimación de ciertos capitales sociales y simbólicos alrededor de la Fusión, a través de ciertos músicos que aparecen como –más que colegas- como “héroes” pioneros para el campo. Decidí proseguir con la charla:

- N: *Sí, tengo entendido que (El Bloque) derrocaron a fuertes agrupaciones como King Changó (agrupación de Fusión Rock latinoamericano muy reconocida) en los charts.*
- J: Si, increíble hasta dónde llegaron esos manes!
- T: Si, un sonido colombiano (dice gustoso).
- J: También ha estado gente (agrega) que lleva más de diez años trabajando, por ejemplo también Bahía (agrupación de Guapi radicada en Cali); que han ido ganando mayor reconocimiento...
- T: (agrega) a pesar de que Bahía lleva veinte años trabajando... le ha tocado meter Salsa para poder vender la vaina con una o dos canciones -muy poquitas- de Folclor, pero de esta forma ha venido ganando espacio con su propuesta (de Fusión).

Tomás y Jacobo me dejan ver a través de los casos de Fusión (*Folclor Urbano*) de otras ciudades y regiones, las relaciones complejas y ambiguas que se tejen entre músicos creativos y “auténticos” con el mercado, toda vez, que cualquier intento –o al menos para entonces- de hacer fusiones era considerado de “mal gusto” y por supuesto “poco comercial”.

- J: (retoma) Yo te digo esto, no sé, pero creo que el punto de partida clave me parece que es Carlos Vives pero no porque él sea (únicamente) el duro, sino la “gente” (los músicos) que están detrás de él.
- T: Los medios de comunicación tienen mucho peso, y el sonido de Carlos Vives es muy colombiano que le puede gustar a todos..... ¡me puede gustar y lo puedo comprar! (frasea).

A partir del peso que Tomás le da al éxito de Carlos Vives gracias al poder de posicionamiento de los medios de comunicación, aprovecho para plantear una cuestión a propósito de lo que significan las “industrias culturales” y “medios de comunicación” en sus relaciones complejas y ambiguas con los artistas, en la medida que se puede llegar a posicionar más rápido un artista pero a la vez subordinándose a ciertas lógicas comerciales que tienden a estandarizar el sonido y las formas musicales, truncando cualquier posibilidad (auto)creativa y “auténtica” (Ochoa 1999):

- *N: A propósito de los medios, como ven el caso de la industria musical que está tomando a varios de los artistas colombianos como Vives o Totó, que a través de diferentes propuestas de Fusión están posicionándose en el mercado?*
- J: (interviene rápidamente) Hay gente como Richard Blair (productor apadrinado por Peter Gabriel y líder de la agrupación Sidestepper) que es una gran “oreja”, ese man si que sabe de buenas reglas (en el mercado sin atentar contra la creación y el sonido). Es un “monstruo” (excelente músico y productor), es impresionante (agrega) que ese man hasta ahora se esté dando a conocer en Colombia porque ese man lleva mucho tiempo trabajando en Colombia (desde 1992).
- *N: Vives no tuvo contacto con Blair?*

- J: Sí claro, porque Blair estaba en la jugada de la mezcla de Folclor con el Rock...
¡ayudando a cerrar la brecha! (reiterando su reflexión)

En ese momento Jacobo hace una digresión, retomando lo que él ha venido denominando la “brecha histórica”

- J: Rojas Pinilla (corta el curso de la conversación), fue el que hizo que durara esa brecha tanto tiempo, fue el que la ¡cagó el huevón ese! (risas), más o menos dijo que los únicos que tienen derecho al arte eran los burgueses (más carcajadas), lo que llevó a una brecha de veinte años... o yo no se si era que no le gustaba el arte. Fué el motivo de la brecha, pero yo siento que Carlos Vives la cerró. Pero, por ejemplo nosotros, cuando Carlos Vives salió, ya estábamos trabajando inquietos por esto (desde allá hasta acá), yo tengo 28 y desde los 17 años ya estábamos haciendo experimentos.

- T: Si, ya estábamos nutriéndonos de bastantes elementos musicales cercanos a nuestros contextos.

- *N: Ustedes qué escuchaban en la época?*

- T: (y Jacobo) Salsa, Jazz, Rock, ritmos así.

- J: Nooo! (rompe el tema sin intención al recordar algo)... incluso el papá de Tomás es importante ahí, por medio de él escuchábamos buena música: Be-Bop, Swing, buen Rock, música Clásica, música Latinoamericana, Salsa vieja, Harry Harlow, ... toda esa vaina!. Estábamos metidos como en el mundo de los artistas en Cali, un combo de todo ese proceso. Mi papá era amigo de Andrés Caicedo (escritor conspicuo de los 70's en Cali inspirado en temas cotidianos alrededor del Rock y la Salsa)...

- T: Si el man (Caicedo) era todo Rolling Stones y Bobby Cruz, nuestros papás lo conocieron. Los “paisas” (bifurca el sentido de la conversación) rescataron mucho el legado de Andrés Caicedo (agrega).

- N: *Entonces volviendo al tema, en la “brecha” que hablan ustedes hubo un declive en la música?*
- J: No, aparentemente antes de Carlos Vives no existía ni pasaba nada a nivel global ni a nivel nacional. Lo único que el man hace es volverse una estrella Pop, entonces ayudó a que se cerrara esa brecha de una falta de música “nacional” que se pudiera globalizar. Lo que digo es que algo pasó cuando lo de Rojas Pinilla, posteriormente a la época de los músicos como Lucho Bermúdez, Pacho Galán, etc. Hubo un “vacío”, no sé, existió un vacío desde esa época. Lo que ha habido para bien o para mal, desde entonces, es una selva virgen con los ritmos “propios” -así como los cubanos hicieron de todo con sus músicas, como el Guaguancó-, por esto los músicos (colombianos) nos debemos sentir afortunados, tenemos una... ¡selva virgen!. Puede ser malo o bueno, los que están son los que están, los que llegan son los que llegan .. nosotros tenemos que ser muy delicados con estos ritmos.

Esto me hace pensar que estos jóvenes músicos, fundamentan su trabajo de investigación y re-creación sobre la base de un experimento, pero uno muy ético y responsable para con los ritmos y culturas de las cuales se nutren, toda vez, que están tomando prestado elementos y esquemas musicológicos que representan a una comunidad, y por correspondencia, a la que le van a “devolver” sus ritmos de forma renovada.

Continúa:

- T: Además esas tradiciones han estado perdidas.
- J: Y es que esa es la vaina...Colombia no tiene una raíz. Lo que pasa en Bogotá es una carencia de identidad. Los “paisas” la tienen –tienen orgullo-, los costeños también. Los “rolos” -diferentes a los “cachacos” aclara- escuchan la música colombiana (canta una estrofa de “la cucharita se me perdió” de Jorge Velosa) pero les da pena, prefieren

escuchar a un Kurt Kobain (vocalista de la agrupación de Rock Grunge alternativo de los 90's Nirvana) o todos esos manes (recalca con cierto menosprecio)!

- *N: Que piensan ustedes del trabajo de Cabas? Pues sin temor a equívocos este tiene una gran base de Rock alternativo y que entre otras cosas a través de este ha tenido un éxito fuerte en el momento en la industria musical internacional.*
- J: Pues, con todo el respeto que siento, creo que es más un afán de plata y fama que una “Fusión” seria, una fusión profunda, como también Juanes y otros.
- T: La música de Cabas es comercial. El man es costeño y al man le gusta el Folclor y con él tocan músicos y percusionistas muy buenos, pero con todo respeto su sentido es más comercial. No está la parte de experimentar y renovar la vaina, es un afán más comercial (también agrega Jacobo).
- J: Por ejemplo, el Folclor es una cosa “pura” que está ahí, tu decides si mezclarlo y cómo. En Cabas encuentras unos tambores y es hasta “pegajoso” y tal, pero de ahí a decir “uff” siento el Folclor, es distinto.
- T: Sí, que se sienta netamente colombiano.... no creo.
- J: Sí, que mis hijos digan: sí, eso es Colombia (expresión de desencanto y negación en su rostro)

Me quedaba cada vez más claro, que al igual que la génesis y estructuración del campo del arte en Francia analizado por Pierre Bourdieu, también se establecía una distribución de los diferentes actores colectivos en el campo de la Fusión de acuerdo al uso de los capitales con los que se cuenta en el espacio social. Para el ejemplo, a mayor capital económico y social menor capital cultural, simbólico y creativo; y por supuesto, viceversa. Continué:

- *N: La diferencia entre Vives y Cabas es notable!!!*
- T: Pero es que Vives tiene detrás una gente que ha investigado mucho!

- J: Lo que te digo, es gente que ha trabajado mucho tiempo.
- N: *Entonces, trabajaron en la investigación y creación, pero a su vez se aprovecharon de la coyuntura?*
- J: Sí, hay gente (colombiana) que han pegado a nivel comercial en el mundo. Existen cuatro personajes importantes de la “Fusión” en el mundo, aunque no sé como llamarle a eso (la Fusión): Juanes, Vives, Cabas, Aterciopelados (y algo de Shakira) están rodando en el mundo metidos gracias al aporte del Folclor.
- N: *Que opinan que estos personajes sean vistos como una suerte de embajadores musicales en este momento en todo el mundo?*
- T: Pues comercialmente son los que están poniendo la cara....
- J: Pero no! con todo el respeto, para mí los embajadores son Petrona, “Toto” la Momposina, los Gaiteros de San Jacinto, Gualajo, Son Batusó.. esos sí son los verdaderos embajadores, gente que sí tienen las “raíces”, así no sean comerciales, o que lo son pero solo afuera del país.

En este momento comprendía que estos jóvenes músicos también estaban muy vinculados con los “viejos” músicos tradicionales en una red emocional y de trabajo. A través del discurso de la “autenticidad” y las “raíces” (Ochoa 1999) los “mojarros” se manifiestan comprometidos con el re-conocimiento a toda costa de sus “maestros” de Folclor, de los cuales se valen pero sin desentenderse de sus destinos. Seguí:

- N: *Pero bueno, no es importante que esté pasando lo del re-posicionamiento del Folclor en la ciudad, y sobre todo de la mano del fenómeno de la Fusión y la renovación del Folclor?.*
- J: No sí.... lo que yo te digo, lo que está pasando en Colombia es muy vacano!.

- T: Sí, es muy vacano hay muchos jóvenes que están tocando. Lo ideal es que sigan investigando, estudiando, sea el proyecto que sea, que se empapen!.

Aproveché para preguntar sobre cómo era su situación con respecto a las circunstancias económicas, es decir, de cómo sus capitales (inter)culturales y simbólicos se veían también representados en capitales económicos y sociales:

- N: *Bueno y ustedes como van con lo de la producción fonográfica (a sabiendas de lo que me había comentado Víctor por teléfono)?.*
- T: Ahh... bien, bien! (con gesto de optimismo).....
- J: (irrumpe con una expresión muy cómica en su rostro tomando impulso) ..pero yo no he visto la plata!!! (con voz jocosa y brazos extendidos. Risas de todos).. plata es lo que hay que ver...
- T: No, bien!!, el manager es un personaje con harto bagaje, un buen promotor, es el mismo de Sidestepper y Curupira, con mucho bagaje internacional.
- N: *A propósito de Sidestepper, cómo les parece esta “novedosa” propuesta de este inglés (Richard Blair) de fusionar música Electrónica con Folclor colombiano (Cumbia, etc.) y ritmos latinoamericanos (Salsa, etc.).*
- J: Es el estilo de New York (dice desmitificando su “originalidad”), que realmente ya se había hecho, de Fusión-Jazz-Electrónico con música popular de los años setenta, por ejemplo de mezclar el Beat con la Salsa. Ellos lo que hacen es rescatar este sonido!.
- T: Sí, salsa setentera.

Quise en este momento, retomar el tema acerca de los lazos que estaban tejiéndose entre “jóvenes” músicos con los “viejos” maestros; lo cual comprobaba la tesis del sociólogo Raymond Williams sobre la profunda colusión y complicidad entre formas culturales “residuales” (orales, corporales, etc.) con las “emergentes” (audio- visuales)

frente a las “arcaicas” hegemónicas (letradas, etc.); tesis que es desarrollada para el caso latinoamericano y colombiano por el comunicólogo Jesús Martín- Barbero:

- *N: Cambiando de tema, cómo ha sido el encuentro con estos “embajadores” por ejemplo, con Petrona (a sabiendas que La Mojarra ya habían tocado con ella y que tenían vínculos y redes con los “viejos” músicos migrantes en la ciudad)?*
- *J: No, pues hemos estado con Petrona, hemos estado en su casa y hemos estado en concierto con ella, y no, con toda la reverencia que se merece; de igual forma también hemos estado con los Gaiteros de San Jacinto, con Batata, Gualajo, con los maestros del Chocó (El Diablo, etc.), en los festivales regionales... hemos compartido escenario con ellos y no pues ¡nos echan la buena!*

Esta vez mi inquietud giraba hacia la movilización de los espacios de la “autenticidad” en estos jóvenes, valiéndome de los novísimos y creativos planteamientos analíticos de Ana María Ochoa (1999) quien compara –a la vez que relaciona- los casos del Rock y de la World Music, y por supuesto su lugar de encuentro en la “Fusión”, en la relación industria fonográfica global y nuevas subjetividades, mediado por el discurso de la “autenticidad”:

- *N: Cómo ven la situación y como experimentan ustedes el fenómeno del Folclor en la ciudad?*
- *J: Nada, pues es música que llega a la ciudad, existen las fusiones y las mezclas pero por eso no deja de ser Folclor y tradicional (“auténtico”). Para mí es inevitable que la ciudad se encuentre con el Folclor.... y por eso el Folclor no va a morir.*
- *T: Hay muchos migrantes en la ciudad, en este momento, por ejemplo si llega un maestro de Gaita, o alguien del Chocó, de una vez los conocemos o hacemos contacto para compartir, aprender de ellos y colaborarles.*
- *N: Se está creando una red definitivamente?*

- T: Dentro de los músicos de la nueva generación, se está creando una red. Pero es triste la condición en que llegan (los maestros)... mucha pobreza (suspiran)!
- J: Sí, es una subcultura, hay contactos, nosotros vamos a tomar clases, a grabarlos, es gente que le ha tocado duro, “desplazados” porque llegan a la ciudad de sus hogares. El gobierno no les ha tenido en cuenta, en vez de ponerlos a enseñar en las universidades!. Es que estas personas son “patrimonio histórico de Colombia” (fusila con expresión muy crítica), por ejemplo Batata (Paulino Salgado del Sexteto Tabalá), un maestro de esos (migrantes), estuvo en Bogotá siempre en la pobreza, es un problema grave.
- N: *Sería bueno que los tuvieran en cuenta para dar clases en instituciones y universidades, sobre todo a las nuevas generaciones que quieren aprender Folclor!*
- T: Sí, claro, imagínate (nos comenta con cierta tristeza) si es que las condiciones de Batata eran precarias, un francés fue el que lo vinculó al SISBEN, por ejemplo. Esto muestra cómo están olvidados estos maestros.
- N: *Sí, el problema de la(s) violencia(s) desafortunadamente lleva a que estos maestros lleguen en estas condiciones (de inopia absoluta) a la ciudad.*
- J: Sí, y eso sin saber a cuantos maestros con esos saberes ancestrales habrán matado en sus regiones a causa del conflicto armado. Esta masacre no ha parado, desde la conquista le han dado “chumbimba” y no hemos parado (risas nerviosas de ironía y preocupación).
- T: Sí, el problema se agrava más cuando llegan no sólo los maestros, sino con sus hermanos, sobrinos, esposa, siete hijos más (expresión de preocupación)...

Sin ánimo de esquivar y mitigar la inquietante reflexión sobre el problema de los desplazados a la capital, decido continuar con el asunto que nos aboca en profundidad. En ese instante, dirijo mi mirada hacia unos afiches que rezan la participación de “La

Mojarra” en varios conciertos, en los que ambos me aclaran que se han presentado en varios festivales, pero tal vez el más importante y significativo para su trabajo e historia de vida como banda es el del festival de San Pacho y el Petronio Álvarez.....:

- *N: Volviendo a la materia, cómo les ha parecido a los “viejos” maestros del Folclor (como Petrona, etc.) su trabajo de “renovación” de esta música?.*
- T: No, pues nos echan la buena! (es decir, que los apoyan moralmente y les dan su consentimiento).

Aunque muy sucinta pero contundente, se cierra el tema. Decido entonces preguntarles acerca de lo “bondadoso” y/o “problemático” del encuentro experimental de músicas y culturas “otras” en el campo “nodal” de la Fusión:

- *N: Cómo perciben ustedes como músicos, la fusión del Folclor con ritmos urbanos?.*
- T: No, pues el Folclor es de nuestro gran interés pero somos urbanos y no podemos negar nuestras influencias (Salsa, música cubana, Jazz (asevera Jacobo), Rock). Así queramos el Folclor ya no nos va a sonar puro. Igual lo que falta por investigar hermano del Folclor es... (hacen una expresión de dificultad a la vez que de entusiasmo).....; solo llevamos 6 a 7 ritmos.
- J: Nosotros hemos viajado por las costas haciendo investigación. Por ejemplo a San Jacinto, a Palenque.
- T: Hemos estado en el pacífico en el festival Petronio Álvarez, allá hemos tenido contacto tanto con los “viejos” como con “jóvenes” muy talentosos. De igual forma estamos muy pendientes y en contacto con cualquier persona, cualquier “maestro” en el Folclor que llega a la ciudad. Hablamos con ella, la grabamos, al igual que tú.....

Me sentí en ese momento un poco extraño, en mi condición de antropólogo, ya que estos muchachos de una manera –no tan sistemática- han hecho una suerte de “etnografía”,

trabajo de campo a su manera: conviviendo, dialogando, tocando, participando, grabando a y con sus “maestros”, en sus regiones y en la ciudad (como migrantes).

- J: Es como una subcultura, todos somos amigos entre migrantes y los que ya estamos radicados en la ciudad. Pero sabés qué también? (adicionando otro comentario) otra forma de contacto son las grabaciones y producciones que nos rotamos sobre estas músicas!.
- T: Sí, cuando vamos a los festivales rotan muchas producciones independientes y limitadas sobre los artistas que se presentan. Por ejemplo en el Petronio Álvarez, nos regalaron, algunos de los productores, los discos de las agrupaciones conocidas (en las regiones).
- J: También se han generado vínculos no solo con los “viejos” sino con nuevas generaciones en esas regiones. Jóvenes que también están haciendo, por ejemplo en el Chocó algunas fusiones. Por ejemplo, Saboreo, La Contundencia, etc.
- T: También estamos atentos a algunas emisoras como las universitarias, o Tropicana Stéreo (especialmente cuando vamos a Cali) que están empezando a pasar algunas músicas tradicionales por ejemplo de Chirimía. Igual seguimos tratando de estar conectados y atentos con lo que se moviliza en el Folclor. Por ejemplo Lucho (el guitarrista) nos mostró un disco de Timbiquí que trajo una amiga que fue a Guapi (Cauca), un disco de Currulao.

Esto confirma en cierta forma, que estos muchachos mantienen sus consumos culturales a través de la red “underground” e independiente en la que se han venido instalando a la vez que constituyendo. Viajes, convivencias, discos, emisoras (en su mayoría culturales), amigos, músicos, etc., son dispositivos e instancias que les permiten estar en contacto con los músicos –y músicas- tradicionales y populares:

- J: Yo he visto el proceso, es un proceso donde están creciendo las producciones fonográficas en esas zonas, por ejemplo antes solo se veía de vez en cuando un disco de Currulao con buen sonido. Hoy por ejemplo tenemos el caso del grupo Naidy que ya tiene su segundo disco en el mercado y está a punto de sacar su tercero (agrega ufanándose).
- T: Los franceses a veces llegan y graban con formato “de lujo” a estas agrupaciones (cierra la discusión).

Seguía entendiendo cómo estos muchachos construían fuertes lazos de trabajo y amistad con músicos de “Folclor” tanto en la ciudad como en sus regiones, como también de sus impulsos y procesos re-creativos, proseguí con indagar el tipo de redes que se estaban tejiendo con personas de otros países, si es que las tuvieran:

- N: *Y con gente del exterior (en la escena) tienen otros contactos?*
- T: Sí, de hecho aquí hubo un toque de unos españoles que hacían fusión con ritmos folclóricos suyos como el Flamenco, - una chimba - con los que abrimos diálogo: Ojos de Brujo. De igual forma tenemos vínculos con varias agrupaciones. En todo el mundo están empezando a aparecer más agrupaciones de Fusión.

Una vez dicho esto, Jacobo irrumpe la conversación como esperando sacar a flote algo que le estaría perturbando a propósito del tema en cuestión, y que tenía que ver con la misma concepción de cómo se estaba nombrando este fenómeno:

- J: Tengo problemas un poco con eso de lo que llamamos Fusión. Igual el ritmo de Gaita, sola, ya es una fusión, la Cumbia es ya una fusión, el Jazz es una fusión. O sea que esto sería como la refusión de la refusión de la fusión, etc.

- T: En Brasil pasa igual (advierde a manera de acotación). Por, ejemplo he escuchado grupos de Funk y de la movida jazzera con su Folclor, y vos escuchás y decís “esto es música brasileña”.
- J: Yo sinceramente pienso, que esto es respetable lo que están haciendo quienes están pegando en esto, pero el éxito realmente es por los músicos que están debajo de eso.. (nuevamente bifurcando)
- N: *Sí, parece que se está volviendo una moda fácil (evocando en ese momento las críticas de varios autores como Carvalho; Ochoa; Ariza; Hutnik; Frith; Hernández; Stassi; Bohlman; Feld; Erlmann; García), pero solo algunos artistas que se supeditan más hacia las lógicas del mercado de países como EE.UU. y otros. Pero no creen que como ustedes hay más jóvenes músicos que siguen –a pesar de todo- investigando y creando, y no solo concentrados en la idea de “pegar” comercialmente en el mercado?*
- J: Sí, claro..... y eso (dice señalando de manera entusiasta) es lo que uno menos conoce... quien sabe que se estará haciendo en Inglaterra o en Canadá ...
- T: Que bueno.. sí!!! Claro!!! (dice simultáneamente aseverando lo que expone Jacobo).
- J: Incluso es más fácil saber qué se está haciendo en Inglaterra... pero, quién sabe que se estará haciendo en la India!.
- T: .. o en Líbano....
- J:... o en Japón...
- T: Putumayo, es una de las únicas disqueras que saca esas músicas.

Nuevamente traje a la discusión algunas críticas que ha recibido este tipo de industria (World Music, World Beat, World Fusion), sobre la “canibalización” (Carvalho 2003a, 2003b) de sonidos “otros” (Hernández 2003), por parte de varios autores:

- *N: Pero no creen que en ocasiones Putumayo ha recibido críticas por hacer compilaciones poco profundas y representativas, al incluir artistas más comerciales y menos “auténticos” según lo que veníamos discutiendo?*
- *T: Sí, hay malas selecciones. Por ejemplo, de Colombia, desafortunadamente por lo que les mandan. Pero también he escuchado de Oriente cosas muy buenas, chéveres; pero quién sabe (se queda meditando)...*
- *N: Sí, pero también hay cosas “underground” e “independientes” que son muy buenas!! (les sugería, pensando en el caso de Asian Dub Foundation y el Asian Underground en Inglaterra, caso trabajado por autores como Hutnik; Jowers et al; Dawson; y otros)*
- *J: Sí, esto es una “subcultura” (dice identificado)..*
- *T: Por ejemplo... qué Jazz se estará haciendo en esos lugares. Sería muy vacano conocer qué se está haciendo (de calidad) en todo el mundo. También sería vacano que hubiera un festival de Folclor colombiano, de 10 a 15 días. Que viniera gente de todos lados: de los Llanos, del Pacífico, Atlántico, los Andes, Fusión urbana, etc. En el 2002 se hizo uno (Festival de Música Colombiana) pero no fue mucha gente, pero el público ha estado creciendo. Nosotros estuvimos en el Petrónio Álvarez en Cali (solamente de música del Pacífico), de diferentes modalidades.... y nosotros en la modalidad “Libre”, digamos Fusión. Al final de cada día todos los grupos nos reuníamos en el Hotel a compartir.*
- *J: Sí (en risas), son tres días donde no se para, uno no duerme!. Aunque (retoma) habría que dividir un poco los festivales, por ejemplo el de Jazz, festival de Folclor y Fusión, festival de Folclor atlántico, del Pacífico -que uno mire los dos (norte y sur)-, música*

del interior, si me entendés? (me dice emocionado con la idea de abrir más espacios públicos alrededor de las músicas colombianas y la “Fusión”)

- *N: Interesante (agregué), como Rock al Parque, Rap al Parque, Tortazo de Funk debería existir un Fusión al Parque, donde se permitan poner en escena a quienes están investigando y re-creando el Folclor con elementos urbanos....*

Hasta ese momento no había ni la más remota posibilidad de que esto ocurriera. Sorprendentemente unos meses después se llevó a cabo el Festival Nacional de Fusión (organizado por la Universidad Nacional) y el Festival de Música Fusión (segunda versión del Festival Nacional de Fusión en el 2005) que entre otras cosas, inauguró un día del festival en La Media Torta (entrada libre).

- *N: A propósito (cambiando el tema indagando sobre los vínculos entre los músicos del campo), existen otras personas en el campo de la Fusión que han hecho mucho trabajo de campo e investigación en las regiones de Colombia como Juan Sebastián Monsalve (Curupira), Teto Ocampo (Manguala), Urián Sarmiento (Curupira). Qué opinan de estos músicos?*
- *J: Uff, se me olvidaba nombrarlo (dice estremecido), pero ese man Urián Sarmiento, persona que haya estado metida cien por ciento en el Folclor más que otro ritmo (incluso más que Juan Sebastián que está más metido en el Jazz): que pueda tocar un tambor, una gaita, un redoblante - no ha tocado clarinete porque no se ha puesto en esas (haciendo irónicamente alegoría a su instrumento)- , toca marimba de chonta como un negro. Ese man, es uno de los mejores músicos que hay en Colombia, ese man es el mejor baterista de Colombia en Jazz, suena a Jazz americano a la vez que colombiano...y ese man es clave en este proceso..*
- *T: Un gran investigador, y “Teto” también.*

- J: Diría que ese man (Urián) es tal vez la punta de la lanza de esta generación.
- T: Ha investigado muchísimo. No, Urián es el “clave”.

Jacobo, en ese momento vuelve y hace una digresión para retomar alguna idea que seguramente desde hace un buen rato estaría reverberando en su cabeza, y que el tema de Urián le llevaría a desarrollarla:

- J: Volviendo a mi inquietud, lo de Fusión no me suena, no me parece una definición muy clara. Hay un término clave para lo que estamos haciendo, que estoy de acuerdo con Urián.... que lo que estamos haciendo es ¡*Folclor Urbano!*, es un término muy clave, porque pienso al igual que Urián que “Fusión” suena muy vago y redundante. Creo más bien que es “*Folclor Urbano*”.
- N: *Me parece interesante esa definición, yo he escuchado términos sobre la Fusión muy próximos a lo que ustedes plantean de Folclor Urbano. Términos acuñados en otros lugares del mundo como el de Urban-Lore, Neo-Folk o Rock-Lore (Ver Ariza 2000).*

Los dos me piden que repita muy atentos (aunque con cierto escepticismo) sobre estas categorizaciones.....

En ese momento terminamos el diálogo con una mutua satisfacción por el interés alrededor del fenómeno, y nos pusimos a escuchar un poco de música folclórica (del Pacífico colombiano, a saber, Chirimía tradicional) que Tomás quería mostrarme- a partir de mi inquietud por sus “consumos culturales”. Eran CD’s y algunos cassettes que según ellos eran muy difíciles de conseguir porque solo eran adquiribles en los festivales que hacen en el Pacífico (e.g., Petronio Álvarez), con un número de copias limitadas y de casas disqueras independientes regionales -no tan comerciales- como: Enigma, Comúsica y Sona Vista, entre apenas algunas que pude percatar como las impulsoras más comprometidas

con estas grabaciones. Tomás y Jacobo se ofrecieron con todo el gusto a grabarme estas músicas sin problemas, como integrándome de cierta forma a la “red”.

Nos despedíamos y ya se hacía de noche, después de una larga conversación de alrededor cuatro horas, ellos se dirigían para su presentación y yo para un concierto de Jazz–Fusión (con Folclor) en el barrio La Candelaria, en el bar Casa de Citas, donde se iba a presentar Teto Ocampo en compañía de “Chepe” Ariza, Germán Sandoval y Ximena Ángel (ex Pepa Fresa) quienes se reunieron para “chisguear” con algunos de sus propios temas. Curiosamente cuando me monté al transporte colectivo para dirigirme al concierto, estaba sonando la canción “Más papaya” -la canción de moda de autoría de Sidestepper-, que por esos días estaba sonando sobremanera en las emisoras comerciales de Rock, Pop y en algunas de música “tropical”; promoción apoyada por el video de la misma canción que rotaba por canales de música locales (e.g., City T.V., Canal 13, Canal Capital) e internacionales (e.g., Sony Entertainment).

3. Un joven migrante de un pueblo del Pacífico en la capital...“más eléctrico que nunca...papá ¡eah!”.

Pasó el tiempo y las discusiones continuaron con Tomás y Jacobo matizando algunos comentarios y discursos surgidos del encuentro inicial. Estuve siguiendo de cerca los conciertos de los “mojarros” donde se podían elucidar –o más bien materializar- a través de la puesta en escena (*performing rites*) los discursos, reflexiones e imaginarios que habían sido re-construidos en los diversos diálogos. Aún así, me inquietaba el hecho de que los líderes de esta agrupación fueran migrantes de Cali en la capital, y que también contarán con músicos de Bogotá. Pero me llamó la atención sobremanera, que su vocalista principal Víctor Hugo Rodríguez –con quien me había comunicado inicialmente- hubiera viajado del

Pacífico para radicarse en Bogotá una vez decidiera –por invitación de los “mojarros”- seguir vinculado con la Mojarra en su proyecto re-creativo, y por supuesto, económico.

No escatimé esfuerzos para poder reunirnos en su casa, con quien residía con varios de sus coterráneos migrantes a la ciudad en un “modesto” apartamento. Así pues, decidí ubicarle rápidamente y acudir a una cita informal y profunda en su hábitat doméstico. Fue muy amable desde el momento que me abrió la puerta de su casa, y de su intimidad, para proseguir con el diálogo. Nos situamos en el patio de su casa donde nos sentamos muy cerca de una marimba de chonta que tenía, encontrándonos en un lugar perfecto y clima más propicio para empezar a compartir alrededor de su historia de vida en la música, y por supuesto, en La Mojarra:

- *Nelson: Cómo empezaste en la música Víctor, y cómo das con la Mojarra? (abrí la conversación con la pregunta que creí iba a estructurar todo el encuentro)*
- Víctor: En Guapi, hace dos años (dice en cortas palabras por su declarada timidez).
- *N: Estaba metido en la música desde siempre?*
- V: Desde que tengo uso de razón! (sintiéndose en más confianza). Inicialmente tuve la oportunidad de ganar algunos concursos inter- barrios, algunos los perdí (risas), la mayoría de música romántica, baladas de José Feliciano, Roberto Carlos, más conectado con lo bohemio y romántico.
- *N: Y el Folclor?*
- V: Sí, porque el Folclor es natural de allá, no es novedad. A los catorce años (retoma) gane un concurso, ocupé todos los puestos: primero, segundo, tercero, “descalificado” (carcajadas mutuas). Yo era más de casa que bohemio... en ese entonces (estallamos en risas). Aprendí a tocar guitarra por medio de un amigo inconscientemente. Ahí pude aprender a manejar mi guitarra, con un amigo en Guapi que aprendió por su cuenta.....

no hay escuelas allí (dice meditando). Los pueblos del Pacífico son muy marginados por el Estado, no hay agua potable. Las condiciones de salud son muy difíciles. La educación que nos dan es más “racista” en beneficio de ellos y en detrimento de nosotros. Empezando por eso ¡para que hablar! (comenta transformando su timidez en un aire de más carácter crítico)

- *N: Víctor, como llegas a la ciudad? (pensando en su travesía de Guapi a la capital colombiana)*
- *V: Fue un conducto regular: llegué a Tuluá y me pareció la “gran ciudad”, luego a Cali y.... (risas) y ahora vine a Bogotá (muestra con cierto asombro una expresión de sorpresa por la capital). En Tuluá estuve de paseo y luego llegué a Cali a prestar servicio (militar obligatorio) en la base aérea. Allí hicimos un cuarteto entre música romántica y música del Pacífico, de Guapi (y canta algo de lo que interpretaban)... “yo soy guapireño...”. Estuve en la orquesta de los oficiales como cantante pero el racismo se sentía muy fuerte (reiterando su posición crítica que iba a atravesar la siguiente discusión). Esto era “el Ku-Klux-Klan”. En la fuerza aérea se siente mucho racismo. Había negros que estudiaban para oficial pero no los pasaban. Igual en la Marina. Para saber que Prudencio Padilla fue el pionero de la infantería marina y era “negro”.... que le ayudó a Simón Bolívar. Le decían el “negro” Padilla... irónico! (exclama después de esta pequeña lección anti-racista). Yo estoy muy cercano a organizaciones de defensa de derechos de los negros porque me duele (me comenta para ubicarme en su contexto, y porque me estaba de alguna manera desviando la charla hacia sus críticas). Me guió por un gran padre de la filosofía, Malcom X (medita). Retomando, en Cali llegué a la Cevichería Guapi, y me encontré con Julián, el mejor guitarrista del Pacífico, él era de Guapi. Cuando Julián murió quedó el combo de él. Yo ingresé y ahí tocábamos de*

todo: Bolero, Son cubano, Salsa, Pasillo.... con la orquesta. Al principio el Folclor no lo había cantado. Allí conocí a Máximo Flórez, el cantante de Bahía, a Julio el bajista (de Bahía). Yo, la música folclórica no la asumí, tuve que despertarla, exigirme mucho más. Me tocó exigirme mucho más porque ellos eran muy disciplinados y tenían una estructura muy exacta (alrededor de la investigación del Folclor del Pacífico). Todos los Domingos nos presentábamos allí (en la Cevichería Guapi) durante la tarde. Desde entonces me decidí definitivamente en la música y he recibido mucha “receptividad”. Con la gente de Bahía aprendí más música folclórica del Pacífico, más que el Combo de Julián (con quien interpretaba baladas). Candelario (me agrega sobre el director de Bahía, gran intérprete de la marimba) estudió en Cali junto con Julio, quien andó (sic) conmigo en Guapi en la bohemia, pero luego se vino a la ciudad. Yo en cambio presté servicio y luego trabajé en la cárcel durante año y medio. Por eso llegué después que Julio a Cali. La Mojarra Eléctrica viajó a Cali porque iban para el Ecuador (a concursar en el Primer Festival de Música y Danza Afro americana en Esmeraldas, en el 2002). La Mojarra Eléctrica comenzó hace tres años en Bogotá, viajan a Cali para buscar dos parejas de bailarines para viajar a Ecuador al concurso, para preparar una coreografía con unas parejas de Guapi, con un compañero con quien yo vivía llamado Pascual, que era guapireño. El me dice que lo acompañe a un ensayo, y yo le dije ¡no, no voy a ir! (dice con tono de rechazo) voy a quedarme durmiendo (risas), y a última hora digo, ¡que me quedo haciendo aquí!.... Y entonces fui al ensayo y estaba la Mojarra Eléctrica que para entonces se llamaba Bámbara Urbana en el 2002. Pero ya tenían la idea de la Mojarra Eléctrica (acota para evitar confusiones). Era un formato folclórico pero le metían bajo eléctrico y guitarra. Ellos ya habían logrado un tercer puesto en el Petrónio Álvarez como Bámbara Urbana (hace una pausa y retoma). Bueno, entonces fui al

ensayo, la cantante de ellos estaba con disfonencia (sic), que posiblemente no iba a venir. Al final me aprendí una canción y les gustó para el concurso, canté Kilele (canción tradicional muy reconocida en el Pacífico) y entonces me propusieron que viajara al concurso para cantar con ellos una canción inédita... ¡y fue un poco improvisada! (risas), me la aprendí por el camino. En esa ocasión fuimos a Ecuador y quedamos de segundos.

- N: *Cómo te pareció la Fusión de ritmos que presentaban cuando eran Bámbara?*
- V: Pues! (se queda pensativo como recordando su escepticismo para entonces), al principio no me parecía, porque no estaba acostumbrado a escuchar fusiones. Tenían Jazz, Rock y a veces sentía cosas como contratiempos, atravesados y yo nunca había cantado ritmos con antirritmos. Al principio yo no quería, pero luego empecé a entender el concepto de la “Fusión” y de lo que era una propuesta y un sonido único (aseverando el espacio de la “Fusión” como un espacio de “autenticidad”). Entonces como que fui entendiendo (dice con voz paciente). Entonces (retoma ya entregado a sus recuerdos), volvimos de Ecuador, volvimos a Cali. Ahí estuve desde Febrero hasta finales de Mayo, yo estaba para entonces en una época de crisis porque había pocos contratos. Bahía casi no tocaba, fue difícil. A finales de Mayo entonces decido viajar a Bogotá. Me encontré con bastante racismo en la capital (nuevamente incidente con sus críticas anti-racistas), pero sin importarme los racistas, necesito una forma de desarrollar un potencial, en mi caso la música y la voz, que yo pueda competir y dar buenos resultados, y para eso necesito a mi comunidad, a mi familia de negros (bifurcando nuevamente la dirección hacía sus reflexiones). A pesar de que hay muchas diferencias entre los negros, por regionalismos, al igual que una familia debe existir diferencias, pero ante todo no dejamos de ser familia para apoyarnos. Los momentos

críticos llaman a la hermandad. Por ejemplo los colombianos en el exterior se unen más (se ríe mirándome como haciendo entender a través de sus ojos el porque de lo que decía; yo permanezco atento). Con mi guitarra canto canciones con letras de reflexión. Por ejemplo tengo una canción propia que habla sobre Tumaco y porqué se han olvidado de él. Otra canción que se titula “Nostalgia africana” (en ese instante se escuchan sus compañeras de apartamento coterráneas cantando unas melodías de fondo muy folclóricas, y Víctor empieza a recitar mirándome convencidamente a los ojos un pasaje de la canción). Son canciones más enfocadas a que la gente las sienta (dice con una expresión de fuerza representando con las manos un movimiento de incorporación de la reflexión). Con la Mojarra también asumo una posición pero más como música, como género aunque últimamente estoy empezando a utilizar mis letras en canciones: “...Pacífico pulmón del mundo, África cuna de la humanidad...”. En el último concierto de la Media Torta arrojé algunas frases.

- *N: Sí, por supuesto, yo lo escuché. Además escuché una frase en vivo que conmovió al público y fue cuando dijiste: “aprovechemos esa ocasión para que “nosotros” (refiriéndose a todos los asistentes negros y afro a este Festival Petronio Álvarez en Bogotá) nos untemos un poco de “ellos” (a los de la capital) y viceversa” (dije de forma emocionada por tal recuerdo).*
- *V: Ah, sí! (expresando con un rostro de satisfacción). Aproveché la invitación (retoma) de la Mojarra y aproveché para venirme a Bogotá para conocer la ciudad*
- *N: Llegaste como aventurero! (exclame, risas de los dos)*
- *V: Sí, bastante (riéndose a la vez que ufanándose por su aventura)*
- *N: Tienes que hablar con Manuel Zapata (pensando también en el escritor y activista africanista, recién fallecido, a partir de mi conocimiento profundo de su vida y obra,*

por haber creado buenos lazos de amistad con él). A él le dicen el trotamundos! (le agregué).

- V: Sí, por supuesto, hace poco estuve dialogando con él y me regaló un libro en épocas de un encuentro de “expresiones negras”. Pues sí, (retoma) yo ya le perdí el miedo a la ciudad. Entre otras cosas hemos estado trabajando con teatro, pues, para uno sobrevivir. Pues sí, llegué acá a Bogotá, a conocerla, a estar en la Jiménez, la “diecinueve”.
- N: *Cual es esa anécdota de la “calle 19” (que yo conocía por sus “mojarreadas” en las esquinas de esta calle, fuente de inspiración del título de su trabajo discográfico)*
- V: Pues ellos (la Mojarra) empezaron en la calle 19, yo estaba en Cali pero cuando yo llegué todavía tocaban allí. Tocaban clarinetes, llevaban cajas, redoblantes. A veces se unían con los integrantes de Curupira, pero estaba claro quienes eran quienes. Yo alcancé a cantar en la calle. Eso se llama “Mojarrear” diferente a “Chisga”, que es (esta última) la súper presentación que aparece por ahí una vez al mes. Pero también empecé a moverme también solo a cantar en diferentes sitios con baladas sesenteras. Los sitios que me abrieron las puertas fueron Zulya en la Macarena; en Desestrés, Rayuela, Híbrido en la Candelaria, en Casa de Citas con Mojarra Eléctrica, en universidades y eventos con negritudes...con Carlos Rosero (líder de las PCN) tocando por la “causa”..... si hubiera o no hubiera dinero. A mí me interesa la “causa”, de nuestra unificación, de nuestra existencia. Me estoy presentando en Colombia Negra, la casa de la cultura, arriba de las Torres del Parque. Acabamos de terminar unos eventos. De ahí he aprendido muchísimas cosas. También con Leonor González Mina “La negra grande de Colombia”, grabé en el último c.d. suyo. También estuve en la escena

haciendo de remador en el montaje escénico sobre las ballenas de Martha Senn (sorpresa y risas mutuas)

- *N: Ah sí (interrumpí nuevamente emocionado tras haber estado muy atento a lo que relataba). Ya me acuerdo de ti (dije sorprendido, mientras que Víctor empieza a cantar un pedazo de ese montaje)*
- *V: Sí! nosotros cantábamos y actuábamos -remando y simulando matar ballenas- una respuesta (a manera de coro responsorial) a Martha Senn. Yo soy barítono pero ahí me tocaba “bajar” (lograr llegar a una tesitura muy baja) bastante (empieza a emular el canto grave). Entonces yo siento que me he ido conectando con lo folclórico (nuevamente bifurcando para retomar ideas). En mi canto entonces utilizo tanto canto lírico (refiere a los vibratos y otras técnicas vocales comunes en artistas románticos y cantantes de ópera) como el canto folclórico (guapireño). Las técnicas (de la coral occidental) de una u otra forma me han ayudado para no maltratar la garganta.... que ha estado maltratada en Bogotá por el clima..... entonces me sentí obligado a acudir a estas: antes de comenzar un concierto hago calentamientos, cuando el concierto está encima entonces caliento con la primera canción, esperando que la canción sea un poco suave y no tan alta.*
- *N: Tú conoces algo acerca de la teoría musical (en el sentido occidental), por ejemplo, sabes cómo armonizar cuando te piden que hagas una segunda voz en determinada línea melódica vocal? (pregunté para averiguar si poseía conocimientos de la tradición occidental manejados en la Mojarra)*
- *V: No, pues yo manejo “octavas” (notas homófonas en un rango ascendente o descendente a la fundamental) pero de manera inconsciente, es más por cuestión*

auditiva. Desde que me den a mí una melodía yo me la aprendo y la agarro de una. Yo me concentro en mi voz. No hay problemas con otras voces.

Para situar un poco más la discusión en cuanto al fenómeno de la “Fusión” en Bogotá, quise inquirir acerca de sus propias reflexiones sobre el tema.

- *N: Cómo has percibido el fenómeno de la “Fusión” en la ciudad (de Bogotá)?*
- *V: Yo creo que el trabajo de Fusión en Bogotá, ha tenido mucha receptividad, porque la gente ha sido bastante sensible frente al hecho de que hace un tiempo atrás, la música del Pacífico inicialmente no se conocía (refiriéndose específicamente al trabajo de la Mojarra). Ahora un grupo folclórico lo están llevando a parques, a teatros, auditorios, bibliotecas, etc.!. La gente en la capital ha sido más receptiva. Yo siento que ha sido valioso. Están cambiando (los habitantes de Bogotá en general) la percepción de lo “africano” de una manera que no sea más peyorativa, esto nos puede sensibilizar más el corazón y por eso nos conecta más!. Y creo que Curupira y todos estos grupos que se “encuentran” con lo étnico les están reconociendo eso a África... ¡el origen de la humanidad! (dice con cierto orgullo afrocolombianista). Yo siento que las cosas van mejorando porque hay un reconocimiento.*
- *N: Yo también siento que estas agrupaciones son como un “laboratorio democrático” a través de estos reconocimientos socio-culturales mutuos. Cómo son las relaciones (interculturales) entre los integrantes de la Mojarra?*
- *V: Con respecto a clasismos y racismos.. ¡yo soy muy fuerte y lucho!. Ayer un policía (me comenta a manera de anécdota y digresión) mientras yo subía a Monserrate me llamo y me dijo “Hey, Calimeño ven para acá” yo me le acerqué y le dije: “Yo me llamo Víctor Hugo (comenta con tono desafiante) y usted cómo se llama?” y me quedé mirándolo, y cuando me fuí le dije: “a todos los humanos les gustan que los llamen por*

su nombre”. En la Mojarra (sitúa la respuesta) nunca he sentido el ambiente pesado, y creo que es una de las razones por las cuales estamos ahí... ¡la de reconocernos!. Ellos ya me conocen. Para cuestiones de trabajo, el grupo es un “colectivo”, aunque se le da la prioridad a ciertos integrantes. Se les pide la opinión a todos pero se le da prioridad por ejemplo a lo que dice Jacobo (director y clarinetista).

- *N: En términos generales sientes que existen “ganancias” en el “encuentro” (inter-cultural) dentro de la Mojarra?*

- *V: Claro, uno aprende muchísimo. Hace parte de una revolución que de una u otra forma está pasando. El hecho de que cada uno aporte lo que trae de su región y lo integre ahí.... ¡es una revolución! Todo el mundo aporta lo que tiene. Y eso es lo que nos da, claro, un sonido particular. ¡Se van ganando cosas! Yo creo en medio de mi rebeldía ante tantos temas, que la solución no está en matar a la otra persona, lo que han llamado “limpieza” social. Llaman limpieza matar a una persona. Entonces yo creo que desde la música se hace revolución donde no se derrama ni una gota de sangre. Es la única revolución que no deja más sangre. La gente cuando le hablan de revolución piensa en sangre, pero la idea es: desde la música.... lo contrario (risas de satisfacción).*

En ese momento confirmaba a través, no de los jóvenes urbanos, sino de un joven migrante del Pacífico, que lo que pasa entre los jóvenes vinculados con la música, es la manifestación de un devenir, una nueva forma de hacer política desde la estética musical: unas “ciudadanías del re-en-canto”; y que por demás, las bandas de “Fusión” sin lugar a dudas, emergen como un gran espacio de re-conocimiento inter-cultural de jóvenes en la música.

- *N: Estas reflexiones las llevas a la Mojarra?*

- V: La Mojarra es el resultado de lo que aportamos todos, pero lo que yo tengo como trabajo es mi “identidad”. Es diferente. lo que yo tengo lo apporto a Mojarra y ahí se une con lo de “otros” y da como resultado Mojarra. Cuando yo trabajo como independiente da como resultado Víctor Hugo.

Víctor nuevamente me hace entender nuevamente –y de forma un tanto lacerante como su actitud “eléctrica- el valor de la diferenciación cultural y subjetiva para enriquecer el encuentro musical y por supuesto, social. Aprovecho este momento, para empezar a dialogar sobre temas de órdenes más estructurales (económico- políticos) que atraviesan sus planos cotidianos:

- *N: Hablemos un poco acerca de la situación socio-económica de ustedes, partiendo de sus relaciones con el mercado, con productores, managers, distribuidoras, etc.*
- V: Pues yo creo que grabar un c.d. no es la solución, es un paso a seguir. El disco lo grabamos independientes pero tuvimos que conseguir manager. Y ha habido ciertas tensiones con el manager. Porque prestaba solo la plata pero no quería ¡arriesgar!. Y para mi es una lógica de ¡ganamos todos o perdemos todos! (dice, poniéndose un poco ofuscado por la reflexión). Que las primeras copias que se vendieran eran para cubrir la plata que él presto y salvarlo. Entonces para mí lo que pasó fue que el nos prestó una plata y lo que se hizo fue pagarle, y ahora se parten las diferencias por igual. Esto fue todo para su beneficio!. Si hubiera sido un préstamo, después de pagarle, la ganancia toda debería ser nuestra. Si se corre como inversión corremos el riesgo todos (continúa un poco molesto). El es un manager que busca conciertos para orquestas, al principio él nos distribuía el disco pero luego tomamos la decisión de dejarlo en manos de Millenium, oficialmente en Tower Records (tienda de discos importante a nivel mundial). Sí (retoma), lo que se quería inicialmente era mostrar el trabajo, y se suponía

que un manager nos iba a conseguir conciertos y realizar una buena gestión que nos permitiera estar tranquilos, pero no sirvió así. Yo personalmente ya tomé la decisión de no seguir –con este manager-. Entonces les propuse a los integrantes que si ellos siguen así, entonces que ellos se “cacen” como Mojarra y yo como invitado (me comenta un poco iracundo). Es una decisión que yo he tomado radical, a no ser que nos movamos más y pudiéramos siquiera salir al exterior a una gran gira. Yo quiero ver resultados porque yo me exijo mucho en lo que hago. No estoy de acuerdo con que llegue alguien y nos explote y no haga nada.

- *N: Entiendo, pero entonces que curso han planteado seguir?*
- *V: Pues el grupo ha ido madurando un poco más, un trabajo con más letras (porque antes como no tenían cantante entonces era un repertorio más instrumental), entonces la idea es que venga un próximo c.d. más cantado. Vienen temas como “La Pataleta” (“..en el mes de Mayo..”, canta un poco), una canción que se titula “La Mojarra” (“..vengo con un plato de mojarra, con limón y patacón..”, sigue cantando), tenemos “Calle 19... (ahí interrumpo).*
- *N: Letras muy urbanas, no?*
- *V: Si claro, porque en la composición que yo saco de “La Mojarra” es la unión del Folclor, Jazz, Rock, Rap... y es todo eso y a la vez ninguno. Lo que hay ahí es un sonido colombiano y a la vez un sonido único. Y yo con mi canto mezclo lo folclórico con lo urbano, esa es mi fusión y mi aporte.*

La respuesta de Víctor había esquivado un poco el sentido de la pregunta, pero surgió sin querer el prospecto de lo que vendría a futuro con La Mojarra en el plano musical. Aún así decidí insistir con relación a las circunstancias estructurantes en las que se veían envueltos:

- *N: Ya nivel socio-económico que crees que va a pasar con ustedes?*
- V: Pues yo no sé que va a pasar, porque yo no estoy de acuerdo con volver a firmar el matrimonio con el manager (reitera). Cumplo con mi función, ¡si hay que cantar yo canto!, hago las cosas bien, me preocupo por cada día mejorar, las nuevas canciones me las aprendo y esa es mi cuota. Si la mayoría decide continuar con el manager y yo no sigo en el matrimonio, sino sigo cantando igual, pero como invitado.
- *N: Pero todos tienen de igual forma el malestar, supongo!.*
- V: No, sí claro!
- *N: Yustedes han tenido planes de salir a otras ciudades o países?.*
- V: Yo creo que estando en Colombia, se puede mover muy bien en el país y sus ciudades con managers de acá, ¡para eso es lo único que sirven!, porque conocen los “contactos” en las ciudades. Hemos ido a Medellín y a Cali... y les gusta muchísimo la Fusión, en Tuluá también.
- *N: Y cómo se han visto envueltos con los medios de comunicación (audio-visuales)?*
- V: Los medios nos han dado la publicidad habida y por haber: City T.V., Caracol, RCN, por todos los medios hemos estado (hace una pausa haciendo memoria)... Señal Colombia, etc.
- *N: Y el disco les ha representado hasta ahora buenos ingresos?*
- V: El disco está a un muy buen precio (irrumpe). Pero no sé que pasa! (exclama un tanto angustiado). El disco no ha tenido problema, ha sido aceptado, ha sido comprado, pero el problema ha sido que no ha habido conciertos. Pero tocó inventarnos una figura con canciones de la Mojarra –en un formato más tradicional- llamado “Chirimía Mapaná” para rebuscarnos en la “chisga” ya que el manager no ha hecho nada y tampoco permite que nos presentemos como Mojarra (por cuenta de nosotros).

¡Chirimía Mapaná no debería existir! (dice mirándome fijamente). Yo creo que el “man” también está aprendiendo con nosotros..... hay gente que sabe buscar las presentaciones (argumenta con extrañeza). Este manager es el mismo de Sidestepper, Curupira, etc. pero no sé que pasa! Alguien me dijo una vez que “ellos” (los managers, productores o empresarios, etc.)... ellos tienen un grupo que les está dando (que les representa buenos ingresos), pero si viene otro grupo más fuerte, se casan con ese otro grupo que es mucho más rentable y empiezan a exigirle al anterior que reduzca sus gastos (reducción de integrantes, etc.). Porque es más fácil sacar a un grupo como Sidestepper con 5 personas que sacar a Mojarra con 10.

- *N: Lo mismo les pasó a Cabuya de Bucaramanga trabajando con Camilo Pombo (quien trabajaba con Cabas) exigiéndoles reducirlos de 9 a 5 personas (agregué conociendo muy de cerca el caso de los amigos).*
- *V: Sí, los managers agarran al otro y paralizan las bandas de atrás.*

Con el ánimo de volver a problematizar el poder de la representación –y explicación– del fenómeno a través de la categoría “Fusión”, quise indagar por la percepción que Víctor tenía de ésta:

- *N: Qué opinas a propósito del mercado de este nuevo movimiento musical, de su categorización como “Fusión” o “Folclor Urbano”?*
- *V: Yo creo que esto es un “nuevo sonido colombiano”, pero colocarle nombre es muy complejo (cerró contundentemente su respuesta, de forma muy indiferente por el tema a diferencia de Jacobo y Tomás).*

Terminado este comentario, me encontraba perplejo, en suma por la calidad de persona con la que me encontraba, esto era, por esa mezcla volátil entre talento, nobleza y actitud crítica en una persona. Víctor sin duda alguna era la encarnación más viva de lo que pasaba

a propósito del diálogo intercultural entre sujetos/cuerpos sociales juveniles en diferentes escalas: banda, ciudad, país, continente, mundo.

De tal suerte, con Víctor podía socavarse de alguna manera los fundamentos de algunos lugares comunes desde la academia, sobre un “pesimismo” epistemológico a propósito de los usos del Folclor o de sonidos étnicos en los nuevos campos culturales; lo que el etnomusicólogo Jose Carvalho decidió titular “canibalismo” o “fetichismo” de las músicas tradicionales en la nueva industria y sensibilidad fonográfica contemporánea. Con la Mojarra, por el contrario, observamos a través de sus diálogos y prácticas inter-culturales cotidianas, la idea de que su empresa no está fundamentada en una “canibalización” instrumental de músicas “otras” sino que su programa elucida un proyecto ético-estético-estructural “otro” a través del re-conocimiento mutuo. Víctor, lejos de omitir una posición muy crítica con respecto a las “exotizaciones” y demás racismos “sublimes” (pero no menos violentos) insinuó durante toda la conversación su afán porque se le re-conociera por sus aportes desde su tradición, la diáspora africana en relación con elementos modernos y contemporáneos que las “grandes” ciudades le nutrieron durante su peregrinaje.

“Respeto y bohemia carnalesca”, elementos que constituyen sin lugar a dudas los fundamentos subjetivantes del vocalista melódico de los “mojarros”, que en sus periplos, guitarra en mano y Folclor Urbano en sus letras, se trasluce como un “pacífico más eléctrico que nunca”.

4. Mojarra Eléctrica “está en la casa”: ¡Somos más....unidos en la comparsa... al estilo colombiano!.

El público ingresa al auditorio de forma sigilosa, ansioso por la celebración, como buenos comensales expectantes del ágape musical. Tres mil pesos era el valor de su boleto

de entrada al festín. Contaba –mal contado- alrededor de unas mil quinientas personas. Ya han pasado los tres timbronazos para dar comienzo a la ceremonia. Aún así, los músicos apenas se asoman uno por uno de forma furtiva a la tarima. Las razones: el sonido no ha podido llevarse a feliz término por problemas ajenos al acto prescriptivo de los ingenieros; seguramente de estos problemas e imprevistos que afloran dentro del curso normal de cualquier concierto. La gente, una vez reconoce lo que pasa, empieza a orquestar una creciente oleada de aplausos, inicialmente a destiempo, pero que poco a poco empiezan a resolver en un unísono que hace un *crecciendo*, que jala a la vez que motiva a los músicos -que apenas pueden entender el porqué del percance-. La multitud se hace notar, los gritos histéricos parecieran ser la clave para -por una suerte de “magia”- ajustar los problemas técnicos y dar así comienzo al ritual sonoro.

Así es, sin más llega el momento. Los músicos ya están situados, los vocalistas hacen presencia en el escenario y, de forma intempestiva, irrumpe Tostao (el rapero chocoano para entonces invitado) con una muy fuerte bienvenida, con un tono que permitiría alentar y atrapar a los espectadores ávidos, por algo más de 10 minutos de espera, dando comienzo a su festín musical: “ya se superaron los problemas técnicos, y vamos con toda”, expresó mientras los instrumentos hacían cada uno de forma independiente algunos pasajes sonoros probando el sonido y rectificando sus afinaciones. “De antemano pedimos mil disculpas..... con ustedes: ¡Mojarra Eléctrica!”, nuevamente otra explosión de histeria y una larga ovación, así como un ohhhhhh que no sucumbía. Se marcan cuatro tiempos para dar comienzo con las baquetas de Richard (el baterista invitado) y de forma creciente empieza una canción inédita con el tambor alegre tocando un ritmo de Puya. La guitarra hace un rasgueo de un acorde, dejándolo suspendido como navegando por encima del colchón rítmico que seguía hilvanándose de fondo. Con la

guitarra, daría comienzo al acompañamiento de las palmas por parte del público en diálogo con los vocalistas que también encontraron en las palmas su dispositivo para empezar a comunicarse con el público. Huelga decir que la gente inicialmente estaba aún así impávida, pero poco a poco, como en ningún otro momento del festival –que yo había rumiado de forma juiciosa- había estallado de manera desenfrenada a bailar al son del complejo multigénico que manaba de los re-creativos “mojarros”. Una progresión de acordes alterados cromáticamente (particulares del Jazz) y en un ascenso de semitonos acompañado también por una dinámica creciente en sus decibeles, se dio la entrada maestra al momento de la fusión: los clarinetes atacaron con el tema (melodía principal) de la canción con mucha furia y descarga, y el ingreso del bajo haciendo temblar el piso con sus vibraciones y de la mano de este a la gente que se desprendía del piso como si este fuera un trampolín. Jacobo (el director y primer clarinetista) se trepa sobre esta descarga y violenta con su solo de improvisación, con una furia que le suele caracterizar dentro del movimiento. Culmina y le suelta el turno a Lucho (guitarrista), sus vocalistas le señalan y aplauden. Paradas y despliegues, una combinación de lo que los músicos llaman Groove (conexión casi maquinica de todos los elementos puestos en escena). Una vez resuelta las “vueltas” (compases) de los “solos” (protagonismos de algunos instrumentos), entran los dos vocalistas haciendo un rap donde se aluden cantos como “ten cuidado”, “con el tumbao”, “Colombia ten cuidado”, “mirar pa otro lado, pa fuera”, casi todos los músicos de la Mojarra apoyan al vocalista con gritos “Colombia”, “cuidado”, “por fuera”. Es como una suerte de manifestación discursiva exhortando al público a reflexionar sobre la “colombianidad” si se quiere, como invitando a una recuperación identitaria, en este caso, a través del goce de las “propias” músicas. La gente está perpleja y cautiva por semejante construcción artística y performativa. Esto es, sobre la paratextualidad vislumbrada en la

imbricación: música, textos, poder y puesta en escena (lo que Cruces ha llamado “sinestesia” en la música). Termina con unos acentos al unísono por todos los instrumentos. Los aplausos nuevamente y Tostao no deja escapar la euforia del público: “Buenas Noches (dice enérgicamente con su tumbao rapero), como estamos todos, bien? (más aplausos) y vamos mejorando!, Mojarra Eléctrica, eso es lo que hay!”. Una vez culmina, la gente apaga casi inmediatamente el aplauso como un hoyo negro que hace una implosión sonora. ¡Sonido, sonido! reclaman algunas personas en el León de Greiff, ¡el clarinete no se escucha! dijo alguien desde el público; palabras casi más que efectivas para que Jacobo con su clarinete diera comienzo a La Palma de Chontaduro (de Miguel Vicente Garrido, maestro del folclor de Chirimía chocoana), canción que aparece como track número 2 en su disco Calle 19. Apenas ya en esta segunda canción pude empezar a digerir lo que pasaba en cuanto a la ubicación de sus integrantes y los instrumentos que aparecían en escena. Se trataba de una organización organológica que se podía leer de izquierda a derecha en la puesta en escena comenzando con Tomás y su tambora, seguido de Lucho en la guitarra eléctrica un poco adelante, Richard en la batería un poco más atrás, Alejandro con su alegre y platillos de latón más adelante, y en la parte derecha un poco escondidos aparecían en orden consecutivo Julián Arana y Jacobo Vélez en los clarinetes, y cerrando una suerte de media luna “Pelos” con su bajo eléctrico. En la parte frontal aparecían los dos vocalistas, Víctor y Tostao, quienes cocieron el stage durante toda su presentación. No flaqueaban en sus movimientos corporales que oscilaban entre saltos de izquierda y derecha, e incluso de atrás hacia delante para estar muchos más próximos al público y compenetrar más la banda con el momento.

Continuando con la contemplación del evento, en esta segunda canción la gente, como un efecto de bola de nieve, se sintió contagiada a bailar y a responder los coros de la

canción con un “...culebrita blanca, culebrita negra...”. Una tercera canción inédita, apareció con el nombre de “La pataleta” (de Alfonso Córdoba “El Brujo”), una canción cuyo estilo original es un Abozao con mezclas de Son cubano y Guaracha que se presentó con sus respectivas adaptaciones y fusiones por parte de los jóvenes de La Mojarra. Hasta ese momento, todos ya palpitábamos con la Mojarra, pero yo trataba de percatarme de la experiencia comunicativa que se desplegaba en ese encuentro con toda su fuerza dionisiaca. Y no era otra cosa que un carnaval muy urbano y a la vez muy político desde una *performance* que exasperaba de forma lacerante los conservadurismos estéticos de muchos de los asistentes, obligándoles, como una “magia” social (Bourdieu) a abandonarse en la interacción ritual del evento. Así lo sentí personalmente. La multitud carnavalesca se comunicaba en un gesto ritual con la banda, y juntas partes acrecentaban esa “sintonía” (*tuning in* según etnomusicólogos como Francisco Cruces y Ruth Finnegan evocando al sociólogo fenomenólogo Alfred Schultz) en una socialidad corporal, que a través de un mismo “deseo” individual y colectivo (Deleuze y Guattari), se supeditaban mutuamente a seguir “gozando” con el “tumbao” de esta mezcla musical irreverente.

Llegaba una cuarta canción, incluida en disco “Calle 19” titulada “Paticúa”, composición de Jacobo, que empieza en el disco con una guitarra con ritmo Funk. Pero en el concierto empezaba con la evocación del tema de esta guitarra, en un juego de insinuación y ocultamientos. Algunas personas captaron (mos) el juego de Lucho, su guitarrista. Esto me dejó pensando acerca de la manera como la Mojarra de alguna forma saben que pueden empezar a cautivar al público que ya conoce su trabajo por medio de una seducción con motivos melódicos, células rítmicas y temas de sus composiciones. Lucho da la salida y, como en la versión del disco, percusiones y vientos hacen de la suya al comenzar con una muy fuerte y “pesada” sección instrumental, una cascada sonora muy

furiosa. Diversas citas musicales empiezan a través de los clarinetes a crear un efecto que evoca el Folclor del Atlántico, pero con una densidad característica de las agrupaciones del Funk, reconocidas entre otras cosas por los ataques sincronizados y fuertes de sus vientos. El efecto creado entre la tambora (que marca un ritmo de Porro y Cumbia) y la batería (muy funkera) sugería una sensación de “descarga” rítmica muy volcánica, que abría paso a un solo de guitarra de Lucho apoyado por un grito de Víctor muy característico: “oye, mojarízate”. Termina el solo y Tostao hace de las suyas con su “tumbao rapero” que hacía contrapunto con los coros “pesados” del resto de integrantes. Termina la canción y Víctor se apropia del micrófono: “... con mucho cariño a todos, esto nos sale del corazón”, dirigiéndose de forma romántica según lo conocemos por su trayectoria de vida. “Música, música colombiana, música de ustedes, ¡música nuestra! (eufóricamente) ¡música de todos! para que la disfrutemos y la bailemos: Mojarra Eléctrica”. De esta manera comienza la siguiente canción, otro tema tradicional de Chirimía inédito y arreglado por los “mojarros”, con un coro que el público responde “que te va a encantar”, con una gran intervención de Tostao con un rap flow que empieza a hacer contrapunto con unas melodías de la voz de Víctor muy líricas que acuden a una tesitura muy alta en su rango de voz. El siguiente tema es presentado por Víctor a través del pasaje hecho de aplausos del público: “queremos presentar una canción del grupo que se llama El Camarón..... para ustedes..... que no les pase lo del camarón”. Y con esta introducción alegórica a la trama del argumento lírico se da inicio a la canción con un pasaje melódico dirigido por los clarinetes. El tema, un Currulao compuesto y fusionado (arreglado) por Jacobo, donde las estrofas y los versos son cantados a dos voces con intervalos de terceras que son ovacionadas por las palmas del público que no cesa de emular el baile tradicional- o en algunos casos intentándolo- al son del “tumbao eléctrico”. Al calor de aplausos: “.. bueno, esta canción se la traemos en

bandeja de plata” dice Víctor, y remata inmediatamente Tostao “...para los que les gusta el pollo”. No dio espera esta nueva insinuación acerca de la canción “más conocida” de la Mojarra, que hizo estallar los aplausos y gritos histéricos del público más conocedor de su trabajo: “Bandeja con Pollo”, composición de Tomás que abre y cierra su disco Calle 19, y por demás, canción que –según criterio de los “mojarros”- debía ser la elegida para ser llevada a formato de video oficial. Arranca a un tempo más acelerado que en su versión fonográfica, y los fuertes coros de: “bandeja con pollo” que atraviesan casi toda la canción fueron también mimetizados por el público que no escatimaba esfuerzos para bailar y corear arrojados en semejante descarga sonora. Chirimía, Rap y coros pesados se confundían en la cascada musical compuesta por los temas y motivos melódicos, fuertes y desgarradores desde el bastión de los clarinetes. Las paradas y ataques groovies, los silencios alternando con las descargas hacían manar desde su trinchera en stage la fuerza carnavalesca que disipaban estos jóvenes músicos al público. Termina Tostao hablándole al público “esto es de ustedes, para ti, para el, para todos”, y con esto comienzan los clarinetes con uno de los temas del disco Calle 19 titulado “Parió La Luna” (tema del Folclor Tradicional Del Chocó arreglado por la Mojarra). Simultáneamente, para mi sorpresa, empiezo a escuchar cómo la gente se adelantaba al coro de la canción junto con el tema del clarinete que le evocaba: “... parió la luna, parió la luna, parió la luna, ehh”; y con esto, se hacían más cómplices tanto públicos como “mojarros”, que encontraban en el Folclor un lugar que les permitía entregarse a la experiencia imaginaria y ritual del carnaval, a la vez que con una identificación con lo “propio”, lo “colombiano” en la música. Este carnaval “híbrido” era el pretexto para que el “yo” se confundiera con el “otro”. Permitía elucidar desde las estéticas y las efervescencias que le constituían, una forma de política diferente toda vez que se vislumbraban novísimas formas de “estar

siendo juntos en el mundo” a través de la música y su ritual en escena. Una multitud –de múltiples vectores socio culturales- que se congregaba alrededor de este carnaval “Fusión”, y que desplegaba *in situ* todo su “poder constituyente” (Hardt y Negri) y eficacia simbólica (Bourdieu) cada vez que encontramos a diferentes sectores y diferencias socio-culturales (e.g., jóvenes, adultos, hombres, mujeres, niños, rockeros, raperos, etc.) socavando las desigualdades e identificándose mutuamente en el encuentro festivo. Era una suerte de un “nos-otros” que se mostraba como otra forma crítica frente la fragmentación y desigualdades que habitan lo cotidiano de cada uno de los sujetos que hacíamos “presencia” en el lugar, donde a mi juicio, no se escondía la avidez de comunicación en medio de un país –y sus ciudades- desgarrado por las violencias cotidianas y sus dispositivos. En este momento del concierto, pude experimentar el ritual que “fusionaba” los cuerpos sociales asistentes a este ágape disolviéndoles en una “socialidad” (Maffesoli) o “communitas” (Turner) que permiten abrir nuevas posibilidades de imaginarse y practicarse de “otras” maneras posibles, diferentes a los órdenes hegemónicos que habitan y estructuran las vidas cotidianas. Hasta este punto, varias personas (jóvenes, viejos, negros, mestizos, blancos, hombres, mujeres, etc.) se “fusionaban” a través de la fuerza creativa del carnaval del que por supuesto, eran constituidos y constituyentes.

Los aplausos y gritos de ovación hacían que se obnubilara los gestos de agradecimiento de los músicos hacia el público. “El siguiente es un tema nuevo, se llama Calle 19”, la gente seguidora mitigó sus aplausos en la medida que no reconocían la inédita canción. Tostao en un gesto muy hábil introduce un comentario para obligar a retomar la atención de la gente “.. bueno, con esta canción nos vamos..”. La gente grita con poca angustia un “no” frenético y contundente que se extendía des-ordenadamente como una fuga musical contemporánea. “...Se llama Calle 19 y va” dice Tostao abriendo paso a la

canción con un Rap alegórico a la presencia de la Mojarra: “Mojarra Eléctrica, que es lo que querés?”. Una canción en mi criterio musical fascinante, producto de un poema del escritor nadaista Jota Mario Arbeláez (como me lo hizo saber Jacobo) a propósito de uno de sus poemas sobre la vida nocturna en la “calle diecinueve”, calle principal del centro de Bogotá que inspiró el nombre del disco y curiosamente, tiempo después, la canción (que no figura en el disco). Inspiración que identificaba a sus integrantes con estas experiencias en el sector, dado a que se habían visto familiarizados con este caótico y turbulento lugar del centro de la capital. “Calle 19”, una canción inédita compuesta entre Jacobo y Tomás, muy próxima a la Champeta y Rap pero con unos matices folclorizantes muy particulares a través de los ataques melódicos frontales de los clarinetes, generando un efecto emotivo que cautivaba y seducía la subjetividad colectiva del recinto acorde al ritual dirigido por La Mojarra. El público se sentía con el grupo, se identificaba con ellos, con todas sus convenciones y rasgos estilísticos que le perfilaban como una de las agrupaciones más importantes en la renovación de las músicas colombianas. Las voces abiertas aparecen aquí trabajadas como un recurso tímbrico-armónico que suscita una sensación sin igual, trayendo a la memoria un dejo nostálgico de quien se haya aproximado a la volcánica calle diecinueve a altas horas de la noche, toda vez que hallan en la canción ciertas citas textuales referenciales como: “ladrón de corbata, que cosa barata”, “a las diez y cinco” “la muerte te toca, asoma la cara hacia tu ventana”, “viene a chuparte la sangre”, “y nadie dice nada” y “nadie ni se acuerda de lo que hizo el otro” y un coro que dice “nadie vio y nadie oyó” con otro coro que responde haciendo un contrapunto: “nadie dice nada y nadie ha dicho nada”. La gente parece flotar en esta constelación etérea, musical, festiva a la vez muy crítica y reflexiva. En la mitad de la canción irrumpe Tostao con una descarga de Rap que jala hasta la erupción incontenible la sección rítmica., y la gente vuelve a resolver con

aplausos abandonándose en el colchón armónico-rítmico generado entre el rap flow y los coros (fuertes y abiertos): “oyó..... vio...”. Así, hasta que termina la canción con un clima a través de la guitarra en una progresión de acordes mayores (en una cadencia repetitiva entre los grados V- IV) que empieza a descender los decibeles de volumen atrapando a la gente en un momento de “re-en-canto” a la vez que de cierta angustia nostálgica por el ocaso del evento que se asomaba paulatinamente...: “muchas gracias, hasta la próxima” culmina Tostao. La multitud manifiesta su veredicto con una cascada implacable de aplausos, lentamente rasgando este telar con unos coros que imploraban por otra canción: “otra, otra, ...”, grita la gente cual convención propia del concierto popular al que nos hemos habituado para exigir una segunda salida de los artistas. El público hace exigible a través de sus emotivos aplausos ese “plus” de experiencia musical antes de dejar ir a sus artistas. Jóvenes, viejos, de diferentes etnias y géneros se hallan juntos aplaudiendo y demandando “re-en-canto” al unísono. Se dilucida la efervescencia de una socialidad, de una “comunidad emocional” que hace “presencia” con todo su fuerza dionisiaca y despliegue constituyente. Tres minutos bastaron para que las súplicas del público “obligaran” a los “mojarros” a salir nuevamente de las bambalinas a escena. Qué manera de comenzar la clausura de este ágape del primer festival nacional de Fusión”, sentía, con la tan esperada –y seguramente satisfactoria- presentación de la Mojarra Eléctrica. Tostao se acerca enérgico de un salto al público que estaba distanciado de la tarima por un espacio profundo donde se ubicaban algunos técnicos de luces y otros: “Esta canción tiene mucha identidad, escúchenla” dice Tostao vinculando de nuevo al eufórico público para abrir el “bonus track” del concierto. Por demás dejando ver a una Mojarra más discursiva, “comprometida” en los procesos de re-composición de las nuevas y/o alternativas músicas colombianas. Y a través de estas músicas, aportar en la creación de nuevos imaginarios y

prácticas “otras” que permitan concebirnos y reconstruirnos en una renovada “nación” intercultural, en claves subalterna y poscolonial, si se quiere. Pues bien, la canción inédita que comenzaba no era otra que la que llevaba por nombre el mismo de la agrupación: “La Mojarra”, canción de Chirimía-Fusión a voces abiertas y coros que rezaban: “...que será lo que quiere, que será lo que quiere mamá...” correspondía la gente junto con el canto coral de los artistas. Los clarinetes no se conformaban con esta avalancha armónica desde los coros decidiendo treparse sobre esta atacando al público con más fuerza desde los pulmones de sus ejecutantes. Víctor con su gran voz “lírica” fusiona sus mixturas tímbricas modernas con el canto folclórico, logrando cautivar a quienes asistíamos, abandonándonos en su rima a la vez que coreábamos respondiéndole con gritos de barra brava hasta el final: “con la Mojarra, con la Mojarra, etc.”. Culmina y nuevamente el telar de aplausos. Aplausos que escoltaron a los músicos hasta los camerinos. El público no les abandonó nunca con sus palmas y gritos de ovación, como gesto de agradecimiento por semejante festín. Con este “bonus track” la gente, una vez arrojada en tal catarsis colectiva, se abrazaban y reían por tan memorable momento. Acto seguido se disponían a esperar ansiosamente a Curupira para experimentar el final de tan magno carnaval “híbrido” en su ciudad “global”.

Una vez salí, en el intermedio del evento, podía más allá de observar las personas, sentirme con ellas, haber reconocido en sus rostros y expresiones corporales la misma sensación catártica de haber concurrido a un ritual carnavalesco en la capital. De haber experimentado un placer netamente vagabundo sin pretensiones teleológicas (Maffesoli). De encontrarme en un “no lugar” mutante, generador de múltiples sentidos y vectores existenciales alrededor de la música. En suma, mi emoción se conectaba con el afecto de

“otros” por haber hecho parte de una patria inter-cultural *in situ* que se constituía -a la vez que diluía- en su presentismo. Pero claro, no podemos desconocer que cuando nos referimos a un “no lugar” virtual, este solo se materializa a través de un lugar real: el teatro León de Greiff, y que por supuesto, todos asistimos al evento gracias a las exhortaciones publicitarias que llevaron a cabo los organizadores del evento. Entonces, valdría la pena considerar problematizar si la experiencia mítica del encuentro con todos sus dispositivos de enunciación alternativos *in situ* no estarían siendo “domesticados” y “canibalizados” (Carvalho) por las mismas estructuras e instituciones del mercado. Acaso este festival sería indicio de que la “Fusión” estaba siendo producida como un nuevo objeto del deseo para alimentar la lógica del mercado?. Consideraba estas preguntas en el pasillo, pero el reencanto podía más que el escepticismo en ese momento. Diría que no se podría reducir el evento, dada la presencia del dilema entre el “creer o no creer” (Sanabria 2001; 2004). No se trata de una simple reducción de la experiencia a la prescripción del mercado, sino como algo que se teje en estas tensiones, donde espacio y tiempo, estructuras y experiencia fenomenológica, disputan a la vez que avienen entre sí en este emergente campo. De tal suerte, el León de Greiff aparecía para todos los asistentes en esta ocasión como un espacio estratégico de entrelazamiento de una racionalización inmobiliaria con la innovación estética que emergía de la experiencia performativa.

Para constatar esta aserción bastaba observar en los pasillos del teatro cómo nos comportábamos y sentíamos. Le pregunté a algunas personas acerca de su valoración con respecto al evento, tanto a amigos y algunos desconocidos (o recién presentados). Algunos ni siquiera respondían literalmente, simplemente no querían contestar elocuentemente para no interrumpir ese efecto “sinestésico” con el que se comunicaban todos los asistentes en

los pasillos del auditorio, a través de murmullos y silencios cómplices. Otros simplemente asentaban con la cabeza, perplejos, tratando de expresar su asombro por tan revolucionaria experiencia estética e interactiva. Esto me hace recordar la advertencia de Bourdieu a propósito de la experiencia comunicativa -individual y colectiva- alrededor de la música, leyéndole como una sensación netamente sinestésica e intersomática que no siempre pasa por el dispositivo lingüístico: “la música se escucha con el cuerpo” (Bourdieu 1984: 157). De tal suerte, la música logra una eficacia comunicativa e integradora a través de cuerpos que se con-funden en el acto festivo, como una suerte de verdadera “magia social”, más allá de pensar la música como un código formal o una fría algoritmia (reducida a una aplanada prescripción en la notación de la partitura y convenciones musicológicas), sino como un denso universo de evocación y comunicación (Cruces).

Mojarra lograr “evocar” y “crear mundos” a través de sus complejos multigénericos e hibridaciones re-creativas desde su puesta en escena y ritual performativo, en la medida que no es sino una representación -desde la práctica musical-, del encuentro cotidiano de múltiples comunidades “otras” en la capital –y con ellas sus músicas y demás saberes-. Por tanto su efecto estético y sinestésico no sorprende por su “eficacia simbólica” (por tanto su política) a la hora de atrapar y con-fundir las diferentes singularidades existenciales que concurren en un espacio lúdico como el de la “Fusión”. Entre otras cosas, los asistentes son en su mayoría los más cómplices a la hora de hacer parte de este caos dionisiaco que permite hallar una novísima forma de imaginar y comprender –corporalmente- un “otro” mundo social (Cruces). Muy seguramente cuando todos “regresemos a casa” estaremos mucho más dis-puestos (en el sentido bourdieano del *habitus*) y abiertos a re-construirnos en el encuentro con el “otro”, esto es, en una “yo-

otredad”, en un “nos- otros” en diferentes esferas y ordenes prácticos cotidianos. De ahí su política, un modo “otro” de socavar los fundamentos de la fragmentación, des-igualdades y las múltiples violencias (física y simbólica) (Bourdieu) que se anidan en las estructuras sociales cotidianas, con todo y sus dispositivos que les legitiman y re-producen.

Así, este encuentro “mojarrezco” posibilita avanzar en la trasgresión formal de las lógicas hegemónicas que siguen re-produciendo subjetividades fragmentadas alrededor de in-diferencias (miedos y odios) y des-igualdades (socio-económicas), siempre que empezamos a repensarnos a través del encuentro con un “otro” que nos habita. Dicho de otra forma, a través de la presentación de un nuevo “paisaje musical” (*soundscape*, Cruces) se nos manifiesta otra luz para reconstruir el “paisaje urbano” y con este el panorama socio estructurante. La Mojarra –como nos lo han hecho comprender desde los discursos y la práctica- nos muestra la música sin temor a equívocos, como uno de los más importantes espacios para establecer analogías con las sociedades en las que se constituyen y son constitutivas. Siguiendo a Cruces: “ (...) la orquesta moderna encarna, sin duda, el modelo musical más elaborado de cómo se entienden en Occidente la jerarquización funcional, la división del trabajo o las relaciones de poder”; con Mojarra encontramos otra forma de representar un “desencanto” frente a este tipo de estructuración no solo en la música sino en el orden social, mostrándonos otras formas de diálogos que se nutren de los *sensoriums* premodernos y posmodernos, como el “signo de los tiempos” (*zeitgeist*), a través de su profunda complicidad. En este orden de ideas, con Mojarra asistimos a un nuevo modelo disipativo de organización y re-creación que no se erige sobre un principio de autoridad centralizada (aún cuando existe un “director”), sino que sus procesos de composición, puesta en escena e improvisación, son si quiere, de “heterogénesis” (Guattari), donde hace

aparición un acto de distribución de la experiencia estética y creativa, de forma “heterocentrada”. Con este tipo de “tribu urbana” (en el sentido maffesoliano), se disuelven las jerarquías y verticalidades estructurales, pasando a un plano más des-centrado, horizontal, disipativo, en suma, “orgiástico” (Maffesoli). Por tanto, asistimos a un movimiento re-creativo, de deseos, emociones, afectos, etc. a saber, un movimiento “radicalmente más democrático” desde estas “ciudadanías del re-en-canto”.

Pero no solo en el plano de la distribución de los miembros e instrumentos se arrojan luces para reimaginar nuevos panoramas socio-culturales. Sino la misma música *per se* se presenta como subversiva y movilizadora de sentidos desde la política y emotividad del sonido mismo (McClary; Ochoa). Como nos lo sugiere Martín-Barbero citando a Ochoa, a propósito del papel movilizador y estructurador -de fuerzas y sentidos- de la subjetividad, la cultura, las artes, específicamente desde la música:

El que la cultura sea entonces ámbito de derechos y movilizaciones no impide sino exige la construcción de nuevas narrativas que den cuenta de todo lo que en lo cultural hay de deseo y subjetividad subversiva, lo que en el arte hay de cuestionamiento y desestabilización, en suma de *violencia que se le hace a la sociedad para que se mueva y cambie*: “muchos hemos experimentado la manera como una trasgresión formal (el ejecutar un bambuco con un armonía disonante por ejemplo) se traduce en una trasgresión moral del sujeto (que por tocar esa música se vuelve moralmente cuestionable) y en fuente de un desorden ruidoso nada deseado por las esferas dominantes de la sociedad” (Martín 2003b: 16, las cursivas son mías)

Siguiendo con Ochoa, con relación al poder trasgresor de la estética: “Más que un orden civilizatorio instaurado desde las artes, lo que tenemos es una serie de guerras

culturales a través de las cuales se disputa el sentido de lo estético en la sociedad”. Sin duda alguna, estas “guerras culturales” o “luchas sonoras” (Wade) están cambiando desde los jóvenes músicos de Fusión, los sentidos como estamos imaginando(nos) el sentido de la “nación” que (nos) construimos. Como se argumentó en una entrevista para la Universidad Javeriana, y para el caso de esta agrupación: “La Mojarra Eléctrica está en la búsqueda de ese sonido auténtico que logre perturbar el mundo”.

5. Mojarra en bandeja.... sónica: “Esto es música colombiana”.

“Esto es música colombiana”, expresión que recibe con brazos abiertos la primera y única producción fonográfica de los “mojarros” hasta la fecha: “Calle 19”, que encabeza la lista de los cortes de los “mojarros”. Nombres de los tracks que aparecen sobre un fondo que vislumbra las fotos en collage de unos edificios deteriorados, afiches promocionales en paredes, junto con otras imágenes que aparecen veladas por el fondo azul rey que hace contraste con unos rojos carmelos de las otras páginas del libro-carátula¹²¹.

Producido por la Mojarra¹²², contó la colaboración en la mezcla y masterización del disco de Papeto Guarnizo (el otro integrante) y del afamado “Teto” Ocampo, junto con Jacobo y Tomás en Estudio Beat. La “bandeja” impresa en el c.d. mostrando una bandeja “corriente” de mojarra frita, nos permite comprender su intención de “sabor” en la música del grupo. Una vez levantas el c.d. te das cuenta que en el ajustador del mismo aparece impreso de fondo una suerte de radiografía del mismo plato pero una vez terminado, es decir, mostrando una mojarra con sus espinas. Amarillo, azul y rojo, evocando la bandera

¹²¹ El nombre de las canciones aparece -junto con su autoría- en el siguiente orden: 1. Bandeja Con Pollo (Tomás Correa), 2. La Palma De Chontaduro (Miguel Vicente Garrido), 3. Paticia (Jacobo Vélez), 4. Parió La Luna (Folclor Tradicional Del Chocó), 5. Puya Entera (Jacobo Vélez), 6. Chimioterapia (Lucho Gaitán), 7. Cien Pies (Folclor Tradicional De La Costa Atlántica), 8. Maria Del Rosario (Jacobo Vélez), 9. Fandango (Jorge Álvarez), 10. Plinio Guzmán (Lucho Bermúdez), 11. Bandeja Con Pollo Y..... (Incluye Video Multimedia).

¹²² Contó con la colaboración en la producción ejecutiva de Cedric David, Mauricio González en la ingeniería de sonido; grabado en Audiovisión (Abril de 2002).

colombiana en unos tonos mucho más “pop” sitúan su intención sobre una “nueva” forma de asumir una “colombianidad” más contemporánea. Imágenes que rodean un pedazo de cartel con el nombre de la “Mojarra Eléctrica” promocionado en un concierto, evocan diversos símbolos urbanos cotidianos, a saber: un niño dios, un reloj de pared, el logotipo de un “orisha” yoruba llamado “chango” en una camiseta de baseball (en sintonía con sus pretensiones afroamericanistas), algunos letreros como “lo internacional”, un código de barras, una película para fotografía, una parte del segundo cuadrante –de la nariz hacia abajo- del rostro de una persona con un cigarrillo), y una invasión de binomios compuestos por su logotipo (una mojarra en caricatura de la que se desprende un plug de corriente) y letreros de buses (indicando recorridos por barrios como Engativa, Centro, Restrepo, Cll.11 Sur, K.10ª, Álamos, Calle 26, Colsubsidio, CAN, Avianca, etc.). Por supuesto, esto indica prácticamente la relación de estas imágenes, lugares y tiempos, con el título del disco: “Calle 19” que aparece situado en la parte derecha debajo de la carátula. En suma, un collage de imágenes que arrojan luces –y sentimientos- muy sugerentes sobre las “prácticas de la vida cotidiana” en las que se ven envueltos estos jóvenes integrantes.

En la parte derecha del interior del disco aparecen los agradecimientos y dedicciones¹²³, y un poco más abajo los saludos especiales¹²⁴, culminando con el saludo más comprometedor con su identificación “africanista”: “Shango, Ellebwa y a los hijos de

¹²³ Observamos como estos músicos están reconociendo y legitimando en esta sección a varios de los músicos nacionales e internacionales que hacen parte del campo de la “Fusión” (Foldor Urbano) o “Nuevas” músicas colombianas. Hugo Candelario (de Bahía), al maestro de marimba Jose Antonio Torres “Gualajo”, El grupo Naidy, el maestro Sixto Silgado “Paíto”, a todos los Gaiteros de San Jacinto y a los Bajeros de la Montaña, al fallecido Paulino Salgado “Batata” (del Sexteto Tabalá), a Petrona Martínez y familia, al productor y músico Rafael Ramos (Totó la Momposina), a “Totó” la Momposina, a el Negro Cecilio, a Leonidas Valencia “Hinchao”, al sobresaliente Urián Sarmiento junto con Richard Arnedo, Jorge Sepúlveda y a los Cupiros, al reconocido “Teto” Ocampo, Iván Benavides (Sidestepper), Gilbert Martínez (La Tambora de Gilbert), al afamado Gustavo García “Pantera”, a Juancho Valencia (Puerto Candelaria, de Medellín), al intérprete de Bombardino Alexis Rentería, al aclamado saxofonista Pacho Dávila, al saxofonista Yassir Parra, al intérprete de Marimba de Chonta Esteban Copete, a la corista Marlen Obregón, a los músicos vocalista Topo y Pedro Ojeda, a Chucho Valdes e Irakere (en Cuba), a Juan Formell y los Van Van, a Flor del Hito, a la gente de Esmeraldas (Ecuador), a los sitios Quebracanto, Cabaret Son, La Cevicheña Guapi (Cali), entre otros nombres particulares más.

los hijos de los hijos”. A su lado derecho aparece en el rubro de “músicos” la sección de los titulares¹²⁵ y un poco más abajo los músicos invitados¹²⁶. Finalmente, en la parte inferior derecha del libro aparecen los créditos sobre el “Video Clip” de su tema “Bandeja con pollo”¹²⁷, que entre otras cosas es el tema que abre y cierra el disco (que en su salida aparece unido con un Bonus Track).

La canción “Bandeja Con Pollo” (de Tomás Correa) abre esta “bandeja sónica” con un primer “sample” –entre muchas otras grabaciones de campo hechas por Jacobo y Alejandro Montaña- sobre gente ofreciendo sus servicios de restaurante con una voz grabada encima: “.. bueno sigan a almorzar damas y caballeros.. delicioso el almuerzo... el arroz con pollo y la bandeja con pollo... la mojarra frita.....” . Esto nos permite re construir una idea sobre la “cotidianidad” que tratan de sugerirnos los “mojarros” a lo largo de todo su trabajo. De igual forma, el track número cinco “Puya Entera” (de Jacobo Vélez), un tema con una progresión de acordes aumentados que están atravesados por el feeling de la escala hexatónica (o de tonos completos), comienza con un sample “cinco metros por dos mil”, con sonidos de alarmas de seguridad de carros, voces de personas, motores revolucionados de carros, pitos de los vehículos, etc. que dan la entrada a semejante “descarga” de Folclor Urbano. La sexta canción, Quimioterapia (del guitarrista Lucho Gaitán) comienza con un sample “puro taxi libre” que se repite, comenzando con un unísono de guitarra y marimba seguido de la característica explosión sonora. El track 8

¹²⁴ Aparecen aquí nombres particulares de las personas con más vínculos afectivos personales con sus integrantes (e.g., familiares, amigos, etc.).

¹²⁵ Aparecen en orden discriminando las canciones en las que son partícipes en la grabación: Jacobo Vélez (Primer Clarinete, Segundo Clarinete y Coros), Julián Chávez (Segundo Clarinete y Coros), Yassir Parra (Saxo Tenor, Voz y Coros), Pacho Dávila (Saxo Tenor), “Lucho” Gaitán (Guitarra Eléctrica), Javier “Pelos” Pinto (Bajo Eléctrico), Iván Zapata (Redoblante, Maraca, Guache y Llamador), Alejandro Montaña (Tambor Alegre y Platillos), Tomás Correa (Tambora) y Víctor Hugo Rodríguez (Voz Líder y Coros). Para entonces la agrupación ha recibido cambios en su formación en vivo con la salida de algunos integrantes y la entrada del rapero Tostao, una conista y un baterista.

¹²⁶ Aparecen en orden: Alexis Rentería (Bombardino), Esteban Copete (Marimba De Chonta), Marlen Obregón (Coros), Topo y Pedro Ojeda (Rap)

“Cien Pies (Folclor Tradicional De La Costa Atlántica), abre con un sample de una mujer gritando “...fuera de la fila, haga la fila..” con sonidos urbanos (pitos, voces, etc.), insinuando la relación que tiene una “cola” de personas con el gusano “cien pies” (recordando la misma relación que hacía el científico de ficción –o literato de anticipación- colombiano René Rebetez con su famoso cuento “La Nueva Prehistoria”). El último track del disco cierra como en “eterno retorno” la intención inicial con su “Bandeja Con Pollo Y.....” que imbrica con un Bonus Track, que comienza con una salida jazzística dirigida por el bajo eléctrico, con voces y gritos sobre el colchón de samples urbanos: “..Pacífico”, “Bandeja con Pollo”, “Mojarra Eléctrica”, “Pa que la goce”; seguido de una Cumbia en su formato de Tambora grabada en campo, cantando: “ay adiós me voy (¡por el hueco!, coros), me voy pa’ Nueva York (por el hueco), mejor me voy pa los nueva yores (por el hueco), adiós me voy pa’ volverme rico en los nueva yores (por el hueco), allá yo tengo un socio mío que es de Manhattan (por el hueco), que desde el norte me va a ayudar (por el hueco), adiós me voy (por el hueco, coros), me voy pa’ Nueva York (por el hueco).....”, cerrando de manera un tanto tráfuga y con “mucho sabor colombiano”, al mejor estilo “ladinoamericano” (Restrepo) su bandeja sónica.

V. Reflexiones finales.

1. Re- componiendo la partitura socio- cultural y subjetiva en clave de “Fusión”.

Confiamos en que, para entonces, nadie más que el Bambuco y el Vallenato “tengan permiso de hacer llorar el alma de la nación”. (PNUD 2003: 471)

No me saquen de la tierra mamá,
no me vayan a matar
que aquí tengo yo la yuca sembrá,
y allá yo no tengo na.
(Curupira, Puya que te coge)

¹²⁷ Aparecen en orden: en la Dirección Natalia Alzate, en la Producción Catalina Arango, en la Dirección de fotografía Mauro Benavides y en la Dirección de arte Karen Cáceres.

Queremos rumba, ya no más ráfagas. (Cabuya)

Colombia es un país que se debate actualmente en un contexto histórico atravesado por caleidoscópicas formas de violencia (e.g., conflicto armado, narcotráfico, delincuencia común, pandillas, milicias urbanas, etc.), formas de crimen organizado y no organizado que con todo y sus dispositivos de terror han venido degradando el paisaje histórico de la nación, descomponiendo su tejido social, imposibilitando la emergencia de formas de “estar siendo juntos en el mundo” y obturando la construcción de co-relatos (tanto de trayectorias individuales e historias colectivas) que permitan reimaginarnos a través de una identidad narrativa de país.

Según el sociólogo Daniel Pécaut, asistimos hoy a una “guerra contra la sociedad” desde la que aflora una violencia generalizada, despolitizada, prosaica y banalizada que donde “lo seguro es que ya nadie está al abrigo del impacto de los fenómenos de la violencia” (Pécaut 2001: 90), conflicto que por demás se entronca con programas bélicos que se han *glocalizado*, a saber, la guerra contra el narcotráfico y el recién llamado “terrorismo”. Estas formas de conflictos y violencias se instalan en lo que Susana Rotker ha llamado unas “ciudadanías del miedo”, “prácticas de desencanto”, “éticas guerreras” o “éticas de desencanto”, figuras de “poder” en las que se hace imperante y atraviesa la pérdida y el sinsentido de lo social, de lo personal, del sentido de una ciudadanía con derechos, y por demás, que se valen del cultivo del “miedo” como espacio para construir poder en medio del (des)orden que habita lo cotidiano. Esto hace alusión al clima de “desconfianza”, “silenciamiento”, lasitud y descomposición del tejido social que, siguiendo las palabras del ensayista William Ospina, muestra a Colombia como una “tragedia en cine mudo” donde las luces de futuro –como salida al callejón del conflicto- se ven cada vez más obnubiladas. El resultado: desplazamientos en masa cotidianos de sujetos que se

debaten entre la vida y la muerte en medio de estos referentes tan contradictorios, y que no les queda más remedio que migrar a las ciudades, sufriendo un proceso de des-subjetivación espacio-temporal y arrojándose a suertes impredecibles en ámbitos socio-económicos y culturales.

Pero no solo estas rutas trazan problemas de exclusión, sino que la in-diferencia a estos fenómenos crece a pasos agigantados, donde los sujetos se des-conocen en medio de un clima de “desconfianza” y “miedo”. A propósito de estas violencias de orden simbólico, Pécaut resalta la necesidad de construir un co- relato que permite hacer duelo de estas exclusiones históricas y así, reconocer los logros y también imaginar nuevas pistas de futuro (Ver Pécaut en Martín- 2004b: 4). Según Pécaut y convergiendo con Rotker la imagen de Colombia en la encrucijada de la guerra es “la de un país atrapado entre la retórica vacía y verborrérica de los políticos y el silencio de los guerreros”. Este es el silencio de la mayoría de la población, de la sociedad civil, signo de la fragmentación, exclusión y de impunidad social, que se refleja en la ausencia de un relato mínimo que dote de sentido los acontecimientos y que permitiera a la vez tejer co-relatos que discrepen, abran brechas, arrojen pistas, imaginen futuros posibles y nuevas formas sociales tolerantes y esperanzadoras frente al “canon”, la “naturalización”, la repetición y la temporalidad “mítica” que legitima y reproduce las múltiples formas de violencia (físicas y simbólicas), que se siguen nutriendo de la revancha, el espíritu de venganza, los desarraigos, las angustias culturales y los temores cotidianos.

Es en este síntoma del silencio colectivo, en este clima de urgencia donde cabe el papel importante (tanto subjetivo y objetivo) de la “cultura” y de las “artes”, como espacio de ideales (esperanzas, fantasías, ansiedades) a la vez que de prácticas de socialización concretas (musicales, verbales, visuales), toda vez que permiten salir de un estado de

lasitud frente a las “canónicas” prácticas de la violencia y el “miedo” y de otro lado la reconstrucción de co-relatos más incluyentes que dan espacio al “duelo”, al disenso y a la apertura de nuevas formas de con-vivencia cultural en contra de la violencia. De esto surge una política cultural “otra”, donde las “artes” aparecen como antídoto al “miedo” (socialmente construido y culturalmente compartido, Reguillo 2000b) que habita lo cotidiano, logra sugerir la recuperación del espacio público (y con esto la reconstrucción de territorios), acercar a las personas en nuevos lazos de vecindad y amistad (recomponiendo el tejido y sentido social), y por demás permite trasgredir la violencia simbólica de los regímenes discursivos y hegemonías culturales que suelen invisibilizar la posibilidad de participación de “nuestra diversidad creativa” hallada en la sociedad civil, en los nuevos movimientos socio- culturales, en las autorías artísticas y en general en diversas formas de “estar siendo juntos en el mundo” más solidarias y democráticas¹²⁸.

Como lo argumenta Ochoa, específicamente desde el espacio de socialización en las “artes”: a unas “ciudadanías del miedo” se oponen muchos focos ciudadanos de supervivencia que median la “esperanza” y la “fantasía” a partir del sentido ético de las artes, de tal suerte, detectando un valor inter-subjetivo y ritual clave desde las experiencias e intensidades creativas que trazan nuevos horizontes de sentido –individuales y colectivo– hacia un “reencantamiento” en la vida cotidiana.

De otro lado, la “cultura” y las “artes” también aparecen como lugar de movilización social y de construcción de identidades colectivas, y es en esta sección del ensayo final donde quiero instalar el papel protagónico de las culturas juveniles urbanas en la música, a las que he preferido titular unas “*ciudadanías del re-en-canto*”, a propósito de

¹²⁸ A esto se le puede agregar la perspectiva del crítico de arte y psicoanalista Félix Guattari: “resulta evidente que el arte no tiene el monopolio de la creación sino que lleva a su extremo la capacidad de inventar coordenadas mutantes, de

lo tratado a nuevas formas de ciudadanía cultural que para el caso de los jóvenes hallan especialmente en la música, un espacio para “reencantar” sus vidas cotidianas en medio de un clima de “miedo”, “desconfianza” y exclusión social.

Con relación a las figuras juveniles, específicamente en el caso colombiano, Alonso Salazar aborda la temática mostrando un distanciamiento juvenil de las mediaciones e instituciones clásicas de la política¹²⁹, pero alternamente su inscripción en varias figuras sociales alternativas como: pandillas, buscadores culturales, organizaciones comunitarias, y los que se fragmentan informalmente en varias identidades múltiples a la vez. Pero si bien hay un distanciamiento de las formas clásicas de participación política, por otro lado estas figuras sociales juveniles dan cuenta de la emergencia de narrativas urbanas capaces de “resemantizar” el conflicto y de proponer nuevos horizontes de sentido colectivo. Diríamos entonces, que en los intersticios de sus identidades “estetizadas” y sus “búsquedas culturales” afloran discursos capaces de recomponer el vínculo con el “otro” y con el “todo” social (Perea 2000), mirando la importancia acerca de la interioridad de un individuo juvenil que aspira a su autonomía (tal como lo afirma la subjetividad actual donde la “verdad” está en el sujeto social y en sus experiencias cotidianas) y la expresión de sus vivencias, pero cerca de los intereses colectivos (como antítesis a las concepciones que les imaginan como *guettos* juveniles fragmentarios, individualistas, anómicos y antipolíticos).

El conflicto violento de la Colombia de hoy día es un enfrentamiento entre “jóvenes” puesto que son los que conforman el gran grueso –casi el 90%- de los contingentes de los ejércitos y las pandillas en pugna. Pero es tal vez en medio de estas

engendrar cualidades desconocidas, jamás vistas, jamás pensadas” (Guattari 1994: 260).

circunstancias que los jóvenes, siguiendo a Carlos Mario Perea empiezan a mediar de forma (auto)creativa su lugar en su sociedad y espacio público y en los conflictos que le atraviesan (Ver Perea 2000: 323, 342). A pesar de que varios jóvenes se inscriben en esa “guerra civil molecular” en las ciudades, otros se articulan en alternativa más próximas a la socialización lúdica, la mayoría inclinados en mayores proporciones a la creación musical (Ochoa 1999: 254, 263) y su correlato sobre la “autenticidad” (Ochoa 1998:252; Perea 2000: 323). En la búsqueda de “autenticidad” por parte de las “comunidades emocionales” (Serrano 1998a) o “comunidades de sentido” (Muñoz 1998), estos jóvenes encuentran en los territorios musicales un lugar para configurar sus “estilos de vida”. Este tipo de experiencias sugiere según Gemán Muñoz:

(...) un cambio en los modos de comprensión de la relación (casi desconocida) entre estética de la existencia y política que es mucho más compleja de lo que parece (...) Se trata de una esencia de orden creativo y sensible que tiende a emparentarse con la del proceso artístico y que impulsa la auto-creación en las culturas juveniles, la producción de nuevas subjetividades y la búsqueda y generación de otra cosa en los dominios de lo ético, de lo político, de los saberes convertidos en praxis y de lo artístico (Muñoz 2003: 52, 64).

A esto se refiere Rossana Reguillo cuando observa en los jóvenes y sus inscripciones socio-estéticas (en especial con las culturas musicales) la emergencia de unas nuevas “ciudadanías culturales” (Reguillo 1996; 2000b), una política en minúsculas que “desde abajo” (Reguillo 2000: 15, 43) plantea propuestas de gestión y de acción solidaria en diferentes ordenes y experiencias vitales cotidianas “fronterizas”, aunque estas escapen a las formas tradicionales de concebir el ejercicio político y a sus escenarios

¹²⁹ Según García- Candini citando a Reguillo muestra también cómo el impulso ético- estético en los jóvenes se inscribe más en “causas” socio- culturales que en “instituciones” políticas tradicionales (Ver García- 2004).

habituales (Reguillo 2000b: 15): “Las culturas juveniles actúan como expresión que codifica, a través de símbolos y lenguajes diversos, la *esperanza* y el *miedo*”. (Reguillo 2000b: 27 Las cursivas son mías)

Y es precisamente en la mediación entre la “esperanza” y el “miedo” que los jóvenes músicos de “Fusión” (*Folclor Urbano*) en Bogotá, están representando una alternativa –inevitable– de “estar siendo juntos en el mundo”. Lo inevitable radica en el flujo creciente de migrantes que por diferentes razones (violencias, “rebusque” económico, etc.) llegan a la ciudad no solo con sus lamentos y desgracias, sino con sus sistemas culturales, saberes, competencias, rituales y prácticas simbólicas. Estas agrupaciones, en su mayoría están conformadas por jóvenes y viejos maestros de diversas regiones, que en la práctica socializadora de la música encuentran un espacio de inclusión y diálogo intercultural, avanzando en un laboratorio cultural más democrático y tolerante. Rock, Jazz, Hip-Hop dialogan con Currulao, Gaita, Joropo, Bambuco, dando cuenta de esos lugares en los que podríamos repensarnos como “nación”, oscilando entre la igualdad y la diversidad, en medio de la descomposición del tejido social que nos aboca constantemente.

Un dato revelador que ejemplifica lo anterior, nos lo ilustra Martín-Barbero a propósito del mutuo reconocimiento entre formas culturales tradicionales “residuales” y formas modernas “emergentes” (al decir del sociólogo de la cultura Raymond Williams), por demás traslocalizado: “El programa que más gustó a ciertos grupos indígenas de Colombia fue un programa sobre Rock hecho por jóvenes ¡de Buenos Aires!” (Martín-2004b).

En sus diversos dispositivos creativos (instrumental, performativo, lírico, etc.) podemos develar los substratos subjetivos que componen sus programas estético-ético-políticos, que reflexionan sobre la vida cotidiana en la ciudad; ya sea desde sus

“desencantamientos” frente a las múltiples formas y vicisitudes del conflicto armado, la ilegitimidad de las instituciones públicas, la desilusión frente al proyecto moderno, las patologías del capitalismo (des-igualdades, exclusiones, pobreza, etc.), como por otro lado, haciendo aflorar un “reencantamiento” estético, afectivo, “carnavalesco”, crítico y politizado hacia nuevas formas que apunten a un futuro lúdico, estético, incluyente, tolerante y más democrático a través de la heterogeneidad de expresiones socio-culturales y sus inagotables intercambios.

Para disgusto de los puros o de los ilustrados, la resistencia creativa del programa de estos jóvenes músicos de “Fusión” (*Folclor Urbano*) radica en su capacidad de no dejarse domesticar por las estéticas dominantes (tanto de las élites como de lógicas del mercado), permitiendo repensarnos a través de un revolucionario paisaje sonoro “otro” (*soundscape*) –o “ruido” trans-fuga si se quiere-, como una nación inter-cultural, en claves subalterna y poscolonial (más allá y más acá de las viejas retóricas “nacionalistas” empeñadas afanosamente en generar réditos políticos o económicos a través de la inclusión abstracta del “pueblo”). Podríamos decir que con los grupos de “Fusión” se inaugura un laboratorio democrático, donde se permite imaginar la nación a través del sonido (*soundscape*) como una gran orquesta con integrantes de todas las regiones, en la que se genera sentidos culturales más incluyentes y solidarios.

La experiencia del viejo que entronca con la energía creativa del joven, el campo que se emparenta con la ciudad, son rasgos más que evidentes que permiten perfilar la condición renovadora del Folclor Urbano y por demás exasperante de los ordenes lógicos y prácticos dominantes de los cuales nos solemos valer para representarnos y “distinguirnos” como nación. Un nuevo mapa cognitivo y cultural, una novísima cartografía lúdica se traza

al unísono con estos nuevos sonidos, letras y performances, imaginando un paisaje sonoro “otro” sobre la identidad nacional.

De otro lado, encontramos en los jóvenes músicos de “Fusión” (*Folclor Urbano*) un modelo heterocentrado y disipativo, que a la hora de crear no encuentra ejes jerárquicos establecidos sino que busca en la “creación colectiva” encarnar un “otro” estatus democrático como entidad socio-cultural. Contrario al modelo burocrático y funcionalista de la música sinfónica “occidental”, asistimos de la mano de estos jóvenes músicos de “Fusión” (*Folclor Urbano*) a la inauguración de un modelo de (re)creación colectiva e inter-cultural que no se erige sobre un principio de autoridad ni de centralización funcionalista. Aún así, existe un director musical que cumple más bien un rol estructurante de los esquemas performativos y musicales durante el diálogo y la creación heurística colectiva. La creación colectiva emerge como un nuevo paradigma proto-estético que atraviesa la práctica de las agrupaciones en el campo de la “Fusión” (*Folclor Urbano*), toda vez que re-conoce en su práctica las “singularidades” socio-culturales y subjetivas de cada uno de los miembros de las agrupaciones, socavando los fundamentos de la burocratización, centralismos y violencias simbólicas a la hora de crear y de “estar siendo juntos en el mundo” a través de la práctica musical. Claro, sin duda, lejos de desplazar completamente la tentación totalizante y homogeneizante dentro de las agrupaciones, estos jóvenes músicos de “Fusión” (*Folclor Urbano*) siguen desde su “sentido práctico” (Bourdieu), consciente o inconscientemente deconstruyendo y deslegitimando esos resquicios ideológicos que obturan el paso hacia una democracia inter-cultural..... en clave de “Fusión”¹³⁰.

¹³⁰ Siguiendo la línea interpretativa de Pierre Bourdieu, todo campo socio-cultural es un sistema estructurado relativamente autónomo, esto es, que tiene su propia lógica característica pero a su vez, al igual que un prisma,

Aún así, la “red cultural” (Yúdice) se sigue tejiendo entre todos los miembros del campo. Una reticulación rizomática hace presencia desde la práctica de la “Fusión” entre jóvenes músicos de “Folclor Urbano”, con formas y figuraciones heterocentradas que hacen presencia trans-fuga –con todo su poder constituyente- dentro y fuera de las agrupaciones, a saber, en su contacto con el público, mercado, espacio público e instituciones, reinventando así nuevos sentidos y prácticas estético-políticas en y para el mundo de la vida cotidiana.

Basta entonces decir que estas “ciudadanías del re-en-canto” se adscriben en una empresa que pretende re-componer la partitura social en clave de “Fusión”, “cantándole” al callejón (Vera 2004), a través del encuentro del campo con la ciudad, de las tradiciones y modernidades, y sobremanera, con la energía creativa del joven y la experiencia del viejo.

Al igual que como veíamos en el Jazz, con su práctica creativa, espontánea, de improvisación individual y colectiva, estos jóvenes escarban y ahondan en la construcción de nuevos espacios de “libertad”, de auto-creación, y por demás, de transformación socio-cultural a través del futuro que habita la memoria (Martín-), del “sabor” y carnaval heredado con la improvisación y el “devenir” permanente contemporáneo.

Pero, además de la recomposición del sentido cultural, encontramos que estas prácticas lúdicas en la música, se convierten en alternativas de desarrollo socio-económico para estos jóvenes, que paulatinamente empiezan a re-conocerse en un intersticio, un lugar construido de experiencias “fronterizas” situado entre la vida del niño (dependiente, lúdico, excesivo) y la “responsabilidad” e independencia del adulto auto-controlado.

refractando fuerzas externas del espacio social y otros campos –tanto materiales como de sentidos- en función de su lógica interna. Por tanto, es apenas de esperarse que los sujetos/ cuerpos involucrados en este se produzcan como tales con varias de las matrices simbólicas de ordenes hegemónicos de diferentes escalas, programando así sus exhortaciones de dominio.

Como corolario de lo anterior, para finalizar este ensayo crítico continuaré con la construcción de algunas cartas de navegación a propósito del “empoderamiento” “con” (desde/ sobre) la cultura emergente de jóvenes músicos de “Fusión” (*Folclor Urbano*) en Bogotá situados en contextos estructurantes de economía-política en un sistema-mundo tardomoderno, que específicamente en este campo cultural vislumbran nuevas condiciones *glocalizantes* tanto de constricciones como de posibilidades para su “devenir”.

3. Industria y política cultural en la *glocalización* del “Folclor Urbano” colombiano: *empoderamiento* con la “Fusión” juvenil musical urbana.

Para culminar estas reflexiones críticas, deseo hacer un diagnóstico situacional sobre la estabilidad relativa y el devenir del campo. Para esto me valdré de ciertas aproximaciones a varios de los actores involucrados desde diferentes ejes de distribución del trabajo cultural alrededor del campo. Ya hemos visto a través del texto cómo se han tejido y fortalecido los lazos afectivos y laborales entre los músicos del campo (jóvenes, viejos, de diferentes regiones, etc.), aún así, otros actores dentro del proceso hacia “la(s) nueva(s) –o alternativa(s)- música(s) colombianas han venido mancomunando esfuerzos para estructurar desde estas experiencias “fronterizas” una “red cultural”(Yúdice) independiente (*indie*), una relación simbiótica que permita trazar nuevos horizontes de auto-organización donde los actores involucrados puedan pervivir en el espacio social.

Las políticas culturales públicas son pieza clave en un proyecto de nación moderno que tenga como fundamento la gestión de leyes y normas que *empoderen* la participación de todo proyecto, recurso o actor cultural diferenciado en la esfera pública. Esto es, sin temor a equívocos, una de las revoluciones legislativas halladas en la Constitución de 1991 de

Colombia, que re-conoce al país como un Estado Social de Derecho y una nación pluriétnica y multicultural.

Por tanto y para el caso, recientemente el Ministerio de Cultura ha estado muy atento al fenómeno creciente de los músicos tradicionales en la capital y su variante renovadora en la “Fusión” (*Folclor Urbano*) de la mano de las jóvenes generaciones, fortaleciendo su posicionamiento, autonomía y devenir a escala local y con miras globales.

Entidades trasnacionales como la UNESCO, son pieza importante a la hora de valorar proyectos de patrimonio intangible, donde las “músicas locales populares” sin duda son estimadas para suscribirlas en los proyectos de políticas públicas culturales. Agrega Ochoa, que ha sido significativo para fundamentar políticas culturales alrededor de la música, en las dos últimas décadas, dados los cambios en las formas de construir y percibir las músicas a través de relaciones de escala local-global, no solo en el ámbito discursivo sino en la misma práctica musical (Ochoa 2003: 13- 14).

Estas labores críticas en aras de configurar políticas públicas alrededor de las músicas locales populares, sin duda puede posibilitar la elaboración de herramientas que permitan “empoderar” a estos actores, dándoles porvenir en tanto que patrimonio (siguiendo ciertas luces teórico-políticas de García-Canclini y otros).

En varios momentos de conversación no solo con los jóvenes artistas de este campo (nodal) sino con varios actores involucrados, a saber, críticos de música, comunicadores de radio, administradores de bares y gestores de eventos, se han arrojado luces y pistas claves para hacer de esta empresa cultural-musical una oportunidad de desarrollo local y nacional en el mediano y largo plazo, sin desconocer en absoluto las dinámicas de poder *glocalizantes* de la industria fonográfica translocal, que sigue creciendo sin precedentes en

el mercado internacional con categorías tan polémicas como World Music y World Beat, por supuesto, haciendo eco en la cultura y desarrollo local¹³¹.

A propósito de las tensiones alrededor de estas categorías comerciales, podemos decir que el campo de definición de estos estilos no solo se da en el ámbito de las políticas públicas nacionales e internacionales, sino que también se ha convertido en un espacio de polémicas alrededor de la definición y representación (tanto visual como sonora) de estos estilos en sus difíciles fronteras estéticas tradicionales y contemporáneas. Y es que precisamente el problema se extiende al orden de lo estético, puesto que las industrias transnacionales en ocasiones obligan a los artistas a estandarizar su estilo (estructura, sonido, performance, etc.), a enajenarse ante el copyrighting, y demás, obturando su capacidad “(auto)creativa”, todo con el fin de involucrarse en la lógica del mercado de los países metropolitanos.

La inclinación estética de varios artistas, especialmente involucrados en el *mainstream*, oscila entonces en dos dinámicas supeditadas al mercado musical: entre producciones fonográficas que suplan una demanda masiva (en ocasiones más inclinadas al baile y al entretenimiento), y de otro lado hacia la creación experimental (considerada como campaña de educación del “oído” del público). Sin embargo, el “equilibrio” –entre la improvisación creativa y las estructuras proclives al entretenimiento- es una de las

¹³¹ Términos como World Music y World Beat aparecen en el mercado fonográfico a finales de los 80's como una marcación categórica que sitúa a las músicas “no” occidentales, “auténticas”, de “raíces” y “tradición” en el primer rubro; mientras que el segundo básicamente marca diacríticamente las fusiones bailables a través del “beat”, que representa otra forma de “autenticidad” en la libertad de experimentación más relacionada con la danza, el cuerpo y lo “bailable”, “exótico” y “erótico” particularmente si tiene piel más oscura (Steven Feld en Hemández 2003). Según Feld, las dos categorías se promueven mutuamente en el mercado, es decir, el mercado está oscilando entre los ritmos más “auténticos” y los que se asimilan a estéticas y sonoridades más occidentales. Con estas dinámicas encontramos otro campo de lucha para definir lo “auténtico” desde estos ordenes comerciales, entre los actores globales y los movimientos artísticos locales, donde “lo Otro ha sido marcado, empaquetado y distribuido para la venta”, a través de imágenes y sonidos descontextualizados y desnaturalizados, lo que Oscar Hemández ha llamado una “estética étnica” estereotípica que evita el mal-estar y la desestabilización del sistema cultural occidental. (Ver Hernández 2003)

opciones y lugares comunes de varios críticos y jóvenes músicos de “Fusión” (*Folclor Urbano*) involucrados en este campo/ movimiento.

Dada estas tensiones, varios actores del campo local y nacional han manifestado la necesidad de seguir fortaleciendo los lazos de la “red cultural”, no solo entre artistas (jóvenes y viejos maestros) sino con gestores, con canales de distribución, managers y medios de comunicación que se suscriban en la empresa independiente. La gestión “independiente” (*indie*) se convierte así en una alternativa comercial –y por supuesto, de vida- que posibilita una resistencia creativa frente al galopante crecimiento monopólico de las transnacionales (*majors*) auspiciado por los turbulentos tratados de libre comercio (e.g., ALCA, NAFTA). En un conversatorio realizado durante el Primer Festival Nacional de “Fusión”, el maestro Antonio Arnedo advertía a los jóvenes músicos sobre la importancia de generar “colectivos” independientes en el movimiento, ya que era necesario que las instituciones públicas y los representantes del sector en estas negociaciones tuvieran en cuenta las demandas que sobre la protección de los derechos de autor (e.g., *patentes-copyrighting*) y la apertura de oportunidades (e.g., liberación de aranceles, etc.) manifiestan los actores suscritos orgánicamente en el proyecto de la(s) nueva(s) música(s) nacional(es) y claro, pensando en las nuevas generaciones.

De la misma forma los músicos Juan Monsalve (Curupira), Tomás y Jacobo (Mojarra Eléctrica), “Pacho” Dávila, Victoria Hernández, Pedro Ojeda (Cielo Mama), Juan Diego Valencia (Puerto Candelaria), Sergio Arias (Cabuya), el periodista José Perilla y los críticos de música Juan Carlos Garay y Jaime Andrés Monsalve han convergido en la importancia de las independientes (*indies*) frente a la exasperante situación de la industria

del disco en el país y sus crecientes efectos patológicos, a saber, la piratería y la circulación gratuita en la web (libre del pago de derechos de autor).

Entre las ventajas anotadas en los conversatorios, se encuentra la creciente construcción de públicos que están haciendo parte de la red: compran discos, asisten a conciertos, y en general apoyan a sus artistas independientes; vislumbrando una adscripción por parte del público en una “comunidad emocional” o “comunidad de sentido” -de las que nos hablan Muñoz o Serrano-, o en palabras de Ochoa- estableciendo vínculos y redes entre “comunidades estéticas alternativas” (Yúdice 1999: 5; Ochoa 2003: 75).

El papel de la escuela y las instituciones superiores de educación, gana terreno en las discusiones que buscan posibilidades de “empoderamiento” del movimiento. Como anotamos en el título anterior, estas instancias se convierten en actores protagonistas para seguir sugiriendo a jóvenes generaciones, alternativas frente a condiciones neurálgicas por las que atraviesa el país, en este caso, vinculadas con la “necesidad expresivista” de los jóvenes que especialmente en la música, y para el caso, en el emergente movimiento de la “Fusión”, hallan una alternativa de “re-en-canto” y desarrollo en sus vidas cotidianas. Esto por supuesto, ha requerido paulatinamente unos cambios institucionales y académicos que obligan a los dispositivos pedagógicos a “sintonizarse”, construir puentes e interfases, con las experiencias musicales vitales (Zapata et al 2004) de los jóvenes cuyos proyectos existenciales y profesionales giran en torno a la música.¹³²

¹³² La Universidad Javeriana, la ASAB, Universidad de los Andes, Universidad Nacional, Universidad Pedagógica, son claramente alguna de las instituciones pedagógicas que están asumiendo una apertura (muy incipiente y tímida pero destacable) en sus currículos y programas para situarse en un proyecto pedagógico más próximo a las experiencias “fronterizas” musicales vitales en la ciudad. Varios jóvenes músicos del movimiento (integrantes de Guafá Trío, Curupira, Mojarra Eléctrica, etc.), maestros de Jazz-Fusión (Antonio Amedo, etc.) y maestros de Faldor tradicional (Gualajo, Marcos Vinicio, etc.) están siendo vinculados a las instituciones pedagógicas musicales, por demás brindándoles una “otra” alternativa de desarrollo socio-económico, a la vez motivando a nuevas generaciones a vincularse en el campo de la “Fusión” (*Faldor Urbano*) a través de agrupaciones, colectivos y en general fortaleciendo la “red cultural”.

Una red *glocalizante* contemporánea no puede estar al margen del importante rol de los medios de comunicación, que especialmente en Colombia y en general Latinoamérica han cumplido un papel importantísimo en la producción de cartografías de sujeto y mapas identitarios desde y sobre la región. Asistimos hoy, con los procesos “globalocéntricos” y sus asimetrías a una avalancha de conglomerados mediáticos. Aún así, también figuran unas “otras” posibilidades mediáticas (e.g., emisoras de radio comunitaria) que de manera independiente (*indie*) están fisurando las grandes máquinas de los conglomerados multimedia¹³³.

Según el crítico Jaime Andrés Monsalve, muy atento al proceso del movimiento musical de la “Fusión” (*Folclor Urbano*) destaca el gran aporte y apoyo que han ofrecido las “emisoras culturales” especialmente la UN Radio (José Perilla), La Radiodifusora Nacional, Javeriana Estéreo, entre otras, a la difusión y la construcción de “audiencias” alrededor de estos jóvenes artistas. No es para menos la construcción de esta coalición, ya que en palabras de Juan Monsalve (Curupira): “Las (emisoras) comerciales no paran bolas” toda vez que estas no son músicas de carácter completamente masivo.

Como un fenómeno sin precedentes, el Primer Festival de Música Fusión se constituye en un hito para el campo, sin embargo, queda pendiente por parte de las políticas públicas, organizadores de eventos y demás, evitar sucumbir en la campaña de seguir abriendo más espacios públicos (e.g., escenarios, festivales, eventos, conciertos, etc.) que posibiliten la construcción de públicos alrededor del campo, antes que supeditar los espacios a fines netamente comerciales.

¹³³En ese terreno, Colombia, por ejemplo, cuenta con alrededor de 546 emisoras de radio comunitaria, fortaleciendo las redes informales (*indies*) que cada vez se entroncan con redes globales de emisión sónica.

“Pacho” Dávila ha sido muy enfático en la necesidad de abrir un espacio público constante donde se puedan presentar los diferentes grupos y artistas del movimiento, y los intercambios respectivos que permitan sugerir al público asistente nuevos ritmos colombianos en su interacción con diversas “músicas del mundo”, y con otras estructuras sonoras, performances, instrumentos, cantos, etc.

Cada vez se han hecho más críticas las posiciones de rechazo de los “puristas” en festivales tradicionales como Mono Núñez, Petronio Álvarez, entre otros, en donde se han hecho partícipes varias de estas agrupaciones, obturando la posibilidad del avance de las músicas colombianas en sus procesos de intercambio cultural, fusión y experimentación. Los mismos jóvenes músicos y críticos no vacilan a la hora de aseverar que el público interesado “ya estaría preparado” para asimilar e identificarse con estas propuestas innovadores en el Folclor Urbano. “Ampliar la minoría” como sugiere Juan Valencia (Puerto Candelaria), es tal vez, la campaña de estos espacios comerciales y eventos, por demás y como agrega Juan Monsalve dándole crédito especial a quienes están haciendo fusiones “responsables” en la vena del mainstream internacional como Carlos Vives o Cabas, quienes están abriendo espacios y contruyendo públicos en otros mercados internacionales. Valencia anota por demás, a propósito de las tensiones entre el movimiento (auto)creativo y el mercado: “Si esto es una moda, gracias a Dios es una muy buena moda, que coincide con los trabajos que venían de antes”.

Hasta acá, apenas pretendo haber dejado esbozado algunos trazos sobre los procesos del fenómeno de la “Fusión” (*Folclor Urbano*), que por demás parecería resistirse a acotaciones definitivas. De esta manera quedan pendientes cuestiones que demandan mayor profundización y que constituyen desafíos académicos, políticos, estéticos y personales para un futuro. Entre estos resalto la necesidad no sólo de seguir ahondando en

el estudio con la cultura emergente de jóvenes músicos de “Fusión” (*Folclor Urbano*) en Bogotá, sino de trascender el escenario local hacia otros lugares y procesos históricos en todo el país (e.g., ciudades, pueblos, etc.) que cada vez se articulan más a este movimiento. También se convierte en reto fundamental ahondar en la investigación sobre las “redes culturales” que se están creando con músicos y mercados de otros países.

Para finalizar este estudio de caso alrededor de la cultura en emergencia permanente de jóvenes músicos de “Fusión” (*Folclor Urbano*), solo resta arrojar unas reflexiones críticas sobre el papel de los investigadores articulados con “culturas juveniles urbanas” en su relación con “culturas musicales”, específicamente quienes trabajamos con jóvenes músicos que están renovando el Folclor colombiano, por encima de prácticas ideológicas que suelen obnubilar sus proyectos (auto)creativos. Ana Ochoa (2003a) ha advertido sobremanera la importante labor crítica de los investigadores que se vinculan en vertientes de conocimiento contemporáneas que aguzan sus sentidos no solo “sobre” sino “desde” Latinoamérica y los sujetos de estudio involucrados, en claves poscolonial y subalternas, radicando claves teórico-políticas que revelan una nueva experiencia académica de “frontera”.

De tal suerte, y solo por esa vía, seguramente podremos seguir mancomunando esfuerzos, donde la academia en su proceso de investigación y documentación cultural-musical siga construyendo puentes e interfases con políticas culturales públicas, nuevos movimientos sociales, industrias culturales, y por supuesto, con artistas y movimientos re-creativos en aras de estructurar unos “otros” mundos posibles: ¡Camino se hace al cantar!.

4. Bibliografía citada y consultada

- Ariza, Pedro** (2000). *Primitivos modernos llegan a la ciudad: dinámicas en la movilización y legitimación de las músicas folclóricas de la Costa Atlántica en Bogotá*. Monografía de grado para la obtención del título de antropólogo. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Asencio, Susana** (2000). *Desencanto y reencanto en la Electrónica mexicana*. Actas del III Congreso Latinoamericano IASPM, Bogotá 23- 27 Agosto del 2000.
- Bermúdez, Egberto** (1999). “Un siglo de música en Colombia: ¿Entre nacionalismo y universalismo?”, *Credencial Historia*,(120): 8- 10.
- Bolívar, Ingrid** (1994). “Violencia y subjetividad. ¿De cuánta verdad somos capaces?”, Laverde Toscano, Maria et al. (eds.). *Debates sobre el sujeto. Perspectivas contemporáneas*. Bogotá: Siglo del Hombre, Universidad Central. pp. 163- 276.
- Bourdieu, Pierre y Loïc J.D. Wacquant** (1995). *Respuestas. Por una antropología reflexiva*. México: Grijalbo.
- Bourdieu, Pierre** (1994). *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama, 1997.
- (1992). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1997.
- (1988). “Espacio social y poder simbólico”, Bourdieu, Pierre. *Cosas dichas*, Buenos Aires: Gedisa.
- (1984). *Cuestiones de sociología*. Madrid: Istmo, 2000.
- (1979). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 1988.
- (1972). *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Brunner, José Joaquín** (1998). *Globalización cultural y posmodernidad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (1992). *América Latina: cultura y modernidad*. México: Grijalbo.
- (1988). *El espejo trizado: ensayo sobre cultura y políticas culturales*. Santiago: FLACSO.
- Carvalho, Jose Jorge** (2003a). “La etnomusicología en tiempos de canibalismo musical: una reflexión a partir de las tradiciones musicales afroamericanas”, *Série Antropología*, (335).
- (2003b). “Las tradiciones musicales afroamericanas. De bienes comunitarios a fetiches transnacionales.”, *Série Antropología*, (320).
- (2003c). “Hacia una etnografía de la sensibilidad musical contemporánea”, *Série Antropología*, (186).
- Castro- Gómez, Santiago** (2002). “Historicidad de los saberes, estudios culturales y transdisciplinariedad: reflexiones desde América Latina”, Flórez- Malagón, Alberto y Carmen Millán de Benavides (eds.) *Desafíos de la transdisciplinariedad*. Bogotá: CEJA. pp. 166-187.
- Cerbino, Mauro et al.** (2000). *Culturas juveniles en Guayaquil. Cuerpo, música, sociabilidad y género*. Bogotá: Convenio Andrés Bello/Ed. Abya Yala.
- Cruces, Francisco et al.** (eds.) (2001). *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid: Trotta.
- Escobar, Arturo** (2004a). “Más allá del tercer mundo: globalidad imperial, colonialidad global y movimientos sociales anti- globalización”, *Nómadas* (20): 86- 100.
- (2004b). “Diferencia, nación y modernidades alternativas”, *Gaceta*, (48): 52 -83.
- (2003). *El final del salvaje. Naturaleza, cultura y política en la antropología contemporánea*.
- (2002). *Política cultural y cultura política. Una nueva mirada sobre los movimientos sociales latinoamericanos*.
- (2001). *La invención del tercer mundo. Construcción y deconstrucción del desarrollo*.
- Feixa, Carlos** (ed.) (2002a). *Movimientos juveniles. De la globalización a la antiglobalización*. Barcelona: Ariel.
- (ed.) (2002b). *Movimientos juveniles en América Latina*. Barcelona: Ariel.
- (1998). *De jóvenes, bandas y tribus. Una antropología de la juventud*. Barcelona: Ariel.

- Flórez– Malagón**, Alberto y Carmen Millán de Benavides (eds.) (2002). Flórez– Malagón, Alberto y Carmen Millán de Benavides “Introducción”, en *Desafíos de la transdisciplinariedad*. Bogotá: CEJA. pp. 2- 19.
- Ford**, Aníbal (1999). *La marca de la bestia. Identificación, desigualdades e infotretretenimiento en la sociedad contemporánea*. Buenos Aires: Norma.
- (1994). *Navegaciones: comunicación, cultura y crisis*. Buenos Aires: Amorrortu.
- García- Candini**, Néstor (2004). *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Gedisa.
- (2003). *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*. Madrid: Paidós.
- (2002). *La globalización imaginada*. Madrid: Paidós.
- (1999a). “La globalización e interculturalidad narrada por los antropólogos”, *Revista Maguaré*, (14): 19- 41.
- (1999b). *Imaginario urbanos*. México: Eudeba.
- (1995). *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México: Grijalbo.
- (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Nueva Edición. México: Grijalbo, 2004.
- (1979). *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*. 5ª edición, México, D.F.: Siglo veintiuno, 1993.
- González**, Liliana (2001). *Rock en Cuba: juicio, hibridación y permanencia*. Actas del III Congreso Latinoamericano IASPM, Bogotá 23- 27 Agosto del 2000. <http://>
- Grimson**, Alejandro (2004). *Interculturalidad y comunicación*. Bogotá: Norma.
- Gros**, Christian (2003). *Las dos colombias*. Bogotá: Norma.
- Guber**, Rosana (2004). *El salvajemropolitano*. Barcelona: Gedisa.
- (2001). *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Bogotá: Norma.
- Hernández**, Oscar (2003). “El sonido de lo otro: nuevas configuraciones de lo étnico en la industria musical.” doc. Grupo Clacso.
- Hopenhayn**, Martín (1999). “Vida insular en la aldea global: paradojas en curso”, Martín- Barbero, Jesús et al. (eds.) *Cultura y globalización*. Bogotá: CES/Universidad Nacional. pp. 53 - 77.
- (1998). “Tribu y metrópoli en la posmodernidad latinoamericana”, Follari, Roberto y Rigoberta Sanz (eds.). *Enfoques sobre posmodernidad en América latina*. Caracas: Fondo editorial sentido. pp. 67- 85.
- (1994). *Ni apocalípticos ni integrados. Aventuras de la modernidad en América Latina*. México: FCE.
- IDCT** (2004). *Políticas Culturales Distritales 2002- 2016*. Bogotá: IDCT.
- (2003). *Políticas Culturales Urbanas. Experiencias europeas y americanas*. Seminario Internacional. Bogotá: IDCT.
- Lins Ribeiro**, Gustavo (2003). *Postimperialismo. Cultura y política en el mundo contemporáneo*. Barcelona: Gedisa.
- (1996). “Globalización y transnacionalización: perspectivas antropológicas y latinoamericanas”, *Revista Maguaré*, (11- 1241): 41 – 57.
- Margulis**, Mario y Marcelo Urresti (1998). “La construcción social de la condición de juventud”, Laverde Toscano, M.C. et al. (eds.) *Viviendo a toda. Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*. Bogotá: Siglo del Hombre, Universidad Central. pp. 3-21.
- (ed.) (1996). *La juventud es más que una palabra. Ensayos sobre cultura y juventud*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Martín- Barbero**, Jesús (2004a) “Crisis identitarias y transformaciones de la subjetividad”, Laverde Toscano, María et al. (eds.) *Debates sobre el sujeto. Perspectivas contemporáneas*. Bogotá: Siglo del Hombre, Universidad Central. pp. 33- 46.
- (2004b) *Oficio de cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. México: FCE.

- (2004c). "Políticas culturales de nación en tiempos de globalización", *Gaceta* (48): 4- 18.
- (2004d). "Bogotá: los laberintos urbanos del miedo", Navia, Patricio y Marc Zimmerman (ed.) *Las ciudades latinoamericanas en el nuevo (des)orden mundial*. México D.F.: Siglo XXI.
- (2003a). *La educación desde la comunicación*. Bogotá: Norma.
- (2003b). "Notas para la lectura de algunas metáforas de la experiencia social". doc. Grupo Clacso.
- (2002a). "Jóvenes: comunicación e identidad", *Pensar Iberoamérica. Revista de cultura* (0).
- (2002b). "Desencuentros de la socialidad y reencantamientos de la identidad", *Análisis* (29): 45- 62.
- (2001). "Una radiografía de Colombia", *Letras libres*, (32): pp. 33-38.
- (2000a). "La ciudad: entre medios y miedos", Rotker, Susana (ed.) *Ciudadanías del miedo*. Caracas: Nueva Sociedad. pp. 29-38.
- (2000b). "Cambios culturales, desafíos y juventud", Carvajal, Luz Nelly (ed.). *Umbrales: cambios culturales, desafíos nacionales y juventud*. Medellín: Corporación Región. pp. 21-50.
- (2000c). "Mediaciones comunicativas de la cultura", Castro- Gómez, Santiago (ed.). *La reestructuración de las ciencias sociales en América Latina*. Bogotá: CEJA. Pp. 29- 48.
- y Ana María Ochoa (2002d). "Políticas de multiculturalidad y desubicaciones de lo popular", en Mato, Daniel (comp.) *Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*, 2 Buenos Aires: CLACSO. pp. 111- 125.
- (1999). "Las transformaciones del mapa: identidades, industrias y culturas", Garretón, Manuel Antonio (ed.) *América Latina: un espacio cultural en el mundo globalizado*. Bogotá: Convenio Andrés Bello. pp. 45- 58.
- (1998a). "Jóvenes: des- orden cultural y palimpsestos de identidad", Laverde Toscano, M.C. et al. (eds.) *Viviendo a toda. Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*. Bogotá: Siglo del Hombre, Universidad Central. pp. 22-37.
- (1998b). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Bogotá: CAB.
- (1997). "Descentramiento cultural y palimpsestos de identidad", *Universitas Humanística*, 26(46): 15- 22.
- (1996). "Comunicación y ciudad: sensibilidades, paradigmas, escenarios", Giraldo, Francisco y Fernando Viviescas (eds.) *Pensar la ciudad*. Bogotá: TM Editores. pp. 35 - 47.
- (1993). "La comunicación en las transformaciones del campo cultural", *Alteridades*, 3(5): 59- 68.
- Mato**, Daniel (2001). "Des- fetichizar la "gloablización": basta de reduccionismos, apologías y demonizaciones, mostrar la complejidad y las prácticas de los actores". Daniel Mato (comp.) *Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*, 2. Buenos Aires: CLACSO. pp. 147- 177.
- (2000). "Procesos de globalización, cultura y transformaciones sociales", *Encuentro para la promoción y difusión del patrimonio folklórico de los países andinos*. Cartagena de Indias. pp. 3- 16.
- Muñoz**, Germán (2003). *Secretos de mutantes. Música y creación en las culturas juveniles*. Bogotá: Siglo del Hombre.
- (1998a). "Identidades culturales e imaginarios colectivos. Las culturas juveniles urbanas vistas desde la cultura rock", Martín- Barbero, Jesús y Fabio López de la Roche (eds.) *Cultura, medios y sociedad*. Bogotá: CES. Universidad Nacional de Colombia.
- (1998b). "Consumos culturales y nuevas sensibilidades", Laverde Toscano, M.C. et al. (eds.) *Viviendo a toda. Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*. Bogotá: Siglo del Hombre, Universidad Central. pp. 194-240.
- Ochoa- Gautier**, Ana María (2003a). *Músicas locales en tiempos de globalización*. Bogotá: Norma.
- (2003b). "Sobre el estado de excepción como cotidianidad: cultura y violencia en Colombia", doc.GrupoClacso, 2003

- (2003c). *Entre los deseos y los derechos. Un ensayo crítico sobre políticas culturales*. Bogotá: ICANH.
- (2001). “El sentido de los estudios de músicas populares en Colombia”, Ochoa, Ana María y Cragnolini, Alejandra (coords.) *Cuadernos de Nación. Músicas en transición*. Ministerio de Cultura, Bogotá.
- (2000a). “Algunas notas en tomo a la noción de políticas culturales.” *Encuentro para la promoción y difusión del patrimonio folklórico de los países andinos*. Cartagena de Indias. pp. 235-244.
- (2000b). “Entre copla, canto, chiste y danza. La música carranguera ilustra el debate de las disciplinas musicales”, Castro– Gómez, Santiago (ed.) *La reestructuración de las ciencias sociales en América Latina*. Bogotá: CEJA. pp. 127 – 136.
- (1999). “El desplazamiento de los espacios de la autenticidad. Una mirada desde la música”, Martín- Barbero, Jesús et al. (eds.) *Cultura y globalización*. Bogotá: CES /Universidad Nacional. pp. 249- 265.
- (1998a). “El multiculturalismo en la globalización de las músicas regionales colombianas”, Martín- Barbero, Jesús y Fabio López de la Roche (eds.) *Cultura, medios y sociedad*. Bogotá, CES/Universidad Nacional. pp. 45 - 56.
- (1998b). “¿De qué cultura estamos hablando?” *Nómadas*, (8).
- (1998c). “Ensamble: del Bambuco a la música del mundo”, *Número*, (16): 12-21.
- (1997). “Tradición, género y nación en el Bambuco”, *A Contratiempo*, (9): 98 – 114.
- Ortiz**, Renato (1998). *Los artífices de una cultura mundializada*. Bogotá: Fundación Social, Siglo del Hombre.
- (1997). *Mundialización y cultura*. Alianza: Buenos Aires.
- (1995). *Otro territorio. Ensayos sobre el mundo contemporáneo*. 2 ed. Bogotá: CAB, 1998.
- Pécaut**, Daniel (1999). “Configuraciones del espacio, el tiempo y la subjetividad en un contexto de terror: el caso colombiano”, *Revista Colombiana de Antropología*, (35): 8- 35.
- Perea**, Carlos Mario (2000a). “De la identidad al conflicto. Los estudios de juventud en Bogotá”, Jesús Martín- Barbero et al. (eds.) *Cultura y región*. Bogotá: CES Universidad Nacional de Colombia. pp. 315-346.
- (2000b). “La sola vida te enseña: subjetividad y autonomía dependiente”, Carvajal, Luz Nelly (ed.). *Umbrales: cambios culturales, desafíos nacionales y juventud*. Medellín: Corporación Región.
- (1996). “Somos expresión, no subversión. Juventud, identidades y esfera pública en el suroriente bogotano”, Laverde Toscano, M.C. et al. (eds.) *Viviendo a toda. Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*. Bogotá: Siglo del Hombre , Universidad Central. pp. 129 – 150.
- PNUD** (2003). *Informe Nacional de Desarrollo Humano. El conflicto, callejón con salida*. Bogotá: PNUD.
- Reguillo**, Rossana (2000a). *Emergencia de culturas juveniles. Estrategias del desencanto*. Bogotá: Norma.
- (2000b). “Los laberintos del miedo. Un recorrido para fin de siglo”, *Revista de estudios sociales*. (5): 63- 73.
- (1996). “El año dos mil. Ética, política y estéticas: imaginarios, adscripciones y prácticas juveniles”, Laverde Toscano, M.C. et al. (eds.) *Viviendo a toda. Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*. Bogotá: Siglo del Hombre , Universidad Central. pp. 57-82.
- Restrepo**, Gabriel (1994). “Narración, escritura e imaginarios”, *Nómadas*, (1): 69-78.
- Rey**, Germán (2004a). *La cultura en los tratados de libre comercio y el ALCA. Diez preguntas sencillas sobre diez asuntos complejos*. Bogotá: CAB.
- (coord.) (2004b) *Impacto económico de las industrias culturales en Colombia*. Bogotá: CAB.
- (coord.) (2004c) *Impacto del sector fonográfico sobre la economía colombiana: situación actual y perspectivas*. Bogotá: CAB.

- (1995). "Integración y reacomodamientos de las industrias culturales", García- Canclini, Nestor y Carlos Moneta (eds.) *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*. México: Grijalbo; UNESCO.
- Reygadas, Luis** (2002). *Ensamblando culturas. Diversidad y conflicto en la globalización de la industria*. Barcelona: Gedisa.
- Riño, Pilar** (1994). "Vida cotidiana y culturas juveniles en Bogotá", Arturo, Julián (comp.) *Pobladores urbanos*, Tomo I.
- Rincón, Omar** (1994). "Las sensibilidades juveniles como texto social", *Signo y pensamiento*, (25): 31- 46.
- Rosas- Mantecón, Ana** (2002). "Los estudios sobre consumo cultural en México", Mato, Daniel (coord.) *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. Caracas: CLACSO, CEAP, FACES, Universidad Central de Venezuela.
- (1993). "Globalización cultural y antropología", *Alteridades*, 3(5): 79-91.
- Rotker, Susana** (2000). "Ciudades escritas por la violencia. (A modo de introducción)", Rotker, Susana (ed.) (2000). *Ciudadanías del miedo*. Caracas: Nueva Sociedad. pp. 7 -22.
- Salazar, Alonso** (coord.) (1998). *Imaginario, presencias y conflictos entre los jóvenes de Bogotá*. (Informe de investigación), Bogotá: Observatorio de Cultura Urbana, IDCT.
- (1997). *Encuesta socio- cultural a los jóvenes de Bogotá*. (Informe de investigación). Bogotá: Observatorio de Cultura Urbana y Centro Nacional de Consultoría, Observatorio de Cultura Urbana.
- (1990). *No nacimos pa´semilla. La cultura de las bandas juveniles de Medellín*. Bogotá: Cinep.
- Sanabria, Fabián** (2004). ¿Creer o no creer? He ahí el dilema... Informe Ciudad Universitaria, Agosto de 2004.
- (2001). "Consideraciones para una antropología del creer en Colombia", *Poiésis*, (2).
- Santos, Boaventura de Sousa y Mauricio García Villegas** (eds.) (2004). *Emancipación social y violencia en Colombia*. Bogotá: Norma.
- Sarlo, Beatriz** (1994). *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Ariel: Buenos Aires.
- Segato, Rita Laura** (1999). "Identidades políticas/ Alteridades históricas. Una crítica a la certeza del pluralismo global", *Revista Maguaré*, (14): 114- 147.
- Sepúlveda, Mauricio** (2002). "Reflexiones en tomo a la distinción entre "Estudios 'sobre' y 'desde' los jóvenes": hacia una cartografía deseante", Vergara del Solar, Ana (ed.) *Cartografías de la juventud*. Santiago de Chile: Editorial Universidad Diego Portales. Pp. 41 – 57.
- Serrano, José Fernando** (2004). *Menos querer más de la vida para vivir mejor. Concepciones de vida y muerte en jóvenes urbanos*. Siglo del Hombre, Universidad Central.
- et al. (eds.) (2003). *Juventud. Estado del Arte, Bogotá 1990- 2000*. Bogotá: Universidad Central.
- (2002). "Ni lo mismo ni lo otro: la singularidad de lo juvenil", *Nómadas*, (16): 10- 27.
- (1998a). "La investigación sobre jóvenes: estudios de (y desde) las culturas", Martín Barbero, Jesús y Fabio López de la Roche (eds.) *Cultura, medios y sociedad*. Bogotá: CES/Universidad Nacional. Pp. 348-379.
- (1998b). "Somos el extremo de las cosas o pistas para comprender culturas juveniles hoy", Laverde Toscano, M.C. et al. (eds.) *Viviendo a toda. Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*. Bogotá: Siglo del Hombre, Universidad Central. Pp. 241 – 262
- (1997a). "Abismarse en el suelo del propio cuarto. Observaciones sobre el consumo de rock entre jóvenes urbanos", *Nómadas*, (17): 32- 45.
- (1997b). "Perder el sentido de la vida para vivir mejor. Observaciones sobre la relación jóvenes, época y rock", *Universitas Humanística*, (42): 56- 59.
- Silva, Armando** (2005) *Polvos de ciudad*. Bogotá: Taurus.
- (2003). *Bogotá imaginada*. Bogotá: Taurus.

- (1999). “Lo público frente a lo global. Arte urbano y nuevas tecnologías”, Martín- Barbero, Jesús et al. (eds.) *Cultura y globalización*. Bogotá: CES/Universidad Nacional. pp. 205- 223.
- Sunkel**, Guillermo (2002). “Una mirada otra. La cultura desde el consumo”, Mato, Daniel (coord.) *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. Caracas: CLACSO, CEAP, FACES, Universidad Central de Venezuela.
- (coord.)(1999). *El consumo cultural en América Latina*. Santafé de Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- UNESCO** (1997). *Nuestra diversidad creativa*. Informe de la Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo.
- Vera**, Nelson (2004). “Culturas juveniles musicales urbanas, violencias y capitalismo: un “canto” al callejón”, Ponencia aceptada en el primer foro latinoamericano: *memoria e identidad*. Realizado del 17 al 19 de Septiembre de 2004 en Montevideo/ Uruguay.
- Wade**, Peter (2002). “Construcciones de lo negro y del África en Colombia: política y cultura en la música costeña y el rap”, Mosquera, Claudia et al. (eds.) *Afrodescendientes en las Américas. Trayectorias sociales e identitarias*. Bogotá: ICANH; UNAL. pp. 165 - 176.
- (2000). *Music, Race and Nation. Música Tropical in Colombia*. Chicago: University of Chicago Press.
- (1999). “Trabajando con la cultura: grupos de rap e identidad negra en Cali” Camacho, Juana y Eduardo Restrepo (eds.) *De montes, ríos y ciudades. Territorios e identidades de la gente negra en Colombia*. Bogotá: Fundación Natura; Ecofondo; ICAN. pp. 263-286.
- (1997). “Entre la homogeneidad y la diversidad: la identidad nacional y la música costeña en Colombia”, Uribe, Maria Victoria y Eduardo Restrepo (eds.) *Antropología en la modernidad: identidades, etnicidades y movimientos sociales en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología. pp.61- 92.
- Waxer**, Lise (1997). *Salsa, Champeta, and Rap: Black Sounds and Black Identities in Afro-Colombia*. Conferencia presentada en el Encuentro Anual de la Sociedad de Etnomusicología, Pittsburg.
- Yúdice**, George (2003). “Sistemas y redes culturales: ¿Cómo y para qué?”, *Políticas Culturales Urbanas. Experiencias europeas y americanas*. Seminario Internacional. Bogotá: IDCT. pp. 80-95.
- y Toby Miller (2002) *Política cultural*. Barcelona: Gedisa, 2004.
- (2002). *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.
- (1999). “La industria de la música en la integración América Latina- Estados Unidos”, García Canclini, Nestor y Carlos Juan Moneta (eds.) *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*. México: Grijalbo.
- (1996). “El impacto cultural del Tratado de Libre Comercio norteamericano”, García-Canclini, Nestor (coord.) *Culturas en globalización. América Latina- Europa- Estados Unidos*. Caracas: Nueva Ciudad.
- (1994). “The Funkification of Rio”, Ross, Andrew y Tricia Rose (eds.) *Microphone Fiends. Youth Music and Youth Culture* (eds.). New York: Routledge.
- Zapata Restrepo**, Gloria et al. (2004). *Universidad, músicas urbanas, pedagogía y cotidianidad*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, Colciencias.