



“Este tumbao me suena ciudad” dinámicas del ritmo social en las músicas colombianas.

**Presentado por:
Paula Daniela Calvo Flórez**

**Trabajo de grado:
Requisito para optar por el título de sociología**

**Director:
Ricardo Barrero Tapias**

**Pontificia Universidad Javeriana
Facultad de Ciencias Sociales
2020**

Tabla de contenido.

Introducción.....

Capítulo 1

Aproximaciones al ritmo musical colombiano.....

El disco de las Colombianidades ¿Sonidos del recuerdo sonidos de la patria?.....

Dime como tocas y te diré que musico eres.....

Ritmos cotidianos en músicas Regionales.....

Capitulo II

La música urbana y la simultaneidad del tiempo.....

Aires regionales con sonidos urbanos.....

Conclusiones.....

Quiero dedicar esta tesis a la fuente de mi vida y salvación *Dios*, A mis padres y familia por su apoyo incondicional, a mi director Ricardo Barrero que con su paciencia y sabiduría me ayudo en este proceso, a Jorge Sossa y todos los grupos que con su solidaridad me apoyaron en cada momento y finalmente agradecer de manera especial a la música que me ha hecho feliz en medio de las adversidades de la vida.

Introducción

“Cada persona es el reflejo de su propia música”

John Lennon.

“La música tiene la capacidad de estar en todas nuestras memorias” decía mi profesor de solfeo mientras yo trataba de entonar una melodía un tanto aburrida, pero que de vez en cuando retornaba a mi cabeza aun creyendo que la había olvidado. Esta frase, al igual que *“Póngale ritmo a ese compás”* cuando estaba aprendiendo ritmos de funk ha hecho que me pregunte sobre la relación que tienen las músicas colombianas con el ritmo. Pues bien, el interés por esta investigación surge de mi experiencia personal estudiando guitarra colombiana y mi deseo por vincular una de mis grandes pasiones que es la música con el ejercicio sociológico.

Partiendo de mi formación como músico he aprendido que así como el ritmo es una parte fundamental en el proceso de creación pues permite organizar la música asimismo, son nuestros ritmos de vida que organizan nuestro tiempo y nuestro andar. Por lo tanto, lo que busco en esta investigación es encontrar una relación entre el ritmo de las músicas colombianas y el ritmo de la vida social que me permita comprender las transformaciones de las primeras pues estas son tan cambiantes como la sociedad, más aún en los contextos urbanos donde las músicas que se recogen de distintas regiones están expuestas al movimiento de la ciudad.

Pues bien, la música en la ciudad tiene otra realidad pues el carácter de sus repertorios, su lenguaje, sonidos, modos de interpretación y sus ámbitos de asociación y creación son dependientes del ritmo de la vida urbana. Así como las líricas de las músicas urbanas se expresan de maneras distintas también las músicas regionales que se hacen en la ciudad suenan a otro ritmo ya que las dinámicas modernas permiten que cambie los modos de sentir e interpretar los sonidos tradicionales. De manera que el objetivo de esta investigación es analizar cómo la simultaneidad de los tiempos urbanos re-crea a las músicas regionales.

La estructura de la siguiente investigación está desarrollada en dos capítulos. En el primer capítulo se recogen algunas apreciaciones de los ritmos regionales, las dinámicas, cambios y perspectivas que estos presentan a lo largo del tiempo, así como la relación que estos tienen con el contexto en el cual se desarrollan para luego hacer una división del tiempo social entre territorios conservados y territorios dinámicos. En el segundo capítulo, se desarrollan las transformaciones sociales que inciden en las músicas regionales hechas en la ciudad a partir de dos grupos musicales esto, con la finalidad de comprender los procesos sociales característicos de los ritmos de vida moderna.

La metodología utilizada para esta investigación es de tipo cualitativa descriptiva donde se recolecta datos a través de entrevistas y observación participante a salas de ensayos y conciertos. De esta forma, se toma como estudio de caso canciones populares regionales hechas en la ciudad, se hace una caracterización del desarrollo de la música en este contexto para luego incluirla dentro de una categoría de ritmos modernos y que se usa posteriormente para delimitar los factores sociales que inciden en la transformación de lo musical colombiano tradicional a lo musical colombiano moderno. Seguido de esto, se delimita cuatro variables: las formas de trabajo, la formación musical, los medios de comunicación y la individualización musical que explican el cambio no solo en el sentido musical si no en el desarrollo social de la música colombiana. Finalmente se relaciona las músicas regionales hechas en la ciudad con los espacios, acciones, contenidos y formas de circulación que hacen parte de la vida urbana moderna.

Capítulo I.

Aproximaciones al ritmo musical colombiano

Desde de mi experiencia como estudiante de guitarra he notado que el aprendizaje académico de la música colombiana ha formalizado los sonidos de tradiciones orales en lenguajes pedagógicos propios de la música académica como Partituras, notación musical, escalas, etc. Con esto, no quiero decir que las músicas de tradición oral están limitadas al aprendizaje estrictamente occidental; al contrario, poseen otras formas de trasmisión a través de la imitación, del aprendizaje comunitario, la práctica a oído sin notación, en fin, del aprendizaje que entrelaza vivencias y saberes de un determinado contexto (Green 2008). Ambas formas de la música colombiana suenan por un constante diálogo con el pasado que esconde en el ritmo elementos simbólicos de construcción de identidad, memoria y arraigo de los pueblos o comunidades. De manera que, el ritmo como elemento estructural de la música tiene relación con el tiempo social en tanto que da continuidad a la memoria pues se reproduce en una relación entre el pasado y el presente. Así lo diría Defour “El ritmo posibilita la continuidad de la memoria en tanto que posibilita la continuidad del recuerdo sonoro” (Defour 2016).

Sin embargo, existe una particularidad en las músicas colombianas ya sean desde el aprendizaje académico o desde el aprendizaje oral; esta particularidad se encuentra en las lógicas de apropiación a través del ritmo musical. Según Lucy Green (2008) Las lógicas de apropiación pueden estar asociadas a las formas de aprender música ya sea por un estímulo social, a partir de la imitación con otros músicos, por la acción musical de oído a oído o por las formas de producir música según los contextos. En este último aspecto me quiero centrar. Existen varios aspectos relacionados al ejercicio de hacer música, uno de ellos está en las formas de apropiación que pueden estar vinculadas con el contexto tradicional, con las dinámicas de tradición oral, con las formas de imitación o repetición, o con las transformaciones de estas músicas en contextos urbanos (Arenas 2009). No obstante, quiero hacer énfasis en el ritmo como el carácter social de la música que mediante sus dinamismos generan diversas formas de apropiación musical ya sea desde los efectos de su acción colectiva, los usos sociales en contextos determinados, la relación de individualidad de cada sujeto, los artefactos tecnológicos o las relaciones entre intérpretes y público, en fin desde

las mediaciones humanas y no humanas que hacen que la música colombiana suene a un ritmo social significativo.

Si escuchamos el pasillo “El cafetero” (1928) de la compositora Maruja Hinestroza y “Espumas” del maestro Jorge Villamil (1962) podemos notar que, aunque ambas composiciones tienen la estructura rítmica de un pasillo y transcurren en tiempos distintos, el ritmo que marca estas dos composiciones comparte en los sonidos, diálogos sociales del repertorio nacional de finales del siglo XIX. Sin embargo, existe una particularidad en los pasillos colombianos difícil de descifrar; más allá de la composición armónica o melódica la estructura rítmica esconde detrás del golpe de la bandola unas lógicas en los procesos de desarrollo social del siglo XIX. La marcación traduce en el ritmo su particularidad emotiva, el goce de los pueblos y el recordar de los momentos vinculados a las relaciones sociales de la época. Veamos el caso de la cumbia.

En una clase que tuve sobre “Ensamble de tamboras” el maestro de percusión nos propuso como ejercicio rítmico tocar “Colombia tierra querida” bajo otros estilos cumbieros; todos estábamos mentalizados en la marcación a 2/4 típica de la cumbia colombiana, pero en un momento el maestro cambió la variación rítmica. El sonido entre cortado “chquich chquich chquich” característico de la guacharaca, pero un poco diferente nos hizo parar y sentir que no conocíamos esa clase de ritmo. Luego de varias discusiones sobre si eso era cumbia o no, entendimos como ensamble que era la misma base rítmica bajo un contexto diferente que no conocíamos. Terminamos tocando cumbia villera cumbia argentina y así como esta existe la chilena, uruguaya, mexicana, peruana, etc. Al parecer no hay un sonido tan arraigado a Latinoamérica como este, parece que el ritmo folklorista se espació por toda Latinoamérica.

En épocas distintas, bajo tiempos distintos la cumbia ha transitado por redes transnacionales pasando de un lugar a otro y transformándose por los diferentes usos y significados que el ritmo tiene en diferentes momentos y contextos. La transnacionalización mediada por las nuevas tecnológicas, el alcance de las culturas urbanas y las migraciones terminan por redefinir el concepto de nación o identidad (Canclini 1989) De manera que, para el ritmo cumbiambero la expansión logró hasta países como Argentina, lo que determinó que después de años se reinterpretara bajo su contexto el ritmo de la cumbia o como ellos lo llaman “La nueva cumbia Villera”

Las siguientes partituras expresan lo anterior:

LA POLLERA COLORA'

ALTO SAXOPHONE LOS INMORTALES



La Pollera Colora (1960) Madera Castro. Plato Magdalena “Partitura para saxofón” Arreglo por: Ramírez S. (2016)

DESPUES DE TI

CUMBIA LEO MATTIOLI



Después de ti (2018) Meta Guacha. Buenos Aires, Argentina. “Partitura para piano” Arreglo por: Leo Mattioli (2018)

Ambas partituras tienen la misma métrica a 2/4 pero en tiempos distintos y con contextos distintos. De manera que, si tomamos como ejemplo el ritmo de la cumbia Colombiana y el ritmo de la cumbia Argentina podemos sentir en el ritmo que por un lado, la cumbia Colombiana se le da un uso político, desde los anhelos de los 40's por crear una nación a partir del mestizaje con el ideal de nación homogenizada, pasando por la simbolización de

un instrumento musical como lo nacional Gaitas y flautas de millo, hasta la consolidación de la cumbia como el folklor Colombiano sea desde lucho Bermúdez o los corraleros de majagual, la cumbia Colombiana incorporó en el ritmo los imaginarios del folklor como la nación “Alegre” o la nación del “Sabor” (Ochoa 2016). Por otro lado, el sentir de la cumbia argentina inicia con el nuevo motor del mercado tropical. La caracterización de este ritmo expresa la manifestación simbólica y territorializada de las condiciones de desigualdad de los barrios marginales y el lenguaje se sus letras como la devastación social provocada por las políticas neoliberales en definitiva, el ritmo marca el compás de los sectores populares argentinos. (De Gori 2005; Lardone 2007).

En cuanto al terreno urbano contemporáneo se distinguen algunos rótulos musicales como el de las llamadas “Nuevas músicas colombianas” (NMC) las cuales replantean los modos de conocer los diferentes ritmos a partir de los procesos de transformación con distintas sonoridades. Enuncia Sánchez (2004) que las llamadas NMC al parecer, replantean no sólo formas de circulación, sino el modo de conocer diferentes complejos musicales a partir de la fusión, hibridación o transformación. Estas músicas nacen en los grandes centros urbanos pues estos contextos permiten aportar un espacio visible en el mercado, el cual logra su circulación y mayor difusión de sus creaciones.

Una de las características de esta nueva escena de las colombianidades en las NMC y que sirve como distinción es que, no son un género musical pues tienen la estrategia de mercadear con los “nuevos sonidos de la nación” y conectarlos tanto con las políticas culturales como con la agenda de los medios masivos, la empresa privada y con los múltiples festivales contemporáneos (García 2016). También, tienen como común denominador poner de moda la fusiones como pauta de producción musical dominante, pues ponen en disputa diálogos entre lo tradicional y lo novedoso. Agrupaciones como Chocquibtown, Bomba Estéreo, Distrito Especial y Sidestepper de diferentes épocas y lugares ocupan el lugar de esta categoría, pues cumplen con las características enunciadas.

Bajo rótulos de canciones como “Pacífico soy yo” de afrotumbao o “Ruanas on” de los Rolling ruanas- los artistitas que llegan de otras regiones pretenden generar difusión de las músicas tradicionales en contextos urbanos; Así lo expresa Lawey Segura, líder de la banda Afrotumbao *“la idea de nosotros es traer el pacífico a las grandes ciudades sin perder*

nuestros ritmos, pero con aires de ciudad” (Entrevista personal). Sin embargo, existe el lado inverso, Músicos nacidos en los grandes centros urbanos que aprenden las lógicas de los ritmos tradicionales - Sea desde academias de músicas colombianas en Bogotá o aprendizaje en otros contextos regionales—. Escuchemos el tema “Currulao de la mariposa” del grupo Melembé latín Groove liderado por Daniel Sossa director académico de la escuela de música Nueva Cultura. Melembé es un grupo de jóvenes bogotanos que a través del conocimiento de las músicas regionales buscan nuevas sonoridades a través de la integración de los ritmos regionales. Estas músicas también cumplen con la función de intervenir las músicas colombianas, pero entienden que los procesos de transformación deben darse mediante un entendimiento profundo de los ritmos tradicionales. Por lo tanto, la difusión de estas músicas se da desde el ejercicio político al intentar resolver las tensiones del mercado y desde el arraigo de la memoria como un ejercicio de diálogo sonoro entre el pasado y el presente.

El disco de las colombianidades

¿Sonidos del recuerdo o sonidos de patria?

Me he preguntado si lo que llamamos músicas colombianas es la amalgama rítmica regional, la armonía que el sentimiento produce o la melodía de las reminiscencias cantadas. Las tres podrían formar una buena canción, pero solo una de ellas permite sentir el dinamismo y la estructura que esconde la música. De manera que, definir lo que es música colombiana me lleva a escuchar los distintos usos sociales que esconden los ritmos colombianos sea desde sus procesos de transformación, hibridación o fusión. Quizá los distintos formatos o diferentes versiones musicales den sentido a los ritmos que esconden las memorias colombianas. "No se puede narrar un acontecimiento sin representar alguna estructura, sin describir algún proceso, sin que haya que aplicar conceptos históricos que permiten «concebir» el pasado" (Koselleck 1993: 150).

El disco colombiano estuvo cargado en un primer momento de sonidos patrióticos. Desde “el país de los bambucos” de la música del interior hasta “el folklor colombiano” de la música costeña, el repertorio musical siempre recorrerá los mismos aires de “Identidad Nacional”. Evidenciamos estos aires por ambas caras del disco colombiano. Por el lado A

“el país de los bambucos” a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, los aires nacionalistas se escribieron al compás de los modelos centralistas; preocupados por definir “La música Nacional” los bambucos reconfiguraron su práctica musical a partir de la valoración y el repertorio cundiboyacense.

A pesar de que la sociedad capitalina atravesaba una crisis con respecto a la música de representación nacional, el bambuco logró adherirse a la mentalidad de la sociedad bogotana por varios factores; por ejemplo, a pesar de ser un ritmo campesino, los músicos más asentados lograron incluirlas y modificarlas en sus composiciones. Además, que la fascinación por lo exótico lograba gran aceptación en las personalidades más cultas colombianas. “La Europa decimonónica, al igual que Colombia, describe fenómenos similares en lo que respecta al descubrimiento de las raíces y la reconsideración de las clases populares, ya no como lo más bajo de la sociedad, sino como las portadoras y detentadoras de conocimientos y saberes de tipo ancestral y que, por ello, merecían el mayor respeto y el lugar que les correspondía en el acervo cultural de un pueblo.” (Henaó, 2015, p.28).

Asimismo, resonaba en el disco la herencia centroeuropea musical con sus patrones rítmicos como las marchas, el vals y danzas, elementos predominantes que se intentan desconocer de aquellos ritmos y melodías asentadas por la hegemonía española. Luego de varios procesos de adaptación e interiorización marcados por los procesos de independencia se transformaron en contradanzas, pasodobles y marchas, muchos de ellos asociados al baile. Aunque estos estilos eran particulares de otras partes de Colombia, cada uno de ellos incluyendo los bambucos tenían relación con la escritura de notación musical. Algo en común de cada uno de estos estilos era la partitura marcada con el nombre de “Aires nacionales” al igual que la escritura musical, muchas de ellas hechas por las mujeres más asentadas del siglo XIX (Bermúdez 1996). Lo anterior se debe a que el conocimiento de la música universal era escaso y las propuestas nacionalistas estaban en miras de la divulgación de la música europea.

No obstante, en la primera parte del siglo XX volvieron a aumentar las ínfulas nacionalistas y algunos de estos ritmos se consolidaron en estilos como pasillos y contradanzas instrumentales, bambucos, guabinas cantadas (Bermúdez 1996). La intención era política pues la élite nacional quería marcar en los ritmos de salón sus jerarquías sociales asociadas directamente al quehacer musical de la época. De esta manera, a principios de los

XX se sugirió la idea de que los estilos andinos deberían pertenecer como prácticas musicales de las ciudades principales, más aún porque marcaban la diferencia entre las músicas académicas a partir de la escritura de partitura y las músicas populares como los sonidos que quedaron en lo local. En este punto se comienzan a notar las diferencias que marcaran los ritmos de las músicas académicas colombianas y músicas populares colombianas al igual de quienes son los músicos que las producen y quienes no. Se abordará más adelante estas diferencias.

En efecto, los sonidos andinos como elementos extraído directamente del pueblo fueron tomando forma del símbolo nacional por excelencia. Los cuales más adelante convergerán en las letras y las armonías de la nación colombiana. Notemos lo anterior en algunas frases del reconocido bolero “Soy colombiano” // *Ay! Que orgulloso me siento de haber nacido en mi pueblo // a mi tóqueme un bambuco de esos que llegan al alma cantos que ya me alegraban cuando apenas decía mama // lo demás será bonito pero el corazón no salta, como cuando a mi me cantan una canción ¡colombiana!* // - Aunque es una composición de los 50's transporta en su melancolía musical la memoria de principios del XX evocando el sentimiento de unicidad y el proyecto político nacionalista de finales de XIX principios del XX-

Por el lado B del disco nacional, los aires de identidad comienzan a sonar a “folklor nacional”. Entre los 40's y los 60's la necesidad de introducir un nuevo concepto de modernización musical y abordar una nueva definición de “música nacional” se explicó en gran parte por los disturbios políticos que siguieron al bogotazo. La coyuntura política inauguró una nueva época de violencia y puso fin musical al “país de los bambucos”. A partir de diversos proyectos planteados por cortes liberales se discutían la posibilidad de reconstruir un folklore imaginado que unos pocos intercambiaban en el centro del país; tal es el caso de la encuesta nacional del folklor en 1942 que tuvo como propósito hacer un levantamiento del folklor con el fin de “*recoger de labios del pueblo la verdadera música nacional*” (Hernández, 2016, p.122). La encuesta reflejaba un intenso proceso de cambio como resultado de la expansión de los medios de comunicación, la creciente formalización del trabajo y la aparición de modelos de consumo en zonas rurales; el carácter “alegre” o “triste”

de ciertas músicas iban configurando imaginarios regionales los cuales agudizaban las relaciones sociales de los centros y las periferias del país.

Con todo y lo que significó cambiar los aires musicales del repertorio nacional, el proceso no hubiera sido completo sin la transformación que le dio Lucho Bermúdez al folklor colombiano. “Lucho” fue quien introdujo la fusión en Colombia, músico costeño, compositor y arreglista encontró en los ritmos de tradiciones orales la particularidad que otras músicas no tenían, él decía: *“La música costeña es la música que nos hará extrañar la tierra”* esta frase no buscaba del todo el reconocimiento de las tradiciones orales ya que fueron los procesos de fusión musical los que le dieron relevancia a estas músicas. Lucho Bermúdez fue el primer músico que logró integrar los ritmos del interior con las gaitas y las tamboras fusionando con arreglos de jazz y dixiland sonidos de cumbias, porros y paseos. Para Lucho era importante darles relevancia a las sonoridades de tradición oral, pero de un modo más estilizado, él decía: *“el folklor colombiano tiene la capacidad de sonar tan bueno como un jazz”*.

Si escuchamos con detenimiento el tema “Tolú” de Bermúdez y el tema “In the mood” de Gleen Meller frente a un porro típico podemos notar cómo se conserva la métrica rítmica del porro a 2/4 así se armonice la canción con elementos jazzísticos. Dos sonoridades distintas al igual que dos tiempos disimiles dialogan en el tema “Tolú”, pero la particularidad rítmica del porro es lo que le da continuidad al sentimiento cadencioso y alegre de la costa atlántica. El maestro Alberto morales especialista en músicas del caribe manifestó al respecto: *“que se sienta a porro es lo que importa, no importa que tantas intervenciones musicales pueda tener...siempre debe conservar el mismo sentimiento...el mismo recuerdo”*. El interés de Lucho siempre fue más musical que político y aunque sus amistades gaitanistas digieran lo contrario no intentaba homogenizar las músicas costeñas si no, explorar otros lenguajes musicales e incorporar en los ritmos costeños nuevas formas de resonar la cumbia.

Los nuevos tipos de música costeña iban dibujando el panorama de lo que sería “la nueva música nacional” ya que encajaban con la imagen progresista y moderna de las élites y las clases medias en la medida que se discutía desde los centros cómo sería la modernización de cada región. En efecto, las fusiones de Lucho Bermúdez presentaban cualidades que expresaban con gran riqueza y ambigüedad las tensiones entre la modernidad

y la tradición, entre la negritud y la blancura y entre la región como proceso típico y como componente del progreso nacional (Hernández 2016, pp 128). El folklor de Lucho se convirtió en la corriente musical colombiana con mayor éxito comercial y de mayor éxito internacional, siendo Barranquilla el epicentro de las primeras orquestas de folklor; de ahí se le concede a “Lucho” el título del “padre del folklor”. (Wade 2002 pp. 3).

Lo anterior se debe a que la región atlántica en especial Barranquilla al ser una ciudad portuaria se configuró como centro industrial y comercial de todo el país. Al ser la primera ciudad con desarrollo urbanístico sus elites direccionaron e incursionaron a la ciudad en el desarrollo cultural moderno. El impacto de la música barranquillera hacia las aspiraciones cosmopolitas de “Camacho y Cano” y “Toño fuentes” -dos compositores de la élite barranquillera- facilitaron el mercado y la industria internacional de la música global hacia las músicas rurales, mestizas y mulatas” (Pardo, 2009, p.114). Para las elites Bogotanas y Antioqueñas, el folklor fusionado de “Lucho” pudo ser utilizado como simbología nacionalista pues al parecer sus aires musicales se adaptaban a la idea de progreso que buscaba la nación colombiana. Sin embargo, con el papel de las radios difusoras la divulgación de la música folclórica tomo una ruta heterogénea para los gustos populares; cualquiera podía oír la música de lucho y asimismo interpretarla y hacerla parte de sus festividades.

Dime cómo tocas y te diré qué músico eres

Diferentes fuentes históricas caracterizan al músico por su formación académica o por su formación popular. Sin embargo, existen tres formas de aprendizaje que convergen en la formación y caracterización de los músicos colombianos. Por un lado, aquellos que se forman desde la tradición escrita, aquellos que se forman desde la tradición oral y como última instancia aquellos que se forman por la combinación de ambos tipos de conocimiento. Los primeros músicos de formación académica se escuchaban en las iglesias, archivos históricos del siglo XVI muestran los primeros repertorios música religiosa en la catedral primada de la antigua Santafé. Coros gregorianos, cantos en latín y misas entonadas en clave de C (Do) conformaron las primeras formas de educación musical y como cantar era “rezar

dos veces” sonar afinado era una tarea de disciplina y dedicación. Herencia del legado Español, las primeras actividades formativas se dieron en la iglesia católica a través del aprendizaje de música polifónica “*la iglesia asume las funciones de educación y formación musical en la nueva granada, se concentra en la manutención y adiestramiento de los llamados 'seises' o mozos de coro, niños entre los diez y los trece o catorce años aproximadamente, quienes además de recibir lecciones de gramática, canto y teoría musical participan junto con los cantores adultos e instrumentistas en las funciones diarias bajo la dirección del maestro de capilla*”(Bermudez 1996. Pp, 46). El proceso de enseñanza del piano y la guitarra de seis cuerdas fue tardío; las primeras formaciones instrumentalistas para hijos de españoles y algunos mestizos, se dieron por la presencia de “Ministriles y trompetillas”; indígenas que participaban en algunas secciones del oficio litúrgico pues interpretaban instrumentos de viento como chirimías, sacabuches y cornetas. Algunos de los clérigo maestros de canto, transcribían aquellos sonidos a partitura con la intención de que el aprendizaje se diera tal cual el sistema de notación musical europea -es decir la escala de siete tonos-. De manera que, aquellos que podían seguir las instrucciones clericales, cantar afinado y entonar melodías religiosas podían ser llamados músicos clérigos; al parecen el canto como instrumento melódico formó las primeras prácticas musicales dentro de la época colonial.

No todo queda en los primeros músicos melódicos de iglesia. Las transformaciones de la actividad musical estuvieron relacionadas con las nuevas formas de los instrumentos musicales. En la primera mitad del Siglo XIX con la incursión del piano se afianzaron los patrones estructurales de la música y el baile, la interpretación de las letras en coplas, romances y décimas de tipo repentista conformaron las primeras formas de acompañamiento para cantantes, especialmente intérpretes de canciones patrióticas. Aunque el piano era el instrumento distinguido de las familias que pretendían ser las más pudientes y prestigiadas; las primeras aprendices de piano fueron mujeres debido a que, asociaban las características propias del piano a la imagen de lo femenino las notas agudas, las letras suaves, la escasa posibilidad de traslado por su peso y su permanencia en el hogar. De manera que, el piano como instrumento feminizado reforzaba las esferas entre lo público y lo privado (Fula 2012). Tal es el caso de Carmen Caycedo interprete de piano que transitaba en espacios privados

formando músicas pianistas de las “familias más cultas de Bogotá”. De esferas privadas las mujeres pianistas transitaron a esferas públicas. Escenarios como “programas de mano” eran espacios culturales conformados mayoritariamente por mujeres músicas, que interpretaban pasillos, bambucos y valeses. Aunque se ejecutaba música de teatro y de baile, se extrajo la música de salón a su entorno doméstico y lo convirtió en un evento público. Dicho tránsito fue algo novedoso para la sociedad colombiana pues llevó al músico a la posibilidad de vivir de su oficio sobre todo en lo referente a la música instrumental. (Duque 1996)

Sin embargo, algunas de estas piezas compuestas por ellas no eran transcritas con el sistema de notación musical Europea pues el oficio de la escritura a partitura se le otorgaba plenamente a los hombres, así que muchas de sus composiciones circulaban de manera oral marcando el ritmo a palmas y voz; fuera de la manera convencional de marcar la música andina el uso de las palmas con acompañamiento de guitarra será la marcación convencional de las músicas andinas populares del siglo XX. De manera que, las mujeres músicas, intérpretes y compositoras del siglo XIX contribuyeron de cierta manera, a posicionar otra forma del canon musical andino. Otros instrumentos musicales de tradición hispana como el arpa, el violín y varios tipos de guitarra fueron de preferencia para músicos que sabían leer y transcribir partitura. El estilo de música militar en Cartagena, Bogotá y Medellín estableció la enseñanza de instrumentos de viento como los clarinetes y las flautas traversas, al igual que el uso del ensamble con otros instrumentos como los violonchelos y los violines.

Hasta aquí, podemos vislumbrar músicos que sabían interpretar instrumentos, que leían partitura y que formaban otros músicos dentro de sus contextos. Sin embargo, con la invención de la primera filarmónica de Bogotá, que en su momento se llamó La Sociedad Filarmónica (1846-1857) se logró consolidar la actividad musical para el siglo XX – a través de la organización estructurada de músicos, sobre cómo podría ser su actividad música y sobre cómo podrían ofrecer conciertos- La existencia de la sociedad filarmónica fue muy significativa pues oficializó el quehacer del músico; pasó de ser parte de aquellas personas que aprendían instrumentos de manera doméstica, a personas que elevaron su nivel musical. La sociedad filarmónica tuvo un proyecto de sinfónica, reunió a los mejores músicos del momento y alentó a hombres y mujeres en el estudio y el ejercicio de la música (Duque 1996). De igual manera, el aprendizaje de partitura a primera vista y las formas de aprender

desde el ámbito privado se institucionalizaron como “Músicas académicas”. Cabe aclarar que en la sociedad filarmónica no estuvo el cultivo de música religiosa, aunque tuvieron programas que ofrecían piezas cortas en latín. Los repertorios giraban alrededor de las obras del momento como la del violinista Augusto Luis Moeser y el pianista Ernst Lübeck. Es importante incluir en el repertorio los aires nacionalistas; para la sociedad filarmónica era de suma importancia tomar las piezas nacionales y convertirlas en músicas con un carácter más especializadas. Tal es el caso de los cuadernos de guitarra de doña Carmen Caicedo, un documento valioso del repertorio dominante. Se trataba de 24 piezas para la guitarra que reunían vales, marchas, pasodobles y las contradanzas menos recordadas. La sociedad filarmónica reunió estas piezas y las adaptó para formatos de orquestación y cuartetos de guitarra (Duque, 1996)

En cuanto a los músicos de formación oral, el alcance de la música urbana del siglo XIX a las diferentes regiones del país hizo que las tradiciones campesinas de la época – como las coplas o las rajaleñas- se modificaran fácilmente a las formas musicales nacionalistas. Sin embargo, en los lugares periféricos las dinámicas de aprendizaje no eran las mismas; a través de la imitación o la repetición se formaban músicos cantores, trovadores y juglares con la intención de preservar los saberes de los pueblos (Pineda 2015) La creación de instrumentos como las marimbas los cununos o los guasá- en el caso de la costa pacífica colombiana- eran fundamentales para distinguir el carácter del músico, más aún todavía si el instrumento era creación propia, de igual forma sucedía con las gaitas de los indígenas de la costa atlántica y los tambores alegre y llamador de los pueblos negros (Gonzales 1999). Escasa presencia armónica pero fuerte presencia de patrones rítmicos y melódicos se evidenciaban en el repertorio de estos músicos. A principios del siglo XX se difundieron las músicas académicas entre aquellos músicos de tradiciones orales gracias a la actividad de los maestros aislados; Músicos Bogotanos de formación académica, muchos de ellos retirados de los conservatorios pues se cuestionaban las formas de legitimar la música nacional (Bermúdez,1996). La introducción de este tipo de estilo musical y de instrumentos logró mayor difusión de cambios sociales en las regiones periféricas.

Tal es el caso del bambuco viejo, tomado del bambuco tradicional, que logró incluirse dentro de la formación de los músicos del pacífico; bajo otras lógicas de apropiación los

músicos pretendían legitimar su discurso nacional herencia de la mentalidad patriótica del XIX. Asimismo, sucede con otros tipos de músicas pacíficas como los pasillos viejos o los bundes chocoanos, que tomaron la misma notación musical andina alterando los acentos en los ritmos. A pesar de la amplia gama de conocimientos musicales en las regiones periféricas los músicos orales seguían preservando las mismas formas de aprendizaje, pues estas prácticas fortalecían el carácter colectivo de los pueblos y daban significado al uso social de sus interpretaciones.

Ahora bien, es de particular atención el caso de los músicos que interpretaban el acordeón. Los acordeones traídos de Europa son instrumentos con un sistema de sonido que no posibilita la alteración de su ejecución debido a que, al ser afinado de una manera u otra restringe la ejecución en otros parámetros tonales (Bermúdez 1996). En consecuencia, cuando tuvo su gran dispersión tanto en Mompoix como Valledupar y Riohacha pues era un instrumento de fácil comercialización, pero de difícil aprendizaje- se asoció al baile de la “Cumbiamba” en las fiestas patronales. Por lo tanto, en la consolidación de los músicos vallenateros como se conocen hoy en día los músicos que tocaban cumbiamba modificaron las cajas de resonancia de los acordeones europeos de manera que, pudieran tocar las músicas de tradiciones locales bajo un nuevo estilo musical europeo. Cierta amigo acordeonero decía *“lo característico de mi instrumento es que siempre suena desafinado y desafinado lo necesito”*. Lo cierto es que, la frase explica gran parte de la formación de los músicos acordeoneros a comienzos del siglo XX; pues la alteración de la caja de resonancia tenía la intención de que las formas de aprendizaje fueran más sencillas. Para los acordeoneros, que sonara desafinado se asociaba a una manera de marcar un estilo propio de músicas costeñas y una forma particular de formación musical; sin escritura a partitura solo un acordeón desafinado y unas buenas frases para acompañar.

Ahora bien, la forma de interpretación y apropiación de los instrumentos al igual que la formación de los músicos irían definiendo el estilo musical de cada región. No obstante, hoy en día se reconocen como músicas colombianas, aquellas piezas de bambucos para pianos al igual que una carranga rasgueada en un patrón rítmico simple. Lo anterior se explica en parte por la formación de músicos, que aprendieron ambas formas de integrar los saberes

musicales, así como la coexistencia de los diferentes estilos de música. Por otro lado, la homogenización de la actividad musical sirvió para dar continuidad al proceso de cambio en los patrones de músicas tradicionales, en donde los aspectos de participación social de las clases menos favorecidas adquirieron formas de ritualizar la música para incluirla en los festejos urbanos (Bermúdez 1996) Se puede decir que lo colombiano es creado por un colombiano sin distinción de tendencias o corrientes artísticas; pues dentro de la multiculturalidad la gran variedad de ritmos y de contextos enriquecen la música colombiana y ningún instrumento debería ser ajeno a esta práctica. A continuación, uno de los músicos con mayor rigurosidad en los ritmos colombianos:

El maestro Luis A. Calvo (1882-1945) Gambita, Santander. Quizá no fue un músico del referente nacionalista, ni mucho menos el más popular para la farándula de la historia de la música colombiana; pero sin duda fue uno de los mejores compositores de mediados del siglo XX. Sus piezas pequeñas vinculadas al ámbito de la música popular, anacrónicas y de la vanguardia académica, se caracterizaban por la melancolía de la música de la época. Sin ser un compositor de sinfónica, ni mucho menos encajar en la idealización de los aires nacionales (Ospina, 2012) Calvo pretendía con su música transitar por la diversidad de ritmos colombianos a través del piano como se refleja en el pasillo para piano “entusiasmo”; sus técnicas fueron criticadas por eruditas musicales que lo definían como un compositor sin perfil alguno pues su repertorio no era la música clásica ni mucho menos la de los “Aires nacionales Al respecto él decía:

“No creo que exista la música netamente nacional, aunque sí se notan ya aires benéficos portadores de esa preciosa necesidad [...]. Mientras no tengamos maestros nacionales que estudien científicamente la música y formen escuela; mientras no le quitemos la ruana al bambuco y lo aristocraticemos, como han hecho en otras partes con los aires nacionales, hasta entonces no tendremos música netamente nuestra”. (Ospina, 2012, p. 207).

Con lo anterior, se puede decir que la música del maestro Luis A. Calvo era reflejo de su tiempo; una música que daba lugar a la formación académica y que sin importar el aspecto regional se centraba en el conocimiento del lenguaje musical. Si bien, hacer música

tradicional para piano era todo un reto para él ya que, significaba un desprendimiento ideológico por lo plenamente nacional y pretendía situar la música colombiana bajo el contexto en el cual él mismo se estaba formando, en definitiva, el aire de su música simplemente era el aire que su ritmo de vida reflejaba.

Ritmos cotidianos en músicas regionales

La regionalización de las músicas en Colombia describe un entramado sonoro que va más allá de los valores de la nacionalidad como lo son la cumbia y el bambuco, es una amalgama rítmica diversa que estructura vivencias y contextos específicos y que, relacionadas entre sí conforman un fenómeno interregional el cual permite descubrir el ritmo social de las regiones y sus formas de organizarse y ordenar socialmente su vida limita y determina su duración. Para ser más exactos la experiencia representativa del ritmo musical en el tiempo de la vida cotidiana.

Si bien, la regionalización musical se compone de la relación que existe entre las regiones naturales y la realidad sonora inscrita dentro de un territorio específico. Esta relación construye tipologías rítmicas encerradas en fronteras que representan el individuo de cada región. Sin embargo, el término región como una representación del espacio puede ser confuso en tanto que recubre diversas realidades extensas y complejas. Por lo tanto, tomaré el término región desde un constructo cultural imbricado en el espacio físico del territorio que representa y experimenta procesos históricos particulares y modos estilos de vida específicos (Dollfus. 1982).

En ese orden, la música dentro de los territorios regionales se crea a partir de la relación que tiene con su entorno, susceptible de transformaciones que se amoldan a sus necesidades e inclusive borrando fronteras que parecen estáticas. Según Sossa y Bedoya, la tipología musical parte de un encuadramiento entre “hombre, paisaje, clima” representado en una regionalización de dos litorales, un oriente llanero, un tridente cordillerano andino y una participación de la selva amazónica que categoriza al individuo de las costas en músicas costeñas y pacíficas, la montaña en músicas andinas y del llano en músicas llaneras (Sossa, Bedoya. 2006). En ese sentido, la taxonomía música/región se articula por las dinámicas

asociadas a los modos de vida es decir “los modos en el que están organizada la producción y la distribución, el estado del arte y de la ciencia, la estructura de las instituciones y los tipos de actividad humana que se desarrollan en ellas” (Heller. 1998. Pp, 111). En otras palabras, no se puede entender el sentir de una música regional propiamente de un territorio sin las condiciones sociales que hacen posible el desarrollo sonoro.

De manera que, las músicas en Colombia son inicialmente de base campesina, es decir sonoridades que van más allá de una concepción naturalista regional pues se interconectan con las formas de ocupación del trabajo, la explotación de los recursos y la intervención de la vida cotidiana en el trabajo mismo (Sossa, Bedoya 2006). En otras palabras, el ritmo de las músicas campesinas caracteriza la vida social de las comunidades. Veamos a que suena el ritmo social de las músicas llaneras.

Las músicas llaneras se ubican en el territorio oriente colombiano límites con Venezuela. Departamentos como Arauca, Casanare, Meta y Vichada, y en Venezuela los estados de Apure, Barinas, Portuguesa, Cojedes y Guárico; hacen parte de este gran abanico cultural llamado Joropo.

Con un clima tropical de sabana y estaciones variadas entre lluvias y sequías; en los llanos orientales se extiende un inmenso territorio horizontal que marca la actividad de sus pobladores. No obstante, la estructura cultural llanera parte de una conformación regional mixta que varía entre dos polos: la agricultura del altiplano Cundiboyacense y la ganadería extensiva de las sabanas altas y bajas. Teniendo en cuenta lo anterior, Sossa y Bedoya construyen un mapa regional de las músicas en Colombia, en el que articulan las sonoridades andinas y llaneras como el complejo subregional: andino, llanero el cual busca respetar la segmentación de ambos territorios y en esa misma dinámica entender las construcciones culturales que entrelazan ambas regiones (Sossa, Bedoya 2006).

En ese orden, el complejo subregional andino llanero comprende desde una dinámica histórica las relaciones provinciales del departamento de Boyacá con los departamentos vecinos pues comparten relaciones similares de producción, regímenes socioeconómicos y modos de tendencia y uso de la tierra parecidos, los cuales fueron dejando una realidad de fronteras abiertas culturales al punto de disolver las fronteras administrativas (Sossa y Bedoya, 2006).

Por lo tanto, las músicas llaneras no solo se extienden por el oriente si no por los sectores del departamento de Boyacá que comparten actividades socioeconómicas parecidas. Esto implica observar las similitudes culturales de los territorios como un elemento dinámico que se transforma a partir de las necesidades sociales y que se refleja en las músicas campesinas del torbellino y el joropo. Ambos ritmos comparten similitudes musicales en cuanto a su relación estructural y su significación social afectiva pues el “que hacer musical” está ligado a la cotidianidad del trabajo y a los hitos trascendentales de la vida.

En ese sentido, el complejo subregional andino-llanero relevan características de la cotidianidad permeadas en el tiempo a través del ritmo de la música, el canto, las coplas y el verso llanero. Todo esto se encuentra ligado a las actividades del trabajo; inspiración que da origen a los aires del joropo que están agrupados en tres categorías: tonadas, pasajes y golpes desde lo lento hasta lo festivo. Así lo explica *Rojas (1990)*: “*toda la estructura de funcionamiento de la nación llanera se vertebra alrededor del trabajo con las reses y de su particular calendario productivo... De uno a otro cajón de sabana, bajo los rayos del sol, agobiados por la sed o empapados por la lluvia, los vaqueros enrumban el ganado por esos largos caminos... con el canto de sus coplas y el leco del cabrestero.*” (p.68). En otras palabras, el ritmo de vida del llanero es el día a día que se vuelve cantor, ordeñador y coplero y entre el trabajo y el canto vive su tiempo y así lo reconstruye.

Escuchemos lo anterior en el siguiente canto de trabajo: //Ah... ah... ae... *Ajila, ajila novillo Por la huella ´el cabrestero Póngale amor al camino Y olvide su comedero ayjoo...*”
//.

Este verso tradicional llanero llamado canto de ordeño se caracteriza por ser de expresión libre a capela -sin ningún tipo de acompañamiento instrumental – se llama de ordeño pues surge de la actividad ganadera de ordeñar la vaca. En una entrevista para *dlatarde producciones* Orlando “El cholo Valderrama” cuenta que los cantos de ordeño son específicamente para “amansar” al ganado por lo tanto deben ser son coplas suaves y de pocos versos, él dice que “*En el corral donde ordeñaba mi madre yo escuchaba los cantos de ordeño.... Uno lo que aprende aquí no es la copla como tal si no la modulación de la voz porque a cada una hay que hablarles de manera distinta y se les canta para que se amansen*

y salga mejor la leche” (Rodado. A, Román. G, & Silva, J. 2008, El joropo está en la tierra – Colombia).

Al igual que los cantos de ordeño otros cantos como de cabresteo, de vela de ganado, de becerrero y toda la gama de coplas tienen que ver con las labores propias del trabajo ganadero es ante todo el trabajo musicalizado.

Para “El cholo” el verdadero cantador llanero es el cantante criollo. En sus palabras *“Aquel que se a trajinado todo el llano, aquel que sabe montar a caballo...el nuevo cantante no lo es, pues no a trajinado, por lo general son muchachos que salen del campo jóvenes, estudian se ven que tienen un talento van a escuelas de música y es otro cuento... así que no se les puede obligar a cantar y a componer como uno lo hace pues no han vivido la faena del llano”* De manera que toda esta amalgama rítmica tradicional es la expresión temporal del trabajo o como diría “el cholo” del trajín del llano. Es decir que, el tiempo dedicado al trabajo es el presente vivido que orientado por las dinámicas del campo separa el pasado del futuro. Por lo tanto, en el “que hacer” musical el canto termina cuando finaliza la actividad ganadera es decir que lo que se canta a futuro incierto “El presente separa el pasado del futuro: en la conciencia cotidiana las dimensiones temporales sirven para la orientación de la práctica” (Heller, 1998. Pp, 385).

Ahora bien, estas sonoridades llevadas al salón se convierten en pasajes que representan la transición entre los cantos tradicionales y los golpes llaneros; categoría que ubica los géneros musicales del tempo rápido y que se van a representar en un formato de arpa criolla o bandola llanera de cuatro cuerdas, cuatro llaneros y el ritmo percutivo de las macaras. Hasta aquí el joropo se marca al ritmo del trabajo. Pero es la segunda mitad del siglo XX donde el joropo va su tiempo social y asimismo su ritmo musical. Con el acceso a la discografía y el impulso de la radio fusión acabaron imponiendo un formato instrumental consolidado el cual conoce como conjunto musical llanero (Rojas 1990).

Pues bien, gracias a la diversificación regional a través de las celebraciones llaneras como los festivales que incluyen más de una manifestación musical, el joropo fue transformando su forma de sentir la música llanera al igual que su representación cultural. Mediante la circulación de públicos urbanos, los nuevos lazos sociales y el refuerzo de relaciones preexistentes se modificaron los espacios y así su tiempo de percepción; a través

de la experiencia colectiva los festivales interrumpieron la normalidad cotidiana transformando el “quehacer” musical llanero a ritmo de parrando. Por lo tanto, las divergencias y convergencias entre distintas músicas encontraron en cada golpe llanero unas estructuras melódicas y armónicas específicas que permiten la improvisación musical y con ellas la relación con muchos otros estilos como los estándares de jazz.

Ahora bien, aproximémonos a las regiones donde las percusiones y los vientos se canta al ritmo sabanero y se baila al son de currulaos. Los litorales Del Atlántico y Pacífico se contrastan por ser regiones con una marcada diversidad musical la cual permite establecer relaciones adyacentes no solo con territorios vecinos si no con diferentes regiones del territorio colombiano. La extensión de su hábitat varía de climas cálidos en los sectores riverenos de los ríos Magdalena y Cauca, climas sabaneros en las zonas de la depresión Momposina y selva húmeda tropical en Buenaventura y Chocó. Se da una dispersión negra hasta la región minera Antioqueña debido al flujo comercial esclavista que entraba por Cartagena hacia la mitad del siglo XVI.

Tanto la región del Caribe como la región del Pacífico se conectan en su organización con la región andina a través del flujo esclavista, sus formas de trabajo y poblamiento, en efecto sus estructuras musicales rítmicas cobran similitudes con dicha región. Por ejemplo, en la región del Pacífico el sistema de explotación minero estuvo vinculado a la esfera económica andina desde los centros mineros Antioqueños hasta el río San Juan. Debido a la interfluencia del sustrato minero y la población esclava negra algunas prácticas musicales tradicionales andinas como el bambuco se dispersaron. Esto se ve reflejado en el ritmo musical del bambuco viejo de Buenaventura y del bambuco andino Antioqueño. Según Sossa y Bedoya (2006) “Este flujo regional genera la intercomunicación del centro y suroccidente andino desde el puerto de Honda. Una trayectoria del camino real hacia Popayán por el paso del Quindío y otro desde Honda, en su ascenso hacia el territorio reinoso del altiplano cundiboyacense” (p.73).

De manera que las músicas del Pacífico se suscriben al sistema terciario del bambuco andino; estructura rítmica de $\frac{3}{4}$ y $\frac{6}{8}$. Esta posición se aleja de la tradición nacional bambuquera y se inscribe en un proceso relacional dado por los corredores de interfluencia como los procesos que ocurren en dos sentidos (Sossa y Bedoya, 2006) en el cual las

dinámicas de trabajo mineras y las formas poblamiento se desarrollan de maneras similares. Sin embargo, en la región caribe se suscribe de manera distinta, su estructura rítmica de 4/4 y 2/4 representa los sonidos centrados en la depresión Momposina, esto se debe a que sus procesos de interfluencia se formaron internamente al igual que sus estructuras económicas que se caracterizaban por encontrarse dentro de una economía de hacienda. “El Litoral Caribe forma parte de un sistema complejo en el que simultáneamente constituye un núcleo expandido, es frontera y también eje de difusión con el interior” (Sossa y Bedoya, 2006. Pp, 79).

Aunque el Atlántico y el Pacífico pueden converger en algunos aspectos del desarrollo social, los sucesos de la vida cotidiana de cada región no fluyen en una misma dirección. Cada individuo instaura su propio ritmo de vida el cual está determinado por las rutinas y los sucesos cotidianos; expresiones que determinan una duración distinta en el tiempo (Giddens 1998). En ese sentido el ritmo social, de cada región ordena espacial y temporalmente la actividad humana y es el ritmo de la música regional la expresión del tiempo territorial. A continuación, escuchemos a ritmo cotidiano algunos aires musicales del pacífico colombiano.

En el pacífico colombiano existe una vinculación entre el espacio y la identidad en donde se desarrolla la vida cotidiana. Hago referencia al espacio como los asentamientos humanos y la naturaleza salvaje pues ambos construyen una relación social entre los usos cotidianos – como la utilización de la madera – y los usos simbólicos – mágicos, religiosos y curativos-esta relación es fundamental en la formación de las identidades y los sentidos de vida (Descola y Palsos 2001). De manera que, los aires de selva húmeda tropical toman un lugar simbólico sobre el territorio el cual dará origen a las músicas de tradiciones orales.

Su pasado histórico ha revelado en sus huellas africanas como diferentes grupos de esclavos negros lograron adaptar sus tradiciones culturales al medio que se les imponía (Bermúdez 1992). A partir de los procesos de la esclavitud y abolición los grupos negros del pacífico encontraron en los aportes musicales africanos (como la maraca tubular africana, los bombos, cununos y guasas) nuevas formas de recrear su música e interpretar sus vivencias. Esto tiene explicación en los procesos de aculturación, sus expresiones culturales como las tradiciones orales se recrearon a partir de mezclas concertadas (Aretz 1977). Es decir que, distintos

encuentros triétnicos recrearon otros contextos sociales y con ellos nuevas formas de organización social las cuales están íntimamente relacionadas con la construcción de identidades y que va a reflejar en la música el ritmo repetitivo de su vida.

Una de las dinámicas que más representa la vida social de la región del pacífico es la actividad productiva en torno a la pesca. En el municipio de Tumaco Nariño se ubica el Río Mira el cual desemboca en el océano pacífico y funciona en torno a la actividad pesquera. Para sus pobladores la pesca ha sido el espacio propicio para organizar su vida social, no solo por la actividad económica si no porque el río entreteje experiencias y vivencias cotidianas entre lavar la ropa y soltar la caña de pescar se lanzan chismes, risas y cuentos; momentos que dan sentido de existencia a su actividad y marcan el ritmo de su andar. “La región es considerada como un sistema de relaciones, sociales y políticas, complejas lo suficiente para “producir sentido” para sus moradores y distinguirse de otras regiones vecinas “ (Hoffman 1997).

Así como la pesca es lenta asimismo son todas las experiencias que se dan en torno río y entre ellas la música que marca su propio tiempo. Los cantos de boga por ejemplo son versos cantados con muchos saltos de falsete, con una propiedad espacial de reflejar sobre la superficie del agua sonidos con frecuencias altas haciéndolas útiles para los viajeros (Birembaum 2010) En ese orden, son utilizados para acompañar las rutas fluviales mientras se viaja por el río; dicen que por su suavidad melódica estos versos eran emitidos por jovencitas que buscaban emparejarse con algún hombre mientras se viajaba.

Mas allá de la ritualización que esto signifique el canto de bogas enmarca una relación entre el tiempo y la vida cotidiana, es el carácter de los sonidos producidos una manera de permear y resonar el espacio; ejemplo de esto se encuentran los cantos que nacen al raspar el sonido de una canoa, conocidos como cantos del agua. Estos sonidos de marcación rítmica suave se asocian a las relaciones sociales que se entretejen en el trabajo de la pesca, los ritmos musicales llevan el andar diario del pescado y son reflejo de su tiempo social y el espacio donde se desarrollan.

Capítulo II

La música urbana y la simultaneidad del tiempo.

Bogotá como ciudad metrópoli ha sido el foco social de innumerables procesos de transformaciones culturales. Desde la perspectiva de las dinámicas cambiantes la sociedad actual se mueve al ritmo de la vida contemporánea. Así como, cada ámbito de la actividad urbana permite visibilizar la manera en cómo los sujetos entienden y configuran la ciudad, asimismo cada forma de hacer música refleja el ritmo de la vida urbana.

De allí la importancia de pensar las múltiples posibilidades de hacer músicas tradicionales en la ciudad de Bogotá pues sus distintos ámbitos sociales la hacen sujeta de la aceleración contemporánea. Como lo indica Berian (2008) “La aceleración del tiempo, entendida como incremento de la velocidad de desplazamiento de mensajes, personas y mercancías va a ser uno de los grandes factores condicionantes de la experiencia del hombre en la vida moderna” (p. 54). Con lo anterior, quiero tomar el término aceleración para aludir al tiempo social de la ciudad como una sociedad producto del modelo globalizante que acelera los ritmos de vida y causa resonancia en la en la manera de crear música.

Los ritmos de la ciudad se marcan a los compas de las dinámicas urbanas que a partir del modelo de globalización contemporánea han adoptado nuevas estructuras territoriales de producción y circulación, así como nuevas formas de fragmentación socio territorial las cuales responden a unos rasgos urbanos genéricos propios del sistema de acumulación de la economía neoliberal (Castells 1996). Lo anterior ha dado como resultado que la vida urbana contemporánea funcione como un sistema de flujos marcados no solo por las dinámicas del mercado si no por el desplazamiento de personas, mercancías, formas de trabajo, redes de información e incluso ideas y decisiones que permiten transformaciones en la cultura y los movimientos, que han dado como resultado una heterogeneidad social y cultural en el tiempo, tal como afirma Castells: “En la actualidad pienso, que nadie discute que vivimos en una economía global en donde todos los procesos trabajan como una unidad en tiempo real a lo largo y ancho del planeta. Esto es una economía en la que el flujo de capital, el mercado de trabajo, el mercado, y la tecnología operan simultáneamente a nivel mundial” (Castells, 1996, p. 38). Y podríamos agregar, las músicas también viajan por el mundo en tiempo real.

En consecuencia, los dinamismos simultáneos no serían posibles sin los sistemas de comunicación e información ya que la globalización está asociada a la transformación de los espacios socio temporales en relación con el acortamiento de los tiempos, el cual permite una nueva estructura social sustentada en las redes de información (Castells 1996). De manera que la facilidad de acceso, la disponibilidad de recursos, la centralidad y la cercanía con otros espacios son punto clave en los procesos de transformación de la música dado que la aceleración urbana permite que el tiempo de la vida musical contemporánea funcione como unicidad temporal del aquí y el ahora.

Ahora bien, quiero centrarme en la heterogeneidad social y cultural producto de los dinamismos urbanos que hacen posibles que las músicas de la ciudad suenen y sean como tal. Las músicas urbanas son difíciles de conceptualizar, pues más allá de ser un término que define las músicas contemporáneas en su producción electrónica y digital abarca distintas concepciones epistemológicas puestas en discusión. Por un lado, desde la etnomusicología Krader definió a finales de los 70 los alcances temáticos de las músicas urbanas como el cambio o la aculturación de las músicas vivas de tradición oral, las músicas transmitidas desde la academia europea y la música folk con la finalidad de emprender un estudio sobre la tradición urbana a través de las músicas populares comerciales (Krader 1980). Dichos estudios demostraron que el modo en cómo opera lo urbano fija una actividad musical específica para cada tipo de música presente en las ciudades, lo cual supone que las músicas urbanas se han prestado para visibilizar los sonidos periféricos desde un sistema de legitimidad musical global independientemente de las transformaciones modernizantes que estas presenten.

La definición que presenta Krader de las músicas urbanas significa entre otras cosas, la música académica, la música comercial y la música tradicional urbana, tres tipos manifiestamente dispares que encuentran su intersección. (Krader 1980). En este punto, es relevante tomar de la etnomusicología los modos de operar en las músicas contemporáneas pues, en la cultura musical urbana cualquier manifestación homogéneamente perfilada como “oral” “folclórica” e incluso “primitiva” se quiebra ante las tradiciones dispares, la hibridación y los “préstamos” musicales ya que el modo en cómo se produce en la contemporaneidad determina su comportamiento al igual que su carácter diverso. Pues bien,

este carácter contemporáneo permea todos procesos de la producción en la música desde sus participantes, los repertorios musicales, los modos de interpretar y hasta los espacios en los que se dan tales actos. Ante esto, producir música contemporánea implica la participación de toda clase de elementos tecnológicos, de grandes plataformas comunicativas y de una amplia gama de agencias de circulación musical que están marcadas por la aceleración urbana y en la forma producir música.

Independientemente de la búsqueda de los significados de las tradiciones musicales urbanas, lo musical contemporáneo tiene un objetivo específico dentro de la etnomusicología y es encontrar los principios de ordenación de la diversidad interna de la vida musical en las ciudades, con base en este supuesto la diversidad no solo coexiste sino que interactúa (Schramm 1982). De esta manera asumir un sistema musical englobante para las ciudades sería difícil de mantener puesto que las músicas urbanas se escapan de esa visión local y conservada de los sonidos ya que, los procesos de creación musical están ligados a las dinámicas de circulación transterritorial en donde cada ámbito cultural sea regional, nacional o internacional funcionan de manera simultánea.

En ese orden de ideas, lo que ocurre en la música urbana se articula cada vez más a los modos como opera la vida contemporánea ligada a unos procesos de interlocución dialógica y a unas conexiones globales dadas por la presencia de industrias culturales, el peso del mercado musical, las tecnologías de producción sonora y los modos de percepción y uso del espacio. Las músicas urbanas terminan siendo la expresión de una forma de vida modernizante que si bien permite en su simultaneidad los procesos de interacciones y diálogos con otros sonidos, las transformaciones e hibridaciones y otras maneras de producir, transmitir y sentir la música.

Por otro lado, desde la musicología se ha abordado la música urbana a partir de la perspectiva de las popular music. Sin embargo, este término genérico presenta en su definición varias dificultades puesto que se entiende desde dos acepciones: la primera desde las formas de producir música de una manera comercial y vinculadas al público y la segunda relacionadas a las formas folclóricas de un ámbito local (Higaldo, Brunelli, salton 1982). Pero sin caer en discusiones terminológicas, el efecto “popular” en los estudios musicológicos se refiere más a la difusión musical comercial que se sustenta de factores extra

musicales pues adquiere unas connotaciones específicas en los estudios anglosajones, es decir, manifestaciones de consumo musical popular entre los años 40 y 60 en Estado Unidos como el blues, rhythm and blues, rock and roll, pop, jazz, aunque muchas de ellas fueron en su momento expresiones de origen rural. Como consecuencia, la musicología le atribuyó el nombre de “música popular urbana” a las músicas que ocurrían en el contexto citadino pues indicaban en su desarrollo todo aquello que expresara una característica en común con el ámbito urbano.

De manera que la consolidación de una música popular urbana separada de la música popular de tradición rural se da por los procesos de crecimiento y modernización de las ciudades latinoamericanas a lo largo del siglo XX. A la par con las transformaciones económicas e industriales surgieron espacios de entretenimiento urbano que permitieron prácticas musicales de ciudad separadas de las expectativas folkloristas (Pérez 2014). Esta división teórica llevó a que desde la musicología latinoamericana se reconocieran la diversidad de redes de información y circuitos musicales que se entretajan en la ciudad y en consecuencia la movilidad cultural como el tránsito musical entre diferentes tipos como de la música popular a la música de concierto, de la esfera folklorista a la esfera académica.

Dada la simultaneidad de redes de información en las ciudades las posibilidades de transmisión que se recoge de las músicas populares o folclóricas es mucho más rápida y fluida y en tanto más accesibilidad tienen al público mayor posibilidad de transformación musical. Lo contrario sucede en territorios con menor acceso de redes de comunicación donde su música se mantiene a un ritmo cíclico semejante al ritmo de la cotidianidad. Esto se puede escuchar en el Bullerengue “Al Son de María la Baja” musicalmente se produce bajo un mismo patrón rítmico cíclico y socialmente María la Baja es uno de los territorios con mayor abandono y despojo de tierra por parte de los grupos armados, lo cual lo hace un territorio con menores posibilidades de accesibilidad. De manera que, el espectro musical urbano puede ser muy variado pues integran elementos musicales diferentes a las formas tradicionales de hacer músicas populares regionales. Aquellos elementos se revisarán a continuación.

Tomando los estudios musicológicos del centro de investigación de musicología Carlos Vega, los elementos radican en la raíz y en la forma de producción. Respecto a su raíz

las músicas populares urbanas pueden ser locales o foráneas. Locales las que se ubican en un territorio determinado y que recogen sus sonidos a través de la tradición y foráneas aquellas que tienen su raíz en el extranjero como el caso del jazz. “A su vez las raíces, ya sean locales o foráneas, pueden ser urbanas o folklóricas, quizá sea necesario aclarar que la raíz folklórica es aquella que se nutre del folklore auténtico, radicado en el ámbito rural...la raíz, puede ser local urbana o local folklórica o ser foránea urbana o foránea folklórica” (Hidalgo, Garcia, Salton, 1982).

En cuanto a su producción, se observa que solo pueden realizarse dentro del ámbito urbano pues es allí donde se localizan los centros de grabación, difusión y venta de discos y casetes, los teatros y estadios donde se realizan los espectáculos en vivo y las emisoras de radio y televisión que difunden esta música (Hidalgo, Garcia, Salton 1982). Teniendo en cuenta lo anterior, las posibilidades de producción musical en los contextos urbanos permiten que las músicas se desarrollen de manera simultánea, es decir, que en su proceso de elaboración se articulen diferentes líneas sonoras, ritmos y timbres en un mismo espacio temporal y en cuanto a su transmisión facilita el acceso dados los canales de difusión. De esta forma, las dinámicas musicales urbanas como las obras intervenidas por medios tecnológicos, la posibilidad de dispersión musical que abarcan las urbes frente a otras regiones del país, la variabilidad de conocimientos sonoros y los modos de transmisión global son características de la forma de elaboración musical urbana.

Recogiendo lo anterior, se puede decir que las músicas urbanas ya sean folklóricas, locales o populares están vinculadas al contexto en el que se desarrollan y en tanto interactúan con otros marcos globales su transportabilidad sonora juega un papel crucial en la consolidación del espaciotemporal urbano; por tanto, los múltiples sonidos y ritmos están en constante des- anclaje y anclaje del aquí y el ahora. En ese sentido, el ritmo de las músicas urbanas no está fijado, al contrario, la música interactúa con una realidad urbana fragmentada, discontinua y multicéntrica por las tendencias contemporáneas. Por lo tanto, al considerar el tratamiento que debe tener la música urbana es preciso reconocer que la música popular urbana de origen local es transformada por los modos de rearticulación cultural los cuales permiten el desarrollo de una música moderna y por lo tanto su transformación, lo que sucede con las nuevas músicas colombianas o con los nuevos géneros

emergentes en las ciudades contemporáneas, las disposiciones de escucha musical que permiten la transportabilidad espacio temporal y por último la relación social que tiene la multiplicidad de opciones de la vida urbana incluyendo otras formas de hacer música como el ruido.

Hasta aquí hemos mencionado los mecanismos de producción que hacen posible que los sonidos urbanos suenen como tal. Sin embargo, la música urbana debe escucharse en todos sus aspectos a esto me refiero, a los marcos sociales que son determinantes para entender la relación de la música con el tiempo contemporáneo. Por lo tanto, recogiendo algunas canciones de músicas colombianas populares hechas en la ciudad se analizarán cuatro variables sociales como lo son las formas de trabajo, la formación musical, los medios de difusión y la individualización musical que permiten su simultaneidad y determinan el ritmo social de la música urbana.

Aires regionales con sonidos urbanos

El grupo bogotano Ensamble Sinsonte conformado por Daniel Sossa, Felipe Aljure, Juan Miguel Sossa y otros artistas con intereses particulares en los estudios de las músicas colombianas, recogen los ritmos tradicionales llaneros bajo una propuesta de las Word Music. Ensamble Sinsonte nace en la Academia superior de artes Bogotanas o lo que hoy conocemos como la facultad de artes de la Universidad Distrital. Cuenta Felipe Aljure que, el grupo se conformó en un encuentro en el bar “Tocata y fuga” en una de esas “chisgas” para ganar algo de dinero sin ninguna pretensión de hacer de ellos un grupo de músicas llaneras (UIS Estéreo, 25 marzo del 2019)

Sin embargo, siendo jóvenes urbanos su particular sonido al tocar músicas tradicionales quedo gustando en la escena musical; entre convergencias y divergencias, ensayos y gustos por lo urbano encontraron una visión de hacer músicas de otros territorios desde los sonidos de la ciudad por eso incorporaron al formato convencional llanero otros elementos modernos como el bajo eléctrico. Entre idas y vueltas el grupo fue evolucionando al igual que sus integrantes, el paso de diferentes músicos por el grupo como Juan Carlos Contreras Cuellar y Jerson Rivera Zumaqué, piezas fundamentales en este entorno, hizo que cambiaran las sonoridades lo cual llevo a nuevas prácticas como la improvisación jazzística, conjugando

las músicas llaneras con otras músicas del mundo. La incorporación de otros instrumentos como la flauta, el oboe y más adelante el saxofón aportaron otros sonidos y con esto otros ritmos ya que, los músicos que pasaban por el grupo tenían en su formación musical estudios desde el jazz, lo popular y música clásica.

La música que se hace en la ciudad tiene una particularidad en el medio sonoro, las dinámicas cambiantes urbanas han hecho que la actividad laboral de los músicos modifique y adapte su repertorio a lo que suena de moda. De manera que, como primera variable las *formas de trabajo* es una de las dimensiones que determinan el ritmo de la vida musical urbana y que permiten a través de los circuitos comerciales su simultaneidad sonora. Por lo que en las sociedades contemporáneas la multiactividad es uno de los patrones de empleo que hacen parte del ritmo de vida musical y uno de los más sobresalientes en el grupo Ensamble Sinsonte y en los artistas en general. La multiactividad hace referencia a un sector del mercado laboral en el que las personas se mueven constantemente de un empleo a otro, acumulando empleos de corta duración en modalidades distintas (Guadarrama 2014).

La chisga Bogotana es una de ellas. Chisguear es una actividad performativa para el músico la cual implica una retribución económica; en ese sentido, chisguear presenta dos características que oscilan entre la oportunidad y la remuneración. Por el lado de la oportunidad el escenario del chisgueo se distingue por su estética que atraviesa un sinfín de géneros musicales no importa si se toca salsa o un repertorio de música clásica, su particularidad estética está en la imitación la cual impone un canon particular de acuerdo con las demandas del público. Se agrega que, la chisga permite que los músicos aprendan a tocar todos los géneros pues la necesidad del público demanda ciertas habilidades que se salen de las propuestas estéticas propias. Estas habilidades agudizan los patrones de afinación grupal así como el hacer música en un ensamble y con esto se motiva a los músicos a aprender a tocar de formas más rápidas (Zapata, Goubert y Maldonado, 2004).

Por otro lado, en la remuneración surge una retribución económica por una práctica musical al tiempo que se otorgan unas decisiones sobre esta práctica mediante un agente externo: el cliente. Básicamente el cliente o el público contrata músicos para complacer al que paga, de esta manera la forma de interpretar la música es guiada por lo que exige el evento social o el gusto musical que el público solicite. Normalmente la dinámica de la chisga está asociada a

la música de moda es decir a la que suena en los medios de comunicación masiva. El factor de la imitación resulta ser relevante en la remuneración dado que, al interpretar a manera fiel la concepción original de una canción se adquiere un estatus comercial y con esto un capital económico susceptible de ser transformado por las demandas del mercado musical (Zapata, Goubert y Maldonado, 2004).

Recogiendo lo anterior, el chisgueo evidencia como forma de trabajo la relación que tiene la música con el campo económico pues, como actividad laboral personifica la cultura del "rebusque" la cual es común en las dinámicas del trabajo popular urbano. Pero, Chisguear no es solo una actividad que le permite al músico vincularse a la vida laboral, es un espacio pedagógico que permite generar una practicidad en los nuevos estilos musicales. Cuando el integrante del Ensamble Sinsonte hace referencia que el chisgueo fue un espacio de encuentro para lanzarse a experimentar otras músicas, se traduce que la música de la academia o de los conservatorios no puede estar autocontenida y es la chisga la que va a resolver esta dualidad entre la experimentación y la remuneración pues, aunque represente una primera entrada a la actividad laboral, es un espacio que construye circuitos musicales comerciales ligados a las nuevas experiencias sonoras donde convergen y divergen prácticas musicales distintas.

Sumado a esto, los oficios del artista urbano pueden moverse desde otras dimensiones. Tomando los conceptos Bureau y Shapiro (2009) sobre "polivalencia" como el ejercicio de varios oficios en un mismo colectivo musical, ejemplo ser el productor musical pero también estar a cargo de las actividades administrativas, "pluriactividad" como el ejercicio de varios oficios de una misma actividad; ejemplo trabajar como músico y como profesor y "poliactividad" como el cumulo de actividades en campos de actividad distinta; ejemplo trabajar como músico y al mismo tiempo como mesero en algún restaurante (Bureau y Shapiro, 2009). Se ondeará sobre la "pluriactividad" como otra dinámica de trabajo particular en el ritmo de vida de los músicos de Ensamble Sinsonte.

Daniel Sossa bajista del grupo Sinsonte, compositor, arreglista y músico en más de cinco agrupaciones se ha formado desde las músicas tradicionales en la escuela Nueva cultura, los estudios de la música popular en la Universidad Distrital y la música clásica en la Universidad Javeriana. Su formación lo ha llevado a desarrollar un criterio musical propio y sus habilidades musicales dan cuenta de esto. Su trayectoria formativa ha hecho que su música

adquiera un equilibrio para manejar distintos ritmos musicales y tener un espectro sonoro amplio. Su propuesta artística varía desde lo estético hasta lo social pues para él es indispensable la pedagogía ya que es uno de los roles donde más se desenvuelve. Aunque Daniel ha mantenido una vida artística activa, sus posturas musicales frente a cómo deben ser tratadas las músicas tradicionales colombianas lo ha llevado a tomar una posición de resistencia frente a los códigos comerciales que codifican las sonoridades regionales (Entrevista personal, enero del 2020)

Por lo tanto, su posición ha sido eje transversal en su actividad laboral, él es partidario de hacerle frente a aquellas posturas codificadoras en el arte de manera que, prefiere mantenerse fiel a sus ideales y tomar una postura propia frente al mercado musical. Daniel ha decidido trabajar en un sinnúmero de actividades como músico, es también Director Académico en la escuela de música Nueva cultura además es artista formador en el Instituto Distrital de las Artes y profesor de bajo eléctrico en la Academia Luis A. Calvo. Aunque sus múltiples actividades le ocupan todo el tiempo para pensar un proyecto propio no abandona la idea de sistematizar las músicas colombianas populares en códigos académicos y lenguajes musicales distintos, para él es indispensable pensar las músicas tradicionales desde la perspectiva contemporánea pues, así como la vida urbana es móvil también la música también lo es (Entrevista personal, enero del 2020)

Según Bareau y Shapiro (2009) una de las características particulares en la pluriactividad y que conduce a perpetuar la carrera del músico es la docencia, en la medida que le permite conservar sistemáticamente su actividad artística sin correr el riesgo de perderla. En ese sentido, enseñar conlleva también una dimensión artística como forma de trabajo pues el profesor no solo enseña, sino que también toca con sus estudiantes. Esto sucede con el tema “la lección” interpretado por Melembe latín grove, un grupo de jóvenes formados por Daniel Sossa y la escuela Nueva Cultura de la cual hace parte. Aunque la enseñanza es una actividad que genera ingresos constantes y permite ampliar los conocimientos sonoros, en ocasiones afecta de manera considerable las otras actividades como músicos, incluso puede llegar a ser un limitante para la creación de nuevos proyectos.

Considerando lo anterior, la pluriactividad se relaciona con la vida musical urbana de los músicos profesionales en la medida en que no se dedican a tocar un solo género musical. Al

contrario, se mueven por distintos géneros y estilos musicales pues las dinámicas de trabajo pluriactivas permiten que se reivindiquen gustos y capacidades instrumentales distintas, “saber tocar de todo” es una exigencia académica que se suma a la necesidad de una constante necesidad de trabajo estable ya que las ofertas de trabajo en los músicos aumentan en función de los instrumentos que se sepan ejecutar. Por lo tanto, el hecho de que los ingresos de este integrante procedan de más de dos tareas distintas construye una práctica en el oficio profesional.

El nombre del grupo también habla de su sonido, para ser más exactos habla de todas las interfluencias de ritmos que permite la ciudad. Cuenta Aljure que, así como la chisga de la ciudad los hacía conocer otros géneros y esto se hacía evidente en su propuesta de músicas llaneras, asimismo el nombre del grupo tenía que reflejar lo mismo. En un principio se llamó “llano urbano” y más adelante “llano lejano” pero ninguna de estas ideas resonaba tanto como aquel encuentro que tuvieron con Alberto López Mesa, quien tomó como un símil el pájaro “sinsonte” para comparar su sonido llanero pues, así como el sinsonte aprende a imitar fácilmente sonidos de otros pájaros asimismo las versiones musicales del grupo hacían sentir el sonido llanero en la ciudad (UIS Estéreo, 25 de marzo del 2019). No es casualidad que uno de sus álbumes se titule “Reversiones” y que el tema “las tres damas” refleje sonoramente lo anterior.

Ensamble Sinsonte pasó de hacer composiciones propias a conjugar con las Word music temas tradicionales, pero en su último álbum “la vuelta al mundo” se redireccionó de nuevo su propuesta musical, en palabras de Aljure “se volvió al ruedo”. En este álbum, se invitó a músicos colombianos influyentes en la escena tradicional y la escena popular - como Antonio Arnedo, Hugo candelario y el Cholo Valderrama - a hacer parte de un trabajo que recogiera los aires tradicionales colombianos desde la bulería, es decir desde la rumba flamenca (UIS Estéreo, 25 de marzo del 2019). Dos de los temas que evidencian el proceso del grupo son “Quitaresuellos” donde se presencia el acompañamiento del “Cholo” Valderrama y “Dejandote el corazón” acompañado de la cantante Lucia pulido y el maestro Antonio Arnedo; ambos temas reflejan la integración de nuevos sonidos y la interacción musical entre distintas propuestas artísticas. En definitiva, el propósito era ligar la música flamenca y otras músicas tradicionales con el joropo pues esta connotación flamenca de ida y vuelta le daba

la posibilidad al ensamble de darle la vuelta al mundo sonoramente y volver de nuevo a su punto de partida; esto se puede oír en el tema “De vuelta al mundo” donde se hace articular distintos instrumentos no solo regionales si no del mundo sin perder el recorrido sonoro por los aires colombianos (UIS Estéreo, 25 de marzo del 2019).

Ahora bien, dentro de un contexto contemporáneo como el de Bogotá el lugar de la educación musical juega un papel relevante frente a los sonidos emergentes urbanos. Los proyectos interculturales impulsados por los distintos planes de desarrollo han permitido la difusión de conocimientos musicales, integrando desde los currículos instituciones estudios académicos, populares y tradicionales. Por lo tanto, *la formación musical* es otra de las variables que determinan el ritmo social de las músicas urbanas dado que la difusión de conocimientos influye en las formas de creación musical.

Según el Plan nacional de músicas para la Convivencia en Bogotá existen 110 escuelas y entidades de formación musical las cuales pueden ser de tres tipos: formales, que se imparte en instituciones educativas aprobadas; no formales, que ofrecen la posibilidad de complementar conocimientos académicos e informales, aquellas que son de libre conocimiento proveniente de personas o medios (Goubert 2009). Así pues, la formación musical está atravesada por tensiones entre los estudios populares y los aprendizajes mediados por la práctica de carácter académico.

Lo anterior se relaciona con la articulación de las distintas formaciones musicales en los integrantes de Ensamble Sinsonte que ha permitido que se transfieran los conocimientos en múltiples contextos y situaciones musicales al igual que, otros lenguajes y narrativas que alimentan el “quehacer artístico” del grupo como la integración de la música flamenca en los ritmos del joropo o el modelo de las Word music en las músicas tradicionales colombianas. Tomando el concepto de “Tras musicalidad” como el proceso que evidencia transformaciones musicales a partir de la transferencia de conocimientos, (Robles 2003) los momentos de sociabilidad con otros lenguajes musicales desarrollan en los músicos otras habilidades permitiendo que las distintas formas de conocimiento se transfieran e incorporen otros ritmos y sonoridades a través de la asimilación como lo sucedido con las distintas versiones musicales del ensamble sinsonte.

Su punto de partida como lo dijo Aljure es tener otra visión de hacer música desde lo que suena en la ciudad. Por lo que el porro chocoano “Te vengo a cantar” del maestro Hugo Candelario interpretado por Ensemble Sinsonte recoge algunos elementos convencionales de las músicas del pacífico como la marimba combinados con sonidos de otras regiones que desarrollados en un ambiente de ciudad, hace que se dibujen otros aires sonoros como nuevas formas de interpretar, otros lenguajes musicales, otras maneras de crear público y asimismo nuevas formas de difusión y accesibilidad musical a través de las plataformas digitales (UIS Estéreo, 25 de marzo del 2019). “Espíritu colombiano” es quizá un tema que recoge toda esta amalgama rítmica regional, un viaje de sonidos andinos y cumbieros que llevado a un formato llanero no convencional como el propuesto por el grupo combina elementos urbanos modernos con aires musicales de otros territorios. Parafraseando las ideas de Aljure, “no somos nuevas músicas colombianas porque no hacemos nada nuevo, los sonidos ya están, somos músicos de ciudad con una necesidad de tocar músicas colombianas desde lo que nos suena y lo que percibimos aquí” (UIS Estéreo, 25 de marzo 2019).

Las músicas en vivo como uno de los espacios donde se desarrollan estos grupos al igual que otros tantos contemporáneos son claves en los procesos de difusión, pues como medio de comunicación permite su propagación y el acceso de su música en diferentes fuentes digitales. Aunque, las músicas en vivo hacen parte de los fenómenos alternativos o independientes no se excluyen de las dinámicas de la industria musical pues en sus formas producción como la autogestión o la autoproducción vinculan para su difusión estrategias de mercado ocasionadas por las nuevas tecnologías. Al respecto Arias Franco (2013) sostiene: “particularmente se le da el nombre de música independiente por su carácter autogestión y autosustentable, al generar sus propias estrategias de mercado, pero estas cualidades no le restan su caracterización como industria cultural”. De manera que los *medios de difusión* anclados a las industrias culturales es una de las variables que determinan el ritmo social de la música urbana por lo tanto, tomando las dimensiones de los medios tecnológicos se analizarán los modos de transmisión musical en el contexto contemporáneo.

Las industrias culturales son un conjunto de actividades que mediante el uso de productoras y distribuidoras convierten las creaciones simbólicas en un elemento de reproductividad técnica para el uso comercial. De esta manera, son ante todo productos del

capitalismo pues contienen rasgos propios del entramado industrial constituyéndose como un sector económico destinado a los mercados de consumo cultural. Según Arias Franco (2013) las industrias culturales han modificado la funcionalidad de la música debido a, el uso extendido de las tecnologías de la información y las comunicaciones. Como consecuencia, la valoración de las experiencias culturales como algo intransferible y exclusivo se ha vuelto cada vez más de fácil acceso para cualquier sector de la población. Por lo tanto, como primer medio de difusión encargado de transmitir y propagar la velocidad de la música se encuentra en los usos de la tecnología.

Teniendo en cuenta la alternatividad y la independencia en la que se suscribe grupos como Ensamble Sinsonte y otros, uno de los usos tecnológicos más frecuentes es la “digitalización”. Pese a que, lo independiente tiene criterios basados en la autonomía de las músicas separada de los discursos del mercado, han conseguido sus propias estrategias de mercadotecnia a través de las plataformas digitales. La tecnología digital tiene una particularidad en las músicas urbanas, Según Ochoa (2003) altera los modos de transmisión y asimismo las fronteras de los géneros y estilos musicales en la medida en que, transforma los modos de circulación y la relación que tiene la música con el lugar y la memoria.

En ese sentido, se redefine las formas de escuchar música pues la elección sonora se escribe de manera abierta a los discursos que la gente genera sobre lo que está de moda. Al igual que sucede con Ensamble Sinsonte que usan las plataformas digitales de *streamming* como *Spotify, Apple Music Google Play o YouTube premium* para su difusión en la medida en que le sirven para potencializar las facilidades de acceso musical pues, tienen la facultad de renovar constantemente la música, de organizar las listas de reproducción y de enviar de manera simultánea nuevo contenido. En ese sentido, las plataformas digitales permiten la sociabilidad intrínseca de la música pues al compartir contenido para un grupo que quizá este temporalmente en otro contexto, permite su accesibilidad con tan solo aceptar dicho contenido. Es en este momento, donde la simultaneidad del tiempo contemporáneo cobra relevancia, pues desvincula el espacio y el tiempo presentes y posibilita la multiplicidad de sonidos basados en otras experiencias sonoras.

Otra forma que se redefine en la digitalización es la relación entre lo público y lo privado pues los sensorium musicales puede pasar de la radio, al internet y luego a las

plataformas digitales convirtiéndose en un medio intermedial y susceptible de transformación (Ochoa 2003). Por tanto, se puede escuchar una misma canción en diferentes plataformas y medios e inclusive desde distintos formatos musicales todos de manera simultánea; por ejemplo, la canción “*El amor después del amor*” un tema del cantante argentino Fito paez, el cual se puede oír en su versión original como también en la versión de bullerengue del grupo Bogotano Tropicácidos. A esto se agrega que los elementos modernos como la inclusión de guitarras eléctricas, las consolas digitales y los procesos de producción musical de formatos contemporáneos hacen parte del entramado musical moderno pues construyen una manera de identificación de las músicas urbanas.

De manera que la digitalización como modo de difusión permite la simultaneidad de las músicas en la medida en que, facilita el rápido acceso y posibilita las capacidades de interacción con otros ritmos y sonidos del mundo. En cuanto a las músicas tradicionales hechas en contextos contemporáneos como el caso de Ensamble Sinsonte, la simultaneidad deslinda las experiencias individuales de los sonidos locales a dinámicas modernas, modificando la relación de la música con espacio y el tiempo a cualquier otro aspecto de la vida urbana. En ese sentido, las músicas de las ciudades están en constante dialogo con las interfluencias contemporáneas, es decir, con la industria cultural, los medios de producción musical y el consumo de los sonidos globales. Por lo que, figuras de marcación rítmica como el “beat” funciona interactivamente con otras sonoridades regionales y está directamente relacionado con las dinámicas sociales contemporáneas que permiten su simultaneidad.

Como ultima variable se encuentra la *individualización musical* que está relacionada con las posibilidades de creación individual en la contemporaneidad sobre todo con la intervención de un computador personal. Esto se evidencia en otros grupos musicales como Baterimba, Encumba o Chongotronik quienes han redireccionado la forma de hacer música pues, quieren poder hacer lo que sienten solos y por lo tanto ha incorporado el beat como nueva alternativa musical, ejemplo de esto es el tema *expreso vacilón* de Chongotronik. Pues bien, las posibilidades que ofrece las tecnologías modernas han transformado las formas de crear música, en un sentido más experimental el uso de herramientas digitales a puesto al descubierto nuevos sonidos y materiales que facilitan los modos de producción sonora, la difusión de la música y la posibilidad de crear otros modos de composición (Yébenes 2004).

En ese sentido, las nuevas tecnologías en la creación de los sonidos modernos posibilitan para el músico una trayectoria de vida personal en la que se construye una nueva trayectoria de vida en función de la capacidad de elección que tenga sobre el mismo. Según Giddens, la capacidad de elección hace referencia a la diversidad de elecciones y al carácter fundacional que le ofrece la vida moderna al individuo para escoger entre múltiples de opciones. De esta capacidad se derivan varias consecuencias, una de ellas es el estilo de vida que se define como un conjunto de prácticas en función de la identidad del yo, es decir, el intento del individuo contemporáneo por reconstruir reflexivamente una narrativa personal que le permita comprenderse a sí mismo y controlar su futuro (Giddens 1997).

Lo anterior se evidencia en la elección de otros grupos contemporáneos en el uso del beat como alternativa de trabajo musical en tanto que, el estilo de vida permite organizar sus hábitos y orientaciones en la medida en que mantiene un sentimiento continuo de seguridad frente a las oportunidades que la vida le presente. En este punto, el trabajo individual pesa más que el colectivo pues la seguridad que le otorga la elección permite romper con los vínculos del pasado y guiarse por un estilo de vida individual. En ese sentido, que otros grupos contemporáneos se alejen de un ritmo de vida musical colectivo y escojan uno propio que les permita hacer lo que musicalmente sientan, implica un proyecto reflejo de su identidad pues como músicos son responsables de sí mismos y dependen de sus propios esfuerzos reconstructivos para conocerse mejor; en otras palabras, la capacidad de reflexión que estos tengan para interrogarse sobre ellos mismos y sobre su elección.

Lo contrario sucede con Ensamble Sinsonte. Aunque en ellos el trabajo colectivo tiene mayor peso es también una elección puesto que, las trayectorias artísticas de los integrantes del grupo son similares y comparten un mismo fin permite que la elección se identifique más con sus intereses individuales. De manera que, lo colectivo en Ensamble Sinsonte es también un proceso de identidad en tanto que los integrantes se encuentran por ideologías, aspiraciones, metas y oportunidades iguales de participación. En ese orden, elegir aquello que permita potencializar sus capacidades conlleva al grupo a una colectividad reflexiva y este proceso de reflexividad es también una forma de representación que construyen los mismos integrantes sobre su posición en el grupo y sobre la valorización de sí mismos la cual se atribuye al hecho de pertenecer al ensamble.

Conclusiones

Lo expuesto anteriormente muestra que existe una relación entre el ritmo de las músicas y el ritmo de la vida social. En consideración, el ritmo social de las músicas pueden ser dinámicos o estáticos dependiendo de sus contextos y de las posibilidades de desarrollo social que estas tengan. De esta forma, las músicas regionales se mueven al ritmo del tiempo social al cual están sujetas y en tanto las posibilidades de desarrollo sonoro sean distintas la música colombiana será susceptible de ser transformada. Por lo tanto, las músicas regionales hechas en contextos urbanos son al final, producto de su propio tiempo y se verán transformadas por los procesos sociales que inciden en la vida contemporánea.

Los sonidos regionales hechos en la ciudad se marcan al ritmo de los dinamismos de producción moderna que están determinados por las interfluencias contemporáneas como las industrias culturales, los medios de producción musical y la creación de sonidos de otras partes del mundo. De este modo, la continuidad de las musicales tradicionales persiste de otra forma vinculando cada vez más lo “nuevo” que el mundo sonoro contemporáneo marque y por tanto su transformación musical en sonidos híbridos, mixturados o intervenidos.

La accesibilidad musical que tienen los contextos contemporáneos como las redes de información y los medios de difusión permiten que las músicas regionales modernas lleguen de manera simultánea a cualquier público pues las facilidades de acceso musical posibilitan la interacción con otros ritmos y sonidos globales. En ese sentido, la simultaneidad del tiempo contemporáneo construye espacios de sociabilidad musical donde existen múltiples opciones para elegir aquello que musicalmente nos represente; por lo tanto, las posibilidades de creación musical presentes en la vida citadina moderna son cada vez más orientadas por elecciones individuales que permitan al músico construir narrativas personales del tiempo presente.

Así como cada individuo es hijo de su propio tiempo la música también lo es por eso considero que aún queda mucho por escarbar en las posibilidades de acción que tienen los sonidos y los ritmos musicales así como su capacidad para historiar nuestra propia memoria a través de una canción. Por eso, a partir de lo encontrado en la investigación dejo abierta la posibilidad de desarrollar a futuro estudios sobre una sociología de la música que incidan en el ruido, ese sonido recurrente que está caracterizando las sociedades contemporáneas.

Finalmente, pienso que la música tiene la capacidad de retornarnos a los recuerdos, de generar vínculos afectivos profundos y de hacernos sentir emociones no conocidas y aunque aprender a interpretar la guitarra introdujo en mí cierta sensibilidad musical, la formación como socióloga me hizo comprender que la música por si sola no dice nada sino que son los procesos sociales que coexisten detrás de ella que la hacen sonar. Por eso, quisiera reflexionar sobre la posibilidad que tiene la sociología de la música de comprender los procesos sociales que inciden en el cambio musical y la importancia que estos tienen al momento de crear pues así como la música puede transformarse, mantenerse estática o cambiar la vida social también.

Bibliografía.

Beriain, J. (2008). Aceleración y tiranía del presente. La metamorfosis en las estructuras temporales de la modernidad. Barcelona: Anthropos.

Bermúdez, E. "la música campesina y popular en Colombia. 1880-1930". *gaceta* 32-33 (1996): 113-12.

Heller, A. (1998) Sociología de la vida cotidiana. cap. II El contacto cotidiano, el ritmo del tiempo. Editores península Barcelona.

Henaó, Y. (2015, julio-diciembre). Nación, música e identidad en el siglo XIX neogranadino. *quirón*. recuperado de: https://cienciashumanasyeconomicas.medellin.unal.edu.co/images/revista-quiron-pdf/edicion-3/2_henaó.nacionmusicaeidentidad.pdf

Hernández, O. (2016). Los mitos de la música nacional: poder y emoción en las músicas populares colombianas, 1930-1960. Bogotá, Colombia: editorial Pontificia Universidad Javeriana.

Reinhart Kkoselleck, R. (1993) tiempo histórico y representación en la historia. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México.

Ospina, D. (2012) Luis A. Calvo, su música y su tiempo. Universidad Nacional de Colombia. Trabajo de grado. Magister en Historia. Departamento de Historia Universidad Nacional de Colombia.

Pardo, M. (ed.). (2009). Música y sociedad en Colombia. Traslaciones, legitimaciones e identificaciones. Bogotá, Colombia: editorial Universidad del Rosario.

Rojas, C. (1990). Llanura, sogá y corrió. Cantan los Alcaravanes. Bogotá: Impresos Panamericana.

Sossa y Bedoya (2006) "músicas regionales de Colombia" dinámicas, prácticas y perspectivas. en: fundación Nueva Cultura. Bogotá, Colombia. Recuperado de: <http://escuelanuevacultura.co/wp-content/uploads/2019/01/MUSICAS-REGIONALES-COLOMBIANAS-BEDOYA-et-al.pdf>

Wade, p. (2002). música raza y nación. música tropical en Colombia: vicepresidencia de la república de colombia, departamento nacional de planeación. programa del plan caribe: recuperado de: <https://personalpages.manchester.ac.uk/staff/peter.wade/articles/wade%20musica%20raza%20y%20nacion.pdf>.

Referencias.

Agnes Heller (1998) Sociología de la vida cotidiana. cap. II El contacto cotidiano, el ritmo del tiempo. Editores península Barcelona.

Sossa y Bedoya (2006) “músicas regionales de Colombia” dinámicas, prácticas y perspectivas. en: fundación nueva cultura. Bogotá, Colombia. Recuperado de: <http://escuelanuevacultura.co/wp-content/uploads/2019/01/MUSICAS-REGIONALES-COLOMBIANAS-BEDOYA-et-al.pdf>

Arias Franco, Erika (mayo- agosto 2013), “La Industria de la Música Independiente y su Consumo Cultural”, en Derecho a Comunicar N° 8. Revista Científica de la Asociación Mexicana de Derecho a la Información, pp.29-46.

Beatriz Goubert Burgos (2009). Estado del arte del área de Música en Bogotá D.C. En: Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte-Observatorio de Culturas. Tercera parte “entre conciertos, academias y tiendas de discos: análisis del sector musical en las dimensiones de creación, formación y circulación” pp 91.

Bermúdez, E. (2005) la música tradicional colombiana y sus estructuras básicas: música afrocolombiana (parte 1). ensayos. historia y teoría del arte, nº 10, bogotá d. c., universidad nacional de colombia, pp. 215-239.

Bermúdez, E. "la música campesina y popular en colombia. 1880-1930". *gaceta* 32-33 (1996): 113-12.

Bermúdez, E. (1996) organización musical y el repertorio de la catedral del siglo xix. en: revista de investigaciones estéticas. universidad nacional.

Birenbaum, M (2010). “Las poéticas sonoras del pacífico sur” En: Musicas y practicas sonoras del pacifico colombiano. Universidad Javeriana

Bureau, Marie-Christine y Roberta Shapiro (2009). “Introduction ‘Et à part ça vous faites quoi?’”. En L’artiste pluriel. Démultiplier l’activité pour vivre de son art, compilado por Marie-Christine Bureau, Marc Perrenoud y Roberta Shapiro, 17-31. Francia: Presses Universitaires du Septentrion.

Castelles, M (1996). La era de la información. Economía, Sociedad y Cultura. La Sociedad en Red. Vol.1. Ed. Siglo XXI. Madrid. 565 págs.

Descola, Philippe y Gísli Palsson, Coords. 2001. naturaleza y sociedad. perspectivas antropológicas. México: siglo XXI editores.

Dufour, m. (2006) memoria, tiempo y música: la memoria colectiva de los músicos recuperado de: http://www.wikilearning.com/articulo/memoria_tiempo_y_musica-la_memoria_colectiva_de_los_musicos/13938-6 [consulta, abril 21 de 2008]

Ellie anne duque (1996) La vida musical a mediados del siglo XIX. En: Instituto de Investigaciones Estéticas la Sociedad Filarmónica de Bogotá. Revista de historia. teoría y arte. numero 3 pp 75-92.

Ffula lizcano, m. (2012) Repertorio y Archivo: el tránsito de las mujeres bogotanas del espacio privado al espacio público a través de la música del siglo XIX. en: mujeres en la música de Colombia. el género de los géneros. editorial pontificia universidad javeriana.

García, d. (2016). bandas sonoras de la colombianidad. un estudio de los íconos musicales de la nación en el siglo XXI. Universidad Nacional de Colombia: centro de estudios sociales. recuperado de: <http://bdigital.unal.edu.co/57277/1/80159913.2017.pdf>

Giddens A. (1998) La constitución de la sociedad. Cap III tiempo espacio y regionalización, p. 163. Amorrourt Editores en: Talleres Gráficos. Buenos Aires Argentina.

Gonzales, C. (1999) música, identidad y muerte entre los grupos negros del pacifico colombiano del sur. Artículo de Grado. Universidad de Guadalajara.

Green, l. (2008). music, informal learning and the school: a new classroom pedagogy. londres: Ashgate.

Guadarrama Olivera, Rocío (2014). "Multiactividad e intermitencia en el empleo artístico. El caso de los músicos de concierto en México". *Revista Mexicana de Sociología* 76 (1): 7-36.

Hidalgo, Marcela, García Brunelli, Omar y Ricardo Salton. "Una aproximación al estudio de la música popular urbana" [en línea]. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*. 5 (1982). Disponible en: <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/1298>

Hoffman, Odile. "desencuentros en la costa: la construcción de espacios y sociedades en el litoral pacífico colombiano", documentos de trabajo. cali: universidad del valle. orstom, 1997.

Hoyos (2016) la tradición oral de la música punto de partida para fortalecer escenarios educativos. Trabajo de grado. Licenciatura en Etnoeducación y Desarrollo Comunitario. Licenciatura en Etnoeducación Universidad Tecnológica de Pereira.

Juliana González (2014) "Mario de Andrade y Carlos Vega: el estudio de la música popular", *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D. C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XVIII, No. 26 (enero-junio 2014), pp. 38-62.

Krader, Barbara 1980 "Ethnomusicology". En: *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 275282 London: McMillan.

Miranda (2015) las lógicas de apropiación de la música andina tradicional suramericana en los contextos de aprendizaje informal, no formal o formal. pontificia universidad javeriana, febrero 27 de 2015.

Modernidad e Identidad del yo. Capitulo I y III. Primera edición en: *Historia/Ciencia/Sociedad*: abril 1997.

Ochoa A. (2003) *Músicas locales en tiempos de globalización*. 1 ed. Buenos Aires. Editorial Norma 2003. Primera parte: "Industria Musical y músicas locales" pp. 17 -73

Robles, J. A. (2003). Occidentalización, mestizaje y "Guerra de los sonidos" Hacia una historia de las músicas mestizas en Mexico. En S. Loza, *Musical cultures of latinamerica*

global effects, past and present (pág. 57. 78). Los Angeles, California: Ethnomusicology
plucation

Sánchez (2004) curupira y las nuevas músicas colombianas (nmc): una lectura desde los estudios culturales. en: comunicación, cultura y política revista de ciencias sociales 12 vol.2-no.2: enero-julio 2012.

Schramm, Adelaida Reyes 1982 "Explorations in Urban Ethnomusicology: Hard Lessons from the Spectacularly Ordinary". Yearbook for Traditional Music 14: 1-14.

Tacha, Niño, I. (1993). El joropo. En: Revista Colombiana de Folclor Vol 3 No. 13. Pg (152)

Yébenes Cortés, María del Pilar (2004) La era Electrónica: Postmodernidad Musical. Revista Binaria No. 4 pp. 1- 10.

Zapata, Gloria Patricia, Beatriz Goubert y Jorge Maldonado. 2004. Universidad músicas urbanas, pedagogía y cotidianidad. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.

Referencias de Entrevista.

UIS Estéreo 96.9, marzo 25 del 2019. Especial Ensamble Sinsonte. Url: <https://www.youtube.com/watch?v=DFhuWtoHz3k>

Rodado. A, Román. G, & Silva, J. 2008, El joropo está en la tierra – Colombia. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=VqohF6AqEEY&t=3s>

Entrevista personal, enero del 2020. Daniel Sossa.

Entrevista personal, Septiembre del 2019. Lawey Segura.