



**BOGOCUMBIA: UN ACERCAMIENTO A LA MÚSICA, IDENTIDAD Y  
CULTURA COLOMBIANA DESDE EL CARIBE; UNA FUSIÓN MODERNA DE  
GÉNEROS**

Fernán Francisco Cerra Camargo

Trabajo de grado para optar por el Título de Comunicador social

Campo profesional: realización audiovisual

Asesor:

Álvaro Durán

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA  
FACULTAD DE COMUNICACIÓN Y LENGUAJE  
CARRERA COMUNICACIÓN SOCIAL

BOGOTÁ, 2014

## REGLAMENTO DE LA PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

### ARTÍCULO 23

*“La Universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por los alumnos en sus trabajos de grado, solo velará por que no se publique nada contrario al dogma y la moral católicos y porque el trabajo no contenga ataques y polémicas puramente personales, antes bien, se vean en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.*

Bogotá, 24 de noviembre de 2014

Señora:  
**MARILUZ CANO BUSQUETS**  
Decana  
Facultad de Comunicación y Lenguaje  
Pontificia Universidad Javeriana

A través de la presente carta quiero presentarle mi trabajo de grado titulado “BogoCumbia: un acercamiento a la música, identidad y cultura colombiana desde el Caribe; una fusión moderna de géneros” con el cual optó al título de Comunicador Social con énfasis en Producción Audiovisual.

Este producto es resultado de un trabajo de investigación musical, cultural y comunicativa con los ritmos del Caribe visto como un elemento generador de identidad colectiva. Con el documental pretendo darle una experiencia personal al espectador, a partir de los músicos y sus proyectos, en Bogotá como punto de encuentro entre lo rural y lo urbano.

Gracias por su atención. Espero que mi trabajo sea de su agrado.

Atentamente,

Fernán Francisco Cerra Camargo

C.C. 1019046084 de Bogotá

Bogotá, 24 de noviembre de 2014

Señores

Facultad de Comunicación y Lenguaje

ATN. Marisol Cano Busquets

Decana

E.S.M

Apreciada Marisol:

Por medio de la presente hago la presentación del trabajo "BogoCumbia", documental del estudiante Francisco Cerra Camargo, para optar por el título de Comunicador Social con énfasis en Producción Audiovisual. Hago constar que la estudiante realizó el proceso de investigación y creación, asesorado por mí, durante el transcurso del semestre académico.

Cordialmente,

Álvaro Durán

Asesor de Tesis

*Agradezco a Dios por haberme permitido todo este proceso de aprendizaje. A mi padre por haberme abierto las puertas hacia este hermoso tema con todas sus enseñanzas y charlas sobre este; a su esfuerzo semestre a semestre por brindarme una educación de calidad. A mi madre por su linda comprensión, cuidados y oraciones. A sus palabras de ánimo todos los días y sus sabios consejos sobre la vida. A mis hermanos por sus voces de apoyo durante todo el proceso. A mis sobrinos por su tierna compañía en días de trabajo.*

*A Álvaro por todo su compromiso como asesor en el trabajo, donde no sólo se convirtió en mi tutor sino también en un gran amigo. A todos esos amigos que aportaron su granito de arena para que el proyecto fuera posible junto a sus voces de aliento.*

*A cada uno de los músicos de los distintos proyectos presentados por su cordialidad e interés en el documental; a su música inspiradora que se convirtió en el constante fondo de acompañamiento en las noches de trabajo. A todos los grupos de música caribeña escuchados durante la investigación, a los días duros donde no veía un rumbo que me hacían exigirme y pensar qué tenía que ir por más. A los días buenos donde veía la luz del proyecto en medio de oscuras adversidades.*

## Tabla de contenido

Introducción: música, cultura y comunicación.....	1
Objetivos.....	3
Objetivo General: .....	3
Objetivos Específicos: .....	3
Capítulo I.....	4
El inicio de un viaje sonoro .....	4
Capítulo II.....	22
Música, Cultura y Comunicación .....	22
2.1 Una Cultura Caribeña .....	26
2.2 La Música como un Acto Comunicativo Cultural .....	27
2.3 Efectos de la Posmodernidad: Música y Comunicación, dos Lenguajes un mensaje .....	29
Capítulo III .....	35
Fusión de Géneros.....	35
3.1 Porro Danzón .....	35
3.2 Cumbia Rumba.....	40
3.3 Piezas Memorables, Proyectos en Progreso, Caribe Latente .....	45
Capítulo IV .....	50
Forma y estilo del documental.....	50
Conclusiones.....	59
Bibliografía.....	62

## Introducción: música, cultura y comunicación

Este es el punto de partida para lo que se espera, se convierta en un proyecto de gran trascendencia en el aspecto cultural de nuestro país, donde música, sociedad, cultura y comunicación, son conceptos que están todo el tiempo latentes en el desarrollo de esta investigación, y por lo tanto se convierten en piezas claves para este viaje tan maravilloso que se plantea aquí. Se inicia este viaje, con el fin de que el lector sea transportado a lo que es el cometido de esta tesis, sumergirlo en una atmósfera de sonidos caribeños, melódicos, colombianos, que están llenos de historia, sucesos y personajes, que permiten tener un acercamiento, de distintas maneras, con la cultura, con la identidad, y por supuesto con la música, en particular, los ritmos creados a partir de raíces caribeñas, ejecutados por campesinos, bandas de viento, y hoy en día, por distintos proyectos que ven en estos sonidos una forma y un verdadero estilo de lo que somos nosotros y de lo que es nuestro.

Fue precisamente en las páginas del preámbulo de Jaime Arocha, “*Cultura y región*”, donde encontré en sus primeras líneas, como si se tratara del primer verso de una canción que se quiere y se empieza a componer, una contundente relación. Allí, donde Arocha nombra al antropólogo James Clifford,<sup>1</sup> para resaltar que las palabras *routes* (rutas) y *roots* (raíces) se pronuncien de igual forma, ya que con esto condensaba los dos sentidos en una sola palabra, las cuales en su papel de transformaciones culturales, son dos sentidos que son pertinentes para todo lo que son los procesos sociales, musicales y culturales de una nación, donde en este caso debemos tener presente que todo está contextualizado y parte de una zona, de una región, que es el Caribe colombiano.

Evidentemente, la idea no es caer en una especie de regionalismo, sino exponer cómo una música, en algún momento vista como música de primitivos, en África; donde había exclusión y críticas fuertes de por medio, por puntos de vistas ligados a cánones netamente artificiales; se convierte en un fenómeno socio-cultural que logra romper todo matiz de

---

<sup>1</sup> Arocha, Jaime en Preámbulo, *Cultura y Región* de Jesús Martín Barbero, 2000, pág. 1.

individualidad y se esparce rápidamente por todo un país creando una colectividad y una tendencia a *enrumbarse* y *costeñizarse*.

De esta manera, la pertinencia de expresar estos fenómenos culturales, sociales y musicales, que se ejercieron, y aún se ejercen en el país, permiten tener una visión y un acercamiento a toda esta cuestión de la hibridación cultural que se ha producido entre las distintas razas que componen nuestra diversa población, las cuales, tienen encuentros que permiten generar sucesos nuevos a partir de los aspectos sociales y culturales — costumbres, tradiciones, ritos—, que las componen y que se viene a particularizar en la música con procesos fundamentales que se dan a partir del interés por querer conocer más allá de lo que, posiblemente, se muestra muy superficialmente en cuanto a lo que compone el Caribe como región de Colombia; lugar de gran importancia por todas las formas y vías que ha encontrado para darse un espacio en todas las demás regiones, convirtiéndose en un generador de identidad colectiva para todo el país, que en medio de sus adversidades, reconoce muchos de los elementos que se han originado en el Caribe Colombiano — sombrero vueltiao, cumbia, vallenato, gaita, etc.—, y los han ido apropiando como elementos netamente colombianos que nos identifican ante los ojos de cualquier otra persona en el mundo.

El reconocimiento de la música del Caribe merece ser expresado con el objetivo de reivindicar todo el contexto social en el que se crean estos ritmos tan expresivos y particulares, aires llenos de vivencias totalmente campesinas, marcadas por toda una serie de factores sociales y culturales, condensando en sonidos, todo el encuentro entre esa tríada fundamental que se produjo en esta parte del país, entre el indígena, el negro y el blanco, lo cual en un panorama actual, se sigue presentando, pero entre las distintas regiones del país, especialmente en Bogotá como capital, y como punto de encuentro entre las distintas regiones, generando cosas nuevas e innovadoras; un encuentro entre lo rural y lo urbano.

Una ciudad, entonces, desde el punto de vista de una construcción imaginaria de lo que representa, debe responder, al menos, por unas condiciones físicas naturales y

físicas construidas; por unos usos sociales; por unas modalidades de expresión; por un tipo especial de ciudadano en relación con las de otros contextos; nacionales, continentales o internacionales; una ciudad hace una mentalidad urbana que le es propia.<sup>2</sup>

## **Objetivos**

### **Objetivo General:**

Hacer una búsqueda profunda sobre las raíces de la música que ha sido considerada como folclor colombiano, y por supuesto evidenciar hasta donde ha influenciado a músicos actuales que han encontrado en estos géneros (porro, fandango, cumbia.), la forma de retomar una identidad musical propia, fusionada con ritmos, y géneros pertenecientes a otros lados y por supuesto de carácter mucho más contemporáneo. Mostrar, analizar y hacer reflexionar a los colombianos de que existe una identidad musical colombiana para que tengan un acercamiento con esta y una apreciación desde su experiencia.

### **Objetivos Específicos:**

- Contar de forma clara la historia y los procesos sociales, culturales y musicales que han acompañado a los géneros caribeños interpretados por distintos proyectos.
- Generar una reflexión sobre la verdadera identidad musical colombiana por medio de sus diferentes artistas y procesos musicales.
- Comprender de qué manera la música del Caribe ha perdurado en el transcurso de los años, sobreviviendo a un olvido producto de la globalización, y ha intentado resurgir por medio de fusiones realizadas por músicos actuales. (Hibridación musical).
- Valorar la música que ha sido creada en los contextos colombianos, bajo procesos sociales, políticos y culturales con la intención de no ser indiferentes, aceptando estos géneros como música que define la identidad cultural de Colombia.

---

<sup>2</sup> Silva Armando, 2006, pág. 22

## Capítulo I

### **El inicio de un viaje sonoro**

Siendo Bogotá una ciudad donde se concentra la gran variedad de costumbres que componen todo el país, es interesante analizar de qué manera se generan en este espacio una serie de factores que van adquiriendo sentido a partir de procesos sociales, donde hay un encuentro entre un estilo de costumbres, tradiciones y conductas muy marcadas por la zona geográfica de la que se proviene y que define una serie de conductas y comportamientos que se ven de cierta manera, no afectadas ni cambiadas, sino transformadas al tener un encuentro con otro tipo de mentalidades.

Bogotá, como ciudad cosmopolita donde se ejecutan las acciones más importantes tanto industriales como económicas, capital de la nación Colombiana, permite un encuentro constante entre lo rural y lo urbano que compone nuestro país, generando resultados realmente interesantes cuando existe una clase de hibridación entre elementos del campo y elementos de la ciudad. Al ser provenientes de una zona o región específica, ya de entrada tenemos una serie de características que nos definen y que están acompañándonos constantemente desde que nacemos, características que nos hacen ser partícipes activos de la colectividad, de imaginarios y memorias que compartimos de forma latente con todas las personas que habitan este variado país.

No es raro, por dichas razones, encontrar en una ciudad como Bogotá, elementos que caracterizan a una región determinada del país; vemos por el centro de la ciudad cosas como una marimba de chonto, siendo interpretada por una persona del pacífico, un arpa o un cuatro por un llanero, flautas tocadas por personas que por sus facciones es evidente que

vienen de un linaje indígena, y por supuesto, nuestro punto de estudio particular, las gaitas y los tambores de una zona tan rica como lo es la región Caribe, los cuales reúnen en el aspecto cultural, a partir de la música, ese encuentro fundamental entre la triada de razas que ha estado muy marcado en nuestro país, donde cada uno aporta un elemento, generando así una especie de hibridación entre razas, costumbres, instrumentos, y claramente, sonidos.

El sonido creado en lo rural tiene una cita con el sonido creado en lo urbano en Bogotá; el centro de la ciudad se ha convertido en esa casa de citas donde ambas partes se conocen, se retroalimentan y encuentran una vía para trabajar la una con la otra. Músicos empíricos de la región Caribe empiezan a generar interés en los Bogotanos a partir de sus melodías de gaitas y golpes movidos de tambores que transmiten alegría y ganas de bailar a cualquier colombiano, debido a nuestra localización geográfica como país Caribe, contando con el gran privilegio de ser cobijados por dos de los más importantes océanos del planeta.

La visión y cosmogonía de un músico rural claramente es muy distinta a la de un músico urbano, debido a los contextos, procesos y relaciones sociales que generan cada uno con su entorno y con su realidad. Sin embargo, Bogotá logra la cohesión entre ambas partiendo desde una perspectiva que es evolucionar, explorar, encontrar maneras para que los ritmos del Caribe tengan su natural proceso conscientes de una modernidad que todo el tiempo está cambiando.

De esta manera, históricamente la música del Caribe ha estado muy presente en todos los procesos musicales que han caracterizado a Colombia, procesos que obviamente están ligados a procesos sociales y culturales que se han desarrollado en el transcurso de los años. Por esta razón y para entender los procesos que se dan hoy es prudente remitirse al pasado,

a procesos que se vienen dando no desde ahora, sino desde hace mucho tiempo, donde el Caribe ha encontrado las vías y formas para llegar a cada uno de los rincones del país saliendo de su encasillamiento de música del Caribe para convertirse sencillamente en música colombiana.

Bogotá como epicentro logra que la música del Caribe salga de su esquema netamente rural, y lo que hace es convertirla en la parte rural necesaria para lo urbano; en esa especie de parque lleno de árboles y flores que complementa las modernas y diversas obras arquitectónicas en la que está envuelta el aspecto urbano. Si Bogotá logra esto es evidente, y por consecuencia, lograr en todo el país una memoria colectiva, donde todos compartamos aspectos sociales, culturales, familiares, etc. Esos elementos que nos hacen sentir colombianos, como lo es en este caso, la música que ha nacido en la costa Caribe colombiana.

Una de las primeras paradas en la investigación fue la orquesta del mítico e iconográfico Lucho Bermúdez; orquesta que se encuentra radicada en Bogotá y que es importante nombrar debido a la importancia que tuvo en la historia de los ritmos caribeños y su proceso de hibridación con otros tipos de estilos musicales más ligados a lo moderno y a lo culto, debido a su carácter más íntimo con lo urbano. La importancia de Lucho Bermúdez se debe al interés que obtuvo por los grupos de gaitas y tambores que veía ejecutar sonidos y ritmos que para él eran demasiado peculiares y que valían la pena de analizar para un posible proceso tanto social como sonoro. Lucho une lo popular con lo culto, visto de otra

manera, lo netamente rural con lo moderno de lo urbano, tomando elementos de los grupos tradicionales de gaitas y tambores, e incorporándoselos a tendencias más vanguardistas como lo serían en ese momento las Big Band norteamericanas. Bermúdez, logra una hibridación entre los sonidos y ritmos caribeños con el formato Big Band que estaba de moda y era visto en el momento como música culta de salón, salón que en muchas ocasiones era un espacio que hacía parte de una ciudad en búsqueda de la modernidad y lo 'culto', por lo que Lucho era consciente de la importancia de Bogotá como ciudad en progreso y como capital generadora de esto. De esta manera Lucho inicia este proceso de transmitir lo rural en lo urbano y de generar una cohesión entre ambas donde se logra una contundente y equilibrada comprensión de la una con la otra.

Ahora que sabemos cómo iniciaron estos procesos y de qué manera se empiezan a sumergir en el ámbito urbano Bogotano, pasamos al panorama actual donde Bogotá claramente ya ha tenido un crecimiento considerable de proyectos que no se han quedado con solo lo que les trasmite la ciudad en cuanto a aspectos musicales, de composición y creación, sino que han sentido una necesidad y un incesante interés por saber más, por generar una estrecha relación con los ritmos del Caribe, con la intención de crear una hibridación equilibrada que no pierda la esencia de lo que es realmente la música de la costa, aplicando elementos urbanos —rock, jazz, funk, blues, etc.— creando así propuestas innovadoras que generan, aún más, un inexplicable agrado para cualquier colombiano.

De este modo es que el viaje sonoro parte desde lo realizado por Lucho Bermúdez y su orquesta, y la investigación nos va guiando hacia otros proyectos que vienen trabajando ya hace tiempo atrás, unos más que otros, en crear música a partir del reconocimiento de estos

ritmos caribeños campesinos y de su realidad como músicos urbanos pertenecientes a una colorida y diversa capital.

Leonardo Gómez Jattin, músico contrabajista bogotano, es nuestra siguiente parada debido a su trabajo compositivo y creativo en el cual ha logrado conjugar aspectos muy jazzísticos con las diversas músicas del caribe, pacífico, del interior y los llanos. Sus proyectos, Guafa trío, María Varilla, María Mulata y Alé Kumá, tienen una clara presencia de los ritmos caribeños junto a cortes de jazz que los hacen proyectos sumamente ricos en cuanto a la fusión de instrumentos folclóricos con instrumentos pertenecientes al jazz.

Es precisamente el jazz un género que se convierte en aliado de los ritmos caribeños debido a su carácter libre, improvisado e individual, género musical que permite entender de mejor manera los procesos que se dan en Bogotá donde muchas personas se ven sorprendidas al encontrar entre los ritmos del caribe y este género urbano, una estrecha relación donde cada vez que se encuentran surge la esencia de lo más precioso que es ese bonito sentimiento de saber que eso nos pertenece y nos da el poder de identidad colombiana; Que es precisamente la diversidad, no un factor de alejamiento sino todo lo contrario, un factor de riqueza que nos une.

Curupira, dirigido por uno de los músicos bogotanos más importantes en cuanto a su labor con el jazz y claramente con los ritmos del Caribe, Juan Sebastián Monsalve, es un proyecto donde todos sus músicos tienen una estrecha relación con el jazz debido a su carácter como músicos urbanos, pero que sin embargo no los ha distanciado de esa fuerte investigación de los ritmos del Caribe con lo cual han logrado uno de los más contundentes equilibrios entre lo rural y lo urbano, transmitido de una forma única y compacta en la cual

logran un perfecto ensamble entre lo que define la música del Caribe —sus instrumentos, sus ritmos, su esencia—, con el contexto urbano marcado por géneros como el rock, el jazz, el funk y otros cuantos más.

Finalmente, el viaje sonoro culmina en uno de los proyectos que ya no solo se queda en indagar y trabajar con las músicas del Caribe, sino en generar simpatía debido a su carácter único, en todas las personas del país, sin importar sexo ni edad, transmitiendo de una manera realmente certera los ritmos tropicales, con elementos ya electrónicos, lo que lo hace un proyecto sumamente comprometido en su interés por cada vez mostrar más y de mejor manera los ritmos de la costa que nos pertenecen y nos identifican como país, logrando romper con esos paradigmas de que la música caribeña es monótona, vulgar y con poca riqueza, demostrando que para ella no hay límites ni sonoros ni creativos, compuesta de una gran versatilidad para poder acomodarse y apropiarse en cualquiera que sea su contexto.

Mario Galeano, quien está al frente de este proyecto es un músico que tiene muy claro la riqueza con la que está compuesta la música de la región Caribe y es por esta razón que la explota hasta sus más remotos límites, analizándola, reflexionándola, explorándola como cualquier otro colombiano que también empieza a generar un interés por estos ritmos, donde el objetivo es conocerla y a su vez llevarla a procesos donde sea más reconocida y apropiada por cada uno de los colombianos.

Este es el argumento que compone mi tesis, donde inicie el proceso con una serie de búsquedas constantes donde cada elemento mi iba aportando cada vez más y más en cuanto a la información de lo que realmente iba necesitando; las letras por supuesto son el primer

código al que acudí en una serie de diferentes libros, artículos, documentos escritos y demás trabajos que me fueran proporcionando contenido para mi tema, no solo quedándome con lo escrito, sino también nutriendo con archivos sonoros, fundamental en esta tesis por su contenido musical, junto a un elemento visual contundente como lo son los documentales.

Al igual que las realidades construidas de la ficción, esta realidad también debe investigarse y debatirse como parte del dominio de la significación y la ideología. La noción de cualquier acceso privilegiado a una realidad que está «ahí», más allá de nosotros, es un efecto ideológico. (Nicholls, 1942, p.149)

Precisamente como estudiante de comunicación social con énfasis en audiovisual, tuve la certeza que todo lo que había investigado y analizado en cuanto a lo escrito estaba completo y lograba una estrecha relación entre música, comunicación y cultura. El documento escrito necesitaba con suma importancia la composición, la concepción de algo que le diera más ímpetu, dinámica, interés a todo lo que está escrito para que no quedara tan relegada toda la riqueza de su contenido, además de la necesidad de facilitar la tarea del espectador de tener que leer e ir generando imágenes y sonidos en su cabeza. “En resumen, el documental nos ofrece representaciones o similitudes fotográficas y auditivas del mundo.” (Nicholls, 1942, p. 54)

Sin dar más rodeos es claro y obvio que esa pieza que iba a completar tan híbrido rompecabezas es ese formato audiovisual tan conocido y que como les reiteraba anteriormente con lo del documento escrito, cumple la ardua tarea precisamente de documentar, de informar, de expresar, de plasmar, de transmitir un tema particular, en este

caso un tema totalmente cultural, musical y comunicacional, que necesitaba no sólo la fuerza de la palabra, sino también del sonido y la imagen.

No sólo los libros me suministraban lo que necesitaba para el tema, por supuesto que muchos documentales (Lucho, el documental, Son de gaita, Calle 13 sin mapa, Alé Kumá cantaoras, Los hijos de la Cumbia, Mestizajes), se hicieron presentes para abordar más a fondo e ir generando toda la idea de cómo crear un documental propicio y acorde con todo el tema que venía tratando en el documento escrito, sin embargo he hecho toda esta introducción, toda esta redondeada antes de llegar a este punto particular frente al documental, debido a que existían muchas dudas sobre si se iba a poder generar un documental y de cómo iba a ser la forma para lograrlo.

Muchos documentales cuentan con determinados procesos para lograr ser productos, de gran agrado e impacto al quien tiene la experiencia de verlos; los documentales llevan un trabajo arduo de meses y hasta años en cada una de sus facetas donde un equipo de trabajo está todo el tiempo pendiente de cada aspecto que se necesita para lograr la totalidad del documental, desde la etapa en que surge la idea hasta que se lleva a cabo en plenitud, es decir una pre-producción, producción o realización y post-producción, tres etapas por las que pasa cualquier producto audiovisual llámese largometraje, cortometraje, videoclip, documental o cualquier otro formato que deba contar con una planeación determinada; Cabe sumarle a todo esto los distintos roles que están detrás de todo un producto audiovisual que tienen una importancia fundamental durante todo el proceso desde la escritura de la escaleta hasta la finalización en edición, donde una idea pasa por todo un equipo de trabajo; guionista, director, productor, editor, fotógrafo, sonidista, etc. La

importancia de cada rol es sumamente contundente, donde como un sistema de engranajes todas las piezas deben funcionar de igual manera para que el resultado sea el mejor.

Ahora, muchos documentales aparte del recurso humano y técnico cuentan con un presupuesto que les permite tener todos los aspectos en orden en caso de imprevistos o de elementos que se necesiten para llevar a cabo de la forma más fiel la idea expresada en la escaleta ; estos factores en un principio me llevaron a titubear frente si era buena idea e iba a ser capaz de crear un documental que no contaba con un grupo de trabajo como tal (algunos amigos me ayudaron motivados con la causa y el tema) , ni con un presupuesto, donde las funciones de producción, guion, dirección, fotografía, sonido, edición, etc. tendrían que ser ejecutadas por una sola persona empeñada en llevar a cabo un tema que parte de la experiencia personal con los ritmos del Caribe debido a una fuerte influencia musical paterna y al reconocimiento de estas músicas cómo elementos culturales y comunicativos de una identidad. “El documental representa los puntos de vista de individuos, grupos o entes que van desde un realizador solitario como Flaherty hasta el gobierno de un Estado pasando por la cadena CBS.” (Nicholls, p. 154)

La motivación de una búsqueda incesante por ese reencuentro con los ritmos que mi padre solía, y suele poner, fueron un motor para seguir fiel a la idea de realizar el documental sin importar los limitantes que se fueran presentando en el transcurso del proceso debido a todas las cuestiones de las que tenía que estar pendiente para que el resultado fuera convincente y gratificante, por esto mismo la investigación no podía parar en solo el contenido del documental con su temática, era importante indagar más allá sobre lo que acarrea el documental y sobre todo, realizar uno.

La insistencia de crear una base narrativa en el documental, como la ficción, de cierta manera contradice su distanciamiento con esta, algo de lo que trataban de alejarse actores como Dziga Vertov, John Grierson, Paul Rotha, Pare Lorentz, los cuales veían en el documental una forma potente de realización, que está todo el tiempo asistiendo con responsabilidad los discursos de la verdad. “El documental, aunque seguía basándose en imágenes, se mantenía apartado del dominio ilusorio de la ficción abordando el mundo histórico y las cuestiones reales a las que se enfrentaba.” (Nicholls, p. 150) Sin embargo, el documental es una obra de ficción que genera asombro y paraliza, se convierte en una forma interpretativa para ver y analizar el mundo, es una representación del mundo histórico, al igual que el mundo representado de una película de ficción, que tratara en su acto más realista, de presentarnos un modelo del mundo; el documental comparte muchos elementos con el cine de ficción, diferenciándolo de géneros de no ficción como el periodismo o las noticias de televisión, pero sin duda alguna también presenta muchas diferencias con esta.

De esta forma empecé a documentar todo lo que sentía necesario para todo el proceso de la creación del documental, donde lo aprendido en el transcurso de la carrera, en distintas clases, me permitiría darle una visión fundamental al documental.

El documental ha tenido una evolución inminente en el transcurso del tiempo y es cuando teóricamente también se nos presentan no sólo cambios tecnológicos, sino modalidades de representación que permiten formar y organizar en relación con ciertos eventos, sucesos y cuestiones.

Con estos referentes vistos en el transcurso de las materias de la Universidad, empecé a generar un discurso que me permitiera darle un punto de inicio a todo el proceso de pre-producción, producción y postproducción al documental, por lo que fue fundamental la ayuda de los libros que consulté para toda la investigación, libros que me permitieron ir encontrando pistas claves sobre cuál debía ser el primer paso a tomar.

Cuando empecé a leer los libros sobre el tema de la música del Caribe, me di cuenta que había muchos personajes que ya había escuchado a una edad menor, gracias a los gustos de mi padre, que es oriundo de la región Caribe y aprecia una gran variedad de grupos de los distintos pueblos y ciudades que componen la costa Colombiana. Recuerdo que en uno de nuestros viajes por el Magdalena Medio, en medio de muchos de los grupos que sonaban, uno llamó mi atención en especial; en ese momento mis gustos musicales eran variados — tenía en mi iPod jazz, rock, clásica, hip hop, funk, electrónica, etc.—, pero nunca se había dado la oportunidad de apreciar la música de la costa como aquella vez.

La melodía de unas gaitas me causaron gran interés, y acto seguido, el trabajo de la percusión que mantenía un ritmo muy vivo y alegre me impacto de una manera, que lo que hice sin dudar fue tratar de seguirla con las manos; era un tema de los Gaiteros de San Jacinto y justo cuando ya estaba recordando la melodía de la canción, termino e inicio otro tema con una gran particularidad y variedad sonora. Los corraleros de Majagual que sonaban a una banda de viento sabanera con vallenato, ya que incorporaron el acordeón a este formato. Estas sonoridades me empezaron a llenar de una incesante curiosidad por saber más acerca de ellas, su ritmo, sus melodías, la formación instrumental que componía a cada uno de estos distintos proyectos y fue cuando todo terminó con un magnífico coda

de una canción del Maestro Lucho Bermúdez donde entendí que estos ritmos no son lo que muchos tienden a pensar que es, 'música corroncha', sino que por el contrario goza de una inmensa riqueza musical debido a ese componente rural-urbano y multicultural en que se ha visto envuelta. "(...) en la evolución orquestal colombiana Lucho Bermúdez es a Ellington lo que Pacho Galán es a Count Basie." (Vélez, 2007)

Precisamente en estos encuentros entre lo rural y lo urbano percibí que Bogotá como capital, se podía convertir en el lugar epicentro del tema que quería desarrollar debido a su carácter heterogéneo como punto de encuentro entre las distintas razas que componen el territorio colombiano; esto ya que en un principio imaginé el documental de una forma histórica donde lo obligatorio hubiera sido haber realizado el documental en la propia región Caribe, sin embargo, el hecho de ser Bogotano la mayor parte de mi vida, me propuso considerar que de alguna manera podía *costeñizar* la capital por medio de distintos proyectos que por circunstancias a favor de mi tesis, nacen en contextos totalmente urbanos y encuentran en los ritmos campesinos del Caribe una fuente excepcional de inspiración, identidad y cultura. Cada proyecto maneja una tendencia original y única en cuanto a lo que se caracteriza como fusión de ritmos del Caribe con géneros como el jazz, el rock, el hip hop, la electrónica, etc. "El jazz devuelve al mundo musical un elemento que los europeos habían reprimido pudorosamente, ya que, al tratarse de una música corporal, el cuerpo puede volver a estar presente como órgano musical." (Ruiz J., 1975). El cuerpo se convierte en una pieza fundamental para la música, la danza refuerza el cometido de la música que se está tocando, resultado que hace de la música del Caribe un elemento colectivo del país por generar ganas de bailar.

Dicho esto, ya tenía de cierta manera unas coordenadas para empezar a crear el documental consciente que lo que debía hacer como principio; buscar precisamente los proyectos de músicos bogotanos que trabajaran con lo dicho anteriormente, teniendo claro que La Orquesta de Lucho Bermúdez iba a ser el primer proyecto con el que iba a tener contacto, teniendo la oportunidad de contactarme con la hija del maestro, Patricia Bermúdez.

De esta manera empezó todo un viaje sonoro por una Bogotá en un constante proceso de hibridación y reconocimiento entre razas y por supuesto, géneros musicales. Esta primera entrevista la decidí hacer a dos cámaras pensando en varios documentales como referencias que usan esta planimetría; Planos medios cortos con una cámara y primeros planos con otra. Nuestra charla fue muy amena y de una manera muy cordial, Patricia respondió cada una de las preguntas que le hacía acerca de Lucho Bermúdez, después de esto acordamos seguir en contacto para realizar tomas ya como tal de la orquesta ensayando a lo que Patricia accedió sin ningún problema.

También se registra una hipótesis, no comprobada ni descartada aún, sobre la cumbia como madre de los ritmos costeños; además, un inventario de momentos cumbres de la música costeña (creación del merecumbé, el porro cosmopolita de Lucho Bermúdez, la gesta del juglar cienaguero Guillermo Buitrago, el auge de la cumbia...), de escenarios como los “salones burreros” y de formatos como los conjuntos de gaitas y las bandas de viento o “chupacobres”. (González A., 2000)

Ya había tenido la oportunidad de leer varias veces el libro de Peter Wade, que me suministro mucha información histórica de los diferentes ritmos del caribe y a la vez, me encontraba consultando el libro de Enrique Vélez que contenía también mucha información

sobre el tema pero tenía la particularidad que estaba ligada a los procesos que se empezaron a dar años atrás entre la música del caribe y otros géneros , hasta nuestros días, encontrando un sinnúmero de bandas, grupos, personajes que son parte fundamental de todos los procesos sociales y culturales que se han dado durante todo el transcurso de la historia de la música del Caribe. Estos encuentros fueron de real importancia ya que a medida que se me iba presentando el nombre de algún grupo, banda o personaje; inmediatamente optaba por buscarlo y escucharlo, algo que fue generando una atmósfera propicia para ir entendiendo de mejor manera la composición de estas músicas y los factores que la hacen tan peculiar en cuanto a una herramienta de cultura, comunicación e identidad.

Todas las funciones de la música son determinadas por la sociedad en las que se crean o ejecutan las melodías o canciones, por tanto, podemos decir que únicamente podremos conocer la música y los movimientos sociales que hay en torno a ella, si conocemos el trasfondo cultural en que se crean (Ruiz J., 1975)

Vélez en uno de sus capítulos habla sobre grupos de proyección jazzística, ya después de un largo viaje sonoro donde los grupos de gaitas, las bandas playeras, y los formatos Big Band fueron los principales actores en gran parte de la historia de la música del caribe;

“(…)el viaje de Ángel María Camacho y Cano a Nueva York en los años veinte, que conecto a la música costeña con la industria fonográfica internacional; el viaje de Luis Carlos Meyer, “El negro Meyer”, a México y Estados Unidos, que conecto al porro con las grandes orquestas mexicanas de los años cuarenta; el viaje de Esther Forero a las Antillas en los años cincuenta, que la maduro como artista y estudiosa de la cultura popular, al tiempo que estimuló la retroalimentación histórica entre

culturas sonoras distintas pero iguales, como son las del Caribe. “ (González A., 2000)

Precisamente es en este capítulo donde me encontré con un gran número de grupos de todas las regiones del país que fusionan los ritmos del Caribe con otros géneros, cada uno con su propia tendencia, desde su realidad paisa, llanera, caleña, pastusa, costeña. rola, etc. Dos proyectos hicieron su presentación, Curupira y Alé Kumá, dirigidos por músicos bogotanos intérpretes de un instrumento tan versátil como lo es el bajo eléctrico y el contrabajo; Juan Sebastián Monsalve al frente del primero y Leonardo Gómez Jattin del segundo, serían los siguientes personajes fundamentales para seguir con ese sendero sonoro del caribe en la capital de la nación.

Me contacte con ambos, los cuales me dieron unas entrevistas fenomenales llenas de muchos datos e información demasiado útil para el documental, cada uno relatando su experiencia íntima como músicos bogotanos, urbanos, académicos; con los ritmos rurales, campesinos y mestizos de la zona Caribe en los que han encontrado una fuente excepcional de inspiración junto a otros géneros y ritmos que han estudiado en todo su proceso formativo como músicos y cómo colombianos.

Leonardo sintió una empatía única con el documental y el tema que lo iba a componer, por lo que siempre estuvo dispuesto a atenderme y a suministrarme los elementos que fuera necesitando, al punto de brindarme todo su material de archivo, del cual use algunos fragmentos para complementar lo visual del documental; imágenes de lo que representa el trabajo de Leonardo con los ritmos Caribeños y que tienen un valor comunicativo contundente al mostrar esa condensación de razas y culturas que caracteriza el Caribe y

como tal a Colombia. Por otro lado, Juan Sebastián Monsalve no fue el único vocero por parte de Curupira; antes de entrevistarlo tuve la fortuna de conocerme con Urian Sarmiento, percusiones y gaitas de este proyecto con el cual se generó un profundo diálogo debido a los sucesos que me relataba de su proceso como músico con estas músicas, donde se presentó un fuerte sentimiento de identificación cuando me comentó que cómo Bogotano sus intereses prevalecían en géneros como el jazz, el rock, el punk, el metal; hasta que tuvo ese encuentro íntimo en el aspecto urbano con las músicas campesinas del contexto rural del Caribe colombiano; Algo que también sentí con Juan Sebastián cuando realizamos la entrevista para el documental.

De este modo, la música de la posmodernidad presenta diversidades increíbles, es rica en creaciones aparentemente nuevas, pero también en fosilizaciones, escombros, despojos del pasado, todo unido, formando transformaciones continuas. La posmodernidad ofrece la vía para una rememoración musical contaminada, una aceptación y, a la vez, distorsión del pasado, lo que le permite, a ese pasado, convertirse en una realidad distinta (Ruiz J., 1975)

Ya había encontrado unos actores fundamentales para lo que sería transmitir ese viaje sonoro caribeño desde la capital como punto de encuentro entre las distintas culturas del país; sin embargo, tenía los exponentes de lo que es la hibridación cultural entre géneros, pero aún no contaba con una narrativa construida que fuera conductora del documental en cuanto a la información que se iba a transmitir, por lo que sentía que faltaban aún muchas cosas más allá de los personajes y su conocimiento frente al tema. Ya contaba con una cantidad de material importante en cuanto a las entrevistas, gracias a todo lo conversado

con cada uno de los músicos que tuve la fortuna de conocer, por lo que me quedaba por hacer era empezar a revisar cada una, determinando qué servía y qué no, proceso que no fue nada fácil porque para mí todo lo expresado por cada uno de estas personas era fundamental e importante. Todo este proceso iba claramente acompañado por una latente música de fondo caribeña interpretada por distintos músicos que iba encontrando en los libros que iba consultando en búsqueda de información respecto al tema, donde al tiempo también iba creando las primeras líneas de una escaleta que sería de gran ayuda para encontrar esa narrativa que tanto estaba buscando y deseaba encontrar. “Los elementos de la narrativa, como una forma particular de discurso, y los aspectos del realismo, como un estilo de representación particular, impregnan la lógica documental y la economía del texto de forma rutinaria.” (Nicholls, 1942, p. 67)

Precisamente, en el transcurso de la creación de esa escaleta, recordé dos clases de apreciación musical (apreciación del rock y rock iberoamericano) que había visto cómo electivas, clases a las que también mereció la base para irme involucrando con el tema, ya que el profesor que las dictaba era nada más y nada menos que Mario Galeano, Director del Frente Cumbiero, grupo que ya había tenido la oportunidad de escuchar, pero que no había vuelto a tener presente debido a la gran cantidad de información que ya había consumido del tema, que no me había dado pie para pensar en lo importante que sería que Mario hiciera parte del documental debido a su vasto conocimiento del tema y por supuesto a su trabajo como músico que completaba mi viaje sonoro gracias a la tendencia que caracteriza al Frente Cumbiero; algo que no se encontraba en los libros que ya había leído, pero que dio sentido a la investigación para el documental, al encarnar ese aspecto de hibridación

entre los ritmos del caribe con otros géneros modernos y contemporáneos en un contexto netamente urbano como lo es la capital, donde el Caribe empieza a encontrar su lugar en la ciudad, generando un interés incesante y una identidad colectiva única que nos caracteriza como país caribeño.

Finalmente, puedo afirmar que toda esta investigación exhaustiva ha valido la pena, porque ha sido un reencuentro con las raíces que mi padre nos ha tratado de transmitir a mis hermanos y a mí, a partir de la música de la región Caribe y sus ritmos, donde para mí se convirtió más que en un trabajo de tesis en una búsqueda con algo que nos pertenece a todos los colombianos, el cual vale la pena apreciar y valorar porque en cierto modo son aspectos culturales que nos identifican como colombianos, por lo que el documental en un punto dado empezó a encontrar su forma, así como un grupo de gaitas y tambores, una banda sabanera, una banda de vientos, o sea cual sea el formato instrumental con el que se quiera componer y crear, encuentra su razón de ser para estar y generar una rica, alegre e innovadora sonoridad.

La música se construye históricamente, se mantiene socialmente, y se crea y experimenta individualmente. Cada época da un lenguaje musical determinado, una música concreta que los individuos se encargan de transmitir a otras épocas, esa música estará dotada, a juicio del experto, de unas características determinadas; ahora bien, la forma de percibirla estará en función de los criterios individuales de cada cual. (Ruiz J., 1975)

## Capítulo II

### Música, Cultura y Comunicación

El hecho de que la música del Caribe tuviera una inminente visibilidad, la logro sacar a muchas zonas del país lo cual causo un gran interés por una gran numero de músicos, apreciándola de una forma más intelectual, los cuales ya estaban percibiendo que entre las músicas del Caribe y un género tan respetado como el jazz se estaba manifestando un constante encuentro.

“(…) la Emisora Atlántico Jazz Band, dirigida por el italiano Guido Perla, una de las mejores orquestas que haya tenido este país, portadora de influencias jazzísticas y cubanas que no eran tan ajenas a la cultura local como creían los folcloristas, y, en todo caso, escuela de la época dorada de la música costeña, por obra de un ilustre trompetista suyo: Pacho Galán.” (González A., 2000)

Estos músicos serian fundamentales con sus acciones para los procesos de hibridación de la música costeña, combinación de raíces indígenas, que se evidencian en las melodías de las flautas y vientos; la raíz africana, evidenciada en la variedad de tambores y percusiones; y por supuesto la parte europea o blanca por parte de los españoles que ya venía de alguna forma también mestizada. Es por este motivo, que la música del Caribe es considerada música popular ya que al estar ligada a esta triada racial, su raíz emerge del sector social popular, sumándole la influencia negra que permite hacer una semejanza en cuanto a proceso social con el jazz, ya que su raíz es el blues en el cual ejecutaban cantos africanos tradicionales combinados con himnos cristianos y orquestas de baile europeos,

mostrándonos como los procesos musicales tienen mucho que ver con la sociedad y su cultura.

El problema al que se debe que la música popular sea catalogada como una música comercial y de poca construcción musical, se debe a lo que denomina Umberto Eco, (Ruiz J., 1975), como una música gastronómica, donde lo que prevalece es la economía del consumo sin importar su construcción ni su sentido artístico al quedar relevado por el verdadero interés que es el mercado. Sin embargo, con el documental y con este trabajo se quiere demostrar que lo popular no realmente acarrea lo banal, lo pobre, lo monótono, sino que por el contrario, está compuesta de una riqueza artística, que le permite alejarse del plagio, de lo banal, de lo repetitivo, gracias a composiciones, proyectos y letras mucho más trabajadas y complejas, que tienen un verdadero contenido musical, cultural y artístico. Para Eco (citado por Ruiz, 1975), son las canciones con este componente las que logran restituir la importancia de la música popular con auténtica y verdadera conciencia social.

Con la música popular encontramos distintas formas de interactuar, por lo que esta puede cumplir una o muchas funciones, las cuales van relacionadas con la diversión, la catarsis, la técnica, la idealización, de refuerzo o duplicación. La primera es definida como la música entendida como juego, estímulo a la divagación, a un momento de pausa, convirtiéndose para el sujeto en una invitación al relajamiento, al reposo, como pretexto para olvidar los problemas de la vida cotidiana. La segunda donde la música provoca y consigue liberación, relajación de la tensión nerviosa, el sujeto presta un tipo de atención mínima, por ejemplo: si utiliza la música para concentrarse cuando lee, escribe, etc. La tercera, la música creada por el músico profesional que es valorada según los criterios de habilidad, adaptación,

originalidad, estilo, etc. El individuo estima la música por sus valores constructivos, la música se convierte en estímulo para un ejercicio de crítica estética. La cuarta, música como sublimación de los sentimientos y de los problemas como evasión inmediata; La música nos traspa a otro lugar, a otro tiempo; Podría describirse como idealización de los grandes temas del amor o la pasión; La música aparece en ocasiones acompañando a otras artes; Se nos presentaría la canción como un elemento narcótico capaz de atenuar ficticiamente las tensiones reales. La quinta y última, música como intensificación de los problemas o de las emociones de la vida cotidiana; Música que describe situaciones que nos rodean continuamente; Podría ser interpretada como el momento privilegiado en que los problemas de la vida adquieren fuerza y forma a través del mensaje de la música y son sometidos a consideración, a crítica nos explica Eco.

Sea cual sea la función de la música, esta está cargada de elementos que la transforman en un proceso personal y único, donde cada individuo adopta, según su experiencia con esta misma, una forma de actuar al presentársele una respectiva melodía llena de sentido y emotividad que vela por transmitir toda una serie de sensaciones y expresiones. Es a partir de estas funciones planteadas por Umberto Eco (citado por Ruiz, 1975), que la música del Caribe en un principio sólo cubre entre una y dos de estas funciones, pero su mismo desarrollo y progreso la llevaría tiempo después, a cumplir las 5 funciones gracias a los sucesos que se empiezan a presentar en el transcurso de la historia de esta música, donde las composiciones ya entran, gracias a su evolución, a lo que denominaría Eco “canción diversa “que no se queda en cumplir sólo una función sino en tratar de cubrirlas todas. (Umberto Eco, en “Apocalípticos e integrados”, 1993).

Las funciones planteadas por Eco sirven como herramienta para el entendimiento de las propuestas que empiezan a generar las bandas de viento y otros proyectos que aplican el formato de grupo de gaitas y tambores con otros instrumentos modernos, debido al carácter que esta adquiere al tener un contacto con música, en el ámbito teórico, mucho más desarrollada, que le permite tener una construcción excesivamente enriquecedora logrando una sonoridad única nunca antes escuchada, y mejor aún, una audiencia nunca antes esperada, todo el país y el mundo entero.

Tanto la música culta como la música popular sufren cambios y transformaciones tanto positivas como negativas, en especial la popular al ser catalogada en muchas ocasiones, por teóricos, como música degradada, trivializada, superficial, artificial y estandarizada; sin embargo, la música del Caribe empieza a demostrar que no es un acto solo de entretenimiento ligero, sino que va adquiriendo propiedades realmente artísticas que la van llevando a un proceso de transformación importante, donde su contenido está lleno de una riqueza excepcional, ya sea creada con todo el conocimiento teórico musical o sencillamente por lo empírico, donde al final de cuentas estos dos llegan a su propio y mutuo encuentro. “Al tratarse de música de grandes mayorías, la proliferación de creadores y su interacción con el pueblo generó un nivel de producción, en cantidad, y calidad progresiva, que en su desarrollo comunitario, testimonial y festivo instaló coreografías, y formas musicales estables, que denominamos géneros “(Capellano, 2004: 17, citado por Ruiz).

## **2.1 Una Cultura Caribeña**

En términos teóricos, la cultura sería la manera que tienen las personas de convivir, interactuar y cooperar, junto con la manera de justificar estas interacciones a través de un sistema de creencias, valores y normas, como nos expresa Ruiz (Ruiz J., 1975). Sin embargo el mismo nos aclara que debemos ser cuidadosos debido a su amplio uso.

Desde esta perspectiva general, la cultura designa una mediación que permite a los sujetos sociales conocer o manejar su realidad. A. Giddens (citado por Ruiz, 1975), nos expresa que la cultura se entendería como “los valores, normas y bienes materiales característicos de un grupo dado. La cultura es una de las propiedades más distintivas de la asociación social humana” (Citado por Ruiz, 1975, Giddens, 1991: 581). Esta idea es completada con la definición que aporta Z. Bauman (citado por Ruiz, 1975), quien señala que “la cultura es la estación de servicio del sistema social: al penetrar en los “sistemas de personalidad” durante los esfuerzos por mantener el modelo (por ejemplo, al ser “internalizada” en el proceso de “socialización”), asegura “la identidad consigo mismo” del sistema en el tiempo, es decir, “mantiene la sociedad en funcionamiento”, en su forma más distintiva y reconocible” (Bauman, 2002: 29 Citado por Ruiz, 1975). Entonces podemos darnos cuenta, que no es posible encontrar cultura sin sociedad y que no hay vida social sin cultura que la constituya como hecho social; No podemos ser externos a la cultura cuando es la que nos define ante los ojos de otros y nos entrega lo mejor de lo que nos representa y conforma, de lo que somos.

La cultura humana, lejos de ser el arte de la adaptación, es el intento más audaz de romper los grilletes de la adaptación en tanto que obstáculo para desplegar

plenamente la creatividad humana. La cultura es un osado movimiento por la libertad, por liberarse de la necesidad y por liberarse para crear. Es un cuchillo cuyo filo aprieta siempre contra el futuro. (Bauman, 2002: 335 citado por Ruiz).

De esta manera la cultura nos permite definir hasta nuestro estado de la mente, es decir lo culto que somos, hasta los procesos que se dan a partir de estos estados como los “intereses y actividades culturales”, que son transmitidos a nosotros por medio de las “artes y obras humanas intelectuales” en la cultura,

El pueblo se convierte en ese vínculo que como clase o grupo social, liga a la cultura, convirtiéndose esta en una expresión de ciertas temáticas populares. Las bandas de viento lograrían ser la condensación entre la cultura popular y la cultura elite gracias al encuentro que se da entre los directores de orquesta, que cuentan con el conocimiento musical académico, debido a la posibilidad de realizar estudios académicos musicales, ya fueran con un profesor en la misma región, o en el exterior, y los músicos que la conformaban los cuales veían en tocar, una fuente de empleo y una opción de progreso debido a que muchos provenían de un contexto totalmente rural.

## **2.2 La Música como un Acto Comunicativo Cultural**

La música como manifestación cultural cubre un importante papel en la sociedad, ya que se convierte en otra forma de comunicación entre las personas, reflejando la cultura de la que hace parte. Al ser un lenguaje, está compuesto por una práctica comunicativa y expresiva, por lo tanto es habitual y cercana a la cultura y cualquier, convirtiéndose en un acto que hace parte de la cotidianidad de cada una de las personas que componen la sociedad, expresa Ruiz (1975). Cuando utilizamos el término lenguaje musical, nos estamos

refiriendo tanto al componente técnico (las cualidades del sonido, los elementos de la música, los modos de representación gráfica), como a las normas y reglas culturales que nos permiten comprender la función y finalidad de una música concreta. Con esto, Ruiz (1975) nos muestra y nos explica, de qué manera debemos relacionarnos con la música, donde no solo podemos quedarnos en la apreciación del ámbito en cuanto a ritmo, melodía, armonía, altura, duración, timbre, etc. Sino que también es necesario que amplíemos esa experiencia íntima con la música, pensando en que este es un lenguaje musical, por lo tanto es signo y comunicación, es decir lenguaje. “La cultura es la que dota de una función específica al sonido, la que establece los lugares para la interpretación de la música, la que convierte una canción en un símbolo, la que marca actitudes y valores, etc.” (Ruiz J., 1975)

En el acto musical se aprecia una forma cultural, la cual contiene información para los individuos de una determinada cultura. Es entonces cuando aparecen melodías o canciones que están cargadas de un valor representativo determinado para un grupo social bajo un espacio y tiempo determinado.

La música siempre posee un marcado componente emocional y es este componente el que termina convirtiendo en símbolo a una determinada melodía, bien por qué esta melodía haya sido creada específicamente para convertirse en canción simbólica (sirva como ejemplo el himno), o bien porque con el paso del tiempo, y a través de la práctica cotidiana, a la melodía, que surgió de forma espontánea, de una cultura musical determinada se la termina otorgando una función simbólica (Ruiz J., 1975)

Según J. Martí (2000: 144 citado por Ruiz, 1975) para que una canción o melodía se convierta en simbólica ha de cumplir tres funciones básicas; la primera, tener una difusión generalizada entre los individuos del grupo a los que se supone va a representar; la segunda, tener una relación con el grupo representado respecto a las implicaciones semánticas, es decir, el contenido de la canción tenga un elemento de tipo denotativo o connotativo para que el grupo pueda identificarse con ella; y la tercera, debe poseer cierta exclusividad para el grupo al que representa. Es por esto que en la actualidad, cualquier colombiano al escuchar una melodía de una cumbia, de un porro o de un fandango, se siente identificado con una carga netamente colombiana, ya que cada nota ejecutada y escuchada en esa melodía, está creada con una carga emocional y representativa de lo que se quiere transmitir, junto con un mensaje hecho de una forma particular, que nos expresa que a pesar de ser un sonido caribeño, por su sonoridad, por su carga, por su significado, nos hará entrar en un espacio, en un tiempo de reflexión, que nos permite tener esa magnífica experiencia de sentir a partir de una canción, de una melodía, todo lo que nos identifica y nos define como colombianos; Como una cultura llena de riqueza, valor y sabor.

### **2.3 Efectos de la Posmodernidad: Música y Comunicación, dos Lenguajes un mensaje**

La posmodernidad ha generado un proceso en que las distintas formas musicales se mezclan unas con otras, pareciendo formar estilos independientes unas veces y en otros casos nutriéndose entre ellos generando nuevos géneros y sonidos.

Existen características expuestas por Ruiz (1975) frente a la música de la posmodernidad, donde se suele afirmar que esta ha traído consigo una ruptura profunda de las barreras que

separaban la música culta y la música popular. El pluralismo de estilos y lenguajes tendentes a la complejización y relativización de sus contenidos, ha convertido la música en un elemento comunicativo, que no posee una conciencia estética unitaria, sino una multiplicidad (múltiples estilos, múltiples mensajes, etc.) de conciencias estéticas fragmentadas. Sus sonidos reflejan la forma de ser de una sociedad, y se ven comprometidos con los procesos económicos, industriales, técnicos y comerciales. En cuanto a lo que respectaba a los encasillamientos de clases sociales, está ya no adscribe a una clase social determinada, sino que se pone al servicio de cualquier persona, independiente de su status, poder, prestigio.

Es importante hacer alusión al proceso de globalización, debido a su creciente funcionamiento, que ha permitido, en los géneros musicales creados, una aceptación y reconocimiento de las unas con las otras. De esta forma los géneros musicales rompen fronteras y se instalan en todas las partes del mundo, pudiendo hablar hoy en día de la existencia de una “música globalizada”. La música del Caribe, más específicamente los ritmos del Caribe como la cumbia, el porro, el fandango, etc. Empiezan a salir de su esfera local para tener un encuentro con otro género, el jazz, el cual goza de una gran variedad, y nutre de forma contundente a los ritmos caribeños, tomando del estilo de las jazz bands, — en el caso de Lucho Bermúdez, Pacho Galán, entre otros.—, elementos para fusionar con los géneros caribeños, evidenciando un encuentro cultural entre géneros musicales, creando un estilo con una estética de gran contundencia, para ser transmitido por todo un país, por todo un continente, por todo el mundo.

Hay que tener presente que los medios cumplen con un papel fundamental en todo este proceso de globalización, al ser instituciones emisoras que tratan de llegar de la forma más rápida a muchos individuos en lo que es denominado como una “comunicación de masas” que se nos muestra como una audiencia enorme, pasiva y aparentemente diferenciada, que hace realmente de esta un tipo especial de comunicación ya que trae consigo una serie de conductas que distinguen acerca de la naturaleza de la auditoria, de su experiencia de comunicación y de quien lo comunica. Umberto Eco (citado por Ruiz, 1975), considera que se genera comunicación de masas cuando es solo uno y central el canal a través del cual pasa el mensaje, es un canal tecnológico de gran complejidad y el receptor es una masa extremadamente diferenciada por la lengua, la cultura y la categoría social. De esta manera vemos que el receptor tiene una variedad de intereses, lo que genera que el mensaje deba llevar un contenido contundente y llamativo con la intención de captar el interés de la sociedad como tal, a pesar de las distintos gustos, formaciones y visiones, ya que al partir de la idea de que la “comunicación masiva” es un tipo de comunicación dirigida a la mayor parte de la población o grandes sectores de ella, no se puede omitir la idea de que este sector es variado, por lo tanto, el conjunto de técnicas y redes de transmisión, deben poner a disposición de un público bastante amplio todo tipo de mensajes, sea cual sea el cometido u objetivo, por lo que la información se descontextualiza, pues debe ser inteligible, interesante y convincente aun para las personas con diversa enseñanza y variados intereses.

La forma en que ha de codificarse el mensaje tiene que adaptarse a un grupo amplio de receptores, por lo que para alcanzar amplias audiencias, los mensajes deben ser híbridos y sin ningún tipo de compromiso.

Cuando más amplio es el público que un medio de comunicación pretende alcanzar, más ha de limar sus asperezas, más ha de evitar todo lo que pueda dividir, excluir, más ha de intentar no escandalizar a nadie, como se suele decir, no plantear jamás problemas o solo problemas sin trascendencia (Bourdieu, 2001: 64, citado por Ruiz, 1975)

Es así, como se intenta generar con el documental, y con este escrito, una relación entre el tema, la música, y el espectador, donde este tenga una experiencia personal y todo un proceso al tener contacto con la temática, que por supuesto quiere ser llevada para generar una colectividad nacional donde muchos de los individuos sientan y encuentren, al apreciarla, un espacio donde reconozcan lo que es suyo, una identidad, lo que hace parte de su país, claramente sin caer en un regionalismo, dado que es música proveniente del Caribe, pero que en cuanto a significado, estructura, código y mensaje es puramente, y colectivamente, colombiano.

Cultura y Comunicación; una siempre tendrá que ir de la mano con la otra en todos los sentidos que correspondan el estudio de los ritmos del Caribe y su manera de expresarse, dado que en este caso, el Caribe como zona, está cargada de un porcentaje muy considerable de cultura, y en cuanto a procesos sociales tiene una gran variedad en sus raíces y cruces raciales, lo que lo convierte en una condensación de distintas formas de ser y ver la vida, lo cual llena de variedad la locación de estudio y se convierte en un fiel reflejo de lo que representa este país; la música ha colaborado en función de aliviar las asperezas que producen los conflictos del país, creando con sus melodías vivas y alegres, con sus ritmos movidos y latentes, un mensaje de ánimo y de reconocimiento frente a lo

que somos, frente a lo que nos caracteriza y nos motiva a decir con orgullo que somos colombianos. Son gracias a esas canciones, a esas melodías que nos remiten a un espacio, a un momento, a un tiempo, qué nos entregamos a la experiencia de sentir y vivir lo que es Colombia, qué tenemos una introspección la cual nos plantea de entrada toda una gama de sensaciones emotivas que realmente hacen sentir un afecto inmenso y permiten entender el verdadero mensaje inmerso ahí, en la música, en los ritmos y géneros del Caribe. La música del Caribe se convierte en un acto comunicativo y cultural para el colombiano que la escucha, donde adquiere un pedazo de lo que representa el folclor y la esencia de lo que representa vivir en un país lleno de “mestizaje” o mejor “mezcla” tanto en aspectos étnicos como culturales. La hibridación cultural y el multiculturalismo hacen su presencia debido a la creciente globalización la cual ha permitido tener un contacto con otro tipo de costumbres y características que definen a una cultura, a un país. “En un entorno musical conformado tanto por estilos autóctonos como por extranjeros, las representaciones oficiales de la identidad nacional han sostenido relaciones tanto de apoyo como de conflicto con las diferentes expresiones musicales.” (Wade P., 2002)

Esto permite generar un considerable interés frente cómo comprender cómo las representaciones de identidad nacional, múltiples y desiguales, se relacionan entre sí a través de la contestación, la apropiación y la transformación en una sociedad estratificada en clases y etnias, o como las distintas identidades y expresiones musicales están atravesadas por sexo y raza, como las razas se encuentran musicalizadas y como el capitalismo media y, a su vez, esta medida por la cultura popular, expresa Wade. (Wade P., 2002)

Muchos autores sostienen que existe algo así como una unidad orgánica entre el sello del símbolo y la cera del sobre, entre el discurso y el ciudadano. Por lo tanto, hablar de una homogeneidad es un tema algo debatible en el sentido de que esta se convierte en un discurso nacionalista, pero que deja de lado el punto central de una verdadera homogeneidad lo que implicaría erradicar cosas que las elites nacionalistas buscan mantener (diferencias internas entre clases, razas y regiones.) Claro está, que el tema de la heterogeneidad no puede ser distante a esto, ya que de una u otra manera no todos son iguales y comparten una misma serie de características, por lo que se puede evidenciar una lucha crucial de una nación en potencia contra otra, o como lo es en este caso, como las tradiciones residuales o resistentes o híbridas que se oponen a la homogeneización imperativa del moderno estado nacional el cual en un proceso de modernización y globalización, deja de lado esta otra perspectiva llena de riqueza cultural e identidad. El capitalismo global con su discurso homogeneizador, se siente retada de alguna forma, por una cultura subalterna heterogénea, popular, tradicional o híbrida la cual busca tener un correcto proceso de creación, evolución, progreso sin ser opacada o absorbida por los parámetros de un sector elitista con un poder global económico el cual irrumpe en todos los demás ámbitos de la sociedad, nos expresa Wade, permitiéndonos una reflexión sobre todo lo que está de por medio en los procesos que se ejercen dentro de la música caribeña en sus aspectos sociales, culturales, musicales y comunicativos.

## Capítulo III

### Fusión de Géneros

#### 3.1 Porro Danzón

La música popular colombiana ha ido incorporando a lo largo de su historia, distintos elementos de otras músicas, como lo es el jazz, donde hay una constante retroalimentación cultural, en la cual ambas tienen un intercambio de lenguaje, convirtiéndose en un juego donde hay prestamos alrededor de todo el mundo sonoro. El jazz es universal, lenguaje planetario, sugeriría el mismo Cortázar. De esta forma podemos hablar de una hibridación entre géneros musicales, donde la música del caribe ha tenido la oportunidad de un encuentro con distintas músicas en variados contextos, cubriendo un aspecto no solamente rural sino también urbano al lograr un lugar en todo el territorio colombiano produciendo de esta manera una especie de “jazz nacional” que permite una acogida en el pueblo, formándolo parte de su cultura, reapropiándolo desde una identidad subjetiva individual, que a la vez hace parte de un colectivo imaginario.

La cultura de la banda se convertiría en este primer proceso de fusión o hibridación que permitiría la urbanización de las músicas rurales de la costa Caribe, ya que se convierte en un puente instrumental entre Europa y nuestras músicas autóctonas del Caribe caracterizadas por instrumentos de construcción netamente campesina, como el conjunto de gaitas cabeza de cera, la caña de millo y un juego de percusión de la que se sirvieron los músicos de nuestra tierra para transformar una sonoridad tradicional a un nuevo formato orquestal. Sin embargo, el aspecto de que estas músicas empiecen a tener una sonoridad con texturas de instrumentos más elaborados, haciendo que tengan una mejor cercanía con

las voces europeas, no cambio la armonía ni el ritmo que caracterizaba tanto a la música tocada en las plazas públicas inmersa en una atmosfera totalmente caribeña, ya que la música de banda está muy marcada por la herencia de occidente, donde estas eran conformadas para cuestiones militares, alejada totalmente de lo que son los ritmos caribeños debido a su estilo marcado y cuadrículado al estar enfocado para la guerra, donde prevalece un constante *loop* de marcha, pero que el Caribe sabría aprovechar en cuanto a formato instrumental para darle sabor, ritmo, alegría a partir de distintas composiciones.

Esas mismas bandas militares oficiaban en las procesiones religiosas con una serie de himnos y marchas en olor a santidad, que al paso del tiempo, por lo menos en el Caribe colombiano, devinieron en toques de música alegre y de un fuerte nexo con las contradanzas europeas, huella esta distintiva en el porro. (Vélez, 2007)

El hecho de que muchos músicos empezaran sus formaciones musicales en las bandas de música, les ayudaría a adquirir un talento y personalidad en cuanto a la instrumentación con la que se sentían identificados, debido a los distintos contextos sociales que se presentaban en las bandas, ya que muchas de estas eran conformadas por una persona con formación musical el cual buscaba transmitir sus conocimientos a la gente local, que eran más de una formación empírica, enseñándoles a interpretar distintos instrumentos de viento como la trompeta y el bombardino (especie de tuba), conscientes de toda la riqueza y sabor musical que corría por su sangre. Las bandas contaban con una formación instrumental peculiar contando desde un bombardino (importante tanto para el porro como para el fandango), trompetas, contrabajo, bugle (clarín, especie de corneta), redoblante, bombo y unos

platillos, con los cuales interpretaban distintos valeses, pasillos, danzas, contradanzas y marchas.

(...) el porro se presenta como la continuación de una forma folclórica tradicional ya existente. Se tradicionalizan, por así decirlo, los nuevos instrumentos de viento y de esa manera se mantiene intacta la autenticidad: los adminículos de la modernidad globalizada subordinados al poder de la tradición local. (Wade, 2002)

Es preciso ahora nombrar a uno de los personajes que con una de sus melodías, cuando iba viajando por el Caribe, enfoco todo mi interés por el tema y se convirtió en el punto de partida para todo el proceso de investigación; Lucho Bermúdez, uno de los músicos más influyentes no solo en el Caribe sino en todo el país. Bermúdez compondría música de la montaña (bambucos, pasillos, valeses) debido a un profundo interés con la música del interior. Sin embargo, metida en su cabeza la idea de competir con las mejores agrupaciones de barranquilla, forma su propia orquesta “Orquesta del Caribe”, etapa en la cual parece empieza a componer y arreglar música costeña concibiendo grandes piezas como Marbella, un porro con una melodía dulce y encantadora, que remite a ese lugar físico fuente de inspiración del maestro, y Prende la vela, un mapalé que también causó, y aún causa, gran sensación. Su versatilidad como músico, en especial en la orquestación, le permitía entender e interpretar, música cubana, canciones mexicanas y tangos, mostrándonos su interés por la música popular, no solo del país, sino de Latinoamérica entendiendo los procesos sociales que estas acarrear. Por esta razón, Bermúdez y sus porros fueron una forma de romper con el oído clasista del país ya que su música no estaba situada en una sola clase social, por lo que contaba con fuentes de creatividad diversas, al

estar inmerso no solo en la clase media de provincia por sus antecedentes personales, sino también con los aspectos del sector popular rural, logrando una fusión musical que llegaría a ser del agrado hasta de la clase alta del país.

Tenían entrenamiento formal como músicos, no siempre en un conservatorio, y estaban familiarizados con los instrumentos y estilos costeños del repertorio campesino tradicional y de las bandas de viento. Ellos conocían, tocaban y a veces componían en una amplia variedad de estilos, que incluían bambucos y pasillos, pero su aporte específico iba a darle a la música costeña en forma muy adaptada la misma categoría que tenían otras corrientes internacionales. Las elites aceptaban esta música en sus clubes porque llegaba entreverada entre la música cubana, norteamericana, mexicana y argentina, también interpretada y grabada por estas orquestas, y porqué músicos y compositores que no eran negros la habían sometido a una fuerte estilización. (Wade, 2002)

Su música logró romper el hielo de la fría capital bogotana, transmitiéndole al interior las olas y el mar en medio de un radicalismo donde prevalecían los boleros, seguido de pasillos y valeses; gracias a sus gaitas, porros y sones, Bogotá comenzó a salir del frío, de la frialdad que caracteriza esta zona en relación con la región Caribe, liberándose de los paraguas, sombreros y gabardinas que simbolizan esos muros que se generan a causa del frío que nos vuelven estáticos, y que necesitaban ser visitados por el sensual movimiento de las olas y el mar acompañado de un ameno calor caribeño. Lograría la condensación, gracias a un alto grado artístico, de las raíces populares (“popular”, “folclórico”) creando un puente social

entre la clase alta (calidad artística) y la clase baja (raíces populares) como también entre la heterogeneidad (folclore) y homogeneidad (nuestro país).

En una frase muy repetida se dice que Lucho Bermúdez tomó el porro y lo vistió de frac (Lucho presentó en sociedad sus gaitas, porros y sones vestidos de frac), esto es, el cuerpo de la música se mantuvo intacto y se le agregó una cubierta exterior glamorosa. (Wade, 2002)

Enrique Luis Muñoz Vélez en su libro "Jazz en Colombia. Desde los alegres años 20 hasta nuestros días, plantea que el porro en su origen primitivo fue considerado como algo plebeyo y Bermúdez, tomando elementos del formato Big Band Norteamericano, suaviza el porro y logra una sonoridad de mayor difusión. El diálogo responsorial de las trompetas con los clarinetes y demás instrumentos de cobre, junto con los solos de clarinete contra fraseos a cargo del resto de los metales, muestra la clara cercanía con el porro rural de los conjuntos de gaitas y caña de millo, donde el único factor que los diferencia es que ya hacen parte otros instrumentos como el piano, el bajo y la batería, sin embargo estos instrumentos también han sido incorporados en proyectos musicales que ejecutan su música tanto con instrumentos folclóricos como con instrumentos universales (El caso de Curupira, Alé kumá y el Frente Cumbiero).

La influencia de las Big Bands norteamericanas, de la era swing, es evidente en el trabajo de Bermúdez, debido a su destreza y conocimiento en el lenguaje orquestal, fortalecido por una reconocida profesora cubana, María Teddy, que le impartió conocimientos con el concepto compositivo y con el desempeño orquestal, estando presente influencias claras como la de George Gershwin, cuando retoma compases de "Ritmo Fascinante" en la

introducción del porro ‘San Fernando’, aquí también entran Jazzistas como Ellington, Goodman y Miller, los cuales inspiraron a Bermúdez, más cuando el dominio del clarinete y su papel individual, protagónico en el jazz, es retomado para la ejecución de la cumbia, el porro y la gaita. “...en la evolución orquestal colombiana Lucho Bermúdez es a Ellington lo que Pacho Galán es a Count Basie.” (Vélez, 2007)

Lucho Bermúdez tuvo la fortuna de conocer distintos músicos de Cuba, México y Estados Unidos (Machito, Tito Rodríguez y Tito Puente, directores de algunas de las mejores orquestas de música afro cubana, mambo y chachachá), lo que le permitió bajo estas influencias componer ritmos de crossover, con una idea clara y fija de modernizar los ritmos caribeños, como el tumbason, el porro-pachanga y la gaita-jazz, como también el “Porro operático”, basado en elementos de Carmen, de Bizet. Su orquesta estaba compuesta de once piezas: dos saxofones, dos trompetas, piano, batería, maracas y bajo, clarinete interpretado por él mismo y dos vocalistas.

### **3.2 Cumbia Rumba**

“...al igual que el porro, la cumbia costeña toma posesión de la sangre de los músicos y haciéndola efervescente ilumina la vida con ofertas de placer” (Wade, 2002)

La cumbia ha sido denominada como la madre de todos los ritmos caribeños, y Colombia ha sido denominada la cuna de este género, ya que en medio de su batalla con otros ritmos y género, como el caso del rock and roll, importado directamente de Estados Unidos, luego de Europa y finalmente de México y Argentina, junto al progreso que tenían otras músicas caribeñas como la charanga, la pachanga y el bugalú provenientes de Cuba, que lograban una gran acogida en los Estados Unidos. Sin embargo la Cumbia ya era reconocida en

muchos países latinoamericanos como México, Perú, Argentina y Chile. “... la cumbia había alcanzado gran popularidad, generalmente en formas adaptadas o como parte de la categoría más general de música tropical.” (Wade, 2002); gracias a las grabaciones de distintos músicos, como Lucho Bermúdez en Argentina, la cumbia, el porro y la gaita lograrían un impacto en distintos lugares, teniendo la oportunidad de apreciar de forma temprana un boom que cada día más y más se encontraba en crecimiento.

Las temáticas de estos ritmos son muy variadas; temas como Borrachera, Marbella y Prende la vela hacen alusión a temas románticos, la belleza de ciertos lugares costeros (Tolú, Taganga o El tema San Fernando de Lucho Bermúdez que hace alusión al Club San Fernando en Cali), y por supuesto sobre bailar cumbia y mapalé, compuesta a partir de elementos rurales y regionales. Las raíces plebeyas no se pueden disimular al utilizar un tono levemente picaresco para entretener y destacar cosas poco usuales. La música de alguna manera también expresa una temática contundente debido a su ritmo alegre que invita a parrandear, bailar y beber, destacando que son estos ritmos precisamente los que permiten tener esa alegría para realizar estas acciones, reiterando lo agradable que es bailar cumbias y porros. La magia de esta música, punto que quiero resaltar porque fue el factor que más me transmitió al oírla, evoca esta región basada en pocos elementos pero típicos, como la arena y el mar.

En la patacumbia de Bermúdez se pueden hallar pasajes melódicos de swing con una gran influencia jazzística enriquecida por el maestro desde una notable destreza en cuanto a la armonía. Sus solos de clarinete e improvisaciones jazzísticas se ven complementadas por una coloración orquestal de Big Band con una claridad fija en cuanto al concepto melódico

y armónico. Uno del porro-jazz, donde el swing intercala su línea melódica con el porro que entremete con frases de swing, es “Maquetando”, obra reconocida como una de las primeras de jazz fusión a cargo de un compositor colombiano. El swing entonces se convierte, con su atmósfera, en pieza fundamental para la concepción del patacumbia. Esto se puede apreciar en temas como “Pepino en Patacumbia”, “Sensacional”, “Tu”, y “Patacumbia en Navidad”.

Sus arreglos también estaban cargados de una gran influencia jazzística, el caso del tema “Aguardiente”, el cual convierte en un mambo-jazz compuesto de dos secciones improvisadoras, donde la primera sección está a cargo del clarinete y la segunda a cargo de la trompeta.

Por otro lado, el tumbasón contiene un balance entre porro, son, danzón, características del mambo, y por supuesto, cortés jazzísticos evidentes en los *breaks*.

“Gloria María”, es una pieza con aire de cumbia cruzada por una línea estilística de corte jazzístico donde el dominio de la orquestación swing es claro, no hay solos instrumentales en este caso, pero esto lo reemplaza una maravillosa voz femenina, que adorna el meticuloso cuidado de los arreglos, la elegancia del sonido, el perfecto control de todas las secciones, y lo más especial, la gran similitud en la utilización de las barras de metales en sus diversos cargos, resaltando el gran trabajo para hacer uso de esos recursos en función de no solo quedarse con la idea del swing, que es importante como referente, sino de incursionar en nuevas formas instrumentales y conceptuales en servicio de la autenticidad de nuestra música.

La pollera colorá (1962), una de las cumbias más populares, es el claro ejemplo de esas composiciones con ese toque “raizal” y que encarna toda la esencia de la cumbia musicalmente; Esta comienza con un golpe de percusión en dos tiempos, similar a lo que hace un llamado en las versiones folclóricas de la cumbia, se une una batería con mucha síncopa (el tambor alegre de los conjuntos de gaitas), una maraca, palmas y la reconocible textura del guache. Enseguida entra el clarinete que ejecuta una melodía acompañada de fondo por el riff (patrón melódico breve y reiterativo) de los saxofones; el bajo acústico también se une proponiendo una pauta de ritmos ternarios; la voz principal, alta y nasal, canta sobre bailes y mujeres mientras el bajo toca su línea. Los versos están seguidos por secciones de llamada y respuesta a cargo de un coro que se van alternando con partes de clarinete y saxofón; el piano va de fondo marcando el ritmo con acordes simples que caen entre los golpes del tumbador.

Otra versión agrega una sección grande de vientos que asume parte de la melodía del clarinete, reduciendo el efecto de pautas entretreídas. También se agrega un piano eléctrico con un estilo salsero y el bajo eléctrico que inicia con un ritmo terciario pero, durante los versos, varía a ritmo binario. Los fuertes golpes de percusión son reemplazados por timbales, que son golpeados a los lados mientras acompañan la guacharaca; la maraca ya no está presente y el ritmo constante y simple de dos tiempos lo mantiene una caja de madera (más lo que parece unas palmas de sintetizador).

Cabe resaltar la labor de Edmundo Arias y su orquesta; Este compositor, arreglista y director de orquesta se dejó atrapar por las profundidades de la música costeña, dejando grandes porros, cumbias y gaitas. Las cosas de la vida, es un porro con un piano en estilo de

salsa y bajo eléctrico, mientras que Ave pa' ve y Cumbia del Caribe, son dos cumbias que contienen una parte de teclado eléctrico, algo que sería después típico de la música tropical y empezaría a ser catalogado como “chucu-chucu”.

Los “Corraleros de Majagual” toman un lugar importante en cuanto a innovación musical con el hecho de agregarle a los cobres uno o dos acordeones influenciados por la “Sonora Cordobesa” y “Pedro Laza y sus Payeros”; el mismo Alfredo Gutiérrez cuenta que fue en el tema “Majagual”, un porro que él compuso, donde en el primer corte hace la combinación de cobres-acordeón; el acordeón se alterna con un bombardino barítono. Los corraleros de majagual lograron crear un puente entre los diferenciados y, marcados formatos de orquesta de porro, cumbias y fandangos y los conjuntos de acordeones que se dedican netamente al vallenato (paseos, merengues y sones), pero que también interpretaban cumbias y porros. Además, incorporaron el bajo eléctrico que les dio un cuerpo y sonoridad única, cambios de ritmo junto a un ritmo especial, la aparición de la caja y el sonido de los cuernos, además de los demás instrumentos; un saxofón, un bombardino, un trombón y con frecuencia trompeta. El sonido de los corraleros es parecido a un paseo pero la sección de cobres y el acordeón le da algo del sabor de porro o cumbia; este es mucho más rápido que la mayoría de porros y paseos y tiene un golpe simple y bien marcado por el bajo; un cubo de madera y/o una campana que va en un ritmo binario, la infaltable guacharaca y cortes ocasionales por parte de un platillo en síncope con el ritmo binario. La percusión está compuesta por una caja, la cual funciona haciendo florituras rápidas similar a un bongo, mientras que la tumbadora tiene un sonido más apagado.

Los cantos son versos cantados típicos que alternan con partes a cargo del acordeón y las cornetas, que a veces se entretajan en el estilo clásico del porro o de la cumbia pero que con mayor frecuencia se tocan juntos o separados. (Wade, 2002)

### **3.3 Piezas Memorables, Proyectos en Progreso, Caribe Latente**

Como lo he hecho en los capítulos anteriores, es importante para mí nombrar importantes proyectos y obras que han explorado los ritmos Caribeños y que no solo se han quedado con esto sino que han tratado de enriquecerlo con otros formatos y músicas con la intención de crear sonoridades interesantes y motivadoras. El jazz se ha convertido en uno de los más usados, donde muchas de las propuestas encuentran tanto en la formación instrumental como en distintos factores compositivos, elementos que enriquecen y fortalecen los ritmos caribeños generando sonidos únicos que se vuelven seductores para el oyente. La Orquesta de Los Hermanos Martelo, por ejemplo, no sólo toma el formato instrumental de la Big Band jazz, sino que graba temas de jazz norteamericano, el caso del tema “Moon light Serenade” de Gleen Miller, jazzista de la era swing, donde se puede evidenciar la importancia que tuvo este encuentro de los músicos colombianos con otra perspectiva musical en el proceso de enriquecimiento y evolución de los ritmos Caribeños.

Por otro lado, otros proyectos con una proyección jazzística amplia, hacen uso tanto de los instrumentos autóctonos del Caribe como de instrumentos de origen europeo, consiguiendo una mezcla de sonidos que fusionados crean una experiencia única donde el resultado es una hibridación con un equilibrio perfecto en cuanto a sonido y composición. Francisco Zumaqué es uno de los músicos con mayor importancia en cuanto al aspecto compositivo en el jazz colombiano; su obra “Macumbia” (resaltado por Juan Sebastián Monsalve,

director de Curupira, y motivo por el cual escribo de él aquí), es uno de los aportes más significativos en cuanto al trabajo de jazz exploratorio en el cual fusiona la cumbia y el jazz. Esta obra es considerada por algunos como la primera en la que se ven las exigencias jazzísticas desde el punto de vista compositivo y por el tratamiento en los arreglos. “El músico Juan Sebastián Monsalve considera que este tema abre el camino compositivo del jazz en el país, y desde esa instancia “Macumbia” se convierte en un punto de referencia obligado para la discografía jazzística en Colombia.” (Vélez, 2007)

Curupira, dirigido por el bogotano Juan Sebastián Monsalve, es un interesante e innovador proyecto que cuenta con estas características, donde el grupo de gaitas y tambores se junta con el bajo y la guitarra en un solo ritual musical lleno de diversos timbres y texturas, que remiten a una esencia sonora caribeña acompañada y fortalecida por arreglos y detalles urbanos y modernos, que le dan un carácter novedoso a la música del Caribe. Se puede encontrar de forma clara, como en base al folclor colombiano, en particular en los ritmos del Caribe, logran fusionarse con distintas músicas del mundo, entre ellas por supuesto el jazz, llegando a una esencia sonora híbrida donde las fronteras se desvanecen, llegando a nuestra percepción auditiva como una música que recorre distintos lugares del mundo.

Cabe resaltar sus composiciones donde la línea de fusión es constante, predominando el folclor del Caribe a partir de la instrumentación vernácula; “Palante patrá” (2000), “Puya que te coge” (2001), “El Fruto” (2003) y “Regenera” (2012), son trabajos con un alto contenido cultural y nivel musical, conformados por temas que transmiten los aires caribeños de una forma sincera y propia como “El fandango venenoso”, “La rueda de

Cumbia”, “La Cumbia de la mar”, “Anhelad Gamarra, Magdalena”, entre otros interesantes e innovadores temas.

El conocido crítico de jazz Juan Carlos Garay dice sobre Curupira: Y acaso hay que mencionar un ulterior motivo de fascinación. Es el registro del rito mismo, donde se funden pasado y futuro en un mismo tiempo. Sería injusto decir que Curupira solo se dedica al ejercicio altruista de rescatar el folclor, pero lo cierto es que tampoco lo quebrantan. Con lucido respeto han evocado las composiciones del fallecido maestro Encarnación Tovar, han invitado al veterano David Cantillo “Malpelo” a que cante con ellos, pero a la vez han agregado sin recelo algo de rap, y han hallado maravillosos puntos de convergencia con los mantras orientales y el jazz. (Vélez, 2007)

De una forma muy profesional e imaginativa, Curupira nos transmite un jazz de extraordinaria elaboración donde el concepto de composición está ligado a las sonoridades del folclore colombiano, entregándonos melodías y armonías sumamente expresivas tanto del jazz como de los aires caribeños, siendo un acto de libertad donde se encuentran y dialogan las diversas culturas.

Otra agrupación que fue punto de interés en la investigación, y con una proyección jazzística clara, es Alé Kumá, un proyecto “folclor-jazz” liderado por Leonardo Gómez Jattin, un contrabajista que no solo juega con la riqueza musical tanto del jazz como de la música del Caribe, sino también con la magia de la palabra reflejado en sus emotivas letras. A partir de “Las cantaoras del Caribe y el Pacífico” que le cantan a Colombia, este se convierte en un proyecto bastante atractivo y fascinante. En 17 cortes, Alé Kumá, canta la

tradición de pervivencia africana, junto al tejido que se da entre la instrumentación folclórica a cargo del piano, contrabajo y el gran aporte fundamental del percusionista palenquero Batata, dando toques magistrales enlazados desde la intuición, lo netamente empírico, y la formación académica; algo que lo hace aún más interesante y un gran punto de investigación. El folclor y su esencia no se ven sacrificados, y los toques jazzísticos vistos como un lenguaje moderno, simplemente y de forma llana busca una forma de convivencia armónica de diversos lenguajes y el encuentro de raíces africanas que se extendieron en América.

Muchas de las agrupaciones como orquestas con proyección jazzística, guardan entre sí una línea común de explorar con el folclor y el jazz. Lo que en algún momento era visto como campesino e inculto, como música con poca proyección para la conquista de un mercado, hoy nos demuestra que es una realidad eminente que ha buscado y encontrado una manera de mostrar originalidad y una plena convicción de trabajar con las raíces de unas músicas exóticas y atractivas para el concepto de World Music.

Es tan amplio el universo musical, que estos ritmos han encontrado, de muchas maneras, la forma de no verse nunca limitada en cuanto a su exploración, permitiendo que sean estudiadas, investigadas, sentidas, apreciadas; donde viene a jugar la innovación y las nuevas formas para crear música que obviamente están relacionadas con los ritmos caribeños.

Hasta la misma propuesta sinfónica se ha visto involucrada en estos procesos musicales, el caso de la Orquesta Sinfónica de Bogotá, la cual ha tomado piezas musicales colombianas

con arreglos jazzísticos que enriquecen la música nacional con la intención de buscar una cohesión entre los aires colombianos con el lenguaje del jazz.

“Tolú”, obra del gran Lucho Bermúdez, tiene una introducción de gaita en aire de patacumbia, donde el arreglista Ricardo Hernández Mayorga, la toma y trata buscando un fraseo jazzístico original; después, una improvisación de clarinete, muy característico de Bermúdez y que demuestra sus grandes dotes como instrumentista junto a un toque jazzístico aportado por el diseño de los arreglos. En el caso de la cumbia “Colombia Tierra Querida”, también de Lucho Bermúdez, Isauro Pinzón, arreglista, incorpora al tema original un rasgo jazzístico extraordinario evidenciando su gran aporte. Esta pieza recurre a diversos matices que propone los distintos timbres de la percusión, para darle desarrollo a una línea melódica que juega a manera de suite con partes distintas del repertorio americano: danza, bolero, ranchera, pasaje llanero, una especie de marcha española y tango, logrando el desarrollo rítmico de la cumbia con expresiones melódicas que remiten al mundo sabroso y rico de la costa norte de Colombia; realmente un trabajo excepcional.

Por último, El frente Cumbiero, dirigido por el extraordinario músico Mario Galeano, que explora los ritmos Caribeños y los fusiona con la electrónica, más específicamente con el *Dub*, en el contexto capitalino, aportando un nuevo sonido colombiano al poderoso movimiento de la Cumbia Nacional e Intercontinental; caracterizado por un contundente swing ejecutado por la guacharaca, apoyado en las secuencias producidas por los teclados; *beats* constantes que se mantienen andando a cargo de la batería y el timbal; Atmósferas caribeñas intensas, como psicodélicas, ejecutadas por la guitarra eléctrica y por el clarinete o saxofón Barítono, fortalecido en algunas ocasiones también por secuencias y teclados,

haciendo de este proyecto uno de los más interesantes y apropiados para lo que son las fusiones musicales entre los géneros del caribe y los géneros que crecen en los espacios netamente urbanos.

## **Capítulo IV**

### **Forma y estilo del documental**

Cómo lo exprese en el capítulo primero, la forma del documental, el hallar una narrativa clara y auténtica, fue un proceso meticuloso de varios días observando una y otra vez todo el material que ya había obtenido. Mientras observaba cada entrevista me di cuenta que todos los actores musicales compartían conceptos y conocimientos muy similares, lo que hacía que hubiera conexión entre todos, sin embargo, el documental necesitaba buscar una estructuración temática para que los pequeños segmentos en los que hablaba cada uno tuvieran significado respecto a lo dicho por los otros, creando un entretejido de unidad con sentido.

En el libro “El arte cinematográfico de David Bordwell y Justine Thompson”, encontré lo que los autores denominan sistemas formales no narrativos, los cuales se convierten en estructuras fílmicas que no necesariamente cuentan una historia, como la forma narrativa, sino que por medio de otro juego visual se convierten en obras construidas con ciertas características muy bien definidas. El sistema categórico divide el tema en distintas partes sin perder el hilo conductor que atrae; la retórica trata de persuadir al público frente a un tema específico; la abstracta juega con el interés del espectador a partir de cualidades

sonoras y visuales referente al tema; y por último, la asociativa que por medio de imágenes yuxtapuestas genera un mensaje o emoción del tema. *BogoCumbia* entra en el primero de estos cuatro sistemas formales no narrativos debido a la forma estructural con la que fue hecha, partiendo de la composición musical como referente para darle una forma y estructura visual relacionada con esta misma. “Si un cineasta quiere transmitir cierta información sobre el mundo al público, las categorías pueden proporcionarle una base para organizar la forma de la película.” (Bordwell, p. 104)

El documental está distribuido en diferentes segmentos denominados ‘movimientos’, tal como una obra musical, ya que es a partir de la música que el montaje adquiere la forma y el sentido pertinente para expresar un tema tan particular como lo son los ritmos del Caribe y su encuentro con la capital; “...las películas de observación se basan en el montaje para potenciar la impresión de temporalidad auténtica.” (Nicholls, 1942, p.72)

Como toda composición musical, el documental tiene una introducción donde por medio de una serie de distintos planos se trata de hacer una asociación de lo que es Bogotá y los primeros planos de la ejecución de ritmos caribeños “Las imágenes utilizadas en la forma asociativa puede ir de las convencionales a las sorprendentemente originales, y las conexiones conceptuales pueden ser evidentes o completamente desconcertantes.” (Bordwell,1995, p.128) Así como estaba exponiendo un tema sobre fusión musical y cultural, comprendí que el documental debía estar también basado en eso, en mostrar una fusión entre imágenes, sonido, intervenciones y por supuesto, sistemas formales.

Después de esta atmosférica introducción, se van presentando las opiniones de los distintos entrevistados en cuanto a lo que es la cumbia, manejando distintas formas en cada uno de

ellos para dar esa estética de fusión complementado por imágenes musicales y culturales más íntimas de los entrevistados, mezclando distintas estéticas de color y de formato en las imágenes (blanco y negro, *agedfilm*, normal) ; enseguida nos encontramos con el primer movimiento, acompañado por el ritmo de un tambor, donde de nuevo vemos una yuxtaposición de imágenes de Bogotá y de los distintos asistentes de Jazz al Parque finalizando en imágenes musicales de la Big Band Bogotá junto al júbilo de la gente después de haberlos apreciado.

En este primer movimiento se hace una introducción hacia la importancia que tuvo Lucho Bermúdez con la música del Caribe, haciendo una conexión con las imágenes anteriores de la Big Band; Leonardo fortalece el concepto de diversidad y mestizaje con su intervención, mientras que Urian complementa con el papel que tratan de lograr como grupo teniendo un total respeto hacia las músicas campesinas del Caribe Colombiano. Todas las entrevistas van acompañadas por fotografías y tomas que cumplen un papel fundamental en cuanto al ritmo y la estética del documental. Un juego de planos entre dos cámaras hace la intervención de Patricia más dinámica, mientras que con sus palabras junto a la imagen hacen una introducción sobre Bogotá como punto de encuentro, de las diversas razas que componen este país. Leonardo complementa esto y le agrega el punto particular qué es el Jazz, donde de cierta manera cada entrevistado en su intervención hace dos papeles musicales y estructurales para el documental, momentos de acompañamiento y momentos de solista.

Mario continúa con el tema siendo más específico en cuanto a la fusión como característica ya fundamentada en la música, con un juego de planos también de dos cámaras, similar a

las intervenciones de Patricia para lograr un ritmo cercano a los de los documentales que sirvieron de referencia. Las intervenciones tienen una pausa para darle lugar de nuevo a un segmento musical de la Big Band de Universidad Sergio Arboleda, relacionándolo musicalmente a un cambio de dinámica, a una pausa, a un silencio, para luego continuar con el tema de las Big Bands como primer formato de urbanización de la música del Caribe. En el montaje como tal ya no sólo se presentan segmentos asociativos, sino que también la forma del documental va adquiriendo una narrativa en forma de categorías o temas como vemos en el primer movimiento y cómo se ve en los otros dos. “Si un cineasta quiere transmitir cierta información sobre el mundo al público, las categorías pueden proporcionar una base para organizar la forma de la película.” (Bordwell, 1995, p. 104)

El segundo movimiento cumple con las mismas características del primero, acompañado esta vez por la melodía de una gaita y por muchas más tomas de distintas personas ejecutando sus instrumentos, pasando de nuevo a las intervenciones con sus respectivas imágenes de apoyo pero con una temática enfocada hacia el fenómeno de encuentro que han tenido las músicas del Caribe con otros contextos y aspectos musicales que caracterizan a los ritmos de la costa.

En este movimiento aparece una variación en cuanto al segundo movimiento, y es que aparece el primer segmento a 5 cámaras de la presentación de Curupira en Jazz al parque, generando repetición en la forma del documental en cuanto a las entrevistas pero una variación en cuanto al segmento netamente musical con el juego de las distintas cámaras. También se presenta una toma de Curupira en un taller realizado en la Universidad del Bosque, rompiendo un poco con la espacialidad y tiempo con el que se venía jugando en el

documental al generar una atmósfera más física y de contacto con el tema. El movimiento finaliza con un segundo segmento de Curupira tocando en Jazz al parque con el juego de planos de las 5 cámaras dando la entrada al tercer y último movimiento.

La organización formal de una película categórica será a menudo sencilla, ya que se basa en la repetición, con ligeras variaciones. Todos los tipos de la película tienen que ser en cierto modo semejantes, aunque cada tipo tiene que diferenciarse de los otros. (Bordwell, 1995, p. 105)

El tercer movimiento cumple con los mismos aspectos que manejan tanto el primero y el segundo movimiento en cuanto al ritmo y estética de las entrevistas y de las imágenes de apoyo, logrando mantener esa continuidad de tema, argumentación y categorización narrativa, al ser ya la temática una especie de opinión personal y conclusión acerca de la proyección y producción de las músicas del Caribe y su futuro en el contexto colombiano, dejándonos una reflexión sobre la verdadera conciencia crítica que deberíamos adoptar frente a estas, nuestras músicas , y las músicas del mundo entero.

La realización de observación provoca una inflexión particular en las consideraciones éticas. Puesto que esta modalidad se basa en la capacidad de discreción del realizador, el tema de la intrusión sale a la superficie una y otra vez dentro del discurso institucional. (Nicholls, 1942, p.73)

El documental estuvo guiado por muchos factores, pero su predominio estuvo conducido por una modalidad de observación de mi parte, a distintos personajes y sucesos relacionados con la importancia de Bogotá como punto de encuentro, tanto cultural como

musical, entre los aspectos rurales del Caribe colombiano y otros géneros envueltos en contextos mucho más urbanos. De esta forma, las entrevistas, los espacios en qué se llevaron a cabo, las presentaciones de los proyectos en distintos lugares, y la misma atmósfera bogotana, se convirtieron en los puntos fundamentales de observación para llevar a cabo el documental.

La fusión, hibridación, encuentro, mestizaje o como lo queramos definir, en este trabajo no fue el punto principal para el tema musical y cultural; como elemento comunicativo, el documental durante su proceso de creación también tuvo su fusión personal e íntima con la forma en que iba a ser construida, ya que gracias a lo expuesto por Bordwell, en cuanto a los sistemas formales no narrativos, el documental encontró de cierto modo, el punto de encuentro para fusionar dos distintas formas como lo son la categórica y la asociativa; ambas cumplen con el sentido argumentativo de querer transmitir un tema para que el espectador genere una conciencia y visión frente a las músicas de nuestras costas caribes y los proyectos que han mantenido, y mantienen, estas músicas en constante evolución y modernización; la categórica, en el sentido de la transmisión de información acerca del tema para que el espectador entienda los procesos de hibridación entre la música rural del Caribe y otros géneros de contextos urbanos; y el asociativo en un sentido de asociación, y grupos, de imágenes, entre lo que es Bogotá y la música del Caribe como tema central, con variaciones de tomas de la diversidad de razas y personas, al igual que la diversidad de imágenes de músicos de todas las regiones que ven en la música del Caribe una fuente de inspiración ilimitada, sin dejar de lado, y teniendo en cuenta su contexto y realidad, creando

así un nuevo significado de identidad en cuanto a los aspectos rurales del Caribe y los Urbanos de la capital.

A partir de la experiencia que cada músico me relataba en cuanto a sus más íntimos sentimientos y pensamientos hacia la música del Caribe y sus procesos de hibridación con otros géneros, la base narrativa se fue evidenciando, ya que el documental parte de un texto, la escaleta, para ir encontrando una lógica informativa.

La argumentación acerca del mundo, o representación en el sentido de exponer pruebas con objeto de transmitir un punto de vista particular, constituye la espina dorsal organizativa del documental. Esta espina dorsal constituye una «lógica» o «economía» del texto. Esta, a su vez, garantiza la coherencia. (Nicholls, 1942, p.168)

Por esta razón la palabra, el comentario a través de la voz de los entrevistados es la base del documental, lo que hace que ocupe una función destacada en toda la reproducción del documental.

Este no se convirtió sólo en una fusión entre imágenes y sonido, ni tampoco en la fusión de las palabras de cada entrevistado; el texto sobre la imagen, presentando durante algunos planos refuerza el mensaje, y también está involucrado como una forma conductora de los argumentos que exponen cada personaje, convirtiéndose en un elemento más de fusión para el documental.

El aspecto textual y visual no eran los únicos importantes; lo sonoro también debía predominar, por lo que el documental que empezaría a crear debía tener una importancia

sonora fundamental que no solo acompañara lo visual sino que también sumergiera al espectador en una atmósfera musical acorde con el tema.

No hay una sola banda sonora, la música de todos los proyectos presentados son la banda sonora, junto a los sonidos de Bogotá que se van fusionando entre sí, creando un paisaje sonoro urbano envuelto en música caribeña.

Aunque somos perfectamente capaces de deducir la historia de muchas películas de ficción viendo únicamente la sucesión de imágenes (viendo una película en un avión sin auriculares se puede verificar este punto), nos veríamos en apuros a la hora de inferir el argumento de un documental si no tuviéramos acceso a la banda sonora.  
(Nicholls, 1942, p.51)

Las entrevistas fueron ejecutadas en su mayoría con planos medios cortos, planos generales, y en el caso de Mario y Patricia con primeros planos, ya que estas entrevistas fueron realizadas a dos cámaras. En las otras se ve uno que otro cambio de planimetría pero ya con uso de zoom in. En una constante batalla de recursividad contra algunos imprevistos (limitaciones económicas, falta de tiempo de personal técnico, recursos estéticos), muchas cosas fueron grabadas con luz natural, tanto en interiores como en exteriores, lo que generó una multiplicidad de estilos visuales, fortalecido por la variedad de cámaras con la que fue grabado el documental —Canon 5D, Canon T3i, Canon T2i, Sony X1, Nikon D5100—, donde hasta la captura de audio se vio comprometida con esta diversidad pasando por lo profesional (grabadoras de audio portables Tascam, micrófono de solapa), hasta lo más recursivo (micrófono de computador, micrófono interno de las cámaras). Muchos paneos

de Bogotá en cuento a tomas, llenas de distintos colores para fortalecer ese aspecto de variedad, diversidad cultural; tomas estáticas de las distintas presentaciones junto a tomas con cámara en mano con una estética errática, que le dan un cierto estilo de *trash* cinema.

La estructuración temática escrita, es decir, la escaleta, en el proceso de pre-producción fue escrita en su inicio como un guion imaginario donde se empezaron a forjar las ideas sobre lo que se iba a grabar y a quien grabar. Sin embargo, a medida que se iba grabando en base a este primer guion, este se iba modificando a causa de las distintas cuestiones que se iban presentando en el proceso (falta de tiempo de algunos actores sociales, cambios de locación, lluvia, etc.); Esto no fue un impedimento para que la escaleta obtuviera una estructura definida que permitiera no solo el proceso de producción de una manera más certera y ordenada, sino también una visión futura para la etapa de post-producción, donde la escaleta tendría una última re-estructuración en ese ámbito místico y personal que es el montaje.

La verdadera estructura de la película se elabora a partir del largo proceso de montaje, dejando de lado el convencional relato cronológico o lineal apegado al cine de ficción; es en este proceso que se empiezan a definir y a establecer las verdaderas situaciones y relaciones entre los temas, acciones, personajes y objetos con la permanente referencia y reflexión sobre el lenguaje y el tema que se está exponiendo.

El control que tiene el realizador sobre que filmar, y la ética con la que se relaciona con los distintos actores sociales, que tienen una vida representada en la película, le permiten ir más allá; la estructura del texto influenciada por una base narrativa y las expectativas del

espectador en cuanto a su encuentro con la película hacen del documental una ficción, pero una ficción realmente única como nos expresa Nicholls.

En la ficción estamos mirando la ventana de una casa desde afuera, su interior; mientras que en el documental estamos mirando desde esa casa por la ventana desde adentro, para percibir todo lo que está afuera y nos rodea.

Entramos en un mundo de ficción a través de la entidad de la narración, ese proceso a través del que una narrativa se despliega en el tiempo, permitiéndonos construir la historia que propone. En el documental entramos en el mundo a través de la entidad de la representación o exposición, ese proceso por el que un documental aborda algún aspecto del mundo, permitiéndonos reconstruir la argumentación que propone. (Nicholls, 1942, p. 155)

### **Conclusiones**

El hecho de que estas nuevas músicas colombianas estén logrando crear nuevos sonidos, y a la vez, nuevos oyentes, da pie para pensar que la música, en especial la del Caribe, no entra en espacios de extinción por su origen rural, sino que, por el contrario, llama la atención de unos cuantos que en su incesante interés de explorar estos ritmos, junto con su formación interna como persona, sienten el deseo de hacer evolucionar, de lograr que estas músicas logren una estética distinta, pero conscientes de no perder esa esencia que caracteriza estos ritmos excepcionales.

Es por esto que la idea de transmitir estos ritmos a partir de distintos proyectos no es simplemente un acto de compartir en vano, es un acto de transmitir algo que nos pertenece

y nos ha pertenecido por muchos años, de algo que cumple su función como generadora de identidad, como generadora de memoria colectiva; lo que permite tener en cuenta qué es lo que nos define como colombianos, que lastimosamente ha quedado relegada, debido a los efectos de la globalización inmerso en un ámbito de capitalismo y consumo desenfrenado que lo que hace es que nos perdamos de las grandes y diversas riquezas que hacen de Colombia un país tan variado y rico en costumbres, culturas, razas, y por supuesto, sonoridades.

El ser latinoamericanos nos ha unido mucho al hecho de querer velar y rescatar lo propio en una profunda emotividad por defender lo que realmente nos pertenece, y aún nos queda, puro de toda contaminación generada por los efectos directos de la globalización.

Personalmente considero el tema de la tesis, no solo como una investigación sonora y musical de las fusiones de los ritmos del Caribe con otros géneros, sino también como un trabajo comunicativo donde la cultura es parte fundamental de los procesos sociales y artísticos, que contienen, por medio de la música, un lenguaje y un mensaje que cumple, como código estructurado, funciones comunicativas indispensables, para entender en que han consistido, y consisten, las hibridaciones culturales, particularmente las musicales, como una realidad constante que nos rodea influenciada por las múltiples razas y culturas que nos caracterizan como país mestizo , mostrándonos los latentes procesos de encuentro y reconocimiento entre lo que es considerado rural y lo que es considerado urbano.

El proceso como comunicador social con énfasis en audiovisual en el que me he visto envuelto durante todo el transcurso de la carrera, me ha permitido obtener los conocimientos para generar un producto audiovisual, donde música, cultura, y por supuesto

comunicación, se convierten en esa triada indispensable en la que se ve envuelta el tema con el que he tenido el placer de trabajar.

El reconocimiento de estas músicas caribeñas nos permite tener un encuentro con la identidad que nos define como colombianos, como país caribeño; algo que es realmente significativo en lo social, debido a la lamentable exclusión que hacemos algunos colombianos, de esas raíces tan marcadas que han hecho parte de la historia y los procesos sociales colombianos, como lo son la raza negra africana, indígena latinoamericana y blanca mestiza española que al llegar a nuestro territorio, en tiempos de colonización, ya estaba envuelta en procesos de mestizaje con los árabes, mostrándonos como los procesos de fusión, hibridación, encuentro cultural, son algo inherente al ser humano como habitante de un diverso y multicultural mundo.

Por último, la inmersión en todo este tema me acerco a un proceso totalmente completo en cuanto a la producción de una obra audiovisual, con todas las distintas etapas por las que estuve obligado a pasar, necesarias para lograr un crecimiento personal, cultural, académico, técnico, creativo y por supuesto investigativo para lograr convertirlo en algo comunicativo. Desde la concepción de la idea hasta su culminación, todo ha sido un proceso enriquecedor ya que es tener la oportunidad de escuchar música colombiana y entender cuáles son sus características, junto a de qué forma se dan los procesos de hibridación con otros géneros musicales, es decir con otras concepciones culturales.

Al concluir esta tesis me queda la profunda certeza de que los procesos culturales que se dan en nuestro país son fundamentales para entenderlo, para reconocernos entre nosotros mismos, para aceptar una identidad colectiva basada en nuestra verdadera cultura, para

generar un oídocrítico y una verdadera conciencia musical; no sólo nosotros, ni nuestros abuelos o padres; también nuestros hijos y los hijos de nuestros hijos, luchando por la prioridad de nuestra cultura y de lo que verdaderamente nos pertenece cómo verdaderos colombianos.

### **Bibliografía**

Bordwell, David (1947)-“El arte cinematográfico: una introducción / David Bordwell y Kristin Thompson; traducción de Yolanda Fontal Rueda. Barcelona; Buenos Aires: Paidós, 1995.

Henríquez, González Adolfo, J. M. (2000). "Los estudios sobre Música Popular en el Caribe Colombiano". En Martín-Barbero, Jesús (Ed), *Cultura y región*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Centro de Estudios Sociales, 2000.

Hormigos, Ruiz Jaime (1975). “*Música y sociedad: Análisis sociológico de la cultura musical de la posmodernidad*”. Madrid: Ediciones y Publicaciones Autor S.R.L.: Fundación Autor, 2008.

Muñoz Vélez, Enrique Luis (1953) “Jazz en Colombia desde los alegres años 20 hasta nuestros días”. Barranquilla: Editorial La Iguana Ciega: Fundación Cultural Nueva Música, 2007.

Nicholls, Bill (1942)- “La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental” / traducción de Josexto Cerdán y Eduardo Iriarte, 1a ed. Barcelona, España: Paidós Ibérica, 1997.

Silva, Armando, (2006). “Imaginario Urbanos, 5ta Edición corregida y ampliada”. Bogotá: Arango Editores Ltda., 2006.

Wade, Peter (1957) “*Música, raza y nación música tropical en Colombia*”. Bogotá: Vicepresidencia de la República de Colombia, 2002.