

De cantaoras y cantantes: apropiaciones diferenciales del patrimonio sonoro de la nación

Beatriz Goubert Burgos. Docente investigadora del programa de antropología de la facultad de ciencias sociales y humanas de la Universidad Externado de Colombia, Bogotá

Diciembre de 2009 / Revista Acontratiempo / N° 14

Agradezco el tiempo y la dedicación de Etelvina Maldonado y sus músicos, así como de su productor y representante Stanley Montero. El encuentro en familia siempre estará en mi memoria, aunque su ausencia sea ahora tan notoria. De igual manera, agradezco y aprecio la larga conversación con Diana Hernández y Leonardo Gómez. A través de sus palabras, pude comprender la densidad de su propuesta musical, del camino como músicos, y de todos los avatares del trabajo con músicas colombianas.'; onmouseout='tooltip.hide();>1 A la memoria de Etelvina Maldonado, maravillosa cantaora de bullerengue



Si acaso te preguntaren
En este rancho quien canta
Diles que María Mulata
Es la que su voz levanta.

Dale duro a ese tambor
Que ese no se desbarata
Y si el dueño preguntare
Te mandó María Mulata Versos tradicionales adaptados por Diana Hernández y Leonardo Gómez en la chalupa Yo Quiero cantar Así, CD Itinerario de Tambores Lado A, 2006'); onmouseout='tooltip.hide();>2 [Audio 1](#)

Introducción

Reuniendo los frecuentes escándalos por las decisiones del jurado y las reacciones del público en los diversos festivales musicales en Colombia, podría ya escribirse un volumen actualizado de la Historia de la Música Colombiana, que buena falta hace. Uno de los capítulos debería referirse al episodio en el que el Festival Mono Núñez otorga a la agrupación Puerto Candelaria un reconocimiento como grupo controversia, o a aquel donde un importante animador del Festival Internacional Folclórico del Llano en San Martín, Meta, “llevó su animadversión por este instrumento [el bajo eléctrico] hasta el extremo de solicitarle al público que agrediera a un bajista que se encontraba en pleno escenario”. Y de cómo, el maestro Alfonso Perilla, el bajista en cuestión, debió protegerse y terminar de tocar detrás de los baffles del equipo de sonido, y esperar hasta que algunos meses después el animador se diera cuenta que en todos los discos de música llanera el bajo siempre acompaña, y no lo había notado. (Fundación BAT, 2003) . Obligada mención también se requeriría en torno al grito de ¡Rosca!, emanado del público del Festival Petronio Alvarez de Música del Pacífico de 2005, donde el premio en la categoría de fusión fue dado a un conjunto de músicos académicos mestizos con una elaboración armónica de la música afropacífica, en lugar de entregárselo a una agrupación muy popular del pacífico caucano (Birembaum, 2009). Aunque el proyecto de escritura resulta tentador, he de admitirlo, quiero aquí más bien tratar de comprender la tensión fundamental que se teje alrededor del auge de la música tradicional, común a todas estas historias.

Los incidentes en estos festivales señalan la presencia de dos formas en principio opuestas de hacer música folclórica: el formato tradicional en versión de espectáculo y el formato de nuevas propuestas. Los músicos tradicionales se visibilizaron y empezaron a desplazar su repertorio a las urbes colombianas y al mundo en los circuitos de la world music; los nombres de Paulino Salgado, Batata, los Gaiteros de San Jacinto, Petrona Martínez, Totó la Momposina y más recientemente nuevas figuras de cantaoras como Martina Camargo y Etelvina Maldonado ilustran esta tendencia. La música fusión, a su vez, es construida por los músicos de ciudad, de formación académica, quienes por medio de la investigación de músicas tradiciones proponen combinaciones de sonoridades locales con lenguajes de jazz o rock. Baste aquí con nombrar propuestas tan variadas, pero con la constante de la tradición costeña en el trasfondo, como Curupira, Puerto Candelaria, Alé Kuma, Bahía, y muchas otras. La exacerbación de lo sonoro tradicional negro, parecía moverse hacia comienzos del nuevo siglo en esas dos claras tendencias: los

músicos tradicionales, ellos mismos presentando su música por el mundo entero, compitiendo en los festivales con los músicos de fusión y sus nuevos sonidos que parten de formatos, aires, letras y nociones negras tradicionales Tanto la teatralización para públicos urbanos de rituales étnicos tradicionales donde la música juega un rol central, como las propuestas de música tradicional con elementos de géneros transnacionales se posicionan como sonoridades contemporáneas bajo un discurso de autenticidad. El objetivo de estas puestas en escena es preservar, conservar viva la memoria por medio de la actuación de escenas cotidianas. De otra parte, los grupo de fusión defienden la autenticidad de su propuesta original, novedosa, donde se evocan sonidos tradicionales como excusa para la elaboración de nuevas formas de pensar esos sonidos, acudiendo así al valor de lo auténtico como lo original, alejado de la mera imitación o repetición. Así, ambos tipos imperantes de usos novedosos del patrimonio sonoro inmaterial legitiman su estética a través de discursos de autenticidad. (Goubert, 2008).

Sin embargo, en este orden establecido surge una figura que transgrede las fronteras de estos dos subcampos de músicas tradicionales. A finales del año pasado aparece una joven estudiante universitaria de canto quien lanza un disco donde interpreta bullerengue, pero no con una propuesta de fusión, sino, de interpretación tradicional. El interés de la innovación en música fusión a partir de un material sonoro negro, patrimonio de la nación, se vio abandonado en pos de la interpretación del bullerengue en su versión más auténtica. Para entender la relación entre una cantaora de bullerengue Etelvina Maldonado y su estudiante cantante María Mulata y las implicaciones de la música tradicional en el contexto de la diversidad se recurrirá a la categoría de patrimonio inmaterial, invención emblemática de la modernidad donde se deposita la memoria que construye y guía la nación.

Etelvina: bullerengue para el mundo

[Audio 2](#)

En la vertiente más conservadora de música tradicional, alimentada por el reciente auge de lo étnico (Bohlman, 2002, Krotz, 2008), y el reconocimiento legal de la diversidad cultural, los músicos locales presentan su trabajo en escenarios urbanos que permiten aumentar la visibilización de prácticas culturales tradicionales en Colombia. Tales eventos implican una espectacularización de las tradiciones, no sólo para atraer a un público urbano, sino para poder conectarlo con los significados de las tradiciones dentro de su contexto original: se busca que el público comprenda de dónde vienen y cómo se usan esas tradiciones. (Goubert, 2008: 6) Las músicas del mundo en principio tratan de recrear un mundo sin fronteras, a través de la música, buscando crear un mundo utópico donde las diferencias locales, étnicas, raciales y religiosas se disuelven, y el acceso a los sonidos del mundo no es negado a ningún ciudadano del mundo (Bohlman, 2002) Sin embargo, tal idílica concepción no corresponde a los procesos de legitimación del campo de las world music donde hay formas diferenciadas de poder.');

Estas representaciones folclóricas entran a circular dentro del circuito internacional de músicas del mundo, el cual está compuesto por formas de legitimación específicas que conllevan transformaciones sonoras y semánticas importantes. “Los músicos locales empiezan a depender de la industria de la música global, y las melodías y funciones deben sufrir transformaciones para poder ser incluidas en la armonía occidental y ser reempaquetadas para el consumo global” (Bohlman, 2002: 21) Esta categoría, al igual que la categoría de patrimonio, es una invención de occidente moderno; este encuentra a través de la Era de los Descubrimientos, la Ilustración, la expansión colonial y el surgimiento de los estados nación, las músicas por fuera de su propia noción musical.');

La espectacularización de lo tradicional es una tendencia bastante corriente en prácticas musicales afropacíficas, y en general en las músicas negras colombianas. Implica dos transformaciones centrales: un mejoramiento de las técnicas formales de los músicos en tanto a las herramientas necesarias para grabaciones y presentaciones y una ruptura drástica con las prácticas tradicionales. (Birembaum, 2009) Estos son retos importantes que les permiten el acceso a las músicas del mundo, donde se sacia el hambre de otredad (Bohlman, 2002).

Es en este marco de extender las tradiciones sonoras a un público urbano que las diferentes cantaoras se han hecho famosas. Se destacan nombres como Petrona Martínez o Totó La Momposina. Ellas llevan más de 20 años realizando giras internacionales y cosechando importantes producciones discográficas. Más recientemente, otras cantaoras se han involucrado en estos circuitos, tales como Martina Camargo y Etelvian Maldonado.

Etelvina siempre cantó bullerengues, pero sólo comenzó una carrera como artista reconocida a nivel nacional en 1996, con más de 60 años de edad, al participar en la producción musical Ale Kumá Cantaoras, (Millenium 2002). En este disco se conjuga un ensamble instrumental con las voces de cuatro cantaoras tradicionales: Etelvina Maldonado, Gloria Perea, Martina Camargo y Benigna Solís, que en un formato que conjuga jazz y música tradicional interpretan temas de música tradicional como abuabajos, fandangos, cumbias, currulaos, jugas entre muchos otros.

Stanley Montero, director musical del grupo de Etelvina, explica que su propuesta desplaza el bullerengue de su hábitat natural, en busca de matices novedosos que hagan de un concierto de Etelvina, un evento apetecido por el público urbano: bailarinas en escena, dinamismo, respetando claro está el formato tradicional. “Se trata de enriquecer el concierto de Etelvina, razón por la cual se incluye un tema de gaitas, y un tema con clarinete. Así, pues, se presenta Etelvina como la matrona del bullerengue y Cecilia como nueva propuesta”. (entrevista con Stanley Moreno, 2007). Etelvina recuerda cómo en las presentaciones de “antes”, donde además de la ausencia de una remuneración, la cantaora iba parada detrás del tambolero para poder dar las palmas por encima de su sombrero y llenarlo con sonido. “Ahora las cantaoras van antes del tambolero (...) uno le da un lado para que vean a tambolero, la comunidad ve a nuestro tambolero que está tocando, pero a quien está mirando al fondo es a nosotros, a los que cantamos” Antes en la rueda de fandango que ahora es sustituida por una tarima, habían dos parejas que bailaban; a hora la misma Etelvina debe bailar y cantar.

La adhesión a estos circuitos trae transformaciones no sólo en la estética de la propuesta, sino en su significado también. En general, estas músicas del mundo logran expresar la estética de una identidad globalizada, pero al hacerlo, se desagregan de muchas prácticas tradicionales locales. Adquieren además, nuevos significados (Bohlman, 2002). Las cantaoras como Totó ya se han acostumbrado a la falta de contexto para que su música pueda ser entendida: José Aguilar, uno de sus músicos, contaba que cuando en un país nórdico el público no aplaudía entre una canción y otra, Totó suponía que era porque no les gustaba la música, y resultó que no aplaudían porque estaban acostumbrados al esquema de la música clásica occidental donde el público debe permanecer en silencio mientras escuchan varios movimientos de una obra.

En el año de 2006 en el proyecto de Leonardo Gómez y Diana Hernández María Mulata, adquirió el rol de maestra; esta cantaora junto con otras de la región, le enseñó a la cantante María Mulata a interpretar bullerengue. Así dió continuación a su carrera fonográfica.

María Mulata, Pájaro hecho canción Resulta importante aclarar que el análisis aquí presente NO tiene que ver con la propuesta musical particular de Diana Hernández, que me parece muy significativa, además de bien lograda, sino del contexto en que se enmarca, y del uso estatal de ésta y muchas otras propuestas musicales.');' onmouseout='tooltip.hide();'>5

[Audio 3](#) *Itinerario de Tambores* es un testimonio del recorrido de Diana Hernández, una cantante de formación popular y títulos académicos en música para convertirse en cantaora de bullerengue. El álbum doble presentan el resultado del trabajo. El CD 1 (Lado A) contiene interpretaciones de bullerengue tradicional en versión de María Mulata y el segundo disco (Lado B), retrata el proceso de aprendizaje de la interpretación de esta música, con grabaciones de campo con las cantaoras.

En las grabaciones del Lado B, se oye claramente la voz de las cantaoras tradicionales y la de Diana, a veces en los coros, a veces haciendo piquería. Al final del tema Manolo Barrios, se escuchan veinte segundos durante los cuales Eloisa Garcés le indica a Diana cuál es el estribillo que debe repetir tres o cuatro veces para poder cantar *La Guanábana Dulce*, otro tema tradicional. [Audio 4](#) Esto evidencia una pista importante acerca de las estrategias de validación de su propuesta musical como tradicional: las grabaciones *in situ*. La investigación en música en su lugar de origen es la que da la autorización. Bohlman dice: “La grabadora está ahí para generar un discurso acerca de la autenticidad, el poder, y el potencial del académico individual de entrar al campo como etnomusicólogo” (Bohlman, 2002: 141).

La música fusión, además de otras corrientes musicales occidentales que emplean el recurso tradicional como material compositivo, se ha caracterizado por el desplazamiento a lo local para que por medio de un ejercicio investigativo, se puedan observar y aprender las tradiciones musicales y ejecutar la música desde el conocimiento adquirido. María Mulata señala especialmente el periplo que realizó durante dos meses por varias poblaciones de Bolívar y Antioquia, buscando repertorio y cantando con las cantaoras más tradicionales de bullerengue. Su viaje fue precedido además por un aprendizaje de unos trescientos bullerengues en viejos LPs de los 70's, salidos del mercado de Bazurto en Cartagena. Al llegar con las cantaoras, Diana no solamente les pedía que cantaran, sino que ella misma podía cantar viejos bullerengues, logrando incluso sorprender a los anfitriones con tonadas que ellos habían dejado de oír por más de treinta años.

Música como patrimonio inmaterial La categoría de patrimonio inmaterial es de muy reciente aparición; la tradición de patrimonio estuvo durante dos siglos asociada a monumentos históricos y arquitectónicos, desprendido todo de la noción de patrimonio material. (Balart, 2001). La categoría de patrimonio inmaterial es establecida por la UNESCO em el año de 2003 con la Convención para la

Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial Ya en 2001 la misma organización había constituido la primera Proclamación de Piezas Maestras de la herencia Oral e Intangible de la Humanidad donde reconocía la música como una forma de expresión popular y tradicional. (UNESCO, 2001) En Colombia se reconoce la existencia del patrimonio cultural e inmaterial en los artículos 1, numeral 6, 4, 5, 13 inciso 2 y 14 de la Ley General de Cultura, 397 de 1997. En estos artículos se refiere al derecho de conservar, a definir el patrimonio de la nación, y a establecer los deberes del estado con el patrimonio.');

La discusión de la construcción de nación es transversal a las formas de interpretar la música tradicional, ya que ésta ha sido tipificada como patrimonio inmaterial de la nación, adjudicándosele la tarea de consolidar identidad social, además de actuar como mecanismo para la convivencia en la diversidad y la tolerancia (Alcaldía Mayor de Bogotá, 2007). Estas interpretaciones musicales forman parte del *frontstage*, representaciones estatales de nación donde se ponen en contacto la modernidad y la tradición (concepto de Irving Goffman, consultado en Lomnitz, 1999) Así, el análisis del surgimiento de las músicas tradicionales en el escenario nacional ha de estar contextualizado en una reflexión que la concatena con los procesos nacionalistas iniciados en 1886 y 1991 respectivamente Las relaciones entre el bambuco como la música nacional de finales del siglo XIX y del resurgimiento de las músicas tradicionales en el siglo XXI ha sido elaborado en Goubert y Arenas 2007 y Goubert 2008);' onmouseout='tooltip.hide();'>7: el patrimonio como el lugar privilegiado donde reside la esencia de los proyectos nacionalistas, lo que implica que a la música le han echado a costas la responsabilidad de identificar la nación y pacificar la convivencia.

El patrimonio es la estrategia del Estado nación para manipular el pasado y la tradición, para legitimar su proyecto político y darle piso a la construcción identitaria que le acompaña (Hobsbawm, 1983, Santamaría, 2006). “Las tradiciones inventadas tienen funciones sociales y políticas significativas, (...) La intención de usar, de hecho frecuentemente de inventarlas para la manipulación es evidente; esto sucede en la política y en el mundo del comercio” (Hobsbawm, 1983: 307).

Durante el paradigma de nación mestiza homogénea que asimila la diferencia en su interior, (Gros, 1997), la Ilustración provee una crítica racional y reflexiva del pasado como territorio extraño que genera la necesidad de conservarlo (Santamaría, 2006, Ballart, 2001, Pizano 2004, Miñana 2000, Ochoa 2003). Por tanto, el patrimonio nacional incluye los objetos que contienen la esencia de la nación como era concebida por las clases altas: los monumentos históricos y artísticos. La otra memoria blanca que constituyó el patrimonio fue la de los elementos folclóricos como supervivencia melancólica del pasado, que se perdían a velocidades preocupantes en el embate de la modernidad. “[En] ese pasado idealizado, embalsamado y consagrado por la autoridad del folklorista, está la esencia de la identidad nacional.” (Miñana, 2000: 3).

El patrimonio musical se estableció como emblema auténtico de nación (Ochoa, 1999, García, 1993). Tres problemáticas traía consigo esta autenticación: idealizaba el pasado como un lugar a donde se debía retornar, y planteaba el presente como un mero corruptor, eliminando así el acceso al análisis profundo; instauraba además un mito que impedía contemplar los procesos de creación, hibridación, presentes en la cotidianidad de las tradiciones. (García, 1993) Bajo este paradigma de nacionalismo, quien cuestionara la verosimilitud de la autenticidad, era como mínimo, un apátrida. (Miñana, 2000) Fue así como el bambuco se constituyó en la primera música nacional: “la diferencia entre unas [música colombianas] y otras no estribaba en su calidad intrínseca, sino en la oportunidad que tuvo el bambuco de que se tejieran en torno suyo el mito de lo propio, de lo auténtico, de lo puro” (Goubert y Arenas, 2007: 2,3) El estado en 1991 no abandona la idea de crear una nación moderna, pero propone su búsqueda con una estrategia opuesta: “sin pasar por la asimilación ni el mestizaje biológico o cultural, sino por una instrumentalización de la identidad, o sea, de la diferencia” (Gros, 1997: 21). La nación se presenta como pluriétnica y multicultural, y lo que logra con el reconocimiento de derechos étnicos, como el de discriminación positiva, es la subordinación de la diversidad musical existente, para que sirva a los propósitos de nación. De acuerdo con Ochoa (2003) la noción sobre la cual se define qué es patrimonio y se trazan las correspondientes políticas culturales desde 1991 es una más antropologizada, menos estética sobre qué es patrimonio. La patrimonialización de los procesos sociales tiene como condición el respaldo de una comunidad que quiere mantenerlos vivos (Santamaría 2006).

Cambios importantes sucedieron entre el patrimonio como herencia blanca y el patrimonio inmaterial actual. De una parte se eleva al infinito la potencialidad de las tradiciones de convertirse en patrimonio ya que con el reconocimiento de la diversidad cultural todas las tradiciones pueden convertirse en patrimonio, y de otro, se responsabiliza a los usuarios del patrimonio de su mantenimiento (Pizano, 2004). Conservar ya no es suficiente; hay que darle un uso social sostenible al patrimonio. (Ballart, 2001).

Música, patrimonio e identidad

Con la implantación de la noción social de patrimonio sobre la cual se articulan las políticas culturales estatales, parece haberse superado la incomodidad de pensar la representación de la nación como un problema estético de lo auténtico; sin embargo, esta noción social encierra una nueva trampa: pensar el patrimonio como la cara bella de la nación, opuesta a la violencia, la pobreza, la desigualdad. Y aunque en principio no se premian los objetos sonoros sino los procesos de construcción de patrimonio musical, y aunque no se seleccionan eventos patrimoniales por sus características intrínsecas sino por su representatividad social, (e.g., la inclusión de la champeta como un nuevo género musical de Palenque al lado de la música de tambora y el bullerengue sentao, y el son palenquero (Goubert, 2008)) se sigue premiando lo bello y se excluye lo cotidiano: la música negra, sin el negro, como ya lo decía en otra ocasión. En ese sentido, la definición de patrimonio guarda todavía una herencia de la importancia de lo estético en su constitución.

Además, con la nueva definición de patrimonio, se insta a las comunidades que desde lo local han sabido conservar y transformar las tradiciones sin la necesidad del uso de la invención occidental de la categoría de patrimonio, a incluir sus tradiciones en esta categoría, involucrándolos así en la búsqueda de formas de desarrollo sostenible. La convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial de 2003, considera al Patrimonio Cultural Inmaterial como crisol de la diversidad cultural y garante del desarrollo sostenible (UNESCO, 2003: pg 1). De nuevo el estado, incapaz de cumplir con sus deberes con los ciudadanos, utiliza la fachada de lo cultural y lo artístico para suplantar su ineficiencia, y desplaza la responsabilidad de su mantenimiento en la comunidad: tal como lo hizo con el festival de música más grande, Crea en la década de los 90s (Ochoa, 2003). Cada comunidad debe localmente buscar la sostenibilidad social del patrimonio: así, la discusión de la salvaguarda parece reducirse a la de la implementación del turismo cultural sostenible. Una urgente agenda pendiente con respecto a músicas tradicionales es la de la legalización y protección de los derechos colectivos de productos culturales como música, tradición oral, etc. Ver artículo de Jaime Quevedo 'Algunos aspectos documentales, técnicos y jurídicos de la memoria documental de la música a publicarse en A Contratiempo 15'; onmouseout='tooltip.hide()';>8 Ballart, 2001. Camarero, 2004. Durante una conversación, Diana Hernández se preguntaba por qué el peso de la resolución de los problemas sociales de las cantaroas parecía recaer sobre ella, una artista más. Por qué ella y no el estado recibía con dolor las quejas de los maltratos sociales que ellas sufrían. Qué habremos ganado con el reconocimiento de la diversidad como recurso ilimitado del patrimonio inmaterial. Parece que el estado mismo aboca a estas tradiciones musicales ya convertidas en patrimonio, como el bullerengue sentado, el son palenquero, y otras de San Basilio de Palenque, a buscar en el mercado de las músicas del mundo y en la atracción del turista, la autosostenibilidad requerida.

Y con el desbalance de la ecuación desarrollo + sostenibilidad = turismo social, nos aproximamos a “transformar los capitales simbólicos irreplicables en productos culturales para el consumo de curiosos y turistas en busca de lo exótico”. Reducir la salvaguarda del patrimonio sonoro a la conversión de la tradición en mercancías exóticas para el consumo turístico (Arocha, 2005c) es peligroso.

Con respecto a las versiones de bullerengue de las cantaoras tradicionales y de María Mulata son propuestas que compiten por la representatividad de la identidad, es decir, por su aporte como patrimonio inmaterial a la construcción de nación. Dado el carácter social del patrimonio en el nuevo nacionalismo, el problema no radica en su estructura musical interna, en si hay o no una manera de diferenciar la voz de Etelvina como auténtica y la de Diana Hernández como imitación ; esto no resulta importante, sino a quién le llega, a quién representa e identifica. De lado se deja la preocupación de algunos músicos y seguidores que se empeñan en debatir si María Mulata suena igual a las cantaoras, si su espectáculo es un montaje o una buena representación folklórica, entre, si logra apropiarse del espíritu de espontaneidad de las cantaoras (entrevista Etelvina Maldonado, 2007), o de cómo una mujer oriunda de Santander tiene interés y relación con la música de la costa Atlántica. Las músicas del mundo en el ámbito nacional están destinadas además de públicos locales, a públicos urbanos populares, mientras que propuestas como la de *Itinerario de Tambores o Crónicas del Caribe*, creadas desde lo urbano, son utilizadas para representar la tradición sin necesidad de presentar el elemento negro: estas músicas un tanto blanqueadas pueden servir a propósitos claros de la nación, como el de la representatividad de la nación por fuera del país. Es decir, a pesar de que hay una tensión por la representatividad de la nación, cada una de estas propuestas tiene un destino estatal distinto, siendo el de la música blanqueada uno más alto, con tintes de alta cultura, allí donde probablemente no se resistiría que el representante de la identidad nacional no pudiera articular bien el español, no hablara más de un idioma, y no registrara bien en las cámaras. Y lo repito: no es un asunto musical, es más bien un asunto de cómo el estado saca provecho de las diversas formas de expresión de nación. De cómo las usa, sin escuchar a una cantaora quien enfatiza, que de todas maneras, la música de María Mulata “es prestá”.

Salida

“Cuando las tropas españolas luchaban en el norte de África para mantener su poder colonial, el caudillo rebelde del Sahara se dirigía al comandante del ejército enemigo diciéndole: “Tú eres el viento, yo soy el mar. Los dos nos levantamos enfurecidos y tempestuosos, pero yo, como el mar, tengo una orilla; tú, como el viento, no puedes parar”. Huairapamuschas, desarraigados, los occidentales no podemos parar” (Páramo, 2001: 4)

Con este hermoso diálogo Guillermo Páramo ilustra a occidente: hijos del viento, desarraigados, que sólo nos detenemos de cuando en vez para volver a marchar. (Páramo, 2001) En este viaje interminable y sin rumbo fijo, donde nuestro único horizonte es atravesar fronteras, lo que nos permite seguir adelante es la tranquilidad que aunque transgredimos los principios de tiempo y espacio (Giddens, citado en Santamaría, 2006) la invención del patrimonio como memoria colectiva nos recordará quiénes somos y de dónde venimos. Me pregunto entonces... qué va a suceder con los sonidos tradicionales cuando la necesidad de mover las fronteras de nuevo nos invada y nos lleve a otros rumbos, cuando lo tradicional deje de ser importante, o visible al menos. Que sea esta Constitución, contradictoria en su esencia, la que nos fije el rumbo y la “búsqueda desordenada del récord abra paso a la razón” (Páramo, 2001), y podamos dejar de errar y descansar sobre el acumulado de la memoria.

Bibliografía

Alcaldía Mayor de Bogotá. Periódico Ciudad Viva, Publicación de la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte. Bogotá DC, Octubre de 2007 No 14

Arocha, J. 2005. “Mestizaje, otro Mito”. En *Revista Semana Edición Especial Colombia, esta es tu tierra*, Junio 25 de 2005

Ballart, J y J. 2001. Tresserras. *Gestión del patrimonio cultural*. Barcelona: Ariel Patrimonio.

Bohlman, P. 2002. *World Music. A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press

Birembaum, M. 2009. Música afropacífica y autenticidad identitaria en la época de la etnodiversidad. En: *Música y Sociedad en Colombia. Tralaciones, Legitimaciones e Identificaciones*. Editor académico Mauricio Pardo Bogotá: Universidad del Rosario. 100-113 ISBN 978-958-738-026-2 disponible en: <http://www.scribd.com/doc/19690655/Mauricio-Pardo-ed-Musica-y-Sociedad-en-Colombia>

Camarero, C. y M.J. Garrido. 2004. *La Fiesta, la Otra Cara del Patrimonio. Valoración de su impacto económico, cultural y social*. Colombia: Convenio Andrés Bello.

Fundación BAT de Colombia. 2003. *Las voces de la memoria: memorias de los conversatorios fiestas populares de Colombia*.

García Canclini. 1993. Los Usos Sociales de Patrimonio Cultural. En Aguilar Criado, Encarnación. *Cuadernos Patrimonio Etnológico. Nuevas Perspectivas de estudio*. Consejería de Cultura. Junta de Andalucía. Páginas: 16-33 . Consultado Agosto 28, <http://www.antropologiasocial.org/contenidos/tutoriales/patrimonio/textos/canclini.pdf>

Goubert, B. 2008 Reflexiones Culturales de las Prácticas Sonoras Colombianas: Usos y Abusos del Arte y Patrimonio Locales. *Revista Herencia. Programa de Rescate y Revitalización Cultural del Patrimonio Cultural*. Costa Rica: Universidad de Costa Rica Vol 21. No 2 pp 97 - 116. ISSN 1659-0066

Goubert, B. y E. Arenas. 2007. *Los Usos del Patrimonio: Una introducción a las fusiones musicales en la Colombia de principios del siglo XXI*. En <http://eloidoqueseremos.blogspot.com/2007-12/los-usos-del-patrimonio.html>

Gros, C. 1997. Indigenismo y etnicidad: el desafío neoliberal. En MV Uribe y E Restrepo (eds) *Antropología en la modernidad*. Pg 13-60 Bogotá: Icanh

Hobsbawm, E. 1983. *The Invention of Tradition*. Cambridge University Press, Cambridge

Krotz, E. 1994. *La otredad cultural entre utopía y ciencia*. México: Fondo de Cultura Económica

Lomnitz, C. 1999. Los Trapos Sucios del Nacionalismo. En *Maguaré* 14: 165 – 178

Miñana, C. 1997. Los Caminos del Bambuco en el siglo XIX. *A Contratiempo* No. 9. Bogotá: Ministerio de Cultura. Consultado Agosto 28, en <http://www.unal.edu.co/red/docs/bambuco1.pdf>

Miñana, C. 2000. Entre el Folklore y la Etnomusicología. 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia. *A Contratiempo* No. 11. Bogotá: Ministerio de Cultura. pg 36-49. Consultado en COLANTROPOS <http://www.humanas.unal.edu.co/colantropos/2006> Fecha de consulta, julio de 2007

Ochoa, A.M. 1999. El desplazamiento de los espacios de la autenticidad. Una mirada desde la música. En *Cultura y Globalización*, Jesús Martín Barbero et al (Eds) CES Universidad Nacional Bogotá.

Ochoa, A.M. 2003. *Entre los deseos y los derechos*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia ICANH

Páramo, G. 2001. Colombia necesita de razón y de utopía. Una reflexión sobre el mestizaje y la formación de la identidad colombiana. Prólogo del libro *Escenarios Posibles de la Educación*. Publicado en La Revista del Espectador, No 38, 8 de Abril de 2001. Consultado en COLANTROPOS <http://www.humanas.unal.edu.co/colantropos/> Fecha de consulta, Agosto de 2007

Pizano, O. y al. 2004. *La Fiesta, la otra cara del Patrimonio. Valoración de su impacto económico, cultural y social*. Convenio Andrés Bello.

Quevedo, J. 2010. [Algunos aspectos documentales, técnicos y jurídicos de la memoria documental de la música.](#). En *A Contratiempo*, No. 15. En prensa.

Santamaría, C. 2006. La “Nueva Música Colombiana”: la redefinición de lo nacional bajo las lógicas de la world music. *Actas del VII Congreso de IASPM International Association for the Study of Popular Music*. Rama Latinoamericana. La Habana

UNESCO. 2001. *Proclamación de las Piezas Maestras de Patrimonio Oral e Intangible de la humanidad*. Consultado Agosto 28, http://www.unesco.org/bpi/intangible_heritage/background.htm

UNESCO. 2003. *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*. Consultado online en <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?pg=00022> consultado en Agosto 28, 2007

1. Agradezco el tiempo y la dedicación de Etelvina Maldonado y sus músicos, así como de su productor y representante Stanley Montero. El encuentro en familia siempre estará en mi memoria, aunque su ausencia sea ahora tan notoria. De igual manera, agradezco y aprecio la larga conversación con Diana Hernández y Leonardo Gómez. A través de sus palabras, pude comprender la densidad de su propuesta musical, del camino como músicos, y de todos los avatares del trabajo con músicas colombianas.
2. Versos tradicionales adaptados por Diana Hernández y Leonardo Gómez en la chالupa Yo Quiero cantar Así, CD Itinerario de Tambores Lado A, 2006
3. Las músicas del mundo en principio tratan de recrear un mundo sin fronteras, a través de la música, buscando crear un mundo utópico donde las diferencias locales, étnicas, raciales y religiosas se disuelven, y el acceso a los sonidos del mundo no es negado a ningún ciudadano del mundo (Bohlman, 2002) Sin embargo, tal idílica concepción no corresponde a los procesos de legitimación del campo de las world music donde hay formas diferenciadas de poder.
4. Esta categoría, al igual que la categoría de patrimonio, es una invención de occidente moderno; este encuentra a través de la Era de los Descubrimientos, la Ilustración, la expansión colonial y el surgimiento de los estados nación, las músicas por fuera de su propia noción musical.
5. Resulta importante aclarar que el análisis aquí presente NO tiene que ver con la propuesta musical particular de Diana Hernández, que me parece muy significativa, además de bien lograda, sino del contexto en que se enmarca, y del uso estatal de ésta y muchas otras propuestas musicales.
6. La categoría de patrimonio inmaterial es de muy reciente aparición; la tradición de patrimonio estuvo durante dos siglos asociada a monumentos históricos y arquitectónicos, desprendido todo de la noción de patrimonio material. (Balart, 2001). La categoría de patrimonio inmaterial es establecida por la UNESCO en el año de 2003 con la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial Ya en 2001 la misma organización había constituido la primera Proclamación de Piezas Maestras de la herencia Oral e Intangible de la Humanidad donde reconocía la música como una forma de expresión popular y tradicional. (UNESCO, 2001) En Colombia se reconoce la existencia del patrimonio cultural e inmaterial en los artículos 1, numeral 6, 4, 5, 13 inciso 2 y 14 de la Ley General de Cultura , 397 de 1997. En estos artículos se refiere al derecho de conservar, a definir el patrimonio de la nación, y a establecer los deberes del estado con el patrimonio.
7. Las relaciones entre el bambuco como la música nacional de finales del siglo XIX y del resurgimiento de las músicas tradicionales en el siglo XXI ha sido elaborado en Goubert y Arenas 2007 y Goubert 2008
8. Una urgente agenda pendiente con respecto a músicas tradicionales es la de la legalización y protección de los derechos

colectivos de productos culturales como música, tradición oral, etc. Ver artículo de Jaime Quevedo “Algunos aspectos documentales, técnicos y jurídicos de la memoria documental de la música” a publicarse en A Contratiempo 15

0 comment

Nombre (Obligatorio)

E-mail (No será publicado) (Obligatorio)

Website

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

En

Revista digital A contratiempo | ISSN 2145-1958