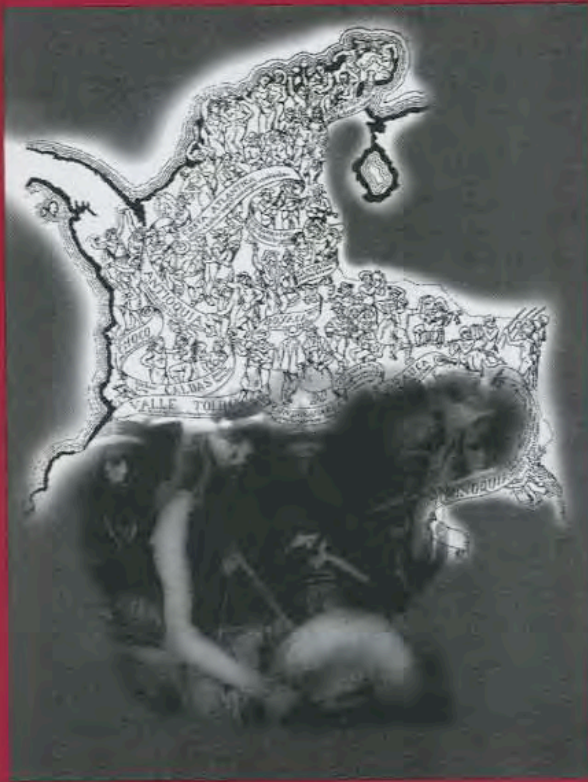


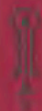


Entre
el folklore
y
la etnomusicología

Por Carlos Miñana Blasco



del autor de *Esculturas y folclore* la música popular tradicional en Euzkadi



“Un país muy folklórico”

Los estudios sobre la música popular tradicional en Colombia han estado marcados—como en otras partes del mundo— por el concepto de *folklore*, término que propone en 1846 William J. Thoms en el ámbito de los estudiosos y aficionados a las “antigüedades”, tan de moda desde comienzos del siglo XVIII. Este concepto es entendido de diferente forma según los autores, las épocas y las tendencias, y ha tenido dificultades para encontrar su objeto de estudio y su especificidad como “ciencia”—aspiración de Carlos Vega— entre los estudios literarios, musicales, la arqueología, la sociología y la antropología.¹

Una constante entre los folklorólogos, a pesar de sus diferencias, es su concepción apocalíptica de la cultura popular frente a la modernización de la sociedad: se están acabando las tradiciones bajo la locomotora implacable del progreso; por eso hay que recogerlas, fotografiarlas, filmarlas y grabarlas. La cultura popular tradicional no es actual, es una “supervivencia” del pasado, una especie de fósil viviente que hay que proteger y exhibir en esos “zoológicos culturales” que son los festivales folklóricos, los museos y los centros de documentación.²

Ligada a la recolección-conservación está la clasificación, la taxonomía como producto final o síntesis, y como esfuerzo por superar la descripción anecdótica. Los trabajos folkloristas suelen ser, además, ambiciosos desde el punto de vista cuantitativo, pretenciosamente exhaustivos; pretensión posible por la concepción estática, terminada y cerrada de la cultura, y que se expresa en grandes listados y obras de sabor enciclopédico como “compendios generales”, diccionarios, vocabularios, manuales... Al folklorista le interesa más perseguir una melodía olvidada, pieza faltante de su colección, que entender las prácticas musicales en sus transformaciones y en su contexto socio-cultural; prefiere acumular y catalogar cuidadosamente la información, a arriesgar una interpretación.

Los proyectos folkloristas se ligan desde un comienzo a proyectos nacionalistas. En el folklore, en ese pasado idealizado, embalsamado y consagrado por la autoridad del folklorista, está la esencia de la identidad nacional. La cultura popular tradicional se “cosifica”, se “objetualiza” en el museo o en el li-

bro. La identidad está en “la” cumbia, pero no en cualquier cumbia, sino en “esa” cumbia que cumple con las condiciones y requisitos fijados por los folkloristas. “La” cumbia o “el” bambuco “folklóricos” son, en últimas, una elaboración, un producto de los “folklorólogos”, lo mismo que el “traje típico del sanjuanero”. Se abre, entonces, la casuística, la enumeración de “rasgos auténticos”, las bases para los concursos y festivales “folklóricos” con el fin de preservar la “pureza” de las “expresiones folklóricas”. En el caso de Colombia estas concepciones han tomado tal fuerza que el mismo concepto de folklore es “intocable”. Cuestionar, interrogar el concepto de folklore y las elaboraciones que de la cultura tradicional han hecho los folkloristas bajo ese mismo nombre, es herir la sensibilidad popular, es negar la identidad, las raíces, los valores “propios” de la cultura colombiana, es ser un apátrida que—en determinados contextos— merece ser linchado, o al menos excluido.

Como expresión de esta forma de entender la cultura popular tradicional, y a manera de brigadas de rescate o de “clubes” de coleccionistas, surgen sociedades y asociaciones de folkloristas en todo el mundo. Ya en 1881 había una Sociedad de Folklore en España dirigida por Antonio Machado y otra en EE.UU.. Por esta misma época empiezan a realizarse algunos estudios—especialmente literarios— en América Latina.³

En Colombia, hay que esperar a los años 50 para encontrar una producción escrita de cierta significación en la línea de los estudios musicales y hasta 1959 para que esta concepción de la cultura popular se concrete en un “Centro de Estudios Folklóricos y Musicales”.⁴ De esta misma época son las primeras grabaciones de música popular tradicional, en especial entre comunidades indígenas, y en la costa norte para poblaciones afro y mestizas.⁵

Existen, no obstante, algunos trabajos pioneros publicados, como los de Emirto de Lima sobre melodías costeñas (1935, 1938, 1942),⁶ el de Daniel Zamudio—un panorama pretendidamente nacional— (1936), el del Padre Francisco de Iguazada sobre “Musicología indígena de la Amazonia colombiana” (1938) y las anotaciones del padre José Ignacio Perdomo en el “Glosario folklórico de términos relativos a danzas, cantares e instrumentos típicos de Colombia” de su *Historia de*



la música en Colombia (1945).⁷ La monumental obra de Otto Mayer-Serra (1947. *Música y músicos de Latinoamérica*, México, Atlante, 2 vols., 1134 p., il. musicales) recoge, en buena parte, los aportes de estos pioneros. Aunque incipientes, estos trabajos tienen un gran valor musicológico pues fueron escritos por músicos profesionales o por personas con una formación musical básica. En ellos hay valoraciones diferentes e incluso contradictorias de la música popular tradicional,⁸ pero todos coinciden en atribuirle la esencia de la nacionalidad, en advertir los riesgos de su "pérdida" por la avalancha de la modernización y en recomendar su estudio y conservación.

Recalamos que es necesario recoger lo más que se pueda en esta materia; hacer una compilación de las melodías (...) Quizá no sea demasiado tarde, porque es indudable que todo eso desaparecerá entre las manos de la civilización mecánica (Zamudio 1961: 420-421).

Esta concepción folklorista, si bien es tardía con respecto a otros países, ha tenido un profundo impacto en el país. Pronto surgieron centros de estudios folklóricos y academias folklóricas por todo el territorio nacional. Se crearon cátedras universitarias y se publicaron "compendios generales", manuales y diccionarios, verdaderos *best sellers*, como los de Guillermo Abadía, Octavio Marulanda, Javier Ocampo y Harry C. Davidson.⁹

Otros estudios de carácter local, como los del "Compae Goyo", William Fortich, Consuelo Araújo, Miguel Ángel Martín, Blanca Álvarez o Misael Devia,¹⁰ por su mayor delimitación y por la inserción de sus autores en el medio, logran una mayor profundidad y un tono más vivencial y afectivo: son los recuerdos y experiencias personales organizados y sistematizados.

Todos estos textos –tanto los generales como los locales– se caracterizan por ser grandes trabajos de recopilación, fruto de toda una vida, por utilizar fuentes –acríticamente– de segunda y tercera mano, por un trabajo de campo muy débil o poco sistemático, por acumulación/yuxtaposición de mucha información, por un inadecuado uso de las fuentes y casi inexistente aparato crítico, y por su enfoque folklorista. Desde el punto de vista estrictamente musical, no suele haber ilustraciones musicales; cuando las hay, las transcripciones no son realizadas por los autores –pues no son músicos– ni son utilizadas por ellos para mostrar o indicar algo (se puede prescindir de



ellas); el análisis musical como tal es inexistente; abundan los comentarios y apreciaciones poco precisos, erróneos y sin sustentación. Tampoco suelen presentar una discografía.¹¹

Estos textos han cumplido –y siguen cumpliendo– un papel fundamental en la creación de un imaginario de "la música folklórica colombiana" y de "la cultura colombiana". Prueba de ello son las numerosas ediciones, el altísimo nivel de consulta en bibliotecas y su uti-

lización como texto obligado tanto en el ámbito universitario como en la educación básica. Han servido –ante la ausencia de otros materiales de mayor calidad– para mostrar la diversidad del pueblo colombiano, para dar a conocer y valorar algunas manifestaciones de la cultura popular tradicional, aunque dentro de su esquematismo y rigidez. Motivados por su lectura, algunos jóvenes de las ciudades fuimos al campo, grabamos, vivenciamos y aprendimos música tradicional. Los festivales y concursos folklóricos se organizaron a partir de estos "manuales" del folklore. Es decir que la música viva y las expresiones populares se reglamentaron a partir de investigaciones muy deficientes y que no daban cuenta de la complejidad y de los procesos de la música popular tradicional en el país. Se reglamentó el vestido "típico", la coreografía, la instrumentación, se adoptaron versiones "oficiales" de melodías anónimas o se daban –y se dan– encendidos debates sobre la mayor "autenticidad" de una versión con respecto a otra. Esto generó un proceso de uniformización de la cultura popular en todo el país, satanizando su creatividad, y condenando y negando su diversidad y dinamismo.¹² La omnipresencia de estos textos es prácticamente total no sólo por lo señalado anteriormente, sino porque entre ellos se nutren, se refuerzan, se copian, se re-producen en una espiral cada vez más amplia.

Los músicos como investigadores

El relativo poco interés de los músicos profesionales con formación académica por la música popular y por la investigación, ha contribuido al atraso de Colombia en este campo en comparación con otros similares de la región andina (Perú, Bolivia, Ecuador¹³) o caribeña (Venezuela¹⁴) y ubicarla a décadas de distancia con respecto a países como México, Brasil, Argentina o Cuba.

Después de los estudios pioneros mencionados de Emirto de Lima y Daniel Zamudio, los primeros que se refieren específicamente a la música basándose en trabajo de campo, grabaciones, transcripciones musicales y análisis musicológicos –aunque sean demasiado descriptivos y superficiales o se basen en muestras pequeñas o poco representativas– son los del Centro de Estudios Folclóricos y Musicales (CEDEFIM) del Conservatorio Nacional de Música fundado en Bogotá en 1959. De cerca de media docena de publicaciones bastante breves se destaca la de Andrés Pardo Tovar y Jesús Pinzón Urrea sobre *Rítmica y melódica del folklore chocoano* (1961, 72 p.). De la misma época es el trabajo del padre Andrés Rosa sobre el rajaleña en Neiva (1964), los penetrantes escritos sobre la música andina urbana y campesina de Jesús Pinzón Urrea (1970) y Luis Torres Zuleta sobre el bambuco urbano (1974); un estudio sobre la fiesta de San Pascual Bailón en el lago de Tota (Boyacá) con transcripciones musicales de Blas Emilio Atehortúa (1970), pero sin ningún análisis musicológico.¹⁵ En Medellín, *Tres danzas de Mompós* (Extensión Cultural – Ciprofolc, 1970, 74 p.) va a ser un trabajo pionero, aunque más centrado en lo dancístico. Una buena parte del equipo responsable de esta investigación (Alberto Londoño, Óscar Vahos...) va a liderar posteriormente una serie de procesos investigativos, pedagógicos y de proyección en torno a la Escuela Popular de Arte (EPA) y al Centro de Estudios Folclóricos (CEF). En el Valle, Lubin Mazuera publica un análisis musical del bambuco en su libro *Orígenes históricos del bambuco* (Cali, 1972), aunque sin basarse en un trabajo de campo. Carmen Ortega Ricaurte elabora una primera “Contribución a la bibliografía de la música en Colombia” (*Revista U.N.*, Bogotá, N° 12, 1973: 83-255), en la que aparece un capítulo titulado “Folklore colombiano: música y danzas” (12 p.). Unos años más tarde, Jorge Morales Gómez publicará una *Contribución a la bibliografía sobre folclor colombiano* en la que la música tiene una presencia significativa (1978, aunque únicamente recoge trabajos editados hasta 1973, 130 p.).

Los músicos académicos de esta época desean nutrirse de las fuentes populares para sus composiciones. Motivados por los trabajos de folkloristas –e incluso trabajando en equipo con ellos, como Guillermo Abadía en el CEDIFIM–

y por el éxito de los movimientos musicales “nacionalistas” en el continente, viajan por todo el país recogiendo y transcribiendo melodías indígenas, campesinas y afrocolombianas. Muchas de las publicaciones de esta época son simplemente una o dos melodías transcritas y comentadas, melodías que posteriormente aparecerán –transformadas– en una obra sinfónica o de cámara. Tanto las primeras transcripciones de los años 40 y 50, como éstas de los años 60 y 70, resultan “encajonadas” un poco mecánicamente en los patrones académicos de la música centroeuropea. La mayoría de ellas no resistirían una confrontación con las grabaciones, a excepción de las de Jesús Pinzón Urrea (y tal vez Blas Emilio Atehortúa), sin lugar a dudas el que más logra aproximarse con las herramientas de la grafía musical occidental al fenómeno sonoro “salvaje” y distinto de la música indígena y popular tradicional. Buena parte de estos estudios siguen moviéndose en el paradigma folklorista y resultan funcionales a él, aportando “ilustraciones musicales” a los trabajos de los folkloristas.

Los antropólogos, sociólogos y lingüistas como músicos

Los estudios realizados por profesionales provenientes de las ciencias sociales se han orientado a entender no tanto la música como fenómeno sonoro sino los contextos y espacios donde se produce, y el papel mediador que juega en las relaciones sociales. Los primeros trabajos de este tipo han estado centrados en los contextos afrocolombianos e indígenas.

Si bien se pueden rastrear numerosas referencias a la música en las obras antropológicas y sociológicas (por ejemplo, en Aquiles Escalante o Rogerio Velásquez y en general en casi todas las etnografías de grupos indígenas colombianos),¹⁶ queremos destacar los trabajos magistrales de Norman E. Whitten Jr. sobre los contextos musicales de las “tierras bajas” del Pacífico de Ecuador y Colombia.¹⁷ Desde una perspectiva también antropológica son los trabajos de Benjamín Yepes¹⁸ y, más recientemente, los de Peter Wade sobre contextos afrocolombianos urbanos.¹⁹ La Universidad de Antioquia publica en 1989 una meritoria monografía de corte antropológico y musicológico de Ser-



Las Fiestas y el Folclor en Colombia



gío Iván Carmona Maya sobre los kuna en la frontera con Panamá, con influencias claras del estructuralismo de Lévi-Strauss.²⁰

Numerosos estudios antropológicos sobre la música han estado influenciados también por el paradigma folklorista, incluso en fechas recientes. Por ejemplo, en el VI Congreso de Antropología en Colombia (1992), se realizó un simposio titulado “El folclor en la construcción de las Américas”, con 20 ponencias.²¹

Respecto a los estudios lingüísticos y literarios, ya habíamos mencionado anteriormente las recopilaciones de coplas cantadas y cancioneros. Aunque se siguen publicando trabajos de este tipo, los investigadores después de los años 70 han tomado otros rumbos marcados por temáticas de carácter social (violencia, género, clases sociales). El Instituto Caro y Cuervo es el que ha desarrollado un trabajo más constante en esta área y desde una perspectiva lingüística.²²

Los estudios sobre la música vallenata han sido siempre un poco especiales, difíciles de enmarcar, comenzando por el libro de Consuelo Araújo ya citado (1973). Sin embargo, todos coinciden en otorgar un peso fundamental a los textos de las canciones –así los estudios no sean literarios– por su fuerza narrativa, por su sabor local, por la variedad en la versificación. Resulta difícil eludir el compromiso de contextualización que exige cada canción. Dos de los mejores trabajos publicados son los de Ciro Quiroz y Rito Llerena.²³ Sin embargo, todavía está por escribirse el estudio propiamente musicológico sobre el vallenato y sobre las profundas transformaciones de los últimos años que lo han llevado a convertirse en una de las músicas con más ventas en el país y con impacto internacional.²⁴

Dos trabajos muy diferentes, pero ambos entre lo literario y lo biográfico, que consideramos merecen la pena destacarse son el de Arturo Escobar Uribe sobre *Salvo Ruiz, el último juglar* (Bogotá, Presencia, 1964, 184 p.) y el de Jorge Villegas y Hernando Grisales, *Crescencio Salcedo. Mi vida* (Medellín, Hombre Nuevo, 1976, 144 p.).

Acercándose a la etnomusicología

Si bien las relaciones entre musicología, estudios folklóricos y antropología pueden retrotraerse hasta el siglo XIX, la etnomusicología como disciplina con cierto reconocimiento tanto en el campo mu-

sicológico como antropológico, se consolida en los años cincuenta ligada a la *Society for Ethnomusicology* y a la obra de Alan Merriam. Hablamos, pues, de una disciplina moderna basada en el trabajo de campo y en los métodos de la antropología cultural y de la musicología, y que pretende estudiar la música como producto cultural y en la cultura: una antropología de la música que no elude el análisis técnico de los materiales musicales, así como la etno-lingüística no puede

obviar los estudios fonológicos, morfológicos, sintácticos...²⁵

Consideramos que en Colombia apenas se han realizado algunos acercamientos a los estudios etnomusicológicos en el sentido más estricto de la disciplina. Esto es comprensible pues no existen instituciones que formen etnomusicólogos, formación propia de un postgrado. Sólo hasta hace poco están regresando algunas personas que han terminado sus estudios en el extranjero en este campo.

Sin embargo, y hechas estas aclaraciones, desde finales de la década de los setenta empiezan a aparecer estudios que se aproximan bastante a un estudio etnomusicológico “clásico”, es decir, basados en un trabajo de campo relativamente amplio y utilizando rigurosamente técnicas de observación, registro, transcripción y análisis en la tradición de esta disciplina. En 1977 se termina un primer trabajo de cierta envergadura. Se trata de la obra de Dirk Koorn sobre la guabina veleña y el torbellino (*Folk music of the Colombian Andes*, Universidad de Washington) con trabajo de campo en Vélez, Guavatá, Barbosa, Bolívar y Puente Nacional (Santander). En 1983 aparece una investigación de George List en la Universidad de Indiana (Bloomington), de más de 600 páginas, en la que analiza la música de un pequeño pueblo de la costa norte de Colombia (Evitar) sobre un trabajo de campo realizado a finales de los sesenta. Coincidentalmente ambos trabajos son tesis de doctorado en universidades norteamericanas, ambos fueron publicados en inglés, ambos son muy locales y tuvieron poca difusión en Colombia.²⁶

Combinando el estudio de fuentes documentales en una perspectiva diacrónica con el trabajo de campo, y relacionando los contextos festivos con las prácticas musicales y el análisis musicológico, en 1987 el autor de estas líneas terminó su trabajo *Música de flautas y chirimías en Popayán*, que fue premiado por el Instituto de Cooperación Iberoamericana en Madrid

(publicado recientemente por el Ministerio de Cultura con el título *De fastos a fiestas. Navidad y chirimías en Popayán*, 1997, Bogotá, 197 p.). En esta misma perspectiva, en 1989 escribió *Música campesina de flautas y tambores en el Cauca y sur del Huila* (250 páginas), trabajo –inédito– que recibió el apoyo económico de Colcultura a través del concurso Becas Francisco de Paula Santander. Fruto de un breve trabajo de campo en Guapi y Buenaventura, y analizando las marimbas de los museos organológicos, también escribió *Afinación de las marimbas en la costa Pacífica colombiana: un ejemplo de la memoria africana en Colombia*, en el que a partir del análisis interválico y de su ejecución se propone una interpretación de su afinación (1990, 34 p.). En 1994 el ICAN publicó un estudio sobre fiestas y música *nasa*, realizado también con el apoyo económico de otra beca de Colcultura.²⁷

María Eugenia Londoño (música), Silvio Aristizábal (antropólogo) y Ana María Arango (psicóloga) realizan un novedoso trabajo interdisciplinario que combina el estudio de lo musical, el juego, los procesos de socialización infantil y la educación formal hacia un modelo educativo bilingüe y bicultural entre los embera-chamí de Cristianía (Universidad de Antioquia, 1990, inédito). Una versión de este trabajo, más centrada en lo propiamente musical, elaborada por María Eugenia Londoño con la colaboración de Jorge Franco, recibió en 1993 el premio de investigación de música de La Casa de las Américas de La Habana.²⁸

En 1985 la Universidad Nacional trató de retomar su experiencia investigativa de los años sesenta desde el Instituto de Investigaciones Estéticas y desde una perspectiva académica, contra la tradición folklorista, publicando la *Revista colombiana de investigación musical*, pero desgraciadamente se frustró después de aparecer el primer número, centrado en la clasificación de instrumentos musicales. Sobre este mismo tema la UN publicó un libro de Egberto Bermúdez (*Los instrumentos musicales en Colombia*, 1985, 126 p.). El profesor Egberto, con estudios musicológicos de doctorado en Inglaterra, ha desarrollado un trabajo constante de investigación y difusión discográfica. Sus primeras publicaciones se concentran en una labor crítica demoledora hacia la musicología desarrollada en Colombia, tanto en el campo de lo folkló-

rico (contra los textos de Abadía) como en el histórico (contra la historiografía del padre Perdomo, Pardo Tovar...)²⁹ Posteriormente asume una posición constructiva proponiendo nuevos acercamientos sobre los temas anteriores. Sus trabajos cubren un amplio panorama: la música colonial, los estudios históricos de la música popular (inéditos), la organología y las manifestaciones actuales de la música tradicional y étnica (en especial San Andrés y Providencia, y la etnia wayú). Ha desarrollado también una labor importante de difusión y divulgación dirigiendo colecciones discográficas y series para la televisión.³⁰

En el Tolima, y vinculado a un trabajo de proyección musical con el grupo Cantatierra, Humberto Galindo ha publicado una serie de estudios biográficos y musicológicos sobre la caña y Cantalicio Rojas. En el Llano, el libro *Cantan los alcaravanes* recoge una serie de trabajos sobre tradición oral y música llanera, entre los que destaca el de Carlos Rojas H. –un reconocido arpista–, aunque sin análisis propiamente musical.³¹ Alfonso Dávila Riveiro ha publicado también un trabajo sobre “La cuenca amazónica. Músicas populares urbanas” (en *A Contratiempo*, 1988, N° 3: 24-37).

A finales de los ochenta y comienzos de los noventa se empieza a abrir paso una producción significativa de trabajos de grado, monografías e investigaciones en universidades colombianas con un nivel aceptable o meritorio y que abren importantes perspectivas en este campo. Aunque todas ellas se centran en lo musical, lo abordan desde enfoques y perspectivas diferentes: unas más orientadas a la descripción y análisis del fenómeno sonoro, otras a sus contextos desde una perspectiva antropológica o sociológica; finalmente, otras –tal vez las más interesantes– realizadas por estudiantes que han cursado estudios tanto en el campo de las ciencias sociales como en música y

que, en su mayoría, ameritan ser publicadas.

El papel de los grupos “de proyección”, centros, escuelas e institutos de cultura popular

En los años setenta en Colombia la mayoría de los músicos urbanos no inscritos en los circuitos comerciales: estudiantes de música, melómanos y aficionados en general nos considerábamos “investigadores”. Ir al campo o a un festi-



val folklórico con una grabadora de casetes y con una cámara fotográfica, y registrar lo que se oyera y viera, era ser investigador. Desde la mirada folklorista, investigar era recoger, coleccionar lo que se estaba perdiendo.

Algunos íbamos más allá: estudiábamos algunas de las melodías o toques de tambor que hablamos grabado, comprábamos los instrumentos (a veces dejando sin instrumentos a los músicos campesinos e indígenas) y formábamos grupos musicales que trataban de imitar a los grupos “de base”. Investigar en este caso era no sólo grabar sino también estudiar la música para ejecutarla fielmente. Algunas imitaciones fueron tan buenas que los folklorólogos se vieron en la necesidad de distinguir entre el “auténtico folclor” y el “folclor proyectivo” o de proyección, es decir, el preparado por los de la ciudad para su difusión en circuitos comerciales y culturales diferentes a los tradicionales. El ámbito de la “música colombiana”, monopolizado hasta ese momento por estudiantinas y diferentes variedades de “garzones y collazos”,³² se amplió a otras músicas ignoradas, a las denominadas “músicas de base”. El acercamiento a las culturas musicales populares adquiría visos de compromiso y militancia política. En la “proyección” había, por otra parte, una selección y reelaboración de los contenidos “investigados”; había que depurar el folclore filtrando las expresiones propiamente “de clase”, y dejando por fuera las expresiones “ideológicas” introyectadas en el pueblo por la élite y las clases dominantes.³³

Finalmente, algunos con cierta formación académica musical y que tenían dificultades para imitar a los músicos tradicionales “a oído”, se vieron –nos vimos– en la necesidad de analizar y transcribir para poder estudiar. La mayoría de las transcripciones musicales de los años setenta y ochenta –inéditas casi todas– no tuvieron una intención propiamente investigativa sino pedagógica y, con frecuencia, se realizaron en contextos pedagógicos como academias. Eran transcripciones sin interés musicológico: guías, estrategias mnemotécnicas, esquemas orientados a la ejecución y no al análisis.

En este contexto, algunos centros dedicados a la pedagogía e investigación de las músicas regionales desde hace varios años como el Instituto Popular de Cultura (Cali), la Escuela Popular de Arte (Medellín)



y el ICBA (Tunja) lograron avanzar hacia procesos investigativos más sistemáticos y serios cumpliendo –incluso hoy– una labor importante. Todos ellos tienen archivos con valiosas grabaciones de campo –así como el Centro de Documentación Musical de Colcultura, hoy Ministerio de Cultura–, pero su análisis y difusión es todavía muy incipiente.³⁴

Conformado por profesores de la EPA, el Centro de Estudios Folclóricos (CEF) publicó durante varios años un boletín con partituras y artículos breves bajo el liderazgo de Gustavo López; algunos profesores han publicado recopilaciones

de danzas y lúdica infantil, con ilustraciones musicales y grabaciones, pero sin énfasis en lo musicológico (Óscar Vahos y Alberto Londoño). En un sentido similar, a la sombra de grupos de danzas de “proyección folclórica”, se han realizado numerosos trabajos con un componente investigativo en diferentes lugares del país, la mayoría de ellos inéditos.³⁵

El ICBA (Instituto de Cultura y Bellas Artes de Boyacá) publicó en 1989 el libro *Música, región y pedagogía*, con artículos de sus investigadores sobre el merengue –también con problemas en la transcripción y análisis musical–, la regionalización de la música tradicional en Colombia y aspectos metodológicos y didácticos de la música popular. Este trabajo del ICBA fue, en buena parte, liderado por un equipo de profesores vinculados a la Fundación Nueva Cultura y al desaparecido Plan Piloto de estudio de músicas hispano-caribeñas, hoy Escuela de Música de la Academia Superior de Artes de Bogotá, novedosa y polémica experiencia que otorga títulos a nivel de educación superior. Ellos han producido varios materiales didácticos, estudios históricos y numerosas transcripciones musicales de músicas regionales colombianas con fines pedagógicos, la mayoría de ellas inéditas. Destacamos los trabajos del ya fallecido Samuel Bedoya Sánchez sobre composición a partir de las músicas populares (*Conducción de líneas*), sobre música llanera (ambos inéditos), sobre regionalización de la música en Colombia (publicado en *A Contratiempo* N° 1 y 2) y los 10 módulos para directores de bandas, editados por Colcultura en 1990. Otros profesores del proyecto han elaborado artículos que han sido publicados también en la revista *A Contratiempo* (Jorge Sossa, sobre el cuatro-joropo, y Néstor Lambuley sobre la per-

cusión en la cumbia). Los trabajos de este grupo estuvieron visiblemente influenciados por los enfoques estructuralistas en el análisis musical.³⁶

Eventos y publicaciones

Los eventos como congresos, seminarios, encuentros... y las publicaciones especializadas están íntimamente ligados a los procesos de construcción y consolidación de comunidades académicas y disciplinares. El panorama en este sentido es preocupante y revelador, pues confirma las debilidades y la dispersión que hemos ido mostrando a lo largo de este artículo. De las cinco *Conferencias Interamericanas* convocadas por el Consejo Interamericano de Música, (CIDEM) únicamente la primera, realizada en Cartagena (Colombia) del 24 al 28 de febrero de 1963, contó con la participación de ponentes colombianos.

El *Encuentro Nacional de Folcloristas*, realizado en Medellín organizado por la Biblioteca Pública Piloto y la EPA (16-18/09/1981), un evento realmente masivo, lo percibimos hoy —a la distancia— como el momento culminante del paradigma folclorista en el país y como el inicio de su resquebrajamiento. El *I Foro-Taller Nacional de Música y Danza Campesinas de Boyacá y áreas de interinfluencia: joropo-torbellino*, realizado en Tunja, del 29 de mayo al 1.º de junio de 1985, y organizado por el ICBA y el CICP, señala otro quiebre del folclorismo pero desde otra perspectiva. La propuesta estuvo a cargo del grupo de la Fundación Nueva Cultura y Samuel Bedoya, grupo que emerge como un nuevo paradigma frente a la música popular tradicional. El *V Taller Latinoamericano de Música Popular* organizado en Bogotá, del 25 de marzo al 3 de abril de 1988, también por la Fundación Nueva Cultura, contrastó con el anterior por la presencia de músicos populares argentinos y uruguayos en el comité organizador. Éstos llegaron con una mirada más fresca, creativa e irreverente de la música popular tradicional, menos académica y acartonada.

En estos últimos diez años los eventos relativamente masivos para encontrarse e intercambiar ideas e investigaciones sobre la música popular tradicional en general no se han dado como tales. Únicamente algunas reuniones periódicas de la TRIMALCA (Tribuna de Música para América Latina y el Caribe, del

Consejo Internacional de la Música de UNESCO), y dos *Encuentros Internacionales de Investigadores de la Música Popular* (en realidad binacionales Ecuador-Colombia), organizados por el IADAP de Quito, eventos formales, cada vez más burocráticos, con escasa participación y sin debates de fondo.

Ante la ausencia de eventos académicos —¿o al revés, tal vez?— los festivales y concursos de música como los del Mono Núñez, Aguadas, el Festival del Porro, por ejemplo, han abierto pequeños espacios entre el sonar de tiples, guitarras y trompetas, con este fin. Espacios, en últimas, marginales. Los debates sobre la música popular tradicional se han descentralizado y democratizado, y están en la calle, en la concha acústica o en la taberna durante los días que dura el festival, pero creemos que esto no ayudará a consolidar comunidades académicas. En los congresos de antropología de vez en cuando hay alguna ponencia aislada, pero no hay simposios.

Colcultura —hoy Ministerio de Cultura—, con su programa de becas para estimular la investigación cultural desde 1987, ha dedicado anualmente una suma de dinero para una investigación musical. Sin embargo, el programa ha descuidado la publicación de los trabajos premiados y tampoco ha promovido la conformación de comunidades académicas.

Las publicaciones periódicas son un fiel reflejo del panorama esbozado hasta aquí. El paradigma folclorista dominante durante más de 50 años en Colombia ha tenido siempre un medio de expresión —con frecuencia promovido desde la antropología—.³⁷

Una perspectiva más antropológica asumen la *Revista del Instituto Etnológico Nacional*, en la cual se destaca un trabajo de Gerardo Reichel-Dolmatoff con algunos aspectos musicales de los Kogi (vol IV, 1949/50), y la *Revista Colombiana de Antropología*, órgano del Instituto Colombiano de Antropología, y que substituyó a la *Revista Colombiana de Folclor*. Este cambio de nombre pareciera expresar simbólicamente la expulsión de los estudios folklóricos del ámbito académico de la antropología. En forma muy ocasional aparecen artículos sobre música en las revistas universitarias de antropología (UN y Universidad de Antioquia).

La EPA, el IPC y en general los centros de cultura popular regionales con mayor trayectoria han publicado en forma muy esporádica



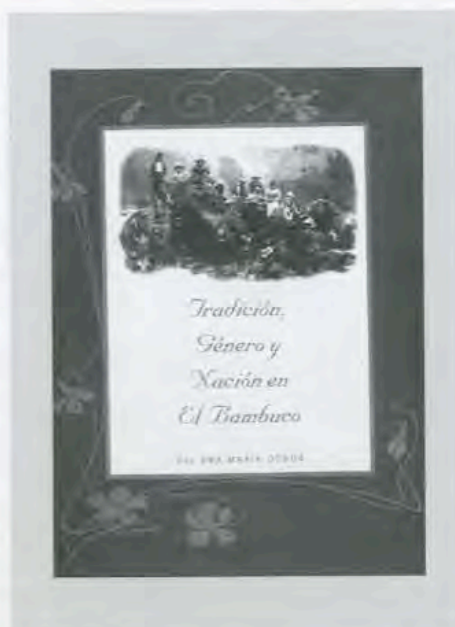
pequeños boletines de folklore con algunos estudios musicológicos. En especial hay que reconocer el trabajo del Boletín del CEF (Centro de Estudios Folclóricos) en Medellín. Para el Encuentro Nacional de Folcloristas de 1981 se lanzó *Emberá. Revista de folclor*, de Medellín, de la que solamente se publicaron dos números. Numerosas revistas de corte literario y con enfoque también folclorista se han venido publicando en provincia y en Bogotá.³⁸ Los concursos y festivales folklóricos publican también con cierta frecuencia boletines y folletos con artículos de interés para los estudios regionales.

Rompiendo con el paradigma folclorista y situándose en una perspectiva académica y universitaria, surge la *Revista Colombiana de Investigación Musical*, dirigida por Egberto Bermúdez y editada por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UN, pero sólo se publica un número (1985). Dos años después, en la misma línea, pero sin pretensiones académicas aparece *A Contratiempo. Música y danza*, que publicó 8 números –unas mil páginas– entre 1987 y 1992 sin apoyo oficial (editada por la Fundación Dimensión Educativa), con corresponsales en más de diez ciudades, fundada y dirigida por el que escribe estas líneas. Concebida como un espacio abierto y pluralista incluyó una amplia –excesiva, sin duda– variedad de temáticas y enfoques. No obstante, el peso mayor –más de un 30%– recayó en los estudios de corte musicológico sobre la música popular tradicional, de ahí su valor indiscutible para este campo que nos ocupa.

Finalmente, es necesario reconocer los trabajos divulgativos de grabaciones de campo y videos. Estos, normalmente, han sido acompañados por comentarios no muy especializados, pues iban dirigidos para un público amplio.³⁹ Desde una perspectiva también divulgativa habría que encarar también los escritos de corte periodístico que con frecuencia aparecen en la prensa nacional y regional, en especial en los *magazines* y suplementos, y la producción radial.⁴⁰

La emergencia de un nuevo paradigma

Si observamos las temáticas propuestas para el reciente congreso *The Rhythms of Culture: Dancing to Las Americas. An International Research Conference on Popular Musics in Latin(o) America*, organiza-



do por la Universidad de Michigan y realizado en marzo 21 y 22 de 1997, resulta evidente que los estudios etnomusicológicos a nivel internacional hace rato que tomaron otros rumbos: 1. Música en la diáspora, 2. Raza, etnicidad, clase y género, 3. Movimientos transnacionales en música, 4. Danza y la política del *performance*, 5. Música y memoria, 6. Folklore, músicas rituales y populares, 7. Música popular y los medios masivos, 8. Música popular y movimientos sociales, 9. Nacionalismo y música, 10. Oralidad, historicidad e identidad, 11. Explorando metodologías, 12. Música y globalización.

Se trata de la irrupción de las miradas posmodernas, interdisciplinarias y, en concreto, del campo llamado de los “estudios culturales”. En Colombia estos planteamientos se han popularizado a través de los trabajos de Néstor García Canclini y Jesús Martín Barbero, pero el impacto en los estudios musicales es todavía incipiente. Algo se percibe en los estudios de corte más sociológico y antropológico. Una investigadora recientemente llegada al país, Ana María Ochoa, está ejerciendo un liderazgo importante en torno a este nuevo paradigma de los estudios etnomusicológicos y culturales, desde su puesto en el Ministerio de Cultura. Para este proyecto intelectual se necesitaba un medio de difusión adecuado que, obviamente, no era la *Nueva Revista Colombiana de Folclor*. Ana María propuso retomar la iniciativa de la revista *A Contratiempo. Música y danza* –fuera de circulación desde 1992– orientándola hacia otros rumbos, con una excelente edición y con un criterio más crítico, académico y contemporáneo en la selección de los artículos. El cambio en el subtítulo es muy dicente: *A Contratiempo. Música en la cultura* (segunda época, Ministerio de Cultura, N° 9, 1997). La tesis de doctorado de Ana María –inédita– se centra en la nueva música andina colombiana, y adelanta en la actualidad una serie de investigaciones musicológicas en el contexto de los estudios culturales (ver por ejemplo, “Tradición, género y nación en el bambuco”, en *A Contratiempo* 1997, 9: 34-44). La plataforma de dichos estudios culturales ha sido planteada en un artículo titulado “¿Que cultura va a tener? Un paseo musical y literario por los estudios culturales” (*Nómadas*, Bogotá, 1998, 8: 179-189), plataforma que abre un nuevo panorama y que resitúa la investigación en este campo.

Sin embargo, Colombia no es EE.UU. ni Europa. En los años 40, cuando los trabajos pioneros apenas comenzaban a contar cómo era la música popular en nuestro país, en otros lugares ya no había música "tradicional" para transcribir y analizar pues toda, prácticamente toda, estaba editada en cientos de cancioneros, discos y estudios musicológicos que permitían desarrollar libros de texto para escuelas y universidades, estudios comparativos, análisis macro-musicológicos...⁴¹ Por eso, nosotros seguimos necesitando trabajo de campo, grabaciones de campo de calidad y con criterios etnomusicológicos, con rigor en la recolección de la información, cancioneros, transcripciones, análisis, textos didácticos, estudios históricos y también estudios sobre las transformaciones de la música popular en el contexto de la globalización. Hoy en día es imposible pretender publicar un panorama general del país como el que nos han acostumbrado los folkloristas con sus manuales. Para acercarnos a esa mirada general necesitamos numerosos estudios locales y regionales en profundidad, construir esos pequeños pedacitos que nos permitirán poco a poco armar ese espejo -trizado- de Colombia donde podamos mirarnos, reconocernos y proyectarnos.

El panorama presentado hasta acá muestra que, a pesar de que la mayoría de las veces no contamos con apoyo oficial ni institucional, un grupo numeroso de investigadores y estudiosos hemos sido atrapados por la riqueza, diversidad y vitalidad de la música popular tradicional en Colombia. Todos ellos, así sean cuestionables por sus enfoques, procedimientos metodológicos, o falta de rigurosidad, son realmente meritorios y han sentado las bases para la consolidación de un campo de estudios y de una comunidad académica;



Notas

¹ Carlos Vega. 1960. *La ciencia del folklore*, Buenos Aires. Claude Lévi-Strauss plantea que "los estudios folklóricos pertenecen, o bien por su objeto o bien por su método (y sin duda por ambas cosas a la vez) a la antropología" (*Antropología estructural*, Buenos Aires, Eudeba, 1968 [1958], p. 323). Actualmente no tendría sentido ni siquiera mantenerlo como una especie de "campo" o sub-disciplina dentro de ella. Ver un excelente análisis sobre la problemática del folklore en América Latina, en Néstor García Canclini. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, Grijalbo, 1989 (Capítulo V. La puesta en escena de lo popular), donde lo folklórico podría ser absorbido por los estudios culturales desde una perspectiva más interdisciplinaria y acorde con la manera como se piensa y hace la ciencia actualmente.

² Es tan fuerte la concepción coleccionista de los folkloristas que uno de sus máximos exponentes en América Latina e incluso a nivel mundial, como el musicólogo Carlos Vega, llega a afirmar: "En cierto modo, hasta es secundaria la muerte de las cosas folklóricas una vez documentadas, porque no es frecuente que se vuelva a verlas" (1960: 124).

³ Félix Coluccio. 1951. *Folkloristas e instituciones folklóricas del mundo*, Buenos Aires. En Colombia, aunque un poco más tarde, van a ser también significativas las recopilaciones de literatura popular. Por su interés para los estudios musicológicos vale la pena mencionar algunos coplerios editados antes de los años 70 que han tenido cierta difusión: los de Antonio José "Nito" Restrepo (1930. *De la tierra colombiana. El cancionero de Antioquia*), Juan de Dios Arias (1943 -segunda edición- *Folklore santandereano*), Benigno Gutiérrez (1944. *De todo el maíz*; importante este texto también por el número de partituras que trae. A propósito de este texto, en 1982 el autor de estas líneas escribió *La música antioqueña en el cancionero de Benigno A. Gutiérrez. Análisis musical y comentarios pedagógicos e históricos de 27 tonadas*, Bogotá, 44 p.), Sergio Elías Ortiz (1946. *Cantares del Departamento de Nariño*), Octavio Quiñones Pardo (1947. *Interpretación de la poesía popular*), Joaquín Medina (1949. *Cantas del Valle de Tenza*), José Antonio León Rey (1951. *Espíritu de mi Oriente. Cancionero popular*), Lucio Pabón Núñez (1952. *Muestras folklóricas del Norte de Santander*), Jaime Exbrayat (1959. *Cantares de vaquería: del folclor cordobés y bolivarense*), Ricardo Sabio (1963. *Corridos y coplas. Llanos orientales de Colombia*) y la síntesis de carácter más general de Andrés Pardo-Tovar (1966. *La poesía popular colombiana y sus orígenes españoles*).

⁴ Este centro dependía del Conservatorio Nacional de Música de la UN de Colombia. Su director fue el abogado Andrés Pardo Tovar con un consejo consultivo integrado por Fabio González Zuleta (Director del Conservatorio), Jesús Bermúdez Silva y Luis Duque Gómez.

⁵ Para una reseña bastante completa de las "misiones", expediciones y grabaciones realizadas entre los años 40 y 80 en Colombia, ver Aretz, Isabel. 1991. *Historia de la etnomusicología en América Latina (Desde la época precolombina hasta nuestros días)*, Caracas, FUNDEF-CONAC-OEA, pp. 245-249.



⁶ *Folklore colombiano*, Barranquilla, 1942, 210 p. El libro del profesor Emirto, tal vez el primer trabajo musicológico de cierta envergadura en Colombia sobre música popular, es una recopilación de diversas conferencias que él mismo ilustraba musicalmente al piano: cantos de vendedores callejeros, toques de gaitas, melodías de la caña de millo... El libro incluye las partituras que le servían como guión para tocar los ejemplos en el piano.

⁷ Daniel Zamudio, "El folklore musical en Colombia" 1936 y 1949, en *Revista de las Indias*, Bogotá, 30 p.; Francisco de Igualada, en *Boletín Latinoamericano de Música*, Bogotá, IV, 1938: 675-708. Vale la pena también mencionar el excelente trabajo de Narciso Garay (Bruselas, 1930) *Tradiciones y cantares de Panamá*, pues recoge una serie de expresiones musicales comunes a Panamá y al Caribe colombiano. Hay que tener en cuenta que las fronteras políticas entre los países no siempre —o mejor, casi nunca— responden a las "regiones culturales", y que una frontera —más que una separación— es un lugar de contacto. La bibliografía musicológica venezolana es fundamental para el estudio de la música llanera en Colombia, o para la música de la comunidad wayú, e incluso para los cantos de vaquería (José Peñín, Luis F. Ramón); lo mismo puede decirse de los estudios ecuatorianos sobre la música afroesmeraldense.

⁸ Por ejemplo, frente a la valoración positiva de la música costeña por el barranquillero Emirto de Lima, Zamudio, con una visión "cachaca", afirma: "Ellos (los negros africanos) vinieron con su música, que mezclada con la española nos ha dado un producto híbrido y perjudicial. Es necesario, y se impone una depuración". (405).

⁹ Guillermo Abadía publicó algunos breves artículos desde 1943, pero su producción masiva comienza en los años 60, en especial en forma de programas radiales que fueron publicados por el *Boletín de Programas de la Radiodifusora Nacional de Colombia*. En 1973 aparece una síntesis bajo el título *La música folklórica colombiana* (Universidad Nacional, Bogotá, 158 p.). Editará numerosos libros posteriormente, pero la obra emblemática y síntesis de todo su trabajo es el *Compendio general del folklore colombiano* (Colcultura, Bogotá, 1977, 557 p.), obra que ha sido reeditada una y otra vez, y que escribió en función de una cátedra de folklore en el Conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia.

Octavio Marulanda —fallecido recientemente— desarrolló su actividad principalmente en el Valle del Cauca, como docente e investigador en el Instituto Popular de Cultura de Cali y en FUNMÚSICA, fundación organizadora del Concurso de Música Andina Colombiana "Mono Núñez" de Ginebra. Además de numerosos artículos sobre música en el Valle, sus obras de mayor resonancia son *El folclor de Colombia. Práctica de la identidad cultural* (Bogotá, Artestudio, 1984) y un trabajo sobre lúdica infantil. Sus publicaciones han tenido una difusión menor que las de Abadía Morales y sigue casi en forma literal los trabajos de Abadía.

Javier Ocampo López, historiador profesor en la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia en Tunja, ha centrado sus estudios en Boyacá. Sus libros sobre folklore adolecen de un trabajo de campo pero incorporan informaciones valiosas fruto de su acercamiento a las fuentes históricas pero, paradójicamente, sucumbe ante la rigidez y estatismo del folklorismo. Comenzó a publicar sobre el tema desde 1970; sus obras más difundidas —verdaderos *best sellers* pues rompen un poco el carácter enciclopédico y "ladrillado" de los trabajos de Abadía y Marulanda— son *El folclor y los bailes típicos colombianos* (Manizales, 1981, 220 p.), *Música y folclor de Colombia* (Plaza y Janés, Bogotá, 1984, 142 p.) y *Las fiestas y el folclor en Colombia* (El Ancora, Bogotá, 1985, 273 p.). Estos tres libros son, en realidad, tres versiones con pequeñas modificaciones de una misma obra.

El diccionario folklórico de Colombia. Música, instrumentos y danzas, de Harry C. Davidson (1970) en 3 tomos, si bien se inscribe en este contexto, tiene un valor importante como recopilación de fuentes históricas documentales, aunque no resulte muy riguroso ni crítico.

¹⁰ Guillermo Valencia *S. Córdoba, su gente, su folclor*, Montería, 1987, 1990 y 1994, 196 p.; William Fortich Díaz (sobre el *Fandango cantado en el Sinú Medio*, Montería, 1985, y sobre el porro pelayero *Con bombos y platillos*, Montería, Domus Libri, 1994); Consuelo Araújo de Molina. *Vallenatología. Orígenes y fundamentos de la música vallenata*, Bogotá, Tercer Mundo, 1973; Miguel Ángel Martín. *Del folclor llanero*, Villavicencio, 1979 y 1986, 216 p.; Blanca Álvarez. *Raíces de mi tierra. Enciclopedia folklórica del tolimese*, Ibagué, 2a. ed. 1985, 475 p.; Misael Devia. "Folclor tolimese", en *Revista Colombiana de Folclor*, Bogotá, 1962, también reeditado recientemente en la *Nueva Revista Colombiana de Folclor*.

¹¹ No se entra en detalles en la crítica a estos textos, pues sería interminable. A manera de ejemplo, puede verse la devastadora y minuciosa crítica de Egberto Bermúdez a la clasificación de los instrumentos musicales realizada por Abadía —y que copian tal cual todos los demás textos— (*Revista Colombiana de Investigación Musical*, UN, N° 1, 1985); una crítica al manejo de las fuentes en Miñana (Kuví, Bogotá, ICAN, 1994) y a su concepción folklorista y sexista en Ana María Ochoa ("Tradición, género y nación en el bambuco", en *A Contratiempo*, Bogotá, Ministerio de Cultura N° 9, 1997).

¹² Para un estudio de caso de los concursos de música y su impacto en los procesos musicales regionales ver Miñana (*De fastos a fiestas*, Ministerio de Cultura, Bogotá, 1997, pp. 47-60). Un equipo de la Universidad de Antioquia, liderado por María Eugenia Londoño, elaboró una serie de estudios —inéditos— sobre varios concursos y festivales de música en Colombia. Ana María Ochoa trabajó en su tesis doctoral el concurso del Mono Núñez (*Plotting Musical Territories*, Indiana U., 1996).

¹³ La música tradicional de estos países fue estudiada con detenimiento desde finales del siglo pasado, destacándose en especial la obra monumental de los esposos D'Harcourt publicada en 1925 y los registros de Louis Girault en los años cincuenta. De los años setenta son los estudios de Luis Segundo Moreno en el Ecuador, o el excelente tratado organológico de Carlos Coba. Recientemente se destacan los trabajos de Max Peter Bauman y del Instituto Andino de Artes Populares del Convenio Andrés Bello con Patricio Mantilla y Patricio Sandoval, es importante también el impulso a la difusión de trabajos investigativos y compositivos en la revista *Opus* del Banco Central del Ecuador.

¹⁴ Si bien en este país los estudios pioneros sistemáticos son recientes (hacia 1950) han tenido un impulso importante en el liderazgo de Luis Felipe Ramón y Rivera e Isabel Aretz. Aquí cumplió un papel fundamental el INIDEF (Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore) financiado por la OEA y el gobierno venezolano.

¹⁵ Andrés Rosa. "Esencia, estilo y presencia del rajaleña", en *The-saurus*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, XIX, 1964, pp. 510-542; Jesús Pinzón Urrea, 1970, 16 páginas, editado en el *Boletín Interamericano de Música* en Washington; Luis Torres Zuleta, 1974, 27 páginas, inédito; Lilia Montaña de Silva Celis, 1970. *Mitos, leyendas, tradiciones y folclor del Lago de Iota*, Tunja, UPTC.

¹⁶ Aquiles Escalante. *El negro en Colombia*, Bogotá, UN, 1964, 198 p. —cuarta parte—, ver el trabajo de Egberto



to Bermúdez "Música indígena colombiana" (en *Maguaré*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, N° 5, 1987: 85-98) para un panorama general de los estudios sobre música indígena, así como la bibliografía elaborada por Blaz Telban para las etnografías (*Grupos étnicos de Colombia*, Quito, Abya-Yala, 1988, 526 p.).

¹⁷ Diferentes trabajos publicados desde 1967 ("Música y relaciones sociales en las tierras bajas colombianas y ecuatorianas de Pacífico", en *América indígena*, México, 1967, 27(4)635-666), pero en especial *Pioneros negros. La cultura afro-latinoamericana del Ecuador y de Colombia*, Quito, Centro Cultural Afro-Ecuatoriano, 252 p.; editado en 1992, traducido de la segunda edición en inglés de 1986. La primera edición es de 1974.

¹⁸ *La música de los guahibo [sikuani-cuiba]*, 1984, Banco de la República, con un casete; "La música de los murui-muinane", en el *Boletín de Antropología*, Medellín, 1987, 6(21)199-210; y el disco *Música de los huitotos*, Finarco, Bogotá, 1981.

¹⁹ "Black music and cultural syncretism in Colombia", en *Slavery and Beyond*, Wilmington, Scholarly Resources Books, 1995: 121-146 y "Entre la homogeneidad y la diversidad: La identidad nacional y la música costeña en Colombia", en María Victoria Uribe, ed. *Antropología en la modernidad: identidades, etnicidades y movimientos sociales en Colombia*, Bogotá, ICAN, 1997, 61-91.

²⁰ *La música, un fenómeno cosmogónico en la cultura Kuna*, 281 p. Curiosamente, Carmona ignora el trabajo pionero de Narciso Garay (Bruselas, 1930); hubiera sido interesante comparar su transcripción del canto de *kantule* hace 60 años, con las versiones contemporáneas de los kuna.

²¹ Jorge Morales - Eugenia Villa, ed. *El folclor en la construcción de las Américas*. Memorias del VI Congreso de Antropología en Colombia, Bogotá, Universidad de los Andes, 1992, 260 p. De las 20 ponencias, una es sobre la problemática social expresada en las canciones vallenatas (Félix Carrillo) y otra sobre "Estrategias orales y la transmisión musical del romance en las tierras bajas de Colombia" (Susana Friedmann). Obviamente, no podía faltar una ponencia del maestro Guillermo Abadía. La presentación del libro habla por sí sola: "Los antropólogos, sociólogos e historiadores no podemos descartar ni menospreciar el esfuerzo etnográfico de decenas de personas fervorosas por estas actividades, sin cuya labor local, regional, y aun nacional, sería imposible la recuperación de muchos materiales folclóricos [me pregunto: ¿recoger materiales folclóricos es hacer etnografía?]. A pesar que sus ponencias no tengan el rigor bibliográfico exigible en estos casos, las hemos considerado como aportes para el conocimiento de nuestro criollismo dentro de todo el proceso formador de las americanidades" (p. 11).

²² En el contexto de su proyecto *Atlas lingüístico-etnográfico de Colombia*, publicó un suplemento al Tomo III y dos discos, redactado por María Luisa Rodríguez de Montes, recogiendo las muestras musicales cantadas durante el trabajo de campo, aunque -nuevamente- las transcripciones presentan algunos problemas (Bogotá, 1983, 92 p.). En un estudio casi exhaustivo sobre el romance en Colombia, de Gisela Beutler, también publicado por el Instituto, se incluyeron numerosas transcripciones musicales sin análisis (*Studien zum spanischen Romancero in Kolumbien...*, Heidelberg, 1969. Traducido en 1977 bajo el título *Estudios sobre el romancero español en Colombia en su tradición escrita y oral desde la época de la Conquista hasta la actualidad*). Otros investigadores que han continuado los estudios sobre el romancero son Germán de Granda (*Estudios sobre un área dialectal hispanoamericana de*

población negra. Las tierras bajas occidentales de Colombia, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1977, 366 p.) y Susana Friedmann -esta última del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional de Colombia- quien publicó "Estrategias orales y la transmisión musical del romance en las tierras bajas de Colombia", en *El folclor en la construcción de las Américas*, obra citada, 1992, 103-118), y también el libro sobre *Las fiestas de junio en el Nuevo Reino*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo y Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, 1982, un texto de carácter histórico que pretendía terminar con una comparación con las fiestas en la actualidad. Según las afirmaciones de la autora, al no encontrar en el campo las expresiones esperadas, se "desmotivó" y realizó un trabajo no muy concienzudo. Las escasas transcripciones musicales, conociendo la música de la región, creemos que presentan problemas y que no se acercan a las interpretaciones de los grupos de base del Tolima Grande. Los estudios sobre coplero y cancioneros después de los 70 han estado marcados por un enfoque sociológico o antropológico y por un tratamiento temático, tratando de superar las taxonomías de los folkloristas: un trabajo recientemente publicado en este sentido es el de Pablo Mora Calderón ("Contribuciones al cancionero infame de Colombia", en *A Contratiempo*, Bogotá, Ministerio de Cultura, 1998, 10: 23-35). Finalmente, un estudio también centrado en lo lingüístico pero ligado a lo musical es el excelente trabajo de Armin Schwegler *Chi ma nkongo* sobre los ritos de lumbalú en San Basilio de Palenque (Frankfurt am Main, Vervuert, 1996, 2 vol., manuscrito de 1989).

²³ Ciro Quiroz Otero. *Vallenato, hombre y canto*, Bogotá, Ícaro, 1983, 244 p.; Rito Llerena Villalobos. *Memoria cultural en el vallenato. Un modelo de textualidad en la canción folclórica colombiana*, Medellín, Universidad de Antioquia, 1985, 293 p. Otro estudio centrado en lo literario es la obra de la profesora de la Universidad de Antioquia, Consuelo Posada (*Canción vallenata y tradición oral*, 1986, Medellín, Universidad de Antioquia, 254 p.).

²⁴ En el estudio de Rito Llerena, María Eugenia Londoño escribió una contribución titulada "Introducción al vallenato como fenómeno musical" (pp. 125-134) que abunda en generalidades y que en el análisis musical se reduce prácticamente a señalar los *tempi*, la instrumentación y el compás de cada una de las "especies musicales que conforman el género vallenato" (129).

²⁵ La consolidación de la antropología de la música o etnomusicología es hoy un hecho. Algunas muestras de ello son las publicaciones internacionales como *Ethnomusicology*, o textos que recogen su trayectoria y su desarrollo como *Comparative Musicology and Anthropology of Music. Essays on the History of Ethnomusicology* (Bruno Nettl and Philip V. Bohlman, The University of Chicago Press, 1991, 378 p.), o en castellano, *Manual de antropología de la música* (José Antonio Martín Herrero, Salamanca, Amarú, 1997, 345 p.); o las perspectivas contemporáneas y posmodernas del trabajo de campo en *Shadows in the field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology* (Gregory F. Barz, Timothy J. Cooley, ed., Oxford University Press, 1997, 243 p.).

²⁶ El INIDEF de Caracas publicó en su revista (N° 3, 1978) un extracto de la tesis de Koorn traducida al español. Once años después de escrito (1994) el Patronato de Artes y Ciencias tradujo el libro de George List con el título *Música y poesía en un pueblo colombiano*. Respecto al excelente trabajo de List, realizado con el apoyo de los avances tecnológicos del momento en transcripción musical, hay que señalar un "error" de apreciación -si es que en esto podemos hablar así- fruto



de la no distinción entre acentos métricos y estructurales: transcribe el llamador en la cumbia a tiempo y no a contratiempo, dejándose llevar por la fuerza de los acentos estructurales de la percusión y no considerando sus relaciones con la voz cantada y con el sentido métrico global. Curiosamente List, en su extensa bibliografía ignora el trabajo precursor de Emirto de Lima. List venía publicando artículos sobre el tema en el extranjero desde 1966 ("The Musical bow at Palenque", en *Journal of the International Folk Music Council* XVIII: 36-49; "The mbira in Cartagena", ídem 1968, XX: 54-58; "El conjunto de gaitas de Colombia: la herencia de tres culturas", en *Revista Musical Chilena*, 1973, 123-124. También publicó el disco *Cantos costeños. Folksongs of the Atlantic Coast a Region of Colombia* (Ethnosound, USA, 1973).

²⁷ Kuví. *Música de flauta entre los paeces*, Bogotá, 171 p.; en 1998 el Ministerio de Cultura y la Fvndación De Mvsica, publicaron un CD con grabaciones de campo que complementa dicha investigación. *Nasa Kuv'*, con un folleto de 36 páginas. En 1997 en *A Contratiempo* aparece un trabajo titulado "Los caminos del bambuco en el siglo XIX" (9: 7-11). El autor también ha mostrado un interés por el estudio de los fenómenos musicales urbanos y por lo pedagógico, tratando de que las investigaciones musicológicas no quedaran en las bibliotecas y tuvieran un impacto en los procesos de valoración y transformación de las músicas populares y tradicionales. Por ejemplo, *Kúc'h yuyuyá' u'hwethá'w. De correría con los "negritos"*, que incluye un libro para el maestro de 120 páginas, una cartilla para el niño de 60 páginas, un casete y un video documental (Popayán, Programa de Educación Bilingüe del CRIC y UPN, 1996 y 1997), y *Culturas musicales juveniles y escuela*, Bogotá, 1997. 130 p.

²⁸ Una parte de este trabajo fue publicado en *A Contratiempo* 7, 1990: 13-21. El título de la obra premiada es *La música en la comunidad indígena emberá-chamí de Cristiana. Descripción de su sistema musical y aporte metodológico para el aprovechamiento de la música en los procesos de reapropiación cultural y desarrollo etnoeducativo*, 174 p. Fruto de dicho trabajo se han editado un casete (*Música indígena emberá-chamí. Cristiana - Colombia*) y un CD titulado *Cantos emberá-chamí. Comunidad indígena de Cristiana, Colombia*, acompañado de un folleto de 12 páginas (1998). Liderado por la profesora Londoño, se ha ido consolidando un equipo de trabajo conformado por Alejandro Tobón, Jorge Franco, Jesús Zapata, Luis Fernando Franco, Fernando Mora..., equipo que ha adelantado diferentes proyectos de investigación y difusión de la música popular tradicional, entre ellos una recopilación y adaptación de partituras de música de base (104 obras) con fines didácticos (*Valores musicales regionales y educación musical en Colombia. Subproyecto N° 1. Región andina colombiana*, 3 vols. y un casete, inédito). Dentro de este proyecto (Valores musicales regionales) el equipo escribió un cuarto volumen —también inédito— en el que se analizan en detalle cuatro concursos o festivales de música tradicional y popular en la región andina (Vélez, Ginebra, Aguadas y Antioquia le canta a Colombia). Recientemente (1996), y por iniciativa de este grupo, se creó el Fondo de Investigación y Documentación de Músicas Regionales, dependiente de la Facultad de Artes y del Instituto de Estudios Regionales de la Universidad de Antioquia.

²⁹ "Historia de la música vs. Historia de los músicos", en *Revista Universidad Nacional de Colombia*, 3 (1985) 5-17.

³⁰ *La música en Colombia: siglos XVI al XVIII*, Bogotá, 1994, 210 p. (inédito), *Catálogo colección de instrumentos musicales "José Ignacio Perdomo Escobar"*, Bogotá, Banco de la República, 1986, 61 p.; *La música en el arte colonial en Colombia*, Bogotá, Fvndación De Mvsica, 1994, 138 p., con un CD titulado *Música del periodo colonial en América Hispánica*, interpretado por el grupo Canto y dirigido por el mismo Egberto Bermúdez; el libro *Las iglesias de madera de San Andrés y Providencia, Arquitectura y Música*, Bogotá, Fvndación De Mvsica, 1988, p. 65-93, con un CD titulado *Price Him*, con folleto de 36 páginas, también de las islas, el CD *Nobody business but my own*, 1996, con folleto de 32 páginas.

³¹ Publicación dirigida por María Eugenia Romero M., investigadora de larga trayectoria de la cultura del Llano, y financiada por la Asociación Cravo Norte-Occidental de Colombia, Bogotá, 1990, 300 p. y un casete.

³² Garzón y Collazos: dueto vocal-instrumental (1938-1977), con amplia producción discográfica y que se convirtió en un verdadero paradigma de la "música colombiana" de la región andina.

³³ Para contextualizar el debate sobre la cultura popular y el folklore, la visión tradicional de la izquierda diferenciaba y separaba ambos. El folklore era retardatario, atrasado, pues estaba impregnado de la cultura aristocrática y burguesa, del mito (recoremos el concepto negativo de Paulo Freire frente al mito), del rito y de la religión alienante. La cultura popular o proletaria era la nueva cultura de las masas conscientes y de las vanguardias vinculadas y lideradas por el partido. Gramsci a manera de postulado y el antropólogo italiano Luigi Maria Lombardi-Satriani con estudios de caso (por ejemplo el de los trabajadores de los puertos en Italia) aproximaron estos dos conceptos mostrando cómo la cultura popular no puede estar alejada de la cotidianidad de las clases populares y cómo el folklore oculta una serie de "impugnaciones" a la cultura burguesa o hegemónica. En América Latina, va a ser sobre todo el folklorista Paulo de Carvalho Neto el que va a evidenciar —en la poesía y literatura oral— esa capacidad de impugnación de la cultura popular. García Canclini llevará al límite esta reflexión elaborando distinciones sutiles al comienzo (cultura elitista, de masas, popular, popular tradicional, hegemónica...) y borrando prácticamente las fronteras entre ellas hacia el final. García pondrá el énfasis no en las fronteras sino en las relaciones, en las mediaciones y en los "viajes" por los que se desplazan los "productos" sufriendo permanentes resignificaciones y reubicaciones en la praxis social.

³⁴ Ver Miñana, Carlos "Escuelas y experiencias pedagógicas de música popular. Estado actual y perspectivas en Colombia", en *A Contratiempo. Música y danza*, N° 8. El IPC de Cali fue fundado en 1947; tiene una buena colección de partituras inéditas y materiales de trabajo de campo fruto de las expediciones de recolección organizadas por su Departamento de Investigaciones Folklóricas (fundado en 1960). Características similares tiene la EPA de Medellín, con 35 años de existencia y 28 de vida legal. Cerca de Cali, en Ginebra (Valle), la sede del Concurso o Festival de Música de la Región Andina "Mono Núñez", cuenta también con un centro de documentación musical denominado "Hernán Restrepo Duque" que estuvo durante varios años bajo la dirección de Octavio Marulanda. Aunque de creación más reciente, resulta también meritorio el trabajo de documentación realizado por el sociólogo Álvaro Pareja en el Centro de Documentación e Investigaciones Musicales del Quindío, en Armenia. El Centro de Documentación Musical del Ministerio de Cultura, el más importante del país por sus fondos de partituras (tanto de música erudita, como popular urbana), libros (por ejemplo, la biblioteca personal del maestro Guillermo Abadía), grabaciones y videos, ha realizado una labor indiscutible y valiosa en la recolección de

las músicas tradicionales. Desgraciadamente ha sufrido de diversos males: manejos burocráticos, personalistas, falta de profesionalismo y de organización en el manejo de la información, presupuestos reducidos y una débil proyección y difusión. Con la transformación de Colcultura en el Ministerio de Cultura se perciben cambios hacia un manejo más profesional y hacia una proyección nacional del Centro. Lamentablemente el manejo gubernista y no a nivel de Estado de las políticas culturales no garantiza la continuidad de las labores emprendidas ni la financiación de los proyectos a largo plazo.

³⁵ Un ejemplo típico de este enfoque, además del libro de A. Londoño, es el importante esfuerzo desarrollado por el grupo de danzas de la Universidad Tecnológica del Magdalena, bajo la dirección de Ibsen Díaz (ver por ejemplo, *A Contratiempo* N° 5, 1988, "El palopeo", pp. 50-68).

³⁶ El grupo musical Nueva Cultura ha cumplido una labor importante en torno a la música popular tradicional en un esfuerzo por integrar los aspectos investigativos, proyectivos (varios discos grabados que tuvieron gran impacto a nivel nacional), pedagógicos (el proyecto del Plan Piloto en la Academia Musical Luis A. Calvo, luego en el ICBA en Tunja, posteriormente en la Escuela de Música de la ASAB a nivel universitario y también con un proyecto de escuela infantil y juvenil) y organizativos (congresos y eventos). Sin embargo, la parte menos visible del proyecto es la investigativa.

A nivel internacional hay que señalar el papel jugado por el INIDEF de Venezuela (Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore, fundado en 1970 y financiado parcialmente por la OEA) y —más recientemente— el IADAP de Ecuador (Instituto Andino de Artes y Tradiciones Populares, financiado por el Convenio Andrés Bello) en la formación de algunos investigadores colombianos (entre ellos, María Eugenia Londoño y Benjamín Yepes, ya mencionados) en las técnicas de la recolección musicológica y del trabajo de campo, aunque desde una perspectiva todavía muy marcada por el folklorismo. El centro de documentación del INIDEF —junto con el de Indiana en Estados Unidos— es probablemente el archivo más importante del continente en cuanto a música popular tradicional latinoamericana. Sin embargo, de las 33 misiones de 3 meses de duración cada una, que se realizaron para recoger material de campo en casi todos los países latinoamericanos, sólo una se realizó en Colombia, concretamente en la Sierra Nevada de Santa Marta (Aretz 1991: 248 y 354).

³⁷ La *Revista de Folklore de Colombia*, órgano de la Comisión Nacional de Folklore del Instituto Etnológico y de Arqueología del Ministerio de Educación Nacional (Bogotá, 7 números entre 1946 y 1951), la *Revista Colombiana de Folclor*, 2a. época, órgano del Instituto Colombiano de Antropología, y, finalmente, la *Nueva Revista Colombiana de Folclor* editada por el Patronato Colombiano de Artes y Ciencias (desde 1986 hasta hoy) que cumple una importante labor de divulgación de la cultura popular pero que no ha publicado ningún estudio con cierto rigor musicológico hasta hoy, a excepción de la reproducción del trabajo citado anteriormente del padre Andrés Rosa sobre el rajaleña, aparecido por primera vez en 1964.

³⁸ La que mayor trayectoria ha tenido es, sin duda, la revista literaria *El Aleph* de Manizales, también *El túnel* en Montería, o *La concolora* en el Llano. Una revista cultural, excepcional para la época (1947), es *Hojas de cultura popular colombiana*, con algunos artículos sobre música popular y erudita. Continuando con este mismo enfoque divulgativo, aunque mucho más modesto editorialmente, es el *Boletín de programas del Instituto Nacional de Radio y Televisión*; este fue el medio en que se empezaron a divulgar los trabajos de Guillermo Abadía y del padre Perdomo.

³⁹ Entre estos trabajos hay que mencionar *Introducción al cancionero noble de Colombia*, de Joaquín Piñeros Corpas (Universidad de los Andes, 1963) y varias series editadas por Colcultura bajo la dirección de Octavio Marulanda (*Costa Pacífica de Colombia*, 1979) y Benjamín Yepes (*Antología de la música popular y tradicional de Colombia*, 1985; esta colección no va acompañada de folleto). El proyecto más ambicioso y difundido, pero inconcluso, es el editado por Procultura, bajo la dirección de Egberto Bermúdez (*Música tradicional y popular colombiana*, 1987). La Fundación De Música, y también bajo la dirección del profesor Bermúdez, se perfila en la actualidad con su colección *Música Americana*, como el mayor productor de grabaciones de campo, con folletos explicativos rigurosos y de cierta amplitud (30 p.).

No anotamos aquí los discos publicados en el extranjero, en especial sobre música indígena, y música de las costas Atlántica y Pacífica (ver el libro ya citado de Aretz, 1991). Tampoco nos referimos a la amplia producción discográfica de las disqueras comerciales e independientes con grabaciones en estudio que son fundamentales para el análisis, por ejemplo, de la música llanera, el vallenato, la música de banda, la música de caña de millo y gaita...

⁴⁰ Es el caso, por ejemplo, de José Arteaga (que publicó un no muy afortunado libro sobre *Música del Caribe*, Bogotá, Voluntad, 1994) o de José Portaccio, con su obra *Colombia y su música*, en varios tomos (Bogotá, 1994-1996); este último, aunque todavía comparte muchos rasgos de los señalados para los folkloristas, tiene un manejo un poco más respetuoso de las fuentes escritas y se refiere con frecuencia a grabaciones comerciales. Pablo Mora realiza actualmente una serie de programas desde una perspectiva antropológica y en un lenguaje radial contemporáneo, algunos de ellos publicados.

En cuanto a videos de campo lo más significativo ha sido la monumental serie *Yuruparí*, dirigida por Gloria Triana y producida por Audiovisuales, grabada en los años 80. El surgimiento de los canales regionales de televisión ha propiciado actualmente la proliferación de programas locales sobre música tradicional.

⁴¹ Por ejemplo, un estudio como el de Miguel Palacios Garoz (*Introducción a la música popular castellana y leonesa*, Segovia, 1984) no habla de trabajo de campo, sino que compara a través de métodos estadísticos una muestra de 1700 melodías recogidas y transcritas desde 1869 en una región española del tamaño de Antioquia, con otra muestra de 2181 melodías de otra región similar.

