



Nómadas (Col)

ISSN: 0121-7550

nomadas@ucentral.edu.co

Universidad Central

Colombia

Serrano, Rafael

LOS ARNEDO: MAESTROS DEL JAZZ EN TIEMPOS DE ÉXODO

Nómadas (Col), núm. 16, abril, 2002, pp. 143-160

Universidad Central

Bogotá, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105117941012>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

# LOS ARNEDO: MAESTROS DEL JAZZ EN TIEMPOS DE ÉXODO

Rafael Serrano\*

*El éxito es tu casa que se incendia a medianoche*  
MALCOLM LOWRY

---

\* El autor fue miembro del equipo de investigación del DIUC. Es periodista, escritor y bajista de la agrupación de jazz y blues *Isidore Ducasse*.

**U**n joven negro reposa elevando sus pies sobre un grupo de sillas, cerca de la consola de grabación en un famoso estudio de la calle 52. Tiene 19 años. No es prácticamente nadie en la escena del jazz neoyorquino, pero le posee un gran ímpetu, un irrefrenable deseo de ser conocido y en últimas, le invade una sobreexcitación nerviosa por la pequeña gran oportunidad de grabar con la banda del destacado saxofonista Charlie Parker.

Toca la trompeta como un ángel del cielo, pero pocos le conocen todavía. Es noviembre de 1945. Las hojas muertas de los árboles autumnales resbalan por un aire lleno de jazz y de posguerra. Sus calcetines rojo y gris resaltan desde la penumbra por encima de controles, perillas y cuchillas de aquel mostrador análogo.

No luce preocupado. Su gesto incluso está en reposo. Y es que cualquiera de nosotros mostraría esa quietud en un profundo sueño de mediodía. Pero cuando “Bird” entra en el recinto, rodeado por la novedad que siempre causaba en la gente, nuestro joven se incorpora de un salto. Todo buen gato se debiera incorporar de un buen salto.

Corbata a la moda de aquellas décadas de prodigio: delgada y de ajustado nudo, con rayas anchas y oblicuas contrastando con un fondo de preferencia oscuro. La de Parker, arrugada como de costumbre por haber servido de torniquete en esa irrefrenable gana de abrazar la vida y no dejarla ir.

Camisa blanca de pequeño y anguloso cuello o la variante de líneas delgadas, paralelas, de cuello puntia-gudo y ajustado con botones al esternón, como un par de alas tenues que flatean el nudo y su caída contra el pecho del “hipster” de turno. A veces un sobretodo, un abrigo ampuloso con el que baila el viento y casi siempre, una chaqueta inglesa ajustada de doble botón y bolsillo pequeño para pañuelo blanco o flor cortada en el camino a casa. Al breve inventario no debe escapar el zapato combinado blanco y negro, calado, martillado, de suela volada y pequeñas perforaciones, casi todo comprado en la tienda Austins’ de la Avenida Shaftesbury en Londres, pues los pequeños detalles harían famosa a casi toda una generación de músicos e intelectuales de una bella época para la música de jazz.

De este modo ataviados, pasarían horas y horas los jazzmen de la orden del “Be-bop”, encerrados en cubículos

acústicos aislados del terrible ruido de la ciudad, creando un ritmo revolucionario, un concepto epocal, una semi-llero de tiempos veloces y agitados.

Miles Davis sin zapatos, será trompeta este día al lado de Dizzy Gillespie en un sexteto mítico soportado en ritmo y armonía por el redoble insolente de Max Roach, el piano de Sadik Hakim (quien tendría desde entonces que conformarse con ser más un espectador que un músico activo, debido a su regular dominio del instrumento y relevado en esa grabación por Argonne Thornton); el bajo de Curley Russell y la dirección del por ese entonces no muy obeso Charlie “Bird” Parker. Nunca sabremos si Miles calzaba sus zapatos en el momento de la grabación. La escena es un retrato de las muchas e intensas sesiones de grabación de un grupo de pioneros que hoy día son considerados objetos de culto, fetiches de una generación de modernistas audaces.

Las historias de la calle 52, sus clubes, las noches frías de interminables “gigs” llenos de improvisación y algo de nieve, son semilla y génesis sin lugar a duda de nuestros músicos locales y particularmente de una familia por excelencia musical. Los Arnedo en Colombia son, de alguna forma, buena parte de la historia que se repite, que recrudce y que insiste, que es unísona y ubicua, como si el tiempo estuviera en dos distintas fechas a la vez.

La ropa es lo de menos en nuestro entorno jazzístico. Es lo menos jazzístico. Uno que otro atuendo africano, un tocado musulmán, un chaleco o unas botas de gamuza, camisas multicolores, o a veces sencillamente de un solo tono. El negro es definitivo, aunque los haga perder una vez suben a la tarima. Y uno que otro sombrero de ala ancha, una boina gallega o una gorra bordada con alguna marca de instrumentos musicales.

Pero la intención, el reto y la emoción de agruparse en torno al jazz, con frecuencia es cercana a ese intenso período del nacimiento del “cool”, del “be-bop” o de cualquier otro sub-género de esta música ahora tan popular en muchos lugares del mundo.

## **Los Arnedo en el Village Vanguard criollo**

Para quienes son conocedores medianos o no del jazz, no será un secreto que los lugares de reunión de los mú-

sicos y sus seguidores se asentaron en diferentes ciudades de Estados Unidos y que son –por así decirlo–, la meca de donde ha bebido una tradición cultural sumamente relevante en la historia del siglo XX.

Es Nueva York sólo una de estas ciudades donde confluyeron los sonidos, las inquietudes y las variopintas actitudes de una generación expectante, atraída como un enjambre de abejas a un panal de locales, semisótanos, garajes y hasta graneros (estos en las zonas rurales) donde sonaba una “nota azul”, un piano “sunguero” o un buen y rápido “riff” “hard-bopper”.

No escapó Colombia a esa fiebre de ritmo y aunque la referencia nos ocuparía un espacio y una intención diferente para reseñarla, se sabe que una de las puertas de entrada del jazz fue la Costa Atlántica (quizá por ser un puerto de comercio marítimo importante) y no necesariamente la capital, Bogotá.

De cualquier modo, la familia Arnedo ha acompañado el fenómeno del jazz desde sus fechas primitivas. Músicos queridos y admirados en Colombia son Julio Arnedo y dos de sus hijos Antonio y Gilberto Arnedo.

Igual como en la escena que abre este breve capítulo sobre Miles Davis y su primera grabación con Charlie Parker (pasaje prodigioso de culto entre los aficionados), estas líneas estarán dedicadas a revisar parte de la vida y obra de estos jazzistas colombianos, a celebrar su errancia pero también su permanencia y es que parte de su relevancia radica en la forma que tienen de ser universales, por haberse podido sorprender con el más humilde de sus colegas hallado en un pueblo de la Costa Pacífica de este país, con el ronroneo de los autos o con la dimensión de lo latino tan exótico ahora como en el comienzo de los tiempos.



Gilberto Arnedo (Tico)

A los Arnedo les ha sorprendido la visita de los grandes del jazz, tanto como la salutación de los que viven en pequeñas comarcas, durmiendo a la sombra de palmeras de chonta y duendes juguetones. Se codean con colegas de otros lugares del mundo. Han ido y vuelto con el pasaporte que su propia música les proporciona y su casa en últimas es el mundo. Bien podríamos ponerlos en una reservada reseña, en un directorio total de la historia del jazz que de por sí es una sola y no en el incidente suelto de lo local.

De alguna forma ellos también han estado descalzos en un estudio de grabación, carcomidos por un ansia indescriptible de hacer su mejor intervención solista, de divisar las tierras de otras orillas y de caer en la sorpresa de encontrar ese alguien que de súbito cruza la puerta del insonorizado cuarto del estudio y sea ello una revelación.

## Breves biografías

Julio Arnedo nació en Turbaco, Bolívar, en el año de 1932. Su afición y amor por la música se debió, de una parte, al hecho de estar rodeado por un ambiente musical propicio puesto que primos, tíos y algunos familiares más interpretaban algún

instrumento; y, de otra parte,

que a muy temprana edad su padre le regaló una ocarina la cual solía tocar con la frecuencia de quien descubre una nueva pasión.

Cumplidos los diez años de edad, el padre de Julio muere no sin antes haberle dejado algunas nociones musicales y otro regalo que en breve tiempo él comenzó también a dominar: una flauta dulce. Pasó entonces a estudiar con uno de sus tíos, quien al ver su disposición artística le condujo a aprender solfeo en un lapso de

cinco meses, “sin coger un instrumento” y sólo de regreso a casa podía aplicar lo aprendido en la flauta dulce que fue su entrenamiento para pasar al clarinete.

Con este “viento” la aventura del viaje verdadero daría comienzo. Pasado año y medio de estudio, Julio y el clarinete se matriculan en la banda de su pueblo natal, Turbaco, conformada básicamente por gente de casa y familiares. Aunque duró poco tiempo con ellos, recuerda la experiencia con afecto y casi con devoción, pues ésta sería la antesala a su entrada a diferentes orquestas de la ciudad de Cartagena, a donde viaja para ser parte de la agrupación de un primo hermano llamado Egberto Sotomayor, a quien llamaban “el cepo del pollo” puesto que era muy joven para ser un director, pero es que todos eran muy jóvenes allí, de tal modo que la orquesta fue llamada “Los Pipiolos”.

Luego formaría parte de otras alineaciones como la “Orquesta Melodía” del bajista Dámaso Tominson y la “Orquesta A Número Uno” dirigida por José Pianista Pitalúa. Aunque no dejaron ningún registro sonoro, estas agrupaciones llegaron a ser verdaderamente populares y reconocidas entre el público tanto del pueblo como de la ciudad, al lado de otra muy popular la “Orquesta Emisora Fuente”, que estaba de planta en la radio.

En 1951 Julio Arnedo llegó a Bogotá para conformar un nuevo conjunto con sus primos Arnulfo “Filio” Arnedo y Carlos, clarinetista a quien él mismo reconoce de excelentes condiciones musicales, con quienes trabajó alrededor de dos años en un cabaret, interpretando porros, cumbias y una clase de salsa tradicional que llamaban “guaracha”.

Ese cierto nomadeo podría recordar al mismísimo Charlie “Yardbird” en su más temprana edad, trabajando de un lado a otro, siguiendo la pista de Lester Young a través de sus discos de acetato en 78 revoluciones, comiendo frituras en alguna esquina cercana a un bailadero de swing o conduciendo un camión de alguna lavandería local mientras arma un “pucho” de tabaco con una sola mano. Parte del acto de llegar a ser un músico se refiere a la información que se maneja, las aventuras reales que se tienen para contar y la experiencia adquirida yendo de un lugar a otro.

En Bogotá, Arnedo conoce el ritmo, el trabajo mejor remunerado, el amor (pues conocería allí a quien hoy

día es su esposa), y por supuesto, la música de jazz. Su primer disco fue uno del saxofonista Coleman Hawkins (con quien guarda un parecido físico extraordinario) y luego vino una lista selecta de saxofonistas. Él, y después sus hijos, han atesorado una colección de discos modesta pero significativa. En el ambiente de sus apartamentos la música crece como una enredadera silenciosa y transparente. Lugares de vivienda y un poco también de trabajo, en donde el aire parece penetrar un poco menos denso y acaso el sol se demora un tanto a sentarse a escucharles tocar, aunque sea un ensayo rutinario de escalas o un calentamiento.

Las rutinas de las orquestas de comienzos de los años cincuenta en la ciudad incluían números de música muy suave: jazz, boleros y extractos del repertorio de Daniel Santos. O por lo menos era buena parte de lo que esta primera banda interpretaba. A esta formación pertenecía también su primo “Filio” Arnedo quien murió hace unos tres años y con quienes se dio a conocer en el ámbito artístico local.

## **Julio Arnedo, pionero de la noche jazzística bogotana**

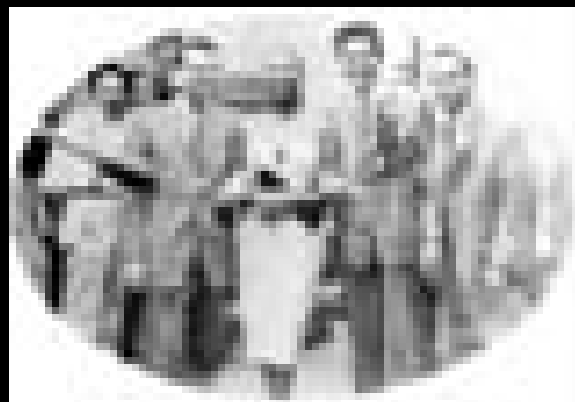
La década de los años cincuenta fue para Julio Arnedo una época en la que el trabajo en sitios nocturnos no escaseó. Se terminaba un contrato en un lado y a los dos o tres días uno nuevo aparecía sin mayor problema. En 1959 se fundó una orquesta cuyo vocalista era el cubano Pepe Reyes, radicado en Colombia, con la cual hubo oportunidad de hacer giras para tocar en ciudades como Manizales, Cali y Medellín.

Para esta década, el maestro Arnedo era diestro en la interpretación no sólo del clarinete sino también del saxofón alto. Sin embargo su dedicación está centrada hoy día sobre el saxofón tenor y el clarinete fue abandonado gradualmente, quizá por el hecho de haberlo perdido un día en uno de los sitios donde trabajaba en ese entonces: una mañana simplemente no lo encontró en donde lo había dejado guardado.

Cabarés, grilles y otros establecimientos muy respetables fueron el escenario vital donde se movieron él y otros músicos prestantes. La gente sabía comportarse muy bien, prácticamente nunca se presentaban problemas y lo mejor, un músico estaba menos expuesto con su casi



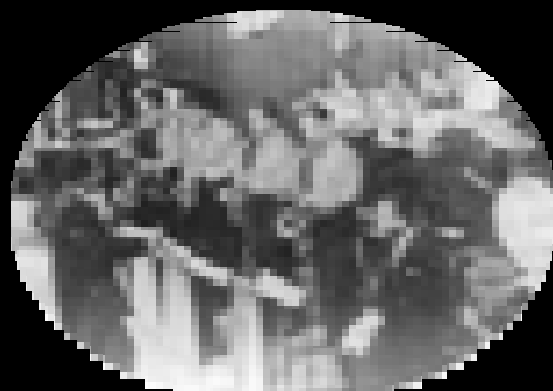
*Julio Arnedo, 1995*



*(De izquierda a derecha) Alfredo Ramírez (batería),  
Celia Cruz (voz) y Julio Arnedo (saxofón)*



*Orquesta Marco Gilkes, 1964*



*Orquesta de Pepe Reyes, 1959*



*Grupo Mamboré. Entre otros Luis Pacheco (conguero),  
Julio y Toño Arnedo (saxofonistas), 1988*



*Sexteto de Pepe Mena, 1962*

siempre costoso instrumento al hombro, en las frías madrugadas capitalinas. De la reluctancia del saxofonista Víctor Vargas, solista de la Banda Nacional o Manuel Tejada, “el pote”, padre de uno de los más jóvenes y talentosos jazzistas de la escena actual, habla el maestro Arnedo como figuras de “la cuerda del saxofón”, sin olvidar otros como Efraín Moreno, “Cholo” Gallardo y el mismo Lucho Bermúdez, con quien Arnedo trabajó en una ocasión para la feria tradicional del turismo en Girardot, como reemplazo del saxofonista barítono de planta.

Son varias decenas las grabaciones hechas por el maestro Julio Arnedo en el curso de cerca de cincuenta años de carrera artística, de las cuales no tiene él mismo ni una sola. Grabó con la orquesta de Marcos Gil, Nico Medina (con quien trabajó en un programa radial que iba de 8:00 a 9:00 de la noche en la emisora Nuevo Mundo), y Tomás Di Santos, entre muchos otros de los artistas de música tropical que alcanza a recordar. Y es que el maestro Arnedo no ha sido un artista exclusivo del jazz y otros géneros le han seducido a tal punto de haber sido acompañante de artistas tan populares como Rolando Laserie, Agustín Lara, Pedro Vargas o Celia Cruz.

A ellos les conoció trabajando con las orquestas que el espacio radial “la Hora Philips” contrató durante ocho años (entre 1965 y 1972) en la ya mencionada Nuevo Mundo, que hoy día es Caracol y por eso el mismo álbum familiar que contiene pasajes cotidianos con los parientes, está lleno también de recuerdos sorprendentes al lado de orquestas que de sólo verlas se les siente el “swing” y fueron la parentela que dio de comer a una familia entera y por cierto numerosa de profesionales.

En el “Grill La Pampa”, Julio Arnedo comenzó a tocar en el año 1972 y su sexteto alternaba con el de planta llamado “La Orquesta Tropibomba”. Para ese momento el jazz era un asunto de secreta magia, en el cual sólo podían jugar un papel importante los verdaderos iniciados. El baterista Javier Aguilera lo relata de esta manera en su texto breve “30 años de música en la noche bogotana”:

*“Al final de un pasaje comercial de la carrera 13 con calle 59, quedaba la puerta del grill “La Pampa”, pero el transeúnte que pasaba por la 13 después de las nueve de la noche de Lunes a Sábado (sic), alcanzaba a escuchar*

*la música, como si el corredor de 40 metros que lo separaba de la puerta, fuera una sordina. (...) entre los artistas que se presentaban noche a noche (sic) en La Pampa, estaba el grupo de Plinio Córdoba (...) un selecto grupo de músicos, inolvidable e irrepitible. Armando Manrique al piano, Pepe García al contrabajo, Julio y Carlos Arnedo en el alto y tenor respectivamente, Plinio en la batería, Willy Salcedo que para esa época debía tener 16 años en la conga (sic) y Jairo Likasale con su chispa e inteligencia, como cantante”.*<sup>1</sup>

Desde los años setenta, en medio de un sinnúmero de anécdotas de las cuales da buena cuenta el texto completo anteriormente citado, el jazz creció como fenómeno para minorías con buen oído y sentido de lo estético. Un fallecido cantante que cambió tres veces de ataúd, la visita de David Carradine y su hallazgo con la batería de Germán Chavarriaga en un bar de jazz o la estruendosa noche en la cual Antonio Arnedo





Antonio Arnedo (Toño)

comparte escenario por primera vez con las figuras importantes del jazz local, cuando aún no era un instrumentista, son parte de esa historia que vibra por ser contada y en la cual esta familia de músicos ha protagonizado varios pasajes.

## Meditación

Sería muy audaz afirmar que la ciudad está experimentando un renacimiento “jazzístico” con la incursión de horas académicas dedicadas a la apreciación, interpretación y/o historia del género de jazz en las escuelas y facultades de música en el país; de igual forma, afirmar que la aparición del festival de “Jazz al Parque” o los festivales universitarios o independientes de algunas casas culturales o salas concertadas, verdaderamente haya contribuido a ese “renacimiento” del cual la vox populi ha

estado hablando en los últimos años. Pero no podemos negar que el aporte de estos eventos y estas plazas ha sido definitivo, por su carácter casi siempre pluralista, ecuaníme y abierto a escuchar propuestas novedosas.

Por festivales como estos hemos sabido de jóvenes talentosos como son los tenoristas William Rojas, Oscar Amórtegui (nuevos residentes en Estados Unidos desde comienzos de este año) y Francisco Dávila; el trompetista Juan José Ortiz; el multi-instrumentista Manuel Tejada; los sorprendentes bajistas Juan Sebastián Monsalve, Juan Carlos Padilla, Ricardo Barrera Tacha, Juan Carlos Rivas y Alfonso Robledo; los pianistas Simón Char, Alberto García, Manuel Borda, Gabriel Guerrero y Ricardo Uribe o los bateristas Víctor Bastidas y Paul Votteler (residenciado en Estados Unidos, fue recientemente telonero de Sting con su propia banda), y que son parte de una generación que en su mayoría no ha llegado a los treinta años y/o que escasamente supera esa edad, dedicados por completo a la música de jazz, a la docencia, a las grabaciones de discos del género y a las presentaciones en vivo.

Esa pléyade (por cierto incompleta pues la nómina es mucho más extensa), podría resultar el pivote de algo importante que está sucediendo para la música de jazz en Colombia. Y si se piensa en la producción en el último año de por lo menos cinco discos entre jazz moderno, jazz fusión, blues tradicional y algo de jazz rock, todos con carácter independiente (los sellos disqueros dándole la espalda a estas producciones), es porque sí está pasando algo, como un indicador, de lo que los artistas quieren y saben que pueden y deben hacer.

¿Qué mueve la creación de estos artistas?, ¿a qué obedecen sus expectativas?, ¿qué les motiva, qué les seduce, qué les resulta inquietante? Las respuestas constituyen un terreno inexplorado todavía. Seguramente las respuestas corresponden al perfil sanamente voluntarioso que invade el alma no sólo de un artista que descubre que en verdad lo es, sino de aquel que se sabe sitiado por el miedo, en un “tiempo de asesinos”.

Antonio y Gilberto, los hijos músicos del maestro Julio Arnedo, no son la excepción a esos cuestionamientos. Miembros –digámoslo de este modo– de una generación a medio camino entre el fenómeno “Macumbia” (una ambiciosa producción musical del maestro Francisco Zumaqué) y las tecnologías rampantes



del programa “Cakewalk” que le permite al músico escribir, transcribir y escuchar melodías o armonías a través de una tarjeta de sonido y un buen par de monitores de audio, sin mencionar que su mayor utilidad está en la de ser un completísimo estudio de grabación compatible con cualquier idea, género o formato.

Es decir, miembros de la generación cercana a los cuarenta años de edad que de alguna forma enlaza figuras como la de su propio padre, los pianistas Eddy Martínez y Joe Madrid, el guitarrista Gabriel Rondón (entre otros personajes que pasaron ya de los cincuenta), con los jóvenes que están saliendo de las academias con un vago conocimiento del pasado musical colombiano, pero con una guía acertada sobre manejo del MIDI.

Es audaz pensar en una nueva generación de hombres de jazz colombianos. Aunque si la licencia se permite, a ella pertenecen tanto los que la sueñan como quienes en ella trabajan incansablemente día y noche.

No es exagerado –a diferencia de esta audacia– maravillarse con la dedicación, autenticidad y decisión con la cual los Arnedo asumieron su oficio no sólo por el tiempo que tomó sus respectivas formaciones, sino también por haberlo hecho como debiera ser siempre: en el momento que consideraron más justo en sus vidas.

## **Los hermanos “Toño” y “Tico” Arnedo**

Ambos crecieron en un ambiente musical. Si bien su padre estuvo ausente demasiado tiempo por un trabajo que lógicamente así lo exigía, la casa estaba siempre llena de música de jazz. Los demás hermanos crecieron para convertirse en ingenieros. Gilberto fue iniciado a temprana edad en la música. Curiosamente Antonio siempre tuvo una intuición (para fortuna de sus admiradores, equivocada) de que jamás iba a ser músico.

Nacido en Bogotá en 1962, Gilberto Arnedo conocido por sus amigos y por su público como “Tico” comenzó a estudiar el clarinete a la edad de 8 años, con su tío Carlos Arnedo en alguna visita que hizo a Bogotá y coincidiendo que también su padre Julio Arnedo tomaba clases con él.



*Tico y Toño, 1969*

La flauta dulce fue también un instrumento importante en el desarrollo del talento no sólo de Tico, sino de su padre y de su hermano Antonio. El jazz fue su música favorita desde siempre y su inclinación por ser músico es antigua y se remonta a épocas de infancia, incluso anteriores a comenzar a hablar.

Desde chico estuvo en compañía de músicos amigos de su padre en grabaciones y ensayos con él, hecho que lo motivó desde siempre. Comenzó a los seis años a tocar el clarinete y hacia los ocho años de edad sabía solfear (leer música en el pentagrama), un poco antes de aprender a leer y a escribir bien. No asistió a colegio alguno y siempre tomó clases en su casa con tutores. A los once años ingresó al programa infantil del Conservatorio de Música de la Universidad Nacional en donde, gracias a los conocimientos adquiridos previamente, pudo avanzar dos semestres en uno solo de tal manera que en un año había avanzado el equivalente a cuatro semestres. Volvió a ingresar a los 29 años para profundizar en el estudio de la flauta travesera y en ese lapso estuvo traba-

jando profesionalmente en diferentes grupos, auditorios y grabaciones.

El maestro Tico Arnedo parece extraviarse en un mundo subyacente al otro lado del espejo de una vida dedicada por entero a la música. No parece haber en él cortes, disecciones. Piensa la vida como un todo y no como una sucesión de hechos marcados por fechas, itinerarios o eventos fragmentados. Siente que la vida le ha pasado como una totalidad que no necesariamente debiera evocarse porque ha sido benévola con él y con su constancia.

La vida misma le resulta un aliciente para permanecer en ella, gracias a una gran capacidad de asombro que nunca le ha abandonado. Cada vez siente que la vida es mejor y tiene un tono especial para maravillarse con ella.



Julio Arnedo

El eco de esta actitud se traduce en su postura relajada, en su modo de relatar pequeñas historias con frases completas pero separadas una de otra, como si se tratara de las partes que paso a paso compondrán una progresión armónica. Y lo logra. Su vida es una totalidad de sentido que no puede ser entendida sin la presencia de sus partituras, sus discos, sus amigos y Dios.

No enfatiza la molestia que le produce la tendenciosa actitud de encasillar ésto o aquéllo. Apenas se siente la distancia que toma frente a esos intentos –muchas veces inútiles– de poner todo en un gabinete de complejos y múltiples compartimentos. Y es que esa levedad que tienen sus palabras difiere del furioso y orgánico sonido que tiene su saxofón tenor. Es de una rabia especial, sensible ante cosas que seguramente le angustian del entorno (es cronista de su tiempo, contador de historias globales con la música) pero le aburre que se haga un paralelismo, por demás inútil, entre la bella furia que tienen varias de sus intervenciones solistas y la aparente manera apacible que tiene de estar en el mundo.

“We murder to dissect” asesinamos para disecar, parece decir, como si estuviésemos autorizados a trabajar como entomólogos de lo que vive en el aire y en los rincones. Cazamos la magia de lo que no está circunscrito y dejamos escapar lo verdaderamente esencial. Quienes le hemos visto y escuchado tocar, sabemos que ha llegado un poco más allá de la mitad de su camino como artista, pues ha encontrado su sonido; en él se siente a gusto y puede moverse dentro de él cómodamente como en un tibio gabán.

Lograr “sonido” en música es sólo uno de los ingredientes más difíciles de alcanzar; o de poner en el aderezo que cocinará una buena obra. Esto se refiere a “sonar” distinto a otros intérpretes que comparten el mismo instrumento y hasta la misma marca. Se refiere al tono, al color, a la tesitura e incluso a cierta textura que es única, como una impronta indeleble, como un inconfundible sellito que hace que Miles sea Miles desde la época de su álbum “Birth of the Cool” (¡y aún antes!) hasta su última época de trabajo con elementos de “trip-hop” y música electrónica programada.

Esto mismo, sólo obtenido con estudio, disciplina y un amor pasional por el oficio, es lo que logra un resultado satisfactorio en materia de “sonido”. Es como un

poco más de la mitad del camino que hay que recorrer en música. ¿Donde termina el camino?, nadie lo ha sabido, pero se trata de un ejercicio espiritual y vitalista, diario y religioso.

Lo espiritual se refleja en el maestro Tico Arnedo en la manera como conduce un concierto, como se relaciona con el instrumento (piensa, igual que su padre, que fue una escogencia propia y no una orientación inversa en la cual es el instrumento el que escoge a su intérprete), y la explicación de por qué su sonido posee algo de rabia desbarata cualquier pretenciosa interpretación: se lo debe a cierta rebeldía que posee pero decididamente a la gran admiración que guarda hacia su maestro John Coltrane.

“Naturaleza viva” (tan sólo una de sus varias composiciones originales) es un buen ejemplo de la vitalidad, la relación con Dios y con la naturaleza y sobre todo de esa sincronía que mantiene con los elementos o herramientas musicales usados como un grupo de pinceles para pintar el gran lienzo de una experiencia interior. En el caso de Tico Arnedo, su fluída flauta traversa o su temperamental saxo tenor como puntilladas a un mundo personal que debe exponer y siente digno de contar.

Las filosofías orientales y las artes marciales atraen a este músico multi-instrumentista, por su movimiento, por su capacidad de traslación hacia mundos espirituales posibles y presentidos en la intrínseca propuesta. El respeto y el amor por Dios le fue inculcado por su madre y la gentileza que lo distingue proviene especialmente de su padre.

Tico Arnedo es un hombre cordial, amable, franco y de pocas palabras para expresar su oficio, y por modestia, muy moderado al hablar de su obra, de su trabajo, de su actuación dentro del mundo de la música, a pesar que deben ser ya muchas las situaciones dignas de apuntar dentro de lo que podría ser una especie de manifiesto artístico en cerca de 25 años de carrera profesional.

## **Toño Arnedo: traductor de Colombia en formato jazz**

Toño Arnedo encontró a un músico retirado de la banda de su pueblo en un bus intermunicipal, camino a algún recodo de la geografía itinerante del jazzista y sus

pesquisas en el territorio de lo vernáculo. Se trataba de un colega clarinetista, cuyo fraseo era intermitente y pausado como un mensaje de telégrafo. Arnedo, al preguntarle el origen de tan extrañas frases, recibió de otro compañero de viaje la explicación de cómo el músico había perdido la razón y que solía tocar las líneas que había aprendido de memoria con el paso de los años en la banda donde actuaba como acompañante.

Un grupo de notas en apariencia inconexas, fragmentadas, fueron la base para componer –respetando el sentido original– un tema de viaje, por llamarlo de alguna forma, intitulado “Clarinete solo”, del disco “Travesías” una de las clásicas piezas de fusión de jazz y ritmos tradicionales del maestro Toño.

La anécdota es contada por su autor (en este caso y en varios más, un Toño Arnedo compositor -recopilador de una serie de fuentes orales tradicionales), y al protagonista le ajustó como anillo al dedo, desde entonces, el apodo de “pitosolo”, un personaje pintoresco de por sí que imagina su banda, apostado en una esquina, repitiendo las frases que corresponden a su parte y esperando siempre el compás en el cual le corresponde entrar.

Estas son las fuentes de donde beben el talento y la imaginación inquieta de un jazzista colombiano de reconocimiento internacional. “El duende” (publicado en su más reciente producción discográfica, llamada “Colombia”), es otro de los temas que proviene de una historia mágica y singular, a la cual se debe dar el crédito total que la sostiene.

Antonio “Toño” Arnedo, nació en 1963 en Bogotá y le sucedió, en varias ocasiones, ser relacionado súbitamente con su hermano pues siendo niños el parecido físico era mucho más notorio que ahora, y esto tiene importancia pues fue de este modo como empezó a relacionarse estrechamente con el ambiente de los músicos y entonces le decían, eres hermano de Tico, eres el hijo de Julio, ¿qué instrumento tocas? Y él respondía inseguro: saxofón.

Pero no era saxofonista. Era un estudiante de geología. Era un estudiante de muchas cosas, como que divagó por cinco carreras diferentes y al final volvió a geología “con la esperanza de no pasar”. El saxofón lo tenía reservado –sin saberlo– para mucho más tarde.

De niño escuchó las clases que su hermano recibía de su padre, mientras jugaba cerca de ellos. Su padre no incentivó abiertamente la opción de estudiar música como un asunto profesional a ninguno de los hermanos por razones como la experiencia difícil que para él había sido llegar a ser un músico reconocido y además porque nunca le quedó suficiente tiempo para dedicar a sus hijos.

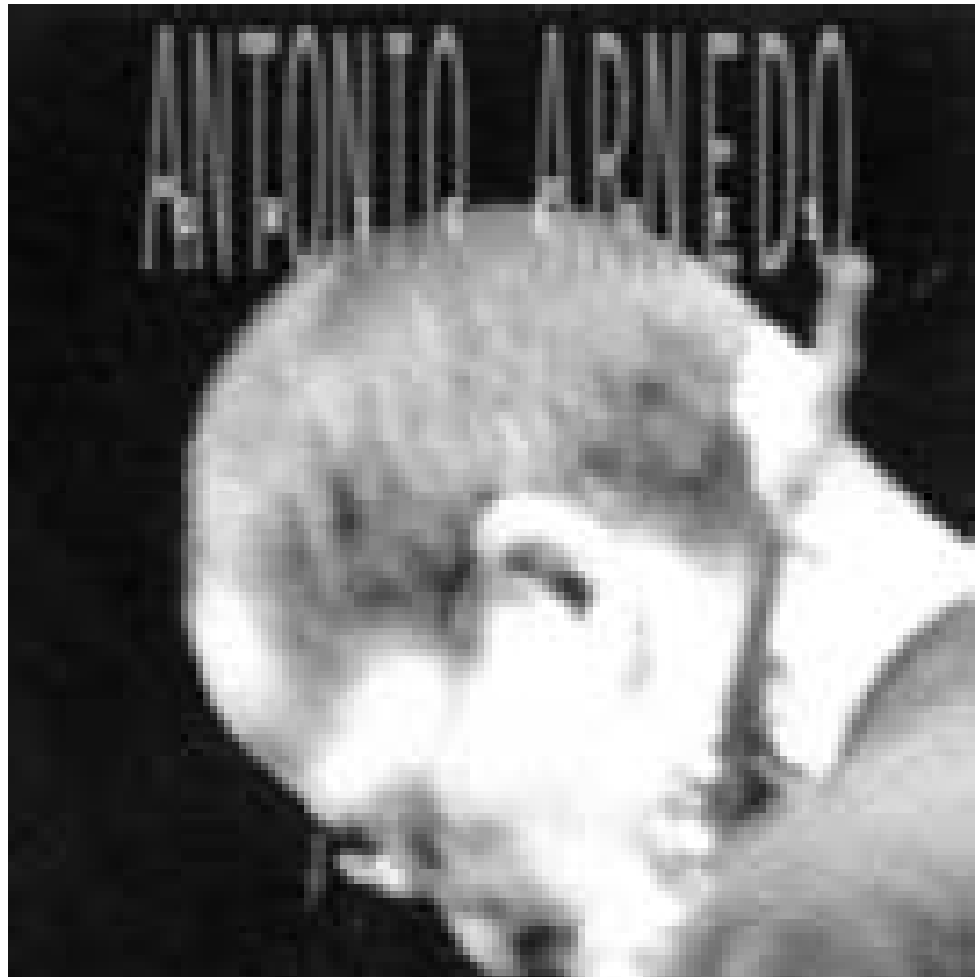
Acompañando a su hermano a las clases del Conservatorio de la Universidad Nacional, se fue convirtiendo en asistente (y esto él mismo lo reconoce ahora como fundamental), una situación fortuita que no estaba orientada a que Toño se convirtiera en músico.

“Heptacordio” era el nombre de un conjunto de cámara al que Tico le invitó a pertenecer y estaba conformado por jóvenes músicos que a pesar de lo

difícil del formato (tenían flauta dulce y flauta traviesa a la vez, guitarra, piano, etc.), fue afortunado gracias a los integrantes que hicieron arreglos para los disímiles instrumentos.

Sin ninguna disciplina real comenzó a estudiar guitarra. Visitó a su familia en la Costa y en Ecuador y por necesidad de independizarse de su casa paterna ingresó a su llegada a otro trío que presentaba música colombiana en algunos sitios, o para acompañar ballets, esta vez interpretando flauta dulce. Fueron dos años de merodeos en torno a la música en donde incluso interpretó el bajo motivado apenas por la pura necesidad de trabajar y sostenerse. Un bajista muy regular como él mismo lo confiesa.

Anteriormente se había matriculado en la facultad de Geología de la Universidad Nacional, pero asis-



tió un mes; luego pasó a la Academia Colombiana de Ingeniería, para regresar a Geología en la cual pasó esta vez los dos años que coinciden con el experimento del trío.

Sucedió también algo singular pero definitivo. Alguien estaba ofreciendo un saxofón a su padre y en el preciso momento que Toño entró al apartamento, el personaje estaba cerrando el estuche. Le interesó comprar el instrumento a plazos, como un pequeño intento de negocio que el vendería más tarde a un precio mayor. Sabía que no iba a ser músico y luego de mantener guardado ese saxofón debajo de la cama, empezó a tocarlo, a ir a los sitios en donde trabajaban su hermano o su padre, le dejaban intervenir de vez en cuando, pero lo hacía muy mal.

Por esta vía conoció a dos contemporáneos suyos: el pianista caleño Juan Vicente Zambrano y el baterista Satoshi Takeishi. Habían acabado de regresar de la escuela de la Berkelee College of Music en Boston e invitaron a Toño para tocar en el lugar donde ya ellos trabajaban: uno de los tres o cuatro sitios donde se tocaba jazz en Bogotá. Sencillamente le favoreció una asociación de fisonomías con su hermano para merecer esta invitación de parte de los dos profesionales e igual sucedió con el dueño del lugar. Era definitivamente uno de los Arnedo.

La –de alguna forma– premonitoria noche del 23 de noviembre de 1983 se convirtió en una especie de señal, vista ahora en perspectiva, para el muy joven Antonio Arnedo; y es que allí se encontraban reunidas (como quizá nunca ha vuelto a suceder), casi todas las personalidades relevantes del jazz criollo de ese momento y que todavía son sumamente importantes como el bajista Armando Escobar, los bateristas Javier Aguilera y Germán Chavarriaga, el guitarrista Gabriel Rondón, los pianistas Joe Madrid y Eddy Martínez, el director Francisco Zumaqué entre el público, entre otros más.

Probablemente le causó impresión no sólo la gente allí reunida sino la talla de un Juan Vicente Zambrano, con mucha información, con mucho compromiso, y esto le hizo pensar que había algo más allá, dentro de la música misma, en lo cual él todavía no había reparado y esta noche se le habría de revelar.

Esa noche Antonio no pudo dormir. Tocó muy mal. Recuerda haber tocado un tema que conocía bien, pero no logró ni siquiera una mediana exposición del mismo, así que no le dejaron volver a intervenir en toda la noche. Cuando le tocaba su parte terminaban el tema y es que, en verdad, él todavía no era saxofonista.



*Julio Arnedo con Jane Mansfield, 1965*

No fue una noche muy afortunada para él como músico, pero la experiencia le marcó hasta el punto de haberlo entusiasmado a seguir frecuentando éste y otros lugares como “La Teja Corrida” donde actuaba Gabriel Rondón, intentando poco a poco que le dejaran participar en la movida jazzística. En febrero de 1984 dejó la carrera y empezó a estudiar saxofón, esta vez con una intención poco más que seria.

Luego sucedieron una serie de pequeñas coincidencias como el planteamiento de una banda que el maestro Francisco Zumaqué deseaba conformar con una imagen fresca, llena de jóvenes talentos, para llevar a cabo un proyecto de música colombiana con arreglos de jazz que habría de convertirse en la obra “Macumbia”.

El maestro Arnedo cuenta que mucho le ayudó el hecho de ser hijo y hermano de dos talentos auténticos. Él era un aprendiz, que tuvo la posibilidad de intervenir en un trabajo ambicioso que soñaba proyectarse nacional e internacionalmente, pero que desafortunadamente no contó con suficiente tiempo para lograrlo mucho mejor de lo que es. De cualquier modo se sabe que “Macumbia” marcó un momento importante, refrescante y emotivo para la música de jazz en el país.

El bajista Lisandro Zapata, el baterista japonés “colombianizado” Satoshi Takeishi, Juan Vicente Zambrano en el piano, el conguero Luis Pacheco y el trombón de Gustavo García fueron sólo una parte de esa conformación de alguna forma legendaria, la cual paralelamente acompañaba arreglos que el maestro Zumaqué había hecho para música de Lucho Bermúdez. Julio Arnedo, solista de la Orquesta Sinfónica para ese entonces, “se quitó” del camino, dice Toño, para darle paso y oportunidad de participar en ese proyecto.

El año 1984 fue uno de los más intensos y de más trabajo forzado para el maestro Toño Arnedo, comenzando por el ritmo rutinario de estudio todo el día desde las ocho de la mañana, ensayos con el proyecto “Macumbia” de domingo a domingo y actividades adicionales de conciertos casi semanales. Su madre le sacó de la ciudad un 28 de diciembre, completamente extenuado, pesando 47 kilos con ropa, para descansar casi obligado en Quito, en donde el preámbulo fueron tres días seguidos de sueño.

“El medio de la música en Colombia es desmotivante en general, no es constructivo...es... destructivo” afirma Arnedo y a pesar de tener esa claridad, de ese año intenso provino la idea de formar su propio grupo (participó en “Boranda”, que eran casi los mismos músicos de “Macumbia” pero sin Francisco Zumaqué y con la adición de Kike Santander en el bajo), y la idea de aprender la esencia de la música colombiana empezó a estar sólida y clara en su alma. De allí y de las grabaciones que comenzó a realizar con Takeishi, provienen los trabajos aparecidos nueve años después en formato de disco compacto.

## El Berkeley College

Fue Gabriel Rondón quien le avisó a Toño Arnedo de un concurso anual para músicos de todo el mundo, convocado por el famoso “Berkeley College of Music”, institución de Boston cuya prestancia es reconocida mundialmente, entre otras cosas por su “Thelonius Monk Contest”, concurso al que Toño viaja como finalista en representación de Colombia, luego de haber sido aceptado a través del material enviado, en la fecha última de entrega, meses antes a ese lugar.

Otro 23 de noviembre intenso para el saxofonista. Año 1991. Allí estaba nuevamente rodeado de autoridades mundiales en el campo de la música de jazz, recompensado por la justicia poética de un tiempo recuperado en exactos ocho años de estudio y actividad artística. Aunque en el concurso resultó vencedor el ahora reconocido saxofonista Joshua Redman, para Arnedo la noche tuvo otras varias recompensas como haber conocido al decano de “Performance” de la institución, quien dijo le iba a ayudar.



La oportunidad de participar allí se la atribuye Arnedo a su “buena estrella” y como sea le dio opción de foguearse con instrumentistas con carreras sobresalientes y hojas de vida voluminosas como la de Todd Williams, saxofonista de Wynton Marsalis para ese entonces o Patrick Zimerly sorprendente por su forma de tocar. De igual manera le permitió acceder a una beca de matrícula para estudiar en la institución durante cuatro semestres (aunque el programa dura ocho, él tuvo que hacer el esfuerzo doble de lograr completar todo en la mitad del tiempo) y tuvo que obtener otra beca a crédito en Colombia, para sufragar los gastos de vivien-

da y alimentación que no se incluían en el ofrecimiento de “Berkeley”.

A su regreso la perspectiva técnica de la música ha cambiado, pero no su dimensión emotiva. Persiste en la intención de trabajar la música colombiana para ser fusionada con el jazz y crea lo que en el curso de la década pasada llegó a ser una especie de hito para el joven público nacional e internacional y que es aquello posible de encontrar sólo en sus discos “Travesías”, “Orígenes” y “Colombia”, auténtica música colombiana con aire moderno, global y, por supuesto, muy jazzístico debido a los elementos característicos del género como la libertad expresiva, la apertura del recurso estilístico y la improvisación, que no es del todo extraña en ninguna música tradicional.

## Dios en sonido

Uno de los trasuntos no pocas veces discutidos en el jazz es este de su relación espiritual con los elementos de la naturaleza y más aún con los misterios supraterráneos.

John Coltrane es tan sólo uno de los muy influyentes músicos de jazz del siglo XX, caracterizado particularmente por su sincera familiaridad con la armonía espiritual y el movimiento del universo.

Dios fue su interés principal, la fuente de donde extraía seguramente parte de sus composiciones, su más grande pregunta y la razón por la cual tiene su música esa inefable belleza, ese torrente carismático que continúa fascinando a tantas personas del siglo XXI. Si algunas piezas musicales no

hubiesen estado basadas o arraigadas en profundas creencias doctrinales, nunca su grado emotivo habría llegado a ser tan alto, como en el caso del *Mesías* de Handel o la *Pasión según San Mateo* de Bach. Y de este hálito está frecuentemente llena la música de Coltrane.

Muy cercana a esta convicción, la música de Tico Arnedo posee ese movimiento seguro, nada artificioso, compacto, y si hace una genuflexión es sólo ante la sorpresa de encontrar lo bello en lo anodino, lo circunstancial y en lo aparentemente superficial y cotidiano, pero también en ese acto sencillo e íntimo de bucear en lo trascendental.

El ruido de la calle o el aburrimiento despiertan algunas veces la creatividad de Tico Arnedo. El paso no siempre raudo de automóviles y buses y sus intermitentes bocinas, han hecho que acontezca el no siempre de visita “leit – motiv” en el espíritu de este músico, para quien pasar mucho tiempo fuera de casa resulta urgente y apenas necesario.



Visitando estudios de grabación, amigos o facultades de música como la de la Universidad Javeriana en Bogotá o yendo a ensayos y presentaciones con sus colegas de empeño y profesión, emplea Arnedo parte del tiempo que, por cierto, puede percibirse que resulta caro a su disciplina.

Estudiar es un asunto verdaderamente imprescindible. De hecho Julio, su padre, le antepuso a Tico, una vez tomada la decisión temprana de seguir carrera en música, que esto habría de ser un acto total, no una escena simple que quizá lo conectara con otra diferente intención profesional, sino la invitación al gran viaje, a la manera de los personajes de un escritor

como Jack Kerouac, que siempre van errando por el mundo, por las autopistas, en vagones de carga de trenes con mercancía, rezando una oración y compartiendo un pedazo de queso para poner en un pan duro que otro viajante trae.

Por esta razón, Julio propuso a sus hijos músicos la rutina que muchos inician pero pocos cultivan como una razón sagrada, como una regla autónoma y de auto-crecimiento, que es la práctica diaria del instrumento, en lapsos tan exigentes que escasamente se ven interrumpidos por las horas de comida.

Escuchar música de diferentes instrumentistas y compositores como Duke Ellington, Miles Davis o Sonny Rollins, alimenta y es parte de esa disciplina y de ese horario impuesto por compromiso con una búsqueda estética. La visita de un estudiante que toma clases particulares en el apartamento que comparte con sus padres (cercano a la autopista norte con 154) también será parte de las pocas interrupciones, o un descanso mínimo difícilmente autoconcedido.

Son ocho horas de estudio, de concentración, casi de embeleso y de romance con la música. Cuando no está tocando, está pensando en tocar, en la manera como sonaría esto o aquello, divagando sobre una idea recientemente aparecida en su cabeza o quizá en un recuerdo de otro sonido que bien acompañaría un “riff” que de seguro será el adecuado.

Tico Arnedo está en una búsqueda mayúscula que le resulta insistente y clara y es la de la música por sí misma. Él mismo lo dice con propiedad. Es un hombre de ciudad pero siente estar anclado en un país maravilloso que a su vez lo instala en una encrucijada. Siente que a esta ciudad, aunque remoto parezca, llegan los golpes del tambor africano o por lo menos su herencia. Los sonidos de la selva aderezan también el acto creativo del multinstrumentista bogotano y es en los Andes donde parece sentirse más a gusto.

Lugares geográficos, esencias, sensaciones y lejanas presencias son apenas premoniciones e intuiciones que estimulan la obra en marcha de uno de los más populares y apreciados jazzistas colombianos.

De una espiritualidad honesta, nunca tardía, surge como del espejo del corazón de este saxofonista portentos, un hálito inundante y contagioso de rabia y vitali-

dad, quizá como resultado de una tormentosa *temporada en el infierno*, que al decir del poeta francés Jean Arthur Rimbaud es el camino mediante el cual un artista se hace “vidente”:

“...el poeta se hace vidente por medio de un largo, inmenso y razonado desarreglo de todos los sentidos. Él mismo busca todas las formas del amor, del sufrimiento, de la locura; él mismo consume todos los venenos, para no guardar sino sus quintaesencias, inefable tortura para la cual requiere de toda la fe, de toda la fuerza sobrehumana, y en la cual se vuelve entre todos el gran enfermo, el gran criminal, el gran maldito... ¡y el supremo sabio! ¡porque ha llegado a lo desconocido!

## **De la creación espontánea, la improvisación y los temas en el jazz**

Una extraña, singular y poco razonable idea debe merodear la intención de convertirse en un hombre del jazz, especialmente dentro de un país cuyo oído está gobernado por los vaivenes de la mejor estrategia publicitaria, cuya estridencia es manifiesta en lo insolente, vacío y efectista de estribillos que invitan a mantener el estado superficial de una falsa emotividad popular.

No obstante, la idea es semilla de felicidad auténtica para quien siente ser llamado a sobreponerse a esa gran mayoría de oídos que para infortunio de esta música de raigambre y estilo, están viciados por lo inconsútil de los temas que suenan todo el día en la radio comercial. Por ende es extraña y un poco irracional y obedece más bien tanto a un llamado académico, como a una busca estética propia.

Escuchando hablar a los Arnedo, la idea de convertirse en jazzista es reposada. Proviene de una secreta pero sincera convicción personal, de una especie de concentración natural que a su vez obedece a un llamado ulterior –paciente y a la vez acucioso– capaz de animar una inclinación y un talento definitivamente acertados.

A Sun – Ra, el más alucinante de todos los músicos de jazz del siglo XX, por la astucia fulminante con la cual logró combinar elementos de una quizá elaborada neurosis personal con auténtica música de jazz de tono



psicodélico y delirante, esta idea de hacerse artista –en él especialmente exacerbada– parece haber nacido de una iluminación cósmica, etérea, supraterránea y de cualquier modo, fantástica, pues dijo siempre que su música era alentada por fuerzas que percibía vitales desde el espacio exterior.

Para Herman Sonny Blount (conocido como Le Sonny'r Ra o sencillamente Sun Ra), creación, meditación y producción eran herramientas tomadas de una misma gaveta y de una misma procedencia, el arte de conjurar el movimiento de los astros y sobre todo, de poderse expresar con absoluta naturalidad. Fue una especie de super-hombre (a la manera nietzscheana) atormentado por la prisión de un cuerpo que terminó enfermo y decaído, como paradoja de una naturaleza que quiso subvertir.

Su música era externa. Vertía de una fuente natural fresca, pero íntima e interior y la proyectaba a lo más lejano que podía imaginar. Su iluminación provenía de esa cierta secreta neurosis que casi todos padecemos, pero que él recabó a un punto ridículo pero afortunado para la historia de la música moderna.

Dicho de otro modo, su música era más un vaso comunicante, una intrincada y majestuosa forma de hallar un modo de hablar con los seres extraterrestres o las formas de vida lejanas en tiempo y espacio a este plano de la realidad, que tanto le resultaron valiosos en su vida.

Por esa razón solía trepar con esa especie de orquesta cofrade de lo místico y preternatural, hasta ciertas terrazas elevadas de la ciudad, para tocar una clase de jazz melifluido y atípico cuyo destino sería el sempiterno cosmos (léase “para enviar mensajes a sus hermanos más allá de la bóveda celeste”).

Por esto también su conducta excéntrica redundaba en atuendos llenos de bordados rococó, túnicas seculares, diademas, tocados y sobre todo una llamativa suerte de cetro hecho con alambres doblados artísticamente formando arbitrarias curvas que servían, al decir del mismo Sun Ra, de antenas de recepción de supuestos mensajes siderales.

Parte de la respuesta del proceso creativo en este caso podría ser encontrado en el modo como el artista proce-

de para llegar a un éxtasis propio, a ese “paciente desarreglo de los sentidos” para alcanzar el envenenamiento del alma como génesis de la creación y cuyo antídoto reposa aparentemente en la consecución de la obra, acaso la raíz misma del jazz.

Esta desesperación por “hacerse vidente” es bastante decir en la modernidad del jazz. Una obra bien concebida, técnicamente acertada y la vaguedad de un tema, son elementos suficientes. Cosas tales como las del anecdotario de Sun Ra, están reservadas para genios exaltados. Lo de los Arnedo es más bien lo cotidiano que no por serlo, resulta menos excitante.

Estas son las fuentes de donde beben el talento y la imaginación inquieta de un jazzista colombiano de reconocimiento internacional. “El duende” (publicado en su más reciente producción discográfica, llamada “Colombia”) es otro de los temas que proviene de una historia mágica y singular, a la cual se debe dar el crédito total que la sostiene.

De cómo aprendió Baudilio a tocar la marimba de chonta, es de lo que da cuenta esa pieza cantarina y transparente llamada “El Duende”. El instrumento es extraído de la palma de chontaduro, típico producto de la Costa Pacífica colombiana. Recuerda Baudilio cómo veía la marimba de chonta de su padre, envuelta en costales y algo escondida en el techo de la casa familiar. “Lo primero que tiene que hacer es construir su casa” dijo el padre de Baudilio como preámbulo a la respuesta que daría al muchacho sobre cómo aprender a tocar la marimba de chonta. “Una vez lista esa casa, escoja una chonta y haga su marimba; duerma a la sombra de ella y mientras duerme, el duende va a aparecer...y, cuando aparezca, no se vaya a mover, deje que el duende toque su marimba”.

Pero Baudilio no construyó su propia marimba y prefería sacar a diario la de su padre mientras éste salía a pescar. Un día en que la pesca entretuvo más tiempo al papá, Baudilio quedó dormido a la sombra del instrumento y en efecto el duende llegó y se puso a tocar la marimba. Él recordó lo que su padre había dicho y que una vez el duende se marchara, tomara los palos todavía calientes y empezara a tocarla. Y esa fue la forma como Baudilio aprendió a tocar marimba de chonta.

## After solos, play head

El músico de jazz es, por excelencia, el graduado en las lides del dominio de la técnica y la teoría musicales (cercano a un músico clásico, si de antemano no es uno de ellos, como sucede a menudo en Colombia), pero tiene audacia, creatividad y un aliento nervioso que lo hace improvisar.

El concepto de la improvisación es uno de los elementos más apreciados en el jazz y quizá el que mejor lo define. Sobre una línea armónica que involucra una serie de acordes no siempre convencionales, se construye una melodía, un “leit motiv”, la única parte que guarda cierto grado de recordación en una pieza jazzística y es a lo que los entendidos en materia llaman “tema”. La progresión armónica se repetirá una y otra vez para que sirva de telón de fondo a las intervenciones de los solistas que no son otra cosa que libres improvisadores, unidos sutilmente a la armonía mediante la sucesión de acordes.

Pero en el caso del “free jazz” y de algunos solistas representativos como Ornette Coleman o John Coltrane (quien sin pertenecer estrictamente a la corriente “free” era muy *libre*, versátil y hasta licencioso en su modo de improvisar), ese fino hilo conductor que liga una estructura armónica más o menos formal con la explosiva intervención del solo improvisado es apenas perceptible y a veces inexistente. En esto hay otro tipo de coherencia, más cercana al ámbito de la intuición, de la analogía por colores y sensaciones y sobre todo a los estados de ánimo.

## Jazz como ejercicio de autoconfesión

“¡No dejaré memorias!” es una de las máximas que envuelve la seductora y determinada obra de Lautréamont, el misterioso poeta maldito uruguayo de final del siglo xix. Y esa pareciera ser también la sentencia de algunos músicos cuya intención, seguramente más sublime a esto de grabar una cinta con sus obras originales, es la errancia por bares, restaurantes, auditorios, festivales y estudios de producción de “jingles”.

No se entiende cómo la industria de la música no haya devuelto su mirada y sus oídos para “prensar” a va-

rias figuras del jazz nacional, a no ser que recordemos la ya legendaria frivolidad con la que esta misma industria se solaza en la música “electropical”, cuyo discurso textual-conceptual se debate perezoso entre animales de la jungla y sus sonidos guturales, las prendas interiores femeninas, el doble sentido y las analogías fálicas o los aderezos que acompañan una cena popular, como máxima expresión del sin-sentido que caracteriza algunas manifestaciones de lo latinoamericano.

Los Arnedo son ejemplo de esta sobreposición, de la tenacidad y de la convicción, más allá de una efímera necesidad de figurar, prefieren mantener en forma un ejercicio estético, de trabajar continuamente en diferentes campos de la música no exclusivos del jazz y de ir atesorando, moldeando, afinando una obra jazzística sólida.

Tico Arnedo, a manera de homenaje, viajó invitado especialmente a la ciudad de Madrid en diciembre del 2001 para tocar con su banda compuesta entre otros extranjeros por el bajista español Javier Colina. Suponemos un reconocimiento a la carrera sólida del multi-instrumentista y a una vida intensa dedicada al arte, sin los afanes que propone la vida moderna. Sólo unos días antes de la disolución de este grupo, decidieron grabar algunos temas originales que quizá se habrían convertido en el primer disco del joven maestro Tico, pero sencillamente quedó muy poco material, insuficiente para completar un repertorio digno de mostrar en formato compacto.

No hay afán. Aunque Tico cree en el talento de los jóvenes que están estudiando en facultades donde hay un mejor acceso al conocimiento y apreciación de diferentes géneros musicales, no confía del todo en las recientes grabaciones hechas precisamente por jóvenes intérpretes de jazz. Menos que confianza, siente que son pasos muy aventurados de artistas que aún no están lo suficientemente diestros en su trabajo.

La aseveración se agravaría, si le sumamos a ello la ausencia de reflexión sobre el oficio, un mal común en el arte que aqueja particularmente a esta disciplina. Sólo algunos ejemplos foráneos vertidos al castellano y el intento aquí citado del baterista Javier Aguilera, alimentan el interés por entender el fenómeno del jazz; este poco frecuente ejercicio de autoconfesión apuntaría otro indicio para seguir la pista de lo que subyace en el espíri-

tu del hombre de jazz y aquello que lo anima a crear, a componer, a hacer que el mundo estos secretos parajes del mundo y de la vida.

Grosso modo los procesos de creación de los músicos de jazz en Colombia, se debaten entre un profundo y sincero interés por proponer una obra moderna, a tono con la época y las siempre recurrentes dificultades que no necesitamos enumerar una vez más.

Esa crisis que invade la atmósfera y que asfixia cualquier brote interesante de generar novedad en el arte, paradójicamente es parte de la motivación que el artista tiene para no dejar, abandonar o descuidar una obra. Es apenas obvio que lo anterior no quiere decir que sea mejor así para que tengan siempre una buena fuente de inspiración; más bien se refiere a una triste e incluso aberrante condición del arte nacional y de sus creadores, siempre expectantes, siempre en una cuerda floja dispuesta sobre el vacío.

Buscadores de las quintaesencias, músicos como los Arnedo han sobrepuesto un trabajo que, particularmente en el caso de Antonio, se acerca más a la investigación, a la etnografía y al ejercicio del musicólogo frente a –como él mismo lo confiesa–, la apatía dominante de quienes podrían mal o bien, apoyar, sustentar y revisar eficazmente proyectos artísticos, lo cual parece un enunciado sordo, un grito en el desierto, agravado por los interminables rumores que se repiten año tras año, de la intención de terminar los festivales “Al Parque”, el programa de Salas Concertadas o las Becas de Creación, entre otros varios proyectos gubernamentales.

---

## Cita

- 1 AGUILERA, Javier *30 años de música en la noche bogotana*. Bogotá, 2000. Instituto Distrital de Cultura y Turismo. El texto recibió una mención en el concurso de Ensayo Histórico convocado por el Instituto Distrital de Cultura y Turismo de Bogotá y además de su publicación, está reseñado en la página web del programador del espacio “Jazz la Hora”, Juan Carlos Valencia, de la U.N. RADIO. El texto total como la muy completa página de jazz colombiano, pueden ser visitados en [www.jazzlahora@yahoo.com](mailto:www.jazzlahora@yahoo.com)