



Boletín de Antropología Universidad de Antioquia

ISSN: 0120-2510

bolant@antares.udea.edu.co

Universidad de Antioquia
Colombia

Blanco Arboleda, Darío

El folclor y el patrimonio frente a la hibridación y la globalización en la música colombiana. Tensiones tradicionalistas vs. modernizadoras: políticas culturales, poder e identidad

Boletín de Antropología Universidad de Antioquia, vol. 28, núm. 45, 2013, pp. 180-211

Universidad de Antioquia
Medellín, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=55729098009>

- 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

El folclor y el patrimonio frente a la hibridación y la globalización en la música colombiana. Tensiones tradicionalistas vs. modernizadoras: políticas culturales, poder e identidad¹

Darío Blanco Arboleda

Docente e investigador, Departamento de Antropología

Facultad de Ciencias Sociales y Humanas

Universidad de Antioquia

Dirección electrónica: darioblanco1@gmail.com

Blanco Arboleda, Darío (2013). "El folclor y el patrimonio frente a la hibridación y la globalización en la música colombiana. Tensiones tradicionalistas vs modernizadoras: políticas culturales, poder e identidad". En: *Boletín de Antropología*. Universidad de Antioquia, Medellín, Vol. 28, N.º 45, pp. 180-211. Texto recibido: 20/10/2012; aprobación final: 05/06/2013

Resumen. El presente artículo busca discutir y evidenciar cómo se han solucionado las tensiones entre tradición-folclor-patrimonio y modernidad-hibridaciones-globalización, sobre el escenario de la música colombiana y cómo afecta su función principal que es la de brindar identidad a las personas y a las comunidades. En esta relación compleja, cruzada por variables de poder, por discursos y acciones de personas y comunidades que creen y construyen sus vidas en torno a estos conceptos, se dan grandes disputas, contradicciones, desplazamientos y negociaciones.

Palabras clave: música colombiana, folclor, patrimonio, tradición, autenticidad, hibridación, bambuco, política cultural, poder, hegemonía.

1 Este artículo se deriva de la tesis de doctorado en Ciencia Social con Especialidad en Sociología titulada "La cumbia como matriz sonora de Latinoamérica. Los colombianos de Monterrey, México (1960-2008). Interculturalidad, Identidad, Espacio y Cuerpo." Esta tesis fue sustentada por el autor en el Centro de Estudios Sociológicos del Colegio de México en 2008.

Folklore and heritage confronting the hybridization and globalization of Colombian music. Tensions between tradition and modernization: cultural politics, power and identity

Abstract. This article seeks to discuss and make evident how the tensions between tradition-folk-heritage and modernity-hybridizations-mass-media on colombian music scene have been solved and how this solution affects their main function which is to provide identity to people and communities. Within this complex relationship, crossed by power variables, by speeches and actions of individuals and communities to create and build their lives around these concepts, there are major disputes, contradictions, shifts and negotiations.

Keywords: colombian music, folklore, heritage, tradition, authenticity, hybridization, bambuco, cultural policy, power, hegemony.

Introducción

Muchas veces que la gente no sabe/ que ratos tan amargos por culpa del folclor/ sin embargo soy un hombre incansable/ y vivo enamorado de mi pobre acordeón [...]

Mi hermano y yo, Los Hermanos Zuleta

Es fundamental plantear que la cabal comprensión de las complejidades asociadas a los conceptos de patrimonio, folclor o música tradicional solo puede ser alcanzada en las tensiones generadas por la antinomia modernidad-tradición. Estas categorías no son absolutas, autocontenidas e inmutables; por el contrario, obedecen a unos particulares intereses, a una historia, un desarrollo y están en continua transformación e invención.

El patrimonio, el folclor, la tradición se crean, se imaginan, se desplazan, en tensión y en relación con la modernidad, las vanguardias y lo contemporáneo, estos no están desligados unos de otros sino que, en la medida en que un grupo de estas categorías se mueve, lo hace el par opuesto; siendo polos fundamentales para las identidades de los sujetos. Sabemos que la transformación aun cuando inherente a la vida es desestructurante y puede generar angustias. Como sociedades debemos lidiar con los cambios, con los múltiples elementos de todo el mundo que nos interpelan y con las evoluciones, algunas vertiginosas, que se generan en nuestros mundos de vida. Sin embargo, al unísono, debemos mantener una identidad ligada a nuestro territorio, a nuestra historia regional, al entendimiento local, y a los valores que nos son familiares, para no caer en la anomia. Por esto lo global y lo local son las dos caras de una misma moneda, como lo entendió bien Robertson (2003), y allí en esta tensión de lo ‘glocal’ encontraremos al folclor y el patrimonio vs. lo masivo y las vanguardias.

El folclor, la tradición y el patrimonio son caros identitariamente por sus anclajes con el pasado, con lo vernáculo, con la riqueza y la belleza de las prácticas

nacionales o locales, consecuentemente tienden a idealizar a las comunidades y a los elementos “culturales” tradicionales. De igual manera, se logran amarres con la cultura popular, como representativa de la gente del común y, en este orden lógico, como la “verdadera” esencia de la nación, bajo la presión de los datos demográficos.

En la antípoda, los medios masivos de comunicación, las vertiginosas tecnologías, nos señalan la posmodernidad, lo industrial, los bienes y servicios, lo transglobal, lo corporativo, la sociedad de consumo, el capitalismo exacerbado, como el plano general donde debemos insertarnos; escenario de brega y de búsqueda de nuestro “lugar en el mundo”. Así la cultura local, nacional, se convierte en partes de un rompecabezas que posee otras tantas piezas similares provenientes de la totalidad del globo.

El asunto a desentrañar aquí es cómo usamos toda esta serie de categorías y etiquetas para nombrar los elementos fundantes de nuestros mundos de vida; detrás del ejercicio de clasificación y priorización de los bienes culturales encontramos un asunto de poderes, de jerarquías sociales y regionales, de intereses de diversos órdenes. En la trastienda de las disputas por las categorías, por los géneros, por la preferencia de lo tradicional o lo mediático masivo, está siempre el asunto de las ventajas, de las tensiones político económicas, y debemos preguntarnos en este caso si las músicas son instrumentalizadas para la dominación, la hegemonía y la alienación o si son herramientas contestatarias, de resistencia, de rebeldía o si pueden servir ambas funciones (Bauman, 1992: XVI, XVII).

El “pueblo”, lo popular, ha sido escenario de duras disputas; como concepto, plantea Martín-Barbero, estaría tensionado por la acepción validadora de la política —democracia, en el caso de los ilustrados— y por el concepto de “cultura”, anclado a la tradición, para los románticos. Para los ilustrados el pueblo, como teoría, valida la hegemonía, fuera de su idea abstracta no es otra cosa que la inmediatez de la necesidad corporal, de los instintos, el sujeto de la filantropía, es el polo opuesto de la razón que proclaman. En la transición de lo político hacia lo económico, en sus palabras,

[...] se hará evidente el dispositivo central: de inclusión abstracta y exclusión concreta, es decir, la legitimación de las diferencias sociales. La invocación al pueblo legitima el poder de la burguesía en la medida exacta en que esa invocación *articula* su exclusión de la cultura. Y es en ese movimiento que se gestan las categorías de lo culto y lo popular (Martín-Barbero, 2003: 5).

La cultura y las disputas que se dan en torno a ella no son de ninguna forma marginales. Bourdieu (1990) plantea que su cabal comprensión es un capítulo no menor de la sociología del poder. Es fundamental la comprensión de las jerarquías dentro las prácticas culturales, develar cómo se construyen, reproducen y cómo se establece la distinción entre cuáles son auténticas-superiores, cuáles comunican más que las otras, y por tanto son estéticamente mejor logradas, son más sugestivas.

Dentro de estas estructuras clasificatorias se hace evidente el sistema de valores culturales, donde por un lado encontramos las altamente valoradas formas de las bellas artes, de la “alta cultura” y por el otro los productos populares, del vulgo, de las “clases bajas”.

Teniendo la anterior discusión como marco de referencia, este artículo propone un recorrido por la historia y el desarrollo del concepto de folclor, develando sus intereses y su contraposición fundamental. Posteriormente se vincula esta reflexión con la que fuera la música tradicional colombiana por antonomasia, el bambuco; se revisa su desarrollo y se cierra con reflexiones en relación con sus transformaciones y lo que implican en un género sobre el que se ha construido históricamente la identidad nacional.

Posteriormente se presenta el Plan Nacional de Músicas para la Convivencia buscando establecer cómo la música y sus asociaciones, con las categorías anteriormente evidenciadas, es pasto del Estado y las instrumentalizaciones que le son convenientes. Se revisa a continuación la “Gran Fiesta Nacional” como un ritual, cargado de simbolismos, donde se construyó una idea de la colombianidad y que sirve de igual manera a intereses políticos y económicos. Para cerrar, buscando que la serpiente muerda su cola, se revisa la categoría de patrimonio y se expone cómo sus fundamentos no son diferentes a los del folclor y el concepto no ha hecho mucho más que remplazar una categoría erosionada. En las conclusiones, se propone la desestimación de la percepción objetivada del patrimonio y la implementación de una visión comunicativa del mismo.

El folclor y el tradicionalismo como fortines del Estado. La cultura contraponiéndose a la civilización

No se puede hacer mayor daño a una nación que despojándola de su carácter nacional, de lo que tiene de propio en su espíritu y su lengua [...] los restos de todo el pensamiento nacional vivo corren en caída acelerada hacia el abismo del olvido.

Johann Gottfried von Herder (1744-1803)

En el periodo de la Ilustración, el occidente europeo está en una fase de fortalecimiento, crecimiento, exploración, dominación, colonización y mercantilismo. En este punto encontramos los inicios del sistema moderno y del modelo capitalista, los referentes hegemónicos desde este punto hasta la contemporaneidad. Todo este “nuevo mundo” —conceptual y físico— que se abría, toda esta alteridad con la cual se debía interactuar, trajo consigo la pregunta acerca de la diversidad de los grupos humanos. Es una consecuencia lógica que en este periodo se dieran las primeras reflexiones sistemáticas y la teorización sobre las diferencias humanas; sin embargo la diferencia debía articularse, debía localizarse estructuralmente, armonizarse, se debía explicar por medio de una teoría plausible —en ese momento— y esta fue la idea de “progreso”.

Los pensadores franceses comprenden que la humanidad tuvo una transición de un estado de “naturaleza”, hacia uno de “civilización” ilustrada, cuyas diferencias se explican en una gradación de “progreso” moral o intelectual de los diferentes grupos humanos. Iniciaron reflexiones hoy centrales dentro de la antropología y las ciencias sociales, en general, buscando explicaciones (leyes) para las diferencias y semejanzas en lo humano y generando un clima de relativa tolerancia hacia la alteridad; así, brindaron uno de los más grandes aportes en la historia, la idea de la igualdad de todos los seres humanos y como consecuencia su posicionamiento de sujetos con derechos.

Este marco explicativo desde la idea del “uso de la razón”, del intelecto, como eje de la cosmovisión (desplazando a la religión), viene acompañado de los muy modernos conceptos de ‘evolución’, ‘progreso’ y ‘desarrollo’. Aparece el ‘racionalismo’, la mente y sus productos, como cabeza de pirámide de una progresión que va desde la superstición y el mito ubicados en la base. Siguiendo este orden lógico las revoluciones inherentes al cisma de la anterior cosmovisión, conducirían a la razón como fundante del estado y en la organización política sobre la idea de pacto social. Se establece a la ciencia como la institución válida para el conocimiento del mundo y sus fenómenos, esto es la comprensión del mundo vía el acceso a “la verdad” y la formulación de leyes explicativas que la evidencien.

Los tres párrafos anteriores resumirían, de forma burda, una transformación radical y definitiva de la comprensión del mundo afectando la totalidad de los ámbitos de lo humano y sus instituciones en el planeta y sin excepciones. Es apenas lógico que este nuevo mundo producto de las reflexiones de los ilustrados franceses encontrara resistencias de diversos órdenes y en múltiples campos. La Ilustración, el rasero universal de razón, su verdad única y su cientificismo, creó tensiones en todo el mundo; la modernidad y el capitalismo que le deriva, hechos a la medida de Occidente, eran camisas de fuerza para el resto. Nos dice Martín-Barbero, “el Romanticismo es reacción, pero no necesariamente reaccionaria. Reacción de descontento y fuga frente a las contradicciones brutales de la naciente sociedad capitalista; es también reacción de lucidez y crítica frente al racionalismo ilustrado y su legitimación de los “nuevos horrores” (Martín-Barbero, 2003: 3).

Giambattista Vico fue uno de los primeros pensadores que refutaron con fuerza al iluminismo; este pensador en su *Scienza Nuova*, establece argumentos que serán cardinales a los humanistas contemporáneos como la idea de que los cartesianos estaban profundamente equivocados acerca del papel de las matemáticas ya que estas eran ciertas y exactas solo debido a que eran humanamente codificadas y definidas para serlo (Reale y Antiseri, 1988: 534). Vico busca romper con las progresiones unilineales y refiere que cada grupo humano expresaría y reflejaría su propia experiencia colectiva. Su audacia se encuentra en haber negado la doctrina de una ley intemporal, cuyas verdades pudieron haber sido conocidas en principio por cualquier hombre, en cualquier tiempo y en cualquier lugar, de esta manera dio las bases para la posterior aparición de la antropología cultural comparada.

Pero Vico no es el único pensador “contra-ilustrado”; una de las respuestas más fuertes y de mayor trascendencia al iluminismo francés proviene de Alemania, su eterna antagonista. Norbert Elías plantea que el concepto de civilización no fue igual y no significó lo mismo en los diferentes países occidentales, especialmente fue diferente el concepto francés e inglés del alemán. Para los primeros, civilización está asociada al orgullo derivado del papel central que desempeña la nación en el progreso de Occidente y de la humanidad; mientras que para el segundo, significa algo de alta utilidad pero poseedor de un valor de segundo grado, es algo que afecta solo la superficie, la exterioridad del ser humano, la palabra que significa la contribución propia y con la cual se expresa el orgullo de la propia esencia es “cultura” (Elías, 1997: 57).

Esto nos lleva a encontrar una Ilustración alemana² fuertemente interesada en volcarse a lo popular, al *kultur*, el cual presenta un énfasis en el campesinado, se opone al ejercicio de la razón y coloca en el centro de los valores la imaginación, voluntad e identidad del espíritu del pueblo o del alma colectiva. En este contexto se encuentra inscrito un pensador como Herder.

Herder es un intelectual fundamental, en la historia de las ideas, ya que a él se le considera el padre del nacionalismo y el historicismo; es uno de los más representativos pensadores de la reacción romántica en contra del racionalismo y la fe en la omnipotencia del método científico y la consecuente visión unificadora del mundo. En su visión,³ el compartir la misma lengua, la misma tradición, es la piedra angular para la identidad de las personas, la idea de su condición única, como entes separados, que logran así cohesión social. La idea de la “identidad del pueblo” —*Volk*—, constituida y transmitida principalmente vía lenguaje, permite mantener un hilo conductor entre las diversas generaciones, es el instrumento de cultivo progresivo de las facultades que Herder entendió como “cultura” y que encuentra sus expresiones más sublimes en la poesía y canciones tradicionales —*folk*— (Bauman, 1992: 30).

2 Acá es fundamental entender que los pensadores alemanes de la época tenían una tarea frente a ellos en un país que no tuvo la revolución burguesa que sí experimentó su vecino y en una unidad política que no se lograba consolidar “una nación atomizada en más de mil territorios en situaciones diferentes de soberanía y autonomía política. Estaba poblada por millones de campesinos que hablaban diversos dialectos del alemán vulgar, y que eran gobernadas por grupos aristocráticos que desdaban su lengua y preferían usar el francés” (Palerm, 1982: 52).

3 Desde su perspectiva cada actividad, situación, civilización o periodo histórico poseía un carácter único, estas ideas lo llevaban a considerar reduccionista cualquier intento por buscar las uniformidades de los elementos y los encauzamientos en pos de establecer modelos universales para facilitar su descripción y su análisis. Esta síntesis, en modelos universales, tendería a difuminar las diferencias significativas que son inherentes a la naturaleza específica del objeto-sujeto que se estudiará; frente al método iluminista de investigación de las ciencias físicas, estableció una radical oposición mediante el método necesario para aproximarse al cambio y al desarrollo del espíritu humano (Berlin: 2000: 191).

Herder defendía que cada cultura tenía una aportación única que realizar al desarrollo de la humanidad, adicionalmente, que cada uno de estos aportes no debía entrar en conflicto con los demás y su objetivo debía ser construir una armonía universal entre naciones e instituciones. Esta postura hacia la comprensión de la complejidad cultural, fue lo que constituyó el núcleo básico del movimiento romántico, tanto en el arte como en la filosofía. El romanticismo logró romper con una visión del mundo donde la verdad es una en todos los lugares y el error está por doquier, donde se idealiza una armonía total uniformizante, y en consecuencia las diferencias de opinión o de puntos de vista, insuperables en apariencia, no son más que un síntoma de la incoherencia que se presenta debido a la ignorancia, al vicio o al error (Berlin, 1992).

Su visión derivó en la comprensión del folclor⁴ como una búsqueda nostálgica de las raíces culturales del pueblo, de las artesanías, de los renacimientos musicales que buscaban una auténtica identidad nacional, fiel al espíritu y a la historia de su pueblo. Estos elementos proveerían una continuidad temporal donde el anclaje, la raíz, está en el pasado, pero que se proyecta hacia el presente. De igual manera, el folclor hace énfasis en la idea de lo colectivo, de la propiedad comunal, en el desestimo del individualismo, que permite la transmisión intergeneracional, la continuidad, el mantenimiento de la autoridad tradicional dentro de una comunidad, al mismo tiempo que una idea de homogeneidad, de identidad, de los grupos e individuos (Bauman, 1992: 31, 32).

Un anticuario inglés, William John Thoms, en 1846 acuñó el término *folk-lore* como el título para una columna en una publicación seriada y su origen está asociado a la traducción del término alemán *Volkskunde*. El profundo interés en el folclor durante el siglo XIX es parte del esfuerzo intelectual por comprender los profundos cambios que representó la llegada de la modernidad. Producto de esta tensión binaria nos queda la concepción de folclor como ingenuidad, superstición, falsedad, anacronía, contrapuesta al impulso y luz de racionalismo científico y la civilización moderna.

Para García, los primeros folcloristas veían con angustia y nostalgia cómo los libros y los diarios les ganaban terreno y desplazaban a la oralidad y a las tradiciones que se relacionaban con lo popular, y lucharon por rescatarlas vía la colección y su exposición en los museos. “Una noción clave para explicar las tácticas metodológicas de los folcloristas y su fracaso teórico es el de supervivencia. La pretensión de los objetos y costumbres populares como restos de una estructura social que se apaga es la justificación lógica de su análisis descontextualizado”⁵ (García, 1990: 195).

4 La idea de lo folk nos la presentó el famoso antropólogo estadounidense Robert Redfield (et. al., 1942), quien nos dice “podemos caracterizar la sociedad «folk» como una sociedad pequeña, aislada, analfabeta y homogénea, con un gran sentido de solidaridad de grupo” (20) Así etiquetan con el término a los campesinos, pueblerinos, comunidades premodernas, “salvajes”, “étnicas”, en general todo lo que se encuentre en contraposición con lo moderno.

5 Acá vale la pena pensar en el concepto, derivado de la noción “patrimonial”, de “salva-guarda” y qué tan lejos se encuentra de esta lógica.

Plantea García que los románticos se ubican paralelamente a los ilustrados —en su ceguera— en el momento en que establecen que el alma de lo popular se encuentra relacionado con lo rural y con el pasado, negando las transformaciones que vendrían de la modernidad, con el nuevo escenario económico de lo industrial y lo espacial de lo urbano; resume que “el pueblo es «rescatado» pero no conocido” (1990: 196).

Uno de los problemas con la disciplina folclorista se encontró en la visión de campesinos e indígenas como grupos aislados autosuficientes, con tecnologías y sistemas organizativos simples, con gran énfasis en la oralidad (la sociedad folk de R. Redfield), lo que sería su salvación frente a la modernidad —y, a su vez, su pérdida—, ya que interesan en sus materialidades, pero no como comunidad viva, sino en sus “productos”. En este orden de ideas, el folclor se vuelve materia de museos, escuelas, festivales y concursos, material para legislar y proteger, y se satanizan los medios masivos y los cambios que atentan contra ellos (García, 1990: 199).

Nos dice Martín-Barbero “*folk* tendería a significar ante todo la presencia acosante y ambigua de la tradición en la modernidad, *volk* significaría básicamente la matriz telúrica de la unidad nacional “perdida” y por lograr [...] sitúa en el pasado la verdad del presente, de un racismo-nacionalismo telúrico en su negación de la historia” (Martín-Barbero, 2003: 10). En ese afán de “rescate” romántico se encuentra un lado oscuro, al buscar poseer el folclor lo reducen y le quitan su real valor: la originalidad, la autonomía frente a lo hegemónico, su capacidad de evolución. De esta manera lo que es negado “es el proceso histórico de formación de lo popular y el sentido social de las diferencias culturales: la exclusión, la complicidad, la dominación y la impugnación. Y al quedar sin sentido histórico, lo rescatado acaba siendo una cultura que no puede mirar sino hacia el pasado, cultura-patrimonio, folklore de archivo o de museo” (Martín-Barbero, 2003: 11).

En este punto podemos hacer gozne con Colombia y entender el primer momento de auge del folclor en nuestra nación, que buscaba ayudar en la consolidación del Estado. Nos dice Palerm que la tarea romántica-folclorista era doble, tanto de salvaguarda del patrimonio nacional como de su empleo en la reconstrucción de la nacionalidad. Estas tareas requerían volver la mirada hacia el pueblo como depositario de la “cultura tradicional” y se debían registrar “con fidelidad sus canciones, cuentos, poemas, leyendas, religión y costumbres [...] Herder encontró discípulos en todos los países que vivían problemas de identidad nacional y de organización de estados nacionales” (Palerm, 1982: 53). En un artículo de contundente crítica a la folclorología Carlos Miñana nos hace un balance, en relación a Colombia, señalando el gran trasfondo de “fonoteca” y salvaguarda del patrimonio de la disciplina. El asumir el papel de “paladines” de la identidad nacional los llevaría a acometer empresas gigantescas, ambiciosas en extremo, tarea “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... prefiere acumular y catalogar cuidadosamente la información, a arriesgar una interpretación”. (Miñana, 2000: 37).

Nos muestra Miñana que este afán llevó a la ávida publicación de trabajos de “toda una vida” que no tuvieron mayor investigación de campo y usaban como “siempre ciertas” fuentes de segunda y tercera mano, entre otros numerosos errores y omisiones inexcusables desde la perspectiva contemporánea. A pesar de esto fueron, y continúan siéndolo, piedra angular del imaginario de la música folclórica del país y de nuestra “cultura”; son prueba de la riqueza de la “cultura popular colombiana tradicional”. Pero Miñana nos dice más, muchos de los posteriores investigadores de esta música fueron impulsados por estos trabajos. Serán usadas estas investigaciones canonizando sus estáticas y borroneadas descripciones en sinfín de festivales y concursos folclóricos que luego los nuevos folcloristas irían a grabar en casetes y a fotografiar para salvaguardar lo que se perdía como agua entre manos. En palabras de Miñana:

“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 [...] Esto generó un proceso de uniformización [...] satanizando su creatividad, y condenando y negando su diversidad y dinamismo” (Miñana, 2000: 38).

Sobre lo popular, y en el siglo xx, finalmente se unen ilustrados y románticos. El folclor atesorado, salvaguardado, museificado, representa un pueblo sin recuerdo de los conflictos por poder que lo ubicaron en esta posición, es un pueblo abstracto, primitivo, un menor de edad que debe protegerse de sí mismo, incapaz de libre albedrío. Pueblo que se mantiene inmóvil debido a una tenaza, lejos de los peligros de las muchedumbres amotinadas —temor de burguesías—. Por arriba aprieta el Estado quien desvanece todas las diferencias con su aplanadora cultural buscando terreno yermo para cultivar y mantener su poder; desde abajo ataja el concepto de nación que no permite que se arroje luz sobre las desigualdades sociales ya que une poderosamente “con lazos naturales de tierra y sangre” (Martín-Barbero, 2003: 11).

El bambuco. Los sentires melancólicos andinos como representantes de la nación

*¡Ay! que orgulloso me siento / de haber nacido en mi pueblo. / A mí tóqueme un
bambuco / de esos que llegan al alma, / cantos que ya me alegraban / cuando apenas
decía mama. / Lo demás será bonito / pero el corazón no salta, / como cuando a mí me
cantan / una canción colombiana*

Soy colombiano —Rafael Godoy—

El bambuco sería la primera música nacional. Su origen netamente popular relacionada con los grupos campesinos, mestizos, negros e indígenas tuvo que tener una

resignificación para pasar a ser la música nacional y terminar siendo asociada con los imaginarios “idealizantes” del Estado nación.

Las referencias más antiguas al bambuco las encuentra el etnomusicólogo Carlos Miñana en Cauca, en una zona que colinda con los departamentos de Huila y Tolima, entre comunidades indígenas a principios del siglo XIX. Plantea que este sería su epicentro, desde donde se expandió tanto al norte, hasta llegar incluso a la costa Caribe, como hacia el sur, hasta ser interpretado en lo que hoy sería territorio ecuatoriano y peruano.

De igual manera señala que durante la guerra de independencia el ejército de Simón Bolívar disfrutaba y celebraba bajo el ritmo de las contradanzas inglesas, siendo natural ya que estos eran los aliados de los criollos; sin embargo, como es apenas lógico, la tropa necesitaba de una música con un sabor no “blanco”, no europeo (y sobre todo no español), con fuerza rítmica y melódica para enardecer durante la batalla. Adicionalmente debería estar asociada a la clase popular, poseer un sabor “criollo” y que no interpelara exclusivamente a los indígenas y a los afrodescendientes. La música que logró cumplir este gran número de exigencias fue el bambuco.

Sin embargo, para lograr su tránsito e inscripción en la identidad nacional necesitó pasar por un proceso de “eugenesia”. Este proceso y su progresiva adopción nacional durante el siglo XIX es desarrollado por Martínez, quien plantea que el bambuco se convierte en un género⁶ en el proceso de tránsito de música relativamente local y anónima hasta cuando es cooptado por el proyecto centralista de Estado nación. Este se materializa en la Constitución de 1886 donde se define un derrotero para Colombia y que se mantiene vigente más de un siglo hasta cuando intentamos repensarnos en 1991.⁷

El autor nos dice que la piedra angular es colocada por una élite letrada urbana andina eurófila, sobre un mestizaje blanqueado, donde el modelo proyectado es el del ciudadano racional, con gran medida y “civilidad”, que no deja llevarse por las emociones, cultivando el espíritu y el conocimiento. Se define que será el catolicismo quien establezca los principios políticos, religiosos y educativos, generando la columna vertebral, dando cohesión social al país. “Se pasa de la sociedad de castas a la sociedad de clases”, los ideales civilizatorios del siglo XIX son trabajados buscando la dirección de una minoría y una vanguardia “ilustrada” que tiene la obligación moral de dirigir al país y cuidarlo del desastre y atraso al que lo llevaría la gran mayoría del pueblo (Martínez, 2004: 2). Como vemos en este momento, la balanza se inclina del lado de los ilustrados, perdiendo peso los románticos.

6 Término que hace referencia a diversas sonoridades asociadas por el campo sociológico de los productores y las comunidades de escucha y baile.

7 Es muy interesante reflexionar que el modelo de país “blanco”, eurófilo, civilizado, representado por el bambuco se mantiene firme hasta la siguiente Constitución, donde lo indio pero principalmente lo afro se resalta, dentro de nuestra nueva presentación, imaginación- invención, de la nación multicultural.

La sonoridad del bambuco debe transformarse en consecuencia con los ideales de sus impulsores buscando ascender de la base a la punta de la pirámide social, debe soltar el peso y lastre de los elementos claramente afrodescendientes e indígenas. Para Martínez (3), la salida de las percusiones, las flautas no temperadas y las estructuras formales libres dan paso a elementos de la música de salón. La oralidad es remplazada por la escritura para piano, y se va ganando un espacio junto a las músicas europeas en las salas de conciertos. Sin embargo, no todo cambia tan rápido; de manera paralela, se mantuvo la otra interpretación más popular a manos de músicos no “formales” en las ciudades y las provincias.

El espacio desde donde se valida el bambuco, ritualmente, como representante de la nacionalidad es el Festival del Mono Núñez realizado en Ginebra, Valle; se crea en honor al Maestro Benigno “Mono” Núñez en 1974. Para Cobo (2010), con los años, el festival ha ido estableciendo unos parámetros que excluyen los polos de lo que se definió como el sonido representativo, en uno de ellos quedan las agrupaciones más tradicionales que referíamos anteriormente, que mantienen sus adscripciones étnicas y populares en un género “no apto para consideraciones de interpretación académicas [sic] [afinación, virtuosismo instrumental, técnica vocal depurada, poesía elaborada canónicamente, etc.]; se llamará «expresiones autóctonas» y su *performance* ocupará otro escenario, aumentando la distancia social con estas músicas desde una mirada paternalista y clasista hegemónica”. De esta sonoridad, adicionalmente, se espera un *performance* ya que, siguiendo ejercicios de exotización de la otredad, a este género le corresponde representar lo “tradicional”, lo campesino, lo indígena. Así son sometidos a inercias folcloristas y se espera que incluyan danzas “típicas” que remitan a la tierra, o a lo artesanal, “aquí entran por ejemplo, grupos paeces de flautas, grupos de carranga, de guabineros, de bambuco patiano, de carranga guambiana, etc.” (Cobo, 2010: 3). En la antípoda encontraríamos las propuestas que buscan hacer el género contemporáneo y que beben de lo académico. Estos son desestimados por su “abstracción sonora y rupturas formales que incomodan el disfrute de un espectáculo que debe conservarse comercialmente redituable, dentro del cual la entropía sostenida no interesa para mantener públicos cautivos” (Cobo, 2010: 3).

En relación con el tipo de sonoridad que encuentra el triunfo en el Mono Núñez aparece, según Ochoa (1997), que son agrupaciones instrumentales, vividas desde la escucha y de mayor influencia europea; las versiones más hedonistas, bailables y corporales, de influencia más campesina, indígenas o afro son minusvaloradas.

Un festival nacional de músicas andinas es, para Cobo, el lugar ideal para generar identidades (que como sabemos se basan en la auto y la heterorreferencia). Este festival genera un espacio de validación y con peso simbólico desde donde “marcar diferencias con actores sociales, políticos y culturales, que en muchos

casos pueden afectar el *statu quo* o atentan contra el país deseado: un país en paz, culto y ordenado, apartado del “salvajismo”, la “vulgaridad” y la “ignorancia”. Al establecerse una cierta asociación entre el festival, la identidad nacional y los valores sociales hegemónicos, el festival asume una posición de herramienta cultural que permite proteger, conservar el patrimonio cultural del estado nación. Al cohesionar y “salvaguardar” un imaginario discrimina y niega los demás (Cobo, 2010: 2).

Según Miñana, el bambuco lleva inherente, en la sonoridad, una paradoja. Es escogido en el siglo XIX como música y baile nacional dado su amplio rango como género y capacidad interpelatoria logrando, como símbolo de la identidad, unir el incipiente estado nación en la totalidad de las adscripciones étnicas y en un muy amplio rango geográfico. A pesar de este democrático origen, de manera temprana es cooptado por los ejercicios políticos centralistas y permeado por sus inevitables ideologías y termina borroneando discursivamente lo inocultable sonoramente, sus orígenes populares étnicos, y siendo sobredimensionadas e idealizadas sus características europeas⁸ (Miñana, 1997: 11).

Sumando al anterior panorama, la entrada de los medios masivos de comunicación, Ochoa (1997) plantea que estos ayudaron al apuntalamiento y dispersión del bambuco por el territorio nacional, entre la década del veinte y del cincuenta del siglo XX. Sabemos incluso que el bambuco llegó hasta países como México, siendo en Yucatán un fenómeno importante en la voz de Guty Cárdenas. Sin embargo, ya en los sesenta los mismos medios traen las sonoridades provenientes del Caribe y de la ribera del Mississippi que comienzan a ser consumidos con profusión. Estas nuevas influencias y consumos por parte de los connacionales generan tensiones y anquilosamientos para el género y sus espacios simbólicos “baluartes de la nacionalidad” como el Festival del Mono Núñez. Al establecerse con los años una sonoridad “correcta” que representa lo nacional, se pierde ductilidad y así deja a los nuevos músicos andinos colombianos sin grandes posibilidades de interpretación y siendo impulsados a realizar arqueología musical. Un ritmo que otrora representara el cuerpo y la fiesta, progresivamente se vio reducido a representar la melancolía y lo masculino asociado a la autopercepción del Estado nación.

8 Complementando los argumentos de Miñana la paradoja es aún mayor si pensamos que esta música es seleccionada como nacional, durante las guerras de independencia, justamente por remitirnos y permitirnos encontrarnos como comunidad (colombianos) lejos de lo español; sin embargo, medio siglo después ante la incapacidad de reconocernos en la diferencia, el género es manipulado discursivamente y eugenizado sonoramente, para acercarse al modelo europeo del que en principio nos queríamos distanciar. Diciendo simbolización para un estado nación que desde sus orígenes ha estado fragmentado y no logra encontrar su propio lugar y valor en el mundo, situación que explica la preponderancia de los discursos y ejercicios eurófilos en la consolidación de la identidad nacional hasta casi el siglo XXI.

Debido a lo anterior, la aparición desde hace unos cuatro lustros de agrupaciones que no se dejan llevar por los estereotipos sonoros del *establishment* del festival y actualizan la sonoridad, o desafían las barreras de clase o género, desatan una verdadera hecatombe al alma del patrimonio nacional a los ojos de los puristas y folclorólogos. ¿Qué pasa cuando los jóvenes quieren avanzar, construir, sobre esas músicas locales tradicionales patrimonializadas? La nueva música colombiana (NMC), es un ejemplo de sonoridades locales tradicionales, que se presentan y buscan preservarse en el Mono Núñez, pero que son puestas en diálogo con sonoridades de otras geografías y temporalidades.

Lo que intentan, los cultores de la NMC, es un regreso a la “tradición” pero desde lo contemporáneo, es de alguna manera la búsqueda de las raíces de lo nacional, de lo propio, pero este ejercicio ya no es realizado por campesinos o provincianos sino desde la posición de músicos urbanos, muchos con formación de conservatorio; quienes están bajo la profunda influencia de las músicas mundiales como el jazz y su ejercicio musical no es desde el empirismo sino desde el virtuosismo. Ellos buscan desde los elementos de la música de conservatorio y las propuestas sonoras como el jazz o el blues relaciones con lo vernáculo para así encontrar un nuevo escenario sonoro de lo “colombiano”.

El movimiento de NMC fue conformado por jóvenes músicos que en la práctica, para Tangarife (2009), trabajan la reinterpretación de géneros folclóricos como los bambucos, las cumbias, los pasillos y los porros, entre otros, y “son explorados con nuevos matices sonoros revistiendo de otras armonías” (37). Plantea que en la NMC: “El discurso muestra la lucha por la construcción de sentido que caracteriza la sociedad colombiana en esta época que busca contraponerse a las tendencias globalizadoras; así, por medio de la música se busca una nueva identidad”. La propuesta y su discurso inherente deben contender con las contradicciones y los conflictos que Colombia posee en lo sociopolítico y lo económico a partir de la reivindicación de lo popular, lo campesino, lo premoderno, representado en las músicas tradicionales (Tangarife, 2009: 37).

Para Chavarro et. al. (2009) la NMC es un movimiento musical de “resistencia cultural” con el que se logra una sonoridad “experimental o alternativa”, usando como componentes el estudio académico de la ‘música nacional’, sumando instrumentaciones electroacústicas y sonoridades globalizadas buscando la escenificación de tiempos y lugares que se encontraban desaparecidos. Sin embargo dentro de este escenario de representación de lo nacional estos desplazamientos y actualizaciones hacia lo contemporáneo requieren la validación y la certificación desde la tradición, por lo que discursivamente se hace énfasis en un patrimonio heredado de los maestros del “folclor” con mayor capital simbólico y sus propios viajes a lo rural buscando acercarse a la tradición, a lo premoderno.

Encuentran (Chavarro et.al.) que este trabajo implica un distanciamiento de la homogeneización generada por los medios de comunicación masiva y una respuesta de los músicos jóvenes actualizando e incorporando elementos desde la urbe a los sonidos “provincianos” tradicionales. Desde este ejercicio se desafía y desplaza el significado de folclor, ya que estos músicos argumentan que tocan folclor, debido a que “está sucediendo, porque representa un momento en la historia particular y subjetiva de la nación”. Concluyen los autores sobre cómo el trabajo de los jóvenes relacionados con la NMC estaría relacionado con la búsqueda de un sentido de comunidad, de pertenencia, es, en pocas palabras, una exploración por la identidad nacional, a partir del estudio y la investigación de las músicas tradicionales, ejercicio cultivado con el fin de resistir los encabalgamientos homogeneizadoras que traen los *mass media* en particular y la globalización en general (Chavarro, Garzón, Guerrero, Martínez, Medina y Riaño, 2009: 7).

En su tesis sobre la NMC, Tangarife (2009) relata el conflicto y la polémica desatada por el pasillo “Amanecer” al ser presentado por Puerto Candelaria en 2002, bajo el marco del Festival del Mono Núñez, ya que la sonoridad fue interpretada por el público bajo el código “jazz” y no bajo el de “pasillo”. “Estructuralmente la obra conserva el compás de $\frac{3}{4}$, propio del pasillo colombiano, la melodía es claramente identificada en tal género con sus silencios y los cortes, pero se encuentra en diálogo principalmente con el jazz. Así aparece una manera contemporánea de música «colombiana», un nuevo pasillo”. Tangarife plantea que no es solo un asunto estético, es un asunto ético, “porque permite a los seguidores de este movimiento cultural desplegar su superioridad social en cuanto forma estética estilizada dentro de un desarrollo abstracto por un lado, y devela formas populares aplicadas en el mismo contexto y estructura musical por el otro”. No estaría presente la idea del “pueblo” colombiano, pero sí encontramos la idea de lo “popular” ya que el grupo construye su propuesta desde las contradicciones inherentes al concepto en el país (Tangarife, 2009: 49 y 177).

Continúa Tangarife en su análisis encontrando que esta sería una “rebeldía institucionalizada”, ya que en un primer momento los músicos se caracterizan por una “propuesta crítica, mordaz, sarcástica y altamente política”, desde esta posición logran reconocimiento y son cooptados por la institucionalidad, en este caso la Alcaldía de Medellín y sus políticas de paz, colocándolos en “tensión frente a estos nuevos escenarios profesionales, el mercado y las fuentes de financiamiento”. En la práctica esto se traducirá en cambios en la sonoridad, en su puesta en escena, en la discursividad sobre la misma—la manera de presentarla y defenderla— y el propio ejercicio de comercialización que los lleva a fundar la empresa “Merlin Studios” que produce agrupaciones de todo orden bajo lógicas predominantemente comerciales (Tangarife, 2009: 179).

Vemos entonces cómo las contradicciones, las tensiones y las luchas aparecen de manera marcada ante la transformación de los escenarios de lo tradicional-patrimonial, reacciones catalizadas cuando sobre esa “sonoridad” se construye la identidad nacional. Avancemos ahora hacia el sensible asunto de las políticas culturales y cómo pueden instrumentalizar las artes.

El Plan Nacional de Músicas para la Convivencia (PNMC). El arte instrumentalizado para la paz

La música vive en cada habitante de nuestro país, un mensaje de convivencia a través de ella, será escuchado por todos

Barake

Sobre 1968 se crea Colcultura y sus primeras políticas musicales están relacionadas con la “alta cultura” sonorizada en agrupaciones sinfónicas (banda y orquesta). Un poco más adelante, se suman a la línea de manifestaciones a promover la ópera, el coro y aparecen conciertos en el Teatro Colón. Esta perspectiva, exclusivamente eurófila y clasista de élites, se mantiene hasta 1976 cuando aparece el Centro de Documentación Musical que se relacionó con la música popular tradicional. Ya para 1993 se establecen los ‘Programas Nacionales de Bandas, Coros y Músicas Populares’, con énfasis en la formación y la divulgación. Por la misma época desarrollan el “Programa CREA-Una Expedición por la Cultura Colombiana”, que tenía por objetivo difundir lo popular en sus acepciones urbanas y “tradicionales” (PNMC, 2003: 6).

Llegando a 1997 es fundado el Ministerio de Cultura y como consecuencia las políticas relacionadas con la música se “diversificaron mediante un diseño educativo no formal para actualizar músicos y docentes en ejercicio en algunos departamentos, a través una política integral que incluía, además de la formación, proyectos de gestión, asesoría local y edición de materiales, entre otros” (6). Siguiendo estas lógicas fue establecida la Red Nacional de Orquestas.

Bajo el mandato de Álvaro Uribe Vélez, las lógicas subyacentes a la política cultural cambian. El propio gobierno, entre sus estrategias frente a la cultura y la música, reconoce la insuficiencia de los recursos invertidos en la misma: “no ha habido cobertura masiva en proyectos de formación y divulgación; la atención en proyectos de concertación tan solo alcanzó a responder al 45% de las solicitudes en 2001 y su tendencia es decreciente; los recursos asignados a estos proyectos son inferiores a las necesidades de los mismos” (PNMC, 2003: 7). De esta manera crean el Plan Nacional de Música, enmarcado en la estrategia de Seguridad Democrática, y desplazan las responsabilidades sociales del Estado, llamándolo ahora “Estado Comunitario”. El muy sugerente título, para el Estado, implica que las comunidades ahora deben ser “proactivas” en su “desarrollo” —“Estado participativo”— y se deben “fortalecer” las regiones —“Estado descentralizado”— (PNMC, 2003: 8).

En el Plan Nacional de Desarrollo por primera vez es incluido el arte, y de manera preponderante es la música la escogida para desarrollar programas que tendrían tres puntos fundamentales. Primero, el uso de la música como herramienta identitaria; segundo, la ubicación de la responsabilidad con respecto al aprendizaje y las acciones —transformaciones sociales— sobre los jóvenes y los niños; tercero, el perfilamiento sobre las comunidades menos favorecidas en lo económico y lo social (aspecto positivo) y el recorte de los programas retirando el apoyo al resto de la población que no consideran necesitada (claramente negativo).

El informe del Ministerio de Cultura establece que entre 2003 y 2006 el PNM se dedicó a implementar las escuelas de música en el territorio nacional, que incluía la formación de los docentes-directores de las bandas-escuela, la dotación de instrumentos y la creación de materiales didácticos. Entre 2006 y 2010 informan la consolidación del proyecto con el Conpes N.º 3409 de 2006 vía el aumento de presupuesto y la articulación con otros programas estatales del área como Asociación Nacional de Música Sinfónica y la Fundación Batuta. Además de establecer “relaciones con los Ministerios [sic] de Educación y Comercio, Industria y Turismo”.

Acá es evidente la capitalización de las experiencias previas en materia musical y una reformulación de la visión del Estado nación, haciéndola más plural, que nos llega con la Constitución de 1991 y que introduce las ideas del “patrimonio multicultural” en el ámbito de la política. Ya no se hace igual énfasis en cómo un género nos representa sobre otros sino en la variedad de geografías y músicas, ya no se cargan los imaginarios en lo blanco sino en el largo proceso de mestizaje de sus habitantes. Así “en la memoria de cada ciudadano habitan músicas de muy distintos orígenes y caracteres, que conforman un patrimonio sonoro, evocado y recreado en forma permanente por la necesidad expresiva individual y por su capacidad de servir de símbolo colectivo”. Establecida la herencia, el valor patrimonial de las músicas del país, deviene fundamental que “esta diversidad musical requiere ser visibilizada, valorada y fomentada de manera que pueda mantener su capacidad de expresar e identificar a las generaciones del presente y del futuro” (PNMC, 2003: 4).

El Plan en su texto posee una estructura paradójica, ya que por un lado realiza un diagnóstico crítico de las políticas relacionadas con músicas para finalmente validar una disminución en los apoyos y presupuestos generales y la concentración en ciertos sectores. Encuentran que los eventos musicales preponderantes son los festivales, los cuales en realidad son concursos de expresiones difundidas por los medios masivos de comunicación dejando sin espacio las músicas tradicionales y académicas no comerciales y en mayor medida a las vanguardias de las mismas.⁹ En la capacidad de invertir en estos festivales se evidencia la iniquidad nacional, como

9 Refiere el PNM, siguiendo datos del Ministerio de Cultura, que de 370 festivales registrados, 68 son de música vallenata y comparan con uno de rajaleñas y uno de música contemporánea, que además se organiza cada dos años (18).

lo muestra el caso de Cesar, donde se invierte y se recibe gran cantidad de dinero, triplicando a los cuatro siguientes departamentos en inversión y superando al resto por más de cinco veces en inversión en festivales (17). Adicionalmente denuncian la problemática de una concepción “tradicionalista”, folclorista en estos eventos, lo que los lleva a establecer modelos rígidos de lo que consideran que es la ‘tradición’ generando estatismo y anquilosamiento de los procesos artísticos.¹⁰ En el caso de las músicas académicas encuentran un vacío en los espacios de creación y difusión del repertorio nacional, que sumado a lo anterior daría escena a un público nacional desinformado y con baja capacidad apreciativa y crítica (2003).

La visión patrimonialista no escapa del PNMC, que en su apartado de músicas tradicionales concibe a las mismas como “libros abiertos” que pueden ser usados como salvaguarda de la tradición y del enorme patrimonio musical del país y como “fuente” creativa para las innovaciones. Adicionalmente se conciben las músicas tradicionales como instrumentalizables en dos escenarios: el de la identidad y el de la convivencia. Por un lado, nos permitirían reconocernos como comunidad, generando diálogos, y, por otro, nos permitirían generar respeto y reconocimiento. Con el fin de implementar el programa se establecen once ejes buscando representar la diversidad sonora del país usando un filtro territorial. Estos “ejes musicales”, aun cuando acordes a la Constitución de 1991 y evidenciando una verdadera ‘explosión’ de diversidad frente al modelo de mitad del siglo XX —y su aplanadora cultural—, representado en este caso por la “música colombiana” (en singular), poseen en la base similares problemáticas. La probablemente necesaria (con fines burocráticos) organización y jerarquización de las sonoridades nacionales lleva de fondo actos legislativos, reduccionistas de la complejidad, excluyentes de las minorías, así comprimen la miríada de diversidades sonoras a once.¹¹

Entre las formulaciones del Ministerio de Cultura se apuesta y se cargan las tintas sobre las bandas de viento como un escenario educativo y artístico para los jóvenes y como un cohesionador social ya que alrededor de su actividad se encontrarán las familias y habitantes de las comunidades. Adicionalmente consideran que crearán

10 A pesar del diagnóstico, encontramos una profunda contradicción ya que en el informe de logros del PNMC de 2002-2007 se puede observar cómo el apoyo hacia este tipo de festivales es muy importante; reportan: 374 escuelas de música dotadas / 1.310 docentes y músicos en procesos de formación continuada. / 44.010 niños y jóvenes directamente beneficiarios / 260 festivales y fiestas apoyadas anualmente. / 5 redes conformadas y fortalecidas / proyecto editorial: 32 materiales editados / 490 líderes comunitarios capacitados.

11 Cualquier categorización utilizada tendría complejidades, en este caso al ser organizadas por territorios se mantiene el viejo modelo regionalista, esencialista, con la imposibilidad de presentar coherentemente una misma sonoridad que aparece en territorios distantes- “culturalmente” disímiles. En este caso se mantiene el modelo “romántico folclórico” con énfasis en lo vernáculo y cerrando el espacio para las influencias transnacionales que tendrían fuerte presencia en el Caribe o en territorios de frontera por poner dos simples escenarios como ejemplos.

un clima de convivencia y respeto del otro, generarán participación comunitaria buscando alcanzar proyectos comunes y les darán capacidad de apreciación artística a partir de repertorios nacionales e internacionales. Al mismo tiempo brindarán proyectos de vida que darán a sus músicos alternativas a la violencia y la drogadicción.

En relación con las bandas, se sabe que no están distribuidas de manera democrática “80% de las agrupaciones están ubicadas en municipios de mediano y alto nivel (Categorías 4 a 8) y el 20% en municipios de bajo desarrollo” desde el PNMCA asumen acríticamente que la sostenibilidad de las bandas depende del “desarrollo” de las regiones. De igual manera encuentran que el “94% de las bandas son de nivel básico, el 5% de nivel medio y el 1% de nivel profesional, dentro del cual se cuenta con la existencia de siete bandas departamentales”, concluyendo que no existe una consolidación del movimiento de bandas debido a la ausencia de vanguardias técnicas y artísticas. De igual manera encuentran que “la mayoría de los colombianos no acceden a procesos de formación musical desde edades oportunas, ni a procesos con las condiciones adecuadas para el desarrollo del talento individual y colectivo” y a renglón seguido presentan a los ‘sospechosos de planta’ “la sobre oferta [sic] de músicas comerciales —derivada de procesos de globalización— que pueden conducir a la homogenización [sic] de lógicas sonoras, de la función social y de los sentidos” (PNMC, 2003: 24 y 27).

Paralelo al formato banda-popular, de gran presencia regional, se mantiene el modelo de “alta cultura”, bajo las mismas lógicas. En 1991 es creada la Fundación Nacional de Orquestas Sinfónicas Juveniles e Infantiles Batuta, buscando la formación de niños y jóvenes en el marco de las músicas europeas de formato sinfónico y generar un sistema nacional de estas orquestas junto con sectores académicos y sociales. Al igual que los otros programas del PNMCA, Batuta tiene como objetivo mitigar la violencia y ayudar a las poblaciones afectadas por el conflicto. El programa tiene cobertura nacional y hace presencia en todos los departamentos. El Estado aportó 1.450 millones correspondientes a casi el 80% de la inversión, lo faltante proviene de empresas privadas que tienen asiento en la junta directiva de la fundación. El programa está claramente perfilado; primero a niños (entre 6 y 11 años, 64%) y luego a jóvenes (entre 12 y 18 años, 33%), buscando mitigar problemáticas de “desplazados” (el 62%) y “vulnerables” (el 31%), en condiciones de pobreza (80% en estrato 1 y 12% estrato 2) y en completo diálogo y relación con otros programas paralelos como “Acción Social”. Todas las anteriores cifras corresponden a su informe sobre la población atendida durante el año 2010 (Batuta, 2011).

En un trabajo de revisión-reflexión sobre cómo el Estado ha instrumentalizado el arte buscando “finés de paz y convivencia”, Miñana, Ariza y Arango (2006) hacen evidentes algunas inconsistencias y contradicciones de los programas, entre ellas el descargar discursivamente una de las problemáticas más agobiantes del país, como lo es la violencia, sobre el área de cultura, más específicamente sobre la música, pero al mismo tiempo adelgazando el presupuesto y siguiendo lógicas neoliberales

externalizando los costos y las responsabilidades. El Ministerio de Cultura trabajó en 1997 con 107.749 millones de pesos, casi una década después tuvo que hacerlo con 84.206, pero nos dicen más en el 2000 por ejemplo debieron funcionar con 49.199 millones (1).

En lugar de aumentar los presupuestos se arguye que no hay suficiente dinero¹² y que los programas se deben hacer eficientes, esto implica utilizarlos solo en los municipios y poblaciones con mayores grados de pobreza y trasladar la agencia a las poblaciones. Por ejemplo, generando capacitaciones para aprender a formular proyectos y así los diversos entes territoriales encuentren recursos externos o compitan entre pares para acceder a estos limitados dineros. Es importante resaltar que en el anterior modelo, si no había cobertura, la responsabilidad era del Estado; ahora pasa a ser de las comunidades que no buscaron suficientemente o realizaron una deficiente formulación del proyecto. Un informe del PNMC afirma que esta institución busca “ofrecer formación básica en elaboración, gestión y administración de proyectos para así propiciar la sostenibilidad y la autonomía de los procesos musicales de las regiones a través del fortalecimiento institucional y comunitario, y la articulación de los distintos actores” (Barake, Barbosa, Casas, Mora, Rey, Saavedra, Yepes y Zuleta, 2003: 7). En el mismo orden lógico se le trasladan responsabilidades al Ministerio de Cultura como la tarea de reformularse y pasar a tener un “portafolio de servicios” que vender y paralelamente debe buscar recursos de la ayuda internacional.

Los autores ponen sus énfasis en el asunto de la instrumentalización del arte para su uso a favor de la paz y con este fin hacen evidentes diversas maneras de concebir la misma. También advierten cómo los abordajes moralistas no son de mayor utilidad ya que un concepto de paz vacío, ideal, como el usado en los medios masivos, por el que marchamos y nos vestimos de blanco, no tiene mayor correspondencia con la cotidianidad de las personas. Proponen que sería más útil lo contrario, una educación para el conflicto, en la cual los sujetos que lo están padeciendo tengan capacidad de manejarlo (Miñana, Ariza y Arango, 2006: 21).

Otro elemento importante es que los autores denuncian cómo los programas hacen énfasis en el reconocimiento y el respeto de la diferencia del otro, y que esto resulta en una “indiferencia” frente a las alteridades. Igualmente, nos proponen que “tal vez el énfasis del trabajo no debe estar en la indiferencia ante la diferencia, sino en combatir la indiferencia ante la desigualdad”. El asunto acá sería establecer la sensibilidad hacia la iniquidad cosa que en nuestro contexto es una tarea toda por realizar (Miñana, Ariza y Arango, 2006: 24).

12 Aunque sea un lugar común vale la pena recordar que en un país con recursos limitados como Colombia y con necesidades apremiantes por doquier, el Ministerio de Defensa tuvo un presupuesto de 23,9 billones de pesos en 2012 (Ministerio de Hacienda, 2012) y se llevó proporciones mucho mayores en la anterior administración.

Resulta paradójico el uso dado a la cultura (en su acepción romántica) y cómo el discurso vacío de la “riqueza multicultural” encubre y vela el cinismo de la práctica política. Lejos de priorizar los recursos para solucionar problemas estructurales de profunda pobreza, desigualdad, iniquidad y violencia, se otorga buena parte de las responsabilidades a las propias comunidades y al arte. En nuestro análisis, la música es cargada con la responsabilidad de mitigar la violencia (propiciada en muy buena medida por el paraestado) y cohesionar las comunidades. Adicional a la aplastante tarea, se le reducen, durante el anterior gobierno, los apoyos y el presupuesto. Un evento relacionado con la política cultural del Estado, al que se le dedicaron enormes esfuerzos, logrando gran desarrollo y presupuesto, merece una reflexión aparte y a continuación.

El Gran Concierto Nacional, ritual para la construcción de la comunidad imaginada

Este 20 de julio estamos conmemorando los primeros 200 años de nuestra Independencia. El corazón de esta celebración será el Gran Concierto Nacional [GCN], el más grande concierto simultáneo jamás realizado en el país: la música resonará en todos y cada uno de los 1.102 municipios del territorio nacional, desde lo [sic] más remotos de nuestra Colombia profunda, hasta las principales plazas de nuestras capitales, y en escenarios de 42 países del mundo. Este año, el grito de Independencia se transformará en canción. Miles de voces sonarán como una inmensa polifonía que tiende puentes entre regiones, géneros y generaciones. Una celebración de la libertad, la independencia y la diversidad, una gran fiesta alrededor de una de las expresiones que más nos convoca: la música. [...] El GCN propicia un cambio cultural al enriquecer el imaginario colectivo con el símbolo de la unidad de la nación en su diversidad a través de la música. El GCN hace visibles los procesos culturales de las regiones, las creencias, costumbres y tradiciones que hacen parte de la identidad de toda una Nación. [...] El GCN, busca fortalecer el sentido de pertenencia al proyecto colectivo de nación generando un espacio de convergencia, reconocimiento de la pluralidad y cohesión social en torno a las expresiones culturales. [...] *El GCN se propone fundar una nueva tradición: celebrar año tras año nuestro grito de Independencia en torno a la música, como un acto simbólico, metáfora de convergencia en la diversidad* [...] (Moreno, 2010. Las cursivas no son del original).

Este muy dicente texto y otros como el de (Mejía, 2010) compilados por el Ministerio de Cultura para la celebración del bicentenario de la independencia nacional nos dan cuenta del ejercicio de construcción identitaria, de búsqueda de unión, de una imaginación de la tradición, de la instrumentalización de un espectáculo ritualizado y difundido masivamente que busca movilizar sentimientos nacionalistas por intermedio de la música.

Durante los ocho años del gobierno de Álvaro Uribe Vélez se puso gran énfasis en la identidad nacional, en la cohesión, en la búsqueda discursiva de un escenario común. En muchos sentidos este concierto reúne los elementos que Hobsbawm refiere como “tradiciones inventadas” y que Anderson denota como “comunidades imaginadas”.

Este tipo de tradiciones “inventadas” implican un grupo de prácticas que con reglas explícitas o tácitas dirigidas por un ritual o un evento de naturaleza simbólica, en este caso evidentemente el GCN, busca inculcar valores y normas de comportamiento. Para lograrlo utilizan estrategias como la repetición del ritual o evento, y de esta manera lograr continuidad con el pasado. Siempre que sea posible se escogerá de ese pasado lo que sea más conveniente para los grupos que poseen la capacidad de establecer la tradición (Hobsbawm, 1989: 1). En nuestro caso basta revisar la cursiva de la cita de la entonces ministra de cultura, para encontrar esta característica en el plano discursivo.

Para Hobsbawm estas tradiciones inventadas tendrían tres tipologías muchas veces sobrepuestas; una estaría relacionada con la función de creación de comunidad, de sentido de pertenencia, es decir de identidad; la segunda busca legitimar las instituciones, el estatus y las relaciones de autoridad; y finalmente tendría usos “pedagógicos” de interiorización de los poderes (Foucault) y sus propósitos serían los de la socialización, el inculcar creencias, los sistemas de valores y las formas de comportamiento. El primer tipo corresponde a comunidades que buscan expresarse, consolidarse, como nación y las restantes tipologías corresponden más a situaciones coloniales, de necesidad de imposición, por parte del Estado (9). Una atenta relectura de la presentación del GCN nos podría ubicar con claridad los tres tipos de ejercicios.

El patriotismo está notablemente mal definido, según Hobsbawm, sin embargo el punto crucial está en la invención de símbolos emocional y simbólicamente cargados de membresía a la comunidad más que a cualquier otra cosa. En nuestro caso en una nación con identidad incipiente la simbología se carga hacia la alegría, la fiesta, la diversidad, la riqueza, todo lo anterior en abstracto y con las antípodas en lo concreto de los mundos de vida de los ciudadanos.¹³

Un ritual puede ser definido como un *performance* de secuencias más o menos invariantes de actos formales y expresiones que no fueron codificados por los sujetos que los actúan. El GCN podría pensarse desde esta perspectiva ya que los más de 200.000 artistas en tarima (GCN, 2010) no tienen agencia, ni real conocimiento sobre el gran libreto que representan; de hecho, aparecen de manera descoordinada, un puñado en cada municipio, y la obra completa, el sentido, la trama, solo se logra en la compilación de los fragmentos por parte de los *mass media*, en los informes y discursos del Ministerio de Cultura y de Presidencia de la República, quienes codificaron el megaevento y luego lo presentan acorde a sus intereses.¹⁴

13 Para profundizar en esta reflexión, véase Blanco (2010).

14 Este caso apareciendo un concierto enmarcado en el Plan de Músicas para la Convivencia, y el anterior Plan enmarcado a su vez en el Plan Nacional de Desarrollo, creándose un interesante encuadramiento desarrollista para un concierto.

La ritualidad no es una manera de comunicación entre muchas otras disponibles, más bien es aquella que permite que otras maneras de comunicación sean posibles. El ritual implica *performance*, sin él no hay comunicación, esta “actuación” es un aspecto central de aquello que es ritualizado, el mediador es parte del mensaje, con más precisión, es un metamensaje sobre lo que está codificado en el ritual (Rapaport, 1992: 249-250). Aquí el asunto puede ir un poco más allá y la actuación en tarima no sería una parte importante sino absoluta del ritual, en la actuación de una nación rica y alegre musicalmente y en su vivencia simultánea por parte de los connacionales, se daría el sentido total del ritual que en consecuencia sería uno teatral.

La idea de la colombianidad debe ser construida, debe ser urdida, tramada, en una nación que ha vivido en “guerra civil” permanente aparece como una de las ideas más trucas y por lo tanto caras y deseadas, por parte del Estado, para lograr reconocimiento y legitimidad. Como plantea Grimson “la necesidad de concebir las identificaciones como proceso relacional resulta de condiciones y construcciones históricas. Esto implica que ningún grupo humano es esencial o naturalmente étnico, nacional o racial, sino que las categorías refieren a los modos en que un grupo se vincula a los otros en un momento histórico” (2000: 34).

La música es central al ejercicio identitario por su gran ductilidad, por su capacidad de interpelarnos (llamarnos) desde múltiples sitios, algunos de esos llamados podremos resistirlos pero otros simplemente no, nos atrapan con *codificaciones* (Hall, 1973) sugerentes que en este caso tendemos a *decodificar* en los sentidos y maneras que los medios masivos y el Estado procuraron cargar en primera instancia.

Los discursos del GCN son reiterativos en la idea de simultaneidad de la fiesta, en la vivencia en un mismo tiempo-espacio, por parte de los más de 40 millones de connacionales, en los 1.102 municipios del país y en 42 países. Esto nos lleva a la idea de una comunidad imaginada como la entendiera Anderson (1993); que vincula a unos con los otros, genera identidad, la idea de estar realizando simultáneamente la misma actividad, experimentando las mismas emociones. El punto no es que las tradiciones por ser inventadas o las comunidades por imaginadas sean falsas, sino descifrar qué interés hay detrás de la invención y con qué estilo se imaginan las mismas.

El GCN es una apología a la multiculturalidad, concepto que se encuentra hoy escindido debido a que, por un lado, los académicos lo conciben en términos dúctiles y por otro, a que los movimientos sociales, buscando determinados beneficios, “absolutizan el encuadre territorial originario de las etnias y naciones, y afirman dogmáticamente los rasgos biológicos y telúricos asociados a ese origen [...] Su carácter de artefacto cultural puede sintetizarse en que las naciones no construyen Estados y nacionalismos sino que ocurre al revés” (Grimson, 2000: 38).

Un grupo de personas escucha, baila y goza, al mismo tiempo la fiesta, y es unido por el acto de escuchar a Juanes y las emotividades que él moviliza. El músico paisa, “blanco”, canta justamente en uno de los departamentos con mayores proble-

máticas sociales. Este espectáculo filmado en Quibdó (con todo lo que representan paisas y chocoanos en términos económicos y étnicos), es difundido mediáticamente nacional e internacionalmente; en un juego publicitario codificado desde los valores de la equidad, la democracia, la igualdad, el bienestar, la alegría. Es decir, este artefacto es armado justo en la imagen de las carencias en los mundos de vida de las personas. Así el ritual celebratorio de lo nacional validaría el *statu quo* “No hay identidad fuera de relaciones de poder. De las diversas construcciones sociales de “culturas” e identidades aquí nos interesa la nación en sus dos dimensiones. La nación como sentido de pertenencia, como referencia identitaria, y la nación como una organización específica de la heterogeneidad y desigualdad [sic] en una sociedad determinada” (Grimson, 2000: 34).

Dentro de esta elaboración de la nación, dentro del ejercicio de teatralización, debemos buscar los intereses políticos y económicos. No en vano, nuestro país celebró sus 200 años sin grandes esfuerzos dentro de la academia por publicar libros e investigaciones, sin mayor interés en otras manifestaciones artísticas que conmemoraran el bicentenario y la colombianidad.¹⁵ El esfuerzo y el recurso se volcaron de manera casi exclusiva hacia la fiesta, hacia el Gran Concierto.¹⁶ Esto debido a que la música y los múltiples efectos sinestésicos que produce, sirven y han servido para que los grupos hegemónicos monten un velo sobre la dura realidad en los mundos de vida y los manejos amañados que han dado al país.

Sin embargo, no es que las personas sean impávidos espectadores de la triste farsa, del *performance* de la nación soñada y nunca vivida, no es que crean y compren lo que el Estado y los poderosos les dramatizan, saben mejor que nadie de la profunda contradicción inherente en términos sociales y económicos. Sin embargo, de manera consciente, sabiendo de las muy limitadas opciones, lo viven, pero con distancia, y deciden alejarse de las duras cotidianidades, de la violencia, del desplazamiento forzoso, del racismo, de la iniquidad, de la pobreza y la miseria. Deciden vivirlo, probablemente, como esperanza de que pueda materializarse algún día el mensaje alegre, festivo, de ilusión por una mejor Colombia, que las canciones y los mensajes de la tarima les envían y les prometen.

15 Esto contrasta con otros países como México donde el Estado movilizó toda la poderosa institución académica para celebrar la fecha, financiando por ejemplo la publicación de obras magnas e investigaciones y así validarse principalmente desde la academia y no desde la fiesta.

16 En el archivo que relaciona los gastos del Ministerio de Cultura en 2010 no se discrimina el dinero invertido en el GCN. Sin embargo, aparece el rubro de “celebración del Bicentenario de la Independencia” con 10.000 millones de pesos, la segunda cifra más alta del apartado presupuestal de “transferencias”, solo superado por el rubro “mantenimiento de monumentos”, entre 21 rubros diferentes. Adicionalmente se sabe que el GCN está enmarcado en el programa de “Músicas para la Convivencia” que en 2010 se llevó una partida de 7.200 millones de pesos, siendo el cuarto rubro en gasto y en 2011 pasa a la tercera posición entre 25 rubros con 7.500 millones de pesos (Ministerio de Cultura, 2010 y 2011).

Después de este largo recorrido se pasa a revisar el concepto de patrimonio, buscando hacer evidente que a pesar de que hemos avanzado en los argumentos por varios siglos, las argumentaciones, los intereses y los sentidos no se alteran.

El patrimonio como eufemismo del folclor

Cuanto más cambia algo, más se parece a lo mismo.

Alphonse Karr

Desde una primera mirada podemos encontrar en el patrimonio la idea de una herencia recibida de los ascendientes, de esta forma puede asociarse a un “capital” que debe tener idealmente un valor de uso, pero igualmente es posible uno de cambio. Esto viene desde las formulaciones de la Unesco que, hacia la mitad del siglo XX, trabajó sobre la importancia de conservar principalmente bienes inmuebles en un contexto europeo de guerra y de colonización, de igual manera creó consejos internacionales para dar lineamientos a los museos y sobre la recolección de músicas. Hacia 1960 podríamos encontrar el surgimiento del concepto de “patrimonio de la humanidad” gracias a la campaña para sensibilizar a la opinión pública en relación con el desplazamiento de los templos de Abu Simbel en Egipto, para rescatarlos de las aguas. Pero solo será en 1972, cuando aparecen las preocupaciones frente al tema como las conocemos hoy, que se aprueba la Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial, Natural y Cultural y es donde se asocia la “cultura” al ámbito material (Unesco, 2003). En este punto el concepto adquiere singular fuerza debido al papel protagónico que se le otorga en aras de resistir-contrarrestar los múltiples fenómenos sociales reunidos bajo el concepto de “globalización”; los cuales son percibidos mayoritariamente como perjudiciales y en detrimento de las comunidades locales.

Hacia 1982 en un intento por actualizar la idea patrimonial, y alejarse de la materialidad como única percepción válida, aparece la idea de “intangible” que referiría a la tradición heredada de generación en generación, vía oralidad, y que serviría para mantener vínculos con el pasado y un sentido de comunidad en el presente.

De esta manera, y en un intento de definición, la Unesco entra en un ejercicio en el cual, en aras de abarcar y ser incluyente, el concepto de patrimonio pierde en concreción y puede referir innumerables fenómenos en los más diversos órdenes. Hay claras sintonías, tanto en la definición como en las problemáticas aparejadas, con el concepto de folclor con el que pareciera igualarse. Define la Unesco que el patrimonio inmaterial debe ser tradicional, contemporáneo y vivo, que sirva a la integración de las comunidades y que ayude a la “representatividad y reconocimiento” por parte de las mismas —que no es otra cosa que una función identitaria— (Unesco, 2003).

Este concepto de patrimonio-identidad es funcional como anclaje y validación de los Estados nación o de unidades políticas menores, como las regiones. Sin embargo, y derivado de lo anterior, converge con la problemática de la definición

sobre la identidad nacional: ¿Quién establece qué es el patrimonio y cuáles elementos hacen parte del mismo? Evidentemente estos ejercicios se cruzan con las variables de poder, y los grupos hegemónicos estarán en capacidad de imponer su visión del mundo y defender desde una posición privilegiada los elementos que consideran patrimoniables de su comunidad, al mismo tiempo que niegan u obstaculizan otros a contrapié con sus intereses o con los que no comulgan.

El miedo y el estatismo hacen parte inherente de la definición de patrimonio. En la III reunión de ministros de cultura de la Unesco se señala al patrimonio como fundamental para la identidad principalmente de indígenas y minorías que tendrían la identidad anclada en el pasado. Sin embargo, aun cuando intangible la Unesco lo materializa en su condición de bien poseído que puede ser sustraído “La índole efímera de este patrimonio intangible lo hace vulnerable” y establecida la angustia viene acto seguido la prescripción “todo individuo es portador del patrimonio de su propia comunidad. La salvaguarda de este patrimonio debe arrancar de la iniciativa individual y colectiva y recibir el apoyo de las asociaciones, especialistas e instituciones” (Bermúdez, 2004: 138).

Continúan los ministros afirmando “la globalización ha provocado la descomposición de muchas culturas tradicionales y populares. Ciertamente, el patrimonio cultural inmaterial está amenazado por la internacionalización de las políticas neoliberales, puesto que solo están orientadas por el interés del mercado”. A punto y seguido, entran de lleno en las contradicciones y tensiones propias del concepto, “como los organismos vivos, la cultura se fortalece con el encuentro con otros mundos. Abriéndose y no cerrándose a capa y espada es como una cultura puede florecer y desarrollar sus potencialidades. No debemos oponernos a la interrelación de los países y las regiones.” Y ubican la solución en planos igualmente ambiguos, reflejo del propio abordaje y de la historia del concepto, “Los Estados deberán resguardar el patrimonio no material de la cultura tradicional y popular y unir bajo un solo ámbito democrático los diferentes particularismos”. Hecho esto, salvaguardado el patrimonio inmaterial, podrá entrar en los ámbitos “glocales”¹⁷ (Bermúdez, 2004:142).

La salvaguarda implica que nuestro “bien” patrimonial se puede perder definitivamente, por lo cual es urgente tomar medidas de rescate. Algunas implicaciones son, por ejemplo, que una serie de elementos de los mundos de vida que no eran reflexionados ni teorizados, y simplemente eran vividos, se objetivan y se instrumentalizan. Con este fin, los mundos de vida se definen, se les da esencia, se detienen en el tiempo, y se validan independientemente de las iniquidades (que puedan estar

17 Estas ambigüedades llevan a que el concepto de patrimonio y su salvaguarda pueda ser llevado incluso a las músicas hegemónicas, comerciales, en búsqueda de la preservación de su ‘tradicionalidad y pureza’ como es el caso paradigmático del vallenato en Colombia (Acosta, 2011) que, literalmente, ha aplastado una gran diversidad de sonoridades de la costa Caribe.

presentes en las comunidades) y de las contradicciones que pueden tener con las sociedades más amplias.

En este punto existe una clara asociación del patrimonio con los conceptos y acciones folcloristas, que aun cuando inspirados en ideas de rescate y fortalecimiento de lo propio, de lo local, de las particularidades nacionales y locales, pueden a su vez degenerar en acciones esencialistas, en la creación de estereotipos culturales, preocuparse excesivamente por crear tipologías y listados llenos de características que no deben ser cambiadas.

La patrimonialización y el folclorismo tienden, de cierta manera, a la creación de burbujas, que son detenidas en el espacio-tiempo, y que son instrumentalizadas posteriormente por los Estados o grupos hegemónicos en pos de sus particulares intereses de turno. El turismo podría ser el mejor ejemplo de la inercia contemporánea predominante en el discurso patrimonial, donde unas determinadas ideas de lo que es patrimonio se imponen sobre otras muchas posibles y son instrumentalizadas en pos de usos definidos y regulados por los grupos que poseen el poder de definir y establecer lo patrimonial. En nuestro caso específico, el Ministerio de Cultura de Colombia da lineamientos y otorga recursos de manera discriminada privilegiando así ciertos elementos que pasarán a ser patrimonio sobre otros que se mantendrán en segundos planos, lejos de los recursos, los discursos y los ejercicios mediáticos.

El argumento de fondo, en estas posiciones, es la idea de la “autenticidad”. Desde la arqueología, pasando por la validación del turismo, o las tradiciones culturales inmateriales, lo que se valora es lo “auténtico”. Esta postura, objetivada-proteccionista, posee su sustrato en el romanticismo alemán y su afán por el folk, por una cultura nacional que se imagina anclada al pasado, en los grupos ancestrales y sus obras. Es importante entender las fuertes cargas del sentido frente a la idea de obra o sustrato original-auténtico, que busca mantener el Estado en su apoyo a la música, la arqueología, la historia, la literatura, el arte y la tradición.

De esta manera, el patrimonio no es simplemente un elemento (material o inmaterial) es un concepto que articula la relación entre el ente patrimoniable y las comunidades locales y globales, entre las identidades, los imaginarios que generan y la ubicación de los individuos y los colectivos en el mundo. Bajo las tensiones de lo local-global los Estados nación se esfuerzan por encontrar un lugar donde ser visibles mundialmente sin ser arrastrados por la misma corriente donde se quieren mantener. Así lo afirma Ochoa “no es de extrañarnos, por tanto, que la crisis contemporánea del Estado-nación esté marcada por una multiplicación de las estrategias culturales para consolidar políticas de lugar relacionadas con el nuevo sentido de lo artístico y lo cultural”. (2003: 91) Lo complejo ahora será, bajo la multiplicidad de la cultura popular masiva, resistir las tensiones que ejercen sobre las expresiones locales y la búsqueda de la predestinación, ante la manipulación y el uso de la folclorología de derecha y de los populismos de izquierda. Se busca el estatismo, el congelamiento, donde se ideologiza y se le da esencia a la relación de la música local con la región/

nación/identidad. Se debe abrir un proceso deconstructivo de este paradigma; diversas disciplinas “coinciden en trabajar más desde los usos y los procesos que de los productos en sí”, lo que ha permitido descubrir “las tramas de esta historia de los sonidos, en des-naturalizar su aparente obviedad y en reconocer su carácter construido e ideológico” (Ochoa, 2003: 96).

El gradual desplazamiento de la terminología que designa los elementos locales con referencia al pasado (cultura, folclor, patrimonio intangible) evidencia una reconstitución de las relaciones en función de la memoria en un momento en que las inercias universalistas globalizantes apremian, donde las fronteras de los estados nación y las definiciones de cultura que los sustentan son desafiadas por los contenidos de los medios de comunicación masivos, difundidos por los cinco grandes conglomerados del entretenimiento, que homogeneizan ofertas de libros, músicas, películas y televisión para el globo. Bajo la lógica del *blockbuster*, el *best seller* y el “disco de platino”, las naciones se encuentran en una fuerte tensión entre las tradiciones locales, propias, únicas (que les brindan cohesión interna) y el afán de insertar algunas de estas dentro de la ‘cultura’ universal (para así lograr visibilidad y relevancia); y así poder desempeñar un papel relevante dentro de este macrosistema.

Conclusiones —¡Un patrimonio comunicativo!— ¿Hacia una tardomodernidad tradicionalista?

El medio de comunicación amor no es en sí mismo un sentimiento, sino un código de comunicación, de acuerdo con cuyas reglas se expresan, se forman o se simulan determinados sentimientos

Niklas Luhmann

La tensión fundamental, los bandos, los énfasis y la argumentación en relación a conceptos como civilización/cultura; élites/popular; modernidad/tradición; alta cultura/folclor; global/local; mediático-masivo/patrimonio, están con nosotros desde hace varios siglos; coinciden con el desarrollo del capitalismo, los intentos de contrapeso al mismo, y la implementación de los nuevos valores que trae inherentes. Entender estas relaciones, ubicar los argumentos, el trasfondo epistemológico de los conceptos y las teorías aparejadas son fundamentales en la antropología y las ciencias sociales. Los mundos de vida de los sujetos y las comunidades son construidos y explicados a partir de éstos conceptos. No en vano los Estados, los grupos hegemónicos, la política y la economía, se valen de ellos para validar sus acciones y construir los escenarios más acordes, los más vistosos, decorados en relación con sus *performances*.

Debemos entender los anteriores pares binarios en tensión, en movimiento conjunto y continuo, (como balanzas de brazos sobre ruedas), como una película en proyección, nunca de manera estática como fotografía en álbum (error de folclo-

rismos). Para los ilustrados —hoy neoliberales— la razón, la eficiencia, los datos, las leyes, la tecnología, lo global, el espacio, la inmediatez, los *mass media* son los fetiches de culto, del lado contrario los románticos —hoy patrimonialistas— se resisten desde los sentimientos, los valores, la tradición, el folclor, lo local, el territorio, la paciencia, la sabiduría, la oralidad.

Sin embargo, tanto unos como otros, en sus intereses, esfuerzos y angustias propios, tienden a borrar o esconder los elementos de poder y dominación, sea porque se validan desde la eficiencia, la utilidad y el desarrollismo o sea porque se esconden las contradicciones e imposiciones del pasado. Como plantea Rodríguez, patrimonio “es un lugar de complicidad que pasa por alto el hecho de que los monumentos y los museos son de manera común testimonios de dominación más que signos de solidaridad”, donde se debe entender que la globalización es el escenario donde se insertan las relaciones contemporáneas. La negación de lo anterior es una necedad y corresponde entonces “dejar la idea de la autenticidad y de lo aurático a un lado y reconocer que el patrimonio es fluido” (Rodríguez, 2001: 71, 72).

La posición objetiva del patrimonio, que puede ser perdido, es problemática ya que por un lado, idealiza un momento del pasado y posteriormente lo propone como paradigma del presente. Aquí habría que reflexionar el porqué de la fetichización histórica y sobre la ingenuidad del establecimiento de su validez absoluta en el presente. Adicionalmente, esta posición “autenticista” nos coloca frente a la dificultad de la suspensión temporal. Se olvida que las culturas son entes vivos, en continuo movimiento, donde se transforman, se eligen nuevos elementos y se rechazan otros; como es lógico al incorporar deben arcaizar y este continuo nunca se detiene.

Al mantener la postura objetiva-autenticista-fetichista-tradicionalista se busca preservar ese objeto, esa autenticidad, esos usos y costumbres, por lo que se detiene el tiempo, se le aborda como ahistórico y permanente. Se establece un paréntesis alejándonos de la condición humana cambiante, adaptable y se rinde culto a un escenario artificial, arbitrario, alejado, de las cotidianidades, contradicciones y tensiones tanto del pasado como del presente.

El patrimonio, el folclor,¹⁸ debe ser pensado desde sus usos sociales, no desde una actitud defensiva (rescatista) sino dentro de la complejidad social, de los mundos de vida y sus tensiones, se debe entender cómo estas comunidades se inventan, apropian y hacen uso de su historia. Sabemos hoy que las tradiciones pueden ser

18 Un ejemplo de estas relaciones contradictorias desde donde debemos entender el concepto nos lo da Jorge Nieves Oviedo reflexionando sobre los trabajos folclóricos del Caribe colombiano. Guillermo Valencia Salgado y Consuelo Araújo Noguera, fueron importantes al resistir el menosprecio de las élites del centro del país sobre las expresiones artísticas populares regionales. Sin embargo desde su visión estrecha del folclor dictaminaron lo que era válido y auténtico, generando un “golpe de estado” que aplastaría la riqueza sonora de la región y estableciendo las bases para que el vallenato se convirtiera en el monstruo hegemónico que es hoy (Nieves, 2008: 60).

construidas, inventadas o teatralizadas, según las necesidades y contextos de las sociedades, sin demeritar su importancia, sin quitarles su “autenticidad”.

El patrimonio visto en esta formulación no es cosa de especialistas del pasado, es de interés para los profesionales, las organizaciones y los funcionarios en su afán de constituir el presente; y para las múltiples comunidades de indígenas, afrodescendientes, mestizos, campesinos y ciudadanos, que deben vivir en medio de tensiones, violencias, iniquidades, pobreza, y que necesitan contrarrestarlas y resistirlas estableciendo una identidad. Esta identidad se constituye a partir, por un lado, de las inercias culturales contemporáneas, globales, mediáticas y, por el otro, su pasado regional-local más específico. De esta manera, si logramos comprender el patrimonio dentro del contexto, las tensiones y problemáticas en que viene inscrito para las comunidades, este puede pasar de un ente abstracto-lejano “de los antepasados” a un proyecto actual-cercano que cohesiona, que da sentido a los mundos de vida.

Debemos tomar distancia tanto de la visión “autenticista” del patrimonio, que lo asocia a objetos descontextualizados del pasado, como de la visión “progresista”, en la cual el valor está concentrado en la originalidad y en las innovaciones, aparejada con el proyecto moderno y su carga evolucionista y desarrollista. Desde esta conciencia podemos comprender que nuestro pasado, presente y futuro lo construimos nosotros y se debe repensar esta relación, desde nuestras propias condiciones, desde nuestros contextos y carencias, si queremos fortalecer nuestra identidad y potencializar nuestros capitales.

Si buscamos establecer el énfasis en la relación comunicativa, entre el patrimonio y la comunidad, entendemos que éste no existe en un sentido único, material, inmutable y por tanto perfectamente preservable, sino que hablamos de un ejercicio de intercambio, entre una comunidad y el elemento o complejo que ellos definen, o les es definido, como su patrimonio. Al poder desplazarnos de esta concepción “objetiva” del patrimonio y establecernos desde una “comunicativa” entendemos que, en este sentido, es móvil, cambiante, y en consecuencia inaprensible a las políticas proteccionistas de los Estados que son promulgadas desde la Unesco. Será así fundamental entender el patrimonio no como un objeto (material o inmaterial), no de manera estática, ni como un lugar, ni como una ley, por lo que propongo acercarnos a él como a un *proceso comunicativo*, cruzado por intereses y poderes diferenciales, lleno de tensiones, imposiciones, resistencias y negociaciones.

Referencias bibliográficas

- Acosta, Lolita (2011). “El vallenato: Patrimonio Inmaterial de la Humanidad”. En: *El Diario Vallenato*. [En línea:] <http://eldiariovallenato.blogspot.com/2011/10/vallenato-patrimonio-inmaterial-de-la.html>. (Consultada el 5 de junio de 2012).

- Anderson, Benedict; (1993). *Comunidades imaginadas, reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México.
- Barake, Rafael; Barbosa, Carmen; Casas, María Victoria; Mora, Fernando; Rey, Jesús; Saavedra, Libardo; Yepes, Gustavo y Zuleta, Alejandro (2003). *Plan Nacional de Música para la Convivencia; Parámetros de Contenidos y Alcances para las Prácticas Colectivas de Coros, Bandas y Orquestas*, Informe presentado al Ministerio de Cultura, acerca de los parámetros para la orientación, ordenamiento y estructuración de contenidos y alcances de los procesos de educación musical básica no formal para niños y jóvenes en el país, que consoliden las prácticas colectivas de coros, bandas y orquestas, Comisión compuesta por los expertos, Sutatenza, Boyacá, [En línea:] <http://www.mincultura.gov.co/?idcategoria=7230>. (Consultada el 12 de enero de 2012).
- Batuta, Fundación (2011). *Informe de Gestión 2010*. [En línea:] <http://www.fundacionbatuta.org>. (Consultada el 2 de septiembre de 2012).
- Bauman, Richard (1992). *Folklore, cultural performances, and popular entertainments*. Oxford University Press, New York.
- Berlin, Isaiah (1992). *El fuste torcido de la humanidad. Capítulos de historia de las ideas*. Península, Barcelona.
- _____ (2000). *Vico y Herder: dos estudios en la historia de las ideas*. Ediciones Cátedra, Madrid.
- Bermúdez, Sari (2004). *El patrimonio cultural inmaterial, espejo de la diversidad. Notas de trabajo para la Mesa redonda III de ministros de cultura de la Unesco, DGCPIDiálogos en la acción, primera etapa*. [En línea:] <http://trabajaen.conaculta.gob.mx/convoca/anexos/El%20patrimonio%20cultural%20inmaterial,%20espejo%20de%20la%20diversidad.PDF>. (Consultada el 11 de enero de 2012).
- Blanco Arboleda, Darío (2010) “De melancólicos a rumberos... de los Andes a la Costa. La identidad colombiana y la música caribeña”. En: *Boletín de Antropología*. Universidad de Antioquia, Vol. 23, N.º 40, pp. 102-128.
- Bourdieu, Pierre (1990). *Sociología y cultura*. Grijalbo, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México D. F.
- Chavarro Buitrago, S.; Garzón Gordillo, G.; Guerrero Guzmán, J.; Martínez Camargo J.; Medina Jiménez G.; Riaño Barrera, E. (2009). “Significados construidos desde la nueva música colombiana como forma de resistencia cultural”. En: *Psicología contextos, revista virtual del programa de Psicología*. Universidad Piloto de Colombia. [En línea:] http://www.contextos-revista.com.co/Revista%201/Musica_Colombiana.pdf. (Consultada el 9 de enero de 2012).
- Cobo Plata, Hernando José (2010). “Nacionalismo revisitado en el Festival Mono Núñez”. En: *Revista digital A contratiempo*. Centro de Documentación Musical de Ginebra —CDMG—, Fundación Canto por la Vida. [En línea:] <http://acontratiempo.bibliotecanacional.gov.co/?ediciones/revista-16/articulos/nacionalismo-revisitado-en-el-festival-mono-nez.html>. (Consultada el 10 de enero de 2012).
- Conpes 3191 (2002). *Consejo Nacional de Política Económica y Social, República de Colombia, Departamento Nacional de Planeación, Fortalecimiento del programa nacional de bandas de vientos*. Ministerio de Cultura, DNP: SG-GIE Versión aprobada 2, Bogotá, D. C. [En línea:] <http://www.mincultura.gov.co/?idcategoria=5313>. (Consultada el 12 de enero de 2012).
- Elías, Norbert (1997). *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, Fondo de Cultura Económica, Bogotá.

- Funmúsica (2010). "Reseña de Funmúsica y del Festival Mono Núñez". En: *Página web de Funmúsica, una política cultural a favor de la música andina colombiana*. [En línea:] http://www.funmusica.org/paginas_general/paginas_festival/historia.html. (Consultada el 2 de septiembre de 2012).
- García Canclini, Néstor (1990). *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo, México D. F.
- Grimson, Alejandro (2000). *Interculturalidad y comunicación*. Editorial Norma, Buenos Aires.
- Hall, Stuart (1973). "Encoding/decoding". En: *Working Papers in Cultural Studies*, 79, Centre for Contemporary Cultural Studies (Ed.), Culture, Media, Language: London, pp. 128-138.
- Hobsbawm, Eric (1989). "Introduction: Inventing Traditions." En: Hobsbawm Eric y Ranger Terence (Eds.), *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Laboratorio Cultural (2004). *El Festival el Mono Núñez*. Laboratorio Cultural, Revista virtual de música colombiana. [En línea:] <http://www.laboratoriocultural.org/revista/festivales/red/detalles/mononunez.htm>. (Consultada el 2 de septiembre de 2012).
- Manual para la Gestión de Bandas-Escuelas de música, Dirección de Artes – Área de Música (2005). [En línea:] <http://www.sinic.gov.co/SINIC/Publicaciones/Archivos/125-2-1-20-2005105155438.pdf>. (Consultada el 9 de septiembre de 2012).
- Martín-Barbero, Jesús (2003). *De los medios a las mediaciones, comunicación, cultura, hegemonía*. Convenio Andrés Bello, Bogotá.
- Martínez Bernal, Manuel (2004). *Del bambuco a los bambucos. V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional do Estudo da Música Popular IASPM-LA*. [En línea:] <http://es.scribd.com/doc/30665700/Musica-DE-EL-BAMBUCO-A-LOS-BAMBUCOS>. (Consultada el 29 de febrero de 2012).
- Mejía Pavony, Germán (2010). *Una fiesta a la memoria. Gran Concierto Nacional 2010 Voces del bicentenario*. [En línea:] <http://gcn.mincultura.gov.co/>. (Consultada el 9 de enero de 2012).
- Ministerio de Cultura (2010). *Presupuestos del Ministerio años 2010*. [En línea:] <http://www.mincultura.gov.co/?idcategoria=41235>. (Consultada el 8 de septiembre de 2012).
- Ministerio de Cultura (2011). *Presupuestos del Ministerio años 2011*. [En línea:] <http://www.mincultura.gov.co/?idcategoria=41235>. (Consultada el 8 de septiembre de 2012).
- Ministerio de Hacienda (2012). *Congreso de la República aprobó presupuesto de la nación para 2012, comunicado de prensa 50*. [En línea:] <http://www.minhacienda.gov.co>. (Consultada el 8 de septiembre de 2012).
- Miñana, Carlos (1997), "Los caminos del bambuco en el siglo xix". En: *A Contratiempo*, Ministerio de Cultura, Vol. 9, fasc. 1, pp.7-11.
- _____. (2000). "Entre el folklore y la etnomusicología: 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia". En: *A Contratiempo*, Ministerio de Cultura, Vol. 11, fasc. 1, pp. 37-49.
- _____; Ariza, Alejandra; Arango, Carolina (2006). *Formación artística y cultural: ¿arte para la convivencia? VII Encuentro para la promoción y difusión del patrimonio inmaterial de países iberoamericanos, Caracas, Venezuela*. [En línea:] http://www.google.com.co/url?sa=t&rc=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&sqi=2&ved=0CB8QFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.humanas.unal.edu.co%2Fwed%2Findex.php%2Fdownload_file%2Fview%2F94%2F&ei=y6BOULjiEK-50QHGnIHgBQ&usq=AFQjCNEo5TZg0iVH_z6NpDhTr83aUmz08A. (Consultada el 11 de enero de 2012).

- Moreno, Paula Marcela (2010). *Gran Concierto Nacional 2010. Voces del Bicentenario*. [En línea:] <http://gcen.mincultura.gov.co/wp-content/uploads/2008/06/Programaciones-GCN-2010.pdf>. (Consultada el 9 de septiembre de 2012).
- Nieves Oviedo, Jorge (2008). *De los sonidos del patio a la música mundo: semiosis nómadas en el Caribe*. Convenio Andrés Bello, Bogotá.
- Ochoa, Ana María (1997). "Tradición, género y nación en el Bambuco". En: *Revista digital A contratiempo*. [En línea:] http://acontratiempo.bibliotecanacional.gov.co/files/ediciones/revista-9/pdf/rev9_08_tradiciongenero.pdf. (Consultada el 9 de enero de 2012).
- _____. (2003). "Músicas locales en tiempos de globalización". En: *Enciclopedia latinoamericana de sociocultura y comunicación*. Editorial Norma, Bogotá.
- Palerm, Ángel (1982). *Historia de la etnología 2, los evolucionistas*. Editorial Alhambra Universidad, México D. F.
- Plan Nacional de Música para la Convivencia (2003). *Ministerio de Cultura, Plan Nacional de Música para la Convivencia, Escuelas de música tradicional*. [En línea:] <http://www.google.com.co/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&ved=0CCUQFjAB&url=http%3A%2F%2Fwww.mincultura.gov.co%2F%3Fidcategoria%3D42095%26download%3DY&ei=AV1OUOeKAYjm8QTs3oCYDg&usq=AFQjCNHwzlk2Q70-3ILeVlnR4iWZJGz-vQ>. (Consultada el 11 de enero de 2012).
- _____. (2008). *Presentación-Resumen Gran Concierto Nacional, Mayo, Proyecto: Clarisa Ruiz Correal, Directora de Artes, Ministerio de Cultura*. [En línea:] http://gcen.mincultura.gov.co/descargas/Resumen_Mayo08_PNMC.pdf. (Consultada el 12 de enero de 2012).
- Rapaport, Roy (1992). "Ritual". En: Bauman, Richard (Ed.), *Folklore, cultural performances, and popular entertainments*, Oxford University Press, New York, pp. 249-260.
- Redfield, Robert; Rosas, Gregorio (trad.) (1942). "La sociedad folk". En: *Revista Mexicana de Sociología*. Universidad Nacional Autónoma de México, Vol. 4, N.º 4, pp. 13-41. [En línea:] <http://www.jstor.org/stable/3537187>. (Consultada el 2 de febrero de 2012).
- Reale, Giovanni; Antiseri, Darío (1988). *Historia del pensamiento filosófico y científico, tomo tercero del romanticismo hasta hoy*. Editorial Herder, Barcelona.
- Robertson, Rolando (2003). *Glocalización: tiempo-espacio y homogeneidad-heterogeneidad, Cansancio del Leviatán: problemas políticos de la mundialización*. Editorial Trotta, Madrid.
- Rodríguez, Ileana (2001). "The Places of Tradition: Modernity/Backwardness, Regionalism/Centralism, Mass/Popular, Homogeneous/Heterogeneous". En: *The New Centennial Review*, Vol. 1, N.º 1, Spring, pp. 55-74.
- Tangarife Esquivel, David (2009). *La nueva música colombiana: Identidad, nación e industria cultural*. Tesis de pregrado en Sociología, Universidad de Antioquia, Medellín.
- Unesco (2003). *La elaboración de una convención sobre el patrimonio*. [En línea:] <http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/01854-ES.pdf>. (Consultada el 31 de marzo de 2012).