



Universidad de Chile
Facultad de Ciencias Sociales
Departamento de Sociología

Fusiones de músicas locales colombianas y electrónica: Hibridación cultural en la construcción de discursos y alternativas de producción cultural en Latinoamérica

El caso de la escena independiente de Bogotá en el 2017

Estudiante:
Manuela Gomezjurado Moreno

Profesora:
Marisol Facuse Muñoz

Fecha:
15 de mayo de 2020

Agradecimientos

El primer y principal agradecimiento es a Margarita y Fernando por todo. Por ser el pilar y el motivo de vivir, de querer aprender cada día, y sobre todo por el amor y la comprensión con que me han acompañado en todos mis procesos. Es difícil agradecer y más aún retribuir todo lo que han hecho y lo que significan, pero este es uno de esos pequeños gestos que ayudan a hacerlo. Gracias infinitas por creer siempre en mí y por tanta paciencia.

A Ana Karina, que acompañaste este proceso con más fuerza y convicción que yo misma. Todas las conversaciones, los llantos, las risas, las películas, los afectos, todo ha sido parte de este proceso y de poder llegar a finalizarlo. Todo lo que he aprendido y crecido contigo ha sido la reafirmación y recordatorio constante de las convicciones por las que empecé y terminé este proceso, de mis ganas de vivir. Gracias por tanto amor, amor.

A mis amigos, desde el colegio, básica y media, hasta la universidad, que han estado siempre a mi lado y me han apoyado incondicionalmente. Gracias especialmente a mis amigos de la universidad, sin ustedes no habría continuado. Gracias por haber hecho de esta etapa algo lindo y significativo, han sido fundamentales para mí y para la persona que he llegado a ser.

A mi abuelita Rosita, a María y a toda mi familia en Colombia, por acompañarme y regalarme uno de los periodos más maravillosos de mi vida. Por reencontrarnos, por todos los almuerzos y las polas. Anhele volver y sentarme a comer sopa de patacón con ustedes cada día.

A mi profesora guía Marisol Facuse Muñoz, por creer en mí e impulsarme constantemente a hacerlo, por mostrarme que es posible construir relaciones desde el cuidado, la colaboración y el feminismo en la academia, que también puede ser un lugar de disputa.

A Chile y Colombia que me han dado tanto, por ojalá no tener que elegir nunca, por hacerme quien soy y por saberme y disfrutarme híbrida.

Final y fundamentalmente, muchas gracias a todos los músicos que participaron de esta investigación, a Gregorio Hernández, Santiago Navas, Mauricio Álvarez, Diego Maldonado, Simón Mejía, Diego Gómez, Richard Blair, Franklin Tejedor y Julián Salazar. Gracias infinitas por su música, por el amor a la música y por trabajar día a día por las alternativas culturales colombianas y latinoamericanas. Estoy eternamente agradecida por su generosidad y confianza para abrirme las puertas a sus convicciones y la escena que han construido.

Índice

Resumen	5
Antecedentes y problematización	5
Músicas locales colombianas en el S. XX	5
Regionalización de Colombia	8
Constitución 1991	9
La industria musical en la era digital	10
Nuevas Músicas Colombianas	11
Pregunta y objetivos	14
Pregunta de investigación	14
Objetivos	14
Objetivo general:	14
Objetivos específicos:	14
Marco teórico.....	14
Discursos, prácticas y hegemonías en la cultura.....	14
¿Qué es el discurso y por qué estudiarlo?	14
La hegemonía cultural	16
La apropiación cultural como proceso relacional	17
La hibridación en Latinoamérica	19
Las particularidades del contexto latinoamericano	19
El aporte de la hibridación para estudiar la cultura latinoamericana	21
Las claves para estudiar la hibridación cultural	23
Las dicotomías de la modernidad	24
Lo tradicional y lo moderno	24

Lo culto, lo popular y lo masivo	26
Lo local y lo global.....	29
Los discursos hegemónicos sobre la música en Colombia.....	33
La institucionalidad hegemónica en Colombia	33
World Music y Patrimonio Intangible.....	35
Las Nuevas Músicas Colombianas electrónicas en este contexto.....	38
Marco metodológico.....	40
Muestreo	42
Sellos discográficos y muestreo	42
Muestra.....	44
Metodologías de producción de información	45
Entrevista en profundidad semi-estructurada.....	46
Etnografía y observación participante.....	47
Metodología de análisis	49
Teoría fundamentada.....	51
Descripción densa	53
Análisis de resultados	54
Valoración de la música en Colombia: Continuidades y discontinuidades de los criterios hegemónicos y el fenómeno de valorización de lo local-nacional	56
Criterios de valoración musical.....	57
Trayectorias de formación musical	62
Valorización de lo local-nacional.....	66
Las “músicas tradicionales” entre la conservación y la transformación	72

La diversidad cultural y musical en Bogotá como base de las fusiones: Propuestas musicales de resignificación del territorio y la identidad histórica.....	77
La sensibilización a la diversidad cultural y musical en Bogotá.....	78
Las fusiones musicales conectan grupos sociales	83
Propuestas musicales en busca de un sonido propio	87
La apropiación cultural en las fusiones de músicas locales colombianas y electrónica	93
Las fusiones de músicas locales y electrónica en la industria musical: Discursos de posicionamiento y disputa del movimiento musical frente a la hegemonía	99
Nuevo modelo de industria musical independiente.....	100
Nichos de circulación de las fusiones de músicas locales colombianas y electrónica	105
Asimilación de las músicas colombianas en la industria hegemónica	112
Conclusiones.....	117
Bibliografía.....	128
Anexos	133
Estado del arte.....	133
Justificación y relevancia	136
Institucionalidad y discursos hegemónicos de la música en Colombia: Contextualización de la industria musical y las políticas culturales desde las representaciones de los músicos	139
Centralización de la industria musical global	140
Centralización de la música en Colombia	146
La hibridación cultural en las fusiones de músicas locales colombianas y electrónica..	151
Redes de codificación axial: Mapas de códigos por familia temática	156
Criterios de valoración musical.....	156
Trayectorias de formación musical	157

Valorización de lo local-nacional.....	158
Las “músicas tradicionales” entre la conservación y la transformación	159
La sensibilización a la diversidad cultural y musical en Bogotá.....	160
Las fusiones musicales conectan grupos sociales	161
Propuestas musicales en busca de un sonido propio	162
La apropiación cultural en las fusiones de músicas locales colombianas y electrónica	163
Nuevo modelo de industria musical independiente.....	164
Nichos de circulación	165
Asimilación de las músicas colombianas en la industria hegemónica	166
Centralización de la industria musical global	167
Centralización de la música en Colombia	168
La hibridación cultural en las fusiones de músicas locales colombianas y electrónica	169
Fichas de los músicos	170
Santiago Navas	170
Gregorio Hernández	172
Diego Maldonado	174
Mauricio Álvarez.....	176
Simón Mejía	178
Julián Salazar.....	180
Franklin Tejedor	182
Richard Blair	184
Diego Gómez.....	186

Resumen

La presente investigación indaga en la construcción de discursos en los músicos de la escena independiente de fusiones electrónicas con músicas locales colombianas en Bogotá, Colombia. Esta escena, también denominada Nuevas Músicas Colombianas electrónicas - NMC-, se presenta como un caso paradigmático para el análisis de los fenómenos de apropiación e hibridación cultural en las producciones culturales latinoamericanas. A partir de la problematización de los discursos respecto a las supuestas dicotomías de “lo tradicional” y “lo moderno”, se indaga en las tensiones, resistencias y reproducciones del discurso hegemónico y colonialista de la industria musical y del estado colombiano. De este modo, el foco principal está en la caracterización y problematización de los discursos de estos músicos, a partir de una metodología cualitativa híbrida de teoría fundamentada y descripción densa -entrevistas semi-estructuradas y observación participante-, donde la apropiación e hibridación cultural sirven como sustento a la labor de análisis de las representaciones emergentes. Se pretende aportar a la complejización de la comprensión de las escenas musicales y culturales latinoamericanas, a partir de la profundización en este caso concreto, desde una perspectiva decolonial que contribuya a la elaboración de un mapa de posiciones, para avanzar hacia perspectivas relacionales que superen los análisis hegemónico-céntricos.

Palabras clave: Hibridación cultural, apropiación cultural, músicas locales colombianas, Nuevas Músicas Colombianas, teoría fundamentada.

Antecedentes y problematización

Músicas locales colombianas en el S. XX

En la historia de Colombia la visibilización de las músicas locales, así como su difusión a públicos de todo el territorio nacional y su promoción desde el estado como obras y productos culturales, ha estado íntimamente ligada a la producción y reproducción de discursos hegemónicos vinculados al proyecto de nación. En estos procesos históricos han jugado roles fundamentales diversos fenómenos y contextos, tanto de nivel nacional como internacional, que se hacen imprescindibles a incorporar en el análisis de las formas en que se han articulado históricamente los discursos referidos a las músicas locales colombianas, su valor y su lugar en el país.

Siguiendo la revisión histórica realizada por Castro-Gómez y Restrepo (2008), la denominada independencia de Colombia surge acompañada de un proyecto de formación de la nación planteado por la elite criolla triunfante, el cual implicaba la construcción de una identidad nacional que fuese capaz de interpelar a la población nacional a modo de lograr en esta un sentido de unidad para la contención, regulación y normalización de los sujetos bajo un supuesto proyecto común, pero además incorporando un mecanismo de reproducción de posición privilegiada dentro de este conjunto, a partir de una diferenciación interna de la población que fuese jerarquizada.

Este proyecto de unidad y diferenciación simultánea, que es una característica fundante del estado nación, se enmarca en el pensamiento hegemónico eurocéntrico, donde la civilización se establece como el ideal a seguir como unidad nacional, y donde la diferenciación de la población se produce a partir de una colonialidad interna, donde los mismo criterios eurocéntricos establecen estratificaciones etnizadas (Castro-Gómez & Restrepo, 2008).

Como expone Nathaly Gómez (2015), este mecanismo de construcción de la nación moderna fue pensado de acuerdo a los intereses de la elite criolla independentista, donde si bien existía un rechazo a ciertas imposiciones españolas en el territorio nacional, esta misma elite decidió mantener ciertos rasgos discursivos respecto a la racialidad y etnicidad, en tanto estas eran de gran utilidad para la mantención de los privilegios a partir de la diferenciación.

Para edificar entonces esta nueva nación colombiana que les fuese favorable, desarrollaron intentos de construcción de una identidad nacional, y dentro de esto las músicas tradicionales jugaron un rol importante. Los nacionalismos musicales fueron una herramienta utilizada por estos sectores a modo de interpelación, tomando géneros tradicionales de distintas regiones que eran extrapolados de su contexto local o regional para pasar a lo nacional.

Sin embargo, esta extrapolación significaba una serie de complicaciones, en tanto estas músicas tradicionales provenían de herencias indígenas y negras, por lo que generaban una serie de resquemores respecto a su consideración en el mundo académico y a su consideración como identidad musical nacional (Gómez Gómez, 2015).

Santamaría (2007) explica que en un primer momento el género que pasó a ocupar este lugar problemático fue el Bambuco, una música tradicional de las regiones andinas centrales de

Colombia, el cual poseía elementos indígenas y negros heredados, por lo que, a pesar de su temprana presencia en los salones capitalinos, tardó décadas en tomar esta posición, y nunca dejó de ser objeto de discusión. El Bambuco se vio sometido a una criollización o blanqueamiento – para ser correlato de los valores del ciudadano republicano varón, hombre y letrado - como condición necesaria para su aceptación en los sectores medios y altos, y para su establecimiento como música nacional en último término.

A partir de la gran popularidad y difusión que alcanzó a tener el Bambuco, apoyado principalmente en las producciones fonográficas de algunos músicos nacionales de las escuelas de música de Bogotá y en la industria radial, logró consolidarse hasta mediados del siglo XX como la música nacional colombiana. Sin embargo, esto fue igualmente insuficiente para su consideración en el ámbito académico, en tanto la inclusión de criterios y elementos europeos y el paso a la transcripción musical escrita nunca dejaron de ser problemáticos. (Santamaría, 2007).

Posteriormente, a la controversia al interior de la academia se le sumó el éxito internacional de la música cubana en la industria musical de EEUU y Europa en los años 50's, lo que significó una valorización de los ritmos afro caribeños, por lo que la música costeña colombiana se volvió competitiva a este nivel y se convirtió en el nuevo referente de lo colombiano (Wade, 2002).

Este fenómeno se dio acompañado por la fusión de estas músicas con elementos de las grandes bandas de jazz, lo cual logró ampliar su llegada a los públicos de las grandes ciudades del país, siguiendo esta misma lógica de blanqueamiento antes mencionada (Gómez Gómez, 2015). En esta etapa se vuelve a hacer presente la importancia del mercado musical, ahora internacional incluso, y de los medios de comunicación en la consolidación de un nacionalismo musical como herramienta de identificación de la nación.

Sintetizando, estos procesos de transformación de las músicas locales colombianas para su masificación y valorización en la nación se dieron a partir de la aplicación de determinadas modificaciones respecto a sus componentes étnicos y culturales que les permitieron una relativa homogeneización y denominación -clasificación- como géneros nacionales relevantes. En este sentido, se evidencia el hecho de que “la construcción de una categoría

genérica se da a través de un proceso de eliminación de la diferencia a favor de la semejanza y dicho proceso es siempre estético e ideológico” (Ochoa , 2003, pág. 87).

Regionalización de Colombia

Una herramienta fundamental para la construcción de estos discursos sobre lo nacional y las identidades hegemónicas que han permitido la doble operación de homogeneización y estratificación, fue el de la regionalización del país, donde, a partir de la clasificación territorial, se fueron también estableciendo clasificaciones de la población y sus prácticas culturales. En el caso colombiano:

“El discurso oficial sobre la nación, o cualquier otro tipo de discurso público sobre el tema, contiene referencias tanto a la supuesta homogeneidad lograda mediante siglos de mestizaje físico y cultural como a la impresionante diversidad etnográfica de un “país de regiones”” (Wade, 2002, pág. 7).

En esta regionalización de la diferencia, donde se asociaban rasgos raciales o étnicos con prácticas culturales ligadas a determinados territorios, se da una esencialización y naturalización de las músicas locales y tradicionales, principalmente cristalizada en la folclorología. Los “libros básicos de folclorología dividen al país en regiones con expresiones apropiadas, “ritmos típicos” de una región y descripciones formales (generalmente carentes de análisis musicológico y sociológico) asociadas a una idea estática de la identidad” (Ochoa , 2003, pág. 95).

Uno de estos documentos es el Plan Nacional de Música para la Convivencia, impulsado por el Ministerio de Cultura, divide el país en “Territorios sonoros”, los cuales son básicamente 12 zonas geográficas del país que han sido clasificadas en función de tipos de músicas predominantes en la región. Esta división geográfico-cultural ejemplifica una serie de problemas de este tipo de operacionalización, como los sesgos de representatividad que limitan su uso, dado que es visible la ausencia o menor información respecto a ciertas zonas del país y principalmente de músicas indígenas (Gómez Gómez, 2015).

Asimismo, el hecho de que estas músicas ya vienen determinadas en cierta medida por el tratamiento histórico que se les ha sido dado, donde existen generalizaciones, jerarquizaciones y categorizaciones con limitaciones analíticas de atemporalidad y

esencialización de comunidades, territorios y prácticas culturales, evidenciando la ausencia de un análisis sociológico o musicológico crítico como mencionaba Ochoa (2003). Esto es importante a problematizar en tanto es una representación proveniente de la gubernamentalidad, y presenta una correspondencia con un discurso oficial, el cual ha presentado históricamente rasgos eurocéntricos y academicistas.

Constitución 1991

Junto a lo anterior, otro discurso oficial sobre la regionalización cultural del país, institucionalizado por el gobierno colombiano, es la constitución de 1991 que declara una nación “pluriétnica” y “multicultural”. Este reconocimiento del multiculturalismo en el territorio nacional está relacionado con un contexto político internacional de valoración de la diversidad cultural como parte de la globalización, por lo que su declaración oficial significa un símbolo de legitimación de la democracia de finales del S. XX (Wade, 2002).

Es decir, esta declaración sería parte de una serie de políticas estatales para el aseguramiento de la legitimación y el control de la nación, en tanto se pretende abarcar a la población y generar una idea de inclusión y pertenencia. Sin embargo, esta inclusión de nuevas identidades anteriormente excluidas continúa basándose en una dinámica comparativa del otro, de la alteridad como lo étnico, por lo que existiría una relación asimétrica y una inclusión a partir de representaciones naturalizadas y esencialistas de los sectores oprimidos (Gómez Gómez, 2015).

En ese sentido, la heterogeneidad y diversidad son consideradas y valoradas en este nuevo contexto, pero la nación sigue estableciéndose desde la dinámica de unidad y diferencia, dado que “el multiculturalismo actual, oficial o no, es una forma distinta del equilibrio entre mismidad y diversidad que siempre ha constituido el proceso nacional” (Wade, 2002, pág. 295). Así se tiende a continuar con la invisibilización de los conflictos y tensiones reales que se presentan en lo concreto, en pos de mantener esta unidad jerarquizada.

“La relación que tendrían estos discursos y prácticas con la música como práctica cultural tiene que ver con la apropiación, valoración y exaltación de la diferencia que, en combinación con su capitalización, da como resultado un boom étnico que trae consigo su mercantilización” (Gómez Gómez, 2015, pág. 44).

Es decir, las prácticas musicales regionales de Colombia se incorporan, son incluidas, como parte de esta oferta cultural junto con las identidades estereotipadas con que se vinculan para su mercantilización exotizada.

La industria musical en la era digital

Es evidente que los cambios tecnológicos han sido fundamentales en la historia de la música, dado que determinan las condiciones materiales de la producción, circulación y escucha. Una de las últimas grandes transformaciones en este aspecto se dio a finales de la década de los setenta con la invención de la tecnología digital, la cual generó un “cambio profundo en los modos comunicativos de la música que está teniendo un impacto fuerte en la estructura misma de la industria musical y en los patrones de los consumidores” (Ochoa , 2003, pág. 58) en las décadas posteriores.

De acuerdo con Ochoa (2003), en la era digital se da un contexto laboral globalizado en proceso de cambio junto con la redefinición de los modos de existencia y transmisión de las músicas, debido al entrelazamiento de estas nuevas tecnologías con nuevas estructuras económicas. En estas nuevas estructuras, constituidas a partir de los nuevos procesos de la música -permitidos por la digitalización y las facilidades materiales que significa-, “una de las dimensiones que se altera más profundamente es la relación entre lugar, música y memoria” (Ochoa , 2003, pág. 24).

Las transformaciones en relación con la territorialidad y al componente identitario y cultural de la música, han tomado bastante protagonismo en las discusiones académicas actualmente, donde se evidencia una preocupación, y en algunos casos estigmatización, respecto a la globalización como un homogeneizador de sociedades y culturas, como un agente de erradicación de las diferencias y de la diversidad. Sin embargo, hay quienes plantean que “las mismas tecnologías pueden darse tanto la estandarización como la diversificación” (Wade, 2002, pág. 37), y el nuevo contexto ha mediado entre homogeneidad y heterogeneidad, por lo que la relación es mucho más compleja y, también, diversa.

“Durante las décadas del ochenta y noventa la industria musical sufrió dos procesos que la transformaron radicalmente” (Ochoa , 2003, pág. 17), por un lado, la transnacionalización que derivó en la formación de monopolios multinacionales, las denominadas majors, y por

otro lado, una fragmentación de la industria, donde proliferaron los sellos independientes en el circuito formal¹, además de otras formas de producción en lo informal. En este contexto de industria musical global, los sellos independientes son una porción considerable y de gran importancia, entendiendo que surgen como respuesta a la reducción y monopolización de la escena musical por parte de las majors, buscando opciones de producción y circulación alternativas (Gómez Gómez, 2015; Ochoa, 2003).

El distanciamiento frente a los majors por parte de los sellos llamados independientes, constituye un fenómeno complejo que no puede reducirse a la simple dicotomización de arte/comercio o creatividad/estandarización, dado no constituye un espacio aislado de la industria musical, sino que forma parte y establece interrelaciones constantemente, así sea de oposición y diferenciación en prácticas y principios (Tarassi, 2011).

Finalmente, parece importante agregar las consideraciones de Ana María Ochoa (2003) respecto a que tendrían una forma particular de relacionarse con la música, dado que se caracterizarían por la estrecha vinculación que mantienen con ciertos estilos musicales específicos, muy relacionado a un compromiso personal y transversal con la música y con una forma específica de producción y difusión, ligada a lo anterior. Esto significa que se plantean como espacios de política cultural, donde el aspecto económico y la sostenibilidad del proyecto en varios casos entran en conflicto con el primer aspecto.

En este sentido, el proceso histórico de los sellos independientes se hace especialmente pertinente y relevante, en tanto son fundamentales en las recientes transformaciones de la música en Colombia, y particularmente en la formación de nuevos movimientos musicales como es el caso de las NMC electrónicas.

Nuevas Músicas Colombianas

Rastrear el origen de las denominadas NMC no es tarea fácil, dado que no existen líneas de tiempo o fechas claramente delimitadas, pero existen algunas nociones temporales sobre sucesos y tendencias que avistaban estas nuevas músicas. Durante la década de los 90's en

¹ Ochoa (2003) plantea que a nivel internacional se considera que majors e independientes son los dos ámbitos formales dentro de la industria.

Colombia surgieron dos corrientes de reinterpretación de músicas locales: Por un lado, la vertiente desde el jazz; y por otro lado el caso de Carlos Vives, quien modernizó el vallenato al fusionarlo con elementos del rock y del pop (Santamaría, 2006).

Santamaria (2006) además identifica en el mercado musical y los medios de difusión de estas músicas un eje fundamental para temporalizar estas prácticas musicales, lo que se condice con la contextualización que realiza Gómez (2015), quien destaca dos momentos principales: La primera edición del Festival de Música Fusión de la Universidad Nacional en 2004; y la Colombiología de la Distritofónica.

Inicialmente no se habría tenido claridad sobre como agrupar en una categoría a los grupos que se caracterizaban por la incorporación de elementos de las músicas tradicionales colombianas y elementos de músicas urbanas combinados. Es por esto que la propia definición de Nuevas Músicas Colombianas proviene del tratamiento mediático que se le dio a este movimiento musical desde su surgimiento, siendo el Festival de Música Fusión y la sección de Colombiología de la Radio Nacional las principales plataformas de diseminación de estas nuevas propuestas y resignificaciones musicales.

Parece importante destacar que dentro de la caracterización de estas NMC es que estas han tenido como epicentro las grandes urbes del país, principalmente Bogotá y Medellín (Santamaría, 2006), siendo los espacios mediáticos anteriormente mencionados parte de este escenario centralizado.

Dada la diversidad estas propuestas, se establecieron diferenciaciones internas de acuerdo con los géneros y formatos de producción musical con las que se construían las fusiones, las cuales permiten hablar de corrientes o tipologías (Gómez Gómez, 2015). Dentro de estas, hay una que se destaca especialmente por ser la más reciente y por presentar, aparentemente, el mayor contraste con las “músicas tradicionales”, al fusionarlas con música electrónica.

La corriente electrónica, como subgrupo de estas NMC, constituye el foco de la presente investigación, dadas estas particularidades que la posicionan como un objeto de estudio de particular para indagar en las transformaciones y resignificaciones de las músicas colombianas. Esta corriente abarca desde grupos como Choc Quib Town, quienes mezclan hip-hop y elementos de la costa pacífica, Sidesteper que mezcla cantos del caribe y salsa,

hasta Bomba Estéreo que va de la cumbia a la champeta (Garay, 2012). Estos tres casos, emblemáticos a nivel nacional e internacional, evidencian las marcadas diferencias y refuerzan la importancia de focalizar la investigación en una de las vertientes de las NMC en un contexto territorial y musical específico.

Como lo exponen Gómez (2015) y Garay (2012), los tres proyectos musicales mencionados en el párrafo anterior son los precursores de esta vertiente electrónica de las NMC, y también grupos tienen en común el sello discográfico que los apadrinó en los inicios de este movimiento, la compañía independiente Polen Records que, a partir del año 2006, comenzó a producir, difundir y respaldar este movimiento y se convirtió en una de las piedras angulares de la construcción de esta escena a nivel de industria formal. Además, ambos autores hacen especial mención a la figura de Richard Blair e Iván Benavides, integrantes de Sidesteper, por su rol clave en la consolidación de estas músicas, tanto por su propio proyecto musical como por su participación en los trabajos de otras agrupaciones de este tipo.

Finalmente, a nivel de industria musical transnacional a las NMC se las ha enmarcado en las lógicas del “World Music”, la cual corresponde a una etiqueta que establecida desde los mercados europeos para clasificar las músicas que presentan un marcado componente étnico, y que surge a partir de los 90’s como un espacio de comercialización en la industria dominada por las majors discográficas, anteriormente inexistente para este tipo de músicas.

Surge, entonces, como una etiqueta comercial que proviene de los países hegemónicos en la producción musical masiva, y a pesar de parecer beneficioso para ambas partes por su éxito comercial, esta mantiene lógicas y prácticas sumamente asimétricas entre centro y periferia, lo que conlleva al establecimiento de un mercado de imaginarios eurocéntricos donde se presenta una “exacerbación de la diferencia y lo exótico y la transgresión del patrimonio local” (Gómez Gómez, 2015, pág. 40), y se contribuye a la estereotipación de estos territorios incluso desde los mismos artistas.

Pregunta y objetivos

Pregunta de investigación

¿De qué forma se presenta la hibridación cultural en los discursos de los músicos que fusionan músicas locales colombianas y electrónica, pertenecientes a los sellos independientes de la ciudad de Bogotá?

Objetivos

Objetivo general:

Analizar de qué forma se presenta la hibridación cultural en los discursos de los músicos que fusionan músicas locales colombianas y electrónica, pertenecientes a los sellos independientes de la ciudad de Bogotá.

Objetivos específicos:

- Caracterizar las representaciones de los músicos entrevistados en torno a las músicas locales colombianas y sus fusiones electrónicas.
- Problematizar sus representaciones y posicionamientos respecto a la institucionalidad cultural hegemónica.
- Identificar elementos de la hibridación cultural presentes los discursos de los músicos entrevistados.
- Comparar entre sí las representaciones de los músicos y proponer un esquema de los discursos que constituyen esta escena.

Marco teórico

Discursos, prácticas y hegemonías en la cultura

¿Qué es el discurso y por qué estudiarlo?

Para abordar el concepto de *discurso*, fundamental para comprender la línea teórica desde la que se posiciona esta investigación, se realizará una revisión de este a partir de los planteamientos de Michel Foucault, los cuales serán posteriormente acompañados con las nociones de hegemonía cultural y apropiación, a partir de el mismo Foucault, Gramsci y otros autores que pueden enriquecer el análisis.

Como primera consideración es fundamental situar el concepto en la metodología de análisis foucaultinana de la denominada *arqueología del saber* y *genealogía del poder*. Para el autor el poder y el saber no sólo son el sustrato basal para la comprensión de una sociedad, sino que además se encuentran intrincadamente ligados en la realidad, siendo esta diferenciación básicamente analítica, más no concreta. Argumenta que “para ejercer ese poder se requiere un saber específico que le otorgue una autoridad fundada y legitimada. Así, saber y poder son dos caras de una misma moneda” (Fair, 2010, pág. 20), por lo que la arqueología apunta a la comprensión crítica de cómo se establecen estos saberes, junto a las relaciones de poder que los construyen y las coacciones que ejercen sobre los sujetos, y la genealogía apunta a la comprensión histórica de estas relaciones.

El saber para Foucault está cristalizado en los discursos, es en estos que se expresan y articulan las representaciones, significaciones e intencionalidades que los sujetos atribuyen a sus enunciaciones y a sus prácticas (Möller, 2001). Como parte del saber social, se encuentran inseparablemente ligados al poder, tanto con las condiciones de producción del poder, como de su legitimación.

“En toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por un cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar los poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad” (Foucault, 1992, pág. 5);

En este sentido se alude a dos niveles discursivos: Los que podríamos denominar hegemónicos, establecidos como parte de la estructura social de poder-saber; y los pertenecientes al orden cotidiano de los sujetos. Esto es fundamental en su teoría, en tanto alude a la importancia del estudio del discurso, no sólo por su carácter constitutivo de las prácticas sociales, sino además por su carácter de espacio de lucha social y política. En sus propias palabras, el discurso “no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse” (Foucault, 1992, pág. 6).

De acuerdo a lo anterior, se establece la premisa de que “no es posible encontrar prácticas fuera de discursos que las organizan” (Möller, 2001, pág. 7), por lo que para el autor es fundamental comprender, tanto estos grandes relatos y construcciones discursivas que están

a la base de lo que él llama orden social, como también aquellas enunciaciones subjetivadas, cotidianas, que cada sujeto social presenta en sus prácticas y enunciaciones propias.

Finalmente, para Foucault el saber-poder y sus formas de legitimación no sólo se fundamentan en los discursos, sino que también estos tienen un fuerte arraigo en las instituciones, dado que estas operan como fuente de legitimidad para los propios discursos (Fair, 2010). Así, para realizar un análisis crítico que considere las condiciones de producción y legitimación del saber-poder y los discursos en los que se encuentran albergadas estas construcciones sociales, es necesario considerar su carácter contextual y el ámbito institucional en el que se desarrollan. Para esto, el concepto de hegemonía cultural de Gramsci será de suma utilidad.

La hegemonía cultural

Gramsci, al introducir el concepto de *hegemonía cultural* en el marxismo del s. xx, incorporó la problematización de la dimensión cultural como una arista fundamental a considerar en la discusión sobre la superación del capitalismo y la construcción de nuevos modelos de sociedad. Su concepto hace alusión al “liderazgo ideológico y cultural de una clase sobre las otras” (De Moraes, 2007, pág. 4), un mecanismo a partir del que la clase dirigente -o hegemónica- “refuerza su poder material con formas muy diversas de dominación cultural e institucional, mucho más efectivas” (Rodríguez Prieto & Seco Martínez, 2007, pág. 3).

Plantea una diferenciación de dos esferas al interior de las superestructuras sociales: Una de la *sociedad política*, donde se establecen los mecanismos de control del monopolio legal de la represión y la violencia -la coerción-; y otra de la *sociedad civil*, “que designa el conjunto de las instituciones responsables por la elaboración y difusión de valores simbólicos y de ideologías” (De Moraes, 2007, pág. 4). En esta última esfera operarían los aparatos privados hegemónicos como medios de difusión de los discursos hegemónicos, siendo ejemplos de este tipo de instituciones las asociaciones, los partidos políticos, la escuela y la universidad, los medios de comunicación, y las propias industrias del arte y de la música.

Si bien la hegemonía y sus aparatos aluden al control de discursos ampliamente difundidos y establecidos en las sociedades, Gramsci plantea su concepto desde su posibilidad de desestabilización y transformación, ya que la sitúa en un territorio de lucha de clases y de

posiciones que se tensionan en busca de espacios para sus discursos e intereses. De hecho, “cuando una hegemonía se encuentra estabilizada no es porque haya anulado los conflictos, sino porque ha logrado instituir y delimitar las categorías identitarias y las formas de acción de quienes participen de las disputas sociales” (Grimson, 2013, pág. 11).

Esta última consideración sobre el pensamiento gramsciano tiene un punto de encuentro fundamental con Foucault en relación a la importancia política y de construcción social que atribuirían a esta dimensión cultural como espacio de lucha, dado que, así como la hegemonía gramsciana no puede ser pensada sin considerar los espacios y posibilidades de disputa que abre, “desde Foucault no puede concebirse al poder solo como impedimento o prohibición, sino también como posibilidad y como potencia” (Grimson, 2013, pág. 16).

Como exponen Rodríguez Prieto y Seco Martínez (2007), para la posibilidad de una hegemonía alternativa es fundamental la construcción de discursos y modelos sociales que subviertan las lógicas y principios hegemónicos. En este sentido el concepto de apropiación puede ser de suma utilidad, al articular las resistencias y negociaciones de los sujetos frente a la hegemonía cultural, las *continuidades* y *discontinuidades*² de los discursos hegemónicos.

La apropiación cultural como proceso relacional

El concepto de apropiación tiene distintas acepciones en las obras de distintos autores y paradigmas. En este caso, serán expuestas brevemente las visiones de Foucault y Chartier, dos importantes pensadores que han teorizado al respecto, para así posteriormente, a partir de los encuentros y desencuentros de ambas posturas, problematizar una tercera modalidad en que será concebida la apropiación en el presente trabajo.

En primer lugar, el desarrollo teórico de Foucault desde su método genealógico ha puesto el foco de observación en las relaciones de poder, por lo que utiliza el concepto de apropiación “para describir todos los dispositivos que intentan controlar la difusión y la circulación de los discursos” (Chartier en Ríos Beltrán, 2002, pág. 105). En este sentido, el acceso y uso de los discursos se encuentran limitados por las relaciones de poder entre individuos, colectivos

² Concepto utilizado por Foucault para referirse a la problematización y el estudio histórico de los discursos, dentro de su metodología genealógica (Möller, 2001).

y sociedades donde hay desigualdades, por lo que es fundamental observar las condiciones en que se manifiestan los discursos y que son apropiados (Möller, 2001).

Por otro lado, Chartier postula la apropiación desde un enfoque referente a las operaciones de construcción de sentido que se desarrollan en los procesos de apropiación, acentuando el rol activo del sujeto y poniendo énfasis en la producción de nuevos sentidos a partir de la mezcla entre control e inversión que compone la apropiación (Ríos Beltrán, 2002).

Foucault igualmente entiende la posibilidad de invención o de resistencia que hay respecto a los discursos y sus modos de apropiación. De hecho, define su labor como un estudio de las discontinuidades en la historia de los discursos (Möller, 2001), dado que se inscribe dentro del mismo aparataje teórico-metodológico en que construye sus nociones de saber y poder, donde plantea la apertura y posibilidad de espacios de lucha.

En esta misma línea, la relación apropiación-discursos-saber se evidencia en los planteamientos de otros autores, como es el caso de Olga Lucía Zuluaga, quien define la apropiación como la recomposición o resignificación del saber, y este contextualizado en condiciones históricas de relaciones de poder (Ríos Beltrán, 2002). Por su parte, María Isabel Neüman (2008) propone igualmente una noción de apropiación que considera las condiciones sociohistóricas de la construcción de los discursos, y los entiende como procesos de interacción cultural donde los sujetos y grupos sociales realizan una recepción activa, adjudicando nuevos sentidos, usos y propósitos a los discursos, mediados por sus propios horizontes de comprensión y estructuras de representación.

Esta última autora plantea la apropiación desde la negociación y la resistencia, entendiendo el encuentro como tensionante, donde se realza el carácter relacional de este procesos de constitución social de los discursos y representaciones. Considera fundamental entender la condición de los países latinoamericanos, países periféricos, como una de desventaja o de desigualdad respecto de los centro de producción económica, cultural y discursiva, por lo que se hace más importante la complejidad y problematización del encuentro cultural a partir de las condiciones histórico-contextuales en que se inscribe (Neüman, 2008).

"El modelo de apropiación no desconoce el rol hegemónico de las élites ilustradas ni de las imposiciones culturales del centro del sistema pero tampoco lo

sobredimensiona. Son instancias mediadoras que están subsumidas en un contexto; desde esta perspectiva serán los condicionantes socio-culturales los que, en definitiva, instituyan la legitimidad del proceso de apropiación" (Subercaseaux en Neüman, 2008, pág. 92).

Al respecto, postula que los procesos de negociación y resistencia que conforman la apropiación, en el contexto actual, permiten a los sujetos utilizar “las estructuras formales modernas para circular a través de ellas con su propio sentido, tomando los elementos de la cultura ajena para aplicarles un nuevo significado, usando los bienes del mercado globalizado para fines y proyectos propios” (Neüman, 2008, pág. 93). En sus propias palabras, la apropiación se encuentra a la base de lo híbrido.

Finalmente, en el mismo texto se problematiza respecto a la posibilidad de establecer juicios de valor y críticas frente a la apropiación, en tanto estos procesos complejos tienen múltiples posibilidades, y en algunas ocasiones pueden caer en una esterilización de la transformación social, manteniendo invisibilizaciones y condiciones desiguales de los grupos sociales.

La hibridación en Latinoamérica

Las particularidades del contexto latinoamericano

América Latina es un caso paradigmático de estudio debido a sus particularidades históricas, desde la colonización llevada a cabo por parte de naciones europeas, hasta la formación de las repúblicas o estados-nación con la herencia de los conquistadores. Estos procesos históricos significaron una serie de formaciones y procesos sociales que son fundantes de la realidad de la región hasta la actualidad, como el múltiple y variado mestizaje racial, y la pluralidad de culturas y grupos étnicos que se encontrarían y convivirían en este territorio, resultante en una primera heterogeneidad que le da su especificidad (Chanady, 1997).

En el periodo de las repúblicas independientes, “la perspectiva eurocéntrica fue adoptada por los grupos dominantes como propia y los llevó a imponer un modelo europeo de formación del estado-nación” (Quijano, 2000, pág. 238), lo cual significó la permanencia de estructuras de poder donde se reproducen las lógicas coloniales de jerarquización y dominación, debido a que estos sectores se identificaron con los otros blancos dominantes en el mundo y sus intereses.

De acuerdo con el texto de Moebus Retondar (2008), esta convivencia “transhistórica” de estructuras sociales sería clave para entender la forma particular de modernización atípica que se distancia de los patrones de poder establecidos en Europa y su ideología iluminista. La transhistoricidad tendría que ver con la conjugación de tradición y modernidad, de formaciones sociales tradicionales y modernas, en la constitución de los estados latinoamericanos.

Para Quijano (2000) esta particularidad explicaría el desfase de los proyectos “modernos” que se han presentados entre los países de esta región y los europeos, entendiendo que las características raciales del mestizaje mencionado anteriormente fueron fundamentales para la mantención de la colonialidad en las relaciones y estructuras sociales, por lo que la independencia de los estados latinoamericanos “no pudo ser, no fue, un proceso hacia el desarrollo de los estados-nación modernos, sino una rearticulación de la colonialidad del poder sobre nuevas bases institucionales” (Quijano, 2000, pág. 236).

A causa de lo anterior, la homogeneización que supone el proceso de formación de la nación, para una identificación de la población con el territorio y la institucionalidad, no fue alcanzada debido a la sumamente limitada democratización de estas sociedades, la cual constituye la base de este modelo eurocéntrico (Quijano, 2000).

En el campo cultural estas particulares formaciones históricas también tienen amplias repercusiones que continúan hasta el día de hoy, ya que “como la modernización y democratización abarcan a una pequeña minoría, es imposible formar mercados simbólicos donde puedan crecer campos culturales autónomos” (García Canclini, 2005, pág. 82); Es decir, por esta misma democratización limitada es que en estas sociedades no se presenta un mercado cultural fortalecido y suficientemente desarrollado como para la existencia de un campo cultural autónomo (García Canclini, 2005).

Estos elementos respecto a las particularidades del contexto latinoamericano son sumamente relevantes para analizar el caso de estudio, en tanto la rearticulación de la colonialidad, la construcción de imaginarios y prácticas “transhistóricas”, y las problemáticas respecto a la limitación de la democratización y autonomía son determinantes en la producción cultural y la industria musical, y pueden ser fundantes de la forma en que opera la escena de fusiones electrónicas con músicas locales y sus relaciones con lo hegemónico.

El aporte de la hibridación para estudiar la cultura latinoamericana

En primer lugar, se hace necesario exponer la definición del concepto de hibridación desde el mismo García Canclini, el cual hace referencia a “procesos socio-culturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas” (García Canclini, 2005, pág. 14). En el mismo texto, el autor hace un alcance de suma importancia sobre esta misma definición, ya que “las estructuras llamadas discretas fueron resultado de hibridaciones, por lo cual no pueden ser consideradas fuentes puras” (García Canclini, 2005, pág. 14).

A partir de esta definición, la hibridación como aparataje teórico y conceptual se ha posicionado dentro de los estudios culturales latinoamericanos por las especificidades de heterogeneidad que presenta la región, donde los encuentros y combinaciones de discursos y prácticas han sido fundantes. Varios autores, afines al poscolonialismo y decolonialismo principalmente, arguyen que “el paradigma de la hibridez, en la mayoría de los discursos contemporáneos, se presenta como más acorde con nuestra realidad (en todas las esferas de la vida humana, pero sobre todo en las prácticas culturales)” (Chanady, 1997, pág. 5).

Si bien normalmente los estudios culturales se han concentrado en las nociones de identidad y sus dinámicas de construcción, transformación y disputa, la propia noción de identidad ha sido cuestionada, aunque no en su totalidad a modo de erradicación, sino en cuanto a sus limitaciones para el análisis de los sujetos y sociedades actuales, donde los procesos de hibridación se han visto profundamente acelerados con la globalización y las crisis de los estados-nación, y que en el caso latinoamericano se ve además sumado a las características anteriormente mencionadas (García Canclini, 2005).

A partir de lo anterior, García Canclini propone “desplazar el objeto de estudio de la identidad a la heterogeneidad y la hibridación interculturales” (García Canclini, 2005, pág. 17), argumentando que las consideraciones sobre las sociedades en la actualidad y las formas que toman las hibridaciones culturales “no sólo clausura la pretensión de establecer identidades “puras” o “auténticas”. Además, pone en evidencia el riesgo de delimitar identidades locales autocontenidas, o que intenten afirmarse como radicalmente opuestas a la sociedad nacional o la globalización” (García Canclini, 2005, pág. 17).

Esta corriente de pensamiento latinoamericano ha tenido eco en diversos autores, incluso más allá de la región, como es el caso de Jean-Loup Amselle, quien entiende la hibridez como el único paradigma suficientemente adecuado para el estudio de la complejidad de las culturas en general (Amselle, 2013; Chanady, 1997), a la que se refiere como “lógica mestiza”. Para Canclini los conceptos de mestizaje, sincretismo y creolización son depuestos en su análisis, en tanto señalan ciertos tipos específicos de mezclas que son insuficientes para el fenómeno que pretende observar, mientras que la hibridación considera los elementos étnicos y religiosos, pero suma la consideración de procesos sociales modernos o posmodernos que se dan con la globalización de los bienes simbólicos culturales (García Canclini, 2005).

En el mundo globalizado y las industrias culturales, la hibridación posibilita la visibilización de las heterogeneidades y tensiones que se dan en lo concreto, problematizando la lógica de la multiculturalidad que ha invisibilizado los conflictos en el seno de los encuentros culturales, priorizando un enfoque de interculturalidad que presente las complejidades de los contextos y procesos sociales híbridos de las sociedades contemporáneas. Ligado a lo anterior, se problematiza la lógica homogeneizadora de los mercados transnacionales, tanto desde un posicionamiento político de oposición, como desde un análisis que no caiga en la asociación simplista de globalización-homogeneización (García Canclini, 2005).

En el caso concreto de América Latina, “la noción actual de la cultura híbrida en García Canclini no concierne por lo tanto a la simple heterogeneidad cultural/étnica, ni la pluralidad religiosa, ni siquiera las diferencias raciales, sino la modernización desigual de la sociedad” (Chanady, 1997, pág. 11). El autor lo que hace es cuestionar la lógica lineal y evolucionista con que se ha pensado la modernidad, superando la dicotomización típica del eurocentrismo, para entender que “la tradición ya no sería pensada más como “el otro” de la modernidad sino como un aspecto de su constitución en las sociedades latinoamericanas” (Moebus Retondar, 2008, pág. 45).

Moebus Retondar (2008) ahonda en estos postulados, diciendo que esta fusión de elementos tradicionales y modernos, particular en Latinoamérica, posee una función selectiva donde el capitalismo y la modernización no avanzan “eliminando las culturas tradicionales, sino también apropiándose de ellas, reestructurándolas, reorganizando el significado y la función de sus objetos, creencias y prácticas” (Lobo, 2006, pág. 17).

Así como en las estructuras de poder e institucionalidad de los países latinoamericanos la adopción del modelo europeo no se dio por simple mimesis, en el ámbito cultural tampoco, “por precario que sea este campo, funciona como escena de reelaboración y estructura reordenadora de los modelos externos” (García Canclini, 2005, pág. 92). Para el autor, en este escenario se hace necesario avanzar hacia la pregunta por la eficacia simbólica, dejando de lado las exigencias puritanas, modernistas y productivistas, y cuestionando el lugar de nuestros orígenes y la construcción de un arte latinoamericano contemporáneo.

Las claves para estudiar la hibridación cultural

Como explica Quijano (2000), la colonización significó una serie de transformaciones e imposiciones de estructuras, discursos y prácticas sociales en que las subjetividades, individuales y colectivas, también se vieron afectadas por la colonialidad del poder y las relaciones sociales. Cuando se habla de eurocentrismo se hace referencia a este modo concreto de producción de conocimiento -comprensión y elaboración de la sociedad- proveniente de Europa Occidental que es hegemónico a nivel global. Este ostenta la perspectiva binarista-dualista de “Oriente-Occidente, primitivo-civilizado, mágico/mítico-científico, irracional-racional, tradicional-moderno” (Quijano, 2000, pág. 211).

La caracterización de América Latina, y de las sociedades en el contexto mundial actual, se distancia de la “simplificación binaria entre pares de oposición conceptual como modelo de explicación de la realidad y de la dinámica social a favor de una perspectiva que reconoce en la fusión entre elementos aparentemente dispares la propia esencia de esa dinámica” (Moebus Retondar, 2008, pág. 39).

El análisis de García Canclini desde la hibridación vendrá a plantear una nueva forma de relacionamiento e interpenetración de estas categorías, donde “el continuo intercambio entre lo tradicional y lo moderno; lo popular y lo masivo; lo objetivo y lo subjetivo, está en la base de los movimientos de reorganización cultural típicos de la modernidad tardía” (Moebus Retondar, 2008, pág. 40). Estos entrecruzamientos terminarían por generar una reestructuración en la propia concepción y construcción de estas categorías, implicando a una “des-esencialización” de las representaciones e identidades; de lo moderno y de lo tradicional; de lo universal y de lo particular” (Moebus Retondar, 2008, pág. 40).

En relación con la presencia de los binarismos y el eurocentrismo del que provienen, Canclini retoma el concepto de hegemonía de la vertiente culturalista de Gramsci, planteando que “los procesos culturales deben ser mirados desde dentro de ésta y examinar en ese sentido las condiciones en que se desenvuelven las prácticas culturales” (Lobo, 2006, pág. 56). Como parte de este ejercicio analítico que pone en diálogo la hibridez y la hegemonía, propone: “Para darle poder explicativo: estudiar los procesos de hibridación situándolos en relaciones estructurales de causalidad. Y darle capacidad hermenéutica: volverlo útil para interpretar las relaciones de sentido que se reconstruyen en las mezclas” (García Canclini, 2005, pág. 18).

Canclini (2005) habla de la importancia de las industrias culturales como parte fundamental del conjunto hegemónico, sumado a las políticas sociales de los estados nacionales. Dentro de este entramado estructural el arte y sus transformaciones se presentan como cuestiones que trascienden el ámbito puramente estético y se establecen como cambios en las relaciones, representaciones y prácticas que se dan entre los sujetos que componen estos mundos. “Después de este seguimiento de los cambios estructurales, hay que averiguar cómo reubican sus prácticas diversos actores culturales -productores, intermediarios y públicos- ante tales contradicciones de la modernidad” (García Canclini, 2005, pág. 105); es decir, se debe analizar y problematizar como se da la apropiación desde los propios sujetos, los actores culturales, a partir de la configuración de sus discursos y prácticas híbridas.

Al respecto, Wade concuerda con esta visión, planteando que la música es creada “mediante procesos complejos de intercambio, apropiación y mediación de clases, gestados en espacios ambiguos situados entre el país y la ciudad, entre distintas clases sociales y, frecuentemente, entre lo nacional y lo internacional” (Wade, 2002, pág. 11). Para complementar lo anterior, Adell Pitarch dice que “la música, por lo tanto, no es lenguaje, sino un conjunto de discursos que se entrecruzan, actividad significante, efecto de sentido” (Adelle Pitarch, 2005, pág. 149), por lo que en la música “la elaboración discursiva de la hibridez constituye un caso particularmente interesante para un análisis informado” (Chanady, 1997, pág. 3).

Las dicotomías de la modernidad

Lo tradicional y lo moderno

Como parte de la perspectiva eurocentrista de comprensión del mundo, la temporalidad de la historia fue elaborada de modo que todo lo no-europeo, donde entran todos los pueblos

colonizados, quedó relegado al pasado, mientras que al extremo contrario de Europa se posicionó como la culminación de su historia lineal (Quijano, 2000). Esta línea de tiempo está evidentemente anclada a “la pretensión europea de ser exclusiva productora y protagonista de la modernidad, y de que toda modernización de poblaciones no europeas es, por lo tanto, una europeización es una pretensión etnocentrista” (Quijano, 2000, pág. 213).

Esta vinculación de las demás culturas con el pasado está además ligada a una perspectiva de superioridad de lo moderno frente a lo “primitivo”, por lo que “se piensan los procesos constitutivos de la modernidad como cadenas de oposiciones enfrentadas de un modo manique” (García Canclini, 2005, pág. 195), de la forma en que lo muestra siguiente esquema:

Tabla 1: Dicotomías del discurso de la modernidad

Moderno ↓ Tradicional	=	Culto ↓ Popular	=	Hegemónico ↓ Subalterno
	=		=	

Fuente: Elaboración propia.

Actualmente, en parte gracias a los debates poscoloniales y decoloniales y la formulación de paradigmas como el de la hibridación, es que se entiende la articulación de tradiciones y modernidades en América Latina como un proceso mucho más complejo (García Canclini, 2005). Se supera progresivamente la asociación de estos conceptos de manera dicotómica y se le da relevancia a la crítica de los discursos eurocéntricos.

Se habla de que, en el caso de la música, la asociación de ciertas sonoridades “tradicionales” con estadios de evolución retrasados y minorizados es parte de una estrategia de naturalización y deshistorización de estas expresiones culturales, en tanto se habla de la tradición desde un estatismo atemporal que las saca del presente y de la historia (Hernández Salgar, 2004; Ochoa , 2003). Sin embargo, esta lógica no es exclusiva de los modernistas, tanto tradicionalistas como modernistas caen en concepciones eurocéntricas y simplistas:

“Tanto los tradicionalistas como los modernizadores quisieron construir objetos puros. Los primeros imaginaron culturas nacionales y populares “auténticas”;

buscaron preservarlas de la industrialización, la masificación urbana y las influencias extranjeras. Los modernizadores concibieron un arte por el arte, un saber por el saber, sin fronteras territoriales, y confiaron a la experimentación y la innovación autónomas sus fantasías de progreso” (García Canclini, 2005, pág. 38).

Si se entiende la historia de la humanidad como una historia híbrida, y además se posiciona la apropiación como parte fundamental de la construcción de discursos y prácticas culturales, se evidencia que estos discursos caen en nociones esencialistas y naturalizadoras respecto a la música (Wade, 2002). Desde la hibridación, se entiende la modernización latinoamericana como un movimiento múltiple y complejo entre lo tradicional y lo moderno, un entremezclamiento de lo hegemónico, lo culto, lo popular, lo masivo, lo local y lo global (Villalobos Herrera & Ortega Salgado, 2012).

“La primera hipótesis de este libro es que la incertidumbre acerca del sentido y valor de la modernidad deriva no sólo de lo que separa a naciones, etnias y clases, sino de los cruces socioculturales en que lo tradicional y lo moderno se mezclan” (García Canclini, 2005, pág. 35).

Para estudiar entonces la modernidad, se hace imprescindible analizar la interseccionalidad que nace en estos encuentros transtemporales, donde las demás dualidades también se desvanecen en su pretensión de universos autosuficientes y antagónicos (Chanady, 1997). Para esto la hibridación aparece como herramienta de gran potencial, en tanto permite “ultrapasar las relaciones de oposición directa entre lo popular, lo culto y lo masivo; lo lúdico y lo racional; lo mítico y lo tecnológico; en una palabra, entre lo tradicional y lo moderno” (Moebus Retondar, 2008, pág. 39).

Lo culto, lo popular y lo masivo

“Así como no funciona la oposición abrupta entre lo tradicional y lo moderno, tampoco lo culto, lo popular y lo masivo están donde nos habituamos a encontrarlos” (García Canclini, 2005, pág. 36). Como ya ha sido expuesto en apartados anteriores, estas designaciones corresponden “son parte del eurocentrismo clasificatorio” (García Canclini, 1988, pág. 197).

García Canclini se apoyará en la hegemonía gramsciana para entender lo popular a partir de “su posición en relación con las culturas con las que se enfrenta, una interacción conflictiva

con los sectores hegemónicos. Ambos espacios, dirá Canclini, el de la cultura hegemónica y el de la popular, están interpenetrados” (Lobo, 2006, pág. 28). Ya no será suficiente entonces la dicotomía entre lo hegemónico y lo subalterno, también deberán ser observados a partir de los procesos de hibridación e intercambio en que se constituyen (Lobo, 2006; Amselle, 2013).

Lo popular entonces no corresponde a una esencia como ha sido puesto en escena desde los fundamentalismos y la folclorología, sino que se constituye como una puesta en escena que toma variadas atribuciones a diversos grupos sociales (García Canclini, 2007). Estas elaboraciones discursivas sobre lo popular vienen en gran parte determinadas por las respuestas de la hegemonía a las expresiones de “lo otro”, donde muchas veces han sido reprimidas y borroneadas de la historia nacional, “pero la réplica más cotidiana e incisiva es la que trata de absorber las culturas populares, integrarlas, resemantizar sus mensajes y refuncionalizar sus objetos” (García Canclini, 2007, pág. 4).

Aquí es posible observar esa relación de interpenetración, híbrida, de lo hegemónico y lo subalterno, entendiendo que en su carácter relacional ambos se definen mutuamente a partir de sus intercambios y la forma en que cada uno va digiriendo y significando lo propio y lo otro (García Canclini, 2007). García Canclini (1988) habla de la aceleración de los procesos de hibridación e intercambio en el contexto actual, ligada a los efectos de las industrias culturales y el mercado simbólico, aludiendo a que la exclusión impuesta por los sectores dominantes en relación a la producción y el consumo cultural tuvo que tomar nuevas formas y mecanismos para abrirse a la masificación del consumo que necesita el mercado.

En este sentido es que se habla de “lo masivo” como una nueva categoría que entra a relacionarse con lo popular y lo culto. En las sociedades híbridas actuales se empieza a visibilizar un nuevo ámbito de producción y consumo que refiere a lo multitudinario, esto directamente derivado del nuevo funcionamiento de las industrias culturales.

Como expone Adelle Pitarch (2005), se ha dado una tendencia a entender estas nuevas condiciones de las tecnologías digitales de manera optimista, como una potencial descentralización y redistribución del poder, ya que se han dado ciertos procesos de democratización cultural en la masificación, el cruce intercultural y la desestabilización y recomposición de lo culto (Ruesga Bono, 2005). Sin embargo, es necesario hacer el alcance de que “en una cultura industrializada, que necesita expandir constantemente el consumo, es

menor la posibilidad de reservar repertorios exclusivos para minorías. No obstante, se renuevan los mecanismos diferenciales cuando diversos sujetos se apropian de las novedades” (García Canclini, 2005, pág. 98).

En esta reformulación y reubicación de lo popular y lo culto, se dan una serie de nuevas estrategias y valoraciones del arte, donde hay tanto continuidades como discontinuidades, propias de la hibridación. Lo “auténtico” sigue constituyéndose como un valor central de la producción artística contemporánea, como una continuidad de las perspectivas arcaizantes que “mediante un proceso de abstracción de rasgos, se tiende sospechosamente a olvidar las historias de mezclas en que se formaron” (Ruesga Bono, 2005, pág. 13).

Como consecuencia:

“Deja el ámbito musical tradicional en un limbo de pureza o de incontaminación absoluta que evita, de hecho, su análisis histórico. Que evita preguntarse por su papel, histórico, en la construcción y reconstrucción constantes de las hegemonías y de las identidades sociales” (Adell Pitarch, 2005, pág. 137).

La negación de la historicidad de las expresiones “tradicionales”, y de los propios sujetos que las realizan, significa una museificación de la cultura popular, donde se reproducen las asociaciones naturalizadas y esencialistas de estas músicas con la idea de un pueblo, también construido desde el eurocentrismo (Ochoa , 2003). A partir de este tratamiento que se da a estas prácticas culturales, “Existe el peligro de una abstracción conservadurista de la identidad como algo que reside más en un objeto o en una expresión artística que en los usos que las personas hacen de las expresiones culturales” (Ochoa , 2003, pág. 93).

“La regeneración de un Occidente considerado como “agotado” puede llevarse a cabo clásicamente de dos maneras. La primera consiste en recurrir a lo exótico y salvaje, tal como se pudo observar en los primitivismos del siglo pasado y comienzos del siglo XXI, principalmente en la historia del arte. Ya sea a través del “arte negro” o de la emergencia de un campo artístico global constituido por formas contemporáneas del sur (africanos, árabes, indios, chinos), se trata de elementos que supuestamente renovarían formas simbólicas consideradas, con razón o no, como agotadas. La segunda manera consiste en hacer referencia al salvaje doméstico de

las barriadas metropolitanas, quien, como el apache, se supone que va a regenerar el arte y la conciencia de las clases sociales” (Amselle, 2013, pág. 216).

Otra continuidad híbrida que observa Canclini (2005) en el arte se trata de la originalidad como idea nuclear de lo culto moderno que, pese a los múltiples cuestionamientos que ha recibido desde estas nuevas producciones intelectuales, sigue sumamente presente en los mundos del arte contemporáneos. Se refiere a los “ritos de innovación” como la forma en que se desarrolla el arte en la actualidad, haciendo referencia a “la incorporación progresiva de las insolencias (...), su digestión razonada” (García Canclini, 2005, pág. 62), la cual termina por convertir estas rupturas en una convención.

“El rito es capaz de operar entonces (...) como movimiento a través del cual la sociedad controla el riesgo de cambio” (García Canclini, 2005, pág. 63), donde se hace una inclusión armónica y aproblemática ilusoria de los principios antagónicos sobre los que la misma modernidad se ha erigido, todo esto en función de posibilitar la reproducción del orden social y de la hegemonía. Aquí el arte pierde entonces su capacidad de acción, intervención y transformación de lo social, al ritualizarse únicamente continúa con el principio de innovación constante que continúa determinando la producción y valoración del arte moderno para poder ser parte de este (García Canclini, 2005).

Finalmente, García Canclini (2005) observa cómo lo propio latinoamericano es reubicado en la ecuación de lo culto y lo popular, “para ser culto ya no es indispensable imitar, como en el S. XIX, los comportamientos europeos y rechazar a complejidad nuestras características propias” (García Canclini, 2005, pág. 90). Sin embargo, esto no significa una superación del eurocentramiento, sino que viene a ser parte de nuevas formas del discurso hegemónico sobre la cultura, donde se da una revalorización de las prácticas culturales de la región.

[Lo local y lo global](#)

Otro aspecto fundamental de la hibridación en las sociedades actuales tiene que ver con la territorialidad, en tanto propone la superación del dualismo de lo local y lo global, primordial en los análisis en los estudios culturales enfocados en las industrias culturales en la era digital.

“Los intensos vínculos con la cultura transnacional a través de las migraciones y el acceso diario a los medios masivos reubican (...) las culturas locales o nacionales se piensan cada vez menos por oposición a lo extranjero y se reconfiguran hibridando sus elementos originarios con los de otras sociedades” (García Canclini, 2007, pág. 8).

A pesar de esta interacción bilateral que se establece entre lo local-nacional y lo transnacional, así como en lo culto y lo popular, la centralidad de los países europeos también está presente de múltiples formas, desde la producción hasta el consumo. En las sociedades globalizadas la hibridación tiende a darse de manera “heterónoma, coercitiva, que concentra las iniciativas combinatorias en unas pocas sedes transnacionales de generación de mensajes y bienes, de edición y administración de sentido social” (García Canclini, 2005, pág. 28).

Así, el mercado artístico internacional se establece de manera asimétrica, donde los medios culturales están altamente concentrados y terminan determinando la industria a nivel global, lo que significa una subordinación de los campos culturales a las dinámicas económicas del capitalismo, que es además curioso por la supuesta pretensión de autonomía de lo cultural que es característica del discurso hegemónico sobre la modernidad (García Canclini, 2005).

En este contexto, la tecnología digital y sus repercusiones en la industria musical tendrían consecuencias en la relación música y territorio. Se observa entonces una total portabilidad, transportabilidad y transmutabilidad de los sonidos, a la cual algunos autores se refieren con el término de “esquizofonia” (Ochoa , 2003).

“El territorio ha dejado de ser un elemento evidente (como ha sido considerado en la folclorología) y se establece cada vez más desde la mediación entre lo local y lo transnacional. De este modo, las músicas locales se están mediando cada vez más desde un orden intercultural” (Ochoa , 2003, pág. 46).

Continuando con las configuraciones territoriales que determinan los campos culturales hoy en día, en los países europeos “lo otro del mismo sistema es más poderoso que la otredad de culturas lejanas, ya sometidas económica y políticamente, y también más fuerte que la diferencia de los subalternos o marginados en la propia sociedad” (García Canclini, 2005,

pág. 79), por lo que la producción cultural en América Latina quedaría doblemente sometida, a las lógicas económicas y a la dominación europea.

Se deben entender entonces a:

“los fenómenos de globalización y localización como dos caras de una misma moneda (...) contribuyen a la construcción de comunidades locales, regionales y nacionales especiales, vendibles y consumibles. La diversidad cultural es una mercancía y los capitalistas trabajan explotando las diferencias (de localidad, género, “raza” y estilo) al mismo tiempo que la homogeneidad les permite contar con economías de escala rentable” (Wade, 2002, pág. 290).

García Canclini (2005) habla de una serie de transformaciones a nivel de mercados simbólicos, donde, si bien se mantiene la dependencia ya expuesta, la interacción con los países centrales está en constante transformación, ya sea por el posicionamiento de grandes conglomerados económicos latinoamericanos, como por el crecimiento de los repertorios locales. Se da una dinámica compleja de “reorganización de la industria del entretenimiento en corporaciones multinacionales en momentos de pérdida de poder de control de lo económico (y de lo laboral) del estado-nación y en momentos también de un resurgimiento de nacionalismos, regionalismos y localismos varios” (García Canclini, 2005, pág. 102).

Estas dinámicas territoriales implican un proceso de reidentificación de todas las naciones a nivel global (Quijano, 2000), en el que se establecen identidades de manera relacional y dinámica, muy determinadas por la industria transnacional anteriormente mencionadas. De este modo, se presentan tensiones entre lo latino -que se establece como identidad mercantilizada- y lo latinoamericano, lo que representa una evidencia de “las contradicciones corrientes entre la transnacionalización de una música y su adaptación para un mercado global” (Ochoa , 2003, pág. 54).

En este escenario, las ciudades adquieren protagonismo en tanto “son estudiadas como centros donde la hibridación fomenta mayores conflictos y mayor creatividad cultural” (García Canclini, 2005, pág. 22), debido a que en la urbe se dispone de una oferta cultural mayormente heterogénea en constante interacción de lo local, lo nacional y lo transnacional.

En la vida urbana entonces la hibridación acelera la transgresión del orden cultural en el entrecruzamiento de los intereses históricos, estéticos y mercantiles (García Canclini, 2005).

Todo lo expuesto anteriormente se establece desde la relación indisociable entre lo material y lo simbólico, entre lo territorial en su dimensión física y simbólica:

“El territorio envuelve siempre, al mismo tiempo..., una dimensión simbólica, cultural, a través de una identidad territorial atribuida por los grupos sociales, como forma de ‘control simbólico’ sobre el espacio donde viven (siendo también por tanto una forma de apropiación)” (Haesbaert en Herner, 2009, pág. 165).

Como expone Herner (2009), el territorio significa procesos de apropiación en cuanto implica un conjunto de representaciones que se establecen y se resignifican constantemente. Esto haría referencia al concepto de desterritorialización que, entendido desde esta doble composición física y simbólica del territorio, consistiría en “un movimiento por el cual se abandona el territorio, una operación de líneas de fuga, y por ello es una reterritorialización y un movimiento de construcción del territorio” (Herner, 2009, pág. 168).

La desterritorialización³, tanto espacial como simbólica, significa un planteamiento fundamental para entender esta dimensión territorial de la hibridación cultural, ya que alude a la apropiación, al agenciamiento, de los discursos y prácticas en las sociedades contemporáneas. La reterritorialización se convierte en la contraparte inseparable de la desterritorialización dado que todo movimiento de ruptura, toda línea de fuga, desemboca en una nueva territorialización, en nuevas construcciones discursivas y sus prácticas asociadas (Díaz Leguizamón, 2011; Herner, 2009).

A partir de estas consideraciones, Míriam Reyes (2011) defiende la necesidad de superar los enfoques que se quedan en el desarraigo, la descontextualización, la homogeneización y la imposición como los componentes territoriales a estudiar sobre la globalización, dado que se complejizan estas nociones con la hibridación cultural y las nuevas dinámicas territoriales se llenan de contrastes, problemáticas y potencialidades. De hecho, lo que estas nuevas

³ Tanto el concepto de desterritorialización como el de reterritorialización son acuñados por Félix Guattari en su libro “Plan sobre el planeta. Capitalismo mundial integrado y revoluciones moleculares” del 2004.

dinámicas sociales significan en su consideración físico-simbólica es “muy importante políticamente porque tiene un potencial de transformación muy grande al imaginar el espacio no como algo estático y puramente material, sino como algo que está abierto para ser reconstruido” (Haesbaert, 2012, pág. 21).

Como expresión cultural, “la presencia de operaciones de agenciamiento territorial en todo tipo de campos de producción no encuentra una excepción en la música” (Díaz Leguizamón, 2011, pág. 36), y por esto sumado a todo lo argumentado anteriormente, es que se hace indispensable la consideración de este componente de la hibridación como parte del análisis de la producción musical en la actualidad (Aguiló, 2004).

Los discursos hegemónicos sobre la música en Colombia

La institucionalidad hegemónica en Colombia

Como ha sido evidenciado, la cuestión de la hegemonía está sumamente presente en la consideración de los discursos y prácticas culturales, y de la hibridación. En palabras del propio autor: “la cuestión del consumo cultural (...) hay que analizarla en relación con un problema central de la modernidad: el de la hegemonía” (García Canclini, 2005, pág. 141).

Como ya ha sido explicado, al estar hablando desde el paradigma de la hibridez, tampoco en esta parte del análisis se puede establecer una relación mimética y puramente de imposición con estos aparatos del poder, sino que se da en forma de negociación, de apropiación, donde hay asimilaciones y resistencias, sin que esto niegue la opresión y dominación estructurales en que se desenvuelven estas relaciones híbridas (García Canclini, 2007).

La hegemonía misma tiene la necesidad de encontrar la forma de digerir estas rupturas o inestabilidades, por lo que, como parte de su consolidación y reproducción, abre ciertos espacios de negociación que ella misma delimita y posibilita desde sus lógicas e intereses particulares, para así no perder legitimidad al incluir de alguna forma a los sectores sociales y sus demandas. En otras palabras, “los conflictos entre diferentes y desiguales se procesan a través del orden, sujeto a revisiones o transacciones, que establecen las instituciones y las estructuras cotidianas más o menos institucionalizadas de interacción” (García Canclini, 2007, pág. 7).

Como el mismo García Canclini esboza (2005), esta supuesta descentralización y democratización propia del contexto globalizado contemporáneo tiene también otra cara que no hay que olvidar, en la que se asientan “las formas más concentradas de acumulación de poder y centralización transnacional de la cultura que la humanidad ha conocido” (García Canclini, 2005, pág. 45).

Para observar las instituciones específicas que ostentan el lugar hegemónico en Colombia, debemos remitir al carácter de la hegemonía a nivel mundial con las nuevas tecnologías y las transformaciones de las estructuras del estado-nación, donde las instituciones que ocupan el lugar de la hegemonía son el estado y la industria cultural transnacional. En estos organismos se dan nuevos procedimientos de distinción simbólica para su diferenciación y posicionamiento: “Por una parte, entre lo tradicional administrado por el estado y lo moderno auspiciado por empresas privadas” (García Canclini, 2005, pág. 98).

En el primer caso, según Canclini (2005), el estado busca la legitimación de su poder y representatividad mediante la búsqueda de referentes de la historia nacional en sus políticas culturales en términos de protección y preservación del patrimonio histórico a partir del discurso oficial “que designa a la sociedad como pluralista” (García Canclini, 2005, pág. 153). Por el otro lado, la industria cultural es la entidad privada que conforma la contraparte de esta hegemonía, la cual busca la posibilidad de lucrar y lograr su expansión económica, al tiempo que intenta legitimarse a partir de una imagen desinteresada de innovación y modernización mostrándose como “promotores de la cultura de todos los sectores” (García Canclini, 2005, pág. 157).

Se construye una falsa imagen de que “la comercialización parece haber contribuido a incrementar la heterogeneidad musical de alguna manera, pero la diversidad continúa siendo juzgada, apropiada y transformada dentro de un campo ideológico estructurado por valores hegemónicos” (Wade, 2002, pág. 38). De este modo, la “inclusión” se da a través de una estandarización de formatos y cambios o transgresiones permitidas de acuerdo a la dinámica mercantil donde los intereses comerciales son los que priman (García Canclini, 2005).

Ambas instituciones entonces comparten dinámicas de reproducción y aseguramiento de sus privilegios, a partir de la comprensión de que:

“La fragmentación del pueblo permite simultáneamente su alejamiento y reapropiación bajo la forma de productos consumibles que han sido transformados en objetos parciales, lo cual implica un tratamiento perverso. Ese es justamente el efecto del multiculturalismo que, al llevar a cabo cortes verticales en la sociedad, consigue asegurar la despolitización del campo social, tanto a nivel nacional como transnacional” (Amselle, 2013, pág. 216).

Lo que se presenta entonces es una forma de convivencia entre ambos organismos en la que el tradicionalismo “puede combinarse con lo moderno, casi sin conflictos, cuando la exaltación de las tradiciones se limita a la cultura mientras la modernización se especializa en lo social y lo económico” (García Canclini, 2005, pág. 196). Pero nuevamente se hace necesario hacer hincapié en el carácter híbrido de su formación relacional, entendida en términos de entremezclamiento complejo, y no simplemente superposición, debido a que “lo que les da su eficacia es a oblicuidad que se establece en el tejido” (García Canclini, 2005, pág. 315), los poderes hegemónicos se potencian de manera oblicua.

World Music y Patrimonio Intangible

En este apartado específicamente interesan la industria musical de gran escala y las políticas culturales de los gobiernos, en tanto son los espacios institucionales que se establecen desde los centros hegemónicos, que son considerados contextos fundamentales en el análisis.

Desde las instituciones y discursos hegemónicos surge la necesidad de establecer categorías clasificatorias, como ya fue revelado en las dicotomías del discurso moderno, esta clasificación también se da en cuanto a las prácticas musicales concretas, en tanto “son sistemas para organizar las jerarquías entre las semejanzas y las diferencias sonoras” (Ochoa, 2003, pág. 85), las cuales se hacen necesarias para seguir construyendo estas estructuras de representación social que mantienen el “orden” y la “cohesión”. Por lo tanto, en este apartado se hará referencia a dos categorías específicas que surgen de este afán de etiquetado de “lo extraño”: el “Patrimonio Intangible” del lado de las políticas estatales, y la denominada “World Music” o “Música del mundo” por parte de la industria musical.

En primer lugar, la noción de patrimonio intangible aparece como una categoría que hace referencia a las expresiones artísticas “tradicionales” y “ha ido desplazando el de folclore,

aunque se heredan muchos de los presupuestos” (Ochoa , 2003, pág. 113), respecto a las cuales se postula una misión de rescate y conservación (García Canclini, 2005; Querejazu Leyton, 2013).

Para García Canclini (2005), en la construcción del patrimonio “un poder dudoso o herido teatraliza y celebra el pasado para reafirmarse en el presente” (García Canclini, 2005, pág. 45), busca su legitimación a partir de conferirle una cualidad de identificación histórica a la hegemonía nacional. En este sentido, el patrimonio cae en una conmemoración tradicionalista y compensatoria, donde no son representadas las culturas de la nación, sino una serie de objetos que condensan repertorios de tradiciones fijados desde la hegemonía y desde el desconocimiento e invisibilización de sus contextos concretos de producción, como parte de una perspectiva aislacionista (García Canclini, 2005; Ochoa, 2003).

Esta separación de los objetos culturales de su lugar y condiciones de origen, de las relaciones sociales que los produjeron, establece la representación desde “una uniformidad que esconde las contradicciones sociales presentes en el nacimiento de esas obras” (García Canclini, 2005, pág. 170). A pesar de tratarse de objetos que la misma institucionalidad define como “tradicionales”, son los mismos organismos del estado quienes “definen qué bienes son superiores y merecen ser conservados” (García Canclini, 2005, pág. 184); Es decir, ““el pueblo es “rescatado”, pero no conocido” (García Canclini, 2005, pág. 199).

A modo de demostración de lo dicho anteriormente, se presenta a continuación la definición de patrimonio que se entrega desde el CAB⁴:

“Patrimonio no es una sucesión de objetos o elementos tangibles o intangibles, el Patrimonio es “un lugar”, un “territorio común” en el que se asienta e identifica una comunidad para saber “quién es”, para saber “quién no es”, y para saber “quién no quiere ser”” (Querejazu Leyton, 2013, pág. 49).

En segundo lugar, la categoría de World Music surge como una herramienta de mercadeo formulada desde la misma industria musical, que se propone como la apertura de un espacio

⁴ Convenio Andrés Bello (CAB). Definiciones de patrimonio elaboradas en Reunión Internacional de Expertos en Patrimonio Cultural y Natural, organizada por esta institución.

de circulación y comercialización para músicas que históricamente no han tenido cabida en la industria ni en lo transnacional. En este sentido, “la pluralización del espectro sonoro va acompañado de una compleja y desigual mediación entre músicas, músicos y compañías del primer mundo y músicos y sonidos de los países de Asia, África y América Latina” (Ochoa , 2003, pág. 33).

Esta desigualdad en los mecanismos y condiciones de ingreso a la industria deja en evidencia el conflicto central que hay entre las sonoridades occidentales y su hegemonía y los sonidos de “lo otro”. Es desde esta misma conflictividad que surge también esta clasificación y etiquetado de las músicas extrañas al eurocentrismo, como parte de su categorización etnocéntrica de control y fagocitación de la diferencia (Ochoa , 2003).

Esta clasificación e inclusión de las músicas del mundo “frecuentemente se plantea desde la noción de descubrimiento y se constituye sobre un topos descontextualizado donde el centro recrea su historia colonial de mirada al otro a través del prisma de lo exótico” (Ochoa , 2003, págs. 103-104), debido a que lo que es de interés para la industria hegemónica de estas músicas no son sus aspectos culturales ni su valor sociohistórico, sino los aspectos de su diferencia que aparecen como mercadeables (Ochoa , 2003).

Si bien en la descripción de las sonoridades pertenecientes al World Music aparecen referidas a los países de origen como marca de identificación, se borran y omiten todas las particularidades y diferenciaciones genéricas nacionales y locales, se deshistorizan, descontextualizan y despolitizan:

“La hibridación se ha convertido en un recurso creativo, en un registro de trabajo y en una estrategia comercial que las grandes empresas de comunicación propician, mediante su expansión mundial. Esta situación no surge en un plano de equidad entre culturas en contacto, sino de un complejo campo de narrativas que no sólo sirven para identificar lo propio y lo otro, sino sobre todo para reforzar un status quo jerárquico de acuerdo con aquellos que dictan las reglas del juego” (Ruesga Bono, 2005, pág. 13).

Esta construcción discursiva de las músicas provenientes de las periferias tiende a referirse a las nociones de autenticidad, identidad y pureza, siendo que en realidad el sólo ingreso a este

espacio de circulación ya significa adaptaciones y estandarizaciones de la producción musical (Hernández Salgar, 2004). La colonización musical que permite la inclusión y clasificación significa “una estrategia de fragmentación y empaquetado del mundo, que resulta con ello consumible, banalizado y espectacularizado” (Becerra, 2004, pág. 16).

Finalmente, la crítica a ambas instancias y a su máscara de democratización postula que “no habrá políticas culturales realmente populares mientras los productores no tengan un papel protagónico, y ese papel no lo cumplirán sino como consecuencia de una democratización radical” (García Canclini, 1988, pág. 209). Deben dejar pensarse e implementarse desde los mismos sectores dominantes, que son quienes realmente tienen participación en los espacios de toma de decisión. “Una política es democrática tanto por construir espacios para el reconocimiento y el desarrollo colectivos como por suscitar las condiciones reflexivas, críticas” (García Canclini, 2005, págs. 154-155), lo cual es inexistente en ambos casos.

Se propone entonces la reformulación de estas perspectivas, volviendo a la hibridación y las consideraciones ideológicas que esta significa, donde se haría necesaria una visión más compleja de la apropiación cultural en la historia por parte de diversos sectores y sujetos sociales, un paradigma en donde se entreguen herramientas críticas para que “la disgregación se eleve a diversidad y las desigualdades (entre clases, etnias o grupos) se reduzcan a diferencias” (García Canclini, 2005, pág. 155).

[Las Nuevas Músicas Colombianas electrónicas en este contexto](#)

Las NMC presentan un caso emblemático de estudio por la particular forma en que articulan músicas locales colombianas, históricamente asociadas a lo tradicional, y músicas electrónicas, provenientes de los centros hegemónicos de la modernidad. En este sentido, se hace importante problematizar la forma en que se presenta la hibridación, con la crítica a los discursos hegemónicos de la modernidad, y desde la contextualización histórica de lo cultural y lo hegemónico como campos fundantes de la producción artística. De esta forma, es que los apartados anteriores cumplen la función de esquematización y desarrollo del aparatage teórico, confluyendo para la complejización del enfoque investigativo.

Como punto de partida se considera “la producción artística como una manifestación de relaciones interculturales en las que se reflejan valores que denotan cambios y movi- lidades

formales y conceptuales en la obra y pensamiento de sus autores” (Villalobos Herrera & Ortega Salgado, 2012, pág. 33). Por consiguiente, la particularidad de la fusión de este movimiento musical permite pensar a estos sujetos como una unidad de observación de sumo interés por los discursos que pueden portar y su relación con estas prácticas, que ya postulan una hibridación y un encuentro musical de los supuestos opuestos de tradición y modernidad.

“Si aceptamos como tendencias irreversibles la masificación de la sociedad, la expansión urbana y la industria cultural (...) es posible pensar de otro modo la función de los artistas” (García Canclini, 2005, pág. 117), entendiendo el rol activo que estos tienen como sujetos sociales, y además como productores de discursos en su creación musical y su difusión. En el mismo ejercicio creativo no sólo se presentan las representaciones y discursos de los músicos, sino que además la música es un espacio donde estos pueden ser afirmados, desmentidos, adoptados, comentados y negociados (Adell Pitarch, 2005).

García Canclini (2005) las entiende este tipo de hibridaciones artísticas como un “retorno a los orígenes pre-modernos como recuso para descentrar, diseminar, la mirada actual” (García Canclini, 2005, pág. 120), donde los artistas “no se fugan de un presente inhóspito; quieren incorporar la densidad de la historia a la mirada moderna” (García Canclini, 2005, pág. 120).

En esta misma línea defiende la necesidad de construir un arte latinoamericano que considere los orígenes y el presente híbrido, donde el arte se ubique en el límite o intersección que define estas sociedades. El carácter liminar de estos artistas y sus producciones tendría que superar entonces el dualismo culto-popular acercándose a lo masivo, así como también posicionar sus obras en el país y en otros (2005). Su creación artística “debe concebirse ahora como la capacidad de interactuar con las múltiples ofertas simbólicas internacionales desde posiciones propias” (García Canclini, 2005, pág. 321) que se presentan como alternativas de producción de “identidades políticas” (Salcedo, 2010).

Al respecto, el autor (2005) hace un alcance en tanto observa que la pretensión de masividad y establecimiento en múltiples espacios no se ve concretado en la realidad, dado que “no llegan a configurar alternativas culturales, proyectos colectivos apropiados en forma duradera por sus sociedades” (García Canclini, 2005, pág. 134). Por este motivo, también se entiende como perentoria la investigación de este tipo de fenómenos y movimientos culturales, en tanto pueden significar avances a la construcción de este arte latinoamericano

que problematice efectivamente sus propias sociedades, y que encuentre en los mismos ejercicios de hibridación, en lo propio de la región, herramientas a nivel creativo y musical.

En el mismo texto propone el estudio de estos sujetos desde los discursos y representaciones que se estarían construyendo, en tanto “en varios artistas reconocer la hibridación cultural, y trabajar experimentalmente sobre ella, sirven para desconstruir las percepciones de lo social y los lenguajes que lo representan” (García Canclini, 2005, pág. 302).

Por último, respecto al potencial social y político que fue vislumbrado, se vuelve imprescindible repensar el impacto y el rol que tienen estas rupturas e irreverencias artísticas en la (des)construcción social y, en este sentido, posicionar la producción respecto a las estructuras hegemónicas, dada la dinámica de ritualización que caracteriza la innovación en la industria actual (García Canclini, 2005). Asimismo, se entiende que “la lucha ideológica viene a ser una lucha que se libra alrededor de la apropiación” (Wade, 2002, pág. 13), por lo que es necesario visibilizar los procesos de apropiación que realizan los músicos de sus contextos y elementos culturales como procesos ideológicos.

Marco metodológico

La presente investigación posee un carácter exploratorio, debido a la escasez de antecedentes empíricos que estudien, tanto la temática de los procesos de hibridación en la producción musical, como el caso de las NMC, especialmente desde un estudio de casos empírico. De esta forma, el estudio de los discursos de estos músicos vendría a intentar generar una caracterización problematizada y profunda de la hibridación cultural presente en sus representaciones sobre lo musical, situado en su contexto específico.

Posteriormente es pensada como un aporte para posibilitar investigaciones que puedan observar las formas en que se constituyen los procesos de hibridación cultural, incluyendo análisis causales e interseccionales con una mayor complejización, que además permitan entender los modos -como procesos de hibridación- en que se construyen actualmente las identidades de los músicos que fusionan músicas locales colombianas desde lo urbano.

Asimismo, se apela a la construcción de campos de posiciones de estos músicos para generar un análisis relacional sobre la construcción de dinámicas y significados sociales en la escena musical investigada, en la industria musical y también en la sociedad en que se insertan.

Al buscar responder a la pregunta sobre los discursos, la misma nos debe remitir a la utilización de un cierto tipo de metodologías para la producción y el análisis de la información (Strauss & Corbin, 2002). En este caso serían de tipo cualitativo, debido a que la información que se genera por esta vía “describe el orden de significación, la perspectiva y la visión del investigado. Reconstruye el esquema observador, que da cuenta de sus observaciones” (Ibáñez, 2006, pág. 20). De acuerdo con Canales (2006), esta metodología permite articular un sentido manifiesto y uno generado, es decir, estructuras de significación -discursos y representaciones- y como se presentan articuladas en los sujetos.

Otra de las potencialidades de la investigación cualitativa que han sido consideradas para esta investigación es el énfasis que pone en los sujetos de estudio, en sus intereses y representaciones para la propia elaboración de la pregunta de investigación. De acuerdo con Corbin y Strauss (2002), al enfocar el proyecto en estas consideraciones, la construcción de la pregunta puede ser de mayor claridad y relevancia al realizar un diagnóstico respetuoso de las preocupaciones de los individuos estudiados que permite un abordaje y observación menos centrada en el propio investigador y su perspectiva e intereses predeterminados.

En una investigación de esta índole, “una buena manera de comenzar es hacer algunas entrevistas y observaciones iniciales” (Strauss & Corbin, 2002, pág. 43) que permitan el acercamiento al área de estudio y a los contextos y grupos concretos a investigar, donde se pueden dilucidar las temáticas y problemáticas centrales que pueden ser el objeto de estudio. Estas recomendaciones fueron implementadas a partir del acercamiento inicial logrado con varios de los músicos de la escena investigada, por lo que tanto la metodología como el apartado teórico-conceptual están basados en observaciones en terreno.

A partir de estos acercamientos, la pregunta planteada inicialmente sobre las identidades nacionales pareció ser un tema algo forzado e insuficiente para dar cuenta de los discursos construidos detrás de la fusión de las músicas locales colombianas y música electrónica. Del mismo modo, fue emergiendo la inquietud sobre la hibridación cultural, en tanto respondía a una serie de elementos que se fueron evidenciando en sus discursos, los cuales no sólo se presentaron como mucho más relevantes y estructurantes para estos sujetos, sino que además aparecieron como parte de una construcción identitaria más complejizada y particular, la cual podía ser problematizada desde esta perspectiva.

Muestreo

El muestreo en la metodología cualitativa, si bien busca la representatividad, no lo hace en el sentido estadístico de lo cuantitativo, sino que se persigue la selección de un conjunto de sujetos que representen un espacio social determinado, un entramado de relaciones, desde las diversas posiciones que cada uno ocupa, con el fin de “reconstruir la estructura interna del objeto que se estudia y la estabilidad de la misma como generadora de múltiples manifestaciones” (Ibáñez, 2006, pág. 24).

En este sentido, la representatividad se daría a partir de la redundancia o la saturación de la información, en cuanto esto significaría que las representaciones y discursos estarían contenidos en la información producida y se haría innecesaria la incorporación de nueva información dado que las posiciones ya se encontrarían representadas (Ibáñez, 2006; San Martín, 2014).

Para la presente investigación, el muestreo se desarrolló en base a la identificación de los principales sellos discográficos y músicos de la escena, junto con sus diferentes características, las cuales permitían un esquema que contuviese diversas posiciones y discursos. Dada la cantidad limitada de músicos y sellos dedicados a estas fusiones, se trató de abordar el mayor número de casos, hasta lograr completar un esquema complejo mediante la saturación.

Sellos discográficos y muestreo

Los sellos discográficos independientes “se conciben simultáneamente como productoras con fines económicos y como espacios de política cultural en torno a una gama diversa de músicas locales sean estas regionales o locales” (Ochoa , 2003, pág. 72). Esto no significa únicamente que exista una potencial definición ética y política de los discursos establecidos al interior de estos colectivos, sino que también remite al hecho de que, tanto los sujetos que pertenecen a estos conjuntos como las propias agrupaciones, establecen relaciones entre sí - intra e interrelaciones-, constituyendo el entramado que sería la estructura interna del objeto observado, de la escena independiente de estas músicas en Bogotá.

La escena independiente igualmente es estratificada y jerárquica, se rige por valores diferentes, busca diferenciarse y ser popular al mismo tiempo, distanciándose de los

conglomerados hegemónicos y su sistema de negocio, pero, aun así, esperando competir con estos (Hesmondhalgh, 1999).

Tarassi (2011) plantea cinco elementos para reconocer sellos independientes, a partir de sus discursos de posicionamiento frente a la industria y las majors:

- 1) La independencia del control corporativo como oposición a esta industria corporativa.
- 2) “Hazlo tú mismo” o “do it yourself” (DIY) como declaración anti-consumista o anti-mercantilizadora, que además busca la des-estandarización y des-homogeneización de la industria hegemónica de grandes capitales.
- 3) Un arraigo en lo local que busca fomentar la producción local y tiene la interacción directa y presencial como base importante de su trabajo.
- 4) La innovación y originalidad como características, ligadas a la misma des-estandarización de oposición a las majors.
- 5) La identificación con un círculo bien definido de audiencia de expertos y con un compromiso con esta ideología independiente.

En base a una revisión de los principales sellos discográficos independientes de Colombia, junto con la detección de los principales artistas colombianos que producen música electrónica fusionada con ritmos locales, es que ha sido posible identificar que la escena se encuentra bastante concentrada en un número reducido de casa discográficas, las cuales aglutinan a la mayor parte de los artistas de este tipo que tienen una presencia importante a nivel nacional, aunque principalmente en el mismo círculo de audiencia independiente⁵.

Además, fue posible corroborar que la mayor parte de estos se encuentran situados en Bogotá, la capital del país, por lo que una muestra que se enfoque en este centro urbano de producción musical es de relevancia y representatividad respecto a lo que es este nivel de producción de la industria musical colombiana. Por último, no está de más recordar que fueron

⁵https://noisy.vice.com/es_co/article/sellos-independientes

https://thump.vice.com/es_mx/article/beat-de-raiz-guia-thump-a-la-electronica-andina

https://thump.vice.com/es_co/article/top-15-productores-colombianos

seleccionados únicamente los que presentan proyectos que fusionan específicamente con música electrónica.

Los sellos seleccionados, con las condiciones anteriormente señaladas, son:

- Portafónico Sounds: que ha trabajado con “La minitk del miedo”, “De juepuchas” y “Armadillo”.
- Polen Records: que ha trabajado con “Bomba Estéreo”, “Systema Solar”, “Mitú”, “El Leopardo”, “Cero 39”, “Sidestepper”, “Radio Cumbia” y “Rionegro”.
- Sello In-correcto: que ha trabajado con “Santiago Navas”, “De Juepuchas”, “Yopo” y “Dany F”.
- Llorona Records: “Mister Gómez”, “Cerrero” y “Dub de Gaita”.

En términos concretos, al ser la viabilidad un criterio fundamental, las entrevistas de los músicos serán consideradas como representativas de sus proyectos, aunque no se presente la totalidad de los integrantes. Varios de los artistas están involucrados en más de uno de los proyectos musicales asociados a estos sellos, por lo que la muestra se hace mucho más viable en términos de cantidad de entrevistas. Los artistas que presentaron imposibilidades de tiempo por encontrarse fuera de la ciudad de Bogotá quedarán fuera de la muestra por este mismo criterio de factibilidad, considerando la importancia de la entrevista en profundidad presencial en el planteamiento metodológico y el análisis de la investigación.

Muestra

Al considerar que “el ejercicio de la apropiación social conduce directamente a los sujetos de esa apropiación y a su identidad” (Neüman, 2008, pág. 72), se hace necesario ir directamente a los músicos que producen estas fusiones y no quedarse en los discursos institucionalizados de las disqueras o conglomerados que los representen. Considerando las transformaciones han sufrido las estructuras del trabajo cultural, y la multiplicidad de personas que participan en los procesos creativos de la música, parece pertinente aclarar que se entenderá “al artista como la persona que desempeña la actividad central” (García Canclini, 2005, pág. 57).

A continuación, se detalla específicamente los músicos a entrevistados y los proyectos y disqueras a los que pertenecen:

Tabla 2: Muestra músicos por proyectos

Proyecto musical	Músico	Sello asociado
Santiago Navas	Santiago Navas	Sello In-correcto
YOPO	Gregorio Hernández	Sello In-correcto
De Juepuchas, La minitk del miedo, Armadillo	Diego Maldonado	Portafónico Sounds y Sello In-correcto
Cero39, Armadillo, Sultana	Mauricio Álvarez	Portafónico Sounds y Polen Records
Bomba Estéreo	Simón Mejía	Polen Records
Mitú	Franklin Tejedor y Julián Salazar	Polen Records
Sidestepper	Richard Blair	Polen Records
Mister Gómez, Dub de Gaita	Diego Gómez	Llorona Records

Fuente: Elaboración propia.

Salta a la vista y no deja de ser sumamente llamativo el hecho de que la totalidad de la muestra está compuesta por hombres, por lo que es necesario indicar que esto se debe a dos motivos principalmente: En primer lugar, la escena de fusiones electrónicas con músicas locales colombianas es prominentemente masculina, donde la totalidad de los proyectos individuales son de hombres y sólo en algunos grupos cuentan con integrantes mujeres, por lo que la cantidad de mujeres dentro de la escena es sumamente pequeña.

Y, en segundo lugar, debido a que, mediante el contacto establecido con las agrupaciones musicales para realizar las entrevistas, se acordó que asistiría una persona en representación del grupo, y en los dos casos de agrupaciones con integrantes mujeres, la entrevista finalmente se concretó con un hombre. Esto puede implicar no solamente un tema relevante de investigación sobre la escena, sino que, además, puede implicar que el grupo social de mujeres y sus representaciones presenten diferencias y particularidades que no queden contenidas en el consiguiente análisis. De igual forma, la indagación presente en este texto es de suma relevancia y aportación a la comprensión de la escena, e incluso a una potencial problematización futura desde enfoques de género.

Metodologías de producción de información

A continuación, se presentan las metodologías elegidas para la producción de la información de la investigación, a partir de una concatenación y complementariedad que se pretende

otorgarles para la profundización de la tarea de observación, y para el abordaje de los discursos y el esquema de relaciones que establecen los músicos con sus contextos y entre sí. De acuerdo con los principios metodológicos cualitativos que fueron presentados anteriormente, se trabaja con observación participante como parte de un trabajo de terreno constante y transversal a todas las etapas de la investigación, aportando a la misma estructuración de la investigación, así como también al análisis, como se mencionó anteriormente. Esto conjugado con las entrevistas en profundidad semi-estructuradas que permiten una indagación directa en los discursos de los músicos y con un componente de emergencia importante al no limitarse a una pauta de preguntas, sino que ahondando en los temas relevantes para los mismos entrevistados.

Entrevista en profundidad semi-estructurada

La entrevista en profundidad se define como “una técnica social que pone en relación de comunicación directa cara a cara a un investigador/entrevistador y a un individuo entrevistado con el cual se establece una relación peculiar de conocimiento que es dialógica, espontánea” (Gaínza Veloso, 2006, pág. 219). Esta interacción peculiar dialógica se establece a partir del uso de preguntas abiertas que orienten las temáticas para la producción de información.

Este tipo de entrevista tiene este carácter abierto y flexible -semi estructurado-, ya que al buscar la visualización y profundización de las estructuras de significación que carga el sujeto, el despliegue oral libre y flexibilizado se presenta como una vía dialógica y conversacional más adecuada para lo investigado (Asún Inostroza, 2001; Gaínza Veloso, 2006). Así, se establece una modalidad “del tipo pregunta-respuesta más cercano a la forma-conversación que a la forma-interrogatorio” (Gaínza Veloso, 2006, pág. 222) que concede al entrevistado la elaboración de las respuestas en sus propios términos.

La presente investigación presenta tres características que, en relación con lo anterior, justifican la elección de este tipo de entrevista como la más adecuada:

- La gama de temáticas a ser tocadas está intrincadamente interconectada, por lo que suelen ser abordadas por los entrevistados espontáneamente sin necesidad de ser preguntadas una por una, facilitando la entrevista y haciéndola más fluida. Además,

si la información surge de las propias relaciones temáticas que ellos establezcan y en sus propias palabras, se enriquece aún más la información y el análisis.

- La investigación pretende aproximarse a discursos y representaciones profundas, a las representaciones que estructuran los discursos y las prácticas, para lo cual la entrevista en profundidad es la herramienta más adecuada.
- El establecimiento de relaciones previas con algunos de los sujetos a entrevistar permite una familiaridad que concede la posibilidad de estas indagaciones fluidas y profundas ya mencionadas.

Etnografía y observación participante

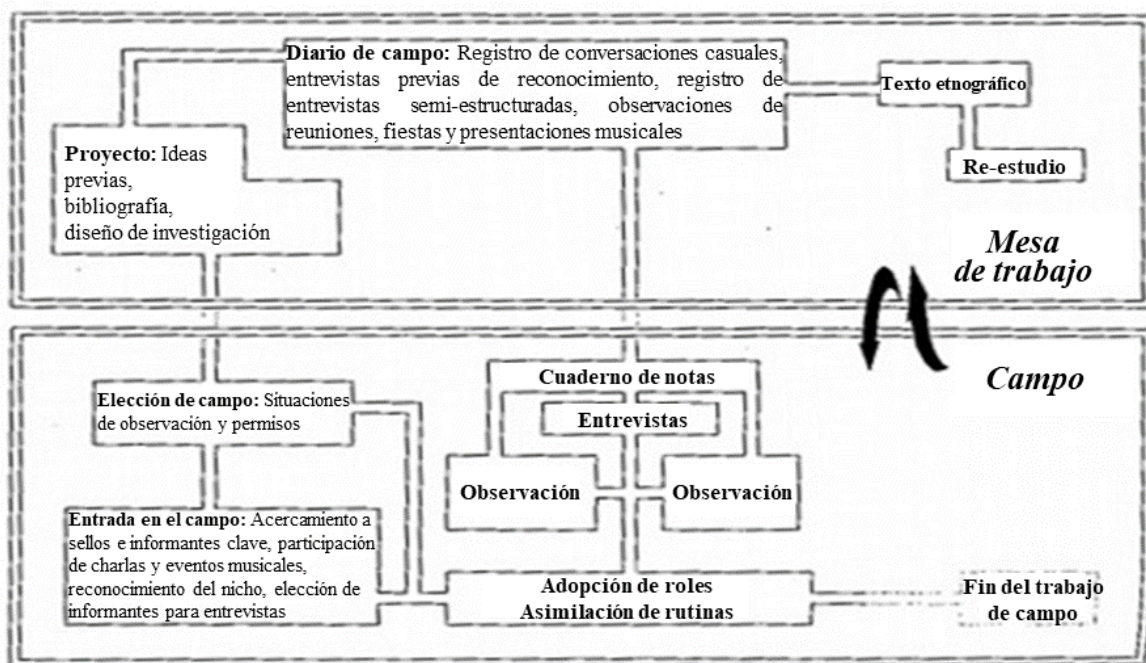
Para observar las representaciones culturales de la población de estudio es valiosa la utilización de otra técnica que complemente la labor de las entrevistas. Para esto fue elegida la metodología etnográfica debido al involucramiento con los sujetos y colectivos a investigar, entendiéndolo como un enriquecimiento a nivel de observación -y del análisis posteriormente- por la variedad de expresiones que permite considerar, como el lenguaje no verbal y para verbal, además de elementos contextuales que también aportan a la tarea investigativa (Velosco Moillo & Díaz de Rada, 2006).

La etnografía significa una serie de procesos tan variados como las formas de observación y análisis que posibilita, por lo que el investigador debe abordar una serie de procedimientos diversos que requiere esta metodología, los cuales van desde la revisión bibliográfica hasta el trabajo de campo y el establecimiento de vínculos. Esto es un aporte a la elaboración del estudio en el sentido de la flexibilidad que entregan las múltiples herramientas aptas para observar situaciones diversas sin una estructura rígida, pero con una serie de normas referentes de sistematización y rigurosidad.

Dentro de las posibles herramientas, “el diario es el instrumento de registro fundamental del procedimiento de investigación” (Velosco Moillo & Díaz de Rada, 2006, pág. 96). Este diario funciona a modo de registro problematizado de toda observación realizada por el investigador, considerando los aspectos contextuales, para verbales y no verbales ya mencionados, y además apreciaciones sobre la propia experiencia del investigador.

Para ilustrar los procedimientos que considera el trabajo etnográfico mencionado, se presenta la siguiente imagen al respecto:

Ilustración 1: Proceso de investigación en etnografía



Fuente: Elaboración propia. Adaptación del esquema extraído del texto de Velasco Moillo & Díaz de Rada (2006) para la presente investigación.

Específicamente, la metodología a ser utilizada en este trabajo es la “observación participante”, la cual consiste en la participación activa del investigador presente en su campo de estudio. Esta metodología se basa en el reconocimiento y la conciencia del investigador respecto a que “se participa para observar y que se observa para participar, esto es, que involucramiento e investigación no son opuestos sino partes de un mismo proceso de conocimiento social” (Guber, 2001, pág. 62).

Esta postura epistemológica respecto a la conjugación de ambos ejercicios en la práctica investigativa pone en valor al investigador como sujeto y su involucramiento en la posibilidad de comprender el fenómeno de estudio. Plantea que el involucramiento con las comunidades estudiadas permite acercarse a una lógica ajena en la que radican los sentidos de los sujetos investigados, “apropiarse de los códigos locales, de modo que las prácticas y nociones de los pobladores se vuelvan más comprensibles facilitando la comunicación” (Guber, 2001, pág. 67).

En este punto es fundamental señalar que la observación participante comprende que este involucramiento implica el establecimiento de relaciones bilaterales con los sujetos de la investigación. Para llevarla a cabo debe haber un entendimiento mutuo, donde los sujetos investigados determinan en gran medida la posibilidad de observación-participación del investigador y la práctica conversacional, el intercambio constante y fluido son una condición para la producción de una información acabada y profunda (Velosco Moillo & Díaz de Rada, 2006).

En este sentido, “este modo de estar implica desde luego una atención constante y extrañada, pero también implica una actitud de búsqueda de la validez por medio de la confianza recíproca” (Velosco Moillo & Díaz de Rada, 2006, pág. 103). La construcción de esta reciprocidad suscita a la posibilidad de romper con lógicas de instrumentalización de estas comunidades por parte del investigador, tanto en la producción de análisis que consideren la complejidad y los sentidos de los sujetos investigados, como en hacer de la investigación una contribución a sus intereses y necesidades.

Metodología de análisis

Para continuar con el proceso de investigación de manera pertinente y coherente, se postulan dos metodologías de análisis que presentan rasgos de potencialidad complementaria, así como también se adecuan respectivamente a las metodologías de producción de información.

De este modo, se decide realizar una hibridación de la teoría fundamentada y de la descripción densa, en tanto, a pesar de sus diferencias, comparten numerosos principios teóricos y epistemológicos que se concilian en la conjugación de los valores que cada una aporta para generar un análisis desde una perspectiva que articule la perspectiva teórico-política de la investigación y una vía de trabajo académicamente sostenible y fructífera.

Ambas metodologías plantean la importancia de evidenciar estructuras de significación, una multiplicidad de estructuras discursivas y representaciones sociales complejas, y especialmente a comprender las operaciones de sentido que realiza el sujeto situado en su contexto (Weiss, 2017). De este modo, en ambos casos se aporta a la construcción de

conocimiento situado desde los sujetos y sus representaciones del mundo y su lugar en él (San Martín, 2014; Trinidad, Carrero, & Soriano, 2006).

Mientras que la teoría fundamentada aporta a la consideración fundamental de la construcción de análisis y esquemas conceptuales a partir de los datos, reivindicando la importancia de no trabajar a modo de comprobación de la teoría simplemente, la descripción densa aporta en la posibilidad relacionar lo emergente con los planteamientos de otras investigaciones y teorías para complejizar el análisis y aportar al campo social y cultural de la investigación. De este modo, se plantea la compatibilización y el aporte complementario de lo inductivo y lo deductivo cuando son puestos en una situación de diálogo constante sin que uno coarte al otro.

Esta vía metodológica además aparece como más acorde al ejercicio constante de autorreflexividad y de transparentar la mediación del investigador a lo largo de todo el proceso, y por tanto la intervención ineludible de las orientaciones teórico-políticas, y de las prenociones y configuraciones culturales que determinan la investigación.

De este modo, la hibridación de estas dos metodologías:

“Parece más pertinente para orientar el diálogo continuo entre los referentes teóricos o personales del investigador y el sentido de los fenómenos y procesos sociales observables en las interacciones y/o expresados por los actores, un diálogo que genera interpretaciones y que produce descripciones” (Weiss, 2017, pág. 640).

Así, se incorpora tanto la sensibilidad teórica necesaria para cualquier proceso investigativo incluso inductivo de la teoría fundamentada (San Martín, 2014), con la complejización de los datos mediante los procesos constantes de comparación y de problematización, para el desarrollo de una teorización problematizada a partir del entramado de discursos y sentidos que emerjan de los sujetos y lo empírico (Trinidad, Carrero, & Soriano, 2006).

“Contribuciones teóricas que trascienden difícilmente se logran en un solo trabajo; se alcanzan a partir del desarrollo de líneas de investigación sostenidas, en un diálogo constante entre hallazgos y teorizaciones” (Weiss, 2017, pág. 653)

Finalmente, desde los propios planteamientos de la teoría fundamentada inductivista, se asume que puede emplearse de otras formas dependiendo de la construcción de la

investigación y su finalidad, en tanto “conviene recordar el principio de los métodos interpretativos, el cual plantea que un investigador no comienza su trabajo con una teoría preconcebida, excepto si quiere desarrollar una ya existente” (San Martín, 2014, pág. 113).

En el caso del presente trabajo, se pretende justamente aportar a la teorización que se ha desarrollado respecto a la hibridación cultural y su importancia para comprender los procesos de construcción y reconstrucción de representaciones y discursos en las sociedades contemporáneas. Todo esto, a partir de un análisis específico sobre una escena musical que aparece como caso paradigmático de estos procesos en la actualidad, aludiendo a este tipo de fusiones musicales como un lugar privilegiado para la comprensión de las transformaciones históricas, las tensiones y problemáticas que constituyen el presente de las sociedades Latinoamericanas.

Teoría fundamentada

“Existen procesos históricos de autoconstitución que deben ser analizados desde el punto de vista de sus protagonistas. Analizar las tramas hegemónicas y, posteriormente, todas las acciones sociales como adecuadas o desviadas respecto de aquellas puede hacernos caer en un hegemónico-centrismo. Comprender las prácticas productivas o alimentarias, religiosas o musicales, desde la perspectiva de los actores pueden permitirnos definir cuáles son, para ellos mismos, sus propios contextos, sus concepciones del poder, su manera de procesar lo relacional y sus imaginaciones de mundos de vida diferentes.” (Grimson, 2013, pág. 15).

Según la vertiente de Strauss, la teoría fundamentada se define como una metodología de análisis que permite la formulación de una teoría que emerge a partir de los datos, los cuales son recopilados y analizados de manera sistemática y rigurosa en el proceso de la investigación para lograr su cometido (Strauss & Corbin, 2002).

Por lo tanto, “la característica primordial de este método es la fundamentación de conceptos en los datos” (Strauss & Corbin, 2002, pág. 14), permitiendo así un análisis que se construya desde los mismos discursos de los sujetos informantes y desde las particularidades de cada caso, incorporando consideraciones de forma y no sólo de contenido que pueden aportar a la investigación. Esta consideración metodológica postula que “hay conceptos situados que

deben ser comprendidos junto al contexto en el cual son enunciados (...) postulo la necesidad de realizar una “etnografía de los conceptos emergentes”, analizando su capacidad performativa en los espacios vividos” (Grimson, 2013, pág. 17).

En su texto, Corbin y Strauss (2002) plantean la teoría fundamentada como herramienta metodológica pensada para un uso y aplicación creativa, más no de manera dogmática, ya que según ellos la relativa flexibilización en su utilización sería una potencialidad para permitir al investigador adaptar y nutrir la pertinencia y capacidad analítica de esta metodología de acuerdo a su conocimiento sobre la temática de estudio, el contexto y los sujetos específicos a los que refiere la investigación.

Los autores defienden que es posible mantener una rigurosidad del análisis de igual forma a partir de la sistematicidad en los procedimientos de codificación e interpretación que este método presenta, y además considerando que estos siempre deben estar basados en los datos. En el caso de la presente investigación, esto se aplica principalmente en la integración y complementariedad del análisis de teoría fundamentada con la observación participante y la descripción densa, que permite nutrir el análisis de los músicos entrevistados y sus contextos.

Dada su competencia, en la presente investigación se trabaja en base al software de análisis cualitativo Atlas.ti, en tanto permite realizar las operaciones de codificación y diagramación de los datos producidos. Así, se desglosa el texto en fragmentos de significados, para identificar los posicionamientos de los sujetos, sus opiniones y experiencias, y luego ponerlas en relación en un entramado de sentidos que constituyen los discursos de manera relacional.

Los diagramas de relación entre códigos construyen familias temáticas – o categorías de análisis- en la codificación axial, para luego relacionar estas categorías entre sí en la codificación selectiva, y que así surja el entramado teórico conceptual, junto con una familia central que engloba la problemática analizada (Strauss & Corbin, 2002; San Martín, 2014).

Es importante destacar que la codificación se realiza en base al esquema de condiciones, acciones y consecuencias, que es uno de los modelos de estructuración de códigos más ampliamente utilizados en teoría fundamentada. La elección se basa en que esta operacionalización permite dilucidar con mayor claridad cuáles son las representaciones que tienen los sujetos sobre sus contextos, y a partir de esto dar una mejor comprensión de cómo

se posicionan y actúan desde a partir de sus principios y su constitución sociocultural (Strauss & Corbin, 2002; San Martín, 2014).

Por otro lado, es fundamental destacar la importancia de los mapas conceptuales o diagramas en la comprensión de los esquemas discursivos resultantes, en tanto ilustran la red de posiciones y relaciones complejas que se establece por cada área de análisis. En el presente trabajo se encuentran presentadas en los anexos.

Finalmente, a partir de todo lo anteriormente expuesto, se considera justificada y adecuada la elección de esta metodología de análisis para las entrevistas semi-estructuradas, en tanto permite elaboraciones teóricas a partir de los datos concretos, de una consideración del sujeto como central en cuanto a su lugar en el análisis y también a la importancia de considerar sus propios esquemas y representaciones en el ejercicio investigativo.

Descripción densa

“Al describir configuraciones de sentido empíricamente ancladas y teóricamente informadas, logramos legítimas “descripciones densas”. La tarea de la descripción es “perseguir estructuras de significación”, como dicen Velasco y Díaz (2007:49), encontrar “patrones de sentido”, como sostiene Kaplan (1964), “sistemas de relaciones y exclusiones”, como asegura Barthes (1966), “configuraciones de sentido”, como dice Ritsert (1972) o “una multiplicidad de estructuras de significación complejas”, según Geertz” (Weiss, 2017, pág. 652)

Para las técnicas etnográficas de producción, se presenta como metodología de análisis la llamada “descripción densa”, término acuñado por el antropólogo Clifford Geertz en su desarrollo sobre la etnografía y el estudio de la cultura. Se hace pertinente su utilización dado que permite el análisis y la problematización en las posibles estructuras de representación y los discursos que hay a la base de su actuar, además considerando lo contextual, en tanto esto sujetos estarían situados.

Al respecto, Geertz (2003) postula tres características fundamentales de esta descripción: “es interpretativa, lo que interpreta es el flujo del discurso social y la interpretación consiste en tratar de rescatar “lo dicho” en ese discurso de sus ocasiones precederas y fijarlo en términos susceptibles de consulta” (Geertz, 2003, pág. 32). Para lograr esta densidad y coherencia

analítica se debe hacer un ejercicio de abstracción y aplicación constante, ya que los conocimientos e interpretaciones más amplias deben ser llevados a la observación concreta y a las consideraciones más “pequeñas” para lograr establecer relaciones interpretativas que complejicen el análisis.

El mismo autor además se refiere a la descripción densa como una metodología que, si bien considera -necesariamente- conocimientos y bases teóricas para la investigación, es “inseparable de los hechos inmediatos que presenta” (Geertz, 2003, pág. 35), en el sentido de que es desde los datos que se pretende establecer relaciones y generalidades, más no a la inversa.

Todo lo anteriormente planteado, apela a la concordancia de las líneas basales desde las que se propone el trabajo metodológico en todas las técnicas a ser utilizadas no sólo concuerda con el carácter y la perspectiva que se le quiere dar al trabajo, sino que además permite la complementariedad multimetódica que se busca en pos de una complejización y problematización del caso de estudio y los posibles resultados.

Análisis de resultados

El trabajo de análisis de las entrevistas, mediante la metodología de teoría fundamentada, resultó en la construcción de catorce categorías de análisis - denominadas familias de códigos en Atlas.ti-, las cuales permiten esquematizar y ordenar por apartados temáticos las representaciones sobre la labor musical de estos músicos y los contextos culturales en los que se sitúan.

Si bien las catorce familias o categorías aluden a temáticas específicas, es necesario entenderlas en relación, dado que esta red de relaciones es lo que construye y hace posible comprender los discursos y las representaciones que componen el fenómeno cultural de estas músicas y su escena independiente en Bogotá. De este modo, cada apartado presenta los discursos desglosados de manera progresiva para la profundización en los diversos aspectos que componen la presente problemática de investigación.

Dado el volumen de información resultante de la codificación y análisis, de las catorce familias únicamente once han sido incorporadas como subapartados en el cuerpo de texto a continuación, dado que son aquellas que condensan las principales problemáticas y hallazgos

de la presente investigación. Mientras que las otras tres han sido relegadas a los anexos, principalmente debido a que no aportan información novedosa del caso de estudio, sino que reafirman la problematización teórica y de los antecedentes recabados en la primera parte.

En base a estas últimas familias o categorías, se establece un apartado de análisis a los anexos, el cual aborda la “institucionalidad y discursos hegemónicos de la música en Colombia: La industria musical, las políticas culturales y la academia desde las representaciones de los músicos”, la cual contiene los discursos respecto al contexto institucional hegemónico desde la perspectiva de los propios músicos.

Solo una de estas tres familias es parte central de los hallazgos, “La hibridación cultural en las fusiones de músicas locales colombianas y electrónica”, la cual es de hecho la denominada familia central, pero que al ser una síntesis del análisis está contenida en los demás apartados y en las conclusiones, por lo que ha sido dispuesta en los anexos en un apartado independiente, a modo de información adicional para quienes deseen indagar en mayor profundidad en el análisis realizado.

Las once categorías o familias que si son parte del cuerpo central del texto de análisis han sido agrupadas en tres grandes apartados, los cuales ordenan y operacionalizan las dimensiones de análisis y su lógica relacional:

- Valoración de la música en Colombia: Continuidades y discontinuidades de los criterios hegemónicos y el fenómeno de valorización de lo local-nacional
- La diversidad cultural y musical en Bogotá como base de las fusiones: Propuestas musicales de resignificación del territorio y la identidad histórica
- Las fusiones de músicas locales y electrónica en la industria musical: Discursos de posicionamiento y disputa del movimiento musical frente a la hegemonía

Con el objetivo de preservar la línea teórica y metodológica, la estructura conceptual emergente de las entrevistas, es decir, de los datos concretos y directamente provenientes desde los sujetos en los que se concentra la investigación, es el elemento fundante en la formulación del análisis, la teorización y su ordenamiento en los apartados a continuación. Las observaciones participantes y diarios de campo tienen un rol de complementariedad, aportando a la complejización de estos discursos y sus respectivas prácticas.

Finalmente, es fundamental indicar que cada una de estas familias o subapartados está ilustrado en un mapa conceptual donde se observan los códigos y el entramado de relaciones que las componen. Este recurso gráfico es de suma ayuda para la comprensión de los resultados presentados a continuación, por lo que están disponibles en la sección de anexos para una mejor lectura conjunta con el análisis.

Valoración de la música en Colombia: Continuidades y discontinuidades de los criterios hegemónicos y el fenómeno de valorización de lo local-nacional

A partir de la revisión teórica y de antecedentes realizada, es posible indagar en los discursos respecto a la valoración de las músicas, con especial atención en las músicas producidas en Colombia. Este apartado comprende un análisis de este contexto respecto al momento histórico y sociocultural en el que se encuentran las representaciones sobre las músicas locales del país y su valoración, junto con la configuración de principios de valoración particulares de estos músicos, factores clave que determinarán su quehacer musical.

El presente apartado está compuesto por cuatro familias o categorías temáticas, las cuales se encuentran presentadas cada una en un subapartado específico. Estos son:

- Criterios de valoración musical
- Trayectorias de formación musical
- Valorización de lo local-nacional
- Las “músicas tradicionales” entre la conservación y la transformación

En primer lugar, los criterios de valoración musical vendrán a condensar en importante medida el posicionamiento de los músicos respecto a los principales discursos hegemónicos, al visibilizar continuidades y discontinuidades de las concepciones sobre la música en sus propios discursos y prácticas. Posteriormente, la formación musical comprende lo referente a las trayectorias musicales y experiencias fundamentales en este ámbito de cada entrevistado, dentro y fuera de la academia, una institución de gran importancia en la música históricamente y que es actualmente problematizada por estos músicos.

En el siguiente subapartado, se realiza una bajada de los criterios de valoración y trayectorias musicales al presente de las representaciones a nivel social general sobre las músicas hechas en el territorio colombiano. Existe un diagnóstico contextual compartido por los

entrevistados de un cambio generacional y una valorización creciente de lo local-nacional, el cual emergió como un componente fundamental de las músicas que actualmente producen y del estado actual de la escena de fusiones electrónicas con músicas locales en Bogotá.

A raíz de lo anterior, es posible establecer una gama de posiciones diversas respecto a las llamadas “músicas tradicionales” y sus formas de valoración como parte de la historia musical del país, esto especialmente relacionado con su incorporación en las fusiones musicales realizadas por los músicos entrevistados. Es posible establecer una serie de posiciones polares e intermedias, así como tensiones y puntos de acuerdo, a partir de las cuales se entenderá una parte fundamental de los discursos sobre este tipo de músicas, sus propias producciones musicales y la escena investigada.

Criterios de valoración musical

La indagación en los criterios de valoración musical permite establecer tanto condiciones dominantes en el contexto sociocultural y de la industria musical actual, como los principios particulares a partir de los cuales se rigen los músicos entrevistados en sus proyectos musicales. Este análisis es imprescindible para comprender sus discursos y prácticas.

En primer lugar, se evidencia el reconocimiento de que los cambios tecnológicos, es decir, la era digital y las transformaciones a nivel de producción y circulación musical que ha significado, han determinado un cambio en los criterios de valoración musical. Esto es de suma importancia en tanto evidencia la identificación de un periodo sociohistórico particular del que serían parte como sujetos y músicos, así como el reconocimiento de la importancia de la materialidad y el carácter cultural -sociohistórico- que tiene la valoración musical.

Relacionado a dicho contexto actual de la era digital, se establece una primera dicotomización de lo técnico y lo artístico, como podrían denominarse, dado que la ejecución y la formulación creativa se presentan diferenciadas y separadas en la totalidad de los discursos. Sin embargo, hay diferentes posiciones entre los sujetos dado que algunos consideran ambos factores como parte de lo que es valorado musicalmente, mientras que otros subyugan la técnica a la creatividad artística como un medio para lograr un fin artístico.

“Ahorita frente a tener todas las herramientas, computadores, programas y todo... realmente la música... lo más valioso en la música volvió a ser lo esencial, que es escribir...” (Entrevista Diego Gómez -Dub de Gaita, Cerrero-).

La mayoría de los músicos no se identifica con la afirmación anterior de primacía de “lo creativo” sobre “lo técnico”, sino que se presenta fundamentalmente en los músicos de mayor edad, por lo que es visible un factor generacional determinante en este ámbito. En una especie de punto intermedio, tanto generacional como de posicionamiento de discursos, se encuentra la siguiente afirmación:

“La santísima trinidad de la buena música, que es: música técnicamente bien hecha, muy bien craneada, muy bien... creatividad buena, innovadora, y bien gestionada, que se entienda bien desde una perspectiva de negocio, desde una perspectiva de difusión, de promoción” (Entrevista Diego Maldonado -La MiniTK del Miedo, De Juepuchas-).

Esta perspectiva se alinea con los demás músicos al darle importancia y valoración a lo creativo junto con lo técnico, pero es novedosa y particular en cuanto incorpora la gestión musical en términos de mercado y de negocio como una arista de valoración. En este sentido, los criterios convencionales de valoración del producto musical en sí se conjugarían con aspectos externos referentes a su sostenibilidad o incluso su éxito en difusión y circulación.

Por otro lado, una idea presente en varios de los músicos es la relatividad de los criterios de valoración musical en relación con el tipo de música o al género musical al que se refiere. En este sentido, se plantean criterios más específicos y situados en escenas o músicas particulares, donde existirían cuestiones musicales, pero también se relevaría su dimensión sociocultural en la determinación de la calidad de un proyecto o producto musical.

Al respecto, el más joven de los músicos entrevistados, comparte la idea de la relatividad de los criterios musicales, pero la lleva más lejos al cuestionar su importancia y sentido. En esta misma línea afirma que hay diversas formas de hacer música y diversas intencionalidades, por lo que su valor estaría en la capacidad de ser relevante o significativa para sus públicos, circuitos o nichos, donde son decisiones estéticas que coincidirían o no con cierta población.

“Es muy relativo hablar de que una cosa mejore o no, pero sí de cómo llegarle un poco más a la gente. Y... no tiene nada que ver, ni siquiera, con un nivel de una propuesta musical ni un nivel de nada, sino es una cosa de empatía, y es una cosa de coincidir con las distintas estéticas de la gente” (Entrevista Santiago Navas).

Este discurso es sumamente interesante ya que propone una valoración que se escapa por completo de los criterios tradicionales y de “lo culto”, al complejizarla como un fenómeno contextualizado en el que el enfoque está puesto en la relación con los públicos, una valoración particular y situada más cercana a nociones del gusto y sus condiciones socioculturales.

Más allá de la discusión anterior, existe un valor que está absolutamente generalizado, presente en la totalidad de los discursos, que tiene que ver con la creatividad como el punto en común en términos de criterios.

“Todo el mundo ama la creatividad” (Entrevista Mauricio Álvarez -Cero 39, Sultana-).

La creatividad como principio es posible desglosar en otros tres valores musicales: La autenticidad, la diversidad y la innovación. Es evidente la relación entre dichos criterios, dado que los tres refieren a la novedad y a la particularidad de un proyecto personal y único. En primer lugar, la diversidad se relaciona en gran medida con la llamada crisis de la homogeneización en la globalización cultural, donde se establece como un valor musical (García Canclini, 2005; Ochoa , 2003).

“El valor de esto, pues es diversidad, es, hoy en día, sobre todo, pa' que no toda la música suene igual” (Entrevista Richard Blair -Sidestepper-).

La innovación es parte de aquello que permitiría la diversidad, la novedad y la particularidad, lo que hace interesante y llamativa a la música. Este es otro de los valores problematizados en la discusión teórica previa, dado que los autores lo reconocen como el principal valor fundante de los criterios musicales actuales, un nuevo canon musical, y ahondan en su cuestionamiento al referir a los “ritos de innovación” (García Canclini, 2005) y su tendencia a la esterilización y banalización del contenido político tensionante de la música.

“Para mí, personalmente, mi opinión es la novedad, para mí la música más interesante es siempre la que está planteando cosas nuevas, que lo escuche y siente que hay algo nuevo ahí que te está como abriendo la cabeza y no es una copia de algo...” (Entrevista Simón Mejía -Bomba Estéreo-).

En cuanto a la autenticidad como valor musical, se hace referencia a que una de las principales críticas a la música denominada comercial o a la música exitosa de la gran industria transnacional, en referencia que se basa en intenciones puramente comerciales y en maquetas musicales que garanticen este éxito sin aportar artísticamente. Únicamente en el caso de Santiago Navas existe una posición de validación respecto a este tipo de opción musical, en tanto defiende que es una de las posibilidades que ofrece la industria musical y es una opción válida si lo que se busca son retribuciones económicas.

Sin embargo, el tema de la autenticidad lleva otra problemática central en cuanto a criterios de valoración musical, la problemática de la valoración en el caso de las músicas tradicionales. La gran mayoría de los músicos entrevistados realiza una separación clara de las “músicas tradicionales” y el resto de las músicas, por lo que todo lo anteriormente esquematizado no aplicaría de la misma forma a las músicas locales colombianas.

“Para mí, eso es lo más valioso de la música tradicional, que es única, es auténtica y representa un modo de vivir” (Entrevista Diego Gómez -Dub de Gaita, Cerrero-).

“Digamos que la música folclórica siempre va a ser música folclórica, y lo más potente que tiene, digamos que el mayor peso que tienen es que van a permanecer así por el resto de la historia, digamos. Ya han permanecido así por siglos, y van a seguir siendo así por siglos ¿no? son independientes de las modas ¿no?” (Entrevista Simón Mejía -Bomba Estéreo-).

Al referirse a las “músicas tradicionales” o al “folclore” nacional, los artistas aluden principalmente a la autenticidad y antigüedad como sus valores musicales. En estos discursos se evidencia una mirada a las músicas locales que vendría dada por un sujeto urbano y blanco-mestizo que las identifica como ajenas y reproduce representaciones eurocéntricas sobre la invariabilidad y deshistorización de estas expresiones culturales y las comunidades de las que proviene.

Además, la esencialización y museificación estarían presentes al afirmar que estas particularidades las hacen ajenas a la música contemporánea, reproduciendo su exclusión e invisibilización a partir de una característica que en el discurso se enuncia como un criterio de valoración musical.

En contraste con lo anterior, y más allá de las problemáticas y estructuras discursivas eurocéntricas, la totalidad de los músicos afirman a las “músicas tradicionales” como igualmente válidas respecto a las músicas anglo, a pesar de reconocer que su valoración comercial tiende a ser menor, por lo que no se condice con su valor musical.

Finalmente, una de las cuestiones más interesantes que surge en varias de las entrevistas es que los criterios de valoración musical son problemáticos y conflictivos, incluso si existe un discurso claro por parte de estos sujetos, para muchos representa tensiones, incomodidades o cuestionamientos en su quehacer y su cotidianidad, por lo que es fundamental la problematización de la proveniencia de estos cánones, sus causas, las formas e instituciones en que se establecen, sus consecuencias, su carácter restrictivo y su sentido.

“Lo más bonito de todo eso de la experimentación, es que no existía un campo moral ¿sabes? cuando digo campo moral es algo bueno o malo” (Entrevista Mauricio Álvarez -Cero39, Sultana-).

A modo de síntesis, existe una tensión clara respecto a la dicotomía de “lo culto” y “lo popular”, dado que hay una marcada presencia de criterios musicales convencionales, principalmente ligados a la creatividad, la innovación y a algunas perspectivas vanguardistas de clara proveniencia de “lo culto”, así como en la subordinación de lo técnico a lo creativo. Esto también estaría sumamente reflejado en la valoración de las “músicas tradicionales” fuertemente ligada a la autenticidad, que se condice con las ideas clásicas de “lo popular”, y donde se reproduce la división de “lo culto” y “lo popular”.

Sin embargo, estas tensiones y esquemas discursivos se ven complejizados, con una importante relativización en varios de los casos. En este punto emerge un hallazgo central sobre la relevancia del factor generacional como determinante en la diferenciación de los discursos de los músicos, evidenciando un proceso de transformación histórica y cultural respecto a la valoración musical, donde la dicotomía y los cánones se ven cuestionados.

Trayectorias de formación musical

Respecto a la formación musical, tanto en términos generales como respecto a la propia experiencia de los músicos entrevistados, se presentan posicionamientos diversos, desde lo académico y la reproducción de sus rasgos discursivos, hasta su rechazo o la crítica de los principios y criterios que establece, junto con la complejización del escenario musical con otras trayectorias posibles. Todo esto intrincadamente ligado a los criterios musicales problematizados en el apartado anterior.

Si bien, uno de los pocos rasgos compartidos por la totalidad de los entrevistados, excepto por uno de ellos, es el haber tenido clases de música de algún tipo desde una perspectiva académica, solamente una porción minoritaria atribuye valor y validez de la academia como institución formativa. Incluso, dentro de quienes cursaron estudios universitarios de música, la mitad de estos, por decisión propia, no terminó la carrera.

Una de las principales críticas que se le hace a la academia por parte de muchos de los entrevistados tiene que ver con una idea de que limita o incluso coarta la experiencia y expresión musical, es decir, lo referido al componente artístico-creativo, desarrollando exclusivamente el ámbito técnico. Solo Santiago Navas dijo haber elegido esta carrera y su universidad porque le aportaba tanto aspectos técnicos como artísticos-creativos.

“Se queda en unos aspectos netamente técnicos, desconociendo los ingredientes creativos, innovadores” (Entrevista Diego Maldonado -La MiniTK del Miedo, De Juepuchas-).

“A mí personalmente la formación académica en música, tengo un conflicto con eso, me parece que... le pone muchas ataduras” (Entrevista Julián Salazar -Mitú-).

La segunda gran crítica de los entrevistados a lo académico hace referencia a su carácter “eurocentrista”, a su origen europeo y a que muchos de los principios en los que se erige no son propios o adecuados al contexto latinoamericano ni al particular de estos músicos. En este sentido, varios plantean la necesidad e importancia de adaptar estos conocimientos musicales a los contextos locales, y por tanto reconociendo un aporte posible de la academia.

“Es una fuente de conocimiento, pero a la vez es de desvaloración ¿sabes? porque la academia por venir como con esas influencias europeas... es como un problema

del latino, que no ha sabido adaptar todo ese conocimiento o todo ese legado lindo que tiene Europa al contexto” (Entrevista Mauricio Álvarez -Cero39, Sultana-).

De la cita anterior parece interesante el hecho de que se atribuye la problemática colonial prominentemente a la producción musical latinoamericana y sus realizadores al enfocar su crítica en torno de la falencia de adaptaciones -resignificaciones- del conocimiento musical europeo, por sobre las estructuras sociales e históricas de poder en que se inserta, donde ha sido subordinada en este proceso ideológico y geopolítico.

En relación con los cuestionamientos anteriores, sobre el carácter eurocéntrico y colonial de la academia musical y su primacía técnico-teórica, se presenta la noción de que las “músicas tradicionales” son lo opuesto a la academia, dado que se las entiende como ajenas a este contexto y de un carácter primordialmente expresivo, más no de rigor técnico metodológico.

“Es la música menos académica que hay (...) los músicos folclóricos son gente que ha aprendido la música por tradición oral o porque sus papás tocaban o porque simplemente lo llevan en la sangre, pero ahí no hay nada de academia ni de técnica involucrada, es puro sentimiento y tradición ¿no? es muy bonito” (Entrevista Simón Mejía -Bomba Estéreo-).

Las representaciones que relegan las “músicas tradicionales” a un espacio diferenciado y escindido de las sociedades modernas, como fue problematizado anteriormente, reproducen su segregación respecto de las músicas académicas y modernas, en tanto opera desde la distinción de “lo culto” y “lo popular”, refiriendo a una supuesta “pureza” y aislamiento arcaizante, así como a la ausencia de su componente y calidad técnica desde la visión académica, reproduciendo los discursos eurocentristas y coloniales que se proponía criticar.

Más allá de la continuidad en la diferenciación de “lo académico” y “lo tradicional” -como parte de “lo culto” y “lo popular”-, existe un consenso dentro de los músicos entrevistados de que en la actualidad no es necesaria la formación académica, asociado en gran medida a las transformaciones tecnológicas de la llamada era digital. En este sentido, las transformaciones históricas de la industria musical no se remiten únicamente a su difusión y comercialización, sino que en gran medida afectan la formación musical.

“Yo creo que en general en la música eso cambió mucho el modo de hacer (...) hoy en día yo creo que cualquier persona con esas herramientas y sin estudiar música puede hacer y programar música” (Entrevista Simón Mejía -Bomba Estéreo-).

“Estudió un poco de música, pero en realidad su exploración y conocimiento musical vienen de la experiencia, de la experimentación con medios digitales. De hecho, dice que lo ve como una ventaja en el sentido de alejarse de lo académico y sus criterios en su creación musical” (Extracto del diario de campo, 11 de abril de 2017, primera conversación con Diego Maldonado).

En relación con lo anterior, surge un hallazgo interesante que contrasta con la formación musical académica generalizada, dado que todos se consideran “músicos empíricos” en la electrónica. Este es un concepto que utilizan para referirse al aprendizaje musical que no proviene del ámbito académico, considerando la formación autodidacta o el relacionamiento con otros músicos, particularmente dj’s, como sus vías de incursión en la electrónica.

En este sentido, varios de los participantes se refieren a una “democratización” del conocimiento y la producción musical mediante los medios digitales, donde las facilidades de los instrumentos musicales abren espacio a otros sujetos que antes difícilmente podrían acceder a la creación musical, y mucho menos a la industria. Sin embargo, la idea de democratización, especialmente ligada a la industria musical y el mercado-, aparentaría una descentralización y apertura o inclusión, pero que se vería tensionada en su carácter colonial y centralizado en cuanto a la exclusión de las músicas locales ligadas a “lo tradicional”.

En contraste con lo anterior, sólo uno de los músicos entrevistados presenta una postura diferente, ligada a los discursos más conservadores, respecto a que los instrumentos no digitales brindan mayores posibilidades de creación y expresión musical, por lo que habría una falencia en quienes no desarrollan este tipo de formación instrumental.

“Hay una falencia en la persona que hace música sin tocar un instrumento, eso sí me parece que es... a veces le falta un poco como de física, de movimiento y de corazón, a veces, porque la relación del cuerpo con un instrumento es una cosa tremenda de experimentar” (Entrevista Julián Salazar -Mitú-).

Este tipo de valoraciones de la experiencia y formación musical cristalizan igualmente la discusión anterior respecto a las formas habituales de “lo culto” y su transformación en el actual contexto de la era digital, donde la música electrónica es asociada a una forma no material, a pesar de requerir completamente de elementos materiales, únicamente de distinto carácter. En este sentido, se tensionan las antiguas estructuras de creación musical con nuevas tecnologías y se presenta un proceso de recomposición de “lo culto”.

Como parte de los procesos de transformación y recomposición, se presentan discursos que refieren a la diferenciación de lo académico y lo empírico, y de los instrumentos digitales y no digitales, en términos de diversidad de herramientas más no de jerarquización, dado que entienden esta diversidad como un potencial de posibilidades de creación musical con igual validez y valor.

En concordancia con la escisión y exclusión de las “músicas tradicionales” respecto a las “músicas modernas”, no deja de ser llamativo que, pese a trabajar con este tipo de músicas, solamente uno de los participantes ha tomado clases con músicos “tradicionales”, específicamente Diego Gómez (Dub de Gaita) con Los Gaiteros de San Jacinto. Dentro de las vías alternativas a la academia, las clases o el aprendizaje junto con “músicos tradicionales” únicamente es mencionada como alternativa por Diego Gómez.

Esto se hace especialmente interesante en tanto las llamadas “músicas tradicionales” se basan en la tradición y transmisión oral, en el aprendizaje directo maestro-discípulo, por lo que a pesar de trabajar con estas sonoridades habría una transformación en las vías de acceso y aprendizaje de estas músicas. Además, llama la atención que, dado que la formación musical de la totalidad de los entrevistados en la electrónica es por esta vía de transmisión directa y oralidad, lo que llaman “empírico”, no es esta vía de formación lo que está ausente en sí misma, sino que específicamente referida a las músicas locales colombianas y sus cultores.

Todo lo anterior deja en evidencia una tensión central en lo que respecta a la relación “moderno”-“tradicional” en la música, sus criterios y trayectorias de formación, en tanto hay transformación paulatina de la valoración e incluso de categorías nominales utilizadas para referirse a estas músicas, pero con la continuidad de muchas de las representaciones asociadas al concepto de folclore que se pretendían superar, reproduciendo la dicotomización de “lo culto” y “lo popular” (García Canclini, 2005; Ochoa , 2003; Wade, 2002).

Finalmente, es fundamental enfatizar en una postura compartida por muchos de los músicos y que representa una recomposición discursiva sumamente interesante respecto a las dicotomías y los discursos hegemónicos colonialistas, en relación con la importancia y necesidad de realizar una reinterpretación de los conocimientos académicos desde los contextos latinoamericanos y locales específicos, reconociéndoles un valor, pero sin desconocer su proveniencia y los conflictos y tensiones históricas que portan, proponiendo una nueva vía de apropiación y reterritorialización -de “lo local” y “lo global”- (Neüman, 2008; Herner, 2009; Wade, 2002).

Valorización de lo local-nacional

Para profundizar el análisis sobre los criterios de producción y valoración de la música, es necesario llevarlo al contexto de la escena musical estudiada. En este escenario de valoración de las músicas en el territorio colombiano, se presenta un elemento fundamental que será el cimiento para el resto de la caracterización y problematización: En los discursos de los músicos entrevistados existe una percepción generalizada de que ha habido un proceso de transformación sociocultural de valorización de lo local-nacional en el último tiempo.

En línea con la revisión de antecedentes, el marco teórico y el diagnóstico de la industria musical contenido en los anexos, los músicos reconocen que históricamente las producciones culturales provenientes de Europa y Estados Unidos, como centros hegemónicos, han sido más valoradas en Colombia que las propias músicas de este territorio. Así, la creciente valorización de las producciones culturales locales sería parte de un fenómeno de transformación sociocultural.

El enfoque generacional sobre este diagnóstico agrega una dimensión de complejidad y aterriza uno de los factores de este cambio, ya que se reconoce como un proceso reciente asociado en importante medida a las juventudes, y estos músicos se reconocerían a sí mismos como parte de este grupo social, como jóvenes que están valorizando lo local-nacional:

“Hubo un cambio generacional en el cual... nosotros como latinos... los jóvenes nos hicimos conscientes de que realmente las cosas en... O sea, el valor que nosotros tenemos ante el mundo es por lo que somos nosotros, por de dónde venimos”
(Entrevista Simón Mejía -Bomba Estéreo-).

Respecto a lo anterior surgen dos puntos fundamentales a profundizar: En primer lugar, la autoidentificación de la mayor parte de estos músicos como jóvenes, como parte de un grupo social específico, por lo que es posible no sólo establecer relaciones de pertenencia entre ellos, sino que además establecer una característica determinante del sujeto social al que pueden pertenecer junto con sus discursos.

Esto reafirma la relevancia del factor generacional, el cual sería determinante en la caracterización de un sujeto social compartido o diferenciado y en la construcción de un entramado de discursos y posiciones de manera complejizada en el campo social. Asimismo, el factor generacional refuerza la posibilidad de analizar y problematizar una transformación sociocultural a partir del presente caso de estudio.

En segundo lugar, que se reconozca de manera transversal que la mayor valoración de las músicas producidas en el país está estrechamente ligado a las transformaciones en la industria musical global. De este modo, el orden tradicional de las producciones culturales donde lo anglo es hegemónico, valorado y difundido de manera global, mientras que lo proveniente de otras latitudes es restringido a su propio territorio, vendría a estar obsoleto con el crecimiento de la industria musical y sus aspiraciones de masividad y expansión del mercado.

“Pues siempre ha pasado que las cultural más fuertes, las culturas anglo, por ejemplo, permean nuestras culturas, que aún hoy sigue pasando, pero yo creo que cada vez vamos nivelando más la ecuación, cada vez la cultura latina está más como al nivel de la cultura anglo a nivel musical en general ¿no? Ya no sólo miramos y escuchamos lo que viene de afuera, sino cada vez lo nuestro tiene más validez y más peso, y eso es gracias también a toda la globalización y el internet” (Entrevista Simón Mejía -Bomba Estéreo-).

Se reconoce en la valoración una disminución de las brechas de desigualdad que han existido históricamente, junto con un reconocimiento de la importancia de las transformaciones tecnológicas y de la era digital en el proceso. Con las nuevas estructuras de la industria, de masificación y pretensión de democratización, estas producciones son incorporadas en un nuevo ordenamiento de “lo culto” y “lo popular” con un énfasis en el valor de la diversidad.

Sin embargo, esto no significa que haya una transformación en este orden estructural, y tampoco una independización respecto a la institucionalidad hegemónica, dado que esta transformación continúa dándose en gran medida al alero de la industria y los espacios que se abren en el ámbito transnacional.

“El hecho de que haya bandas locales que están triunfando, o "triunfando" -entre muchas comillas- por fuera... hace también que la gente empiece a querer un poco más lo local, porque es como... "ey, además de que en esta lista de top 25 de Spotify, hay una de un colombiano" "uy qué chimba el colombiano"” (Entrevista Santiago Navas).

La importancia de la era digital, de la industria musical y su recomposición, también es determinante en la escena específica de las fusiones electrónicas con músicas locales colombianas, dado que se ven inmersas en el mismo fenómeno de valorización de lo local-nacional. Así, la afirmación de Santiago Navas toma especial relevancia al problematizar la colonialidad y centralización de la industria, donde los públicos del propio país otorgan mayor valoración a este tipo de músicas una vez que son validadas en el contexto transnacional, de acuerdo con sus correspondientes criterios.

Como parte de esta valorización de las producciones locales se da el crecimiento de los públicos y de los circuitos musicales en Colombia, lo que ha sucedido con la escena investigada. Esto ha significado tanto la apertura de nuevos espacios y “nichos” para estas fusiones, como la consolidación de los exponentes de más larga trayectoria, incluso en otras regiones del país donde los circuitos más reticentes y lejanos a estas fusiones.

Por otro lado, las “músicas tradicionales” adquieren una importancia sobresaliente, ya que, en la saturación y exposición a los flujos de contenidos culturales en la industria global y la era digital, se da un interés por las herencias musicales locales que son parte de la historia y de la identidad particular de estos músicos y de los sujetos de este contexto.

“Con la globalización que hablabas, hoy en día uno está expuesto a demasiadas cosas, pero sí pienso yo que eso lo que hace a uno es más consciente de que hay una raíz y que uno viene de un lugar” (Entrevista Simón Mejía -Bomba Estéreo-).

Las “músicas tradicionales” son resignificadas dentro de los circuitos nacionales y la industria, donde se les otorga y reconoce un valor cultural y musical como herencia histórica de la nación. Esto ligado a las ideas de patrimonio y los discursos hegemónicos estatales de identificación del estado-nación y su legitimación como unidad territorial y administrativa.

Como consecuencia, se da un reconocimiento de que las “músicas tradicionales” han permeado la industria musical, que han tenido un impacto fundamental en las demás músicas del territorio colombiano. Sin embargo, la mayoría comparten representaciones sobre su presencia e importancia en el campo musical, pero no así en la industria como tal.

A pesar de todo lo mencionado anteriormente, existe una problemática mencionada por varios de los entrevistados, respecto a que las “músicas tradicionales”, a pesar de ser valoradas, no son realmente escuchadas en parte importante del territorio nacional, y especialmente en Bogotá. Tendrían espacios de circulación bastante restringidos y en Bogotá perciben una baja presencia de este tipo de músicas en la cotidianidad de la ciudad.

“Siento que no hay como una relación directa como con esa música si uno no la busca. Entonces, si a mí, definitivamente, no me interesa esa música, puedo vivir completamente mi vida...” (Entrevista Santiago Navas).

Esta afirmación está sumamente ligada a la problemática de la centralización de la industria musical y de las políticas culturales en Colombia, ya que, como ha sido problematizado anteriormente, las llamadas “músicas tradicionales” en estos espacios son concebidas como ajenas y tienen un lugar relegado.

Una de las afirmaciones que refuerza la idea anterior proviene de Diego Gómez, quien trabaja junto con Los Gaiteros de San Jacinto. Plantea que, si bien los gaiteros actualmente tocan en festivales y escenarios masivos dentro y fuera del país, son un caso excepcional, dado que la mayoría de los gaiteros tradicionales tocan en festivales locales y zonas rurales lejanas a los centros urbanos, donde va un público local y especializado que es bastante reducido.

No obstante, existe una tensión en los discursos respecto a este tema, al espacio y la presencia de las músicas locales colombianas en la industria y en los circuitos internos, dado que varios de los músicos también reconocen que tienen espacios masivos, tanto a nivel de festivales, como de plataformas y giras nacionales:

“Pero, al mismo tiempo Colombia en lo urbano también es bastante... como orgulloso de su... de su folklore, o sea, hagamos de cuenta Petronio Álvarez que tiene el mismo público o números muy similares que el Rock al Parque, pero de música del Pacífico”
(Entrevista Gregorio Hernández -Yopó-).

Al respecto, también varios músicos agregan el caso del vallenato como uno de los principales mercados musicales internos de Colombia, con públicos y circuitos internos masivos desarrollados. La tensión presente es interesante en cuanto presenta una contradicción aparente, presente incluso en el caso del entrevistado citado, una especie de paradoja entre la invisibilización y aislamiento, y la visibilidad y masividad.

Esta aparente contradicción deja entrever dos problemáticas principales: Una diferencia enorme entre las músicas locales mismas en cuanto a su espacio en la industria y los públicos nacionales; Y la existencia de algunos casos paradigmáticos de festivales masivos, como el Petronio Álvarez, que son especializados en “músicas tradicionales” y son realizados en sus respectivas localidades de origen.

En este sentido, se presenta un punto sumamente relevante respecto a que entre las músicas locales existen una serie de diferencias y tensiones que normalmente tienden a ser olvidadas o invisibilizadas en los mismos discursos hegemónicos que las homogeneizan y las excluyen de la industria musical. De esta forma, se desconoce que como producciones culturales forman parte de la industria, sea o no del ámbito formal, y que igualmente interactúan constantemente con los demás espacios, públicos, instituciones y músicas del contexto.

Por otro lado, pero relacionado con lo anterior y considerando la limitada presencia de las músicas locales en los medios tradicionales y hegemónicos, la gran mayoría de los entrevistados aluden a que viajar por Colombia fue un factor decisivo en su acercamiento y valoración a estas músicas, aludiendo a una “sensibilización” cultural.

“Obviamente, moverse por Colombia ayuda mucho, o sea, enriquece esa perspectiva, pues, notablemente” (Entrevista Diego Maldonado -La MiniTK del Miedo, De Juepuchas-).

En base a lo anterior, emerge un planteamiento que asevera que el interés en indagar en la historia de estas músicas y las culturas de las que provienen, junto con relacionarlo y

posicionarlo en el propio contexto, es lo que realmente significa valorarlas. Esto pone en el centro de la discusión el qué significa su valoración, lo cual es la piedra angular del apartado.

La postura de indagación histórica es especialmente relevante en cuanto alude a la superación de muchos de los rasgos eurocéntricos y colonialistas criticados, apostando por un reconocimiento y una concientización que consideren la historia y las comunidades de las que proviene, así como su impacto y presencia actual y presente en los propios contextos.

Es evidente que los discursos de deshistorización, museificación, cosificación y despolitización están siendo cuestionados por estos sujetos en su propuesta, lo cual puede ser un avance importante para la problematización de las condiciones de poder estructurales y para una crítica que persiga una democracia cultural⁶ profunda.

Finalmente, uno de los músicos, Diego Maldonado, formula una pregunta que condensa muchas de las inquietudes y discusiones que plantea este apartado, la cual se cuestiona sobre qué se está haciendo para potenciar y valorar las músicas locales en un sentido amplio, qué implica, considerando todas las músicas que están siendo creadas y producidas en el territorio nacional, desde las “tradicionales” hasta su propia escena de fusión.

A modo de síntesis, el elemento generacional toma relevancia en cuanto al fenómeno de la valorización y a la identificación de un sujeto social en este grupo de músicos. De igual forma lo hacen la globalización y localización como fenómenos simultáneos de la industria musical actual (García Canclini, 2005, 2007; Ochoa , 2003), entendiendo esta valorización de lo local en un contexto globalizado que trasciende las localidades desde las que se producen estas músicas, al circular en el contexto nacional y transnacional.

Además, se evidencia la tensión entre las “músicas tradicionales” y la industria musical al no haber claridad respecto al lugar que ocupan y cómo se relacionan, manteniendo en muchos casos una separación de estos dos ámbitos musicales, en línea con los discursos hegemónicos

⁶ Democracia cultural, y no tanto democratización referida a la circulación y “acceso”, en tanto el presente análisis se enfoca en la producción cultural, por la temática y los sujetos de estudio de la investigación. Particularmente en el caso de las músicas locales colombianas, donde están presentes las diversas problemáticas de exclusión e invisibilización abordadas.

que dicotomizan “lo tradicional” y “lo moderno”, invisibilizando el lugar y la actualidad de las músicas locales y sus culturas.

Por último, un arista de problematización que condensa lo anterior tiene que ver con el sentido de la valoración y lo que esta implica, dado que más allá del consenso sobre los discursos de valorización y expansión de las músicas locales, existen múltiples conflictos y tensiones asociadas a la problemática colonial con sus fenómenos de dicotomización, invisibilización y refuncionalización de las producciones culturales para su mercantilización y masificación (Adell Pitarch, 2005; García Canclini, 2005; Gómez Gómez, 2015; Ochoa, 2003; Quijano, 2000; Ruesga Bono, 2005).

Las “músicas tradicionales” entre la conservación y la transformación

Para terminar el apartado, la familia de “las “músicas tradicionales” entre la conservación y la transformación” sintetiza muchas de las discusiones anteriores, al problematizar el panorama de las músicas locales, desde las denominadas tradicionales hasta sus fusiones, a partir de lo que implica su valoración en los discursos de los músicos y en la hegemonía.

En relación con la importancia y valoración de las “músicas tradicionales”, se presentan discursos respecto al patrimonio, el cual entienden de dos maneras: Como aquellas expresiones culturales, musicales en este caso, que otorgan una identidad común; Y como aquellas expresiones que deben ser resaltadas, protegidas o rescatadas.

*“Yo creo que el patrimonio es todo lo que vale la pena resaltar, proteger, rescatar...”
(Entrevista Diego Gómez -Dub de Gaita, Cerrero-).*

Ambas definiciones son de sumo interés para la investigación, en tanto condensan dos rasgos fundamentales asociados a los discursos hegemónicos de las “músicas tradicionales” y el patrimonio. Por una parte, la referencia a la identidad común es uno de los rasgos característicos de los discursos de legitimación del estado-nación en Latinoamérica, en el doble proceso de jerarquización y homogeneización, donde este tipo de músicas son refuncionalizadas y resignificadas para servir al orden colonial de racialización y regionalización de la diferencia (García Canclini, 2005; Gómez Gómez, 2015; Wade, 2002).

Por otro lado, pero ligado a lo anterior, la operación de selección de los elementos “tradicionales” que son considerados patrimonio o que son excluidos de este campo es otro

rasgo fundamental de la lógica colonial de la hegemonía, la cual opera desde sus propios intereses y discursos al ejercer la relación desigual de poder con las culturas y comunidades que componen el ámbito de “lo tradicional”, de acuerdo con su propia dicotomía.

La patrimonialización en términos de lo que “merece” ser reconocido implica un segundo ejercicio de jerarquización en el que el estado centralizado tiene la potestad paternalista de “rescatar” y “proteger”, como si de ellos dependiese su existencia y preservación, desconociendo su raigambre territorial y comunitaria.

Una de las representaciones más interesantes que se desprende de la afirmación del “rescate” y la “protección” es que las llamadas “músicas tradicionales” estarían en una situación de peligro o vulnerabilidad. Esto en ningún momento es abordado explícitamente, tal vez porque se asume como una condición sobre la que hay un consenso general o un imaginario común.

Esta es una de las problemáticas más importantes a abordar respecto a las músicas locales en Colombia, dado que los discursos construidos a su alrededor asumen esta posición menoscabada, pero no hay claridad respecto a un diagnóstico sobre las causas o las problemáticas que están a la base de este fenómeno, únicamente asociándolo a dos grandes ejes problemáticos, las dos esferas hegemónicas, la industria musical y las políticas públicas.

Respecto a la industria se alude a que las “músicas tradicionales” no tienen espacio en los medios masivos y a que sus músicos no reciben apoyo ni ganancias económicas en su labor musical. Si ponemos en diálogo esta crítica con los discursos donde se aludía a la idea de que las “músicas tradicionales” pertenecen a un mundo totalmente distinto a la industria moderna, se presenta una tensión respecto a la evidente situación de dificultad que tendrían estos músicos para dedicarse a la música o poder vivir de ella, dado que sus producciones no están consideradas dentro de los espacios que les podrían brindar estas posibilidades.

En lo que respecta a lo público-estatal, esta última afirmación de la ausencia de apoyo económico se comparte con la industria, y además se le suman otras dos grandes críticas: Sobre el desconocimiento de los contextos locales con el que se hacen las políticas públicas “desde el papel”; Y, el hecho que condensa los problemas anteriores, respecto a que la declaración de patrimonio intangible no se hace cargo de cómo conservar.

“Estos títulos transnacionales, tipo los nombramientos de la UNESCO, que un poco es como “Sí, tú eres. Pero no te voy a ver nada, y tú verás cómo mantienes viva es tradición, y tú verás cómo” ... Como que se lavan un poco las manos...” (Entrevista Diego Maldonado -La MiniTK del Miedo, De Juepuchas-).

Frente a este escenario, los discursos de los músicos se esquematizan en dos posicionamientos sobre las vías de valorización de las músicas locales: Uno sobre la conservación y otro sobre la transformación, como lo he denominado.

En cuanto a la conservación, varios de los entrevistados se inclinan por el registro y el conocimiento de las “músicas tradicionales” en términos de enseñanza de las taxonomías musicales y de la difusión de estas músicas, dado que comprenden esta documentación como la principal causa del interés y la visibilización de estas producciones culturales, tanto en su propia experiencia como en la sociedad colombiana en general.

Por otro lado, se sitúan aquellos que prefieren la vía de las fusiones con otras músicas contemporáneas, como es el caso de esta escena, en tanto defienden que estas fusiones electrónicas son parte de la visibilización y valorización de las “músicas tradicionales”.

Si bien se podrían asociar los discursos de “rescate” y “protección” a la vía de conservación, también hay músicos que, aludiendo a la importancia de que estas músicas se mantengan en los repertorios y la escucha nacional, entienden las fusiones con músicas urbanas como vía para dar presencia a las “músicas tradicionales” en los medios y circuitos masivos, y así “protegerlas” o “mantenerlas vivas”.

Sin embargo, existe una fracción de los músicos que critican la idea de “rescate” por su carácter eurocéntrico y asimétrico, por lo que significan y nombran de forma diferente su experimentación y creación musical, como un aprendizaje de culturas musicales provenientes de otras comunidades, entendiendo la indagación e interés por aprender de estas culturas y formas de concebir la música como una valoración fuera de las visiones de “rescate”.

A pesar de que se evidencia una diversidad de posiciones en los discursos analizados, existen consensos respecto a la importancia de aportar a la valoración de las “músicas tradicionales”, compartiendo la idea generalizada de que están en una posición medrada en el contexto

nacional, y la idea de que las fusiones electrónicas están revalorando o serían parte de la valoración de las “músicas tradicionales”.

En este sentido, se hace visible lo que parece ser una tendencia a la “conmemoración compensatoria” (García Canclini, 2005; Querejazu Leyton, 2013), la cual refiere a la representación y difusión de objetos culturales -tanto en términos de conservación como transformación- que son parte de los repertorios nacionales asimilados en la hegemonía, pero de manera segmentada de las comunidades y contextos de los que provienen, reproduciendo el desconocimiento y la invisibilización de las perspectivas aislacionistas.

En este escenario discursivo, únicamente los más jóvenes, pertenecientes a Sello In-correcto, son quienes refieren la crítica a las perspectivas de deshistorizadas que las relegan al pasado y a una situación de agonía o riesgo constante, apelando al reconocimiento de que están vivas y se mantienen presentes en sus territorios y otros circuitos.

“Nunca se murió la música tradicional, o sea, no es una cosa que hay que revivir, que hay que rescatar, no le estaba pasando nada, sólo estaba ahí” (Entrevista Santiago Navas).

Otro planteamiento que también apela al propio quehacer musical desde las localidades y a su reconocimiento, proviene del fundador de Llorona Records, Diego Gómez, el único que trabaja directamente con comunidades rurales en otras regiones de Colombia y sus músicos locales. Él define que los objetivos de su sello son la construcción de modelos de fomento a la creación musical en las comunidades y a que el “oficio de hacer música siga vivo”.

“Tenemos que buscar otra forma y construir otras herramientas que nos permitan ayudar a que esa labor, y ese oficio de hacer música en las comunidades siga vivo (...) Llorona entra a trabajar con ellos... y con la comunidad, para construir un modelo en el cual, por ejemplo, haya un semillero de música tradicional, en el cual... incluso, por ejemplo, desde la música tradicional pueda viajar a un festival y compartir su saber. O que la comunidad pueda aprender herramientas para grabar sus propias producciones, y de esta manera, pues, preservar la tradición de otra manera” (Entrevista Diego Gómez -Dub de Gaita, Cerrero-).

Es sumamente interesante que Gómez, el único que ha desarrollado directamente proyectos de apoyo musical y económico a este tipo de agrupaciones y músicos, es también uno de los que más remite a las ideas de “rescate” y de “mantener vivas” las “músicas tradicionales”, lo cual habla en gran medida de lo que ha observado en estos contextos y las dificultades que tiene la labor musical, pero también puede relacionarse con el hecho de que su trabajo se ha visto apoyado por instituciones públicas y estatales, compartiendo sus rasgos discursivos.

El panorama general entonces es de reconocimiento de una situación de precarización e invisibilización de las músicas locales de Colombia, en términos de institucionalidad hegemónica principalmente y de la insuficiencia de las “medidas compensatorias”, pero sin una profundización en los discursos críticos respecto a las problemáticas sociales, económicas, culturales e históricas que conforman este orden jerarquizado de las músicas y, mucho menos, de las comunidades asociadas.

Nuevamente es visible lo que podría ser una transformación en términos generacionales, o una tensión entre los participantes mayores y los más jóvenes, en torno a las nociones de “mantener vivas” o de “rescatar” las “músicas tradicionales”, entre la reproducción del discurso hegemónico de la nación moderna y la institucionalidad formal, y las críticas estas posturas por su desconocimiento e invisibilización de la condición presente de estas músicas en sus territorios (García Canclini, 2005; Hernández Salgar, 2004; Ochoa , 2003).

Además, se presentan dos líneas de acción para la valorización de estas músicas: La conservación, que refiere al trabajo de investigación, registro y difusión del material musical, así como también el caso de Diego Gómez, que se enfoca en proyectos de fomento a la creación en dichos territorios; Y la transformación, que refiere a las fusiones con músicas anglosajonas o de otros territorios como vías de valorización y visibilización de las “músicas tradicionales”, al presentarlas en un formato que circule en espacios urbanos y masivos.

Lo más interesante del punto anterior es el hecho de que la totalidad de los músicos entiende ambas opciones como vías de acción relevantes y no excluyentes, ya que se comprende que apuntan a espacios y formas de fortalecimiento complementarias, al ser diferentes las músicas en su formato “tradicional” y en las fusiones, alejándose de discursos puristas y modernistas que promueven solamente una de las dos vías dicotomizadas.

Sin embargo, se mantiene fuertemente la división de “lo tradicional” y “lo moderno” dado que el enfoque que se le da a la valorización y visibilización en el ámbito público-estatal se enfoca en la conservación de las músicas y del “oficio” de los “músicos tradicionales”, mientras que en lo referente al mercado o a la industria musical no son consideradas las músicas locales en su formato “tradicional”, sino que solamente se consideran las medidas de transformación, fundamentalmente de las fusiones como las de la escena investigada.

La diversidad cultural y musical en Bogotá como base de las fusiones: Propuestas musicales de resignificación del territorio y la identidad histórica

La problematización anterior ha permitido generar una caracterización del contexto general en el que se enmarca la escena de fusiones de electrónica y músicas locales colombianas desde la perspectiva de los músicos entrevistados. Se han evidenciado continuidades, discontinuidades y tensiones en los discursos de los músicos entrevistados para llevar a cabo una complejización de lo que ha sido planteado a nivel teórico y así comprender sus representaciones y sus contextos concretos.

Con estos precedentes, es posible adentrarse en la especificidad del contexto Bogotano en relación con la escena investigada y su labor musical desde su propia perspectiva. Así, el presente apartado se enfocará en presentar cómo estos sujetos significan su creación musical en términos de fusión de elementos electrónicos y de músicas locales, y los fenómenos socioculturales que estarían a la base de estas producciones musicales.

El presente apartado está compuesto por cuatro familias o categorías temáticas, las cuales se encuentran presentadas cada una en un subapartado específico. Estos son:

- La sensibilización a la diversidad cultural y musical en Bogotá
- Las fusiones musicales conectan grupos sociales
- Propuestas musicales en busca de un sonido propio
- La apropiación cultural en las fusiones de músicas locales colombianas y electrónica

Los dos primeros subapartados vendrían a funcionar a modo de aterrizaje al contexto sociocultural bogotano, enfocados en los fenómenos determinantes en el surgimiento de las propuestas desde las que se plantea la escena musical a analizar. Los dos últimos subapartados corresponderán a las auto-representaciones de los proyectos musicales de cada

uno de los entrevistados, junto con sus posicionamientos respecto a lo que implica esta labor en el entramado de relaciones sociales y culturales en que se inserta.

Es importante destacar que la apropiación cultural que es una de las principales problemáticas presentes en la investigación, al poner en tensión músicas de distintas localidades y acervos sociales, por lo que se constituye como una de las familias fundamentales en la comprensión del fenómeno al que corresponden estas fusiones y al entramado discursivo desde el que se posicionan los sujetos que las realizan.

La sensibilización a la diversidad cultural y musical en Bogotá

Se presenta de forma generalizada en los discursos de los músicos la concepción de Bogotá y sus particularidades como un contexto fundamental para sus creaciones musicales, y particularmente para el surgimiento de la escena de fusiones electrónicas con músicas locales colombianas. En este sentido, se destacan un conjunto de características que tendría el contexto bogotano, las cuales se articulan como un mapa de condiciones para los repertorios culturales y musicales que comparten en importante medida estos sujetos.

Primeramente, existe un reconocimiento generalizado de las músicas locales de Colombia como parte de la herencia musical que ha estado presente en la socialización cotidiana de estos músicos a partir de sus familias. En este sentido, se reconocen como repertorios musicales incorporados en la identificación y posicionamiento cultural de estos sujetos, y no como elementos ajenos a su experiencia personal y su historia.

En la totalidad de los casos existe una relación temprana con las músicas locales a través de la familia, y en algunos casos esto se da ligado a la proveniencia de otras regiones del país. Sin embargo, existe una contraposición entre el contacto de manera muy temprana con las músicas colombianas a través de la familia, y el acercamiento a la escucha y el gusto de manera posterior, en la adultez, a partir de un proceso de desarrollo de la propia exploración musical, frente a la prevalencia de las músicas anglo durante la infancia y la adolescencia.

“Yo creo que es más como esta chispita de curiosidad que genera para ir a buscar un poco más allá. A mí me pasó, personalmente, que yo... la curiosidad hacia las músicas tradicionales fue escuchando esta música, y ahí fue que empecé a escuchar como cumbia, y cogerle el gusto a la cumbia” (Entrevista Santiago Navas).

Sumado a lo anterior, los músicos identifican en la experiencia de viajar por el país como un factor de suma relevancia en sus trayectorias personales respecto al acercamiento a las “músicas tradicionales”, es decir, como un factor de sensibilización.

“Yo creo que el viajar por Colombia, no sé, como conectarse de nuevo con la herencia de la familia de uno, pues me puso como a ser muy sensible hacia esa música” (Entrevista Diego Gómez -Dub de Gaita, Cerrero-).

“Su familia viene del Magdalena Medio, una región en el centro-norte del país con zonas de Bolívar y Cesar que son costeras y Santander y Antioquia que son centrales montañosas campesinas. Para él, parte de la influencia viene de aquí, pero comenta que el suceso principal que lo hace interesarse en músicas colombianas es un concierto de un grupo tradicional en la costa” (Extracto del diario de campo, 13 de abril de 2017, primera conversación con Mauricio Álvarez).

Este hallazgo aporta a la identificación de los principales factores de “sensibilización”, en las propias palabras de los entrevistados, y de la construcción compleja de los repertorios musicales, relacionado a la diversidad cultural y al contacto directo con comunidades diferentes a la propia y con sus expresiones culturales. De este modo, a la importancia de la herencia familiar, tanto en términos de gustos musicales como de lugares y culturas de proveniencia, se le suma la importancia de lo migratorio en cuanto a las experiencias de relacionamiento con sujetos y comunidades con prácticas culturales diferentes.

En varios de los proyectos musicales investigados la característica migratoria se presenta de forma directa, debido a que están conformados por músicos de diversas regiones de Colombia o, incluso, de otros países. En el primer caso podemos considerar a Bomba Estéreo, Dub de Gaita, Mitú y Cero 39. En el segundo caso se encuentra Sidestepper, donde sus integrantes comparten esta condición de mixtura de regiones del país, pero se le suma el caso de Richard Blair, uno de los principales artífices del proyecto, quien proviene de Inglaterra.

Así entonces, la minoría de los casos cuenta únicamente con integrantes nacidos en Bogotá y que se identifican totalmente como bogotanos, como es el caso de Gregorio Hernández -Yopó-, Santiago Navas, Diego Gómez -Cerrero- y Diego Maldonado -La MiniTK del Miedo, De Juepuchas-.

De lo anterior podemos destacar dos elementos fundamentales: Por una parte, que existen una serie de rasgos comunes dentro de la conformación de estos proyectos musicales y la procedencia de sus integrantes, donde es posible ver un fenómeno de encuentro cultural –tal vez interculturalidad- importante a la base de las fusiones abordadas, así como también puede ser extrapolable al análisis de los sujetos sociales que componen en esta escena.

Por otro lado, se presenta la fundamental importancia que tiene la migración, tanto nacional como internacional, en la construcción de estos proyectos con características de interculturalidad y, finalmente, hibridación cultural. Esta diversidad es un factor fundamental de hibridación en las producciones culturales, determinada por las recomposiciones de “lo local” y “lo global”, a partir de los fenómenos de circulación de producciones culturales y migración identificados por los propios músicos.

De esta forma, el componente migratorio y de encuentro entre culturas viene a ser una de las principales características particulares del contexto bogotano, donde la diversidad es entendida como un valor nuevamente, pero esta vez no como un criterio sino como un insumo fundamental para la producción cultural, siendo uno de sus principales factores la confluencia de migración internacional, pero principalmente la interna de la diversidad regional del país.

“De esos diez millones, no sé, nueve millones son del resto de Colombia, un millón son bogotanos, porque acá no viven bogotanos... O sea, yo podría decir que bogotano, bogotano, de abuelos bogotanos, de ascendencia bogotana, conoceré diez” (Entrevista Mauricio Álvarez -Cero39, Sultana-).

Se vislumbra entonces un panorama general en el que las músicas locales colombianas, tanto de Bogotá como de las diversas regiones del país, están sumamente presentes en este contexto urbano particular, e incluso podrían entenderse como parte de esta localidad. En palabras de uno de los músicos:

“El punto ahí está en que... en que hace parte de mi localidad, y digamos que así no haya... así no sea la música local que... en la que vivo el día a día realmente” (Entrevista Santiago Navas).

Se evidencia un conflicto en términos de las representaciones y discursos sobre la presencia y visibilidad de las “músicas tradicionales”, dado que en los apartados anteriores los

entrevistados habían planteado que había una baja circulación, pocos espacios de difusión y problemas de invisibilización en múltiples dimensiones, mientras que en este apartado se plantea la exposición a estas músicas como un factor fundamental en la socialización cultural y musical de los entrevistados.

En este caso, el conflicto no se presenta en términos de una gama de posicionamientos de distintos sujetos, sino que la contradicción aparente está presente en los discursos de los mismos sujetos. De este modo, se evidencia la problemática de la valoración y la conflictividad que constituye la comprensión de las llamadas “músicas tradicionales”, la percepción varía dependiendo del tipo de música local específica, así como también del ámbito en la industria musical desde el que se aborde.

Es sumamente interesante como el panorama se complejiza con la diversidad musical a la que se está expuesto en Bogotá, ya que agrega el factor de circulación de flujos culturales en la industria musical actual a los mencionados anteriormente. En síntesis, introduce la característica fundamental del concepto de hibridación cultural, que lo diferencia del mestizaje y el sincretismo, al complejizar y problematizar la particularidad de las relaciones culturales en el mundo actual (García Canclini, 2005).

“En Bogotá... pues, están pasando muchas cosas... uno está expuesto a demasiados sonidos, demasiadas músicas...” (Entrevista Diego Maldonado -La MiniTK del Miedo, De Juepuchas-).

En este sentido, la presencia de la música electrónica en los repertorios musicales de los entrevistados se ve absolutamente determinada por este mismo fenómeno de exposición a los flujos de contenidos culturales de la industria globalizada, al ser música de origen europeo y estadounidense.

“Siento que mi entorno social me llevó a la música electrónica y entonces era como lo que estaba surgiendo en ese momento aquí en Bogotá, o sea como el año 99 como hasta el 2003 que fue una época dorada para la música electrónica aquí en Bogotá” (Entrevista Diego Gómez -Dub de Gaita, Cerrero-).

Bogotá se postula como un centro de encuentro cultural caracterizado por su diversidad, en cuanto a su población y a la multiplicidad de medios y contenidos culturales. Este análisis,

presente en los discursos de los músicos, se condice con la caracterización de las ciudades en el panorama de recomposición de lo local, lo nacional y lo global en la industria musical actual, como centros de intercambio y conflictividad claves en los fenómenos de hibridación cultural, por la condensación de productos culturales diversos (García Canclini, 2005).

“Al ser una ciudad tan como... ahí sí cosmopolita (se ríen), como... tan diversa, como que es fácil entender esta reinterpretación de los ritmos, pues, porque llegó un sintetizador a la ciudad y estoy en un salón de clases con una persona que viene de Timbiquí... huevón...” (Entrevista Gregorio Hernández -Yopó-).

En este contexto, Santiago Navas formula un cuestionamiento respecto a la recomposición territorial de las producciones culturales, al plantear que todas las sonoridades que son determinantes en la construcción musical de su contexto tienen un carácter de localidad, que “hacen parte de su localidad”. Dicha afirmación lleva a la pregunta sobre la categoría de lo local en la música y también a la denominación de “músicas locales”, entendiendo que las transformaciones y problematizaciones abordadas aluden a una complejización de la comprensión sobre la dimensión territorial de las músicas.

Este cuestionamiento sumado a todo lo anteriormente problematizado, respecto a la herencia y socialización musical también contextualizada y entendida territorialmente, componen los planteamientos centrales sobre la caracterización del fenómeno de “sensibilización” musical. La síntesis del fenómeno se presenta en afirmaciones estrechamente ligadas entre sí, y que observadas en conjunto permiten la comprensión de las condiciones en que se generan las fusiones de músicas locales colombianas y electrónica.

En primer lugar, el factor de herencia cultural familiar y la proveniencia directa de los integrantes, migrantes internos o externos y bogotanos, implican que los proyectos musicales de fusión se den determinados por sus integrantes y sus acervos musicales y culturales. En segundo lugar, se entiende entonces que estos factores son relevantes en tanto los sujetos se desarrollan una “sensibilidad” hacia las músicas que hagan parte de su entorno. Y, en tercer lugar, a modo de condensación de lo anterior, existe una autocomprensión clara de que la producción musical está determinada por la exposición a las músicas del contexto.

“Yo creo que es muy sencillo, porque es música que nos gusta oír, escuchar, hacer, y la aproximación que tenemos a un instrumento es esa, del lado de Franklin percusión, del mío... sintetizadores” (Entrevista Julián Salazar -Mitú-).

“”¡Oh! eso es un Bambuco, eso es una Guabina" tú vas por el centro comercial y oyes a Pueblito Viejo... Y te lo sabes, y vas a comer ajiaco al centro y te están poniendo... la otra Guabina de yo no sé dónde, pero uno no sabe, son simplemente canales ahí abiertos que tú estás recibiendo. Y si no es eso, entonces en Cartagena en la playa, o en yo no sé dónde en el río, y yo no sé dónde... y eso, pues, empieza a construirte a ti como individuo” (Entrevista Diego Maldonado -La MiniTK del Miedo, De Juepuchas-).

De este modo, el fenómeno de sensibilización a la diversidad cultural y musical en Bogotá ha generado este tipo específico de fusiones, comprendiendo el entrecruzamiento de músicas locales colombianas y extranjeras en la circulación de contenidos culturales de esta urbe y en los propios repertorios de los músicos investigados.

En síntesis, el análisis anterior y el esquema de representaciones emergente evidencian la importancia de la forma en que se ha complejizado la circulación y socialización musical en el contexto globalizado actual, considerando las hibridaciones de lo local, lo nacional y lo global, así como de “lo culto” y “lo popular” -es decir, de “lo tradicional” y “lo moderno”- como base de las nuevas producciones culturales en América Latina (García Canclini, 2005; Ochoa , 2003; Ruesga Bono, 2005; Villalobos Herrera & Ortega Salgado, 2012).

[Las fusiones musicales conectan grupos sociales](#)

En el apartado anterior se abordó la importancia de la herencia musical, de la migración y del contacto intercultural en la creación de nuevas producciones musicales. El presente apartado consistirá en la indagación de estos fenómenos desde una arista concreta sobre las implicancias que tiene esta diversificación y disposición intercultural en las comunidades y grupos sociales involucrados.

Los músicos plantean a las fusiones electrónicas con músicas locales como un factor de conexión entre grupos sociales, desde la arista de la producción en el primer caso, y desde la circulación y los públicos en el segundo. Considerando la escasa escucha y circulación de las

“músicas tradicionales” en Bogotá y que la mayoría de los colombianos sienten ajenas estas músicas a sus repertorios cotidianos, entienden las fusiones como una vía de acercamiento a la cotidianidad de otros contextos y grupos sociales, a nuevos públicos. En este sentido, plantean que una potencialidad fundamental de estas fusiones es la apertura de posibilidades de que su música se presente en otros formatos y otros lugares.

A la base de estas representaciones está la idea de que *“los oídos de la gente mutan”* (Entrevista Diego Maldonado -La MiniTK del Miedo, De Juepuchas-), lo cual es un reconocimiento del carácter histórico y social de la música, tanto a nivel de producción como de públicos. Por consiguiente, se plantea como parte de los fundamentos de las fusiones de músicas locales con músicas electrónicas la necesidad de crear nuevas combinaciones de elementos musicales si se pretende apuntar a otros públicos y circuitos.

En este sentido se comprendería la hibridación cultural como un componente fundamental de la comprensión situada y complejizada de las producciones culturales en sus distintas dimensiones y, de este modo, que los procesos culturales están en constante transformación, aludiendo a la imposibilidad de pensar en categorías “puras” u “originales” por estar siempre inscritos en esta historicidad dinámica.

“Hay que conectar puntos si tú quieres llegarle a nuevos oídos” (Entrevista Diego Gómez -Dub de Gaita, Cerrero-).

Se conciben entonces estas fusiones como una posibilidad de visibilizar las “músicas tradicionales” a públicos que generalmente no estarían interesados, para lo que se ejemplifica a través de la categoría comercial de World Music -que será profundizada en uno de los apartados siguientes- y lo que ha sucedido con Los Gaiteros de San Jacinto.

“Tocamos los oídos de personas que de otra forma no escucharían a los gaiteros. Que "ah sí, son los viejitos, sí, son los tradicionales, sí obvio", pues sí, son chéveres, obvio, pues, es que es obvio, pero era como... que ahora los oyen y dicen "Jueputa, estos manes tienen una música mística, brutal, que si estoy en una fiesta y me ponen esta vaina me vuelvo loco" (Entrevista Diego Gómez -Dub de Gaita, Cerrero-).

Más allá de los espacios que han logrado abrir estos músicos con sus proyectos, los entrevistados más jóvenes aseveran que en su propia experiencia las fusiones con “músicas

tradicionales” fueron fundamentales para su acercamiento a estas últimas, dado que presentaban sonoridades y estilos musicales que les eran más cercanos a su escucha habitual.

“Yo descubrí, yo re-descubrí la música latinoamericana por remixes y por re-versiones. O sea, como que... no me identificaba para nada” (Entrevista Gregorio Hernández -Yopó-).

En línea con lo anterior, se reconoce en estas fusiones una función de conexiones entre grupos sociales en términos generacionales, dado que, como ya ha sido mencionado antes, las “músicas tradicionales” no son parte del repertorio habitual de las generaciones más jóvenes, las cuales escuchan principalmente músicas anglo. Además, identifican una estructura musical similar entre las músicas bailables colombianas y las electrónicas, por lo que este carácter de fiesta y este tipo de espacios juveniles han sido fundamentales para estas fusiones.

“A través de muchos remixes llegué a la música original. Entonces ha sido como todo un puente generacional” (Entrevista Gregorio Hernández -Yopó-).

La caracterización en términos generacionales está ligada a las representaciones de “lo tradicional” y “lo moderno”. En general, la novedad se asocia a lo juvenil y la antigüedad a lo viejo, por lo que hay un aparente entrecruzamiento de estas categorías a modo de hibridación cultural, pero a la vez se mantendría en algún grado la división dicotómica al atribuir el entrecruzamiento a la fusión de músicas “modernas” con músicas “tradicionales”.

A partir de todo lo anterior, se construye un discurso transversal de que las fusiones electrónicas le abrirían espacios a las “músicas tradicionales”, y que incluso las renovarían al incorporar elementos de músicas “modernas” y permitirles una circulación más amplia y acceso a nuevos públicos.

“Ahora lo que hacen estas nuevas músicas es... de una u otra manera, refrescar ese patrimonio, llevarlo a nuevos públicos, digamos, gente joven que, por x o y razón, no se ha interesado nunca por la cumbia o por la música que sucede en los pueblos, pero llega una banda con un sonido un poco más contemporáneo y hablando de que "hacemos cumbia y no sé qué", entonces eso como que abre el espectro a que la gente joven por lo menos tenga la inquietud de saber qué es la cumbia y de dónde viene” (Entrevista Simón Mejía -Bomba Estéreo-).

Del mismo modo, “llegar a nuevos oídos” vendría a significar una visibilización de las “músicas tradicionales” y la apertura de espacios y mercados tanto a nivel nacional como internacional. Como parte de este entramado discursivo, se plantea que la resistencia a la “evolución” o transformación por parte de estas músicas -sus músicos y comunidades- las pondría en “peligro de extinción”.

“Mire que está pasando con el vallenato, pues... está en peligro de volverse un folclore en peligro de extinción ¿me entiende? porque no evoluciona, porque no evoluciona...” (Entrevista Richard Blair -Sidestepper-).

Este tipo de discurso, que alude a conceptos de evolución y peligro de extinción es un caso particular dentro de los entrevistados, posicionándose en el tramo de discursos con mayores rasgos eurocéntricos y coloniales, al apelar a una historicidad lineal y evolucionista donde “lo tradicional” está condenado a transformarse en “lo moderno” para mantener una condición y reconocimiento en presente y no pasado, museificado, extinto.

Sin embargo, la mayoría de los músicos entrevistados si se reconocen que la resistencia a las transformaciones de este tipo en las “músicas tradicionales” implica un decrecimiento o una limitación en términos de producción y circulación, al mantener códigos y estéticas musicales que no tienen mayor espacio en la industria musical masiva y tienen nichos limitados.

“Los festivales mismos, los más tradicionales de músicas... colombianas, hay veces ya son, pues, tristemente muy descachados de una realidad de lo que está pasando en todo sentido, en dinámicas musicales, en tendencias, en modos de comunicación” (Entrevista Diego Maldonado -La MiniTK del Miedo, De Juepuchas-).

En términos generales se presenta una crítica a la segregación de las músicas locales colombianas por parte de la industria musical formal, en la cual están escasamente consideradas y deben pasar por procesos de adaptación a los códigos y las lógicas mercantiles hegemónicas. Sin embargo, en muchos casos se tiende a normalizar estas condiciones y a someterse en alguna medida, incluso cuestionando a los músicos que no se adaptan a los criterios hegemónicos, atribuyéndoles la problemática de su exclusión a ellos mismos.

El panorama discursivo refleja algunas tensiones y diferenciaciones de rasgos de carácter más o menos colonial y eurocéntrico. Sin embargo, existe un rasgo transversal en cuanto a

esta dicotomización, ya que, si bien muestra variantes, está presente en la totalidad de los casos ligado a la apertura de espacios y la visibilización de las “músicas tradicionales” a partir de las fusiones con música electrónica, reproduciendo la asimetría estructural de fondo. Esto tiene una dimensión de reconocimiento y crítica al funcionamiento de la industria musical actual, identificando las lógicas de exclusión en las que se sostiene, pero también tiene otra dimensión referida a la reproducción de las representaciones de lógicas hegemónicas en la visibilidad y expansión de las músicas locales colombianas, en una evidente situación de asimetría compensatoria (García Canclini, 2005; Gómez Gómez, 2015; Ochoa, 2003; Ruesga Bono, 2005; Wade, 2002).

En este sentido, es relevante retomar la discusión sobre los intereses de los “músicos tradicionales” y sobre la circulación de estas producciones culturales a nivel nacional e internacional actualmente, dado que es evidente la ausencia de claridad respecto a su situación y esto puede llevar a la reproducción de la especulación y “representación” colonialista de hablar por otros, un sujeto en posición privilegiada representado sobre el otro.

Propuestas musicales en busca de un sonido propio

Para profundizar el análisis sobre la incorporación de diversos repertorios musicales por parte de los músicos de esta escena, el presente subapartado indaga en los discursos a partir de los cuales los entrevistados establecen relaciones con culturas locales, nacionales y globales, enmarcadas y determinadas por la industria musical.

Para comenzar, se presenta la noción de que el Europa y EEUU “hacen mejor” las músicas anglo que, en Latinoamérica, dado que es en estos lugares en que se origina y donde se han desarrollado sus mayores escenas.

“Haciendo esa música, comencé a preguntarme, pues que ¿cuál era el sentido de hacer una música electrónica... totalmente anglo? cuando allá en Estados Unidos y Europa, primero, la hacían mucho mejor, y segundo, pues se la inventaron ellos ¿no?” (Entrevista Simón Mejía -Bomba Estéreo-).

A partir de lo anterior, los músicos afirman que con su proyecto pretenden “no vivir del mercado ajeno” (Entrevista Santiago Navas) y dejar de ser “una mala copia” (Entrevista Simón Mejía -Bomba Estéreo-). En estos discursos, que se presentan de manera transversal

en los entrevistados, se muestra un reconocimiento del componente territorial en tensión y de una identificación con las músicas locales de Colombia por ser más cercanas territorial y culturalmente a sus contextos y su historia.

En este sentido, sus discursos evidencian que en el caso de la música electrónica también hay un desplazamiento territorial y una incorporación en los repertorios musicales de los entrevistados, al no ser músicas originarias de sus contextos. Se plantea una crítica a la aspiración de hacer músicas únicamente anglo por entenderlas como algo ajeno, incluso aludiendo al colonialismo presente en los proyectos musicales que se ciñen a la “fórmula” comercial pensada para y desde el mercado de World Music de Europa y EEUU.

“El fenómeno de este global bass, que escoge... un coro así todo bueno y todo animado de un world music, así, de algo que haya pegado en el world music, ahora sí con todo el peso del colonialismo encima... y ponle un bajo así re duro y un beat sabrosón como medio reggaetonero y ya tienes tu tema” (Entrevista Gregorio Hernández -Yopó-).

Sin embargo, también existe una valoración respecto a ciertos componentes de las músicas anglo y de los conocimientos europeos en los que se basa, por lo que la crítica se plantea también desde la ausencia de procesos adaptativos de este tipo de herramientas y producciones culturales a los contextos locales en Latinoamérica. Este punto había emergido anteriormente ligado a la formación musical y la academia, y en este caso se complementa con la búsqueda por una adaptación de estos conocimientos a la propia experiencia creativa.

De este modo, se apela a resaltar la localidad y apropiar estos elementos desde una perspectiva que desarrolle una propuesta de un sonido propio, de un “sabor” propio, a partir de la hibridación de los elementos culturales que serían parte de los acervos culturales de los músicos de esta escena. En la misma línea, se resalta la importancia de buscar un “sonido colombiano” y un “sonido latinoamericano” a partir de esta perspectiva localista e identitaria, pero que también aporte a diferenciarse de las propuestas musicales anglo y así se aleje de las aspiraciones al sonido y el mercado ajeno.

“Y tratando de buscar un estilo propio ¿no? que no fuera como estoy haciendo house y el house lo hacen mil veces mejor en Detroit o en Chicago o el Londres. Pero si

estoy haciendo un house que tiene un poquito de cumbia o tiene un poquito de esto otro, quizás ya no sea una copia, sino que esté encontrando un estilo propio, y que suene más a Colombia que a Estados Unidos o a Europa” (Entrevista Simón Mejía - Bomba Estéreo-).

“Con la intención de hacer algo netamente colombiano, con bullerengue que era "Deja" y con cumbia que era "Más Papaya". Y... cómo hacer algo colombiano, colombiano” (Entrevista Richard Blair -Sidestepper-).

La búsqueda por un sonido colombiano o propio implica la búsqueda de una propuesta a partir de la hibridación de los elementos musicales y repertorios culturales de los músicos. En este sentido, los elementos de la producción musical internacional, principalmente ligados a la música electrónica y a los medios digitales, también son parte de los elementos culturales que vendrían a ser resignificados desde las perspectivas locales como parte de esta búsqueda del sonido propio.

“Los sellos como nosotros que miramos para lo que está pasando como... como desde esa forma de entender lo de afuera, como esta forma de producción, cómo podemos mirarnos hacia adentro, creo yo. Ahí ya estoy como generalizando de proyectos que no puedo definitivamente generalizar” (Entrevista Gregorio Hernández -Yopó-).

La cita anterior permite agregar un factor sumamente interesante respecto a la identificación de este proyecto con un cierto tipo de sellos discográficos, por lo que se identifica una visión respecto a la música, así como una postura política. La caracterización de los sellos discográficos a partir de estos elementos discursivos, ideológicos, reafirma la importancia de su consideración en la construcción de una escena musical, así como también en su investigación, ambas variantes consideradas en el diseño y problematización del presente trabajo (Ochoa , 2003; Tarassi, 2011).

“Ahí es cuando descargué el primer programa de producción que se llama Cooledit pro, y eso es como el primer programa con el que empiezo a cacharrear, y me meto ahí tanto, pero de una manera muy empírica, que pues, lo apropio en mi forma. A mi forma de producir, a mi forma de hacer las cosas” (Entrevista Diego Maldonado - La MiniTK del Miedo, De Juepuchas-).

Para profundizar en el carácter localista e identitario que se pone a la base de los discursos respecto a los proyectos musicales de esta escena, aparecen las representaciones sobre el carácter mestizo de los músicos, donde hay un reconocimiento de una posición social e histórica, el cual se postula como eje para el ejercicio de creación musical. Este elemento, como componente identitario compartido por algunos de los músicos, aporta a la posibilidad de identificar un sujeto social dentro de quienes conforman la escena.

“Soy mestizo, todo bien, vamos a reconfigurar” (Entrevista Mauricio Álvarez - Cero39, Sultana-).

Los rasgos discursivos demostrados aluden a un fenómeno común de resignificación de los insumos culturales diversos que hacen parte del contexto y la experiencia de los entrevistados, resultante en una hibridación cultural tanto en su construcción identitaria mestiza y como en sus proyectos musicales, donde se complejiza lo territorial y se reconfigura el rol de lo local, lo nacional y lo global. De este modo, se entienden a sí mismos como un encuentro de culturas y trayectorias históricas de “reconfiguración” de su posicionamiento como sujeto social y, por tanto, de su labor musical.

Por otro lado, la apropiación de herramientas de la música electrónica también aparece ligado a las posibilidades de experimentación y de ruptura con la estructura musical tradicional. Reafirma la intencionalidad de apropiación y de búsqueda de “un sonido propio” añadiendo otro sentido, en tanto la experimentación y la ruptura están ligadas a la creatividad e innovación como criterios que rigen la búsqueda de los músicos de manera transversal.

“Plantea estas músicas y la decisión de impulsar la escena fue una ruptura con los criterios musicales y con las tendencias musicales y la industria. Dice que toda transformación y avance es una ruptura con lo preestablecido” (Extracto del diario de campo, 13 de abril de 2017, conversación con Felipe Álvarez, fundador Polen Records).

Finalmente, frente a las representaciones respecto a su propio trabajo musical, donde la búsqueda de una sonoridad propia, de una identidad musical propia es un rasgo común, se reitera la disyuntiva recurrente respecto a la visión del lugar de las músicas tradicionales en su labor creativa. Mientras que algunos reiteran la visión de “rescate” y “conservación”, se presenta una visión opuesta en la que se niegan este tipo de intencionalidades.

“Nosotros no pensamos que estamos haciendo música tradicional, ni rescatando algo ni tratando de conservarlo” (Entrevista Julián Salazar -Mitú-).

En el caso de Mitú además se agrega un elemento interesante, en tanto Franklin Tejedor, proveniente de San Basilio de Palenque, establece una clara diferenciación entre la música palenquera y la música que hace Mitú. Así, apuntala la distancia que toman respecto a los discursos de “rescate” y “conservación”, ya que al no estar haciendo música palenquera entonces no habría tampoco una labor orientada a estas músicas.

“Con Mitú hacemos una música totalmente diferente a lo que hacía cuando vivía en Palenque. Entonces no es como... que estoy tratando de representar Palenque a través de Mitú, son dos cosas muy diferentes” (Entrevista Franklin Tejedor –Mitú-).

Además de ser uno de los músicos provenientes de regiones fuera de Bogotá, en su caso se presenta la particularidad de ser uno de los pocos casos en los que su lugar de proveniencia es una localidad rural caracterizada por sus “músicas tradicionales”, incluso habiéndose dedicado él mismo a dicha música anteriormente. Franklin se distancia también en cuanto a la asociación y la responsabilidad de representación que se atribuye a los músicos cuando provienen de este tipo de lugares catalogados como tradicionales.

La relación de representación, que se establece con los músicos que tienen una proveniencia asociada a este tipo de localidades y de expresiones culturales, está sumamente ligada a los discursos e imaginarios esencialistas y naturalizados de estas comunidades, y entonces de las identidades que se les atribuyen a dichos sujetos, por lo que se da cuando existe una relación de poder desigual donde hay una invisibilización y deshistorización generalizadas.

En términos generales, hay una visión común de estas fusiones como reinterpretaciones de las “músicas tradicionales” a partir de una nueva forma de producción musical electrónica que fusiona elementos de distintas culturas. Algunos dan énfasis en la reinterpretación del continente latinoamericano, identificándose dentro de una corriente a nivel de toda la región, mientras que otros ponen énfasis en lo colombiano principalmente.

Se identifica también la problemática de la clasificación de este tipo de músicas, ya que al ser nuevas interpretaciones y fusiones no calzan con ningún género tradicional ni establecido en la industria musical, y son incluidos dentro de “World Music”, categoría con la que tienen

conflictos. En relación a la identificación con un movimiento latinoamericano, Mauricio Álvarez identifica su proyecto como “latino vanguardia”, ligado a las propuestas de innovación que se asocian a los valores de los discursos hegemónicos, donde las vanguardias tienen este lugar en el mundo artístico y la perspectiva modernista (García Canclini, 2005).

Finalmente, un elemento de suma importancia es la catalogación de la escena y de este tipo de nuevas músicas como un “movimiento”, dado que implica un nivel de identificación común y de reconocimiento de formas musicales, pero también político-sociales compartidas por los proyectos y los músicos que lo conforman (García Canclini, 2005; Tarassi, 2011). En este sentido, habría un contenido que trasciende al estilo musical que tendría que ver con los discursos respecto a las formas de entender la música y la territorialidad.

En síntesis, hay un factor claro de reinterpretación del territorio que se presenta de manera transversal en los músicos, ya sea desde los posicionamientos en relación con las “músicas tradicionales”, como respecto a su relación con las músicas electrónicas originarias de Europa y EEUU. Es posible visibilizar que existe una consciencia de procesos de reterritorialización y de hibridación de lo local, lo nacional y lo global, a partir de sus propias reconfiguraciones y sentidos sobre los flujos y expresiones culturales a las que están expuestos, que forman sus propios repertorios musicales (Díaz Leguizamón, 2011; Herner, 2009; Reyes Tovar, 2011).

Por último, el sentido de lo propio en las sonoridades y proyectos musicales de estos músicos está relacionado con la noción de apropiación en diversos sentidos: En primer lugar, la búsqueda transversal para crear música desde una perspectiva propia refiere a un proceso de apropiación al implicar un proceso de subjetivación en que cada agente resignifica sus experiencias y contextos, ligado al ejercicio de reterritorialización ya mencionado (García Canclini, 2005; Neüman, 2008; Wade, 2002). En segundo lugar, la noción de apropiación aparece textualmente en este apartado a partir del código referido a las herramientas electrónicas de producción musical, por lo que se evidencia que también existe en algunos sujetos la concientización de este proceso incluso en términos conceptuales.

De esta forma, es posible introducir el concepto directamente para problematizar los fenómenos abordados en los apartados anteriores, donde ha habido evidentemente procesos de subjetivación en la construcción de sus discursos y, por tanto, procesos de apropiación cultural en un sentido amplio.

La apropiación cultural en las fusiones de músicas locales colombianas y electrónica

La problemática de la apropiación cultural es una temática que se evidenció presente en los discursos de los músicos tanto de manera explícita como implícita, en algunos casos mencionado como concepto literalmente, y en otro abordado con otras palabras. En este sentido, es una problemática central en los discursos de los músicos respecto a sus proyectos y su escena, así como también sintetiza gran parte de las tensiones que los componen.

Para empezar, las llamadas “músicas tradicionales” son entendidas como arraigadas al territorio de manera transversal, en tanto tienen una relación fundante y determinante con su lugar de origen, presentando dos posiciones discursivas en tensión: Por un lado, la crítica en relación a la exotización y museificación que puede conllevar el llevarlas a otros territorios; Y por otro lado, el autorreconocimiento de que el propio proyecto musical trabaja con “músicas tradicionales” sin ser los músicos provenientes de sus lugares de origen.

“Sacar estas músicas de estos territorios y ponerlas en otros escenarios, es muy fácil que caiga otra vez y otra vez voy a apoyar a más no poder el world music es caer en un exotismo y ser esa joyita del museo” (Entrevista Gregorio Hernández -Yopó-).

La tensión de la territorialidad y sus nuevas dinámicas son evidentes para los entrevistados y se hacen relevantes a la hora de pensar estas músicas. En la misma línea, uno de los principales factores problemáticos que se identifican respecto a la apropiación cultural es la centralización, en tanto se ha dado un reconocimiento de que es una de las principales características de las relaciones culturales y de la industria a nivel nacional y transnacional.

En algunos casos, como el de Gregorio Hernández, estudiante de sociología y uno de los músicos más jóvenes, perteneciente al sello In-correcto, se reconoce el problema de la apropiación explícitamente, utilizando el concepto, como una problemática presente en las fusiones de músicas locales y música electrónica y un conflicto constante en su labor musical.

En la mayoría, la apropiación cultural está presente de forma implícita, principalmente en referencia a la herencia musical familiar y la proveniencia de diversas regiones de Colombia. En este sentido, aparece nuevamente la identidad mestiza que toma un rol fundamental en la resignificación de las músicas del territorio y la creación de propuestas nuevas, con un sonido propio y claramente diferenciado de lo que son las “músicas tradicionales”.

Una tercera vía discursiva respecto a la apropiación se plantea desde la pregunta sobre si las “músicas tradicionales” se explotan o se re-versionan, como las dos opciones posibles dentro de las fusiones con músicas electrónicas, en un afán de cuestionar las lógicas desde las que se construyen estas propuestas y de evitar el aprovechamiento de las músicas locales.

Frente a dicha interrogante se postulan las fusiones como reinterpretaciones de las “músicas tradicionales”, y los medios digitales como una herramienta para no caer en la explotación o en la reproducción. Esta posibilidad vendría a ser una de las razones para realizar fusiones a partir de la música y los medios electrónicos, enfatizando las intenciones de apropiar las herramientas musicales electrónicas a una perspectiva local y propia.

“Me parece que la síntesis ya da todas las herramientas como para uno poder disponer de... de elementos musicales que al final no pertenecen a nadie” (Entrevista Gregorio Hernández -Yopó-).

A partir de la misma afirmación anterior, aparece una última postura discursiva en oposición a la propiedad en la música y, por tanto, a la restricción de las posibilidades de trabajar con producciones musicales ajenas. Esta postura se distancia de las problemáticas respecto a la apropiación cultural y la explotación, ya que apela a que la música es de todos, que puede ser utilizada por cualquier persona, y que en la exploración musical estas reglas no tienen lugar.

“El mayor valor de hacer música, algo que no es tuyo, sino que es algo para todos... lo más lindo de la música es que uno no es dueño” (Entrevista Mauricio Álvarez - Cero39, Sultana-).

A pesar del aparente distanciamiento o incluso oposición de estas visiones, lo que se presenta es una complejización de los discursos de los músicos, en tanto en algunos casos ambas afirmaciones se dan en un mismo sujeto, por lo que se relacionan de una forma tensionada pero no excluyente. La problemática de la apropiación desde este punto intermedio, del encuentro de ambas posiciones supuestamente dicotómicas, plantea la música fuera de la propiedad y como una expresión común a ser explorada por cualquier persona, pero sin caer en la explotación de las “músicas tradicionales”, estableciendo límites para la labor musical.

En las diversas posturas y perspectiva en las que se cuestiona la apropiación cultural, se presenta una problematización de suma relevancia respecto al concepto en sí mismo, así

como también a las relaciones socioculturales dentro de las que se debe o no realizar. Los pocos músicos que abordan el concepto y la problemática de forma explícita se acercan a las nociones más generalizadas en el imaginario social de crítica al dominio por parte de lo hegemónico en la difusión y circulación de los discursos (Möller, 2001; Ríos Beltrán, 2002).

En la mayoría de los casos no se presenta ligado al concepto mismo, sino que se hace referencia a lo que este fenómeno implica, donde la crítica se concentra en torno a la explotación y aprovechamiento que reproduce la invisibilización y las desigualdades sociales. Se establece una crítica cercana a la perspectiva de la apropiación que desarrollan autores contemporáneos en los que se basa la presente investigación (Neüman, 2008).

En torno a esta postura emergen representaciones y discursos que caracterizan su labor musical como exploración y experimentación con las músicas locales colombianas. Pero, además, se retoma la problematización de la localidad de las músicas y de lo que significa esta denominación, arguyendo que toda sonoridad y expresión musical que haga parte de su contexto es una música local, ya que es parte de su localidad.

“Un poco de música del Caribe, un poco de música... como grabada en Transmilenio, algo así como que no tenga nada que ver con nada, pero que haga parte de la localidad de uno. Yo lo que, como el pajazo mental que me he hecho para eso es que... pues, a fin de cuentas, es una cosa que hace parte de mi vida ¿sí? O sea, yo tengo familia que escucha eso, y es parte de mi contexto, de mi localidad, escuchar esa música así no sea mi día a día...” (Entrevista Santiago Navas).

De este modo, se justificaría la apropiación de elementos musicales de otras comunidades y sujetos en tanto son parte de su contexto, de su territorio y entonces de su propia formación cultural, por lo que inevitablemente serían los insumos a partir de los cuales se conformaría su propia identidad e historia musical. Al considerar toda musicalidad que sea parte de su contexto local, se equipararía el proceso de apropiación cultural respecto a las producciones de proveniencia nacional e internacional, es decir, a las músicas locales colombianas, “músicas tradicionales” y a la música electrónica europea y norteamericana.

“Buscar como qué me llevó a esto, qué me llevó a esto, qué me llevó a esto. Y... y no pasa sólo con la música tradicional, para con toda la música. Cuando uno escucha

Daft Punk y se pregunta por qué suena así, y luego escucha Kraftwerk y dice como "ah, claro, acá estaba pasando algo como en Europa". (Entrevista Santiago Navas).

Sin embargo, Santiago Navas, el más joven y perteneciente al Sello In-correcto, que se ha caracterizado por diferenciarse de los discursos de los demás entrevistados con perspectivas de relativización y complejización, en varias de las dimensiones anteriormente analizadas, es el único músico que equipara los procesos de subjetivación de contenidos culturales de diversa proveniencia. Esta nueva comprensión de lo local en la música evidencia mayores rasgos de hibridación en cuanto a “lo tradicional” y “lo moderno”, de recomposición de lo local y lo global, y de lo culto y lo popular, al comprenderlos como parte de los mismos procesos de subjetivación o apropiación y, por tanto, de conformación de sus acervos culturales y su localidad.

Los demás músicos, en cambio, asocian la problemática de la apropiación cultural únicamente a las “músicas tradicionales”, por lo que se evidencia la reproducción de la dicotomización de “lo tradicional” y “lo moderno” de los discursos hegemónicos, ya que se separan de manera tal que el fenómeno de subjetivación de músicas provenientes de comunidades y territorios ajenos no es vinculado con la música electrónica.

Al respecto, existen dos aspectos de interés en los que se debe indagar: En primer lugar, que los músicos reconocen que la apropiación cultural se inserta en relaciones históricas y contextos de desigualdad que determinan las producciones musicales, cómo se desarrollan estos procesos y las consecuencias de explotación, exotización y museificación que pueden implicar.

Y, en segundo lugar, que, a pesar de realizarse este reconocimiento de la particularidad conflictiva de estas relaciones de poder con las músicas locales colombianas, aparentemente existen continuidades con las representaciones colonialistas y minorizadas de las “músicas tradicionales”, en tanto la incorporación de elementos culturales europeos y estadounidenses, más allá de su posición hegemónica, ni siquiera es problematizada como parte de los fenómenos de apropiación y reterritorialización.

A pesar de las posiciones y discursos en tensión, existe un consenso generalizado en torno a que un proyecto musical debe construirse desde el contexto en el que se inserta, es decir,

desde la localidad y la identidad híbrida en que se construye. Asimismo, la valoración de las “músicas tradicionales” y la problemática de la apropiación no se resolvería mediante el conocimiento de las músicas ni las comunidades locales de las que provienen, sino que en la indagación en la historia de estas culturas, donde la fusión es una vía propia de exploración.

“Entonces, digamos que, la valorización de estas músicas es muy relativa, pero el hecho de usar estos sonidos para hacer nueva música hace que haya una curiosidad por ahí de ir a buscar estas músicas otra vez, y... y de estar buscando como realmente cuál es el sonido anterior. Pero, es como lo mismo que hacer una búsqueda de historia” (Entrevista Santiago Navas).

Esta conclusión general, emerge la importancia que tiene el reconocimiento de la localidad y del componente histórico de las músicas, vinculado también a los discursos respecto a la valoración abordados en apartados anteriores. Estas nociones se alejan de las hegemónicas de conservación y rescate, complejizando el tipo de relación que se establece y acercándose a las reivindicaciones en cuanto a la visibilización de las “músicas tradicionales” y su comprensión en términos históricos.

Como parte de lo mismo, el reconocimiento de estos factores contextuales e históricos se da en conjunto con el reconocimiento de las estructuras de dominación coloniales que se han establecido en los espacios hegemónicos en términos de invisibilización y segregación. También el reconocimiento de la condición de centralización, tanto a nivel nacional como transnacional, de las políticas culturales y la industria musical toma una relevancia fundamental para la comprensión y tensionamiento de estos discursos y fenómenos sociales, así como para la crítica y resignificación de las músicas en los discursos emergentes.

Sin embargo, se reproduce la separación de las producciones culturales y las comunidades, dado que en la mayoría de los casos la apropiación y sus problemáticas asociadas son abordadas únicamente desde la óptica de las músicas, más no de los músicos. Esto presenta diversas implicancias a analizar: Por una parte, puede estar ligado a la concientización respecto a que los flujos de contenidos culturales y las producciones musicales son aquello que se apropia, más no las identidades, ya que estas últimas no residen en el objeto en sí mismo, sino en los usos y significados que se les atribuyen en el contexto sociocultural; es

decir, en las formas en que las comunidades se relacionan con ellas (Adelle Pitarch, 2005; Ochoa , 2003).

Pero, por otro lado, puede estar ligado a la invisibilización de las comunidades y los grupos sociales al pensar en las producciones culturales y las formas de relacionarse con ellas, una operación común en los discursos hegemónicos, en tanto es parte de la deshistorización y despolitización que opera a partir de la invisibilización de las desigualdades y conflictos sociales que hay detrás de las músicas (Hernández Salgar, 2004; Ochoa , 2003).

Finalmente, es necesario preguntarse sobre al rol que deben tomar estas problemáticas en las nuevas discursividades respecto a las músicas en Colombia, y a la apropiación cultural en sí, dado que lo anterior evidencia que el principal problema asociado a este fenómeno reside en las estructuras socioculturales de poder desigual en que se insertan los sujetos productores de cultura (Möller, 2001; Ríos Beltrán, 2002). De este modo, las dinámicas de invisibilización, exotización y esencialización establecidas por parte de la hegemonía colonialista serían la problemática por cuestionar en último término, y su transformación sería imprescindible para repensar la apropiación desde una perspectiva crítica.

En síntesis, la apropiación se comprueba como una temática en tensión dentro de los discursos de los músicos y, a la vez, como una operación constante en sus procesos creativos y de subjetivación. La hibridación también aparece ligada a la apropiación, en tanto los discursos evidencian resignificaciones y reformulaciones de las músicas locales y de las músicas electrónicas, así como también de las representaciones respecto al contexto sociocultural en que se insertan y sus posicionamientos en torno a las tensiones que ahí se presentan (García Canclini, 2005; Neüman, 2008).

De la misma forma, existe una conciencia generalizada sobre la importancia del territorio, pero desde su hibridez, donde no toma las características fijas de los discursos hegemónicos, sino que se caracteriza por su entrecruzamiento en las trayectorias personales y en los flujos de contenidos culturales a los que están expuestos estos músicos (García Canclini, 2005; Herner, 2009; Ochoa , 2003). En este sentido, se visibiliza un proceso de construcción simbólica del territorio desde la concientización de la localidad y su interacción compleja con las esferas nacionales y transnacionales, en una constante reterritorialización y disputa en de sus discursos y prácticas culturales (Haesbaert, 2012; Reyes Tovar, 2011).

Las fusiones de músicas locales y electrónica en la industria musical: Discursos de posicionamiento y disputa del movimiento musical frente a la hegemonía

Como resultado de los apartados anteriores, donde se han caracterizado los discursos de los músicos respecto a la contextualización y los marcos valorativos en que entienden su labor musical, el presente apartado analiza cómo construyen su escena y sus proyectos en respuesta a esto. De este modo, se plantean las estrategias de posicionamiento dentro de la industria musical, dentro del contexto nacional y transnacional, y las problemáticas implicadas.

Los subapartados apuntan a la caracterización complejizada de los discursos respecto a las dimensiones que componen la construcción de esta escena en la industria, desde la producción hasta la circulación. Esto permite una mayor comprensión de la forma en que se constituye el movimiento de fusiones electrónicas con músicas locales colombianas.

El presente apartado está compuesto por tres familias o categorías temáticas, las cuales se encuentran presentadas cada una en un subapartado específico. Estos son:

- Nuevo modelo de industria musical independiente
- Nichos de circulación de las fusiones de músicas locales colombianas y electrónica
- Asimilación de las músicas colombianas en la industria hegemónica

El primer subapartado se refiere principalmente a las formas de producción musical dentro de la escena, así como a las relaciones que se establecen entre los sujetos y agrupaciones que la conforman. En base a las caracterizaciones del funcionamiento de la industria musical, es posible establecer comparaciones y visibilizar las continuidades y discontinuidades respecto a estos espacios hegemónicos, así como también con respecto a la categorización de los distintos tipos de sellos discográficos, en este nuevo modelo de industria independiente.

El segundo subapartado se enfoca en lo que refiere a la circulación de estas músicas, a los nichos de públicos a nivel nacional y transnacional, caracterizando y problematizando las dinámicas que se establecen en estos espacios. Finalmente, el tercer apartado profundiza los dos subapartados previos, en base a un aspecto emergente fundamental, respecto al carácter que toman estas fusiones en los espacios de producción y circulación hegemónicos, ya que se establecen múltiples tensiones en relación con el fenómeno de asimilación en la industria.

Nuevo modelo de industria musical independiente

Como primer elemento emergente en las representaciones sobre la escena investigada, se identifica un elemento novedoso respecto de la industria musical en cuanto al carácter de colectividad en que se erige. Esto es para los músicos uno de los principales valores asociados a la escena con múltiples consecuencias en su forma de producción musical.

En este sentido, la producción de estas músicas se establece como un nicho, en el sentido de que los sujetos que son partícipes de la escena se conocen entre sí, establecen relaciones de cercanía y colaboración, y finalmente se consolida un círculo social específico que no es muy extenso, sino más bien limitado.

“Mucha gente ha querido hacer parte de eso, entonces ya contamos con una distribuidora digital de amigo... ¿sabes? como el manager que es amigo, el que te hace las camisetas que es amigo, el que... ¿sí? como que ya tú haces tu micro empresita, que puede llegar a ser sostenible ¿sabes?” (Transcripción entrevista Mauricio Álvarez -Cero39, Sultana-).

“Parecía que el punto de encuentro estaba en los intereses artísticos y los espacios estudiantiles, siendo varios estudiantes de música, artes, diseño y ciencias sociales. Por lo que me contaron, muchas veces entre ellos mismos se hacían los trabajos de ilustración, sonido, fotografía, etc. Pero igualmente les pagaban ‘por valorar el trabajo’” (Extracto del diario de campo, 5 de mayo de 2017, lanzamiento del 4º número de la revista de Sello In-correcto).

En este sentido, los sujetos que integran el nicho no son solamente músicos, sino que se da también en otro tipo de labores, de merchandising, booking, fotografía, registro audiovisual, etc. Así, el nicho se compone como una red de relaciones colaborativas interdisciplinarias que genera trabajo en diversas áreas en torno a la actividad musical.

Por este mismo funcionamiento, en el que las redes de contactos implican posibilidades para la producción y difusión de la música, la pertenencia al nicho es un apoyo fundamental y significa una facilidad en el trabajo musical. Asimismo, la ausencia de este tipo de redes y la

no pertenencia al nicho de producción limita las posibilidades y dificulta el quehacer musical, por la ausencia de herramientas de colaboratividad.

“Yo no era músico ni me movía en el mundo de los músicos, no podía acudir a ellos para producir o hacer la música, me tocaba a mí por mis propios medios hacerlo” (Entrevista Diego Maldonado -La MiniTK del miedo, De Juepuchas-).

Esto se da ligado a otra condición generalizada de la escena que es la aspiración a la sostenibilidad, a la posibilidad de dedicarse a la música y vivir de eso, pero igualmente desde la esfera independiente, sin necesidad de recurrir a las majors ni perseguir la masividad y el enriquecimiento de la gran industria hegemónica.

“Porque creo que ya, hoy en día la finalidad no es como tener una mansión en República Dominicana ¿sabes? Pues, no, o sea es estar tranquilo, y ya está. Ya, que, si su producto se vuelve una masa gigante, pues, bien ¿sabes? O sea, pues... pues, también una mansión en República Dominicana sirve, no se va a negar. Pero entonces si hay otra organización y otro método de pensamiento ¿sí?” (Entrevista Mauricio Álvarez -Cero39, Sultana-).

Se visibiliza una tensión respecto a la mercantilización de las músicas, dado que se aspira a mantener una independencia de los circuitos hegemónicos y sus discursos, construyendo espacios que sean sostenibles, pero se reconoce que la comercialización de las músicas y la apertura de mercados es fundamental para generar ingresos. Esta negociación constante es constitutiva y característica de la industria independiente, como parte de la industria musical general en la que se insertan, donde hibridan los principios políticos y criterios musicales en nuevas formas de producción formal y comercialización (Tarassi, 2011).

En este contexto, los medios digitales y la globalización se reconocen como factores fundamentales dentro del nuevo modelo de producción e industria musical, en tanto han posibilitado la circulación de proyectos musicales que no tenían cabida en las majors y los circuitos hegemónicos. En el caso de esta escena, se reconoce que han sido factores fundamentales en la visibilización y difusión a nivel nacional y transnacional, por lo que también han significado una valorización de los proyectos y músicas hechas en el país.

“Internet lo que hizo fue que todo esto no fuera materia, entonces... como que varios tipos como de manifestaciones musicales que antes no hubieran tenido ningún tipo como de... como de ventana, lograron crear la suya” (Entrevista Gregorio Hernández -Yopó-).

“Casi que gracias a MySpace fue que logramos salir de Colombia y lograr que nos invitaran a festivales, y lograr que ciertos dj’s por fuera de Colombia comenzaran a compartir la música a ponerla. Entonces, yo pienso que, para la música, en ese sentido, la globalización es lo mejor que le pudo haber pasado, en el sentido de poderlo compartir” (Entrevista Simón Mejía -Bomba Estéreo-).

La importancia de la perspectiva de gestión y administración en la industria musical es otro elemento relacionado con lo anterior, dada la importancia de la sostenibilidad y la difusión de las producciones, haciéndose cada vez se hace más relevante trabajar desde enfoques interdisciplinarios que aborden las diversas dimensiones que componen un proyecto musical.

“Siempre ha sido una faceta del capitalismo, pero el mercadeo es más importante que el contenido” (Entrevista Richard Blair -Sidestepper-).

Vinculado a esto, aparecen discursos respecto a la competitividad creciente del mercado musical y como esto se da en conjunto con la expansión de los espacios de circulación, en tanto la comercialización en la industria ahora apela a la transnacionalización.

“La música no necesariamente tiene fronteras ¿no? Hacemos música para el mundo” (Entrevista Franklin Tejedor –Mitú-).

En la misma línea, la competitividad también se ha visto relacionada con la profesionalización creciente de las escenas musicales, particularmente de la bogotana, tanto en términos creativos como técnicos. Reconocen un proceso de mejoramiento constante en la producción musical en Bogotá y lo asocian a la profesionalización de músicos, productores, sonidistas y de todos quienes componen el mundo y la industria musical.

“Ya uno no es que llega un manager de... no sé, un manager gringo acá a decirle como “hey, voy a tenerte un proyecto, no sé qué”, sino que ya es un manager que es amigo de uno, huevón” (Entrevista Santiago Navas).

En este sentido, es posible identificar que la transformación se da tanto en términos de cantidad de personas dedicadas a la música en Bogotá, crecimiento del nicho, como de la profesionalización local, ya que previamente estos provenían del extranjero, mientras que ahora son nacionales o incluso bogotanos.

Este reconocimiento se presenta de manera prácticamente transversal, a excepción de un caso, el de Richard Blair que tiene la particularidad de ser inglés y el de mayor edad entre los entrevistados, quien muestra un discurso contrario a los anteriores, afirmando que actualmente en la industria musical no hay disciplina laboral, y criticando que ahora existen otros elementos y contenidos de difusión más allá de los propios productos musicales. En general, Blair presenta una visión más conservadora y reticente frente a la industria actual, al entender estos fenómenos como parte de la mercantilización y depreciación de lo musical.

“Cuando trabajábamos en esos estudios de Gabriel⁷, en esos discos, eso era concentración completa, o sea... Desenchufe el teléfono, cierra la puerta con llave... nadie entra, nadie sale, concentramos (...) Y hoy en día, uno entra a un estudio y están más interesados en hacer el Facebook live o el post... ¡que hacer el propio trabajo! jmm... en fin, yo no creo que es sólo por ser como cucho⁸ amargado, yo no veo contenido por ahí” (Entrevista Richard Blair -Sidestepper-).

Los demás músicos comparten el diagnóstico de profesionalización y crecimiento de la industria musical en Colombia y de la escena. De acuerdo con la colaboratividad y expansión transnacional, varios de ellos trabajan en conjunto con artistas internacionales, al reconocerlo como un factor de apertura de mercados extranjeros, y organizan eventos sobre gestión de proyectos musicales, como parte del compromiso con la industria independiente del país.

“Como parte de esta proyección, además mencionó el trabajar con un productor mexicano que les estaba masterizando todo lo de la gira” (Extracto del diario de campo, 16 de junio de 2017, Segunda conversación con Mauricio Álvarez).

⁷ Peter Gabriel, músico inglés, fundador del sello Real World Records, uno de los primeros y principales promotores del género World Music.

⁸ Palabra coloquial que se utiliza para referirse a un adulto mayor.

Asimismo, muchos de ellos crean sellos discográficos independientes como plataformas para el trabajo colaborativo, la gestión y difusión de los proyectos de acuerdo con sus discursos sobre labor musical autónoma de las majors y con otros principios artísticos y políticos. En estos nuevos posicionamientos en disputa dentro de la industria, se retoma la importancia de la territorialidad, por lo que se embarcan en *“la búsqueda de tener un modelo de sello disquero que respondiera a la realidad de nuestro contexto”* (Entrevista Diego Maldonado -La MiniTK del miedo, De Juepuchas-).

“Dice que el sello le sirve como una marca de presentación e identificación más fuerte que el proyecto solo, y que además le sirve para la difusión asociada de sus distintos proyectos. Una audiencia afín a uno es más probablemente afín a los demás” (Extracto del diario de campo, 11 de abril de 2017, primera conversación con Diego Maldonado).

De acuerdo con el modelo de sello discográfico en el contexto de la industria global, y también con los criterios de valoración musical y principios desde los que comprenden la labor independiente, postulan como objetivo la compatibilización de la sostenibilidad y la creatividad. Este hallazgo sirve a como síntesis, al caracterizar en términos generales, la posición a partir de la cual se construye el nuevo modelo de industria musical independiente. Sólo uno de los casos, Diego Gómez -Llorona Records- plantea esta labor igualmente en relación a las “músicas tradicionales”, al ser el único que trabaja directamente con “músicos tradicionales”. En este sentido, su sello discográfico lo concibe como una fundación cultural, y el trabajo en torno al patrimonio es uno de sus ejes centrales.

“Llorona entra a trabajar con ellos... y con la comunidad, para construir un modelo en el cual, por ejemplo, haya un semillero de música tradicional, en el cual... incluso, por ejemplo, desde la música tradicional pueda viajar a un festival y compartir su saber. O que la comunidad pueda aprender herramientas para grabar sus propias producciones, y de esta manera, pues, preservar la tradición de otra manera” (Entrevista Diego Gómez -Dub de Gaita y Cerrero-).

En términos generales, exceptuando el caso de Richard Blair, los músicos perciben un momento de auge de la industria musical nacional en cuanto a crecimiento y transnacionalización. Se plantea un mayor desarrollo de esta industria y por esto mayores

posibilidades de vivir de la música, así como también un desarrollo de otras industrias al alero de la musical. Tanto la profesionalización como la vinculación con músicos extranjeros se entienden como causantes de la visibilidad y circulación en mercados transnacionales.

Sin embargo, mantienen un funcionamiento de nicho, donde la colaboratividad, la compatibilización de sostenibilidad y creatividad, y el reconocimiento de la profesionalización. Estas son características asociadas a los sellos independientes, quienes presentan un tensionamiento respecto a las majors hegemónicas y sus discursos, comprendiéndose como parte de la industria y sus dinámicas de producción y circulación, pero desde una postura de diferenciación y disputa de los discursos respecto a la música, al presentar un fundamento político explícito y fundante (Ochoa , 2003; Tarassi, 2011).

Nichos de circulación de las fusiones de músicas locales colombianas y electrónica

En los discursos respecto a la circulación, se da una continuidad del modelo de producción y gestión a partir del enfoque sobre los públicos y mercados en que se inserta. En términos generales, se comparte la característica de “nicho”, en tanto los circuitos de estas fusiones musicales son limitados y es posible identificar especificidades entre quienes los componen.

Para empezar, se evidencia el reconocimiento generalizado respecto a la importancia que tienen las categorías musicales en los modelos de la industria musical actual. En este sentido, se reconoce que la clasificación de las producciones es una de las operaciones características de la industria y es fundamental para la circulación, en tanto los géneros musicales funcionan como estrategias especialmente enfocadas en los públicos no especializados.

“El ejemplo más grande frente a la música latina fue lo que pasó con la salsa. O sea, si tú te poner a explicarle a los gringos que no, no es salsa, sino está el guantuno, el guaguancó, la rumba cubana... Pues, marica, te demoras mucho explicando y nadie lo va a entender, porque eso no es de ellos, le estamos vendiendo algo que no es de ellos. Entonces, qué hizo (no se entiende), dijeron esto es salsa, punto” (Entrevista Diego Gómez -Dub de Gaita y Cerrero-).

El ejemplo anterior evidencia que esto no es un fenómeno nuevo ni propio únicamente de la industria en la era digital, sino que es una operación que ha estado presente a lo largo de la historia de la música a partir de los flujos culturales globales. De esta forma, se refuerza el

carácter eurocéntrico y colonialista de los discursos a partir de los que se ha realizado esta categorización, al ser un elemento común a la hegemonía más allá de la era digital que se ha hecho principalmente enfocado en los públicos de Europa y EEUU.

En el ámbito transnacional se reconoce un desconocimiento de las músicas locales colombianas junto con dichas posiciones hegemónicas dentro de la industria, por lo que se construye una categorización centrada en los acervos culturales y circuitos musicales europeos y norteamericanos. Así se implementa la categoría de World Music como género musical, en el que básicamente se incluye todas las sonoridades y culturas no anglo.

“Sí... es que esa categoría también es difícil porque es... es un poco... como a ojos de los anglosajones tratar de ordenar las músicas que ellos no entienden. Como tratar de poner bajo un nombre a músicas que... cómo tratar de encajonar todo lo que no sea pop, ni rock, ni música electrónica, ni los géneros ya tradicionales entonces es world music” (Entrevista Simón Mejía -Bomba Estéreo-).

Los músicos reconocen la importancia central que ostentan los circuitos y públicos internacionales, por lo que afirman que actualmente el enfoque *“es de Bogotá al mundo, no de Bogotá pa' Colombia” (Entrevista Mauricio Álvarez -Cero39, Sultana-)*. Para la mayoría es una condición aceptada e incorporada en la gestión de sus proyectos, pero para otros representa un conflicto con la forma en que se ha constituido la escena.

En cuando a la tensión con respecto a la perspectiva internacionalista en que se ha desarrollado la mayor parte de la escena, tiene relación con la importancia que le atribuyen a lo nacional y la sensación de que este espacio ha sido desplazado. Se reconoce una mayor dificultad y menor desarrollo de los públicos y nichos dentro del país, lo que representa una falencia y un foco de atención que está intentando trabajar actualmente.

“Las giras nacionales... no existen. No existen, qué es muy loco ¿no? Es muy loco, o sea... Estamos intentando, pero la única gira que se pudo hacer es como de... unos como actores de telenovela, o Carlos Vives, tal vez Carlos Vives, pero ni él lo ha hecho mucho” (Entrevista Richard Blair -Sidestepper-).

Sin embargo, la dificultad respecto a la consolidación de circuitos nacionales no tendría únicamente que ver con que la atención se ha desplazado al ámbito transnacional, sino que

se vería fuertemente determinada por los discursos “puristas” bastante comunes en los circuitos de músicas “doctas” y “populares”. El purismo provoca resistencia en algunos circuitos de músicas locales por la hibridación elementos de diversa proveniencia, alejándose de los cánones tradicionales y “puros” de los géneros musicales (García Canclini, 2005).

“Inicialmente no había mucha aceptación por parte de los públicos y músicos, tanto de la esfera tradicional como de las industrias urbanas masivas. Habla del interés de ambos sectores en la mantención del “status-quo” y el miedo y resistencia al cambio. Esta fusión parecía por un lado una falta de respeto y una deformación de la riqueza de las músicas colombianas, y por el otro una mezcla de cosas que no pegan juntas y un despropósito” (Extracto del diario de campo, 13 de abril de 2017, conversación con Felipe Álvarez, fundador Polen Records).

“En Barranquilla, en Cartagena, cuando afuera nos estaban recibiendo como los... la nueva onda de la música y como pioneros y... como hit de verdad, o sea... Y... en la costa del entonces acá era lamentable, o sea, nos bajaban a... nos abucheaban, nos bajaban a gritos” (Entrevista Richard Blair -Sidestepper-).

En este sentido, los circuitos internacionales también serían más amigables y accesibles en tanto muchos no presentan discursos puristas, sino que están abiertos a este tipo de fusiones y son más comunes en sus espacios. Incluso, la industria hegemónica y el mercado musical en general se asocian a los discursos modernistas, que apelan a la experimentación e innovación como base de la labor musical (García Canclini, 2005).

Bogotá toma una importancia fundamental para la escena en lo nacional, dado que, como ciudad capital y fuertemente globalizada, este tipo de músicas son más comunes y aceptadas. En Bogotá los públicos se destacan por su apertura y están más dispuestos e interesados en la experimentación e innovación de estas fusiones. Igualmente, se reconoce en los públicos nacionales una condición incipiente y de nicho aún.

“Es toda una cuestión cultural de hacer querer la gente lo de acá, que se ha ido moviendo a los pocos, digamos que todavía está muy por el underground” (Entrevista Santiago Navas).

“En Colombia estos públicos son públicos muy limitados, son chiquitos, son nichos enanos” (Entrevista Diego Maldonado -La MiniTK del miedo, De Juepuchas-).

“Al interior del lugar también se encontraba mucha gente conocida, se saludaban enérgicamente y cambiaban de grupo por momentos. Incluso, reconocí a una chica que había estado en el conversatorio de la Javeriana” (Extracto del diario de campo, 5 de mayo de 2017, lanzamiento del 4º número de la revista de Sello In-correcto).

De este modo, tanto a nivel nacional como latinoamericano, la presencia de estos proyectos es escasa y solamente unos pocos han logrado consolidarse en la escena musical, por lo que sólo uno de los músicos entrevistados, Bomba Estéreo, ha logrado hacer giras en el país y en Latinoamérica, los demás sólo conciertos y presentaciones aisladas. Este punto es muy interesante en tanto el continente implica una mayor posibilidad de públicos y circuitos, sin embargo, no han logrado arraigar los vínculos entre los nichos y escenas de estos territorios.

“Julián Beltrán, de Llorona Records, destacó mucho el hecho de haberme interesado por la escena bogotana estudiando en Chile, ya que para él la asociación con otros circuitos internacionalmente es un avance fundamental que deben dar los sellos y artistas de esta escena, y además lo destacó a nivel latinoamericano” (Extracto del diario de campo, 17 de julio de 2017, Presentación de Yopó y de Santiago Navas en El Garden).

De igual forma, se reconoce que estos nichos están en crecimiento y que la difusión ha aumentado considerablemente en el último tiempo. Esto ha significado que, incluso en los circuitos regionales, los más reticentes, han mostrado una apertura progresiva a estas propuestas y cada vez se logran más eventos y reconocimientos a nivel nacional.

“Cada vez hay más un público y se está creando ya como... una segmentación para... pues, como para tener un público muy conciso que apoye todas estas movidas musicales” (Entrevista Santiago Navas).

Un caso sumamente particular emerge cuando Diego Gómez hace referencia a Los Gaiteros de San Jacinto, con quienes desarrolló su proyecto Dub de Gaita. Diego relata que con el proyecto fusión no han logrado hacer giras en Latinoamérica y los conciertos han sido

escasos, pero en cambio los gaiteros en su formato tradicional lo han hecho en numerosas ocasiones y tienen una presencia mucho mayor en estos circuitos.

Esto habla de una importante difusión y visibilidad de las “músicas tradicionales” en estos países, lo que se tensiona con los discursos respecto a la baja notoriedad y situación de menosprecio en que son percibidas. Por lo mismo, a Los Gaiteros de San Jacinto con el proyecto fusión les interesaba principalmente la apertura de circuitos regionales de “picoterros”⁹, más no la presencia a nivel nacional ni transnacional. No es posible profundizar al respecto, en tanto no son los sujetos de la investigación, pero sí es un contrapunto fundamental de la escena investigada y los discursos de minorización y exclusión de “lo tradicional” en la industria musical.

En términos generales, los músicos reconocen sus circuitos con un carácter predominantemente urbano, tanto en Colombia como en otros países, lo cual se condice con la importancia de las ciudades como centros de hibridación y de fusiones musicales por la confluencia de diversidad cultural (García Canclini, 2005). La gran mayoría realiza giras por ciudades del continente europeo, y en algunos casos de EEUU, convirtiéndose en los principales circuitos de la escena en términos de sostenibilidad y visibilización.

“Para ellos el diagnóstico sobre el momento de esta escena musical era positivo, un momento de crecimiento y transformación, también muy ligado a esto de que tantos de estos artistas fueran a tocar a Europa este año” (Extracto del diario de campo, 13 de abril de 2017, primera conversación con Mauricio Álvarez).

“Si uno mira las giras como... como fuertes... son allá. Son giras, sí, son veranos europeos, veranos gringos” (Entrevista Gregorio Hernández -Yopó-).

En el ámbito internacional prácticamente la totalidad de los músicos reconocen la importancia que ha tenido la categoría de World Music como estrategia de mercado. De este

⁹ Sistemas de sonido de la Costa Caribe colombiana que están compuestos por tornamesas con un sistema de parlantes de alta potencia. Son característicos de la zona y han desarrollado un estilo musical propio que mezcla vinilos de “músicas tradicionales” afrocaribeñas con sonidos electrónicos y técnicas de dj como el scratch.

modo, varios identifican en los festivales de este tipo de músicas la principal plataforma de visibilización y apertura de circuitos a nivel europeo y norteamericano.

“Y si no usamos el término world music, música que no es lo que suena en la radio todo el día y es el mainstream mainstream, es difícil. Y es así, uno lo acepta. Y los públicos en Womad, pues, van como 30 mil cada día, durante días y días, es como un picnic, Estéreo Picnic¹⁰ allá” (Entrevista Richard Blair -Sidestepper-).

La cita anterior evidencia que esta categoría está en cuestionamiento constante, dado que se presenta un conflicto con la forma en que clasifican las músicas y las operaciones discursivas de las que proviene, dado que contiene una diversidad inmensa de músicas y culturas a partir del prisma de lo no anglo y, por tanto, no hegemónico.

“Puede dar mucho debate “que es, que los gringos, que meten todo ahí, dice world music y no entienden”, pues sí, pero a nivel práctico me parece que funciona” (Transcripción entrevista Diego Gómez -Dub de Gaita y Cerrero-).

“Es tengo odio a ese, odio, odio, odio. Qué puto colonialismo tan asqueroso, huevón, ni mierda” (Transcripción entrevista Gregorio Hernández -Yopó-).

Solo un músico presenta una idea contraria sobre la utilidad a nivel comercial de la categoría, quien afirma que limita los públicos en vez de aportar a la circulación y visibilización.

“Cuando catalogan tanto la música pierde... y a veces entonces por catalogarla dentro de world music genera cierto... como cierta sensación, que a veces la gente dice “ah no, esto es world music, qué pereza”, o algo así... Que termina limitando” (Transcripción entrevista Simón Mejía -Bomba Estéreo-).

Este caso es interesante dado que el mismo músico dijo que los festivales de World Music fueron su principal plataforma de difusión al inicio de su carrera. Sin embargo, actualmente su proyecto -Bomba Estéreo- es reconocido a nivel internacional y es parte de la industria musical transnacional y masiva, por lo que esta clasificación le parece un arma de doble filo,

¹⁰ El Festival Estéreo Picnic es el festival musical internacional más importante de Colombia, que se realiza anualmente durante un fin de semana, en la ciudad e Bogotá.

al delimitar los espacios de circulación y públicos a los que se accede, ya que son igualmente nichos y no se incorporan a la industria masiva en la misma dimensión que las músicas anglo.

La doble dimensionalidad descrita es sumamente similar a las operaciones de homogeneización y jerarquización características del discurso hegemónico del estado-nación sobre las “músicas tradicionales”. En este sentido, es posible establecer una continuidad histórica respecto a los mecanismos de inclusión y asimilación de las expresiones culturales no hegemónicas, esencializadas e invisibilizadas, en un nuevo orden cultural de la era digital globalizada que reproduce las operaciones y bases discursivas coloniales y eurocéntricas.

El panorama en términos de circulación y posicionamiento en la industria musical es de tensiones y disputas. En lo nacional, los circuitos regionales se muestran reticentes en tanto la masividad se asocia a músicas vinculadas a “lo popular” y por los discursos puristas en cuanto a las músicas locales. En lo transnacional, se presenta un nuevo ordenamiento en torno a lo anglo y no anglo, por lo que la posición centralizada y hegemónica de las escenas urbanas en la industria nacional se transforma en la posición invisibilizada y segregada en la industria europea y estadounidense.

De este modo, este caso de estudio recalca la evidencia del orden colonial y eurocéntrico en que se funda la institucionalidad hegemónica en los diversos niveles territoriales. Esta crítica emerge de los propios músicos e incluso está presente en la escena y el nicho de producción musical, sumada a la crítica la categorización de la música en géneros como una de las principales operaciones utilizadas por la hegemonía para la clasificación jerarquizada sobre “lo otro”, donde se invisibilizan las diferencias y conflictos históricos de las músicas y las comunidades que las producen, a partir del World Music (Wade, 2002; Ochoa , 2003; Ruesga Bono, 2005).

Finalmente, los músicos llevan a cabo procesos de apropiación de los discursos y estrategias de la industria musical, reformulando sus proyectos y formas de difusión y circulación en torno a sus propios principios políticos y criterios musicales (Neüman, 2008). En este sentido, se presenta una hibridación con un fuerte componente de localidad, ya que gran parte de las tensiones base en la concientización respecto a la posición que ostentan por su condición territorial, disputando desde la reterritorialización como apropiación (Aguiló, 2004; García Canclini, 2005; Haesbaert, 2012).

Asimilación de las músicas colombianas en la industria hegemónica

Para cerrar el presente apartado, la asimilación de las músicas colombianas en la industria hegemónica permite completar el esquema sobre el posicionamiento de los proyectos musicales investigados en el contexto transnacional y globalizado actual, junto con puntualizar los principales hallazgos del subapartado anterior.

Un primer conjunto de representaciones sobre la gran industria transnacional está relacionado con el reconocimiento de que existe un orden estructural y que por tanto hay una hegemonía, es decir, un orden dominante de discursos y prácticas musicales. Así, se habla de un “status quo” o de una normatividad donde se afianzan ciertas sonoridades y formas de hacer música.

“Y... ha pasado como un... no sé cuál es la palabra en español, "staysist" es la palabra en inglés, que todo se aquieta, y se queda ahí quieto, no evoluciona... y es como una nueva... un nuevo status quo, una nueva norma que nadie ni lo cuestiona” (Entrevista Richard Blair -Sidestepper-).

En este escenario, las majors, como instituciones hegemónicas en la industria, han establecido un funcionamiento en base a la mercantilización y la productividad económica de los bienes culturales. Por lo anterior, los músicos afirman que la contratación de grupos colombianos está determinada por la rentabilidad económica que tengan sus propuestas, y no por aspectos musicales o artísticos, ni menos por un interés en el apoyo a las escenas locales.

“Entonces, como "uy, mire las analíticas de Youtube, definitivamente a este grupo lo están oyendo acá en Colombia un montón" "Uish, firmémoslos, los llevamos a tal y tal festival, nos los llevamos pa' afuera y ay son... o sea, el grupo va a quedar agradecido con nosotros la disquera porque los llevamos afuera"” (Entrevista Gregorio Hernández -Yopó-).

“Las majors ya pusieron su atención sobre este “movimiento” (así lo denominó en sus inicios) y a comprar estas músicas. En un primer momento se hace la ruptura al establecer estas nuevas propuestas, y una vez se hacen mercados y circuitos por sí mismas, demuestran su potencial comercial y es entonces cuando las majors se interesan y las

incorporan dentro del canon” (Extracto del diario de campo, 13 de abril de 2017, conversación con Felipe Álvarez, fundador Polen Records).

La cita de Gregorio evidencia una crítica a la apariencia de apoyo y difusión que construyen los discursos hegemónicos sobre internacionalizar, visibilizar o incluir a estos grupos, ya que lo que realmente operaría es una relación desigual de poder y de usufructo mercantil. En este sentido, el cuestionamiento de fondo es al discurso hegemónico modernista, característico de la industria musical y el mercado, que se exhibe como un espacio de innovación e inclusión desinteresada a modo de estrategia de legitimación (García Canclini, 2005).

Algunos entrevistados hablan de explotación para referirse al tipo de relación y aprovechamiento económico ya descrito. De este modo, se reconoce que la industria musical tiene interés actualmente en Colombia como un lugar de explotación musical.

“Bueno, el hecho de que estos artistas hayan pasado por esa talla y que los hayan posicionado como en ese mercado internacional, gringo sobre todo, ha hecho que ya muchos mercados externos estén ahorita visualizando a Colombia y Bogotá por ser la capital, como... pues, como un sitio de explotación, tristemente muy... pues, muy bueno para el mercado” (Entrevista Santiago Navas).

Se evidencia una fuerte conflictividad con la industria transnacional, en tanto se reconoce su carácter explotador y colonialista, pero también el fuerte impacto que tiene en términos de visibilidad y crecimiento de la industria nacional y las escenas locales. Se reitera la disyuntiva respecto a las categorías musicales europeas y norteamericanas, y las dinámicas que se establecen en dichos espacios de circulación.

“Dice que parte del valor y sentido de recurrir a lo propio, a la raíz y a lo colombiano, tiene que ver con la poca exploración y producción de este tipo de músicas, ya que eso significa una ventaja comercial y comparativa primordial para la proyección, difusión y rentabilidad de un proyecto” (Extracto del diario de campo, 11 de abril de 2017, primera conversación con Diego Maldonado).

En la misma línea, se reconoce la lógica de relación económica y de explotación también por parte de los mercados de World Music, específicamente enfocados en las “músicas

tradicionales” y todas aquellas propuestas que incorporen este tipo de sonoridades. Tanto por la aglomeración de expresiones musicales tan diversas, como por la dinámica de mercado que establece, se reconoce que esta categoría tiene un carácter comercial y no musical.

“Es una cuestión más como de... de tener un nombrecito para buscarle un festival o para un booker poder encasillar una música, más que el significado real de la música” (Entrevista Santiago Navas).

Ligado a lo anterior, aparece la denominación de “lo exótico” como parte de las representaciones que tomarían las músicas locales colombianas en la industria hegemónica. Se alude a que estas músicas son concebidas de esta forma en los circuitos europeos, y particularmente en la categoría de World Music que también tendría este tipo de representaciones a la base de su construcción misma.

“Todo lo que sea medio exótico, no sé qué, es world music” (Entrevista Simón Mejía -Bomba Estéreo-).

Aparece entonces la problemática de la exotización de forma explícita en los discursos de los músicos, reconociendo que esta diferenciación de “lo otro” y “lo exótico” está presente en la asimilación de las músicas locales colombianas y sus fusiones en la industria hegemónica. Se reconoce particularmente los mercados europeos y estadounidenses, evidenciando el acervo eurocéntrico y colonialista de estos discursos.

Un elemento de problematización que se integra al análisis radica en el hecho de que fueron europeos que viajaron al continente los que comenzaron a realizar este tipo de experimentaciones. Richard Blair, productor de origen inglés, es de hecho uno de los precursores de esta escena en Colombia, con su proyecto Sidestepper. Él mismo ha presenciado la historia de estas fusiones a lo largo de su trayectoria, tanto en Inglaterra como en Colombia, y reconoce en su surgimiento un fenómeno proveniente de Europa.

“Arrancó cuando era una cosa casi evangélica... pa' mucha gente, o sea, se fueron a todas partes del mundo varios, a India o a África, con ese nuevo sonido y esa nueva tecnología. Y viendo en la música latina un gol abierto, porque nadie lo había hecho” (Entrevista Richard Blair -Sidestepper-).

La afirmación anterior denuncia el carácter colonialista y de explotación de la diferencia que está a la base del surgimiento de las fusiones electrónicas con músicas locales. Los músicos provenientes de los centros hegemónicos se han interesado históricamente en las culturas “exóticas” y “tradicionales” para la construcción de la “diversidad multiculturalista” a la base del discurso modernizador (Gómez Gómez, 2015; Ochoa, 2003; Wade, 2002).

En la caracterización del posicionamiento de las músicas locales en la industria transnacional, donde son asimiladas las fusiones por su componente de “músicas tradicionales”, se evidencian múltiples críticas y tensiones en torno a la exotización, la museificación, la cosificación y la explotación de estas músicas, todo esto ligado al colonialismo.

“Desafortunadamente el sistema ha sido así ¿no? somos sociedades coloniales, que siempre lo de afuera ha sido lo que manda la parada” (Entrevista Simón Mejía - Bomba Estéreo-).

“Estando en esa vitrina, como siendo ese objeto exótico de allá” como esa persona ya objeto” (Entrevista Gregorio Hernández -Yopó-).

“En el periodo inicial, en vista de la reticencia del mercado nacional, decidieron salir al mercado internacional y buscar respuestas ahí, y notaron que a los europeos estas músicas les gustaban y llamaban la atención, les parecían “sabrosas” y “exóticas”, y empezaron a difundirse en estos circuitos. Fue después de posicionarse en estos lugares y mercados que pudieron establecerse también en lo nacional y ser más aceptados” (Extracto del diario de campo, 13 de abril de 2017, conversación con Felipe Álvarez, fundador Polen Records).

Finalmente, el escenario es plenamente conflictivo, de desigualdad y hegemonía eurocéntrica y colonialista, por lo que existe una constante disputa constante por parte de estos músicos para posicionarse en la industria y visibilizar sus proyectos, manteniendo una distancia y crítica a las lógicas desde las que opera.

“Yo creo que todo el catálogo del sello funciona en world music, quiéralo o no uno llamarlo así, pero está encasillado ahí. Y... es jarto, y es jarto llamarse como... "soy un productor de música latinoamericana, y no sé qué, y estoy retomando el folcklore..."” (Entrevista Santiago Navas).

Asimismo, se reconoce que la tendencia de interés por las músicas latinoamericanas es un fenómeno problemático y en constante transformación, por lo que la misma World Music se ha ido inclinando hacia las tendencias electrónicas y alejándose de las músicas en su versión más “tradicional”. Por lo mismo, se entienden estos procesos como dinámicas en que la hegemonía y el mundo anglo van determinando las posiciones dentro del mercado, en este caso acercándose más hacia lo anglo que es lo masivo y dominante en el mercado.

“Cuando fuimos a Womad el año pasado, en Inglaterra, con Sidestepper, ya no había ninguna banda de folclore puro, ninguna. Todo ahora es con beats, con algo... con algo más rumbero, con esto, lo otro, que... esa escena se desapareció, un poco”
(Entrevista Richard Blair -Sidestepper-).

En este sentido se reitera la representación de explotación y de interés únicamente económico por parte de la gran industria, en tanto no existe una línea de trabajo que se base en el apoyo de ciertas escenas o músicos, sino que varía constantemente de acuerdo a la demanda, por lo que se agudiza la condición de explotación, donde la atención va pasando “*de escena en escena*” (Entrevista Richard Blair -Sidestepper-).

En síntesis, es posible observar cómo se establecen una crítica y disputa constante desde el reconocimiento de su posición subalterna. Asimismo, entablan constantemente dinámicas de negociación, dado que se entienden como parte de la industria y el crecimiento que han significado para su escena, pero conscientes del costo de verse inmersos en las representaciones exotizadas, cosificadas y coloniales de los discursos dominantes.

Los músicos reconocen la falsa imagen de heterogeneidad y democratización que ha intentado establecer el discurso hegemónico de la industria, junto con la valorización de la diversidad. En este sentido, se evidencian dos fenómenos: Por un lado, la mercantilización y explotación de las músicas locales colombianas, donde no hay una valoración de la cultura y las comunidades sino su cosificación, exotización y explotación.

Y, por otro lado, el proceso de refuncionalización y selección de los contenidos que circulan en estos espacios mediante las categorías y la adaptación de lo ideológico e histórico de acuerdo con el “status quo” en una forma de apropiación desde la dominación colonial. En este sentido, la diversidad y la “otredad” se convierten en mercancía, y se apropian desde la

homogeneización de estas producciones culturales y la jerarquización para mantención del orden social dominante (García Canclini, 2005; Ochoa , 2003; Wade, 2002).

Se vislumbra una lucha ideológica a partir de la apropiación de los elementos culturales, para generar una postura propia para el posicionamiento frente a la hegemonía (Wade, 2002). Así, se evidencia la hibridación cultural a la base de todos estos procesos, donde lo local y lo global, así como “lo culto” y “lo popular”, junto con “lo moderno” y “lo tradicional” superan la simple división dicotómica y establecen puntos de encuentro constantes en la creación de esta nueva comprensión sobre la música y su contexto sociocultural (García Canclini, 2005).

Conclusiones

En primer lugar, es necesario reforzar que la investigación, en tanto se posiciona desde los paradigmas teórico-conceptuales de hibridación y apropiación cultural, pretende distanciarse de los enfoques sobre identidades, dado que este tipo de indagación limita la posibilidad de emergencia de dimensiones discursivas, por el riesgo a caer en perspectivas identitarias autocontenidas. En este sentido, se hace pertinente focalizar el análisis en los procesos de construcción discursiva, los cuales evidentemente abordan dimensiones identitarias.

De este modo, la indagación en los discursos desde los procesos de formación de representaciones permite un análisis relacional que supere la simple comprobación de la teoría y de los modelos sociales a gran escala. Al abordar las condiciones, las acciones y las consecuencias desde la propia perspectiva de los músicos, es posible desarrollar una comprensión complejizada de la gama de discursividades y posicionamientos que entran en relación y en tensión.

En base a esta metodología fue posible problematizar las complejas relaciones y flujos culturales a los que están expuestos los músicos, y cómo determinan su propia producción musical. El carácter globalizado y diverso de las producciones musicales a las que están expuestos en el contexto colombiano y bogotano, con una fuerte presencia de la industria transnacional y de las músicas anglo, así como también de músicas locales del país generan un escenario sumamente particular que sienta las bases para el surgimiento de las fusiones.

En este sentido, el contexto urbano releva la importancia de la industria musical y los medios digitales actualmente, pero también de otros factores determinantes como lo son la

migración, internacional y predominantemente nacional, y también la diversa herencia cultural de las localidades de Colombia, que igualmente se ve determinada por los factores anteriores. El panorama evidencia una multiplicidad de interrelaciones complejas que hacen que los repertorios culturales y musicales de los sujetos de esta escena siendo tan diversos se presenten en la constitución identitaria y cultural de forma conjunta.

Es importante indagar en particular en el tema de las llamadas “músicas tradicionales”, en tanto se presenta con suma frecuencia durante la investigación debido a la importancia que representa para los mismos músicos. En general, estas músicas están asociadas a lo patrimonial y por tanto a lo estatal, considerándolas externas a la industria musical, que se asimila al mercado y a “lo moderno”, por lo que este es uno de los rasgos de dicotomización de la hegemonía más concurrentes en los discursos de los músicos.

Este tipo de representaciones y discursividades también se ven relacionadas a la regionalización de “lo tradicional” y de “la diferencia” en torno a la hegemonía colonialista. Así como se reconoce la invisibilización de estas expresiones culturales y se las considera “en peligro”, por lo que se presentan los discursos hegemónicos de “rescate” y conservación, también se reconoce un problema en la forma en que han sido abordadas estas problemáticas, aludiendo a las relaciones de poder desiguales y la deshistorización, cosificación y exotización de estas músicas (García Canclini, 2007; Ochoa , 2003; Wade, 2002).

Se constituye como un tema problemático y que presenta tensiones entre los discursos de los músicos, donde la invisibilización también termina por repercutir en el desconocimiento de las comunidades y los músicos que crean este tipo de producciones culturales, por lo que no es claro cuál es su situación ni cuáles son sus intereses, de ser parte o no de la industria y de las políticas patrimoniales.

Como parte de lo anterior, tampoco queda claro si las representaciones sobre la reducción y el “peligro” en el que se encontrarían las “músicas tradicionales” es realmente cierto, si sus músicos lo perciben de esta forma o si realmente aspiran a otro tipo de espacios de producción y circulación musical. En este sentido, los festivales de músicas locales, así como la masividad de la “música popular”, como el vallenato y la “música de despecho” entran a complejizar el entramado de relaciones, pero no es posible indagar en mayor profundidad, ya que sería necesario acudir a los discursos y prácticas de dichos músicos directamente.

Los músicos de la escena de fusiones electrónicas con músicas locales presentan diversas perspectivas sobre lo que sería la valoración de estas músicas en sus propias experiencias y proyectos. En algunos casos se presentan posturas sobre el “rescate” y la conservación, que son los más cercanos a los discursos hegemónicos, aunque curiosamente se da principalmente en los casos que han trabajado directamente con músicos locales de regiones, como Los Gaiteros de San Jacinto, y son quienes tienen proyectos de fomento a la producción en las comunidades de las “músicas tradicionales”.

Sin embargo, también se presenta una visión nueva respecto a la valoración de las músicas locales ligada a su visibilización y a la indagación en la importancia sociocultural e histórica que estas expresiones y comunidades han tenido en el territorio colombiano, y como entonces son parte de su propia herencia cultural. Este tipo de discursividades se acercan más a las críticas al eurocentrismo y el colonialismo de las representaciones hegemónicas, en tanto se posicionan desde la oposición a la deshistorización e invisibilización.

En general, los rasgos de minorización y protección propios de lo hegemónico colonial igualmente están presentes, aunque en procesos de tensionamiento, por lo que muchas de estas valoraciones y acciones se presentan como “medidas compensatorias” (García Canclini, 2005), reproduciendo las relaciones desiguales desde los centros urbanos “modernos” y hegemónicos a nivel nacional.

En este sentido, aparece como problemática central nuevamente la exclusión e invisibilización en la estructura social colonial, que impide la participación de los “músicos tradicionales” y las comunidades regionales en los espacios de poder y toma de decisiones, por lo que se reproduce el desconocimiento y la deshistorización. Emerge como tema central para la transformación efectiva de estas problemáticas la democratización radical, en tanto mientras no se transformen las condiciones estructurales desiguales y coloniales, estas discursividades seguirán presentes y dominantes.

Relacionado a lo anterior surge el problema de la apropiación cultural, en tanto es vinculada únicamente a las “músicas tradicionales” por parte de los músicos, lo cual se vincula al reconocimiento de estas estructuras de poder, donde la preocupación por este fenómeno sólo se asocia a las músicas deshistorizadas, invisibilizadas, esencializadas y exotizadas. Como parte del análisis y la crítica que realizan los músicos aparece la problemática de la

centralización, tanto a nivel nacional en Bogotá, como de Europa y EEUU a nivel global, en tanto sería un componente determinante en la conflictividad de la apropiación cultural.

No obstante, para enfrentar esta problemática y las tensiones que les provoca, los músicos se posicionan desde una perspectiva de apropiación cultural sumamente cercana a la que es planteada en el esquema teórico-conceptual que apoya la investigación. Entienden la diversidad cultural que constituye sus contextos en Bogotá, y por tanto la diversidad de músicas que conforman sus repertorios, como insumos determinantes en la constitución de su propia creatividad musical.

Para referirse a este fenómeno utilizan el concepto de sensibilización musical, dado que refiere a la relación que se establece con las músicas del entorno y como pasan a formar parte de la construcción cultural e identitaria de los sujetos. De acuerdo con esta perspectiva, lo que enuncian se asemeja a la socialización musical, para tomar un concepto de la teoría sociocultural que permite comprender en mayor complejidad estos procesos de apropiación.

Asimismo, los músicos conciben sus proyectos como la exploración por un sonido propio, lo cual alude a la apropiación en cuanto los insumos culturales y musicales que forman parte de su socialización son resignificados en su proceso creativo, y no simplemente se da en términos de reproducción o utilización, sino que se asemeja a la búsqueda por una identidad musical propia que sea acorde a su contexto, su historia, sus experiencias y su proveniencia cultural (García Canclini, 2005; Neüman, 2008).

En este punto aparece otro elemento fundamental para el análisis de la escena musical investigada y de la apropiación cultural e hibridación en este contexto: Lo que es apropiado en sus procesos de socialización musical y su posterior resignificación en sus discursos y proyectos musicales no son las identidades sino las producciones culturales únicamente. De este modo, se entiende que las músicas son el objeto que es apropiado, pero la identidad está en la forma en que son significadas, incorporadas y utilizadas en cada comunidad o sujeto.

Al parecer, en la discusión respecto a la apropiación cultural se ha dado una tendencia a la asimilación de los objetos culturales y las identidades o comunidades asociadas, por lo que en el uso o la apropiación se entra a un conflicto con la representación de un sujeto social otro al que está produciendo o utilizando el objeto. Esto es sumamente interesante en tanto

también es parte de la discursividad y las representaciones hegemónicas sobre las culturas “tradicionales”, ya que, en su invisibilización del sujeto, y la deshistorización y esencialización de las expresiones culturales, se termina por ocultar esta diferenciación y se asume que el objeto es lo que representa al sujeto o a la comunidad.

Por estas mismas operaciones simbólicas de la hegemonía, en el desconocimiento sobre estas culturas, se da la generalización y asociación de la “música tradicional” con el “sujeto tradicional” que simplemente representa a “lo otro”, más no hace distinciones territoriales ni culturales. Incluso a los propios músicos investigados, que tienen otra proveniencia y presentan músicas fusionadas, en los circuitos europeos y norteamericanos se les tiende a asociar con representaciones de “lo tradicional”, de “lo otro” y de “lo exótico”, como representantes de una multiplicidad de comunidades y culturas que no les corresponden.

Lo último deja en evidencia otro de los hallazgos fundamentales de la investigación, que está concientizado por parte de los propios músicos y es criticado de forma explícita: El hecho de que el orden histórico colonial actualmente se mantiene y se da en diferentes escalas. En el ámbito transnacional, principalmente en Europa y EEUU, los discursos coloniales y eurocéntricos en la jerarquización someten a lo latinoamericano y le dan el tratamiento anteriormente problematizado, dado que “lo otro” del propio sistema europeo siempre es más poderoso que la otredad de otras culturas.

Por otro lado, en lo nacional la centralización se traslada a lo urbano, y principalmente a Bogotá como centro económico y político, por lo que hace de estos músicos un caso de análisis tan interesante al presentar esta oscilación de posicionamiento en los diversos contextos en que se mueven (Quijano, 2000; Wade, 2002).

En este sentido, la tecnología digital puede jugar un papel relevante, dado que, al hacer de la presencia del sujeto prescindible, la circulación de las músicas se desliga con facilidad del sujeto productor, de la comunidad y el territorio, lo que si esto se maneja desde las discursividades hegemónicas de invisibilización puede agudizar la problemática. Esto también se presentaba con la industria discográfica previa, por lo que no es un fenómeno único de lo digital, pero si puede estar asociado a las tecnologías musicales e incluso exacerbado con lo digital como parte de la globalización acelerada que genera.

Sin embargo, es fundamental no caer en las asociaciones simplistas y reductivistas de la globalización con la pérdida o invisibilización del territorio, ya que en los propios discursos de los músicos se presenta el componente territorial como un elemento fundante de sus acervos culturales y su producción musical. Algunos de ellos incluso asocian la globalización con el fenómeno de valorización de lo local y lo nacional, en tanto se da una identificación con las culturas del contexto a partir de la sobre exposición a los flujos de contenidos transnacionales de la industria.

También se evidencia una constante indagación e interés por la localidad y la historia, y de esta forma las fusiones con músicas electrónicas se entienden como procesos de apropiación desde lo local, de interacciones complejas con la multiplicidad de repertorios culturales que los constituyen como sujetos. La reterritorialización entonces se vuelve la operación central y constante que realizan los músicos en la apropiación y la construcción simbólica desde su contexto y su territorio (García Canclini, 2005; Herner, 2009; Haesbaert, 2012).

De lo anterior se desprenden dos observaciones: En primer lugar, el fuerte componente de disputa desde el que se plantean los músicos y sus discursos, en tanto la búsqueda de resignificación desde lo propio establece diversas tensiones y críticas respecto a lo hegemónico, y constantemente tensiona su posicionamiento (Grimson, 2013; Foucault, 1992; García Canclini, 2005; Wade, 2002).

En segundo lugar, que la perspectiva dicotómica y reduccionista de asociar la globalización con la homogeneización se ve cuestionada y puesta en discusión entre los músicos, al evidenciar un movimiento más complejo en el que se dan procesos tanto de homogeneización como de diversificación, y el eje determinante para identificar cómo suceden está en la industria musical hegemónica, no en la globalización por sí sola.

En términos generales, la constante dentro de los discursos de los músicos investigados son las tensiones, las relaciones complejas de apropiación, disputa e hibridación de elementos y representaciones culturales. En este sentido, es evidente que no se presenta un discurso unificado, sino que una serie de posiciones que se pueden ver cruzadas o determinadas por otro tipo de característica o factores.

Un hallazgo fundamental respecto al esquema discursivo que constituye esta escena radica en que es posible observar tres generaciones de músicos, y esto también se condice con los proyectos y sellos de los que participan. En el caso de los más jóvenes, Gregorio y Santiago, asociados al Sello In-correcto, se presenta un discurso más cercano a la relativización de los criterios tradicionales y a la crítica de los discursos hegemónicos y coloniales, incluso con el uso de los conceptos teóricos de las problemáticas abordadas.

En el caso de la generación intermedia, donde entran Julián Salazar y Franklin Tejedor, Mauricio Álvarez, Simón Mejía, Diego Gómez y Diego Maldonado, se da una suerte de posicionamiento intermedio también, donde hay múltiples cuestionamientos y tensiones con lo hegemónico, pero también múltiples negociaciones con este tipo de discursos, en algunos casos reproduciendo conceptos y representaciones coloniales y eurocéntricas o “modernistas”, pero en general con un particular interés por el ingreso al circuito industrial de gran escala.

La mayor diferencia en este grupo se presenta asociada a la pertenencia a los sellos, en tanto se mueven en circuitos de músicos y proyectos diferentes y presentan fusiones diferentes, así como intereses y estrategias con distintos focos. Mientras que Diego Gómez se concentra en “lo tradicional” y concibe su sello como fundación cultural, Diego Maldonado se enfoca en la gestión musical distanciado del resto del nicho de producción de la escena, y Mitú y Álvarez se concentran en la innovación y en mostrar un sonido propio para posicionarse a nivel global y “mostrarse al mundo”.

Por último, el caso de Richard Blair de la generación mayor, y que también presenta la particularidad de ser inglés, hace difícil discernir la influencia de este factor por la ausencia de otro caso con la misma característica para la comparación. En su discurso se presentan los rasgos discursivos más clásicos respecto a las representaciones “tradicionalistas”, en tanto se aleja de las fusiones electrónicas y de los medios digitales, ya que presenta una fuerte oposición a la industria musical actual, tanto por su carácter mercantil como por la homogeneización y estandarización que acusa en estos espacios y músicas. Asimismo, alude a la pureza de las “músicas tradicionales” y a las nociones hegemónicas de rescate.

A pesar de estas diferencias, también se presentan rasgos discursivos generalizados que hacen posible hablar de un movimiento musical, además de que ellos mismos ostentan un cierto

grado de identificación de un nicho común. A nivel transversal se presenta un interés por la diferenciación de lo hegemónico, de los discursos y la forma de hacer música característica de las majors, identificándose con los principios de la industria independiente (Tarassi, 2011). Del mismo modo, presentan una constante apropiación e hibridación cultural de estos discursos y elementos culturales, dado que se posicionan desde la disputa, pero dentro de la industria, ya que hay una perspectiva de escena musical y profesionalización.

De igual forma, se presenta un modelo de industria común, desde lo independiente, con un importante componente de formación musical empírica, de experimentación y de colaboratividad. En este sentido, se presenta una gama de criterios de valoración musical comunes que guían la creación de estos sujetos, en los que la creatividad se presenta como valor fundamental, asociado a la innovación y la diversidad, así como al interés de lo artístico por sobre lo económico-comercial.

Comparten también una complejización de las dicotomías, de “lo culto” y “lo popular” en este caso al reestructurarlo más ligado a la masividad. En este sentido, la crítica nuevamente se centra en la industria hegemónica ya que se asume lo masivo como lo más comercial y menos creativo, lo homogéneo y por tanto con menor valor musical. Así, se da una reconfiguración de lo culto que no se limita a lo académico ni a lo anglo, donde su identificación se condice con “lo nuevo culto latinoamericano” (García Canclini, 2005).

La complejización de las dicotomías de lo territorial también es un rasgo transversal, como fue evidenciado en párrafos anteriores, y de esta misma forma “lo tradicional” y “lo moderno”. En estos casos también se repite la misma dinámica de desestabilización y tensionamiento, con una reconfiguración en la que no desaparecen del todo los rasgos de los discursos hegemónicos y coloniales. Sin embargo, se reitera la disputa como el principal rasgo común, desde la búsqueda por lo propio híbrido.

En este sentido, podría hablarse de identidades políticas (Salcedo, 2010), dado que la resignificación y la constante dinámica de posicionamiento desde configuraciones discursivas de disputa alude a la construcción de perspectivas y acciones políticas. De esta forma, así como habría diferencias, también habría ciertos rasgos comunes en cuanto a las identidades políticas que se han intentado dilucidar durante el análisis.

La importancia de que los músicos y la escena misma se conciban como posicionamientos y espacios políticos es fundamental en la construcción de discursos y proyectos culturales latinoamericanos, en este caso colombianos y bogotanos específicamente. Esta intencionalidad política y autoconciencia es una de los hallazgos más destacados de la investigación y de los músicos de la escena, dada la importancia de pensar la labor musical y cultural situada en el contexto sociocultural histórico, como vía de lucha y transformación.

Sin embargo, se evidencia una fuerte dificultad para consolidar estos espacios y disputas, dadas las relaciones de poder desiguales, así como la falta de una mayor articulación a nivel local, nacional y regional-continental entre los músicos. Asimismo, la característica de nicho y lo limitados que son los circuitos de producción y circulación también dificultan la labor y muestran un proceso incipiente en el que aún no se logra establecer una alternativa política y cultural fuerte para la música en Colombia ni en Latinoamérica.

Por esto mismo se hace tan relevante realizar esta investigación y continuar indagando en los mundos artísticos y musicales de América Latina, sobre todo desde las perspectivas políticas y relacionales de construcción de colectividades y posiciones sociales. Es fundamental comprender el entramado complejo de relaciones que se establecen en estos contextos, y la multiplicidad de actores que las conforman, para así comprender qué fenómenos se dan de forma generalizada, que rasgos ideológicos se comparten, y que tensiones se presentan.

A partir de lo anterior, sería posible complejizar el panorama en distintos niveles territoriales y pensar en vías de acción o de transformación, tanto desde la articulación como la disputa y el disenso, permitiendo también abrir las discusiones necesarias para continuar construyendo perspectivas críticas y transformadoras. Más importante aún hacerlo desde estos espacios que comparten la estructura e historia colonial, y que también la reproducen, para finalmente comenzar a romper estas representaciones y estructuras hegemónicas de violencia y opresión.

Otro gesto de subversión y disputa se haría posible al dejar de lado las perspectivas y análisis centradas en la hegemonía, o incluso en lo contrahegemónico, dado que se establecería un mapa de relaciones, un campo social, más complejo y completo, donde las interacciones con otros grupos no hegemónicos permitirían comprender la forma en que se dan los fenómenos sociales, y se constituyen los sujetos y sus discursos, así como sus potencialidades.

Además de esta tarea pendiente, sólo queda preguntarse por las demás inquietudes que deja abierta la investigación y los hallazgos, dado que hay una multiplicidad de problemáticas y factores que se pueden indagar. En primer lugar, la construcción de una tipología de discursos requiere una profundización del trabajo realizado, dado que se debe estructurar en base a una mayor focalización de temas, y así un mayor despliegue de variantes de investigación e incluso de sujetos muestrales. Un factor fundamental que deja pendiente esta labor es la interseccionalidad y la identificación de las variables que determinan estas construcciones discursivas, como la caracterización de esta escena en términos de género, clase, raza, etc.

De igual forma, se puede indagar en la identificación de un sujeto social dentro de los músicos de la escena, ya que se evidenciaron una serie de características comunes, principalmente en términos de género y clase, dado que en la escena prácticamente la totalidad de los músicos son hombres, y en la muestra la totalidad. También parecen compartir una posición de clase en términos generales, tanto por trayectorias educativas y laborales, como por círculos sociales comunes, pero esto no fue indagado en el presente trabajo.

Asimismo, quedó evidenciado que es fundamental desarrollar investigaciones con los llamados “músicos tradicionales” para reconocer los discursos y posicionamientos que estos ostentan respecto a su quehacer musical, la situación de sus comunidades y sus músicas, las dinámicas territoriales y culturales que establece, e incluso su relación con las fusiones.

Por otro lado, sería sumamente interesante preguntarse por la categoría de “músicas locales” y sobre la localidad de las músicas, ya que como fue problematizado anteriormente, toda música tiene un componente territorial, en tanto siempre proviene de sujetos situados. Preguntarse sobre la posibilidad de repensar este concepto, incluso cuestionarse la creación de otra categoría nueva para denominar las “músicas tradicionales”, si esto tiene un sentido que no provenga de la diferenciación colonialista y hegemónica sobre “lo tradicional”, o si la operación de categorización puede realizarse rompiendo estas representaciones.

Una perspectiva de observación que puede ser interesante y fructífera para problematizar el caso analizado o este tipo de fenómenos es la de la interculturalidad, en tanto uno de los hallazgos más relevantes se dio en relación a la importancia de la diversidad cultural en términos de flujos de producciones culturales y también de migración.

Es un elemento determinante tanto en términos de construcción de repertorios musicales y culturales propios, como en términos de la constitución misma de los círculos sociales y de las agrupaciones musicales de la escena. Podrían estarse observando fenómenos de interculturalidad, no exento de conflictos y tensiones, donde se complejizan las relaciones y la importancia de generar espacios sociales que pongan en valor la diversidad desde la democratización radical y la comprensión histórica.

Por último, la presente investigación pretende visibilizar la importancia de aportar al escenario cultural latinoamericano desde la labor investigativa, específicamente a la comprensión complejizada y a la problematización y cuestionamiento de las lógicas en que operan, tanto la industria y el estado como institucionalidad hegemónica, como los mismos productores y músicos locales.

Esta labor es fundamental para la transformación y construcción de alternativas de producción cultural y musical propias de la región, que respondan a las necesidades y problemáticas de sus contextos, y que aporten a la visibilización de la inmensa cultura latinoamericana junto con sus comunidades, contribuyendo desde estos lugares a la construcción de industrias culturales y circuitos musicales colaborativos y transdisciplinares.

Asimismo, la propuesta aporta a la importancia de comprender estos espacios como campos de disputa, y a estos sujetos como productores de sentidos y representaciones culturales con un rol fundamental en la disputa frente a los discursos y prácticas colonialistas y hegemónicos. En esta labor tampoco podemos comprender la investigación como algo ajeno, sino que debemos implicarla y disponerla en colaboración y horizontalidad con los músicos y todos quienes construyen las escenas musicales y culturales en general.

Finalmente, algo fundamental para poder llevar todo este trabajo a cabo y valorar el aporte que podemos y debemos realizar a la construcción de alternativas culturales latinoamericanas radica en continuar desarrollando investigaciones sobre las escenas y músicas locales, continuar comprendiendo y visibilizando quienes, cómo y por qué se hace música en nuestros territorios. La invitación es a conocernos al punto de lograr construir un mapeo de posiciones, de discursos y prácticas, comprender nuestra complejidad híbrida, a observarnos y así superar hegemónico-centrismo en nuestros análisis y lograr finalmente articular el trabajo cultural y político en América Latina.

Bibliografía

- Adell Pitarch, J.-E. (2005). La música popular contemporánea y la construcción de sentido: Más allá de la sociología y la musicología. En *Intersecciones. La música en la cultura electro-digital* (págs. 137-150). Sevilla, España: arte/facto, Colectivo Cultura Contemporánea.
- Adelle Pitarch, J.-E. (2005). Entre la autenticidad y la impostura: música y nuevas tecnologías. En *Intersecciones. La música en la cultural electro digital* (págs. 17-30). Sevilla, España: arte/facto, Colectivo Cultura Contemporánea.
- Aguiló, I. (2004). Seminario permanente “Cultura y Representaciones sociales. *A Parte Rei* 32. *Revista de filosofía*, 1-4.
- Amselle, J. L. (2013). En nombre de los pueblos: primitivismos y poscolonialismos. *Revista Colombiana de Antropología*, Vol. 49, 207-221.
- Ardito, L. (Noviembre de 2007). Pensar lo musical como correlato de lo social: el caso de la música popular afrolatinoamericana. Santiago, Chile.
- Barraco, F. (2013). *The Indie Revolution: Past, present and future prospects of independent recording companies*. Londres.
- Becerra, J. (2004). Apropiación, cultura y mediaciones. *Quórum Académico*, Vol. 1, No. 1, 45-62.
- Castro-Gómez, S., & Restrepo, E. (2008). Introducción: Colombianidad, población y diferencia. En S. Castro-Gómez, & E. Restrepo, *Generalogías de la colombianidad*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar.
- Chanady, A. (1997). La hibridez como significación imaginaria. *1997 meeting of the Latin American Studies*. Guadalajara, México.
- Chavarro Buitrago S., G. G. (s.f.). Significados construidos desde la nueva música colombiana como forma de resistencia cultural. Bogotá, Colombia.

- De Moraes, D. (2007). Hegemonía cultural y comunicación en el imaginario social contemporáneo. *Espéculo. Revista de estudios literarios*.
- Díaz Leguizamón, J. M. (2011). *La música como agente de territorialidades y devenires. Un enfoque desde Gilles Deleuze*. Bogotá: Tesis para optar al grado de Magíster en Filosofía, Pontificia Universidad Javeriana de Colombia .
- Fair, H. (2010). Una aproximación al pensamiento político de Michel Foucault. *Polis, Vol. 6, No. 1*, 13-42.
- Foucault, M. (1992). *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets editores.
- Gaínza Veloso, Á. (2006). La entrevista en profundidad individual. En M. Canales Cerón, *Metodologías de investigación social* (págs. 219-264). Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Garay, J. C. (2012). Folclor urbano. Catálogos, Banco de la República de Colombia. Recuperado el Agosto de 2016, de http://www.banrepultural.org/sites/default/files/folclor_urbano.pdf
- García Canclini, N. (1988). *Las culturas populares en el capitalismo*. México DF: Editorial Patria S.A.
- García Canclini, N. (2005). *Culturas híbridas*. Buenos Aires: Paidós SAICF.
- García Canclini, N. (2007). Cultura popular: De la épica al simulacro. *Quaderns portàtils*.
- Geertz, C. (2003). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Editorial Gedisa, S.A.
- Gómez Gómez, N. (2015). *Invenciones de la colombianidad: nueva música colombiana*. Bogotá, Colombia: Maestría en estudios culturales, Universidad Javeriana.
- Grimson, A. (2013). Introducción. En *Hegemonía cultural y políticas de la diferencia* (págs. 9-22). Buenos Aires: CLACSO.
- Guattari, F. (2004). *Plan sobre el planeta. Capitalismo mundial integrado y revoluciones moleculares*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Guber, R. (2001). *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Grupo Editorial Norma.

- Haesbaert, R. (2012). Del mito de la desterritorialización a la multiterritorialidad. *Seminario permanente "Cultura y Representaciones sociales", año 8, No. 15*, (págs. 9-42). México DF.
- Hernández Salgar, O. (2004). El sonido de lo otro: Nuevas configuraciones de lo étnico en la industria musical. *cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas. Pontificia Universidad Javeriana de Colombia*, 4 - 22.
- Herner, M. (2009). Territorio, desterritorialización y reterritorialización: un abordaje teórico desde la perspectiva de Deleuze y Guattari. *Huellas n° 13*, 158-171.
- Hesmondhalgh, D. (1999). Indie: The institutional politics and aesthetics of a popular music genre. *Cultural Studies*, 34-61.
- Ibáñez, J. (2006). Presentación. En M. Canales Cerón, *Metodologías de investigación social* (págs. 11-30). Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Lobo, C. T. (2006). *Hegemonía, Cultura y Comunicación: Un análisis de los enfoques de de Jesús Martín Barbero y Néstor García Canclini*. Tesis de licenciatura en comunicación social, Universidad Nacional de San Luis.
- Moebus Retondar, A. (2008). Hibridismo cultural: ¿clave analítica para la comprensión de la modernización latinoamericana? La perspectiva de Néstor García Canclini. *Sociológica, año 23, número 67*, 33-49.
- Möller, C. (2001). Entre Foucault y Chartier: hacia la construcción del concepto de apropiación. *Tiempos Modernos. Vol 2, No. 3*.
- Möller, C. (2001). La Historia Moderna y algunos de sus conceptos-clave: apuntes en torno a un Seminario de Roger Chartier en la Universidad de Buenos Aires. *Tiempos Modernos, Vol. 2, No.2*.
- Neüman, M. I. (2008). Construcción de la categoría "apropiación social". *Quórum Académico, Vol. 5, No. 2*, 67-98.
- Ochoa , A. M. (2003). *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Grupo editorial Norma.

- Pelinski, R. (1989). Convergencia e unión entre etnomusicología y folklor. *Revista de Musicología, Vol. XX, N. 2*, 895-901.
- Querejazu Leyton, P. (2013). La apropiación social del patrimonio. Antecedentes y contexto histórico. *Patrimonio cultural y Turismo. Cuadernos #20*, 41-54.
- Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En E. Lander, *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (págs. 201-242). Buenos Aires: CLACSO.
- Reyes Tovar, M. (2011). La desterritorialización como forma de abordar el concepto de frontera y la identidad en la migración. *Revista Geográfica de América Central*, 1-13.
- Ríos Beltrán, R. (2002). Miradas y usos del concepto de apropiación. Reflexiones introductorias. *UIS Humanidades, Vol. 40, No. 2*, 99-111.
- Rodríguez Prieto, R., & Seco Martínez, J. M. (2007). Hegemonía y Democracia en el siglo XXI ¿Por qué Gramsci? *Cuadernos electrónicos de filosofía del derecho, No. 15*.
- Ruesga Bono, J. (2005). Intersecciones, híbridos y deriva(dos). En *Intersecciones. La música en la cultura electro-digital* (págs. 5-16). Sevilla, España: arte/facto, Colectivo Cultura Contemporánea.
- Salcedo, M. (2010). Sonidos y heteroglosas de la transgresión en Colombia: inversiones rituales en la cultura hip-hop y la música electrónica. *QUADERNS-E, 15(2)*, 20-33.
- San Martín, D. (2014). Teoría fundamentada y Atlas.ti: Recursos metodológicos para la investigación educativa. *REvista Electrónica de Investigación Educativa, 16(1)*, 114-122. Obtenido de <http://redie.uabc.mx/vol16no1/contenido-sanmartin.html>
- Santamaría, C. (2006). La “Nueva Música Colombiana”: la redefinición de lo nacional bajo las lógicas de la world music.
- Santamaría, C. (2007). El bambuco y los saberes mestizos: academia y colonialidad del poder en los estudios musicales latinoamericanos. En S. Castro-Gómez, & R. Grosfoguel, *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (págs. 195-216). Bogotá: Siglo del Hombre Editores.

- Strauss, A., & Corbin, J. (2002). *Bases de la investigación cualitativa. Técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada*. Medellín, Colombia: Universidad de Antioquia.
- Tarassi, S. (2011). *Independent to what? An Analysis of the live music scene in milan*. Milán: Tesis de Doctorado Universidad de Milán.
- Trinidad, A., Carrero, V., & Soriano, R. M. (2006). *Teoría fundamentada "Grounded theory": La construcción de la teoría a través del análisis interpretacional* (Vol. Colección de cuadernos metodológicos). Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Velosco Moillo, H. M., & Díaz de Rada, Á. (2006). *La lógica de la investigación etnográfica*. Madrid: Editorial Trolto, S.A.
- Villalobos Herrera, Á., & Ortega Salgado, C. (2012). Formas de interculturalidad en el arte: hibridación y transculturación. *Ra-Ximhai. Volumen 8 número 3*, 33 - 47.
- Wade, P. (2002). *Música, raza y nación: Música tropical en Colombia*. Bogotá, Colombia: Multiletras editores Ltda.
- Weiss, E. (abril-junio de 2017). Hermenéutica y descripción densa versus teoría fundamentada. *Revista Mexicana de Investigación Educativa*, 22(73), 637-654. Obtenido de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=14050493013>

Anexos

I. Estado del arte

Román Pelinski (1989) realiza una breve caracterización sobre los estudios musicológicos en la actualidad, donde habla de una tendencia a la deconstrucción y crítica de los grandes relatos universalistas de la ciencia, esto además relacionado con las ideas poscolonialistas y decoloniales que toman fuerza en este nuevo contexto académico. Menciona una serie de temáticas que se presentan en esta área de investigación, dentro de las que cabe mencionar:

- La música como herramienta de comprensión y problematización de la interculturalidad.
- La homogeneización y la diversificación de las músicas como las dos caras de la transnacionalización.
- La reinterpretación o resignificación de las músicas en el contexto transnacionalizado.
- La producción, distribución y recepción con las nuevas tecnologías mediáticas.
- La cultura musical de las periferias.

En este sentido es posible ver una serie de tendencias en auge respecto a la investigación de la música desde las ciencias sociales y los estudios culturales, dentro de las que entran las perspectivas decoloniales en las que se enmarcan las referencias teóricas del presente trabajo. Así, podemos contextualizar a grandes rasgos los textos que serán presentados a continuación como parte del estado del arte que será considerado para esta investigación.

En cuanto al tema específico de las NMC, las investigaciones y publicaciones académicas son muy reducidas y bastante recientes, como es de esperar con un movimiento musical que data de aproximadamente 10 años identificado como tal. Existen principalmente artículos de análisis, caracterización y periodización sobre estas músicas, dentro de los cuales se destacan los trabajos de: Santamaría, titulado “La “Nueva Música Colombiana”: la redefinición de lo nacional bajo las lógicas de la world music” (2006); Hernández Salgar “El sonido de lo otro: Nuevas configuraciones de lo étnico en la industria musical” (2004); el de Chavarro Buitrago et al. sobre “Significados construidos desde la nueva música colombiana como forma de resistencia cultural” (s.f.); y el de Garay de “Folclor urbano” (2012).

En el caso de los tres primeros, se trata de problematizaciones desde la construcción de identidades colectivas y de las posibilidades de resistencia, tensionamiento y resignificación que ofrece el espacio musical, y en particular estas fusiones de las músicas “tradicionales” de Colombia con otros ritmos asociados a lo urbano y provenientes del exterior. Sin embargo, algunos de estos textos presentan nociones como rescate o conservación al referirse a la relación de estas fusiones con respecto a las “músicas tradicionales”, lo cual se aleja de lugar desde el que pretende posicionarse conceptual y políticamente este trabajo.

Lorena Ardito (2007) postula como tesis fundamental de su texto la idea de “lo musical como correlato de lo social” (Ardito, 2007, pág. 8), por lo que lleva a cabo un análisis de ciertas músicas populares afrolatinoamericanas, entendiendo las prácticas culturales como objetos de análisis para observar las conflictividades, inclusiones y exclusiones de estos sectores poblacionales asociados. Toma una perspectiva crítica de las categorías de lo culto/popular, también lo tradicional/moderno en tanto categorías del discurso eurocéntrico de dualismos, cuestionando el desajuste de este discurso con respecto a la realidad latinoamericana, y así establece lo musical como expresiones culturales en las que se da un encuentro mucho más complejo, con una potencialidad política y de resistencia.

La tesis de maestría en estudios culturales realizada por Nathaly Gómez (2015) es un antecedente fundamental de esta investigación, en tanto estudia las Nuevas Músicas Colombianas en la actualidad, mencionando e incluso entrevistando a varios de los músicos y agrupaciones que forman parte de los sujetos de estudio del presente trabajo. En este texto es posible encontrar una problematización de los discursos y prácticas a partir del eurocentrismo presente a lo largo de la historia de la música en Colombia, para lo que hace una revisión histórica de las representaciones musicales de “colombianidad” incluyendo elementos de las hegemonías en el llamado folclor, en la categoría de “World Music” y en la constitución multicultural de 1991.

La autora presenta además una tipificación de las NMC que es de suma utilidad para la delimitación de la corriente a ser abordada en esta ocasión y quienes podrían ser sus principales exponentes. También es importante mencionar que plantea su investigación y la labor académica ligada a una labor política en su intención de desnaturalizar y desestabilizar las relaciones de poder presentes en las NMC.

La investigación denominada “Música, raza y nación”, llevada a cabo por Peter Wade (2002), explora la constitución de identidades étnicas y nacionales en la costa caribe colombiana, a partir de un análisis histórico de la música de esta población. Sitúa su observación en la temática de la raza particularmente por la fuerte determinación que tienen estas temáticas en la constitución identitaria y discursiva de las músicas locales del caribe colombiano. El investigador además considera del hibridismo cultural y el multiculturalismo como determinantes del contexto a ser consideradas en estas identificaciones en la era globalizada.

En parte, por estas consideraciones tanto de lo nacional como de lo transnacional en su problematización sobre las músicas “costeñas”, es que su trabajo es considerado como uno de los más destacados dentro de los estudios culturales, y particularmente los musicales, en Colombia. Por último, parece importante destacar que, para lograr esta complejización y observación crítica, Wade en su trabajo utiliza la noción de apropiación y la postula como una posible vía teórica para el estudio de la música y la cultura.

La investigación realizada por Ana María Ochoa (2003), es otro antecedente de gran relevancia, en tanto presenta una serie de definiciones y conceptos para abordar la música en la actualidad que aportan a la superación de ciertos planteamientos eurocéntricos. Uno de los conceptos claves que aporta es el de “músicas locales”, que será tomado como concepto basal para hacer referencia a las músicas colombianas sin hablar de “tradicionales” por los significados que esta categoría implica. Estas son aquellas “músicas que en algún momento histórico estuvieron claramente asociadas a un territorio y a un grupo cultural o grupos culturales específicos” (Ochoa , 2003, pág. 11), en las que se presenta el “lugar como ámbito de definición musical, que persiste en la identificación del género” (Ochoa , 2003, pág. 12).

Además, el texto de Ochoa es de suma utilidad para la caracterización problematizada de lo que es la industria musical actual y los principales discursos hegemónicos sobre las músicas locales, tanto de instituciones estatales o públicas, como de la propia industria. Dentro de estos ámbitos entran las categorías de “Patrimonio intangible” y “World Music”, que son emblemáticas de estas esferas respectivamente. En este sentido, su enfoque igualmente se alinea con los postulados de la hibridación cultural y la visión relacional y complejizada de la música, los discursos y las prácticas culturales, por lo que comparte la relevancia de la

desnaturalización y desestabilización de las categorías que han sido tradicionalmente utilizadas para los estudios culturales.

Finalmente, el libro de “Culturas Híbridas” de Néstor García Canclini (2005) es un pilar gravitacional en la estructura teórico-conceptual de la presente investigación, en tanto aporta este concepto de “hibridación” y elabora el aparataje teórico que lo constituye, entregando entonces la columna vertebral que articula las demás ideas y textos. En su libro, Canclini recurre a diversas observaciones empíricas y de campo, analizando desde museos hasta obras literarias, sin centrarse en un caso de análisis particular y observando sólo fracciones del aparataje conceptual de la hibridación en cada caso.

El presente trabajo pretende aportar a la indagación en la fecundidad investigativa del concepto, al realizar un análisis donde sean los propios discursos de los músicos los que estructuren el esquema teórico emergente, para así dilucidar las tensiones que se presentan en la hibridación cultural en fenómenos y contextos concretos y específicos. Esta obra será posteriormente trabajada a profundidad.

II. Justificación y relevancia

Primeramente, la base de la importancia y justificación de realizar una investigación relacionada con la música proviene principalmente de la consideración de que “todo objeto que una cultura produce tiene por lo menos una dimensión comunicativa: siempre dice algo acerca de la cultura que lo ha producido” (Becerra, 2004, pág. 3); es decir, la música como práctica cultural es expresión del contexto social y sus subjetivaciones. En este sentido, se hace necesario y relevante observar y analizar la música, tanto desde lo que efectivamente expresa en sus discursos y prácticas particulares, como desde lo que podría potencialmente comunicar y visibilizar.

En el caso particular de las músicas locales colombianas fusionadas con la electrónica, se presenta un objeto de estudio muy interesante por varios motivos: Primero, por el hecho de que en la propia composición de estas músicas es evidente la hibridación, lo cual no sólo lo hace un caso paradigmático y de gran interés para el ámbito de producción de conocimiento académico, sino que además representa para el público general una idea de hibridación y de

encuentro de mundos supuestamente opuestos, como lo serían lo tradicional y lo moderno, y más específicamente las músicas tradicionales y las músicas anglo modernas.

En segundo lugar, porque esta característica híbrida es de suma utilidad para comprender la cultura latinoamericana particularmente, debido a la propia historia del continente que ha encontrado procesos de hibridación muy acelerados, lo cual sigue siendo hasta el día de hoy una característica de diferenciación determinante frente al discurso europeo de la modernidad. De este modo, “las profundas transformaciones que genera la globalización demandan que se piense desde los lugares donde esas transformaciones producen impactos particulares y locales y no desde los centros de producción de conocimiento a nivel mundial” (Neüman, 2008, pág. 93).

En tercer y último lugar, estas fusiones son parte de un fenómeno musical a nivel latinoamericano, siendo Colombia uno de los países donde este movimiento es más grande y representativo. Esta tendencia a nivel regional-continental, que también puede estar relacionada con estas mismas particularidades históricas de colonización, periferia e hibridación acelerada, hace relevante volver la mirada a lo que son los nuevos movimientos culturales que están surgiendo en la región, entendiendo sus potenciales de crítica, visibilización y difusión de discursos sociales latinoamericanos.

Respecto a esto último, se debe considerar que la mayoría de las investigaciones sobre corrientes musicales “no tradicionales” se concentran en los grandes centros urbanos como Bogotá. En este caso, la decisión se justifica por la centralidad de Bogotá en esta escena musical y por cuestiones de viabilidad metodológica, dado que el trabajo en comunidades rurales o en múltiples locaciones significaría un estudio de otras características que excede la capacidad investigativa y presupuestaria. Por consiguiente, el presente trabajo busca plantearse desde el reconocimiento de las desigualdades en la producción musical y en el área investigativa, reconociendo la importancia de la dimensión territorial y de plantear una crítica desde el lugar de la ciudad capital, donde se establecen las dinámicas dominantes.

Por otro lado, la globalización como contexto problemático y contingente para los estudios culturales contemporáneos ha significado una serie de discusiones acerca del nuevo sentido de las identidades y producciones culturales, donde la homogeneización se ha concebido como un peligro presente en las sociedades transnacionales. Al respecto, por las

particularidades históricas mencionadas anteriormente, “un análisis detallado de los mundos de vida latinoamericanos puede dar pistas de lo que sucede bajo la aparente homogenización de la cultura global” (Neüman, 2008, pág. 69), donde el concepto de hibridación y su aparatage teórico serían también de sumo provecho.

En cuanto a lo de las identidades y su nuevo carácter, los mismos planteamientos de Canclini (2005) refieren a que la crisis del estado-nación y las nuevas industrias culturales han “disgregado la idea de identidad como nación” (Lobo, 2006, pág. 37), haciendo necesario el abordaje de estas temáticas desde otro prisma, uno que considere las nuevas dinámicas territoriales y culturales híbridas. En este sentido, la presente investigación se aleja de las temáticas de identidad, ya que parece necesario explorar la forma en que se van estableciendo las hibridaciones en los sujetos y como son traducidas en sus discursos y prácticas, para así dilucidar los procesos que podrían estar determinando la construcción identitaria de los sujetos contemporáneos.

En el presente trabajo, además se destaca el hecho de que es una investigación de campo para el análisis de la hibridación, que busca elaborar un esquema discursivo y de prácticas desde los propios sujetos del estudio, para observar directamente como se presenta la hibridación y así poder aportar a su problematización, considerando las múltiples y complejas formas en que se presentaría la hibridación en la realidad concreta y cotidiana de un grupo particular de músicos colombianos.

Finalmente, cabe destacar que todo el estudio se posiciona desde la necesidad de reconocer la relevancia político-social de la música, como práctica cultural, donde los discursos que la constituyen son tanto estructurados como estructurantes, por lo que son un lugar de observación fecundo para la comprensión, crítica y transformación de las sociedades. “Estas microprácticas y discursos son los que representan, precisamente, el principal objeto de la lucha política” (Fair, 2010, pág. 18).

III. Institucionalidad y discursos hegemónicos de la música en Colombia: Contextualización de la industria musical y las políticas culturales desde las representaciones de los músicos

Este apartado anexo de análisis contiene la problematización de los discursos en torno al contexto nacional y transnacional en el que se inserta el quehacer musical de estos músicos y las músicas colombianas en general. Considera el mayor nivel de abstracción al caracterizar los contextos institucionales hegemónicos transversales a las músicas del territorio nacional a nivel general, y que vendrían a determinar la producción musical de esta escena particular.

Cabe agregar que existen una serie de fenómenos y procesos históricos comunes a las músicas del país y, en términos generales, en la industria global la proveniencia nacional de las músicas no hegemónicas juega un rol fundamental, siendo sumamente relevante esta problematización para analizar lo que sucede específicamente con el presente caso de estudio.

De hecho, existe una comprensión generalizada dentro de los propios participantes de la investigación de que este contexto global en que se enmarcan es un elemento fundamental y determinante para analizar lo que ocurre con la escena independiente de fusiones electrónicas con músicas locales colombianas, por lo que fue una dimensión y problemática de análisis que emergió de manera transversal y evidente en las entrevistas.

El presente apartado está compuesto por dos familias o categorías temáticas, las cuales se encuentran presentadas cada una en un subapartado específico. Estos son:

- Centralización de la industria musical global
- Centralización cultural de la música en Colombia

Los dos subapartados hacen referencia a dos de los principales ámbitos hegemónicos en la cultura, como ya ha sido evidenciado en la revisión teórica y de antecedentes, que corresponden a la industria musical y la gubernamentalidad estatal, tanto en lo nacional como lo transnacional. Esta caracterización de los discursos y la institucionalidad hegemónica, desde los músicos participantes de la investigación, permite cotejar y complejizar la contextualización de los antecedentes y el marco teórico. Además, al asentar estos elementos en las representaciones de los propios músicos, permite establecer de mejor manera las

relaciones de sentido que establecen estos sujetos al formular sus discursos y prácticas en torno a la forma en que conciben los contextos en los que se posicionan y movilizan.

Centralización de la industria musical global

El primer elemento común en los discursos de todos los músicos entrevistados tiene que ver con un diagnóstico generalizado de que la industria musical global es centralizada, es decir, que existen relaciones de poder y posiciones asimétricas entre las industrias musicales dependiendo de su localidad, del territorio y las comunidades o sujetos de los que proviene. En este sentido, lo primero que salta a la vista es la relación problemática de lo local y lo global en torno a la música en la actualidad.

En este sentido, se hace evidente para todos los participantes que Estados Unidos y Europa serían los centros de la industria a nivel global y, por tanto, serían quienes tendrían la hegemonía de los contenidos culturales de producción y difusión masiva a nivel internacional. La “asimetría de contenidos culturales” -como es denominada por uno de los entrevistados-, tendría una doble dimensionalidad, ya que está presente tanto en la producción musical como en su difusión y circulación. Es decir, plantean que las escenas musicales colombianas están menos desarrolladas en términos de industria, tanto en producción como en temas de públicos, por lo que han sido históricamente dependientes de Estados Unidos y de Europa en ambos sentidos.

“Sin duda eso cala mucho acá, y pienso que igual son relaciones de doble vía, que no es que de allá entra pa' acá, sino que de acá también puede salir, sino que, pues, obviamente estamos... tenemos... los flujos de contenidos culturales son de una vía”
(Entrevista Diego Maldonado -La MiniTK del miedo, De Juepuchas-).

En términos concretos, las considerables diferencias en cuanto a desarrollo de la industria musical transnacional respecto a la industria colombiana han significado condiciones de dependencia en cuanto a audiencias y recursos, existe una condición colonial rearticulada en la industria musical como nueva institucionalidad de democratización aparente y limitada, que impide la autonomía de los campos culturales en Latinoamérica (García Canclini, 2005, 2007; Quijano, 2000).

Por un lado, la música de mayor masividad, difusión y presencia mediática y valoración a nivel nacional es principalmente europea y estadounidense, y, por otro lado, una parte fundamental de los circuitos y públicos de las músicas colombianas está en estos territorios, por lo que tiene un peso económico y social determinante en las escenas locales.

A partir de lo anterior, se ha establecido una aspiración generalizada por parte de los músicos y las escenas locales a llegar a mercados extranjeros, principalmente de Estados Unidos y Europa, por las potencialidades en términos de difusión y de sostenibilidad económica de los proyectos que estos mercados ostentan. Esto está sumamente presente específicamente en los músicos entrevistados, donde reconocen que una parte fundamental de la circulación de sus proyectos, e incluso mayoritaria en gran parte de los casos, está en estos mercados que tienen nichos de públicos de mayor envergadura y ya desarrollados.

Estos antecedentes dejan entrever una problemática central que es diagnosticada por parte de los entrevistados que tiene que ver con una valoración histórica de lo internacional por sobre lo local, dado que tanto a nivel de lo que se escucha y tiene mayor presencia y validación a nivel país es lo que proviene de estos centros de producción musical transnacionales, como a nivel de producción y circulación de las músicas hechas en Colombia por artistas locales tienen un enfoque internacionalista que persigue su consolidación en circuitos extranjeros sobre los nacionales.

Varios de los entrevistados plantean que la industria bogotana se encuentra en un proceso avanzado de desarrollo, que se está posicionando cada vez de mejor respecto a la industria transnacional, por lo que estaría “cada vez más cerca al nivel de la industria europea” en cuanto a producción, y a públicos y circulación. Esta afirmación no sólo es relevante como diagnóstico del proceso histórico y el posicionamiento actual de la música colombiana y sus escenas, sino que demuestra nuevamente la dependencia al verse en referencia a la industria transnacional, especialmente la europea, reiterando la asimetría y la centralización.

“Pues siempre ha pasado que las cultural más fuertes, las culturas anglo, por ejemplo, permeen nuestras culturas, que aún hoy sigue pasando, pero yo creo que cada vez vamos nivelando más la ecuación, cada vez la cultura latina está más como al nivel de la cultura anglo a nivel musical en general ¿no? Ya no sólo miramos y escuchamos lo que viene de afuera, sino cada vez lo nuestro tiene más validez y más

peso, y eso es gracias también a toda la globalización y el internet” (Entrevista Simón Mejía -Bomba Estéreo-).

En términos generales lo que se evidencia es una situación asimétrica y un “nuevo estatus quo” en la industria musical contemporánea, en palabras de Richard Blair. Esta figura del estatus quo hace referencia a la hegemonía cultural, a la posición hegemónica de Estados Unidos y Europa en la industria musical y su dominación respecto a los contenidos musicales de mayor alcance en términos de recursos de producción, difusión, circulación y masividad.

“No sé cuál es la palabra en español, "staysist" es la palabra en inglés, que todo se aquieta, y se queda ahí quieto, no evoluciona... y es como una nueva... un nuevo status quo, una nueva norma que nadie ni lo cuestiona” (Entrevista Richard Blair - Sidestepper-).

Es sumamente interesante esta cita en cuanto permite evidenciar que lo que hace Blair es reconocer la hegemonía cultural y su modo de funcionamiento, su principal característica, que tiene que ver con la estabilización de los criterios y las dinámicas de la industria musical mediante la legitimación social de este orden cultural. En términos generales la asimetría, la desigualdad de los centros industriales y de la industria colombiana periférica, son condiciones de la situación hegemónica actual.

La dependencia económica y cultural tiene un inmenso impacto en la forma en que se establecen y desarrollan las escenas musicales en Colombia, en la industria musical colombiana, dado que al ser parte de la industria transnacional la producción musical y cultural se ve determinada por este contexto en el que se sitúa, ya sea como resistencias o como negociaciones. De este modo, lo que se cree y lo que se haga se hará de manera relacional a lo hegemónico y tendrá una cierta posición -condiciones, aspiraciones, posibilidades y potencialidades- en referencia a esto (Neuman, 2008; Möller, 2001; García Canclini, 2005).

En varios de los casos existe una preocupación respecto a la homogeneización como un fenómeno de la hegemonía musical actual, en tanto la música de mayor éxito comercial sería homogénea y, en ese sentido, falta de creatividad. Esta es una de las discusiones más recurrentes respecto al impacto de la era digital y de la industria contemporánea en la música

y la cultura en general, dado que existe también una noción de que las nuevas tecnologías y los medios digitales han intensificado la hegemonía y el estatus quo.

“Hay gente de verdad que ni siquiera está interesada en escuchar música y sólo lo que les llega es lo que... pues, lo que escuchan y, tristemente, como estamos bajo el dominio del mercado todo el tiempo, lo que les llega es como lo que suena, el ultra pop, y la industria ultra masiva” (Transcripción entrevista Santiago Navas).

A partir de esta cita se evidencia otra de las grandes discusiones respecto al impacto del contexto globalizado, digitalizado y de centralización de la industria, la cual refiere a la democratización de la producción y del acceso a la música, dado que estas nuevas condiciones materiales ampliarían las posibilidades de hacer música, difundirla y así también de escucharla. Sin embargo, este proyecto modernista parece verse truncado en la realidad concreta con las condiciones absolutamente asimétricas de la industria musical, donde existe una fuerte centralización y desigualdad entre Europa y Estados Unidos como dominantes frente al resto del mundo, dado este contexto de hegemonía cultural y económica.

Al abstraer estas condiciones y problemáticas de la industria musical actual, se presenta un aspecto estructural fundamental, que ya ha sido fuertemente visibilizado y criticado en la investigación y en el marco teórico de esta investigación, que refiere a la colonialidad persistente en las formaciones sociales contemporáneas en el mundo, y particularmente en el contexto latinoamericano y colombiano. La dependencia, la dominación, la idealización, la hegemonía son todas fuertemente determinadas por los poderes y el orden colonial y colonizador en que se mantienen las relaciones entre Europa y Estados Unidos respecto a los continentes y países otros (García Canclini, 2005; Ochoa , 2003; Quijano, 2000; Wade, 2002).

Al existir un diagnóstico elaborado en torno a esta escenario global y nacional por parte de los músicos de la escena independiente de fusiones electrónicas con músicas locales, se presentan una serie de posicionamientos particulares respecto a todas las condiciones histórico-culturales que han sido problematizadas. En este sentido, se da un entramado complejo de respuestas a este contexto, donde hay posiciones que podrían ubicarse en extremos opuestos, pero en la mayoría de los casos se ven hibridaciones de discursos de

oposición y de reproducción, generando una imagen matizada y complejizada de las tensiones presentes en la industria musical actual.

Por un lado, está la noción generalizada de que la contratación de grupos locales por parte de majors ha tenido un impacto muy positivo en la industria colombiana, en tanto ha posicionado al país en el mercado internacional y le ha dado visibilidad a sus escenas y proyectos. El impacto de esto ha sido tan relevante que no sólo a nivel internacional ha abierto espacios de circulación, sino que a nivel nacional ha repercutido en una valorización de lo local, de lo nacional, por parte de los públicos y circuitos internos.

“El hecho de que haya bandas locales que están triunfando, o "triunfando" entre muchas comillas, por fuera... hace también que la gente empiece a querer un poco más lo local, porque es como... "ey, además de que en esta lista de top 25 de Spotify, hay una de un colombiano" "uy qué chimba el colombiano"” (Entrevista Santiago Navas).

Si bien se reconoce que el impacto generado ha fortalecido la industria musical del país, y que muchos músicos y proyectos se han visto potenciados y beneficiados por este fenómeno y por la industria transnacional, también existen críticas y conflictos respecto a la forma en que se establece esta relación desigual de los centros dominantes respecto al territorio colombiano. En este sentido, se reiteran las tensiones sobre la colonialidad, la dependencia, y finalmente el predominio de las visiones e intereses de los poderosos de la industria.

“Bueno, el hecho de que estos artistas hayan pasado por esa talla y que los hayan posicionado como en ese mercado internacional, gringo sobre todo, ha hecho que ya muchos mercados externos estén ahorita visualizando a Colombia y Bogotá por ser la capital, como... pues, como un sitio de explotación, tristemente muy... pues, muy bueno para el mercado” (Entrevista Santiago Navas).

Es importante destacar la colonialidad o el colonialismo, tanto en cuanto a concepto como a su presencia en la industria musical, ha sido planteado por varios de los músicos participantes de la investigación, y ha sido cuestionado como una de las principales problemáticas de este contexto social y cultural en el que se inserta su quehacer musical, y en el que se encuentran las escenas locales de las que son parte.

“Desafortunadamente el sistema ha sido así ¿no? somos sociedades coloniales, que siempre lo de afuera ha sido lo que manda la parada, etc.” (Entrevista Santiago Navas).

Por otro lado, en lo que respecta a la homogeneización de la música en la industria hegemónica y la problemática de la diversidad musical en el nuevo contexto globalizado, existe una visión más generalizada de que esta es una preocupación y un riesgo que se debe enfrentar y cuestionar. La responsabilidad de esto la tendrían principalmente la majors, como instituciones que ostentas y reproducen la hegemonía cultural, y estaría también sumamente ligado a la música electrónica y a los medios digitales, dado que la primera sería la música dominante y hegemónica que representaría el nuevo estatus quo de la música y su homogeneidad, y la segunda por ser parte de la exacerbación de la hegemonía y dominancia de esta nueva norma en la producción y circulación.

“Que es muy loco, o sea, porque entonces tú oyes el auge de la música electrónica y sí, muy chévere y todo, pero en últimas todo suena igual...” (Entrevista Diego Gómez -Dub de Gaita y Cerrero-).

En términos generales, en cuanto a la identificación y caracterización del contexto global-transnacional de la industria musical, se evidencian mayoritariamente elementos compartidos respecto a las problemáticas y tensiones que presenta en términos de dependencia, desigualdad, centralización, hegemonía y colonialidad. Esto es fundamental, en tanto este primer apartado de contextualización presentaría un escenario bastante claro y reconocido por los propios músicos en el cual se sitúan y pueden problematizarse las demás tensiones y discursos que aborda el fenómeno en que indaga la presente investigación.

La problemática de lo local y lo global y sus tensiones constantes también es reconocida por la totalidad de los músicos, donde existe una consciencia generalizada de su importancia y de la posición particular de opresión que ocupa la industria musical colombiana y sus múltiples implicaciones. Este conflicto se da principalmente en términos de cuestionamiento, más no como una dicotomización manifiesta, ya que es una problemática constantemente presente en la labor de estos músicos y en sus espacios y circuitos.

Finalmente, otro aspecto fundamental a mencionar es la discusión respecto a la homogeneización y la diversificación como dos caras de la moneda, en donde se da una dinámica más cercana a la dicotomización de estos dos aspectos al relacionarse la industria musical hegemónica actual a la ausencia de creatividad y a la estandarización, y con esto a la música electrónica y este tipo de producción musical.

Sin embargo, también se reconoce que “la cultura latina” y muchos proyectos colombianos y latinoamericanos han sido ahora incorporado en esta gran industria y tienen mayor visibilidad globalmente, por lo que habría también un grado de diversificación con estas incorporaciones. Además, a esta discusión es fundamental agregarle la problemática de la democratización que se presenta íntimamente ligada a lo anterior, y que se tiende a concebir de una forma similar -algo dicotomizada y mucho menos consensuada- dentro de los entrevistados (García Canclini, 2005; Wade, 2002).

Centralización de la música en Colombia

En lo que respecta al contexto nacional, tanto el ámbito de la industria musical como el estatal de políticas culturales tienen un peso y una presencia determinante para lo que es la labor musical, a nivel general y en el caso de la escena de fusiones electrónicas con músicas locales colombianas en particular. En ambos aspectos se presenta un diagnóstico de centralización de la música en la ciudad de Bogotá, pero no en términos de producción o públicos, ni siquiera económicamente, sino que, de índole cultural, una concepción centralista y una hegemonía en cuanto a discursos y visibilización, en términos de institucionalidad y poder.

En primer lugar, se reconoce que las políticas culturales del estado, específicamente las políticas de patrimonio intangible que son las principales medidas referidas a la música a nivel gubernamental (Gómez Gómez, 2015; Ochoa, 2003), están pensadas “desde el papel” y de modo desarticulado respecto a los contextos sobre los que se establecen dichas medidas. En este sentido, acusan un desconocimiento por parte de quienes formulan las líneas de acción patrimoniales del estado.

“El problema con el estado es que a veces, digamos que ellos piensan en políticas y piensan muy desde el papel, pero ya en términos concretos no saben cómo funcionan las dinámicas en esos lugares” (Entrevistas Simón Mejía -Bomba Estéreo-).

En este sentido, varios de los músicos entrevistados acusan una ausencia de interés en cuanto a la música dentro de los programas de gobierno, en tanto no sería un ámbito prioritario, sino que estaría desplazado, incluso siendo de las áreas menos consideradas a nivel estatal.

“No nos digamos mentiras, la música está en el último de los renglones de las prioridades de programas de gobierno...” (Entrevista Diego Maldonado -La MiniTK del Miedo, De Juepuchas-).

A lo anterior se le suma una afirmación de sumo interés respecto a las “músicas tradicionales”, dado que varios de los entrevistados afirman que estas músicas “*están en un mundo completamente distinto*” (Entrevista Santiago Navas), lo que sería parte de este distanciamiento y desconocimiento por parte de los organismos públicos encargados de diseñar e implementar las políticas culturales para estos territorios, e incluso la falta importancia que se les otorga a estos y a su reconocimiento.

Esta afirmación es una parte fundamental de la centralización diagnosticada por los músicos participantes, dado que evidencia un enorme distanciamiento por parte de estas instituciones y del contexto social y cultural de Bogotá en relación con estas músicas locales. Pero, además, esta afirmación también alude en cierta medida a la idea de distanciamiento en la regionalización del país, ligada en gran medida a la esencialización y deshistorización de estas expresiones culturales y las comunidades de las que provienen, al ser recludas al pasado o a “lo tradicional” de manera cercenada de las sociedades actuales (Ochoa, 2003; Hernández Salgar, 2004).

Algunos de los entrevistados afirman que la causa de este desplazamiento de la música y lo cultural en las políticas públicas está en la multiplicidad de falencias de necesidades básicas que presentan estos territorios y comunidades, por lo que la urgencia de tomar medidas respecto a estas situaciones termina por cuestionar la importancia de los demás ámbitos de programas estatales. Sin embargo, uno de los músicos afirma que la gente en las regiones de Colombia tiene una mejor calidad de vida y que la vida en Bogotá significa muchos más problemas, al comparar el estilo de vida “tranquilo” y “relajado” que asocia a estos lugares.

“O sea, esos manes tienen una vida deliciosa, allá en el campo, o sea, yo soy el de los problemas” (Entrevista Mauricio Álvarez -Cero39, Sultana-).

En ambos casos se hace evidente la presencia de rasgos de discurso hegemónicos y coloniales respecto a las comunidades regionales del país. En el primer caso, la afirmación respecto a las necesidades básicas, si bien tiene un correlato con la situación de violencia y abandono estatal existente en muchos de estos territorios, reproduce la visión colonial de las políticas de estado centralistas donde las comunidades y sus múltiples intereses y vías de acción son invisibilizadas en función de la toma de decisiones desde el centro hegemónico de la capital.

En el segundo caso, se hacen aún más evidentes los rasgos de invisibilización, estereotipación y esencialización, en tanto reproduce un desconocimiento y ocultamiento de los conflictos y problemáticas de estos territorios, así como reproduce la imagen de “relajo”, “pura alegría” e incluso “flojera” o “buena vida” que es tan común en este tipo de discursos (Gómez Gómez, 2015).

En segundo lugar, existe un reconocimiento generalizado de una gran diversidad cultural en las regiones de Colombia, lo cual sería una característica fundamental de la cultura en el país, y es reconocido como un rasgo sumamente valioso y positivo. Si embargo, se reconoce a Bogotá como la capital cultural de Colombia también por parte de la mayoría de estos músicos, lo que es aparentemente contradictorio, o por lo menos tensionante, respecto al reconocimiento de la diversidad regional.

Esta afirmación guarda entonces cierta relación con la separación de las “músicas tradicionales”, como las de mayor carácter localista y regional, respecto del resto de la cultura nacional, que tendría como epicentro a Bogotá. Es fundamental preguntarse entonces, respecto a qué exactamente es que estas músicas locales “están en un mundo completamente distinto”, dado que no está explícita la referencia ni el criterio de diferenciación, a pesar de ser una afirmación bastante generalizada, más allá de que aparentemente se condice con la separación de tradición y modernidad como dicotomía del discurso colonial.

También en tensión con la idea de Bogotá como la capital cultural del país, está la afirmación de que la identidad en Colombia, remitiendo a la idea de “colombianidad” de Gómez (2015), la ostentan las músicas locales o “tradicionales”. Esta es una discusión sumamente interesante en tanto remite a la operación discursiva histórica de construcción del patrimonio y “lo tradicional” como un elemento de identificación nacional a modo de generar una aparente unidad social, donde se eligen los contenidos y estereotipos que entran en esta supuesta

identidad nacional homogeneizadora que en realidad invisibiliza y jerarquiza los contextos y culturas particulares, su historicidad y sus tensiones.

Respecto a las afirmaciones anteriores sobre la “identidad colombiana” y el alejamiento de las “músicas tradicionales”, dos de los músicos entrevistados, que comparten la situación generacional al ser los más jóvenes de la muestra, además de ser ambos estudiantes universitarios y compañeros de sello discográfico (In-correcto), hacen una crítica a este tipo de ideas y discursos aludiendo a la “exotización” y a la “museificación”, en el caso de primera utilizando literalmente el concepto, y en la segunda describiendo la problemática a la que alude el concepto.

“Y es como verlo detrás de la vitrina, es como "ah, esta música es así, tan bonita", pero en verdad yo no hago parte de eso y no hace parte de mi tradición para nada” (Entrevista Santiago Navas).

“Estando en esa vitrina, como siendo ese objeto exótico de allá” como esa persona ya objeto” (Entrevista Gregorio Hernández -Yopó-).

En tercer lugar, se presenta un consenso respecto a que Bogotá es el centro de la industria musical en Colombia, así como también es el centro de las fusiones electrónicas con músicas locales y de las Nuevas Músicas Colombianas en general. En este sentido, se reconoce a la capital como la potencia musical a nivel internacional y como el principal nicho de producción y circulación en el país. En algunos casos, se atribuye esta centralización a la cantidad de habitantes de Bogotá, mucho mayor a la población de las demás ciudades del país, y en otros a la infraestructura y el desarrollo económico.

Esto, sin embargo, también es cuestionado en tanto existen otras localidades y escenas que presentan avances destacables como los sistemas de sonido del Caribe y específicamente de la cultura picotera (de Cartagena y la champeta), o como el caso del reggaetón en Medellín que genera mayores ingresos económicos y visibilidad internacional incluso que todas las músicas de Bogotá.

Estos dos fenómenos son sumamente interesantes en tanto establecen las tensiones internas existentes a nivel de industria y producción musical, así como la disputa por la hegemonía

en el caso de Bogotá es que donde se ha concentrado históricamente el poder estatal e industrial, y que aun actualmente lo ostenta, pero no sin conflictos.

Además, el hecho de que la cultura del caribe colombiano sea tan considerada en cuanto a sus “músicas tradicionales” a nivel nacional, incluso en las fusiones de este caso de estudio, pero que no sea considerado en cuanto a su desarrollo técnico abre la interrogante de si esto se relaciona nuevamente a la dicotomía de “lo tradicional” y “lo moderno”, en la que las regiones quedan relegadas únicamente a la tradición como parte del discurso colonial interno (Quijano, 2000; García Canclini, 2005).

Finalmente, se presenta un reconocimiento transversal de Colombia como un país centralizado y se establecen discursos críticos respecto a la centralización tanto a nivel de políticas públicas como de industria musical. Todo esto culmina además en la aseveración de que la primacía de Bogotá en cuanto a la producción musical responde a un fenómeno industrial, más no a una cuestión cultural.

“Bogotá sigue siendo la capital y eso representa más allá de una cosa cultural, sino una cosa como completamente industrial...” (Entrevista Santiago Navas).

Esta afirmación termina por reforzar el reconocimiento de la inmensa diversidad cultural en el territorio colombiano, donde Bogotá concentra una condición de centralización en tanto ciudad capital, centro gubernamental y financiero, por lo que habría una apariencia de mayor producción y circulación musical, y una segregación respecto a las “músicas tradicionales”, las cuales se reconocen de mayor presencia y pertenencia a las comunidades regionales, más relegadas a un tipo de producción cultural fuera de lo considerado como industria musical.

De este modo, en términos generales, los principales hallazgos de este apartado tienen relación con la condición hegemónica de Bogotá y las instituciones gubernamentales y de industria musical formal en la cultura nacional, lo cual se reproduce a modo de naturalización, esencialización y de segregación de “lo tradicional” y “lo moderno” en varios de los entrevistados, más es reconocido como un fenómeno socio-cultural y criticado de este modo, incluso con cuestionamientos referentes a críticas decoloniales, por parte de varios de ellos, y principalmente de los más jóvenes, por lo que esta dicotomía estaría evidentemente en disputa o conflicto.

IV. La hibridación cultural en las fusiones de músicas locales colombianas y electrónica

Para finalizar el análisis, es fundamental sintetizar todos los hallazgos a partir del fenómeno central y común a todos los discursos de los músicos participantes de la investigación que es la hibridación cultural. Este concepto no emergió de forma explícita o literal, pero emergió como proceso subyacente a la construcción de sus discursos y posicionamientos.

La consideración de esta herramienta conceptual para la investigación y el análisis surgió como parte del trabajo de reconocimiento de terreno inicial, previo a la aplicación de los instrumentos y la producción de información, dado que se hizo evidente que el rasgo transversal a los discursos de los músicos se encontraba en la constante apropiación, en negociación y disputa, de los elementos ideológicos de su contexto y de la hegemonía.

Se evidenció que sus mayores cuestionamientos, discusiones e intereses estaban puestos en las relaciones que establecen con los contextos en que se insertan como músicos, a partir de la inquietud por posicionarse de acuerdo a sus principios y perspectivas respecto al quehacer musical. Considerando que la investigación debe ser un aporte para ellos y para la escena musical en general, era fundamental que desde sus discursos emergieran las temáticas, y donde el aparato conceptual y teórico se pusiese al servicio de dar mayor profundización, como es el caso de la hibridación cultural.

Dentro de las representaciones que hacen alusión a fenómenos de hibridación cultural, el primero que se destaca es el cómo la industria musical se ha visto permeada, determinada en alguna medida, por las “músicas tradicionales”. En este sentido, se plantean dos dimensiones: En primer lugar, el que parte de la valorización de lo local ha posicionado la importancia de realizar una reinterpretación o resignificación de los conocimientos musicales académicos y europeos a partir del propio contexto local. Y en segundo lugar, el reconocimiento de que siempre han existido propuestas con componentes identitarios locales, en el sentido de que la música siempre ha tenido un componente local y por tanto una influencia de estas músicas.

“Aterciopelados, La Derecha, 1280 almas, etc... y aterciopelados el mayor exponente del rock colombiano, que prácticamente es como la primera visión de identidad ¿sabes? Como... realmente, en los 70's ya había unas bandas, pero como acá no se... la relación con la historia no, ellos uno los viene a conocer, yo los vine a conocer

como a los 30 años. Columna de fuego y todo eso, que son muy chéveres que, como que sí siempre ha existido una identidad” (Entrevista Mauricio Álvarez -Cero39, Sultana-).

“Y... y eso es lo que me atraía. Y a la hora del té, toda la música popular, Los Beatles, todo el mundo, Soda Estéreo, Carlos Vives, todo viene de un folclore” (Entrevista Richard Blair -Sidestepper-).

Existe un reconocimiento de la importancia de los acervos culturales de cada territorio en toda producción musical, y por tanto de la hibridación en cualquier labor creativa en diversos contextos. Además, se evidencia que este componente de músicas locales o “tradicionales” no es reconocido a nivel de la sociedad general en este otro tipo de músicas que tienen un carácter anglo predominante, por lo que habría una cierta invisibilización de esta proveniencia y dinámica musical-cultural histórica.

Además, el uso conceptual es otro elemento que llama la atención, ya que habla de la hibridación cultural en términos discursivos. En el caso de Blair, se utilizan los conceptos de “folclore” y “música popular”, que son características de los discursos hegemónicos y su dicotomización. Mientras que, en el caso de Álvarez y los músicos más jóvenes se tienden a utilizar otros conceptos como el de identidad y localidad.

Sin embargo, más allá del reconocimiento de la hibridación en diversos sentidos, la división de las “músicas tradicionales” respecto de la industria musical, las representaciones de que estas músicas locales no pertenecen a la industria, y por tanto sólo la permean, pero desde lo externo, “lo otro”, reproducen la dicotomización de “lo tradicional” y “lo moderno”. En este sentido, existe un movimiento complejo de apropiación, continuidades y discontinuidades, respecto de los discursos hegemónicos, donde se presentan tanto rasgos de hibridación cultural como de reproducción (Möller, 2001; Neüman, 2008).

Por otro lado, la hibridación cultural aparece como una constante histórica e inherente a la música, en tanto se reconoce que toda propuesta musical se basa en otras, y que esta dinámica de apropiación y transformación es una constante en la creación artística y musical. De este modo, se reconoce que incluso las llamadas “músicas tradicionales”, a las cuales se les asocia

la “pureza” y “lo originario” en los discursos hegemónicos coloniales, también se han visto transformadas a lo largo del tiempo, que su surgimiento proviene de una hibridación.

“La cultura muta, que los oídos de la gente mutan. Entonces, ahí hay algo que está en permanente como... mutación” (Entrevista Diego Maldonado -La MiniTK del miedo, De Juepuchas-).

“Y eso yo creo que es abrir puertas, es conectar mundos. Y eso no es nuevo en la música, o sea si los africanos no se hubieran conectado con los indios no hubiera nacido la cumbia. Entonces, digamos que hay que conectar mundos, es el diálogo natural... Digamos que la música toda es fusión” (Entrevista Diego Gómez -Dub de Gaita y Cerrero-).

Lo anterior se condice con los planteamientos mismos de Canclini (2005) que aluden a la importancia política e histórica de reconocer este componente híbrido ineludible de la cultural y de la música, en tanto permite visibilizar los acervos culturales, las tensiones, las continuidades y discontinuidades y, sobre todo, las comunidades que se ven involucradas en los procesos de las producciones culturales.

Ligado a lo anterior, se reconoce la importancia de la diversidad cultural, tanto en estas fusiones, como en la transformación cultural y musical a lo largo de la historia. Se retoma la importancia que ha tenido la confluencia de la migración y flujos de contenidos culturales en Bogotá para el surgimiento de esta escena, y de este modo la importancia de las identidades culturales que también se entienden como producto de la diversidad y la hibridación.

“Es como un... Sí, como que su identidad se la dejan sólo a un valor ¿sabes? sabiendo que tú eres multi identidad” (Entrevista Mauricio Álvarez -Cero39, Sultana-).

“Nuestra identidad es justamente ser una mezcla de todas” (Entrevista Diego Maldonado -La MiniTK del miedo, De Juepuchas-).

En la misma línea se aborda el mestizaje como parte de la hibridación, pero se reconoce que estos procesos de transformación y apropiación se dan de forma más compleja y con otras dimensionalidades más allá de lo étnico, reforzando la importancia y utilidad del concepto de hibridación cultural. El tema de las identidades mestizas muestra la concientización de los procesos históricos y la confluencia cultural que las ha constituido.

Como parte de lo anterior, se aborda en particular el tema de “lo local” y “lo global”, en tanto se entienden como divisiones fronterizas que se trastocan en la música, y por tanto se reitera la idea de las músicas que hacen parte de la localidad en un sentido amplio, entendiendo el contexto globalizado de la industria musical. Es evidente que se hace referencia nuevamente a los procesos de apropiación y de reterritorialización en este sentido, en relación con la complejización de las relaciones culturales y de la hibridación (García Canclini, 2005, 2007).

“La música no necesariamente tiene fronteras” (Entrevista Franklin Tejedor –Mitú-).

Finalmente, se plantea que tanto la herencia musical de la familia y del contexto, como la exposición a expresiones culturales o el contacto con sujetos y comunidades, es una parte fundamental de la creación musical y es reconocido como una riqueza que presenta la escena y los proyectos musicales. En general hay un posicionamiento de valoración de lo híbrido y de la diversificación, junto con su reconocimiento en su propio quehacer musical.

En este sentido, se reitera la identificación de esta escena como un movimiento musical de reinterpretación o resignificación de la cultura latinoamericana y colombiana en conjunto con las herramientas y producciones culturales de la industria musical anglo. La labor artística y musical particularmente se presentan entonces como manifestaciones de procesos de interculturalidad, donde se cristalizan las movilidades y procesos dinámicos en los discursos y prácticas culturales (Villalobos Herrera & Ortega Salgado, 2012).

Dentro de la disputa en la industria musical y el contexto sociocultural local, nacional y global, sería fundamental la búsqueda por el componente de lo local como elemento de resistencia a los flujos homogeneizadores y plenamente eurocéntricos de la hegemonía, para así incorporar una densidad histórica que no reproduzca la invisibilización, y que se posicione desde la particularidad de su contexto y de su formación identitaria.

Lo anterior reivindica la importancia de generar un movimiento musical desde el continente latinoamericano y desde Colombia, que supere los discursos hegemónicos dualistas y coloniales, para acercarse a lo híbrido, característico y constitutivo de estos sujetos. Se pretende generar un posicionamiento propio, que sepa insertarse en los distintos contextos a

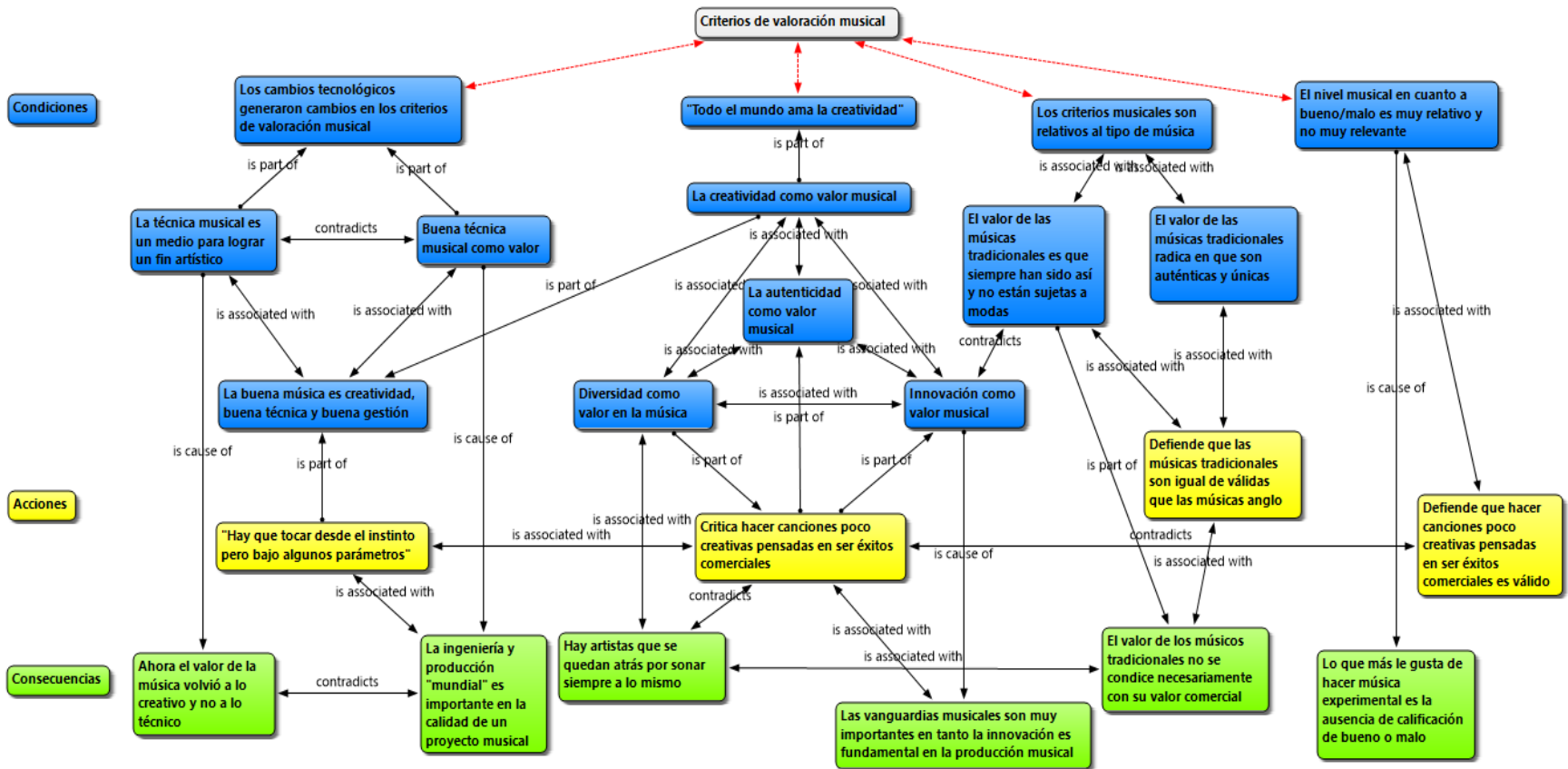
los que se expone, pero produciendo alternativas desde sus propios principios, a modo de producción de “identidades políticas” (García Canclini, 2005; Salcedo, 2010).

Sin embargo, hay una constante dificultad por establecer la escena, tanto en términos de producción como de circulación, que genera la inestabilidad del movimiento por la misma falta de consolidación y la imposibilidad de crear alternativas culturales y políticas duraderas, como proyectos colectivos para sus sociedades (García Canclini, 2005; Wade, 2002).

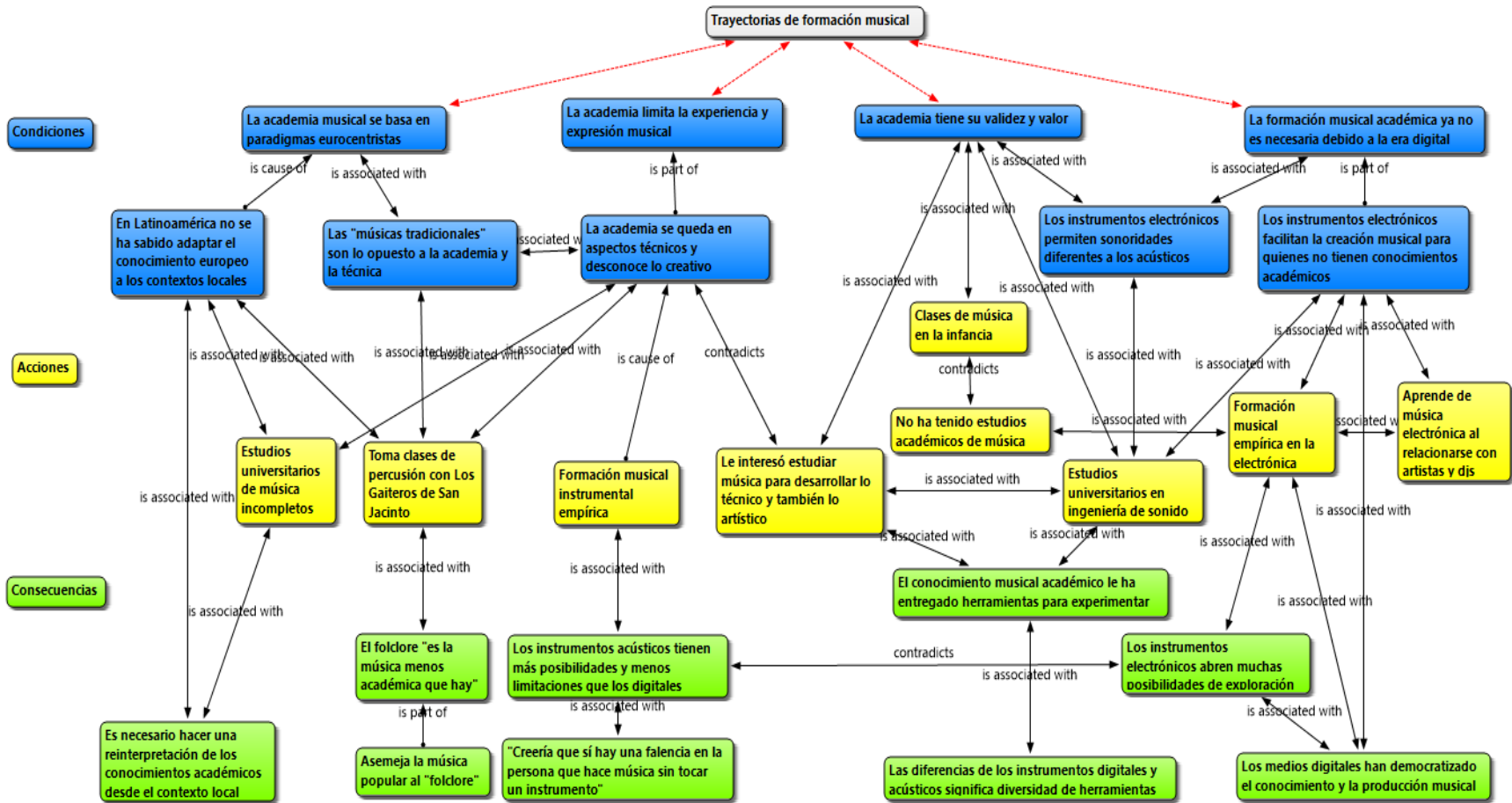
Finalmente, emergen una serie de rasgos discursivos e ideológicos comunes que determinan la constitución de esta escena como movimiento musical y sociocultural, dado que, se comparten principios fundamentales y hay una identificación transversal de pertenencia común a este colectivo. La hibridación cultural es fundamental en este sentido, en tanto su presencia en la construcción discursiva de los músicos y su reconocimiento como parte esencial de su labor musical, son la base de la constitución de estos sujetos como colectividad.

V. Redes de codificación axial: Mapas de códigos por familia temática

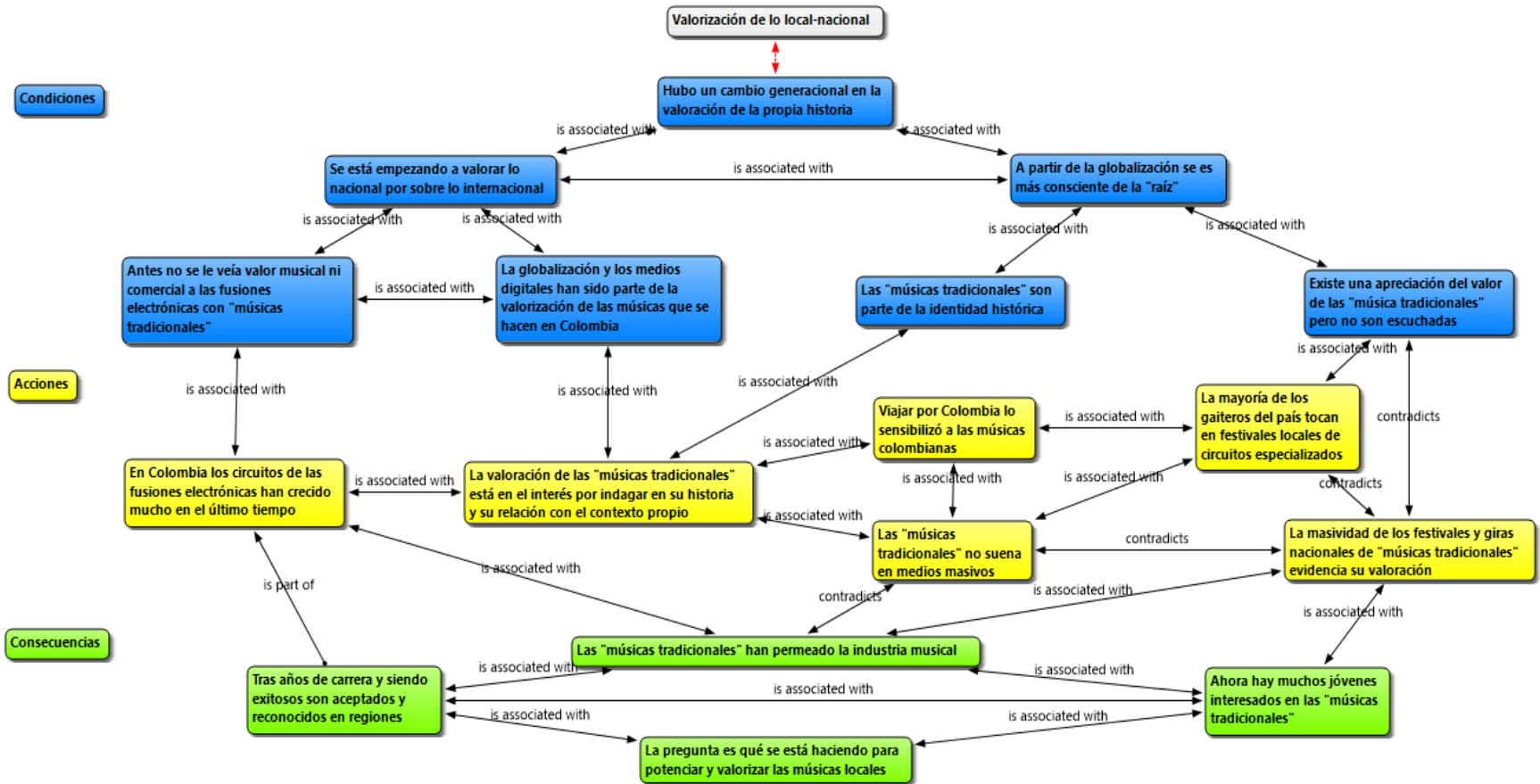
Criterios de valoración musical



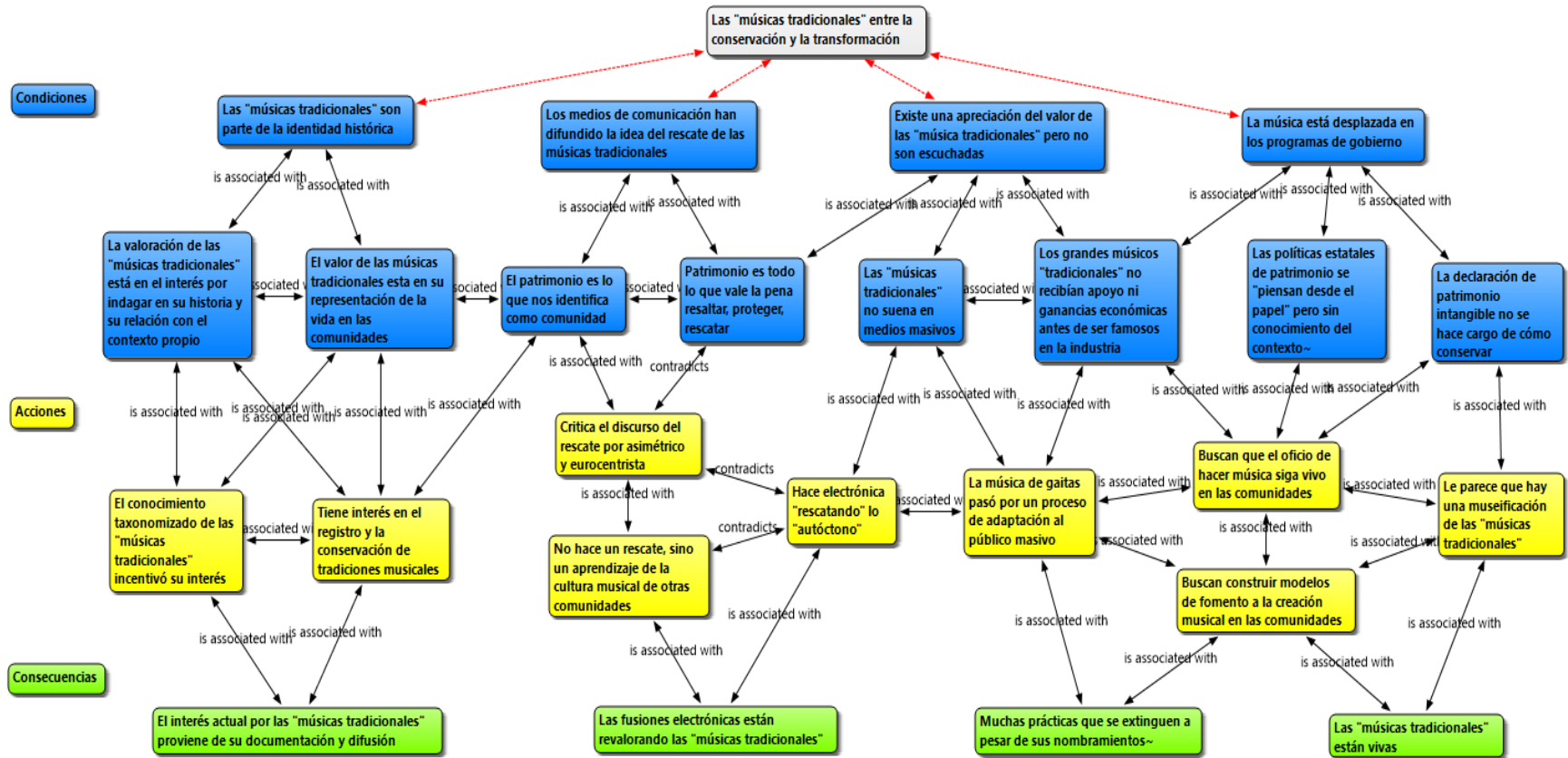
Trayectorias de formación musical



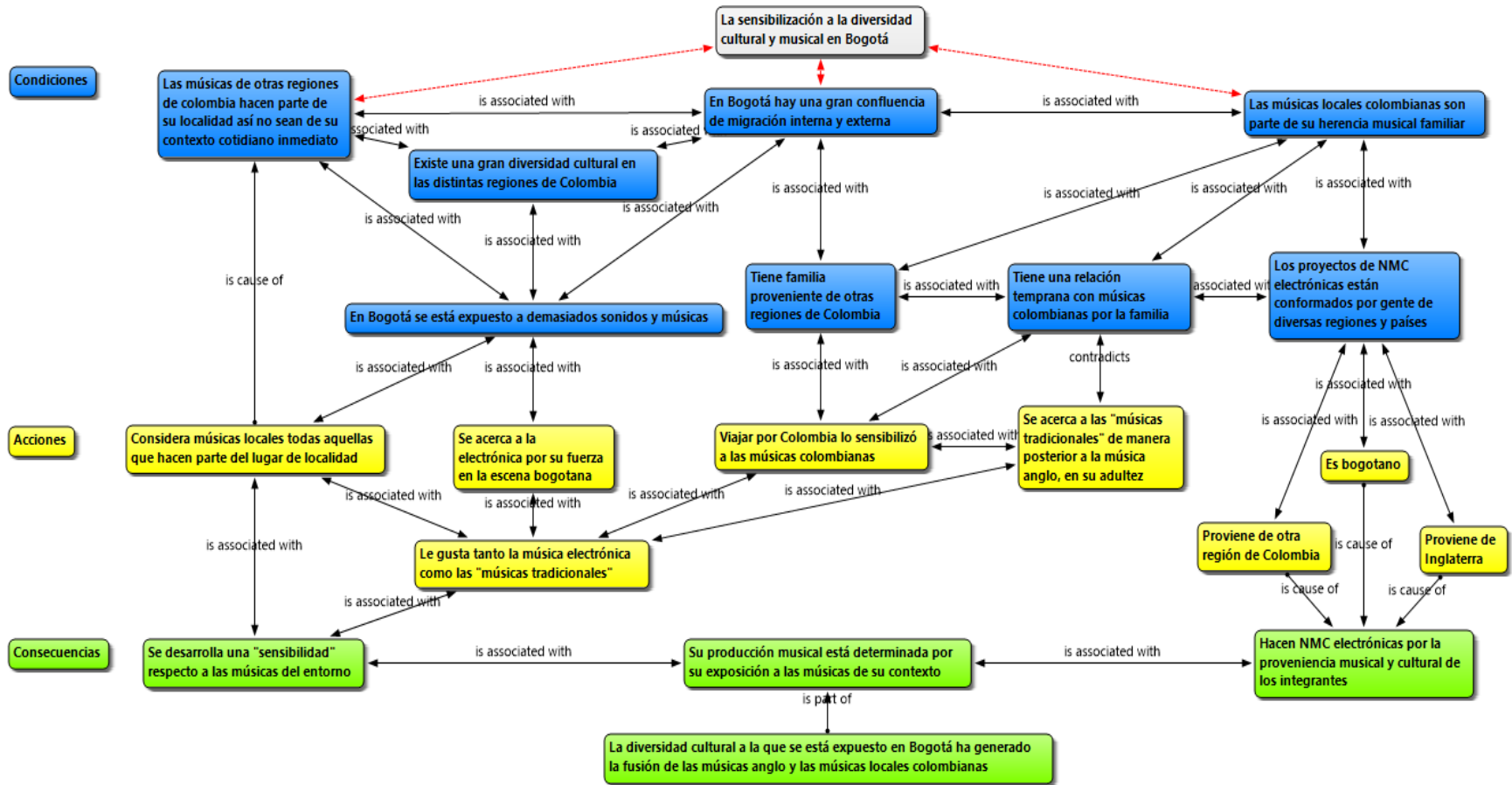
Valorización de lo local-nacional



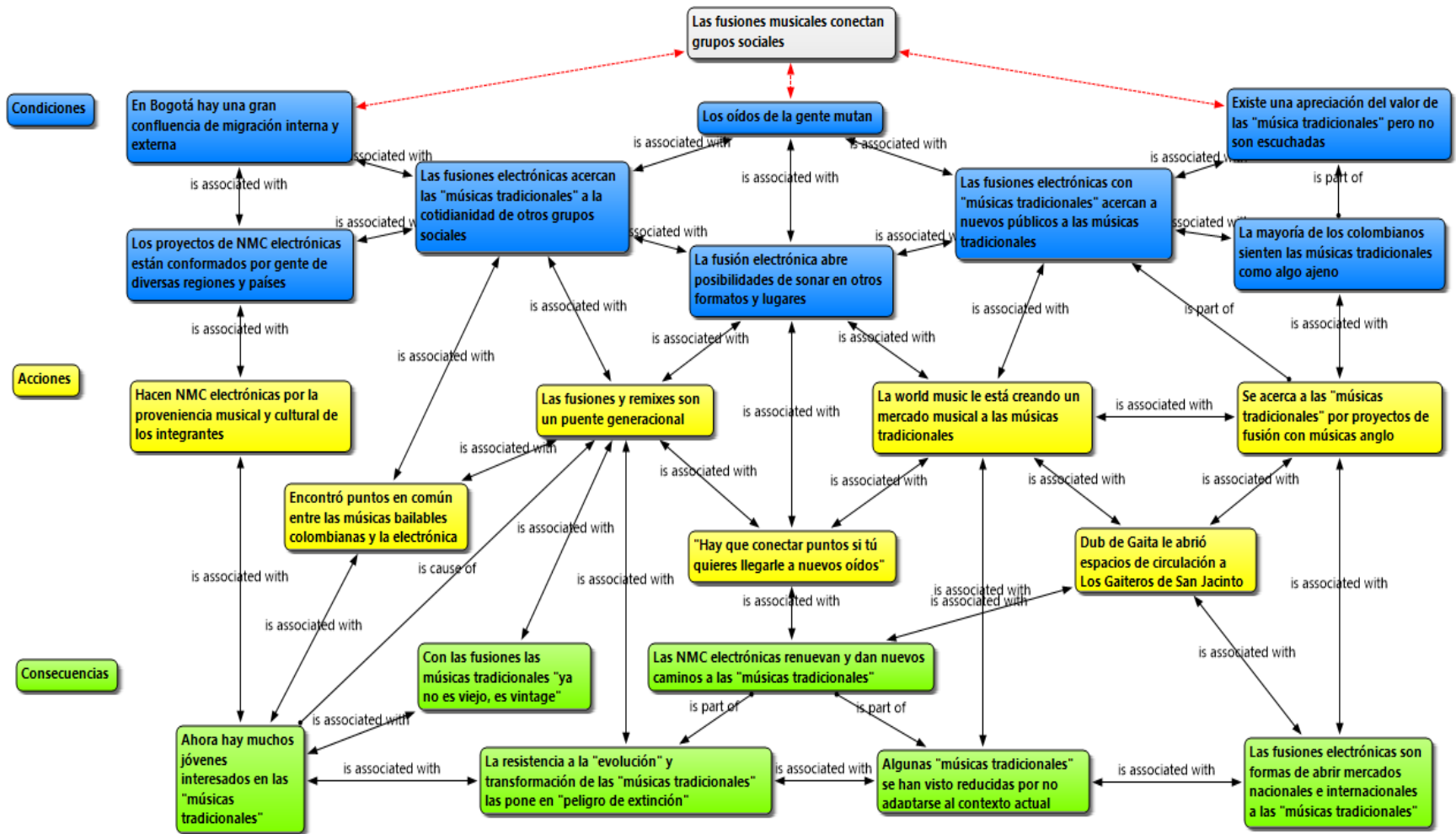
Las “músicas tradicionales” entre la conservación y la transformación



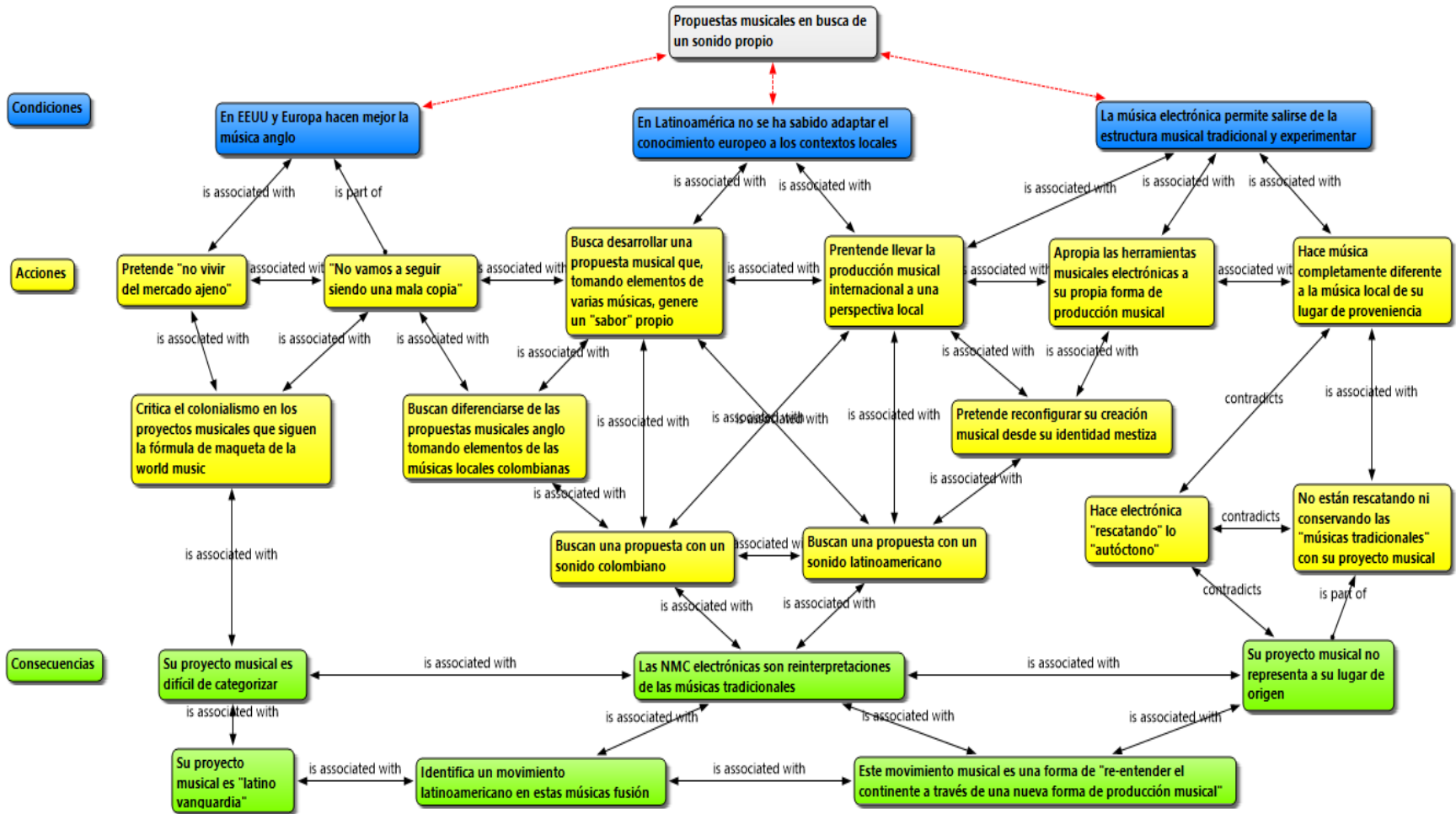
La sensibilización a la diversidad cultural y musical en Bogotá



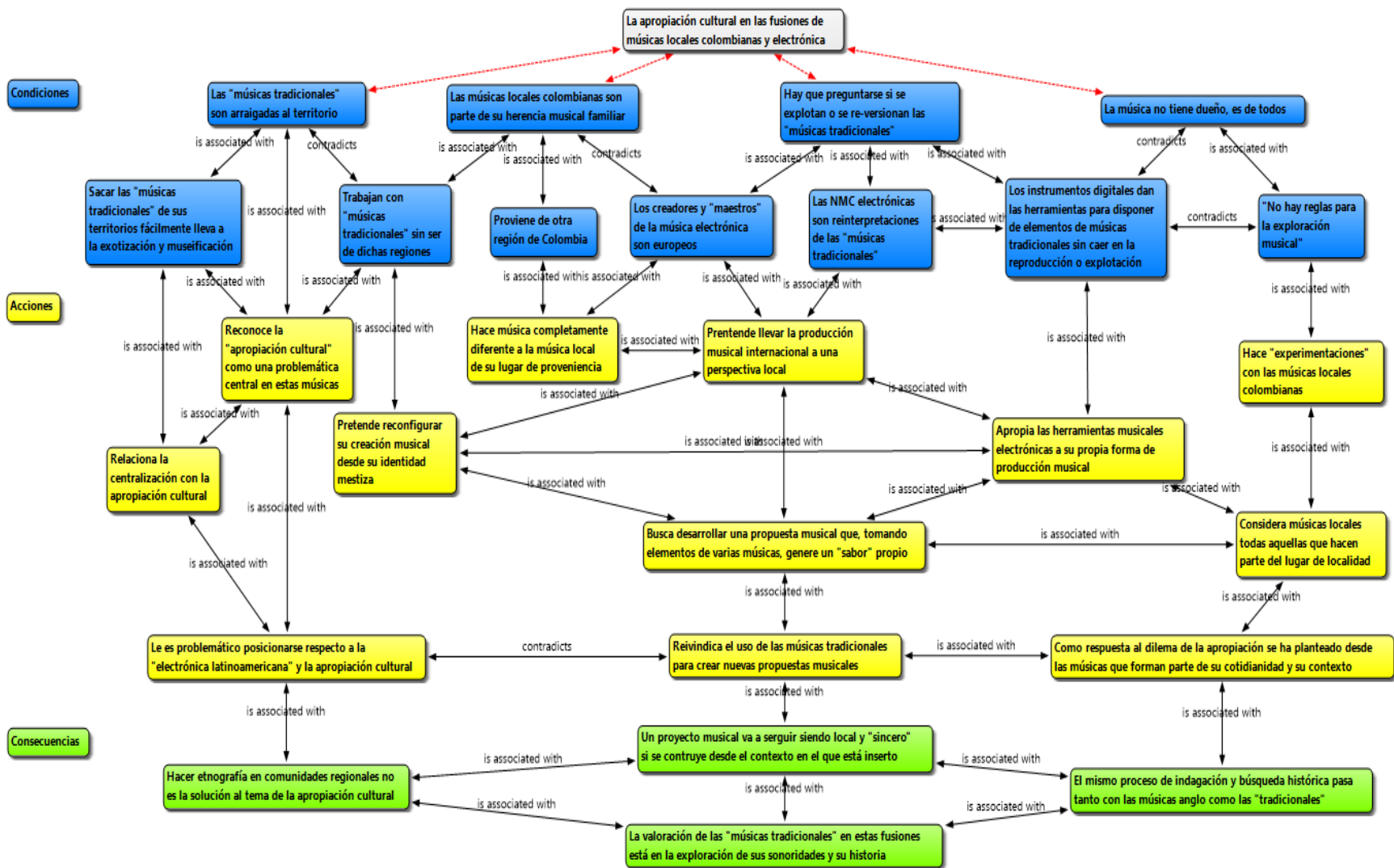
Las fusiones musicales conectan grupos sociales



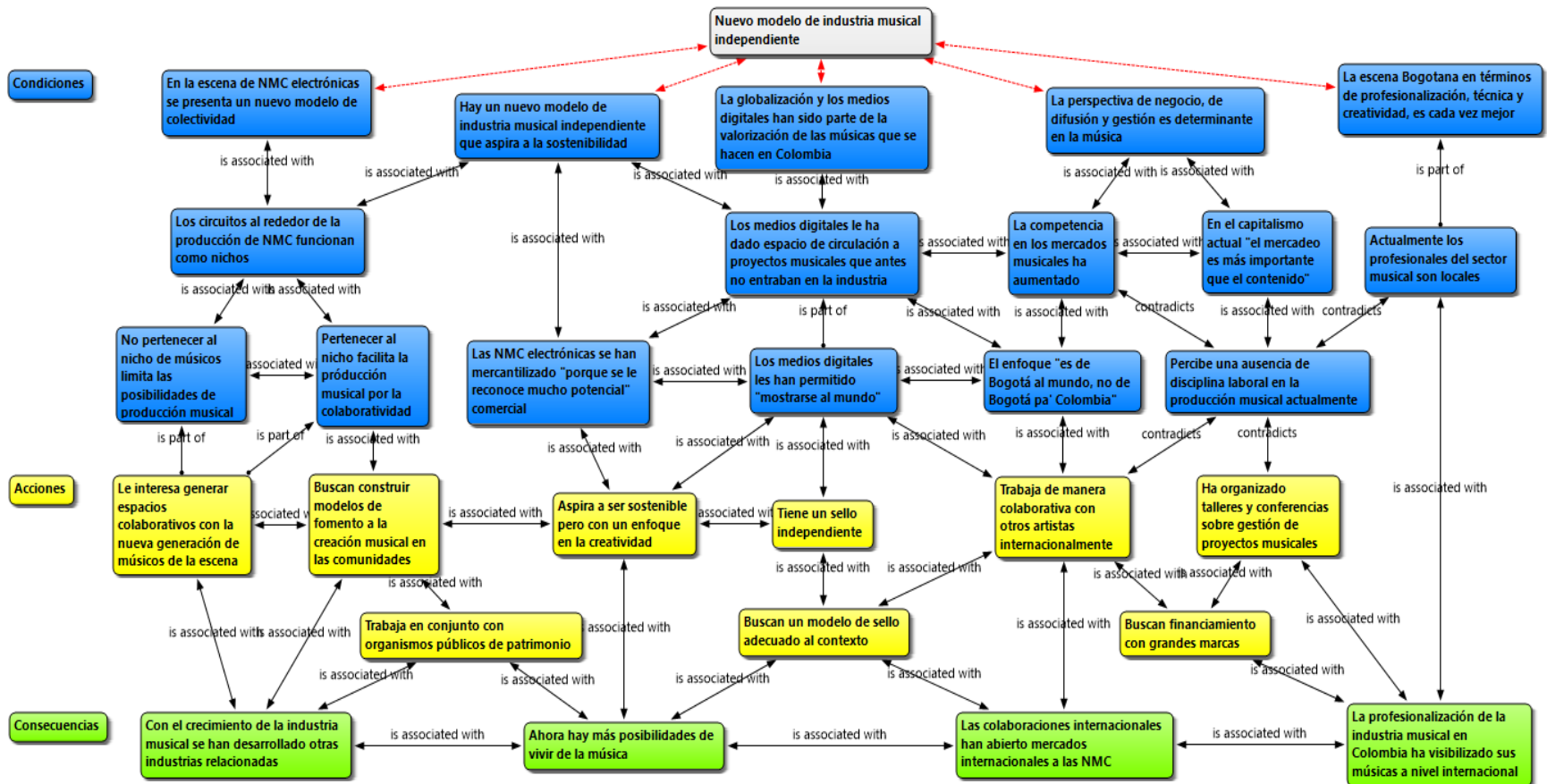
Propuestas musicales en busca de un sonido propio



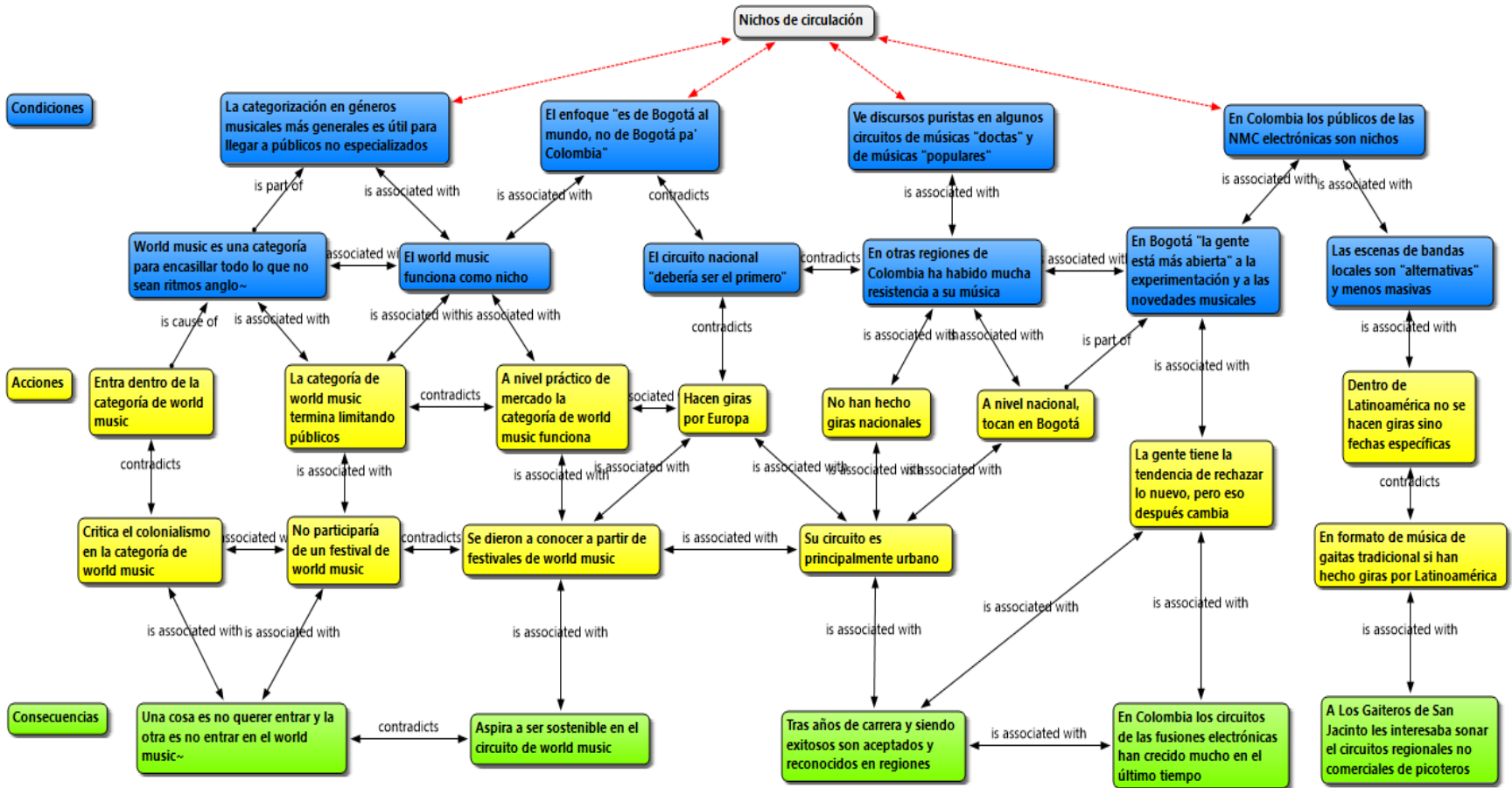
La apropiación cultural en las fusiones de músicas locales colombianas y electrónica



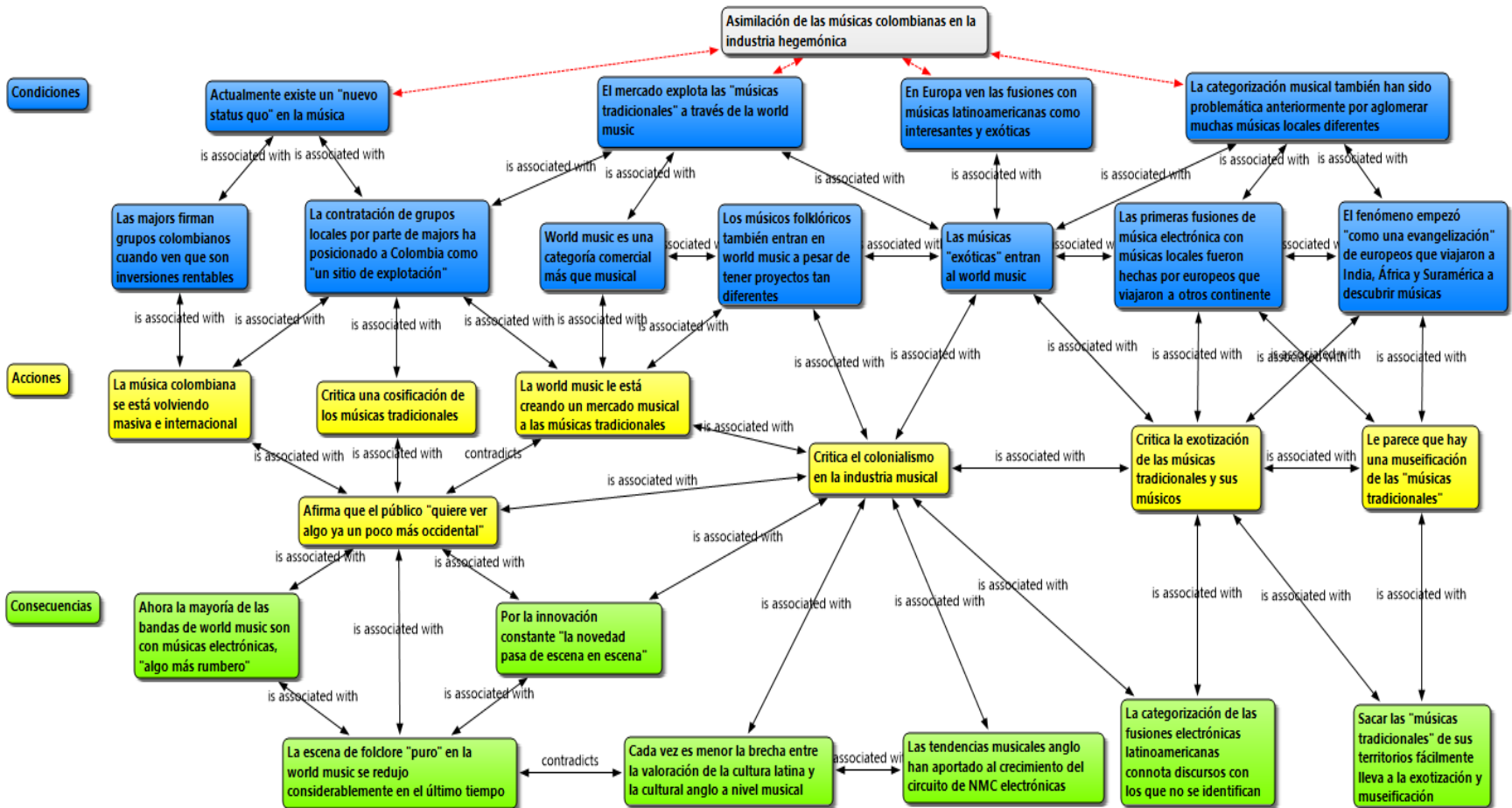
Nuevo modelo de industria musical independiente



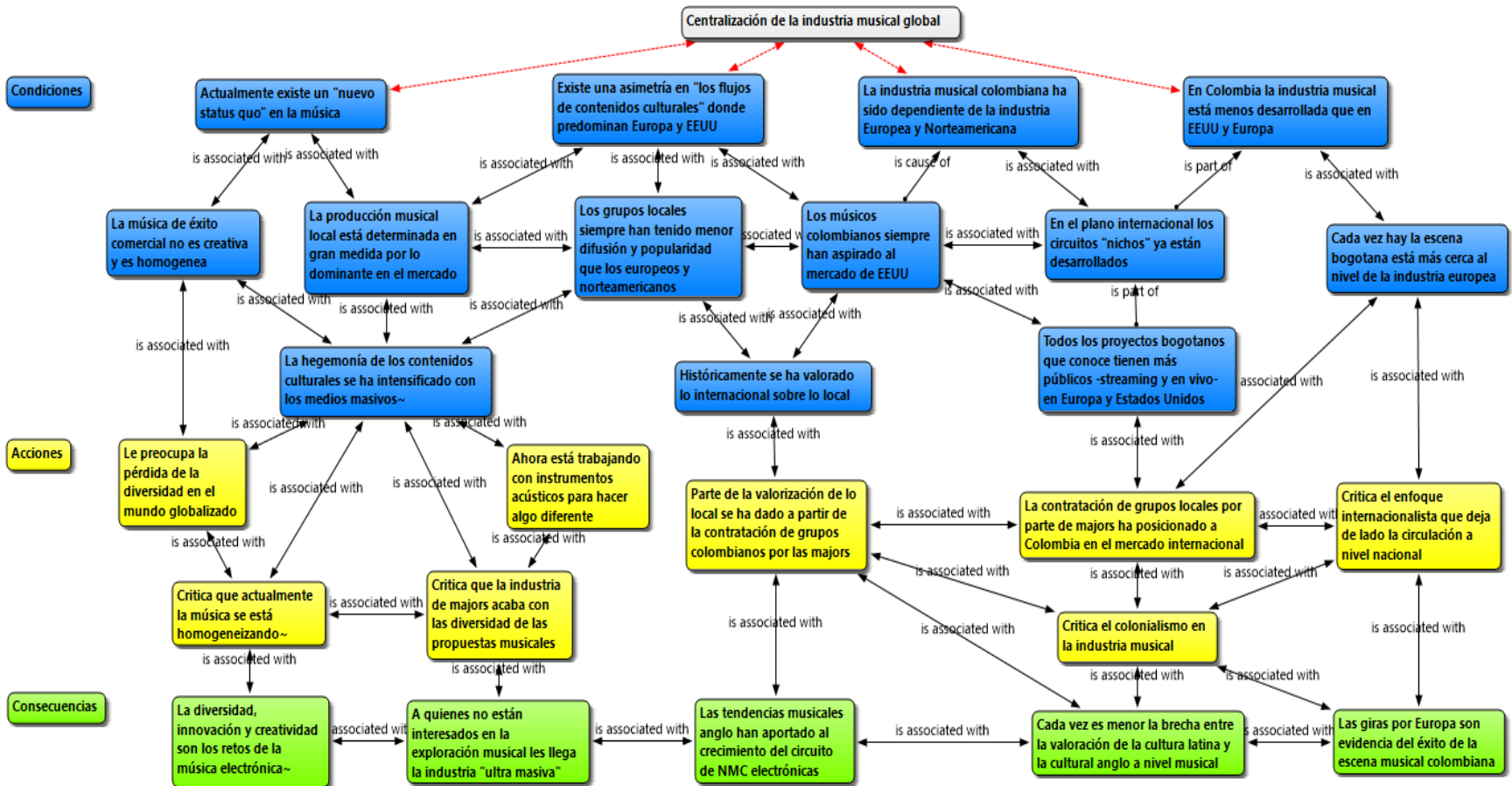
Nichos de circulación



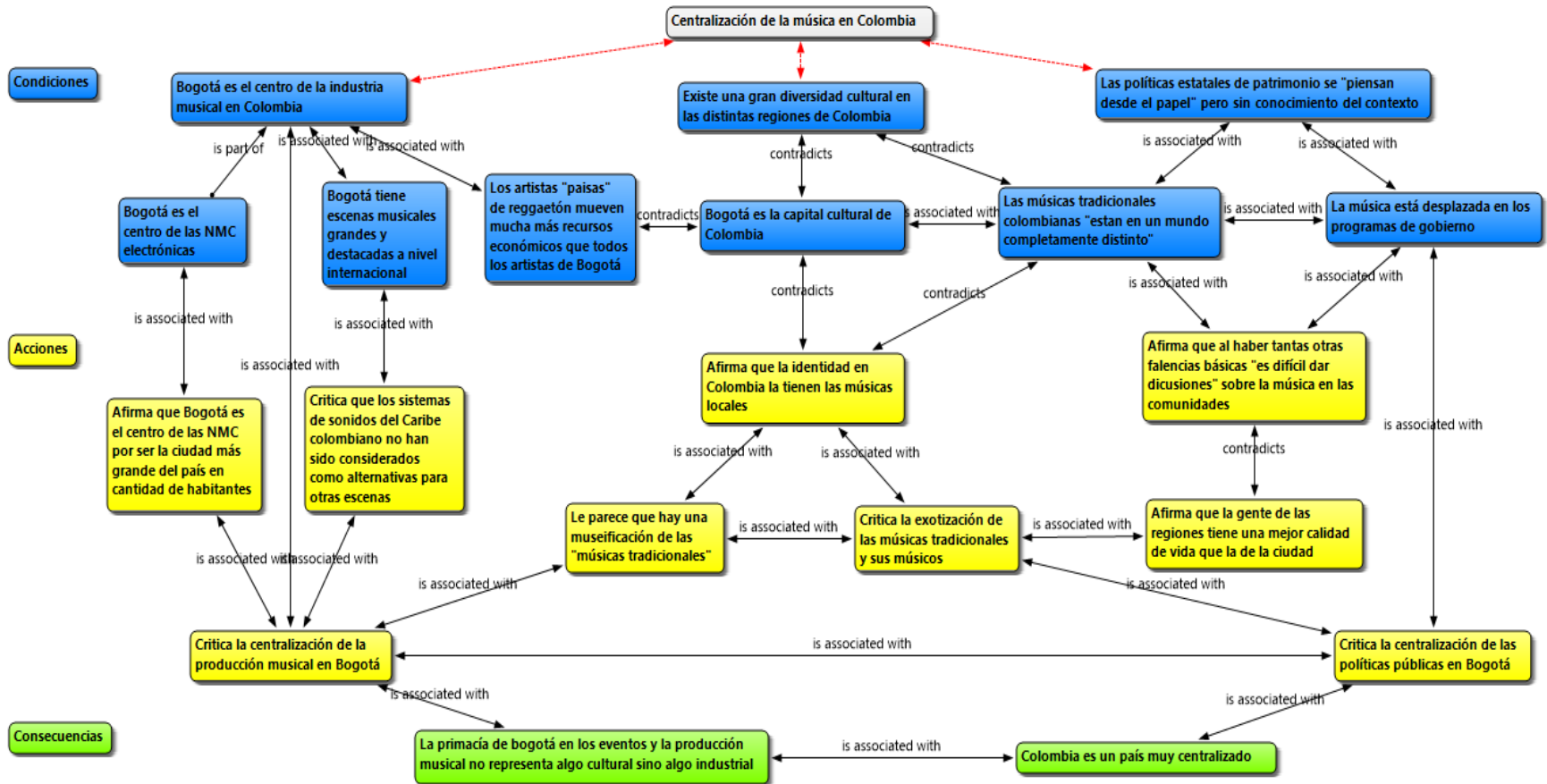
Asimilación de las músicas colombianas en la industria hegemónica



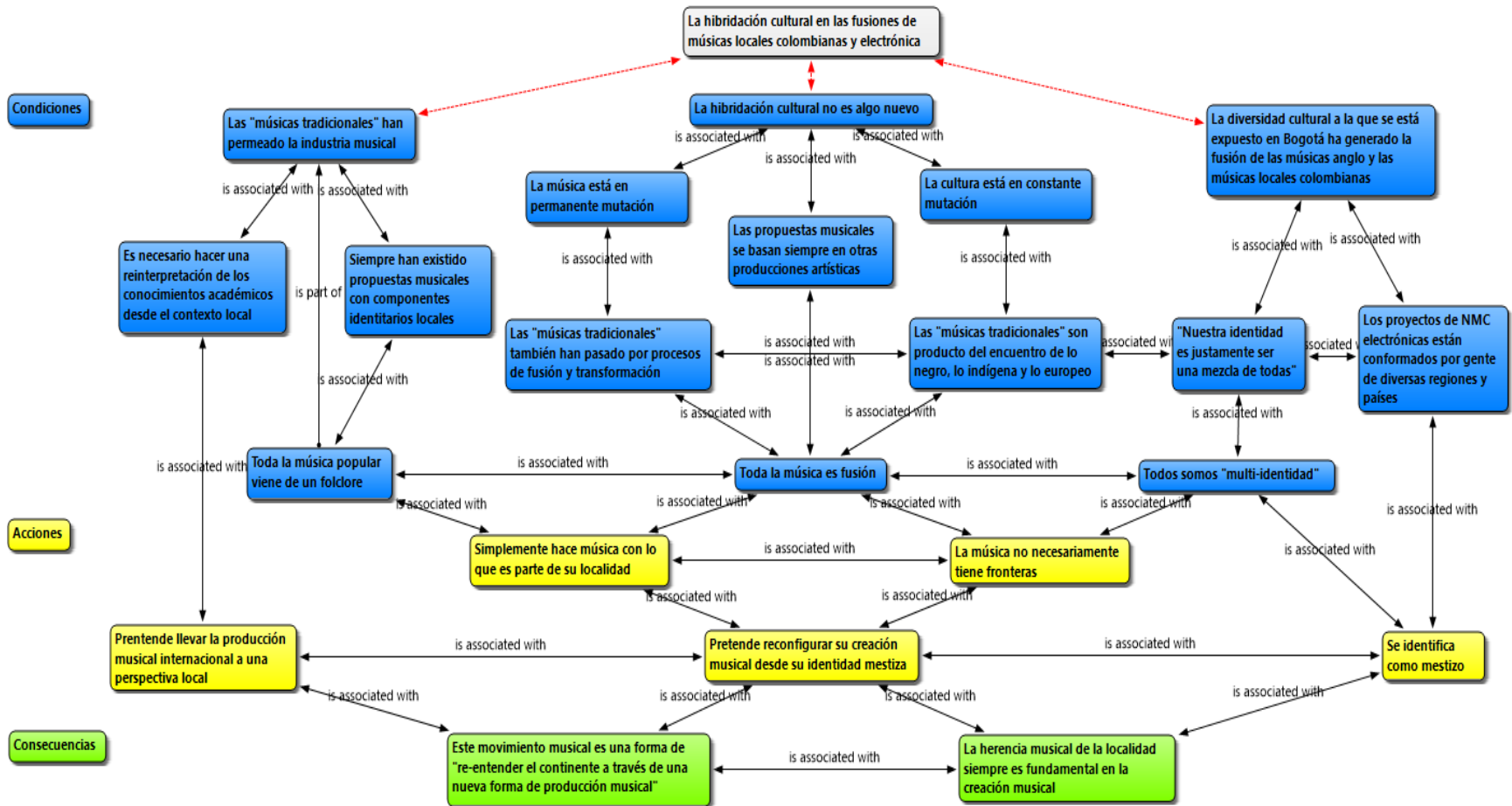
Centralización de la industria musical global



Centralización de la música en Colombia



La hibridación cultural en las fusiones de músicas locales colombianas y electrónica



VI. Fichas de los músicos

Santiago Navas

Tabla 3: Ficha Santiago Navas

Santiago Navas

Información personal
Nombre: Santiago Navas Zuloaga
Fecha de nacimiento: 22 de julio de 1994
Lugar de nacimiento: Bogotá, Colombia
Ocupación: Músico y estudiante universitario
Proyectos musicales
Proyectos musicales: Santiago Navas
Sellos discográficos: Sello In-correcto


Géneros musicales: Electrónica Latinoamericana



Portadas de los álbums de su proyecto

Fuente: Elaboración propia.

Tabla 4: Ficha Gregorio Hernández

Gregorio Hernández

Información personal
Nombre: Gregorio Hernández de Alba
Fecha de nacimiento: 25 de noviembre de 1993
Lugar de nacimiento: Bogotá, Colombia
Ocupación: Músico, community manager, periodista musical
Proyectos musicales
Proyectos musicales: Yopó
Sellos discográficos: Sello In-correcto
Géneros musicales: Latinotrónica

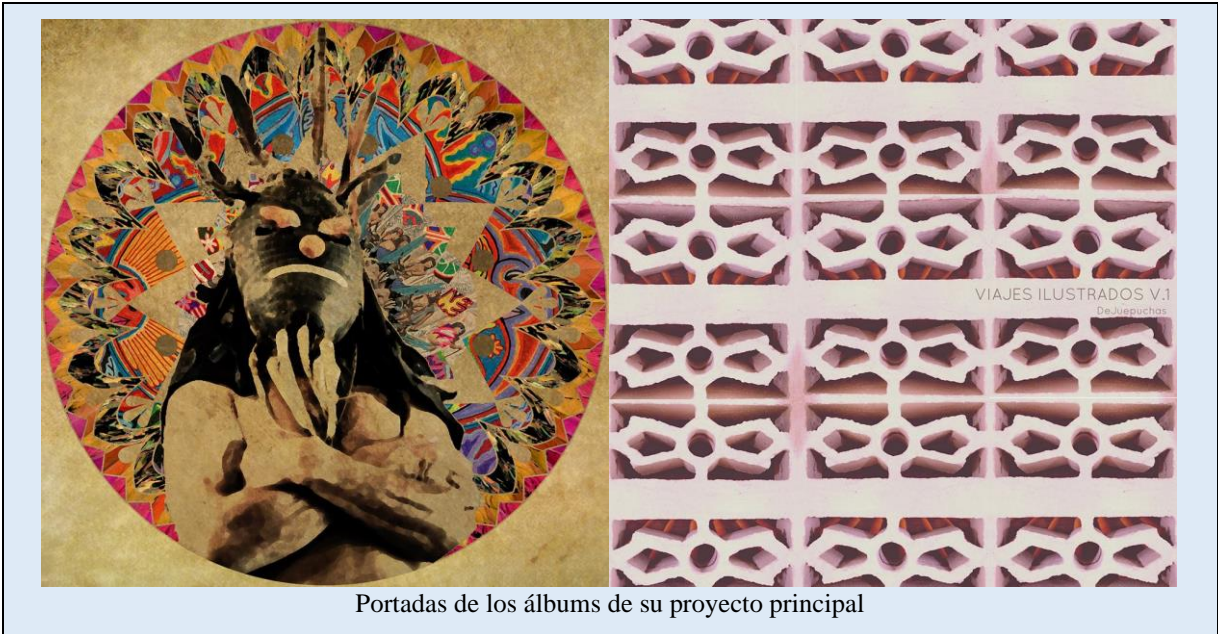


Portadas de los álbums de sus proyecto

Fuente: Elaboración propia.

Tabla 5: Ficha Diego Maldonado


Diego Maldonado	
	
Información personal	
Nombre: Diego Maldonado	
Lugar de nacimiento: Bogotá, Colombia	
Ocupación: Músico y productor musical	
Proyectos musicales	
Proyectos musicales: De Juepuchas, La Mini-TK del Miedo, Armadillo	
Sellos discográficos: Portafónico Sounds, Sello In-correcto	
Géneros musicales: Apocalíptica Tropical, Electronicolombiano	



Portadas de los álbums de su proyecto principal

Fuente: Elaboración propia.

Tabla 6: Ficha Mauricio Álvarez


Mauricio Álvarez

Información personal
<p>Nombre: Mauricio Álvarez -Alias Fredo-</p> <p>Lugar de nacimiento: Bogotá, Colombia</p> <p>Ocupación: Músico</p>
Información musical
<p>Proyectos musicales: Cero39, Armadillo, Sultana</p> <p>Sellos discográficos: Polen Records, Portafónico Sounds</p> <p>Géneros musicales: Electrónico + Latino + dembow clash</p>



Fuente: Elaboración propia.

Simón Mejía

Tabla 7: Ficha Simón Mejía


Simón Mejía

Información personal
Nombre: Simón Mejía
Lugar de nacimiento: Bogotá, Colombia
Ocupación: Músico y productor
Proyectos musicales
Proyectos musicales: Bomba Estéreo
Sellos discográficos: Polen Records, Sony US Latin
Géneros musicales: Elegancia Tropical, cumbia psicodélica



Portadas de sus principales álbums

Fuente: Elaboración propia.

Tabla 8: Ficha Julián Salazar

Julián Salazar

Información personal
Nombre: Julián Salazar Lugar de nacimiento: Pereira, Colombia Ocupación: Músico y productor
Proyectos musicales
Proyectos musicales: Mitú Sellos discográficos: Polen Records Géneros musicales: Tecno de la jungla



Portadas de sus principales álbums

Fuente: Elaboración propia.

Franklin Tejedor

Tabla 9: Ficha Franklin Tejedor


Franklin Tejedor
 A photograph of Franklin Tejedor, a man with curly hair, smiling and playing a drum on a stage. He is wearing a patterned shirt and a white t-shirt. A microphone is visible in the foreground.
Información personal
Nombre: Franklin Tejedor
Lugar de nacimiento: San Basilio de Palenque, Colombia
Ocupación: Músico, percusionista
Proyectos musicales
Proyectos musicales: Mitú
Sellos discográficos: Polen Records
Géneros musicales: Tecno de la jungla



Portadas de sus principales álbums

Fuente: Elaboración propia.

Tabla 10: Ficha Richard Blair

Richard Blair
 <p>© Daniela Acosta.</p>
Información personal
Nombre: Richard Blair
Fecha de nacimiento: 17 de junio de 1965
Lugar de nacimiento: Londres, Inglaterra
Ocupación: Músico y productor
Proyectos musicales
Proyectos musicales: Sidestepper
Sellos discográficos: Polen Records
Géneros musicales: Latina, Dub, Electroacústica, electrocumbé



Portadas de sus principales álbums

Fuente: Elaboración propia.

Tabla 11: Ficha Diego Gómez

Diego Gómez
 A black and white portrait of Diego Gómez, a man with short dark hair, wearing a light-colored denim shirt, looking directly at the camera against a dark background.
Información personal
Nombre: Diego Gómez
Fecha de nacimiento: 19 de mayo de 1979
Lugar de nacimiento: Bogotá, Colombia
Ocupación: Músico y productor
Proyectos musicales
Proyectos musicales: Cerrero, Dub de Gaita, Míster Gómez en Bombay
Sellos discográficos: Llorona Records
Géneros musicales: Mezcla de ritualismo y futurismo, música dub



Portadas de los álbums de sus proyectos principales

Fuente: Elaboración propia.