



Lineamientos para la educación musical superior a partir de las vidas y obras de Justo Almario y Antonio Arnedo. Una propuesta aplicada al área de saxofón del Conservatorio Adolfo Mejía (Cartagena, Colombia).

Federico Ochoa Escobar

Tesis doctoral. Doctor en Artes

Asesor

Juan Fernando Velásquez, PhD en Musicología

Universidad de Antioquia

Facultad de Artes

Doctorado en Artes

Medellín, Antioquia, Colombia

2022

Cita	(Ochoa Escobar, 2022)
Referencia	Ochoa Escobar, F. (2022). <i>Lineamientos para la educación superior en música a partir de las vidas y obras de Justo Almario y Antonio Arnedo. Una propuesta aplicada al área de saxofón del conservatorio Adolfo Mejía (Cartagena, Colombia)</i> [Tesis doctoral]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.
Estilo APA 7 (2020)	



Doctorado en Artes, Cohorte VIII.

Grupo de Investigación Músicas Regionales.

AGRADECIMIENTOS

Los libros académicos publicados en el norte global suelen dar una extenuante lista de personas a las que los autores les agradecen por sus diálogos, discusiones, ayudas, recomendaciones, lecturas, y revisiones al texto final, entre otras contribuciones. Desafortunadamente, en nuestro medio el esfuerzo que realizamos es mucho más solitario. Nuestros trabajos de tesis son fundamentalmente luchas personales con escasos apoyos y espacios para la construcción del conocimiento. Suelen ser caminos arduos de abrir caminos. En este escenario, la figura del tutor es de una importancia radical y, por tanto, agradezco infinitamente la suerte y el buen criterio de que me hubieran asignado para ello a Juan Fernando Velásquez.

Quisiera agradecer también a todos los profesores y directivos del doctorado. Fue muy claro desde un principio que su principal foco no estaba únicamente en la excelencia académica, sino en la calidad humana del espacio y el tiempo compartidos. Este hecho se tornó particularmente valioso en esta cohorte, ya que al estrés habitual que implica el desarrollo de una tesis doctoral, mientras a la vez se trabaja, se es músico, y se es miembro de una familia, se le sumó una pandemia y una crisis social sin precedentes. En medio de este panorama, el ambiente siempre amable, cariñoso y constructivo emanado de las diferentes instancias institucionales relacionadas con el doctorado, fueron un alivio que siempre agradeceré.

Agradezco también al Ministerio de Ciencia y Tecnología, en particular al programa Becas Bicentenario, el cual fue un gran soporte económico para desarrollar este doctorado.

Agradecimientos especiales se merecen Justo Almario y Antonio Arnedo. A ambos les agradezco por su música –la cual me ha acompañado por infinidad de horas–, por su extremada solidaridad y generosidad para conmigo y con este proyecto, por abrirme sus casas, sus hogares, su corazón y sus pensamientos, y por invertir varias horas de su valioso tiempo para contarme sus vidas, para responderme preguntas, para aclararme dudas, y para conversar y reírnos. Si algo valioso me dejó esta tesis, fue su amistad. A ambos, ¡infinitas gracias!

Agradezco finalmente a toda mi familia: mis padres, mis hermanos, mi sobrina, mis suegros, mis cuñadas, y muy especialmente a mis dos grandes amores Laura María y María Fernanda, por estar siempre, siempre ahí. Por esperarme. Por quererme.

Tabla de contenido

INTRODUCCIÓN	10
Surgimiento y motivación del proyecto	10
Antecedentes.....	15
Marco teórico y metodológico: el modelo ecológico de Urie Bronfenbrenner (1987) en diálogo con los mundos del arte de Howard Becker (2008).....	17
Desarrollo y contenido de la tesis	28
CAPÍTULO I. EL MACROSISTEMA: El jazz en Colombia	33
¿Qué entendemos por jazz?.....	33
El jazz en Colombia.....	42
CAPÍTULO II. EL MICROSISTEMA: Las vidas musicales de Justo Almario y Antonio Arnedo	80
Biografía musical de Justo Almario.....	81
Biografía musical de Antonio Arnedo	136
Análisis del microsistema.....	185
CAPÍTULO III. LAS OBRAS: Descripción y análisis de las obras de Justo Almario y Antonio Arnedo a partir del concepto de convención	203
Introducción.....	203
Las convenciones en la obra de Justo Almario.....	210
Las convenciones en la obra de Antonio Arnedo.	230
CAPÍTULO IV. EL MESOSISTEMA: Relación de los diferentes niveles del modelo ecológico en las vidas musicales de Justo Almario y Antonio Arnedo	267
El saxofón y sus implicaciones.....	270
Nuestros personajes y el mito del artista	274
El jazz y las estrategias de aculturación psicológica.....	281
CAPÍTULO V. LINEAMIENTOS: Propuesta de lineamientos para el área de saxofón en el programa de música de UNIBAC	291
Introducción.....	291
Estado del arte	293
Reflexiones sobre los fines y prácticas de la educación musical	293
El modelo del conservatorio y sus cuestionamientos	297
Educación no formal (músicas populares)	302
Características de la presente propuesta de lineamientos para la educación musical superior en música	303
La Universidad en el modelo ecológico	305
Unibac y el Conservatorio Adolfo Mejía.....	310

Propuesta de lineamientos para el programa de música de Unibac, con énfasis en el área de saxofón.....	316
<i>Lineamientos conceptuales: la Institución de educación superior y su lugar en el modelo ecológico</i>	317
<i>Lineamientos pedagógicos (cómo y qué enseñar).....</i>	325
<i>Habilidades (qué enseñar)</i>	335
<i>Epílogo</i>	362
<i>REFERENCIAS</i>	368
<i>ANEXOS</i>	386
Líneas de tiempo.....	386
Discografía a su nombre.....	394

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Modelo ecológico de Bronfenbrenner	22
Figura 2. Aviso publicitario, música para piano de la Jazz Band A. Bolívar	47
Figura 3. Jazz Nicolás. Fotógrafo sin identificar, ca. 1927. 6.7 x 9.8 cms.	48
Figura 4. Aviso publicitario Jazz Izquierdo	49
Figura 5. Programación radial en 1931	50
Figura 6. Publicidad de la película “El rey del jazz”	55
Figura 7. Publicidad radiodifusora H. J. N.	56
Figura 8 Casa de la abuela de Justo Almario en Sincelejo.	84
Figura 9. Justo Almario con su flautín en el patio de la casa de Jorge Rafael Acosta	91
Figura 10. Orquesta Cumbia Colombia de Chucho Fernández	105
Figura 11. Marbetes del disco Justo Almario Quintet	113
Figura 12. Julio Arnedo y trío de jazz	147
Figura 13. Grupo Mamboré	160
Figura 14. Uso de pentatónicos en “Interlude”, compases 29 a 36.	217
Figura 15. Uso de patrones pentatónicos en “Interlude”, compases 38, 42 y 43, y 52	217
Figura 16. Frase de bebop en “Interlude”, compases 46 y 47	218
Figura 17. Fraseo de bebop en “Interlude”, compases 59 a 61	218
Figura 18. Escala pentatónica en “Interlude”, compases 63 a 72	218
Figura 19. Uso de escala pentatónica y técnicas extendidas en “Interlude”, compases 77 a 95	219
Figura 20. Partitura del tema y el solo de Justo Almario en la obra “Interlude” (Roy Ayers)	224
Figura 21. Ejemplos de patrones en escalas pentatónicas y diatónicas en la obra de Justo Almario	226
Figura 22. Ejemplos de fraseos jazzísticos en la obra de Justo Almario	227
Figura 23. Partitura de “La Chiva”, en tonalidad de concierto (concert pitch)	233
Figura 24. Escritura cruzada del contrabajo en “La Chiva”	234
Figura 25. Contrabajo en “La Chiva”	234
Figura 26. Tambora en el ritmo perillero	235
Figura 27. Tambora en ritmo de danza de garabato	235
Figura 28. Variación de la tambora del ritmo de merengue o puya de gaitas largas	235
Figura 29. Patrón del bongó en el sexteto palenquero	236
Figura 30. Patrón del bombo en el porro de banda, en la sección porro	236
Figura 31. Patrón del bombo en el porro de banda, en la sección bosá	236
Figura 32. Primeros 22 compases del solo de Arnedo en “La Chiva”	239
Figura 33. Inicio del tema “La Chiva”	242
Figura 34. Fragmento del solo de saxofón en “La Chiva” (3:57 y 4:04)	242
Figura 35. Sección A del pasillo “Coqueteos”, de Fulgencio García	244
Figura 36. Partitura de “Andanzas”	245
Figura 37. Base rítmica del pasillo	246
Figura 38. Partitura de “Andanzas” con cifrado, en tonalidad de concierto	249
Figura 39. Partitura de “Andanzas”: tema e improvisación de saxofón	255
Figura 40. Partitura del inicio de la improvisación de saxofón del tema “Clarinete Solo”	256
Figura 41. Carátula del disco Travesía (1996)	276
Figura 42. Captura de pantalla de video de Almario en concierto	277
Figura 43. La universidad como articuladora de los diferentes niveles del modelo ecológico	306
Figura 44. Espacios e interacciones de aprendizaje musical	308
Figura 45. Perfiles instrumentales ofrecidos en el programa de música	311
Figura 46. Géneros musicales más solicitados en el mercado laboral en Cartagena	353

LISTA DE AUDIOS

Audio 1. Tema “Qué bella tierra es Cartagena” (Rómulo Paz Barros)	57
Audio 2. Tema “Saltando en rock” (José Santiago Rossino)	61
Audio 3. Testimonio de Almario sobre su hogar en su primera infancia	82
Audio 4. Testimonio de Pello Torres, en relación a la enseñanza de Rafael Acosta	86
Audio 5. Testimonio de Almario sobre su pasión por la música en la primera infancia	87
Audio 6. Tema “El culebro”	88
Audio 7. Testimonio de Almario sobre la enseñanza de Rafael Acosta	90
Audio 8. Testimonio de Justo Almario de su niñez, tocando con la Banda Departamental	92
Audio 9. Testimonio de Almario sobre su estudio con Jorge Rafael Acosta	92
Audio 10. Testimonio de Almario sobre Pello Torres	94
Audio 11. Testimonio de Almario sobre su práctica de improvisar siendo niño	95
Audio 12. Testimonio de Almario sobre la muerte de sus padres adoptivos	96
Audio 13. Testimonio de Licho Almario sobre Justo con la Italian Jazz	97
Audio 14. Tema “Boptura” (Charlie Ventura)	99
Audio 15. Testimonio de Licho Almario sobre una presentación del Combo Di Lido	100
Audio 16. Testimonio de Almario sobre clases con Gabriel Uribe	101
Audio 17. Tema “Cumbia Del Monte” (Marco A. Posada)	102
Audio 18. Testimonio de Almario sobre sus inicios en el saxofón aprendiendo solos de jazz	103
Audio 19. Tema “Tabaquera” (Carlos Suaza)	105
Audio 20. Testimonio de Almario sobre sus aprendizajes con Peñaloza en San Andrés	107
Audio 21. Solo de Justo Almario en el tema “Pues no da pa más” (Justo Almario)	109
Audio 22. Testimonios de Almario y Peñaloza sobre la importancia de irse a USA	109
Audio 23. Testimonio de Almario sobre su ida a Miami y Texas	110
Audio 24. Testimonio de Almario sobre su aplicación a Berklee	112
Audio 25. Fragmentos de los temas “O Barquinho” y “No”, de Justo Almario Quintet	113
Audio 26. Testimonio de Almario sobre el llamado de Duke Ellington	114
Audio 27. Testimonio de Almario de la reacción de su abuela por sus aprendizajes en Berklee	116
Audio 28. Testimonio de Edy Martínez sobre su primer contacto con Justo Almario	117
Audio 29. Testimonio de Almario sobre su ingreso a la agrupación de Mongo Santamaría	117
Audio 30. Testimonio de Almario de un consejo que recibió de Mario Bauzá	119
Audio 31. Testimonio de Almario sobre su experiencia escuchando bandas en Nueva Orleans	119
Audio 32. Tema “Black Dice”, con Mongo Santamaría	121
Audio 33. Tema “Cumbia Típica”, con Mongo Santamaría	121
Audio 34. Temas “Searching” y “Everybody Loves the Sunshine”, en vivo con Roy Ayers	123
Audio 35. Tema “Vibrations”, en vivo con Roy Ayers, 1976	123
Audio 36. Fragmento del tema “2000 Blacks Got to Be Free” (09:47-12:15)	125
Audio 37. Testimonio de Almario sobre el disco Forever Friends	128
Audio 38. Tema “Abrazos y Besos” (Justo Almario)	130
Audio 39. Testimonio de Almario sobre “Street Sax”	130
Audio 40. Tema “Street Sax”	131
Audio 41. Tema “Cumbiamba”	133
Audio 42. Testimonio de Almario sobre su forma de estudiar	135
Audio 43. Testimonio de Almario sobre sus cualidades diferentes a las musicales	135
Audio 44. Testimonio de Amada González, madre de Antonio. Presentación de la familia	141
Audio 45. Testimonio de Arnedo sobre asistencia a presentación del grupo de Ellis Regina	145
Audio 46. Testimonio de Arnedo sobre su afición por la compra de discos	146
Audio 47. Testimonio de Arnedo en el que caracteriza a los compañeros de su padre	148
Audio 48. Testimonio de Arnedo sobre la noche del 23 de noviembre de 1983, en el Jazz Bar 93	152
Audio 49. Testimonio de Antonio en relación a su decisión de ser músico	153
Audio 50. Solo de saxofón tenor de Arnedo, tema “Macumbia” (Francisco Zumaqué)	155
Audio 51. Testimonio de Arnedo sobre el Grupo Boranda	158
Audio 52. Tema “Lamento de Concepción” (Tite Curet Alonso)	159

<i>Audio 53. Temas “I’ll Remember April”, y “Madalena” con el grupo de Plinio Córdoba</i>	161
<i>Audio 54. Testimonio de Arnedo sobre el grupo Mamboré</i>	163
<i>Audio 55. Testimonio de Arnedo sobre sus diez conciertos autogestionados</i>	163
<i>Audio 56. Testimonio de Arnedo en el que describe a Wally y su invitación a una reunión</i>	166
<i>Audio 57. Testimonio de Arnedo sobre su primera clase con Joseph Viola</i>	173
<i>Audio 58. Testimonio de Arnedo sobre su forma de estudiar</i>	173
<i>Audio 59. Testimonio de Arnedo en el que complementa su explicación sobre su forma de estudiar</i>	173
<i>Audio 60. Testimonio de Arnedo sobre la primera grabación de Travesía</i>	180
<i>Audio 61. Testimonio de Arnedo sobre la grabación de “La chiva”</i>	182
<i>Audio 62. Tema “Interlude” (Roy Ayers)</i>	216
<i>Audio 63. Mosaico con virtuosismo de Justo Almario</i>	228

INTRODUCCIÓN

Surgimiento y motivación del proyecto

Desde que era adolescente inicié un acercamiento y aprendizaje sobre el jazz de forma empírica. A mediados de la década del 90 la información que podía encontrar al respecto en Medellín era mínima: no había festivales, emisoras ni academias y, con contadas excepciones, no había intérpretes o docentes de jazz.¹ Incluso, no era fácil conseguir discos del género. Y no sobra decirlo: no había internet. En ese entonces era un apasionado del género: compraba los libros que encontraba, prestaba en las bibliotecas otros, escuchaba todo lo que podía, y asistía a los excepcionales conciertos que había del género en la ciudad (excepcionales en ambos sentidos de la palabra).² Aunque llevo dedicado las últimas dos décadas al estudio de las músicas tradicionales colombianas, no he dejado de lado el interés por el género, lo que incluso me llevó, entre otras cosas, a ser integrante de un grupo de jazz que tuvo un relativo reconocimiento a nivel nacional,³ y a ser profesor de Historia del Jazz y Ensamble de Jazz en la Universidad EAFIT (2013-2015).

Estudiando la historia del jazz en Colombia, encontré que era muy poca su presencia en el interior del país hasta la última o dos últimas décadas del siglo XX, época en la que se crearon los principales festivales y se comenzó a ofrecer como opción de educación superior (Ochoa 2010). Si bien en la primera mitad del siglo XX el jazz había servido de influencia para las orquestas de baile como las de Lucho Bermúdez y Pacho Galán en la Costa Caribe Colombiana, y el intercambio con el gran Caribe acercaba estas sonoridades

¹ La principal excepción fue el pianista y docente estadounidense Eugene Uman, quien vivió en la ciudad de 1995 a 1997, años en los que tuve la fortuna de ser su alumno y amigo, e incluso uno de sus más fieles y asiduos asistentes a sus conciertos y presentaciones.

² En particular, fueron especialmente significativos los conciertos de Irakere y del grupo de Gonzalo Rubalcaba, ambos en una misma semana de 1994 en el teatro Metropolitano.

³ El grupo se llamaba Polaroid (Pld). Con él participamos en varios festivales de jazz del país, grabamos dos discos y tuvimos un reconocimiento significativo en el incipiente mundo del arte en relación al género en el país, lo que se evidencia en que estamos mencionados en los dos principales textos dedicados al jazz en Colombia (Muñoz, 2007, p. 171, y Franco, 2013, p. 239).

a los músicos locales, en el interior del país fue una música muy poco interpretada, escuchada y difundida (Franco Gamez 2013; Muñoz Vélez 2007). Sin embargo, a fines del siglo XX y principios del XXI hubo una camada de músicos que estudiamos e interpretamos jazz y participamos en los diferentes festivales en esos años: el festival de jazz de EAFIT (en Medellín), el festival A jazz go (en Cali), así como el de Manizales y el festival Jazz al parque, en Bogotá. Los principales grupos que girábamos en dichos festivales, según recuerdo, fueron, entre otros, Curupira, Puerto Candelaria, Guafa Trío, Ensamble Sinsonte, y Polaroid, al cual pertenecía. A este conjunto de agrupaciones, que tomábamos tanto elementos del jazz como de músicas colombianas, distintos autores como Muñoz (2007), Franco (2013) y Valencia (2005) lo etiquetan como una nueva generación que responde a un auge del género en algunas ciudades del país.

Los integrantes de esta generación de músicos fuimos significativamente inspirados por la obra de Antonio Arnedo, en particular a partir de la producción de sus primeros cuatro discos que fueron publicados, en formato de cuarteto de jazz, entre 1996 y 2001, titulados *Travesía* (1996), *Orígenes* (1997), *Encuentros* (1998) y *Colombia* (2001).

Antonio Arnedo, quien nació el 11 de febrero de 1963, es un saxofonista bogotano descendiente de una familia de músicos del Caribe Colombiano. Aunque inició sus estudios de saxofón de forma empírica a los 20 años, se codeó con los principales intérpretes de jazz en la capital, fue el saxofonista de la primera grabación de jazz colombiano hecha en Colombia titulada *Macumbia*, a cargo de Francisco Zumaqué en 1983, y luego fue finalista del concurso mundial de saxofón del Thelonious Monk Institute en 1991 lo que le valió una beca para estudiar en el prestigioso Berklee College of Music en Boston entre 1992 y 1994, donde se graduó con honores. En 1996, a su regreso al país, grabó con la disquera local MTM el primero de los cuatro discos mencionados que constituyen el corazón de su obra: *Travesía*. Esta producción se ha reseñado en la prensa y en los trabajos sobre jazz en el país como un disco seminal que marcó la ruta del jazz en Colombia e influyó a una nueva generación de intérpretes del género (Bernal 2016; Franco Gamez 2013; Oliver G. 2009) llegando algunos a calificarlo como “el inicio de la modernidad en las formas del jazz colombiano” (Radio Nacional de Colombia 2018). Particularmente, su propuesta se consideró como la cristalización del diálogo entre el jazz y las músicas colombianas, por

lo que se percibía como una universalización de algunas de nuestras músicas locales.⁴

De esto se puede desprender que Antonio Arnedo fue, con su disco *Travesía*, el primer músico en interpretar jazz colombiano. Sin embargo, varios jazzistas del país habían grabado antes propuestas de jazz con músicas colombianas. Uno de ellos, quizás el músico y saxofonista colombiano de jazz con mayor reconocimiento internacional –por lo menos en cuanto a la cantidad de su producción, al nivel técnico de la misma, y a su posicionamiento dentro del medio jazzístico–, es el sincelejano Justo Almario. Almario nació el 18 de febrero de 1949. En 1968, a los 19 años, emigró a Estados Unidos y pronto se ganó una beca para estudiar música en el mismo Berklee School of Music (Boston). A las pocas semanas de haberse establecido en esta ciudad, fue convocado a tocar con la orquesta de Duke Ellington en reemplazo de su saxofonista Paul Gonsalves. Después de tocar con innumerables músicos de primer nivel en la escena jazzística estadounidense, en 1986 grabó su primer disco como solista titulado *Interlude*. Hasta este momento, ha grabado 12 discos a su nombre, y ha participado en más de un centenar de discos al lado de artistas como Mongo Santamaría, Herbie Hancock, Diane Reeves, Luis Miguel, Gonzalo Rubalcaba, Freddy Hubbard, entre muchos otros (Bassi Labarrera 2007).⁵ Muestra de su exitosa carrera son los innumerables reconocimientos que ha recibido, entre los que destacan cuatro premios Grammy por discos en los que ha participado.⁶

No obstante, a pesar de su palmarés, la obra de Justo Almario no suele ser mencionada como un referente significativo para los intérpretes de jazz en el país, y menos aún para la generación que se vio fuertemente influenciada por la obra de Antonio Arnedo, de la que hice parte. ¿Por qué pasaba esto? ¿Por qué la obra de Arnedo era referente para la

⁴ Incluso en 2016 cuando el disco cumplió 20 años, la prensa se refirió al hecho con calificativos como “20 años del nuevo jazz colombiano” (Rojas Ángel 2016). De hecho, con una idea similar fue lanzado el disco en 1996; así dice Humberto Moreno en sus notas al disco: “Colombia, creadora de grandes aportes rítmicos a la música del mundo, había tardado en incorporar al más universal de los géneros, el jazz, su especial acento autóctono” (Antonio Arnedo 1996).

⁵ La página web: cduniverse.com registra, a mayo 31 de 2018, 153 discos en los que aparece como intérprete.

⁶ Estos son: dos discos *Master sessions Vol. I y Vol II*, de 1994 y 1995 (Banda sonora de la película “Cachao... como su ritmo no hay dos”); el disco *Romance*, del cantante Luis Miguel; el disco *Misericordia*, de Andrae Crouch; y el disco *Frenesí*, de Linda Rondstadt. Almario también fue nominado en 2003 por su álbum *Bongó de Van Gogh*, en la categoría mejor álbum de jazz latino.

generación de músicos que iniciamos con el jazz en el país en los albores del siglo XXI y la obra de Almario, por el contrario, no se suele referenciar? ¿Qué hay detrás de la valoración de la obra de uno y la no referenciación de la del otro? De allí surgió, desde inicios del siglo XXI, mi primer interés por investigar sobre la obra de estos dos personajes.

Sin embargo, en los primeros años del presente siglo cambié mis principales temas de interés, y dejé de un lado el jazz para concentrarme en dos cosas: por un lado, me dediqué a investigar las músicas tradicionales afrocolombianas, y por otro, me apasioné por las crónicas, los perfiles, y en general por el periodismo literario. Dejé entonces de leer sobre historia del jazz y, en cambio, me apasioné por los textos de autores como Martín Caparrós (2014; 2016), Alberto Salcedo Ramos (2015; 2019), Alma Guillermoprieto (2017; 2008) y Leila Guerriero (2013; 2014). Encontré en estos géneros una manera sensible, interesante y útil de combinar lo estético y comunicativo con la investigación, y en particular con la investigación musical. Escribir crónicas, perfiles, entrevistas o biografías podría ser una manera de contribuir a la etnomusicología colombiana aportando datos, historias y fuentes primarias, así como de visibilizar y revalorar a personas y prácticas musicales, lejos del acartonamiento y los límites de la investigación académica convencional. Lo veía como algo a mitad de camino entre mis intereses musicales y mi pasión y estudio por la antropología, disciplina que había estudiado como maestría. Esto me llevó inclusive a escribir y publicar algunos textos de este tipo sobre algunos músicos del país.⁷

Esos eran mis intereses para 2018, cuando inicié mis estudios de doctorado en Artes en la Universidad de Antioquia. Ya para ese entonces vivía en Cartagena y había realizado varias investigaciones sobre músicas del Caribe colombiano, así que quise retomar mi interés en el jazz nuevamente a partir de las preguntas sobre Justo Almario y Antonio Arnedo ya mencionadas. ¿Por qué se valoraba tanto la obra de uno y pasaba prácticamente desapercibida la del otro, a pesar de su virtuosismo y su palmarés? Planteé entonces inicialmente realizar el proyecto de investigación con este interrogante como pregunta principal, y propuse desarrollarlo fundamentalmente a partir de entrevistas para la

⁷ Entre ellos está una entrevista (en coautoría con Alejandro Tobón) a la cantora y compositora Zully Murillo, un perfil sobre la cantautora y guitarrista Claudia Gómez, y un perfil biográfico sobre el compositor, arreglista y guitarrista Gustavo Díez (2015; 2012; 2016).

construcción de la biografía de cada uno. Así, nuevamente combinaría mis dos pasiones: la música –y la etnomusicología–, con el periodismo literario. Era consciente de que un requisito prácticamente ineludible para realizar una buena tesis era estar motivado, es decir, desarrollar un trabajo no solo que cumpliera con los requisitos de una investigación académica, sino con el que me sintiera a gusto. Mi motivación personal tenía que estar en primer plano.

Cuando cursaba el segundo semestre del doctorado me postulé a las Becas del Bicentenario, otorgadas por el Ministerio de Ciencia y Tecnología, resultando finalmente seleccionado como uno de los beneficiarios. Estas becas exigían el desarrollo de un proyecto que aportara a alguno de los componentes de los planes de desarrollo del departamento desde donde se presentaba. En mi caso, me presenté como docente del departamento de Bolívar, en cuyo plan había una línea sobre educación. En consecuencia, le di un giro a mi proyecto, en el cual planteé realizar un análisis de las maneras diferenciales en que ambos, en épocas y contextos diferentes, lograron una inserción exitosa en mundos del arte relacionados con el jazz, para, a partir de dicho análisis, ver qué aprendizajes podemos tomar de sus respectivos desarrollos humanos como músicos para trasladarlos a la educación superior en música, en concreto en el área de saxofón del conservatorio Adolfo Mejía de la Institución Universitaria Bellas Artes y Ciencias de Bolívar (Unibac), ubicada en Cartagena, institución a la que me encuentro vinculado desde 2018. Era una bonita oportunidad para que el proyecto se concretara en algo que influyera directamente en la población y en los estudiantes con los que me encontraba trabajando, así como una oportunidad inigualable para adentrarme en las teorías y reflexiones sobre pedagogía musical, campo que me era desconocido. En consecuencia, este proyecto plantea, a partir del análisis de las vidas y obras de los dos saxofonistas y jazzistas colombianos más renombrados, ver qué aprendizajes y enseñanzas se pueden tomar de sus desarrollos musicales, y cuáles se pueden replicar en la educación del saxofón en Unibac, por lo cual el texto concluye explícitamente con unos lineamientos para dicha institución. Este es finalmente el proyecto que desarrollo en esta tesis.

Es importante resaltar que, como consecuencia del proceso de investigación, si bien el proyecto presenta una fuerte crítica al modelo de conservatorio y a su aplicación en la

Institución, no partí de dicho cuestionamiento, sino que llegué a él a partir de la revisión a las investigaciones recientes sobre pedagogía musical y a lo descrito y analizado de los desarrollos humanos como músicos de nuestros personajes.

Antecedentes

Un antecedente relevante en cuanto al tipo de acercamiento propuesto, que pretende vincular la vida, la obra y el contexto histórico en el que se han desarrollado como músicos profesionales dos destacados músicos del país, es la obra de Norbert Elias, en concreto su trabajo “Mozart: Sociología de un genio” (1991). Allí Elias relaciona permanentemente la vida de Mozart —su psicología, su relación con su familia (en particular con su padre y la necesidad constante de amor tanto físico como emocional)—con la sociedad en la que se desarrolló y a la que se enfrentó, y cómo se relaciona esto con sus búsquedas artísticas y su propuesta estética en un contexto en el que la burguesía urbana estaba emergiendo como un grupo social con una presencia cada vez más significativa en las ciudades europeas durante los años que antecedieron la Revolución Francesa.

Como menciona Gina Zabludovsky Kuper, una constante en las obras de Elías es su idea de la imposibilidad de separar al individuo de la sociedad, lo que considera simplemente diferentes niveles de observación (Kuper 2015, 10). En el conjunto de su obra, Elias no solo teoriza que es fundamental la relación entre psicología y sociología (individuo y contexto), así como entre lo micro y lo macro, sino que lo ejemplifica en su manera de desarrollar este texto sobre el músico vienés. Es decir, si bien es frecuente que teóricamente se mencione la importancia de vincular vida, obra y contexto, son pocos los textos que logran desarrollar esta propuesta, en cuyo caso este trabajo de Elías es ejemplar.

Si bien no hay investigaciones sobre los modelos educativos de la enseñanza musical en Bolívar, hay antecedentes relacionados con el cuestionamiento por lo modelos de enseñanza de la música en Latinoamérica, a pesar de que, como plantean Carabetta y Duarte, hoy en día no abundan los trabajos que reflexionen y repiensen los modelos de enseñanza en la educación musical de nivel superior (2018, 16).

Desde la década de 1990 se ha cuestionado fundamentalmente el modelo de Conservatorio, de tradición europea, y su aplicación acrítica en las academias latinoamericanas, fenómeno que se inscribe dentro de prácticas de colonialismo cultural. Como ampliamos en el Capítulo V, las críticas se producen fundamentalmente por su desconexión con la realidad musical del contexto latinoamericano actual, lo que se explica a partir de entender su instauración como una práctica poscolonial que busca mantener unas jerarquías y criterios de valor, que en definitiva constituye una violencia epistémica en relación a las propias músicas y a sus formas de enseñanza y aprendizaje.

Sin embargo, más allá de una simple crítica a este modelo, “no se trata de denostar tradiciones sino de repensarlas, de ponerlas en tensión con lo nuevo, con otras lógicas y, así, salir a flote con argumentos más sólidos que aquellos que indican que algo fue así y no merece ser cuestionado” (Carabetta y Duarte Núñez 2018, 19)

En cuanto a la historia del jazz en Colombia, se ha escrito muy poco sobre el tema. Aparte de algunos blogs y notas de prensa, hay tan solo un libro, un capítulo de libro, y algunas tesis de pregrado dedicados al tema. El libro se titula *Jazz en Colombia*, escrito por el filósofo y melómano Enrique Muñoz Vélez, trabajo que hace un recuento de los principales músicos, agrupaciones y festivales de Jazz en Colombia desde las primeras décadas del siglo XX hasta inicios del siglo XXI (Muñoz Vélez 2007). Por tanto, es un texto valioso fundamentalmente por la cantidad de fuente primaria que suministra, constituyéndose en un valioso aporte para los estudios sobre el género, aunque presenta algunas debilidades metodológicas y conceptuales significativas en cuanto a sus análisis y descripciones (Bermúdez 2008).

El capítulo de libro se titula “Un breve recuento de la historia del jazz en Colombia”, escrito por Juan Carlos Franco Gamez (2013). En términos generales coincide con la información suministrada por Muñoz, pero en este caso se presenta con un rigor metodológico y conceptual importante, que redundo en análisis sugerentes sobre las distintas maneras en las que se ha asumido el jazz en el país en el pasado siglo. Se constituye entonces este trabajo como el primer texto con rigor académico que aborda y resume la presencia del jazz en Colombia y es por tanto un referente importante para los antecedentes del jazz en este trabajo.

Son pocas las tesis de grado que han abordado el tema del jazz en el país. Entre ellas destacan “Travesía: Hibridación y viajes del jazz en Colombia y su influencia en la música local”, de Rafael Oliver para optar al título de Historiador (2009), y “Danza y festina lente. Contextualización teórico-histórica musical de un arreglo y una composición original para formato mixto (ensamble de jazz)” de María Angélica Valencia, en la Carrera de estudios musicales (2005), ambos de la Pontificia Universidad Javeriana, sede Bogotá. Los dos textos trabajan la historia del jazz en el país, y coinciden en que el movimiento jazzístico era incipiente hasta mediados de la década de 1990, época en la que se creó un circuito de festivales en las principales ciudades, sin embargo, tan solo Bogotá y Medellín generaron un movimiento de músicos y estudiosos del jazz que dio incluso paso a la apertura de énfasis de jazz dentro de facultades de música.

Finalmente, si sobre el jazz en Colombia se ha investigado y escrito poco, sobre los músicos que nos conciernen son aún menos numerosos los trabajos académicos. De Antonio Arnedo tan solo tenemos referencia de la tesis de maestría de Franco Gamez titulada “Análisis de la obra del músico Antonio Arnedo” (2007), que tan solo aborda los aspectos netamente musicales de algunos de sus discos.⁸ De Justo Almario no he encontrado ningún trabajo que aborde su vida o su obra, con excepción de un artículo de prensa (duplicado en un blog) y un documental corto para la televisión regional (Telecaribe), ambos realizados por Rafael Bassi Labarrera (2007; 2009), que presentan un breve recuento de su trayectoria musical. En resumen, de ambos carecemos de trabajos biográficos, historiográficos o musicológicos de sus vidas y obras.

Marco teórico y metodológico: el modelo ecológico de Urie Bronfenbrenner (1987) en diálogo con los mundos del arte de Howard Becker (2008)

Como he expuesto, esta investigación parte de la descripción y análisis de la vida y obra de dos músicos, jazzistas y saxofonistas colombianos. Reconstruir entonces sus historias

⁸ No he conseguido acceso a la tesis. La breve información que aquí suministro la obtuve de una conversación personal con el autor.

de vida como músicos es un elemento central de esta tesis. Sin embargo, en nuestro medio, las biografías, autobiografías e historias de vida se suelen asociar con el periodismo y la literatura, y por tanto no son usualmente validadas como conocimiento académico desde las ciencias sociales y humanidades. En el caso concreto de la etnomusicología, hasta hace pocos años las principales relaciones que se buscaban, como su mismo nombre lo indica, era entre músicas y comunidades, entre sonidos y cultura, dejando de lado las particularidades de los individuos, con sus propias características y agencias.⁹

Esta validación por el género biográfico, sin embargo, no es nueva, ni se produjo desde la etnomusicología o la musicología. Desde los estudios históricos se dio años antes un giro similar: las historias de vida, así como las microhistorias, han ganado relevancia en las últimas décadas y se ha visto su importancia para la comprensión de fenómenos sociales, a pesar de que durante buena parte del devenir de la disciplina, las biografías fueron vistas con desdén (Ginzburg 2009; Burke 1993). Así lo resume Ospina:

Con todo, a pesar de tales turbaciones al interior del fuero académico de los historiadores, la biografía y la mirada microhistórica, y con ellas, la aplicación de herramientas y conceptos procedentes de la antropología ha arrojado muy buenos resultados. Más allá de las peculiaridades cotidianas que se pueden conocer sobre la vida de un personaje, la biografía histórica constituye una valiosa ventana hacia el pasado, y en particular, hacia asuntos relacionados con la historia de la cultura y de las sociedades, asuntos que muchas veces resultan desatendidos, malinterpretados o simplemente ignorados en las vertientes más amplias de la historia. No hay duda de que buena parte de la renovación que se reconoce en los terrenos de la historia cultural y de la antropología histórica ha sido el resultado de novedosas indagaciones alrededor de la incidencia de ciertos aspectos culturales sobre vidas particulares. (Ospina Romero 2017, xii, xiii)

El historiador François Dosse habla de tres épocas de la biografía: la heroica, la modal y la hermenéutica. En la primera se buscaba exaltar a un personaje, verlo como la encarnación de los valores de una sociedad. En la segunda la biografía simplemente servía para ilustrar cómo el individuo era reflejo de su tiempo, en una mirada estructuralista de la historia. En

⁹ En años recientes han salido publicados algunos textos resultado de tesis de maestría que abordan desde la musicología biografías de artistas colombianos, entre los que destacan el trabajo de Luis Gabriel Mesa Martínez sobre la pianista Maruja Hinestrosa (2014), y el de Sergio Ospina Romero sobre el compositor Luis A. Calvo (2017).

la actual, la hermenéutica, se retoma el papel del individuo, su singularidad, no para exaltarlo o verlo solo como reflejo de una sociedad, sino para mirar su agencia, su individualidad, sus maneras de afrontar y cambiar el momento histórico en el que su vida se desarrolla, desde una visión interpretativa, reflexiva y hermenéutica (Dosse 2007).

Hablamos entonces de que en las décadas de 1960 y 1970 se produjo una revalorización del individuo como sujeto de estudio, lo que a su vez ha validado la realización de biografías e historias de vida como ventana para conocer fenómenos sociales. Esta validación se ha producido en la historia (Dosse, 2007) desde corrientes como la microhistoria (Ginzburg 2009), la historia oral (Burke 1993; Prins 1993) y la historia inmediata (Lacouture 1995); desde la antropología en la antropología cultural (Geertz 1996); desde la sociología tomando el aporte de Elias (1991); y desde la psicología con el constructivismo (Piaget 2001) y el modelo ecológico (Bronfenbrenner 1987). En la etnomusicología a partir del modelo de análisis de Rice (2001) que, a diferencia del de Merriam (1964), incluye al sujeto como factor, además de diversos autores que han trabajado la relación contexto-individuo (Ruskin y Rice 2012; Tomlinson 1984). Esto se articula, en particular en Latinoamérica, con el auge del periodismo literario, en especial con los géneros de crónica y biografía (Herrscher 2018).

Inclusive, así como existía la musicología comparada, en la historia se están trabajando las historias de vida comparadas como una forma de comprender, precisamente a través de la comparación entre las historias de vida de dos sujetos, aspectos particulares de las sociedades (Ospina Romero 2017, xiv-xv).

Uno de estos aspectos, puede ser precisamente su utilidad para la reflexión sobre educación y pedagogía musical. Al respecto, Andrés Samper Arbeláez (en entrevista realizada por Sarmiento y Carabetta), quien es uno de los más destacados investigadores sobre la educación musical en Colombia, afirma que una buena forma de enfrentar preguntas sobre el tema es a través de “aquello que nos cuentan las personas sobre cómo viven, sienten y se relacionan con la música en las distintas facetas de su vida” (2018, 123-24). En un sentido similar, Silvia Carabetta, quien es quizás la principal investigadora sobre docencia musical en Latinoamérica, plantea, junto con Darío Duarte Núñez, que:

En la actualidad, dentro la investigación cualitativa en el campo educativo podemos encontrar un importante número de trabajos que demuestran un interés en construir conocimiento a través de las narrativas personales, en lo que se ha dado en llamar el giro narrativo. Esto se debe, principalmente, a que un enfoque narrativo hace posible retratar un fenómeno en estudio mediante la experiencia vivida por los sujetos implicados [...] Trabajos provenientes del campo de la psicología, como el de Jerome Bruner, y de la filosofía, como el Paul Ricoeur, han puesto el acento en la construcción del mundo de la vida por parte de los sujetos a través de las narrativas, entendidas como relatos singulares de una experiencia personal desde una dimensión que tiene en cuenta lo emotivo” (Carabetta y Duarte Núñez 2018, 131).

Desde la Historia, y en general desde las ciencias sociales, las biografías suelen realizarse sobre personajes fallecidos, como el caso de los ya mencionados trabajos sobre Luis A. Calvo y Maruja Hinestrosa. En nuestro caso, resonando con el giro narrativo, las biografías del presente trabajo son sobre dos personajes no solo vivos, sino plenamente vigentes y activos como músicos, y con un futuro amplio y promisorio. Esto nos permitió construir sus vidas musicales fundamentalmente a partir de sus propios relatos, a través principalmente de entrevistas a profundidad realizadas para este proyecto, complementadas con entrevistas y testimonios dados a algunos medios de comunicación y que se encuentran de libre acceso online, de manera que los textos aquí contruidos están a medio camino entre la biografía y la autobiografía.

Partimos entonces de un trabajo biográfico. ¿Cómo organizar, analizar y comprender el desarrollo de sus vidas musicales? Quizás la clave nos la brindó el reconocido sociólogo Norbert Elias, a través de su famoso texto biográfico sobre Mozart (Elias 1991). Como menciona Kuper, una constante en las obras de Elías es su idea de la imposibilidad de separar al individuo de la sociedad, lo que considera simplemente diferentes niveles de observación (Kuper 2015, 10). En el conjunto de su obra, Elias no solo teoriza que es fundamental la relación entre psicología y sociología (individuo y contexto), así como entre lo micro y lo macro, sino que lo ejemplifica en su manera de desarrollar este texto sobre el músico vienés.

Tenía todo el sentido buscar herramientas de la psicología en este proyecto por dos motivos: primero, porque ofrece teorías para organizar y analizar los desarrollos de la vida de las personas, lo que en psicología se llama *desarrollo humano*, y por tanto servirían de marco teórico para el desarrollo y análisis de las biografías. Y segundo, porque

precisamente al abordar el desarrollo humano, la psicología es central también para las teorías de la educación, que constituye el fin del presente trabajo.

En consecuencia, encontramos en la teoría ecológica –y su posterior derivación a bioecológica– del desarrollo humano, propuesta por el psicólogo Urie Bronfenbrenner, un modelo no solo teórico sino metodológico para el abordaje de las biografías de nuestros personajes, el cual adoptamos. Veamos a continuación dicho modelo.

La teoría (bio)ecológica del desarrollo humano

Esta es una propuesta teórica y metodológica para el estudio del desarrollo humano. Su creador fue Urie Bronfenbrenner (Rusia 1917 – USA 2005), un destacado psicólogo quien se cuestionó, siguiendo los planteamientos de Vigotsky (Collodel Beneti et al. 2013, 91) la forma en la que se abordaba en los estudios psicológicos la vieja dicotomía entre *nature* y *nurture* (naturaleza y crianza). En 1979 publicó su primer libro en el cual esboza su propuesta a la que denominó “teoría ecológica del desarrollo humano”. Con el paso de los años, y ante algunas críticas puntuales dadas por otros y por él mismo al uso de dicha teoría, Bronfenbrenner publicó numerosos artículos y trabajos en los cuales propuso ajustes a su modelo inicial, desarrollando un nuevo modelo al que llamó ya no ecológico sino bioecológico.

A pesar de sus diferencias, ambos modelos son similares, y constituyen una propuesta teórica metodológica para el estudio y análisis del desarrollo humano. En términos genéricos, su propuesta es contextual, y busca una manera lógica de ordenar la inmensa cantidad de informaciones y datos diferentes relacionados con el desarrollo de vida de una persona, teniendo presente que este se da tanto por aspectos genéticos y comportamentales como por el contexto en el que se desarrolla. A continuación, describiremos primero su modelo ecológico, y luego sus ajustes en el modelo bioecológico.¹⁰

¹⁰ Como ya dijimos, Bronfenbrenner explicó su modelo ecológico en su texto “The ecology of human development”, de 1979, publicado por primera vez en español bajo el título “La ecología del desarrollo humano” (1987). Los cambios al modelo, que denominó bioecológico, por el contrario, no los explicó con claridad en un texto en particular sino que los fue adicionando en sus siguientes publicaciones. Por tanto, otros autores que han analizado su obra han resumido de manera más clara y pedagógica ambos modelos y

En el modelo ecológico, Bronfenbrenner plantea organizar los elementos relacionados con el desarrollo humano en cuatro niveles concéntricos, cada uno con un mayor o menor grado de relación con el individuo, pero todos interrelacionados, a los que llamó *microsistema*, *mesosistema*, *exosistema* y *macrosistema*. Veamos un mapa ilustrativo de estos niveles:

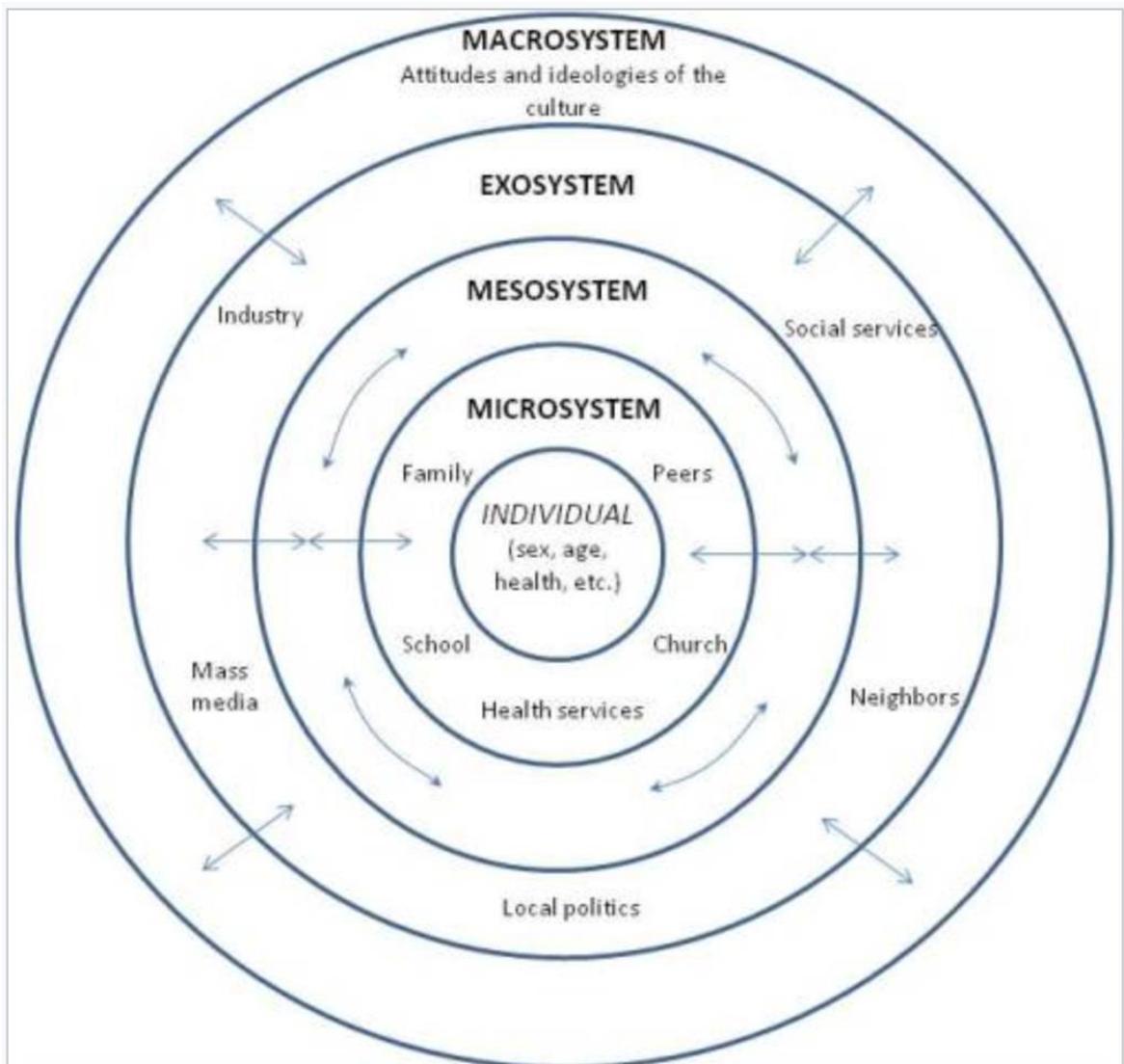


Figura 1. Modelo ecológico de Bronfenbrenner

es en ellos en quienes nos basamos para su exposición (Narvaz y Koller 2004; Collodel Beneti et al. 2013; Papalia, Feldman, y Martorell 2012), apoyados en su texto original (Bronfenbrenner 1987).

Fuente: Wikipedia. Disponible en:

https://es.wikipedia.org/wiki/Teor%C3%ADa_Ecol%C3%B3gica_de_Bronfenbrenner

Consultado agosto 22 de 2020.¹¹

Como se aprecia, es un modelo que plantea la relación entre el individuo y su entorno, a partir de niveles concéntricos que van desde el contexto y las relaciones más cercanas y particulares, hasta las más lejanas y generales, todos interrelacionados y que afectan en conjunto su desarrollo humano. Es un modelo que parte del sujeto, el cual se encuentra en el centro del mismo, pero que busca organizar por niveles las diferentes maneras en que el entorno influye en su desarrollo humano. Veamos cada uno de los cuatro niveles:

Microsistema: se refiere al entorno más cercano del individuo, como la familia, la escuela, el grupo de amigos. No se refiere solo a las personas que lo conforman, sino también a los espacios que habitan. El microsistema lo conforman las actividades, los roles sociales y las relaciones interpersonales cara a cara, es decir, las que el individuo experimenta personalmente. El término experiencia es central, ya que va más allá del hecho en sí para indicar la manera en que la persona da significado al hecho vivido. “Esta estructura permite, como contexto principal de desarrollo, que el individuo observe y se involucre en actividades conjuntas, cada vez más complejas, con el auxilio directo de personas con las cuales él tiene una relación afectiva positiva, y que ya poseen conocimientos y competencias que el aún no posee” (Collodel Beneti et al. 2013, 93).

Mesosistema: son las relaciones entre los distintos elementos del microsistema (la familia con la escuela y los amigos del barrio), conjunto que se amplía o cambia cuando la persona migra, se muda o empieza a frecuentar otro ambiente.

Exosistema: son los ambientes con los cuales la persona no tiene una relación directa o no frecuenta como un participante activo, pero que inciden indirectamente en su desarrollo al afectar a sus microsistemas. De este exosistema hacen parte, por ejemplo, el trabajo de sus padres, la comunidad en la que la familia está inserta, y el apoyo social.

¹¹ En numerosos textos de psicología se encuentran similares diagramas ilustrativos del modelo, como por ejemplo el trabajo de Papalia et al. (2012, 36) y el de Collodel Benetti et al. (2013, 95). Sin embargo, escogí presentar el diagrama de Wikipedia por considerarlo más claro y detallado.

Macrosistema: es el contexto más amplio y alejado pero que permea todos los demás sistemas: la cultura, los valores de la sociedad, las legislaciones, los cambios macroeconómicos, las ideologías, las formas de gobierno. Implica tanto la cultura en la que la persona vive como la subcultura particular en que está inserta (Narvaz y Koller 2004, 58-59).

Bronfenbrenner añadió un quinto elemento, transversal a todos los demás: el tiempo, que permite ver los cambios y continuidades en el desarrollo a lo largo del ciclo de vida, tanto de la persona como del entorno. Lo divide en *microtempo* (para pequeños episodios), *mesotempo* (para cambios en semanas o meses) y *macrotempo* (para grandes periodos de tiempo). En su terminología, cuando se da un cambio en el contexto lo denomina transición ecológica (que se da, por ejemplo, cuando se cambia de ciudad, o de trabajo).

A pesar del éxito, amplio empleo y difusión del modelo, no solo para la psicología sino en general para observar el desarrollo humano en diversos contextos y disciplinas, a partir de la década de 1990, Bronfenbrenner propuso un modelo nuevo que complementaba esta teoría. Lo creó porque encontró que la aplicación que se le estaba dando a su modelo ecológico se estaban centrando de manera desbalanceada en el contexto, descuidando los aspectos hereditarios y genéticos del individuo. Propuso entonces el modelo conocido como P-P-C-T (persona, proceso, contexto y tiempo), que conforman la base de su teoría bioecológica. Veamos cada elemento:

Persona: implica reconocer las diferencias biológicas, las construidas en la interacción con el ambiente, de cada individuo, así como su capacidad de agencia.¹²

Proceso: se refiere a la relación, recurrente y duradera, del individuo con el entorno. Distingue dos tipos de procesos: los proximales y los distales; los primeros remiten a la interacción que se da de manera más cercana y constituyen en este nuevo modelo el principal aspecto a investigar ya que son los principios motores del desarrollo. Los

¹² Bronfenbrenner considera que las características de las personas se dividen en 3 grupos: 1. Fuerza: son las actitudes (tanto positivas como negativas) que contribuyen al empuje o detenimiento de los procesos; 2. Recursos biopsicológicos: las aptitudes de la persona, sus capacidades o incapacidades; 3. Demandas: características que te estimulan o no a algo: la edad, el físico, el género, la etnia.

procesos proximales son las relaciones, cara a cara, entre las personas, los objetos y los símbolos.

Contexto: Conformado por los cuatro sistemas expuestos anteriormente: micro, meso, exo, y macrosistema.

Tiempo: Es la variable que atraviesa los cuatro sistemas anteriores. Lo divide en corto, mediano y largo plazo (los denomina micro, meso y macro tiempo).

Como se aprecia, ambos modelos son similares, aunque en el modelo bioecológico se enfatiza en la importancia de la persona, con sus características particulares y su agencia.

Desde su formulación, esta teoría se ha utilizado con frecuencia para hacer investigaciones en el campo de la psicología, especialmente en estudios sobre el comportamiento infantil. Sin embargo, su influencia también se ha extendido a otras áreas del conocimiento, pues se ha utilizado como un modelo para analizar y comprender diversos fenómenos en ciencias sociales, en particular en temas educativos, básicamente retomando su idea de la importancia multifactorial del contexto para el desarrollo y las condiciones de vida de las personas. Destaca que la relación entre el individuo y el entorno es bidireccional, afectándose mutuamente: no solo el contexto afecta a la persona, sino que la persona interviene y cambia el contexto. En términos generales es un modelo de psicología del desarrollo, y es un enfoque del desarrollo a lo largo de la vida, en el cual se pone énfasis en las influencias de ida y vuelta entre el desarrollo del individuo y el contexto en el que se da.

Un aspecto central en su teoría, y que considero de especial virtud, es que no busca enfocarse ni en el sujeto ni en el contexto, ni siquiera en ambos por separado, sino en las interacciones entre ambos y los procesos que allí se dan. Así lo define el propio autor: “As características da pessoa em dado momento de sua vida são uma função conjunta das características individuais e do ambiente ao longo do curso de sua vida naquele dado momento” –citado en Narvaz y Koller (2004, 53)–. En pocas palabras, este modelo es una forma que considero efectiva y coherente de organizar la información y que permite ver la

relación entre el sujeto y el entorno, y cómo se afectan mutuamente, en un periodo de tiempo.¹³

Tres características la hacen también una teoría que se acerca a mis concepciones y preferencias en el campo de la investigación. De un lado, es una teoría emparentada con la fenomenología, al poner en primer plano la subjetividad (por ello las autobiografías). Aunque hace énfasis en el contexto, siempre está presente la capacidad de agencia del individuo, no solo en relación a lo que hace sino cómo esta agencia afecta también los micro, meso y exosistemas. De otro, el modelo no solo destaca por su relación entre el sujeto y el contexto, sino por no tomar al sujeto como objeto de estudio, sino precisamente en calidad de sujeto, lo cual rompe con la separación entre sujeto-objeto de investigación, característica de las tradiciones positivistas. Sin embargo, considero que las palabras de Collodel Beneti et al. son las que mejor resumen la importancia del modelo ecológico

Antes dele [Bronfenbrenner], os psicólogos estudavam a criança, os sociólogos a família, os antropólogos a sociedade, os economistas o cenário econômico da época e os cientistas políticos debruçavam-se sobre a estrutura e a conjuntura de uma determinada sociedade (Ceci, 2006). Com seu conceito inovador referente à bioecologia do desenvolvimento humano, todas essas instâncias –do indivíduo às estruturas políticas– são vistas como parte conjunta do curso de vida do indivíduo, envolvendo tanto a criança quando o adulto. (Collodel Beneti et al. 2013, 97)

Desde su formulación, el modelo ecológico ha sido ampliamente utilizado para diversas investigaciones, principalmente desde la psicología, pero también en pedagogía y antropología, para estudiar el desarrollo humano; lo consideramos, por tanto, un modelo ideal para nuestro trabajo, tanto por su utilidad para el desarrollo de las biografías, como

¹³ Collodel Beneti lo resume así: “el desarrollo ocurre a través de la interacción entre personas en desarrollo y los cinco contextos –micro, meso, exo, macro y cronosistema– interconectados, que se influyen, promoviendo la interacción y el desarrollo en una construcción que alberga desde el grupo más próximo hasta la realidad más distante que alcanza e impregna la vida social [...]. El desarrollo humano es, en este espectro, interactivo y contextualizado, y el individuo no es un ser pasivo. En lugar de eso, es interactivo, copartícipe del propio proceso de desarrollo, y él también depende de otros que con él interactúan” (Collodel Beneti et al. 2013, 95).

para la formulación de los lineamientos finales que, al fin y al cabo, son también lineamientos para el desarrollo humano.

Utilizamos entonces el modelo ecológico del desarrollo humano para la estructuración del presente trabajo. Sin embargo, este modelo, al ser formulado desde la psicología, no contempla un elemento central en la vida de nuestros personajes: su obra, es decir, su producción musical. ¿Cómo ver la relación entre la obra de arte y el contexto en el que se desarrolla e inserta? Una de las teorías más importantes al respecto fue desarrollada por el sociólogo Pierre Bourdieu, a través de los conceptos de *campo* y *habitus* (Educatina s. f.; Bourdieu 2016; 1995; Wacquant 2005). No obstante, el concepto de *Mundos del arte*, desarrollado por el también sociólogo Howard Becker en su texto “Los mundos del arte: sociología del trabajo artístico” (2008), lo consideramos más pertinente porque, además de teorizar la manera en que un artista y su obra se insertan en un campo artístico o mundo del arte (según usemos el término de Bourdieu o el de Becker), propone unas posibilidades de inserción, a través del concepto de *convención*, construyendo entonces no solo un marco teórico sino también metodológico para el análisis de la relación entre obra y contexto.

Si bien explicaremos más adelante con mayor detalle el concepto de Mundos del Arte, resaltamos por ahora que Becker plantea unas posibilidades de inserción del artista y de la obra en un mundo del arte, mostrando que el éxito en términos de reconocimiento, prestigio y difusión de un artista se dan en la medida en que haya acople entre lo que el mundo del arte espera y la obra que el artista desarrolla. En este sentido, su teoría tiene importantes puntos en contacto con el modelo ecológico de Bronfenbrenner, el cual plantea algo similar en términos no de la obra sino del desarrollo humano, permitiendo la articulación entre ambas teorías. Según Bronfenbrenner, como resumen Narvaz y Koller, la relación entre el individuo y su entorno podría producir uno de dos tipos de cambios en el individuo, en su desarrollo evolutivo: 1. Habilidad para adaptarse y autodirigir el comportamiento dentro de un dominio del desarrollo (“efectos de competencia: adquisición y desarrollo de conocimientos, habilidades y capacidades para conducir y direccionar su propio conocimiento”) o 2. Dificultad para mantener el control del desarrollo (“efectos de disfunción: manifestación recurrente de dificultad en mantener el control y la dirección del comportamiento”) (Narvaz y Koller 2004, 53-54). Por tanto, el desarrollo humano está

entonces íntimamente relacionado con la manera en que la persona se adapta al contexto, habiendo más desarrollo cuando se adapta que cuando no.

En este orden de ideas, si bien estructuramos el presente trabajo principalmente a partir del modelo ecológico de Bronfenbrenner, este lo complementamos fundamentalmente con el concepto de Mundos del arte y la teorización que Becker plantea para mirar la relación entre sujeto, obra y contexto.

Luego de exponer el marco teórico y metodológico, a continuación describiremos el orden de la tesis y cómo entran en diálogo las teorías de Bronfenbrenner y Becker aquí propuestas.

Desarrollo y contenido de la tesis

Antes de insertarnos en las vidas y obras de nuestros personajes, consideramos pertinente conocer el contexto en el que se desarrollaron. En términos del modelo ecológico, nos referimos al macrosistema. Sin embargo, así como una biografía es siempre parcial e incompleta, el macrosistema, por definición, es inabarcable por su inconmensurabilidad. En este sentido, reconstruiremos el macrosistema en la vida de nuestros personajes exclusivamente centrados en sus mundos del arte, en particular en el mundo del arte del jazz, con énfasis en Colombia, lo que nos brinda el contexto para entender las decisiones y rutas de nuestros personajes, y sus formas de insertarse en dicho mundo.

El primer capítulo, por tanto, desarrolla el macrosistema, centrado en los mundos del arte de nuestros personajes. Iniciamos este capítulo haciendo un recuento por las múltiples y variadas definiciones del jazz, evidenciando la polisemia del término y cómo puede ser usado con diferentes significados según el contexto, el momento y el lugar de enunciación. Luego hacemos una descripción del mundo del arte del jazz en Colombia, a partir de dos preguntas básicas: primero, nos interrogamos qué tipos de jazz tuvieron presencia en el país durante el siglo XX, y segundo, qué tan relevante fue dicha presencia, en términos de producción y consumo. Este macrosistema nos permitirá entender el mundo del arte del jazz en el país previo y durante las vidas de nuestros personajes, lo cual será fundamental

para comprender luego sus desarrollos humanos como músicos, y sus particulares decisiones, tanto en el caso de Arnedo quien construyó su vida en el país, como en el caso de Almario quien la desarrolló en el exterior.

Luego de dibujar el mundo del arte del jazz en el país, en el segundo capítulo desarrollamos el microsistema en la vida de nuestros personajes, a partir de la reconstrucción de sus historias de vida. Como señala Dosse, la biografía, más que abrazar una vida en su conjunto, ofrece retazos que tienen un valor paradigmático; la biografía nunca puede ser completa: es tan solo un retrato, un perfil, un relato parcial del biografiado. En sus palabras “El biógrafo no puede aspirar, ni siquiera a costa de una investigación tan exhaustiva como sea posible, a ninguna clave que venga a saturar el significado de su relato de vida” (Dosse, 2007, p. 377). En este sentido, las biografías aquí desarrolladas no son completas, ni abarcan todos los aspectos de la vida de nuestros personajes, sino que se centran exclusivamente en sus desarrollos humanos como músicos y en particular como músicos de jazz, que es el principal género musical con el cual se han vinculado.

La principal fuente de información para construir estas biografías fue la realización de 13 entrevistas a profundidad con nuestros personajes realizadas entre enero de 2019 y junio de 2021. De estas 13 entrevistas, cuatro fueron con Almario y tuvieron una duración en total de cinco horas y cuarenta y siete minutos, y nueve fueron con Arnedo que sumaron ocho horas y treinta y un minutos. Transcribí personalmente todas estas entrevistas, lo que sumó 291 páginas.¹⁴ Esta información la complementé con algunas entrevistas disponibles online, tanto en formato de video como de texto. Ambas biografías inician desde antes del nacimiento de cada uno, y culminan en 2001, año en el que se grabó el disco *Colombia*, cuarto y último disco de Antonio Arnedo con su emblemático cuarteto, discos que en conjunto constituyen su principal obra y lo posicionaron como el más importante jazzista colombiano en el país. Concluimos este capítulo con un breve análisis de las biografías musicales aquí construidas, desde dos perspectivas: una que nos ayudará a entender su forma de inserción en el mundo del arte del jazz y que influirán en las obras realizadas (a partir de la teoría de Mundos del Arte de Becker y sus conceptos de *profesional artista* y

¹⁴ Agradecemos nuevamente a ambos por su amabilidad y generosidad. Agradezco también a Jorge Otero, quien me facilitó el contacto con Justo Almario y me acompañó a la primera entrevista.

profesional artesano), y otra desde una reflexión sobre sus formas de aprendizaje, que irá dando pistas y construyendo evidencias para la elaboración de los lineamientos para la educación musical en saxofón en el nivel superior.

Luego de la presentación del macro y el microsistema, en el tercer capítulo describimos la obra musical de nuestros personajes. En él, explicamos y utilizamos la teoría de Mundos del Arte de Becker quien, a partir del concepto de convenciones, brinda cuatro posibilidades para la inserción de un artista, a través de su obra, en un mundo del arte, a las que denomina *artista integrado*, *artista rebelde*, *artista popular* y *artista ingenuo* (2008). Esta inserción, depende de qué tanto el artista respete o no las convenciones dentro de un mundo de arte, y esto es lo que desarrolla el capítulo: una descripción de las convenciones empleadas en la obra de cada uno de nuestros personajes, evidenciando qué tanto siguen o desafían las convenciones establecidas.

En estos tres capítulos iniciales construimos los datos y brindamos unos análisis preliminares en cada uno de ellos sobre el contexto, las vidas y obras de nuestros personajes. En consecuencia, es necesario un análisis en el cual pongamos en diálogo los datos y análisis de estos tres capítulos iniciales, es decir el contexto (macrosistema), las biografías (microsistemas) y las obras (lo que le suma un nivel al modelo ecológico). Esta relación entre los diferentes niveles se denomina mesosistema y es lo que desarrollamos en el capítulo IV. Para poder hacer una lectura de la relación entre estos niveles, nos apoyamos en la teoría de la aculturación, tomada nuevamente de la psicología, en este caso de la denominada psicología transcultural, desarrollada fundamentalmente por John Berry (1997). Como ampliaremos en este capítulo, esta teoría se pregunta por la manera en que un sujeto, luego de un proceso de migración, se relaciona con una nueva cultura. Proponemos allí ver a nuestros personajes como migrantes musicales: artistas que pasaron fundamentalmente de interpretar músicas de consumo local como la salsa, el porro o el bolero, a interpretar un género entendido fundamentalmente como foráneo: el jazz. En el análisis expuesto en este capítulo argumentamos que, acorde con esta teoría, Almario utilizó una estrategia *asimilacionista* (mimética) con la nueva cultura en la que se insertó: los circuitos de jazz en Estados Unidos. Por el contrario, Arnedo optó por una estrategia *integracionista*, es decir, una en la cual retomó elementos del jazz y se insertó allí, pero manteniendo características y convenciones de sus propias músicas. En definitiva, fueron

posturas que les permitieron una consonancia entre sus obras y los mundos de arte en que se insertaron, algo logrado a partir de una alineación de los diversos niveles del modelo ecológico: sus posturas personales, y el micro, exo y macrosistema.

Todos los capítulos anteriores constituyen el insumo para desarrollar los lineamientos para la educación musical en el nivel superior que desarrollaremos en el Capítulo V, como conclusión de la tesis. Las enseñanzas que recogimos de sus trayectorias y formas de inserción en mundos del arte como saxofonistas, las pondremos en diálogo con trabajos, reflexiones y teorías sobre pedagogía musical, y a partir de allí brindamos unos lineamientos en concreto para el área de saxofón del Conservatorio Adolfo Mejía, de la Institución Bellas Artes y Ciencias de Bolívar, en Cartagena, Bolívar, institución a la que me encuentro vinculado como docente desde 2018.

Iniciamos este último capítulo con un breve estado del arte sobre las reflexiones sobre el qué y el cómo de la educación musical, en donde se evidencia que los diferentes pensadores y pedagogos se han centrado más en cómo enseñar la música, y no en qué tipo de música enseñar; además, se han enfocado fundamentalmente en la educación formal para el nivel básico o medio, y no para el nivel universitario, es decir, para la reflexión sobre la enseñanza de la música como profesión. Al ser el modelo de conservatorio centroeuropeo el predominante en la educación musical de nivel superior en Colombia, y en Latinoamérica, y específicamente el modelo adoptado en Unibac, ahondaremos en las críticas a la pertinencia de dicho modelo, planteadas fundamentalmente a raíz de su desconexión con el contexto local, y por tanto su separación de las músicas populares que constituyen no solo los géneros en los cuales los estudiantes se encuentra habitualmente enculturados, sino que son los principales géneros requeridos en el mercado laboral de los músicos en la ciudad. A partir de estos antecedentes, expondremos las características particulares de nuestra propuesta de lineamientos, fundamentalmente como resultado de el marco teórico y metodológico aquí desarrollado. Luego, desarrollamos la manera en que la universidad, como institución privada o pública de educación superior, se articula con el modelo ecológico expuesto, lo que nos da el soporte teórico para la formulación de los lineamientos. Finalmente, hacemos un breve resumen de la Institución, y en particular el programa de música y el área de saxofón, para la cual planteamos los distintos lineamientos, los cuales dividimos en lineamientos conceptuales (qué enseñar),

pedagógicos (cómo enseñar), y de habilidades, tanto blandas como duras, que conforman en conjunto una propuesta concreta que redunde en una educación más eficaz y efectiva, y pertinente para el contexto, el estudiante y la Institución.

Coda

Según algunos autores, uno de los legados más importantes de Urie Bronfenbrenner fue su insistencia en que las personas no solo deben esforzarse por una mejor comprensión del desarrollo humano, sino que también deben tomar dicho conocimiento para mejorar la vida de las personas (Collodel Beneti et al. 2013, 98). Esta es una apuesta política importante que debería estar en primer plano en cualquier proyecto de doctorado, máxime cuando, como es mi caso, fue en parte financiado a través del presupuesto público. Espero, con esta tesis y los lineamientos finales, haberlo logrado.

CAPÍTULO I. EL MACROSISTEMA: El jazz en Colombia

The popular usages of jazz are so varied and so disparate that it is difficult to determine if “jazz” means anything at all.

Mark Laver (2015, p. prefacio)

Como hemos dicho, iniciaremos esta tesis con el macrosistema en las vidas de nuestros personajes, fundamentalmente en relación con el país que es en el contexto para el cual, centrados en el departamento de Bolívar y el Conservatorio Adolfo Mejía de Unibac, daremos unos lineamientos para la educación superior en música. El macrosistema implica múltiples facetas, sin embargo, nos centraremos en el aspecto relacionado exclusivamente con el mundo del arte musical en el cual nuestros personajes se desarrollaron como músicos y en el cual se insertaron.

Justo Pastor Almario Gómez. Enrique Antonio Arnedo González. Justo Almario y Antonio Arnedo. Justo y Toño, o Toño y Justo. Ambos padres de familia, buenos amigos, ciudadanos, saxofonistas, de ascendencia costeña, entre otras muchas cosas, sin embargo, a ambos se les conoce y cataloga fundamentalmente como jazzistas, jazzistas colombianos, saxofonistas de jazz. La palabra en común es jazz, y ambos se han vinculado fundamentalmente al mundo del arte de este género, uno en Estados Unidos y el otro en Colombia. En consecuencia, en este capítulo abordaremos las definiciones del jazz y la historia del género en el país, que tomamos aquí como el mundo del arte y el principal elemento del macrosistema en las vidas musicales de nuestros personajes, biografías que desarrollaremos en el siguiente capítulo.

¿Qué entendemos por jazz?

La historia del jazz se ha contado fundamentalmente a partir de su desarrollo en Estados Unidos, siendo durante el siglo XX minoritario su estudio en otros lugares. Sin embargo,

en el siglo XXI ha surgido tanto la pregunta por la presencia del género en otras latitudes, como por un análisis historiográfico de los textos sobre el mismo. Trabajos recientes, a partir de importante material empírico y nuevas miradas al género, se han preguntado por las diferentes formas en las que el jazz ha sido apropiado, interpretado y cargado de múltiples significados alrededor del mundo (Atkins 2003b; Bohlman y Plastino 2016; Johnson 2019b; Kubik 2017a; 2017b). En general, como lo plantea Atkins (2003a, xi), los documentales ampliamente difundidos de Ken Burns (2001) son paradigmáticos en la forma en la que se ha contado la historia del jazz, su desarrollo, vertientes, artistas destacados, y significados. Este relato se centra exclusivamente en las fronteras estadounidenses, con gran énfasis en sus orígenes y la época del swing y las grandes orquestas; en el bebop como el género que “modernizó” un género de por sí moderno, y en los estilos desarrollados a mediados del siglo (*hard bop*, *cool jazz*, *third stream*, y en menor medida el *free jazz*) como los estilos que canonizaron su estética a futuro; relato que comienza su fin, a fines de la década de 1960, con los experimentos eléctricos de Miles Davis y el *jazz fusion*. Este tipo de relatos, por un lado, invisibiliza las propuestas de las últimas décadas del siglo XX y principios del XXI –como si el género, con sus fusiones, iniciara su desintegración en infinidad de estilos inasibles conceptualmente– y por otro niega las múltiples influencias de músicas y artistas de otras latitudes en el desarrollo del jazz. Agrega Atkins que fueron pocos los trabajos académicos sobre el jazz hasta finales del siglo XX, y que en general, estos pocos trabajos buscaban legitimarlo como gran arte, así como crear un canon de buen gusto a partir de figuras y obras emblemáticas que lo delimitaran y definieran.¹⁵ Como medios para esta búsqueda de posicionamiento como gran arte, con miradas reduccionistas, se esencializó el género a través de discursos que eliminan su complejidad produciendo una narrativa lineal y coherente, discursos que “han tenido éxito indudable al conferirle un sentido de respetabilidad estético, y un sentido de un logro nacional al género, pero muy frecuentemente a expensas de las ricas experiencias

¹⁵ Como afirma Atkins (Atkins 2003a, xi), los primeros en realizar trabajos notables sobre el jazz a mediados del siglo XX fueron Eric Hobsbawm, William Bruce Cameron, Alan Merriam, y Raymond Mack. Amiri Baraka en su ensayo de 1961 “Jazz and the White critic”, fue el primero que llamó la atención sobre la miopía de los textos sobre el jazz que invisibilizaban su relación con las luchas de raza.

sociales y las crisis culturales que regularmente formaron y fueron formadas por la música” (Atkins 2003a, xii).

Detrás de estos cuestionamientos aparece una pregunta inicial: ¿cómo definimos o qué entendemos por jazz? A continuación, no sentaremos una única definición del género para el presente trabajo, sino que expondremos las múltiples definiciones que se han dado y se pueden dar actualmente; así, abriremos un abanico de posibilidades para analizar a cuáles de estas concepciones del género se han adscrito nuestros personajes, quienes incluso han ejercido la posibilidad de desplazarse entre una definición y otra, entre un significado y otro, dependiendo de la movilidad en sus locus de enunciación. Como veremos en el segundo capítulo, si bien tomamos aquí a Arnedo y a Almario como jazzistas, ellos mismos se definen de manera diferente según el escenario y el interlocutor: como músicos colombianos, como compositores, como artistas, como jazzistas, como músicos sabaneros, como improvisadores, entre otras etiquetas.

Son bien conocidas las implicaciones que conlleva la nominación o catalogación de las músicas. La categorización y adscripción a un género musical que hagamos de una obra tiene importantes implicaciones en su distribución y recepción. Así lo plantea Ramsey en su trabajo sobre Bud Powell:

Yet labeling has been a major preoccupation in the world of arts and letters, particularly in the specific case of music, where the act of categorizing performs many functions. Stylistic distinctions, for example, tell us much more than which musical qualities constitute a piece of music. They shed light on what listeners value in sound organization. Categorizing also inherently comments on the nature of power relationships in society at large—it tells us who’s in charge and running the show. [...] In the ‘on the ground’ listening experience, labeling establishes the rules of the game, allowing listeners to perceive the relationship between the idiosyncrasies of a single piece of music and the larger category of sound organization to which it belongs. Thus, a good deal of cultural work is achieved by the act of stylistic labeling: it provides a social contract between music and audiences, one that conditions the listener’s expectations on many levels, particularly in the area of meaning. When one considers, for example, the range of musical tributaries flowing through Powell’s aesthetic sensibilities—as this study does—it becomes obvious how labels can constrain or discipline interpretations of a musician’s work. Generic labels such as ‘jazz’ guide listeners toward the ‘proper’ responses as dictated by a social contract established by the label itself. They establish a framework for the communication of meaning, provide a context for interpretation, and serve as a starting point from which to discern changes or innovations. To be sure, positioning

a musical practice in this or that category carries important consequences: it connects the music and musicians to commercial institutions, genre-specific interpretations, and traditional audience bases. Thus, when sound organization is assigned a genre designation, the name speaks to both purely musical issues and to larger social orders. Musicians are keenly aware of this fact". (Ramsey 2013, 8)

Partiendo de esta idea, veamos qué posibilidades de significado existen bajo el término jazz, posibilidades que hacen el término maleable y manipulable, ontológicamente múltiple y epistemológicamente diverso. ¿Cuáles son entonces las diferentes formas en las que se ha concebido el género? En 1989 el importante músico, crítico y académico del jazz Mark Charles Gridley publicó junto con Roberto Maxham y Roberto Hoff un texto seminal en cuanto a la caracterización de las diferentes propuestas de definición del jazz. Allí proponen tres definiciones diferentes: una que parte del reconocimiento de unas cualidades intrínsecas sin las cuales no podría llamarse jazz, fundamentalmente el *swing* y la improvisación ("strict definition"); otra en la que reconocen los cambios en sus características a través de los años, por lo que proponen llamar jazz a todas las diferentes músicas que han sido en algún momento catalogadas bajo esa denominación ("a family resemblance approach"); y finalmente una forma de verlo como un continuo en el cual, dependiendo de la cantidad y el grado de elementos de jazz que se aprecien en la obra, se entienda esta como más o menos jazzada ("approaching jazz as a dimension") (Gridley, Maxham, y Hoff 1989)¹⁶. Ampliemos cada una de estas definiciones:

"A strict definition"

Las principales características asociadas al jazz serían el *swing* y la improvisación. Inclusive remarcan que es frecuente en el medio musical que los términos jazz e improvisación sean intercambiables. Si bien la definición de *swing* es compleja y variable, la definen como la conjunción de varias características rítmicas, fundamentalmente la subdivisión atresillada del pulso, la presencia de síncopas, y el rubateo del pulso.

¹⁶ Peter Lewis resume así estas tres posturas: "a 'strict definition' states that to be jazz a music must have certain agreed characteristics. A 'family resemblances approach' maintains that, like classical styles, jazz styles do not share one thread running through, but are connected historically; they are members of one family. Finally one can approach jazz as a dimension; some music is very jazzy (or has a high degree of 'jazzy'; as the authors prefer), some is slightly jazzy, and some is not jazzy at all" (Porter 1997, 17).

Reconocen los autores que un problema es que los escuchas pueden decir si una obra tiene *swing* o no dependiendo de su respuesta ante lo que escuchan y no dependiendo de lo que escuchan “because listeners use the term ‘swing’ to denote their emotional response to a given sound [...] it is important to note that these listeners are not hearing differently; they are responding differently to what they hear” (Gridley, Maxham, y Hoff 1989, 523).

Sin embargo, afirman que si bien esta definición estricta de la palabra es útil (música con *swing* e improvisación), choca con frecuentes usos del término ya que, al seguirla no se podrían catalogar como jazz muchas de las músicas nombradas con ese rótulo, bien sea porque no tienen swing (como el caso de obras de Cecil Taylor) o porque no incluyen improvisación (diversas obras de Duke Ellington servirían de ejemplo).

Este tipo de propuestas definitorias, si bien son interesantes y contribuyen a enmarcar nuestros objetos de estudio, ven el objeto de análisis como una entidad ontológica, olvidando que como todo objeto es histórica y socialmente construido. El calificativo de jazz también depende de quién toca, cómo lo toca, en dónde lo toca. Así lo expone Fischerman:

Cuando se dice que algo ‘es jazz’ no se está diciendo tanto que sus características lingüísticas intrínsecas se corresponden con un determinado patrón estilístico sino que esa música está hecha por músicos de jazz, en un contexto asociado con el jazz y que, en definitiva, circula por el mercado como jazz”. (Fischerman 2004, 44)¹⁷

En ese sentido, un tema de Duke Ellington, Louis Armstrong o John Coltrane, prácticamente con independencia de su contenido, usualmente se considera jazz precisamente por ser de Duke Ellington, Louis Armstrong o John Coltrane. Si la misma obra hiciera parte de un disco de The Beatles seguramente se catalogaría diferente. Parfraseando a Becker (2008, 185), jazz es lo que la comunidad de jazzistas definan como tal, lo que ciertamente no corresponde a una entidad ontológica.¹⁸ Retoman entonces los autores ideas del filósofo Ludwig Wittgstein, quien en su texto *Philosophical investigations* (de 1953, p. 32) plantea que “for many words, the use of the Word was its

¹⁷ Más adelante complementa: “En ocasiones, sólo puede decirse que algo es jazz o música clásica o rock o tango por la cara del músico, la vestimenta, la gráfica de los discos o los lugares donde toca el artista” (Fischerman 2004, 131).

¹⁸ La frase de Becker original es: “arte es lo que un mundo de arte llame como arte”.

meaning. He suggested that some words simply resist strict definition and we must content ourselves with observing their use instead of trying to frame definitions” (Gridley, Maxham, y Hoff 1989, 524). Aceptar esto nos lleva a considerar “que quizás alguna música es llamada jazz simplemente porque tiene similitudes con algunos de los hechos musicales que fueron previamente llamados jazz. Sabemos, por ejemplo, que durante los años veinte casi cualquier música alegre podría ser llamada jazz” (Gridley, Maxham, y Hoff 1989, 524). De esta forma de pensamiento surge la segunda propuesta de definición del término:

“A family resemblances approach”

Como acabamos de decir, el problema de la propuesta de la definición anterior es que busca algo en común que defina todos los estilos de jazz, y al hacerlo, quedan por fuera muchas músicas que se han denominado jazz a lo largo de la historia. Por tanto, los autores proponen definir no qué características subyacen en todos los estilos, sino describir en qué se parecen y difieren estilos adyacentes, y estos de otros. En consecuencia, afirman que “de todos los elementos que alguna vez se ha sentido que contribuyen a calificar un sonido como jazz –síncopa, improvisación, saxofones, batería, notas blues, etc. – al menos uno debe estar presente para poder calificar una interpretación como jazz, pero ningún elemento en particular debe estar siempre presente” (Gridley, Maxham, y Hoff 1989, 525). Esta forma de verlo permite incluir a todos los artistas y obras que se han llamado jazz, aunque algunos no concuerden con las características que plantea la primera definición (strict definition). Concordamos con los autores en que con esta forma de verlo se gana en utilidad y sencillez, pero se pierde en claridad y comprensión ya que, si bien describir así el jazz es plausible históricamente, carece de perspectiva. En síntesis, la “strict definition” es una mirada prescriptiva del género (debe tener x elementos para ser considerado jazz), mientras que el “family resemblances approach” es una mirada descriptiva, haciendo énfasis en los diversos elementos que puede incluir. Veamos la tercera propuesta:

“Approaching jazz as a dimension”

Esta mirada busca conciliar las dos definiciones anteriores. Postula que mientras más elementos de jazz contenga una obra –según hemos mencionado en las otras dos definiciones–, más fácilmente se catalogaría como jazz. Es decir, más que una característica única, es un continuum de diferentes elementos y en diferentes grados o proporciones (Gridley, Maxham, y Hoff 1989). En otras palabras, los distintos elementos que caracterizan el jazz no aparecen de forma jerárquica, y de esta forma no se puede negar la calidad jazzística de una obra por tener solo algunos de los elementos, así como tampoco se puede asumir. De esta manera, sugieren los autores que

en la mente del escucha que está intentando categorizar una presentación u obra, el “jazzness approach” deriva de: 1) tomar los elementos que han sido asociados con el jazz en el pasado y aceptarlos como dimensiones propias; 2) sopesar la relativa representación de cada elemento; y finalmente 3) tomar todos esos elementos y en base a ello decidir si llamar jazz o no a lo escuchado”. La cantidad de elementos de jazz, y la cantidad de dichos elementos, harán que le asignemos la cantidad de “jazz” a la obra. (Gridley, Maxham, y Hoff 1989)

Concluyen los autores que la definición más útil para los académicos es la estricta, aunque deje por fuera músicas que han sido consideradas jazz; la definición por semejanza (family resemblance approach) es la más útil para el público, ya que no lo problematiza y facilita su uso; y la mejor definición para el aficionado es la que sopesa los elementos jazzísticos, variando su valor de época en época (en una época valora más el ritmo, en otra la cantidad de improvisación, etc.), ya que implica el uso y exposición de su capital cultural. Sin embargo, nos preguntamos: ¿cuál será la mejor definición para los músicos? ¿a cuáles de ellas se adhieren?

Si bien el texto de Gridley, Maxham y Hoff es clarificador en cuanto a las diferentes definiciones del término, en las últimas décadas ha ido ganando espacio una cuarta definición: el jazz como forma de asumir la práctica musical. Así lo define Ana María Ochoa, retomando ideas de O’Meally (1998):

Para varios críticos estadounidenses [y para varios músicos, podríamos agregar], el jazz es una estética donde la improvisación funciona como la marca de invitación a un modo de participación que permite que muchos tipos de sonidos se incorporen a una plataforma creativa, cuya estructura básica es una apertura para negociar diferentes formas de ser en, y a través de, la música”. (Ochoa Gautier 2006a, 66)

Es llamativo que esta comprensión del jazz más como una forma de acercarse al ejercicio musical que como un estilo particular con unas características estéticas específicas, no es nueva sino que ha permeado la historia del género. En época tan temprana como 1928 aparece una definición similar de Sigmund Spaeth en su corto texto “Jazz is not music”:

Jazz is not a form of music. It is a treatment applied to music, and, incidentally, to all the other arts, and to modern life in general. The jazz treatment, in brief, is a distortion of the conventional, a revolt against tradition, a deliberate twisting of established formulas. (Koenig 2002, 542)¹⁹

Como dijimos al principio del capítulo, las etiquetas, formas de clasificar, nombrar o catalogar una música tienen consecuencias importantes en su forma de circulación y consumo. A lo largo de la historia del jazz han sido constantes los debates en torno a su definición y características, generalmente con dos posturas al extremo de un continuo de posibilidades: una visión prescriptiva que asume que para poder llamar jazz a una obra, esta debe cumplir con unas características musicales específicas que permitan incluirla bajo esa categoría; y una visión performativa que asume el jazz más como un movimiento artístico vivo y por tanto en un permanente proceso de cambio que implica libertad para afrontar estéticamente las posibilidades de creación e interpretación, con vinculación de una forma u otra a la larga y variada historia del género. La primera opción piensa al jazz como una música del pasado, museificada, con unas características fijas; la segunda lo ve como un continuo que no cesa, abierto a infinitas posibilidades; o, en palabras de Nicholson, una postura tradicionalista y otra modernista (2014b).

Los enfrentamientos entre estas posturas se radicalizaron en la década de 1990 en lo que se conoció como las *Jazz Wars*. Se trató de toda una disputa entre críticos y aficionados por definir qué artistas y obras se podían catalogar o no como jazz. Lo que exacerbó estas discusiones fue la postura del trompetista Wynton Marsalis, quien con una amplia exposición mediática y un gran poder político y económico como director del instituto Jazz at The Lincoln Center, en Nueva York, sumado a su gran prestigio al ser ampliamente

¹⁹ Esta definición la mencionan Gridley, Maxham y Hoff en el artículo aquí abordado, pero con el siguiente texto: “Jazz is not a musical form: it is a method of treatment. It is possible to take any conventional piece of music, and ‘jazz it’. The actual process is one of distorting, of rebellion against normalcy” (Gridley, Maxham, y Hoff 1989, 513). No encontramos la fuente original del texto, y por tanto preferimos la versión más completa proporcionada por Koenig arriba citada.

laureado tanto en el ámbito del jazz como de la música clásica, inició una fuerte campaña a través de su música y su manejo de los eventos asociados a dicho centro cultural para posicionar la mirada tradicionalista y canonizadora del género, imponiendo fundamentalmente el estilo mainstream de los 50s y 60s como el “verdadero” jazz. Esto implicó directamente que numerosos artistas de jazz contemporáneo que giraban en festivales a nivel mundial, no fueran tenidos en cuenta en la programación del JALC al no corresponder con el estilo canónico impuesto. En este contexto, la discusión entre diferentes posturas pasa de un plano argumentativo a un plano económico. Wynton generó todo un movimiento denominado neoclásico, que buscaba mantener los principales rasgos estilísticos de las primeras décadas del jazz (hasta 1960), agregándole el perfeccionismo en la afinación, en el control tímbrico y en el ensamble de la denominada música clásica. Su postura estética la divulgó a través de sus obras, la dirección de JALC, y se difundió y expandió a través de los documentales de Ken Burns mencionados al inicio de este capítulo.

Si bien es común escuchar que la “guerra del jazz” ha terminado y que el consenso general (e incluso cambios en la programación de JALC lo sugieren) es que tanto la postura tradicionalista como la modernista hacen parte del jazz, la primera se mantiene y refuerza en los conservatorios y facultades de música que incluyen el jazz en la enseñanza, (Argueon 2008), asunto que retomaremos en el capítulo V sobre los lineamientos. Generalmente, estos espacios basan el repertorio enseñado a los estudiantes en obras del swing, el bebop y el hard bop, es decir, en composiciones anteriores a 1965. Coincide entonces esta postura con las visiones de Wynton, el JALC, y Ken Burns, entre muchos otros actores, lo que ha hecho que sea este tipo de estética la que el público lego relaciona con el género.

Contamos entonces con cuatro formas básicas de definir el jazz: en los extremos tenemos una mirada tradicionalista que pretende estandarizarlo y limitarlo a unos parámetros musicales específicos (swing, improvisación, blues...), y una mirada modernista que lo ve como un marco para la experimentación, creación y recreación de obras musicales; y en el medio dos definiciones que intentan unir estos puntos opuestos, asumiendo variaciones en el grado e importancia en el que aparecen cada uno de sus elementos diferenciadores.

El asunto se complica aún más a partir de la cantidad de subgéneros del jazz, e incluso de géneros afines en algunos de los que no es claro si es un género diferente pero cercano, o

es un subgénero: latin jazz, jazz funk, jazz eléctrico, hard bop, be bop, dixieland, jazz rock, cool jazz, third stream, funk, blues, rag time, acid jazz, jazz eléctrico, free jazz, e incluso variantes nacionales como jazz balcánico, jazz peruano o jazz colombiano. Al respecto dice David Ake que “Jazz has never been a monolithic genre, of course, and questions surrounding its definition, ownership, and function hardly emerged with the new millennium” (Ake, Garrett, y Goldmark 2012, 1), o en palabras de Middleton: “It’s not that jazz cannot be defined: it can always be defined (in particular, contingently), but it always eludes universalization” (Middleton 2016, 451).

En este orden de ideas, vemos que cuando definimos a nuestros personajes como jazzistas, o como músicos de jazz, no es claro qué tipo de música ejecutan, o a cuál definición de jazz nos remitimos, ya que son múltiples las formas de inscribirse en dicha categoría. En sus biografías (Capítulo II) miraremos entonces que, aunque ambos son calificados como jazzistas, la amplitud y polisemia del término les ha permitido realizar carreras y obras muy diferentes, que dependen de las características particulares de los distintos niveles del modelo ecológico en el cual cada uno se desarrolló como músico.

Teniendo ya una idea de la diversidad de definiciones del jazz, haremos a continuación un recorrido por la historia del género en el país, que nos permite ver en qué épocas, hasta qué punto y con qué características podemos hablar de mundo del arte en relación al jazz en Colombia. Esta existencia o no del mundo del arte del jazz, según la época, nos permite comprender el macrosistema en relación al género en el país, lo cual constituye un elemento central en desarrollo humano como músicos de nuestros personajes a partir de la teoría ecológica expuesta.

El jazz en Colombia

En este apartado desarrollaremos un recuento comprensivo de la presencia del jazz en el país. Abordaremos qué tipos de música se han entendido como jazz en Colombia, cómo se han difundido y cuánto practicado. Buscamos que este acercamiento a la presencia, práctica y evolución del género nos permita construir el mundo de arte del jazz en el país, para ver

en el siguiente capítulo de qué manera afectó e influyó a Arnedo y Almarino y cómo ellos se insertaron allí.

Sin embargo, la presencia del jazz en Colombia no es un hecho aislado. Como han mostrado múltiples investigadores, el jazz fue quizás la primera música que se globalizó de la mano de los medios de comunicación. Al correr su nacimiento y desarrollo de forma paralela con la industria discográfica, se difundió muy rápidamente alrededor del mundo. De hecho, si bien la primera grabación oficial de jazz se dio en 1917,²⁰ en los primeros años de la década siguiente ya se encontraban agrupaciones denominadas jazz band en los cinco continentes. Colombia no fue la excepción. Por tanto, para comprender mejor la historia de la presencia del jazz en el país, iremos exponiendo paralelos y contrastes con el jazz en Estados Unidos, en otras partes del mundo y en Latinoamérica.

La bibliografía académica sobre el jazz era relativamente escasa hasta finales del siglo XX, y en general no era amplia la producción de trabajos académicos. Como dijimos, los que había se centraban en el desarrollo del género en Estados Unidos, siendo minoritarios los trabajos sobre el jazz en otras partes del mundo. Sin embargo, a fines de la década de 1990 inició un movimiento de estudios que revisan críticamente la historiografía sobre el género, lo que llevó a diversos cuestionamientos de sus principales narrativas. A este movimiento se le llama The New Jazz Studies. Una de las premisas de este grupo de trabajos rebate la idea de que el jazz es un producto cultural exclusivamente estadounidense, y más bien lo plantean como un producto que se desarrolló a través de su diáspora (Johnson 2002; 2019a; 2019b).²¹ Sin embargo, los New Jazz Studies, a pesar de cuestionar la narrativa que circunscribe el jazz a una música estadounidense, se centran también fundamentalmente en el desarrollo del género en dicho país.²²

²⁰ Con la previamente mencionada Original Dixieland Jass Band.

²¹ El desarrollo de esta sección, por tanto, se apoya mucho en los New Jazz Studies. Si bien por un lado la aparición de esta revisión crítica de los discursos sobre el jazz es muy valiosa y aportó mucho a la reflexión y desarrollo del capítulo, a su vez dificultó su realización debido a que, por un lado, amplió considerablemente la bibliografía a consultar, y por otro me obligó a replantear ideas que venía manejando desde hace casi dos décadas desde que inicié a investigar sobre el género.

²² Afirma Johnson que el canon del jazz se ha centrado en su desarrollo exclusivamente en USA, sin tener en cuenta su desarrollo fuera del país, lo cual es problemático: “The relative neglect of the diaspora and its paths outside the US represents a fundamental contradiction that is all the more striking in the context of cultural globalization. It is ironic that a music so widely hailed for its international scope, is largely explained

Igualmente, en la década de los 90 proliferó alrededor del mundo la inclusión del jazz en conservatorios y facultades. Esto implicó que surgieran o aumentaran las investigaciones sobre el jazz en diferentes lugares, publicaciones que en general no incluyen textos sobre Latinoamérica.²³ Sobre el jazz en esta región, se han realizado hasta el momento tan solo cuatro publicaciones.²⁴ El caso del jazz en Colombia no es diferente: a la fecha, tan solo hay dos publicaciones académicas dedicadas al tema.²⁵ Revisando estas publicaciones se evidencia no solo los pocos textos sobre el jazz en el país y la región, sino también la actualidad del tema, ya que todos fueron publicados en el presente siglo (Bermúdez 2008).

Lo que quiero evidenciar con este breve recuento de fuentes es que la construcción que desarrollaré a continuación sobre la presencia del jazz en el país, si bien se apoya en bibliografía, es fundamentalmente una construcción propia en la que reviso las principales fuentes (tanto en relación directa con el jazz como sobre temas tangenciales al mismo como la industria fonográfica) de forma crítica, y las complemento y contrasto con información primaria (como biografías de músicos, grabaciones, entrevistas y notas de prensa) en consonancia con los New Jazz Studies y retomando y contrastando con ideas de la diáspora del jazz en diferentes lugares del mundo.

through an insular narrative. The canonical account of the history of the music itself relies on the recognition that jazz was in a process of continuous formation in the diaspora *within* the US. The distinctive regional (Chicago, New York, Kansas City, West Coast) and individual voices are deeply valorized – until we hit the US border. What are regarded as enriching early developments in the internal US diaspora are ignored or anathematized when they manifested themselves at the global level, even though it is at that level that the importance of jazz in modernity is articulated” (Johnson 2019b).

²³ Al respecto destacan los textos *Jazz Diaspora* (Johnson 2019b), *Jazz Planet* (Atkins 2003b), *Jazz Worlds/world jazz* (Bohlman y Plastino 2016), *Jazz Transatlantic* (Kubik 2017a; 2017b), *The Cambridge Companion to Jazz* (Cook y Horn 2002) y *The Routledge Companion to Jazz* (Gebhardt, Rustin-Paschal, y Whyton 2018)

²⁴ Ellos son *Tropical Riffs: Latin America and the Politics of Jazz* (Borge 2018), la colección de textos *Jazz en español: derivas hispanoamericanas* (Ruesga Bono 2013), y los volúmenes 229 y 233 de la *Revista Musical Chilena* (2018; 2020).

²⁵ La primera publicación dedicada al género en el país es el libro *Jazz en Colombia: desde los alegres años 20 hasta nuestros días* (Muñoz Vélez 2007); la segunda es el texto titulado *Un breve recuento de la historia del jazz en Colombia* (Franco Gamez 2013). Sin embargo, en años recientes se han escrito algunas tesis de pregrado y maestría que si bien no han sido publicadas, son algunas de fácil acceso y contribuyen al estudio del tema (Caicedo Jiménez 2017; Oliver G. 2009; M. A. Valencia 2005), así como algunos textos de memorias sobre el jazz en Bogotá (Aguilera Castro 2014; Aguilera et al. 2010).

Dividimos aquí la presencia del jazz en Colombia en cuatro épocas. De forma aproximada y esquemática, podemos decir que una primera etapa comprende las décadas de 1920, 1930 e inicios de 1940, y se caracteriza por la presencia de agrupaciones musicales denominadas jazz band, que remiten desde el formato, más no desde el tipo de música, a las jazz band estadounidenses. El segundo periodo se relaciona fundamentalmente con las décadas de 1950 y 1960, en el que en general se habla no de agrupaciones de jazz o con el término jazz en su denominación, sino de conjuntos que retomaban elementos del género de la época del Swing, principalmente recursos en los arreglos orquestales en relación al formato instrumental (big band); fundamentalmente se suele referir a las orquestas de Lucho Bermúdez y Pacho Galán como representantes de esa época, y en ese orden. Una tercera etapa se puede considerar como ocurrida en las décadas de 1970 y 1980, y remite a un movimiento fundamentalmente desarrollado en Bogotá por músicos de diferentes lugares de Colombia (aunque principalmente de origen caribeño) quienes luego de estudiar jazz como empresa individual, tanto dentro como fuera del país, encontraron en la capital un resquicio en la industria nocturna del entretenimiento para ejercer su pasión por el género e iniciar un tímido movimiento jazzístico. Finalmente, la década de 1990 se constituyó en el momento de florecimiento de la presencia del jazz en el país, con la creación de festivales, el aumento de su divulgación en los medios de comunicación (principalmente de carácter cultural) y su inclusión en algunas facultades y programas de música de la capital (Muñoz Vélez 2007).

En este punto, previo al desarrollo de la sección, considero importante evidenciar dos aspectos: primero, la expresión “jazz en Colombia” es una generalización quizás exagerada, ya que la presencia del género se ha dado fundamentalmente en las grandes urbes, y de forma minoritaria, estando la mayoría del país ajena al género; y segundo, se aprecia que ha sido muy poca la presencia del jazz en el país, y su auge relativamente reciente, lo que refleja que tiene una historia propia que no se relaciona paralelamente con la evolución del género en Estados Unidos, es decir, no es posible contar la historia del jazz con las mismas etapas de su desarrollo en el país del norte: dixieland, swing, bebop, hard bop, cool jazz, third stream, free jazz, fusion, jazz eléctrico, etc. Pero vamos por partes. Veamos entonces brevemente la presencia del género en cada una de las cuatro etapas, en términos de qué tipo de jazz llegaba, cuál circulaba, cuál se interpretaba, en qué

espacios, y cuánta presencia tenía en el medio musical. En otras palabras, haremos una descripción cronológica del mundo del arte en relación al jazz en el país.

Primera etapa: las jazz band (desde la década de 1920, hasta mediados de la década de 1940).

En 1917 se realizó la primera grabación reconocida como jazz, a cargo de la “Original Dixieland Jass Band” (con doble s, aunque pronto la cambiaron por el estándar de doble z). Esta agrupación estaba conformada por músicos blancos, en un género dominado en la época por negros, como King Oliver o Freddie Keppard. Pronto se convirtieron en celebridades, hicieron giras internacionales y su música se difundió ampliamente, superando este disco el millón de copias (Nicholson 2014b, 192). Pero la palabra jazz no remitía exclusivamente al tipo de música interpretado por la Original Dixieland Jazz Band, ya que aún no había una estandarización ni homogenización del uso del término, sino que remitía a algo moderno y norteamericano, incluso más allá de la música: se utilizaba, entre otras cosas, para un perfume, un tipo de baile, en el beisbol, e incluso en la literatura. Dentro del ámbito estrictamente musical, tenemos por ejemplo que a Paul Whiteman se le denominó “el rey del jazz”, que Jelly Roll Morton se hacía llamar “el inventor del jazz” y que la primera película no silente se denominó El cantante de jazz (The jazz Singer), a pesar de que tanto la música de Whiteman, la de Morton y la banda sonora eran significativamente diferentes entre sí, y diferentes a la grabada por la ODJB. ¿Cuál sería entonces el tipo de jazz que llegó al país? ¿cuál su formato y su repertorio?

Como mencionamos, en la década de 1920 ya se tenía referencia en Colombia de varias agrupaciones denominadas jazz band.²⁶ Quizás la primera de ellas fue la Jazz Band

²⁶ En Cartagena existieron Union Jazz Band, Jazz Band Lorduy, Orquesta Jazz Band Dempsey, Eureka Jazz Band, y Jazz Band Alegría; en Bogotá, encontramos primero Jazz Band Bolívar, Jazz Band de Ernesto Boada y luego en la década de los 30 Orquesta Rítmica Jazz Band, Jazz Band Colombia, Estudiantina Jazz Band, Jazz Band Colón, Jazz Band Santa Fe y Jazz Izquierdo; en Barranquilla, Jazz Band de Barranquilla (luego Emisora Atlántico Jazz Band) y posteriormente Sosa Jazz Band, Emisoras Unidas Jazz Band, Country Club Jazz Band, Almendra Tropical Jazz Band, Jazz Band Colombia, Jazz Band Blanco y Negro, Olímpicos Jazz Band y la Jazz Band Atlántico (Wade 2002, 104); en Medellín la Jazz Band Medellín (Gutiérrez S. 2000, 155), Jazz Nicolás, Jazz Band Pasos, Jazz Begue y Jazz Masheroni–Ferrante; en Ciénaga: Jazz Band Ciénaga; y en Cali, en la década de 1930, Orquesta Efraín Orozco Jazz Band. El término de jazz band se extendió con los años a otras regiones del país, es así como en los 40 y 50 tuvieron encontramos jazz band en diferentes ciudades de Colombia: Jazz Band Santander, en Cúcuta; Jazz Bucaramanga; Jazz Band Ritmo Costeño, en

Lorduy, en Cartagena, y la más conocida la Jazz Band A. Bolívar, en Bogotá. Al parecer ninguna de estas agrupaciones realizó grabaciones fonográficas, sin embargo, sí podemos inferir el tipo de música que interpretaban a partir de aspectos como el repertorio, su conformación instrumental y su función. Veamos como ejemplo, una imagen ilustrativa de cada uno de estos aspectos: en cuanto al repertorio, un aviso publicitario de la Jazz Band Bolívar –que si bien no realizó producciones discográficas, sí publicaba y distribuía sus partituras–; en cuanto al formato, una fotografía de la Jazz Nicolás; y en cuanto a su función, un aviso publicitario de la época:



Figura 2. Aviso publicitario, música para piano de la Jazz Band A. Bolívar

Fuente: Periódico El Tiempo. Sábado 7 de enero de 1928, p. 11.²⁷

Ciénaga; Jazz Band ABC, de Cartagena; en Córdoba: Cosmopolitan Jazz Band, Montería Swing, y La Jazz Band de Ciénaga de Oro; y en Tumaco la Jazz Tumaco (Birenbaum Quintero 2018, 131). Esta lista es recopilada principalmente a partir de los textos de Muñoz (2007), Arias (2011), Bassi (2011), Nieves Oviedo (2008, 160) y archivos de prensa.

²⁷ La Jazz Band A. Bolívar era, más que una agrupación definida, una organización que ofrecía servicios musicales para animar fiestas y para la publicación de obras. Como muestra de su importancia, resalta que tuvieron publicidad en el periódico El Tiempo de forma constante durante más de cuatro años, desde mayo 1 de 1926, hasta el 12 de octubre de 1930. Este aviso figuraba en las últimas páginas del periódico, donde se anunciaban los eventos culturales o de entretenimiento. Durante estos años, tan solo algunas pocas agrupaciones publicitaron en el periódico, siendo la Jazz Band de A. Bolívar la única con aparición diaria. Usualmente los avisos entre semana tan solo nombran a la organización, mientras que los fines de semana anunciaban los eventos en los que participarían, llegando a publicitar hasta tres bailes por día y más de seis en la semana, la mayoría de ellos en hoteles o clubes prestigiosos de la ciudad.



Figura 3. Jazz Nicolás. Fotografía sin identificar, ca. 1927. 6.7 x 9.8 cms.

Fuente: Gómez, Claudia. Ángela Suárez. [Disco compacto + libro], Medellín, Instituto para el Desarrollo de Antioquia, IDEA – Codiscos, 2007, p. 57 (*Rendón Marín 2009, 63*)



Figura 4. Aviso publicitario Jazz Izquierdo

Fuente: Periódico El Tiempo, 16 de febrero de 1929, p. 11.

Vemos en la imagen 1 que se relacionaba a esta orquesta con los géneros Fox, Java y Tango; en la imagen 2, que el formato incluye instrumentos de cuerda de uso en el país, con instrumentos foráneos novedosos en nuestro contexto, como la batería, el banjo y especialmente los saxofones (creemos que son dos saxos alto); y en la imagen 3 vemos que la Jazz Band se utilizaba para amenizar bailes de hoteles importantes. Lo que me interesa mostrar es que, si bien se llamaba Jazz Band, esta orquesta no interpretaba músicas que hoy calificamos como jazz, pero sí cumplía la misma función de las orquestas de jazz en Estados Unidos y en general en su difusión y uso del término en Latinoamérica, o por lo menos con el imaginario de las mismas: fundamentalmente músicas bailables, modernas,

y para las clases altas. En este sentido, interpretaban músicas que se encontraban de moda, distribuidas por las nascentes industrias de los discos y la radio en el continente. El siguiente aviso publicitario es esclarecedor al respecto:

RADIO

Onda corta de 39.7 — Chanel 82—
7.500 kilociclos.

Programa para la hora de comida,
ofrecido por los Almacenes Victor,
de Manuel J. Gaitán — Plaza de
Bolívar y primera Calle Real, de
7 a 9 p. m.

Programa para hoy sábado 11 de
julio de 1931.

One Step. Toledo.
Jazz band Santa Fe.
Fox trot. Ashamed.
Maleva. Tango argentino. Vio-
lin y tiple.
Señores Nuñez y Pontón.
La Canción de las Horas. Poe-
ma. Recitado por su autor Carlos
Augusto Suárez.
Hora oficial. Precio del café. O-
peraciones de la bolsa. Cotizacio-
nes de especies extranjeras. Precio
de la gasolina en Bogotá.
Blues. Sobbin.
Jazz band Santa Fe.
Fox trot. The Merrio.
Jazz band Santa Fe.
Elena. Danza. Tiple y violín.
Señores Nuñez y Pontón.
La Serpiente. Poesía recitada
por su autor el poeta Carlos Au-
gusto Suárez.
Valse americano. Since I lost you.
Jazz band Santa Fe.
Fox. Ojos azules.
Jazz band Santa Fe.
Meditando. Pasillo lento de Jor-
ge A. Rubiano.
Señores Nuñez y Pontón.
Asis. Poesía recitada por su au-
tor el poeta Carlos Arturo Suárez.
Tango. Venga champagne.
Jazz band Santa Fe.
Fox. Tamiami Frall.
Jazz band Santa Fe.
Canción de Ouna. Solo de tiple
por el señor Nuñez.
Zingarella. Poesía recitada por
su autor el poeta señor Pablo Au-
gusto Suárez.
Blues. Evening. Blue.
Jazz band Santa Fe.
Paso doble. La salida.
Jazz band Santa Fe.

Figura 5. Programación radial en 1931

Fuente: Periódico El Tiempo, Julio 11 de 1930, p. 10.²⁸

²⁸ Prácticamente la totalidad del archivo de El Tiempo se encuentra disponible online en el buscador news.google.com. Esta edición se encuentra en el siguiente enlace: <https://news.google.com/newspapers?nid=N2osnxbUuuUC&dat=19310710&printsec=frontpage&hl=es>

Se aprecia aquí que la Jazz Band Santa Fe interpretaba obras en los siguientes géneros: one step, fox trot, blues, vals americano, fox, tango y pasodoble. De forma similar, en un aviso de la revista Mundo al Día de 1928²⁹ se anuncia que el repertorio para una presentación de la orquesta Jazz Band A. Bolívar, estaría compuesto por tres pasillos, dos valeses y un tango –este último de su autoría– (Cortés Polanía 2004, 39, 40). Era este tipo de repertorio, de carácter internacional, el que interpretaban las agrupaciones denominadas jazz band, no solo en Colombia sino en Latinoamérica (Borge 2018).³⁰ En el país estas se conformaban básicamente a través de la adaptación y ampliación de orquestas principalmente de cuerdas a las cuales se les agregaba usualmente algunos instrumentos de viento (principalmente de la familia de las maderas como el saxofón, la flauta y el clarinete), banjos y batería. El investigador Héctor Rendón Marín afirma, por ejemplo, que este fue el caso en Medellín de la agrupación Lira Colón, que con el cambio de formato pasó a llamarse Jazz Colón (Rendón Marín 2020), e incluso el investigador Enrique Muñoz señala la relación del término jazz band más con el formato instrumental que con el estilo musical al afirmar que “en Colombia, y de manera particular en Cartagena, la prensa de la época llamaba jazz band al banjo y a la batería que vendían los almacenes de Franco Covo y J. V. Mogollón. De esa manera las casas comerciales denominaban a dichos instrumentos musicales” (Muñoz Vélez 2007, 47).³¹

Pero podríamos pensar que, si bien no había agrupaciones en Colombia que se dedicaran a músicas que hoy se reconocen como jazz, el género sí podría tener algún tipo de presencia en otros medios, como por ejemplo la industria discográfica, la comercialización de partituras o a través de conciertos de grupos extranjeros. Veámoslos en ese orden.

En cuanto a la industria discográfica es diciente el dato de las publicaciones de la

Llamo la atención sobre el mismo debido a que la digitalización de algunas fechas presenta un desfase entre el número asignado y el ejemplar correspondiente. En este caso el ejemplar es del 11 de julio de 1930, sin embargo, el archivo digital señala que corresponde al día anterior, 10 de julio de 1930.

²⁹ Edición del 9 de marzo, p. 19.

³⁰ Afirma Borge que el término Jazz band era frecuente en orquestas de Brasil y Argentina en la década de 1920, que interpretaban un repertorio similar de músicaailable: fox trots, charleston, sambas, tangos.

³¹ En relación a la Jazz Nicolás, de Medellín, así la describe Burgos: “estos músicos no tocaban jazz auténtico sino música de baile: Foxes, danzas, pasillos, bambucos, pasodobles; pues lo que sucedía llanamente era que en ese entonces jazz quería decir... baile [...]” (Burgos 2001, 10).

discográfica Victor de músicas nacionales. Este listado, ofrecido por Arias bajo el título “repertorio de música colombiana en el catálogo general de discos Victor 1930” (2011, 156-99) contiene alrededor de 500 obras, grabadas entre 1910 y 1930, fundamentalmente en Nueva York, New Jersey y Bogotá. A pesar del elevado número de obras, ninguna figura como jazz y tan solo unas pocas como fox trot y one steps, músicas que, si bien eran consideradas jazz en la época, hoy no hacen parte de la práctica cotidiana del género.

En relación a la comercialización de partituras la presencia del jazz no es mayor en la época. Al respecto es significativo el estudio de la colección de partituras publicada en el diario gráfico bogotano *Mundo al Día*³². Entre sus páginas incluyó la publicación de partituras, las cuales en su conjunto se conocen como la Colección Mundo al Día. Esta colección incluyó 226 partituras de obras de 115 músicos. De forma similar a las publicaciones de Victor, ninguna de las obras aparece bajo el término jazz, y tan solo seis son de géneros relativos al mismo: tres fox trot, dos rag y un two step.³³

En cuanto al tercer aspecto, el de las presentaciones de agrupaciones extranjeras, el panorama es similar. Si bien para algunos países del continente las presentaciones de artistas de jazz fueron seminales y significativas para la difusión y apropiación del género en estos años, no fue este el caso de Colombia. Por ejemplo, en la década de 1920 tres de los más importantes artistas o espectáculos asociados con el jazz hicieron presentaciones en el continente: Paul Whiteman (conocido como “El rey del jazz”), Al Jolson

³² Este fue una publicación impresa que funcionó con algunas interrupciones entre los años 1924 y 1938. Tuvo un tiraje entre 7.500 y 15.000 ejemplares, llegando en ediciones especiales hasta 50.000, lo que da muestra de su importancia para la época. Toda la información correspondiente a Mundo al Día es tomada del trabajo “La música nacional popular colombiana en la Colección Mundo al Día” (Cortés Polanía 2004).

³³ “La colección Mundo al día editó 91 pasillos, 17 bambucos (incluido un estudio de bambuco), 17 himnos, 14 tangos (incluida una danza-tango y un tango-milonga), 12 marchas, 11 danzas, 11 valeses, 6 torbellinos, 5 pasodobles, 3 *foxtrots*. 3 contradanzas, 2 *rags* y 2 guabinas. De cada una de los siguientes géneros se editó solamente un título: pasacalle, zamba, danzón, guajira, tonada, ronda, serenata, villancico, *two-step*, polca y cailán-cumbé. Revelan evidentes intenciones académicas 2 estudios, una fantasía, un preludio, una romanza y una fuga. Hay obras religiosas representadas en un Kyrie, una Salve y una canción” (Cortés Polanía 2004, 114). Es interesante notar, además, que Anastasio Bolívar, el director de la previamente mencionada Jazz Band A. Bolívar, que tuvo publicidad constante en la prensa capitalina en la época y que llegó a contar con tres orquestas bajo su nombre para cumplir con la cantidad de contratos que asumía, era una persona cercana a Mundo al Día. Por su cercanía y su reconocimiento musical, publicó tres obras en esta Colección, de las cuales dos son versiones de un Himno de Guerra, y una es un tango (Cortés Polanía 2004, 73-82). Se reafirma aquí que el repertorio de las Jazz Band no era música de jazz, sino música en su mayoría de corte internacional.

(protagonista de la película *The Jazz Singer*) y Josphine Baker (cantante, bailarina y actriz). Esta última, fue un símbolo de la llamada Era *del jazz* (*The Jazz Age*, o los alegres años 20), y fue fundamental para la difusión del género en varios países del continente como Chile, Perú, México, Uruguay, Brasil y, fundamentalmente, Argentina, país en donde realizó alrededor de 200 presentaciones, no solo en Buenos Aires sino también en las ciudades de Mendoza y Córdoba (Borge 2018, 4). Ni Whiteman, ni Jolson ni Baker, ni ningún otro artista afamado de jazz en estas décadas, visitaron Colombia.³⁴

Pero, aunque la industria discográfica, la comercialización de partituras y los conciertos no fueron medios significativos para la difusión del jazz en el país en las primeras décadas del siglo XX, se podría pensar que este pudo haber llegado a través de otras formas como las pianolas, el cine o la radio. El repertorio de las pianolas,³⁵ en general, coincidía con el de los discos y partituras: como afirma Ospina Romero,³⁶ este se centraba en música clásica, músicas internacionales como polcas, tangos y pasodobles, y músicas locales. En cuanto al cine, para la década de 1920 no estaba popularizado en el país, y es en la década siguiente que comenzó a masificarse.³⁷ Haciendo una revisión de la publicidad de cines en el periódico *el Tiempo* de esos años, encontramos que la primera presencia del jazz se da con los siguientes avisos publicitarios para la promoción de la película *El rey del Jazz*, de Paul Whiteman. Todos los avisos aparecieron el mismo día en la misma página, lo que evidencia la relevancia de lo anunciado:

³⁴ Afirma Muñoz que “La Panamá Jazz Band fue quizás la primera jazz band en tocar en el país, en Barranquilla en 1923” (Muñoz Vélez 2007, 49), y no reseña la presencia de agrupaciones de este tipo en el interior del país en la época. De manera excepcional, en la revista *Mundo al día*, encontramos el anuncio de la presentación de otra agrupación de jazz panameña en la emisora en 1929 (edición del 20 de septiembre de 1929, información suministrada por Juan Fernando Velásquez).

³⁵ Término genérico para diferentes reproductores musicales en piano, como la vitrola y el player piano.

³⁶ Seminario virtual de la maestría en Músicas Latinoamericanas y del Caribe, 11 de junio de 2020.

³⁷ Si bien, como veremos más adelante, el país fue importante en la industria discográfica y no estuvo rezagado en la radial, el caso del cine dista mucho de los avances y alcances en otros países del continente como México, Argentina y Chile. En este último país, por ejemplo, desde la década del 10 se menciona no solo la producción de películas, y existencia de numerosos teatros, sino una importante industria asociada al cine para su musicalización en vivo, información que aparecía regularmente en prensa de la época (Purcell y González 2014).

Paul Whiteman
y su banda

EL REY del
JAZZ

TODA EN TECHNICOLOR

PAUL WHITEMAN

PAUL WHITEMAN

Y su gran banda, actúan en la maravillosa superproducción musical y cantada la que se titula:

EL REY DEL JAZZ

TODA EN THECNICOLOR!

Regia película "Universal", premiada por la Academia de Artes y Ciencias de San Francisco, como la más artística de 1930.

Una página de "Las Mil y Una Noches." Un cuento de hadas llevado al celuloide con un dorroche de lujo nunca visto. Algo que sólo se ve cada 100 años.

Obra que combina la cultura y el refinamiento artístico con las melodías más inspiradas y la técnica fotográfica más avanzada.

VEA Ud. Y OIGA:

LA RAPSODIA AZUL

Ejecutada por la Orquesta más famosa de los Estados Unidos. En esta sin igual revista toman parte cientos de artistas de todos los países.

Los principales intérpretes son:

JHON BOLES, LAURA LA PLANTE, JEANETTE LOFF y STANLEY SMITH.

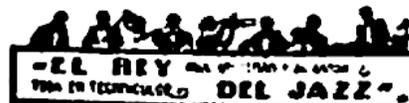
Maestro de Ceremonias:

MARTIN GARRALAGA.

PROXIMO ESTRENO:

TEATRO REAL

PRECIOS ESPECIALES





CINE COLOMBIA
NUESTROS PROXIMOS ESTRENOS:
"EL REY DEL JAZZ"
La revista musical más lujosa que se ha hecho y que lo valió de la academia cinematográfica de artes y ciencias de California el primer premio, como la obra más artística filmada en el presente año!

Figura 6. Publicidad de la película "El rey del jazz"

Fuente: Periódico El Tiempo, febrero 1 de 1931, p. 11.

Por un lado, apreciamos en esta publicidad que no hace énfasis en el género musical, sino en la calidad de la película tanto en términos técnicos ("toda en technicolor") como en lo artístico ("obra que combina la cultura y el refinamiento artístico [...] la obra más artística filmada en el año"). Sin embargo, a pesar de la contribución que esta película haya realizado al posicionamiento del "jazz", es bien conocido que el estilo de la orquesta de Paul Whiteman, y en particular el de la música de esta película, no coincide con la forma en que se construyó el canon del género posteriormente, ni en términos musicales (en aspectos como el formato y el estilo) ni en términos de sentido (en relación, por ejemplo, a asuntos de clase y raza).

En cuanto a la radio, la presencia del jazz también era minoritaria, y no podía ser de otra manera, ya que la música que se programaba era, en sus primeros años, primero producciones fonográficas, y luego artistas en vivo, y para la época no circulaban ampliamente discos del género ni había intérpretes de jazz en el país. Tan solo podía escucharse a través de transmisiones internacionales de onda corta o a través de la incipiente industria local, pero la tecnología no estaba aún ampliamente difundida en Colombia por lo que el porcentaje de casas con radio era reducido. Veamos, a modo de

ejemplo, la programación de una de las primeras emisoras del país, anunciada en la prensa en 1930:

**ESTACION RADIO
DIFUSORA**

H. J. N.

Concesionarios para la explotación,
Almacenes Victor, de Manuel J.
Galtán — Primera Calle Real y
Plaza de Bolívar.

Programa para hoy lunes 13 de
octubre de 1930.

8 p. m. en adelante:

Retreta por la Banda del Con-
servatorio Nacional que ejecutará
cuatro selectos números.

Estudiantina.

Noche de gala. Pasillo (estreno).
Romero.

Adis, muchachos. Tango.
Ocaso. Bambuco (estreno). Ro-
mero.

Extramillano. Fox-trot.
Nelly. Valse.

Pepita. Marcha (estreno).
Trío Morales Pino.

El Zipa. Pasillo. F. García.
Mí chinita. Tango.

El Charquito. Bambuco. E. Mu-
rillo.

Panamá. Danzón. Gallymany.
Andalucía. Paso-doble.

El baritono señor Francisco de
la Riera amenizará la audición con
tres bellísimas canciones.

Figura 7. Publicidad radiodifusora H. J. N.

Fuente: Periódico El tiempo. Octubre 13 de 1930, p. 13.

De los 19 temas que anuncian, tan solo uno es en un ritmo asociado al jazz: el fox–trot *Extramilano*, aunque no es norteamericano sino una obra del compositor colombiano Luis A. Calvo, e interpretada por un conjunto de cuerdas (la estudiantina de la emisora).³⁸

Hemos afirmado entonces que la presencia del jazz como género musical en el país entre las décadas de 1920 y 1940 era mínima (mínima su presencia en discos, en la radio, en partituras, en pianolas, en conciertos, en el cine y en la radio), y que las jazz band no interpretaban fundamentalmente repertorio jazzístico, aunque sí tenían un formato similar con el cual interpretaban músicas internacionales entre las que había géneros que se asociaban en la época con el jazz, como el fox trot y el charleston. Sin embargo, sus repertorios, lenguajes y arreglos musicales tenían un sello local, es decir, su estilo no era mimético de las músicas extranjeras, sino de apropiación, adaptación y reinterpretación en diálogo con las músicas locales, fundamentalmente andinas, que para la época se les atribuía el carácter de nacionales. Para hacernos una idea, vale la pena escuchar un fragmento del tema “Que bella tierra es Cartagena”, catalogada como cumbia, del Grupo Típico Mejía/Orozco.³⁹

<https://drive.google.com/file/d/1h6nAzZ0ygN1Mr3DdZ2jB-mJvPc6N0yuw/view?usp=sharing>

Audio 1. Tema “Qué bella tierra es Cartagena” (Rómulo Paz Barros)

Fuente: Grupo Típico Mejía – Orozco. Sello Brunswick. 41167. Grabado en Estados Unidos entre 1930 y 1933.

En esta obra se aprecia claramente una hibridación entre músicas internacionales y lenguajes locales, una forma propia de insertarse en estéticas y repertorios que circulaban

³⁸ La programación es de la emisora HJN, que describe Ospina Romero así: “La HJN fue precursora de la radio colombiana, y especialmente de la radio cultural, en un momento en que el país se redefinía políticamente.

Nacida en pleno declive de la hegemonía conservadora, dicha emisora se convirtió en una herramienta clave en el desarrollo del proyecto cultural e ideológico de la República Liberal. A pesar de su corta existencia (1929-1937), la HJN representó una etapa fundamental en el desarrollo de las telecomunicaciones en nuestro país y un referente significativo en la definición de la identidad colombiana, o al menos, de lo que se pretendía que fuera” (Ospina Romero 2017, 190).

³⁹ Los apellidos corresponden a los célebres músicos Adolfo Mejía Navarro y Ladislao Francisco Orozco Figueroa. La obra aparece publicada en youtube, erróneamente, como interpretada por la Jazz Band Lorduy (junio de 2020).

ya casi globalmente (Denning 2015). Si bien la agrupación no era una jazz band (hasta ahora no se conocen grabaciones de agrupaciones tipo jazz band en Colombia⁴⁰), creemos que este ejemplo es cercano a la estética de estas bandas en el país en la época, tanto por el tipo de interpretación y el formato, como porque varios de sus integrantes, entre ellos sus dos directores, hicieron parte previamente de la Jazz Band Lorduy.⁴¹

Con lo dicho hasta ahora podemos sacar la siguiente conclusión: desde el punto de vista del repertorio y el estilo de interpretación, las denominadas jazz band, aunque remiten nominalmente al jazz, estéticamente difieren del canon que se ha consolidado del género, por lo cual podríamos decir que las jazz band no eran agrupaciones dedicadas al jazz, incluso a pesar de la amplitud semántica que tiene el término en la actualidad, sino que interpretaban diferentes géneros que sí compartían los imaginarios y funcionalidades del jazz en la época: músicaailable, alegre, de clases altas, cosmopolita y ante todo moderna. En síntesis, cuando pensamos hoy en la presencia del jazz en Colombia como un género musical, como se entiende este mundo del arte hoy y en relación a los mundos del arte en los que se insertaron nuestros personajes, y a partir de las definiciones que dimos del jazz al inicio del capítulo, podríamos no remitirnos a este periodo y, por tanto, no considerarlo una época en la que estuviera presente. En otras palabras, en estas décadas de 1920, 1930 y principios de 1940 el jazz figura tan solo como término nominal para este tipo de agrupaciones, pero en general podríamos afirmar que como género musical es mínima su presencia en el territorio: no hay intérpretes de jazz, clubes de jazz, emisoras o programas radiales de jazz, revistas de jazz, críticos de jazz, ni conciertos de jazz, es decir, retomando el concepto que estamos abordando, no había un mundo del arte en relación al jazz en el país. Aquí, de forma contrastante con otros países de la región –principalmente Argentina, México, Panamá, Cuba y Brasil (Borge 2018; Ruesga Bono 2013)– no contamos en esos

⁴⁰ La Atlántico Jazz Band sí grabó, pero a pesar de su nombre su conformación no correspondía a lo que conocemos por jazz band sino a una orquesta, como veremos en la siguiente sección.

⁴¹ Agrupación conformada por los siguientes once integrantes: Roberto “Hermosura” Delgado en el banjo, Leonidas Lorduy Benito-Revollo en la batería, Adolfo Mejía Navarro en el piano, José Pianeta Pitalúa en el trombón de vara, Gabriel de la Peña “La Mano Peña” en el clarinete, Daniel Niño en el clarinete, Francisco Lorduy Benito-Revollo en el contrabajo, Gabriel Whitner “Tito” en el violín, José Aureliano “Nano” Tejada en el saxofón tenor, José Gil Lorduy Álvarez en el banjo, Vicente “El Chivo” Iglesias como cantante, en resumen estaba conformada por piano, contrabajo, dos banjos, violín, cantante, batería y cuatro vientos: dos clarinetes, un trombón y un saxofón tenor (Lorduy Vergara 2014, sec. 11:40-14:40).

años con exponentes locales del mismo ni con la visita de figuras del género, ni con una presencia significativa en los diferentes medios masivos de comunicación. No obstante, las jazz band son fundamentales para la posterior llegada y desarrollo del género en el país y para nuestro relato, por dos asuntos relacionados: uno de ellos es su formato instrumental que fungió como punto intermedio entre las agrupaciones de baile de principios de siglo – conformadas principalmente por instrumentos de cuerda– y las orquestas bailables tipo big band que se impusieron a mediados de siglo; el otro es que en este nuevo formato se incluyó por primera vez el saxofón, un instrumento central en este trabajo por varios motivos: primero, porque luego sería característico en el formato de big band; segundo, porque el saxofón ha representado por sí mismo a la modernidad y cuya imagen (iconografía) ha estado permanentemente asociada con el género; y tercero, por ser el instrumento principal de Justo Almario y Antonio Arnedo, algo que desde ya vislumbramos que no es casualidad.

Segunda etapa: las orquestas (desde mediados de la década de 1940 hasta inicios de la década de 1960)

Vimos en la sección anterior que fueron numerosas las agrupaciones denominadas jazz band en el país, sin embargo, a pesar del nombre, en general no interpretaban músicas que consideramos jazz en la actualidad. En contraste, en estas décadas de 1940 a 1960 prácticamente no encontramos agrupaciones con la palabra jazz en su nombre, pero sí se reconoce esta época como el inicio de las primeras interpretaciones y grabaciones de jazz en el país. Empecemos por las excepciones.

Encontramos tan solo dos agrupaciones cuyo nombre incluye la palabra jazz; nos referimos a la Atlántico Jazz Band, en Barranquilla, y la Italian Jazz, en Medellín. Sin embargo, ninguna de las dos orquestas interpretaba jazz, sino músicas bailables de la época, principalmente lo que se conoce como música tropical. A pesar de esto, la Italian Jazz es en particular importante para nuestro relato, porque, como ampliaremos en el siguiente capítulo, fue la primera agrupación en la que tocó Justo Almario siendo aún niño, llevado por su padre Licho Almario, quien fungía como percusionista. Por tanto, aunque no interpretaban jazz, podemos afirmar que la primera agrupación y el primer trabajo de Almario como músico fue en un conjunto que incluía la palabra jazz en su nombre.

Pero no necesariamente el jazz tiene que ser interpretado por agrupaciones que utilicen dicha palabra en su nombre, por lo que podría haber agrupaciones del género pero sin explicitarlo desde el nombre, sin embargo, independientemente de su nominación, no encontramos ninguna agrupación dedicada al género en el país en estas décadas. No obstante, veamos a continuación qué grabaciones se realizaron de jazz en Colombia para esos años.

Según un listado amplio realizado por Luis Daniel Vega (2018), las primeras grabaciones de jazz en Colombia se dieron en la década de 1960, y corresponde tan solo a tres discos. El primero de ellos, si bien es considerado la primera grabación de jazz en el país, estuvo a cargo de un músico español (Luis Rovira).⁴² Los otros dos discos son *Colombian Brass* (1965) y *El Jazz en Colombia* (1967), ambos liderados por Juancho Vargas, y con la presencia de músicos de la Orquesta Sonolux.

Además de que no hay agrupaciones de jazz, y de que el género es poco grabado, también es mínima su venta y su presencia en el mercado discográfico. Es tan ínfima, que según un análisis del listado de discos más vendidos entre 1959 y 1965, no solo de la industria nacional sino también importados, el jazz no figura entre casi 30 géneros mencionados (Santamaría-Delgado et al. 2020, 87).⁴³ Este bajo número de grabaciones es muy significativo, teniendo en cuenta que para la época Colombia era uno de los epicentros de la industria fonográfica en el continente. Discos Fuentes, Sonolux, Codiscos, Ondina, Silver, Victoria, entre otras, eran casas disqueras que publicaban cientos, quizás incluso miles de discos al año. Para el caso de Sonolux, por ejemplo, su director de la época afirma que el estudio de grabación funcionaba las 24 horas del día, por lo que tenían contratados ingenieros de sonido para tres turnos diarios (Vargas 2018). En este escenario, la cifra de tres discos de jazz en una década evidencia la poca presencia del género en el mercado nacional.

⁴² Para ampliar sobre esta grabación, ver Monsalve (2010).

⁴³ Análisis desarrollado a partir del listado que publicaba el comentarista musical Carlos Serna en el periódico El Colombiano. El único género o término cercano al jazz es el Fox, que aparece en el puesto 25. Los géneros primordiales son el bolero y la música tropical, con cerca de un 30% cada uno.

Sin embargo, las principales orquestas sí grabaron algunos pocos temas de jazz o con pasajes de jazz. Entre estos, encontramos los temas “Aguardiente” y “Maqueteando”, de Lucho Bermúdez; un cover del tema “Mississippi Blues”, de George Gershwin, interpretado por la Orquesta de Pacho Galán dentro del mosaico “Estereofonía”, o el tema “Saltando en Rock”, de José Santiago Rossino, interpretado por la Orquesta Sonolux. Escuchemos, a modo de ejemplo, este último tema.

<https://drive.google.com/file/d/1hT6khrhx1KJGu-Sbiw2TuXSMt92A0FhB/view?usp=sharing>

Audio 2. Tema “Saltando en rock” (José Santiago Rossino)

Fuente: Disco *Hoy gran baile con la Orquesta Sonolux y Don Roy*.⁴⁴

A pesar del poco número de grabaciones de jazz, este no era un género ajeno o desconocido para los músicos de las orquestas. Diversos testimonios cuentan que varias orquestas acostumbraban incluir temas de jazz en sus presentaciones como forma de ampliar el repertorio y que por tanto el jazz, aunque de manera minoritaria, frecuentemente hacía parte de las presentaciones. Se afirma, por ejemplo, que la orquesta de Pello Torres, de Sincelejo, también relacionada con los inicios de Justo Almario, era contratada con frecuencia para presentarse en clubes de Barrancabermeja, clubes con asiduos asistentes estadounidenses que trabajaban en la petrolera de la ciudad, que pedían jazz en los conciertos y quienes incluso contribuían con el suministro de partituras del género (Sierra Domínguez 2017, 139).⁴⁵ En igual sentido, se afirma que era frecuente incluir temas de jazz en las presentaciones de orquestas como la de Lucho Bermúdez, Pacho Galán, la Orquesta Sonolux y la Italian Jazz (Bassi Labarrera 2011; Portaccio Fontalvo 1997; Ospina Romero 2019; Ochoa 2018; Burgos 2001). Antonio María Peñaloza, uno de los directores de la

⁴⁴ Este tema, aunque es jazz, no es estadounidense, sino autoría de un compositor argentino. Fue popularizada por un artista del mismo país y difundida a través del cine en 1957.

⁴⁵ En algunas fuentes se referencian los clubes de Barrancabermeja como espacios importantes para la contratación y presentación de destacadas orquestas de diferentes lugares del país (Burgos 2001, 372; Uribe Espitia 2015, 28). Quizás este fue un espacio significativo para la distribución de “música americana”, tema aún por investigar.

Orquesta Sonolux, era muy aficionado al género y se afirma que lo incluía habitualmente en sus presentaciones, como cuenta Justo Almario y ampliaremos en el siguiente capítulo. En general, diversos testimonios sobre las presentaciones de las orquestas en estas décadas, hablan de un repertorio que incluía distintas músicas, entre ellas “música americana”, como se referían en general al jazz estadounidense en la época.⁴⁶ Muñoz afirma que para la década de 1950 tanto la agrupación de Juancho Vargas como la de Lucho Bermúdez tuvieron un espacio semanal en el Club Campestre de Medellín dedicado al jazz (Muñoz Vélez 2007), y menciona una década después que Francisco Zumaqué tuvo una temporada con un quinteto de jazz en el Grill Tropical de Cartagena (Muñoz Vélez 2007, 99), y para el caso de Bogotá, afirma que en los 60 menciona varias agrupaciones interpretaban el género en bares y restaurantes.⁴⁷

Según lo expuesto hasta aquí, si bien no había agrupaciones de jazz y su presencia en la industria discográfica era mínima, no era un género ajeno para algunos músicos, principalmente los relacionados con las orquestas bailables, y que por tanto no era extraño que lo incluyeran en sus presentaciones.

Aquí surge una pregunta: ¿cómo era posible que lograran saltar entre diferentes géneros con facilidad? ¿Cómo pasar de tocar música tropical colombiana a temas de jazz? Si bien hoy en día el jazz se suele comprender fundamentalmente como una música estadounidense muy diferente a las músicas colombianas, no era así en la época de las big bands o grandes orquestas. Su presencia era habitual en la década de 1940 en las fiestas de las clases altas de las ciudades cosmopolitas del continente, con especial presencia en los centros de producción musical, desde Argentina hasta Estados Unidos, pasando por Colombia, México y Cuba. Dichas agrupaciones interpretaban diferentes músicas bailables, con diferentes ritmos y melodías según la región, pero con sonoridades y arreglos similares tanto por el formato como por su aplicación y sus técnicas de orquestación. En la región

⁴⁶ Algunos testimonios al respecto los ofrece Nelson Pinedo (Pérez Villarreal 2006, 48-49), Daniel Moncada (Candela 1998), Licho Almario (Burgos 2001, 372), y Juancho Vargas (Burgos 2001, 413-14) así como algunos que daremos en el siguiente capítulo de Antonio María Peñaloza y Peyo Torres.

⁴⁷ No tenemos datos del repertorio que interpretaban, sin embargo, asumimos que el repertorio “americano” (como lo llamaban los músicos en la época) era fundamentalmente *standards* de la época del swing, que intercalaban con temas populares bailables colombianos y latinoamericanos.

Caribe, las orquestas cubanas y mexicanas eran las más destacadas, entre las que sobresalían las de Benny Moré, Pérez Prado, Luis Alcaraz, y la Orquesta Casino de la Playa. Es este tipo de sonoridad y estilo musical en el que se insertan Lucho Bermúdez, Pacho Galán, Edmundo Arias y similares, inicialmente en el Caribe colombiano, pero luego en las ciudades del interior.

Vemos entonces que esta segunda etapa, caracterizada por las grandes orquestas de música tropical del Caribe colombiano fundamentalmente entre los años 40s y principios de los 60s, tienen relación fundamentalmente con el jazz de décadas anteriores, en particular de la denominada época del swing, más por ser una música practicada en el Caribe que por ser estadounidense. Sin embargo, mientras aquí se seguían teniendo diálogos e intercambios y se interpretaba música al estilo de las big bands, en Estados Unidos este formato estaba prácticamente en desuso, siendo estos años los más fructíferos para un desarrollo propio de un estilo de música que se consolidó como el *mainstream* del jazz, con unas características particulares que se convirtieron en el sello del género, de las que destacan el énfasis en el solista y la improvisación por encima del lenguaje colectivo, la composición y los arreglos; el formato de combo, usualmente conformado por un trío de acompañamiento (contrabajo, piano y batería) y uno o dos instrumentos de viento (principalmente trompeta y/o saxofón); y el paso de ser música para bailar, de carácter popular y festivo, a ser música para escuchar, de alta cultura y “seria” (Gioia 2002). Es el bebop el estilo en el que se llevaron a cabo estos cambios, que se mantuvieron en una lluvia de subgéneros: hard bop, cool jazz, third stream, jazz modal, free jazz... Fueron estos los años más fructíferos para el jazz, tanto en términos de cantidad de producción, como de variedad, e incluso fueron los años en que más se difundió por el mundo como parte de una estrategia política estadounidense en medio de la Guerra Fría.⁴⁸ Lo que quiero resaltar es que estos estilos, desde el bebop hasta el free jazz, creados y desarrollados principalmente entre 1945 y 1965, con decenas de artistas famosos, centenares de producciones, y

⁴⁸ El jazz fue incluso catalogado como “el arma secreta” de Estados Unidos en esta época de la Guerra Fría. Si bien al programa del Departamento de Estado Jazz Ambassadors llevó el jazz a decenas de países como parte de una campaña para difundir su cultura, esta política se centró fundamentalmente en los países pertenecientes a la Cortina de Hierro, a países no alineados o a países en procesos de descolonización, es decir, países comunistas o susceptibles de serlo. En este sentido, Latinoamérica no fue un foco de dicha política al considerarse, en términos generales, una región seguidora de las políticas estadounidenses, y en el caso de Colombia, un país abiertamente sumiso al país del norte (Von Eschen 2006)

numerosos conciertos alrededor del mundo, prácticamente no tuvieron presencia en el país en estos años, ni a través de los medios de comunicación, ni a través de agrupaciones o intérpretes, ya fueran extranjeros o locales.

En este sentido, así como afirmamos que para la época de las jazz band era mínima la presencia en el país del lenguaje musical que con el tiempo se canonizó como jazz, este género musical tampoco tuvo una fuerte presencia en la época de las grandes orquestas. Pasa así la primera mitad del siglo XX sin que exista una sola grabación de jazz en el país, y su presencia se limita a los diálogos que estas orquestas tienen con las grandes orquestas (big band) del Caribe y estadounidenses, y en particular con el estilo swing, hecho significativo si se tiene en cuenta, como dijimos, que las décadas de 1940 y 1950 fueron quizás las más prolíficas en cuanto al desarrollo del género en Estados Unidos, con el surgimiento de diversidad de corrientes (hard bop, cool jazz, free jazz, third stream, jazz modal).

Reitero entonces que cuando se piensa en jazz en Colombia en estos años, se realiza un esfuerzo por visibilizar los elementos en común entre las músicas de orquestas tipo Lucho Bermúdez y Pacho Galán, con orquestas del Caribe o músicas estadounidenses de décadas atrás. Aunque arreglos de Lucho Bermúdez desde sus primeras grabaciones presenten evidentes relaciones con el jazz desde el punto de vista del formato, los arreglos y la orquestación (el tema Danza Negra podría ser un buen ejemplo), el jazz aparece fundamentalmente no de forma explícita sino implícita (Oliver G. 2009, 90), al ser en su mayoría repertorio propio, cantadas en español, en ritmos vernáculos y progresiones armónicas y melódicas locales.

Es decir, si bien el jazz hacía parte del conocimiento y práctica de los músicos de orquestas –principalmente de intérpretes de instrumentos de viento y piano–, y entraba en diálogo con las músicas bailables, tanto su presencia explícita en la programación cultural como en los conciertos era inusual. Al respecto, es ilustrativo el siguiente hecho: en 1964 se organizó el primer curso sobre jazz en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, curso sobre el cual el aficionado al jazz y programador radial Salcedo Silva escribió una nota en el periódico El Tiempo en la cual explicitaba el panorama del jazz en la ciudad:

[...] es necesario que el interés por el Jazz sea endémico como las enfermedades

importantes, y no pasajero, debido solo al estímulo de un curso. Y que no se contente solo con oír las eruditas disertaciones del profesor Rodríguez Silva o comprar los pocos discos de Jazz editados en el país. Lo más importante debe ser la formación de conjuntos de Jazz que anime el indigente panorama de este arte en Colombia. Habría que bendecir el mencionado curso de Jazz con todos sus participantes y organizadores, si fuera estímulo para que dentro de la misma Universidad Nacional se formaran algunos conjuntos que a la sombra benévola del Conservatorio, tocaran Jazz, llegando así el mensaje alegre y vibrante de esta gran música a nuestro pueblo. (Caicedo Jiménez 2017, 59)⁴⁹

Se explicita aquí la carencia de grupos de jazz, en medio de un “indigente panorama de este arte en Colombia”. Por tanto, no podemos hablar aún de un mundo del arte en relación al género en el país.

Si culminamos la sección anterior afirmando que las jazz band habían sido el puente entre el formato de cuerdas y las big bands, y que habían introducido el saxofón a las músicas bailables del país, en esta época el saxofón se tornó central en la sonoridad, constituyendo en sí mismo un símbolo de la modernidad. Si bien el jazz era poco comercial en el país, con escaso volumen de ventas,⁵⁰ inexistencia de agrupaciones dedicadas al mismo, ausencia de clubes de jazz,⁵¹ mínima programación en la radio, y su presencia se limitaba a espacios de descanso y relleno de tandas en presentaciones de orquestas, algunos músicos, en particular los saxofonistas, encontraban en el género una puerta de aprendizaje, desarrollo y progreso musical.

Acabamos de ver que para estas fechas aún no hay lo que se podría considerar un mundo del arte en relación al jazz en Colombia. De hecho, Luis Enrique Muñoz, el historiador que más ha documentado la presencia del género en el país, menciona algunas presentaciones de agrupaciones o artistas extranjeros en Bogotá, Medellín, Cali y Cartagena. Son tan

⁴⁹ Caicedo incluye en su texto una imagen de la publicación original, pero no brinda el número de página. La edición del diario el tiempo de esta fecha (22 de septiembre de 1964) se encuentra disponible online (<https://news.google.com/newspapers?nid=N2osnxbUuuUC&dat=19640921&printsec=frontpage&hl=es>)

, sin embargo, no encuentro allí dicho artículo. Quizás haya algún error en la fecha.

⁵⁰ El baterista Javier Aguilera afirma que para la década de 1950 los discos de jazz “se encontraban en realización porque nadie los compraba” (Aguilera Castro 2014, 25).

⁵¹ En su afición por el jazz, su afán por generar espacios para el género, y su deseo de escuchar jazz en vivo y *jam sessions*, Hernán Salcedo y Roberto Rodríguez fundaron en 1967 en Bogotá el primer Club de Jazz del país.

pocas, que se permite inclusive anotar en algunas de ellas el repertorio interpretado (Muñoz Vélez 2007). En 1966, Hernando Salcedo Silva, quizás el único programador radial de jazz en la época, y a su vez el único comentarista de jazz en la prensa, publicó un corto texto en el diario *El Tiempo*, titulado *Colombian Jazz*, texto que refleja el mundo del arte en relación al jazz para mitad de siglo. Vale la pena leerlo en extenso:

Jazz “vivo” prácticamente no existe en el país, salvo algunos establecimientos nocturnos que anuncian ‘jam-sessions’ (terriblemente conformistas y a base de los mismos “músicos”), que por obligación deben alternarse con bebidas a precios... de discos de jazz, alternativa que el aficionado siempre resuelve por lo último. Conjuntos ya en serio, de los que envía cada vez más espaciados el Departamento de Estado de Washington en plan cultural, rompen de pronto el nulo panorama de jazz “vivo” colombiano, que en realidad solo resucita en los conciertos organizados por el Centro Colombo Americano de Bogotá, feliz iniciativa que es necesario estimular e intensificar.

En realidad la actividad del jazz en Colombia está representada en las pocas grabaciones que salen cada año, y a las que es necesario referirse, ya que los discos extranjeros además de ser definidos con el feo nombre de contrabando, cuando se consiguen, salen poco más o menos al mismo costo de las “jam-session” criollas practicadas donde las anuncian, por su obligante complemento bebido.

Casi todos los discos de jazz que se han editado en Colombia desde el momento en que nuestros cultos gobernantes les dio por proteger otra nueva y fructífera industria, han sido buenos, pero desgraciadamente muy pocos. No se sabe si existe un catálogo especial de discos de jazz grabados en el país; si se redactara, el aficionado se daría cuenta de que los poquísimos que salen cada año, en las vitrinas especializadas quedan ahogados ante la catarata de la llamada “música popular”, colombiana o no. De manera que ante la pereza (o el mal negocio) de las empresas nacionales de grabar discos de jazz, y antes de estimular el nefando vicio del contrabando, es necesario que el “jazzista”, a quien no sé por qué secretos del subdesarrollo se le priva del conocimiento directo con un Louis Armstrong, o Duke Ellington, o el Modern Jazz Quartet, por lo menos le quede el consuelo de adquirir nuevos discos. Es lo menos que puede pedirse en nuestro melancólico panorama del jazz. (Salcedo Silva 1966) (subrayado agregado).

Silva escribía desde y sobre Bogotá, ciudad que se convertiría en el epicentro del naciente movimiento jazzístico. Se evidencia en esta nota, reitero, la inexistencia de un mundo del arte en relación al jazz claramente conformado.⁵² En cuanto a nuestros personajes, es el

⁵² Así se anunció en nota del diario *El Tiempo* la fundación del primer club de jazz: “Hoy se inaugura el jazz club de Bogotá. El Club lo dirige Hernán Salcedo Silva, y colabora Roberto Rodríguez Silva. El grupo inaugural conforman Plinio Córdoba en la batería, Bill Slater (USA) al piano, Rafael (Costarrica) en el saxo, y Pepe García (España) en el contrabajo (*El Tiempo* 1967, 26). Es notorio que Salcedo y Rodríguez,

final de esta época en la que Justo Almario, siendo aún adolescente, emigra a Estados Unidos (1968) sin plan de retorno. Y en relación a Arnedo, es tan solo un niño, rodeado de un ambiente musical del cual hacía parte el jazz, género que su padre no solo escuchaba asiduamente, sino que también interpretaba en ocasiones. Si bien no he encontrado datos de los lugares ni los músicos que participaban en las *jam session* mencionadas por Silva, eventos que al parecer eran minoritarios en la época, se puede suponer que Julio Arnedo hizo parte de ellos; de hecho, aparece como saxofonista en la primera foto que he hallado de un grupo de jazz colombiano, en una presentación en la década de 1960 (Aguilera et al. 2010, 24). Es, por tanto, en la tercera época, en la que empieza a esbozarse un mundo de arte en relación al jazz en la capital.

Tercera etapa: los bares (décadas de 1970 y 1980)

La práctica habitual de jazz en bares se empezó a documentar en el país en la década de 1970 en la ciudad de Bogotá. Su presencia comenzó a ser frecuente en algunos bares y hoteles, y aumentaron sus practicantes. Algunos músicos comenzaron a incluir el jazz como repertorio cotidiano en las presentaciones de bares y sitios de entretenimiento, como antesala a músicaailable para la rumba. El primer espacio destacado para este movimiento, fue el bar Hippocampus. Así lo narra Aguilera: “Desde el 73 hasta el 76 el Hippocampus fue el centro de la rumba en el norte de Bogotá. Todas las noches de lunes a sábado, de nueve de la noche a cuatro de la mañana, había música en vivo sin parar. En la mejor época llegamos a ser nueve músicos”. Cuenta que en la primera tanda tocaban *standards* de jazz, boleros, bossa-novas, y “de ahí en adelante, salsa y los temas tradicionales de baile colombianos [...] Una noche en el Hippocampus era un derroche de música en vivo de todos los géneros, colores y sabores” (Aguilera Castro 2014, 78).

Luego del Hippocampus surgieron otros bares con similar función, música y músicos, es decir, si bien se reseñan varios lugares en los cuales la presencia del jazz era habitual en la vida nocturna bogotana para la época, son pocos los que coinciden de forma sincrónica, y

fundadores del Club, son los únicos programadores de jazz en la radio en la época, y a su vez son los únicos que esporádicamente escriben en el diario capitalino sobre el género. Resalta igualmente que de los cuatro integrantes de la agrupación que inauguró el Club, tan solo uno es colombiano (Plinio Córdoba).

en general los músicos de los grupos de planta de los distintos lugares, o asiduos a las *jam session*, se repiten, limitándose a una o dos docenas de nombres, es decir, si asistías el miércoles a un lugar donde interpretaban jazz dentro del repertorio, y el viernes asistías a otro lugar, era muy probable que te encontraras con la misma agrupación o por lo menos con algunos de los mismos músicos, lo cual evidencia que no eran numerosos los intérpretes de jazz en la ciudad. Entre los más destacados estaba Armando Manrique, pianista virtuoso y versátil quien, por su capacidad técnica inusual para el medio, fue un referente para el naciente movimiento. Fue igualmente quien dirigió el grupo musical del Hippocampus, y muchos otros conjuntos en los bares que le sucedieron. En el mismo año 1973, apareció otro personaje relevante: el guitarrista Gabriel Rondón, quien retornó ese año de Estados Unidos a donde había ido siendo un niño, y quien, Según Aguilera, llevó el Real Book a Bogotá y quien acercó a los músicos locales a artistas más “modernos” como Miles Davis, John Coltrane, Chick Corea y Herbie Hancock. Así lo recuerda: “Gabriel compartió de forma generosa con todos los músicos circundantes la información suficiente para consolidar y estructurar en esa época el naciente movimiento jazzístico colombiano” (Aguilera Castro 2014, 89-90).

Al igual que Gabriel, otros músicos regresaban por temporadas o permanentemente de Estados Unidos, alimentando de música e información a los jóvenes iniciadores de la escena jazzística. En esta época, el jazz ya no es el de las big bands, el de los arreglos para grandes orquestas, relacionado con el Caribe –tanto norteamericano como México y las Antillas– que influyó en los músicos de las orquestas bailables de música tropical, sino que era ya un tipo de jazz post bebop, en pequeños formatos y relacionado fundamentalmente con Estados Unidos. Sin embargo, como afirma Aguilera, el principal repertorio de jazz interpretado no era el mainstream, sino el latin jazz, o en general fusiones producidas en Estados Unidos entre armonías y melodías asociadas al jazz con ritmos de las comunidades latinas en dicho país, o melodías “latinas” con estructura e improvisaciones jazzísticas. Es decir, se continúa una práctica inherente a la historia del jazz que consiste en retomar las músicas populares, locales o internacionales, e improvisar a partir de ellas, con lo cual el jazz se convierte, más que en un género musical definido, en una forma de hacer música.

El siguiente relato de Javier Aguilera es ilustrativo del incipiente estado y precario movimiento jazzístico que se gestaba, y de su ambiente:

La casa de los Puerto, hermosa, fiel exponente de lo que fue la arquitectura bogotana, post-bogotazo, situada en el barrio Teusaquillo, muy cerca de la mansión privada del General Rojas Pinilla, nos acogió y fue parte entrañable dentro de nuestro proceso musical y profesional. Inicialmente fue el lugar de ensayo y práctica de *Los Duendes*, pero con el transcurrir del tiempo y las visitas semestrales de Manolo, hijo mayor de la familia, músico por naturaleza, que ya por esa época vivía en los USA, nos llenaba de información y tecnología, la casa se convirtió en un espacio para hacer *jams*. A estos *jams* asistían, además de los jóvenes anfitriones, los más destacados músicos de la ciudad como Jimmy Salcedo, Joe Madrid, Armando Manrique, los Escobar, el Mono Bernal, Gabriel Rondón, Jimmy Mondragón, Pantera, Willy Salcedo, Jairo Likasale, Toño Domínguez y Johny Maclean, quienes en interminables sesiones, en medio del delirio etílico, hacían realidad el coro de un tema de la Fania All Stars: “quítate tú pa’ ponerme yo”. (Aguilera Castro 2014, 34)

Vemos aquí, entre otras cosas, la importancia de la información traída desde Estados Unidos, el aprendizaje alrededor de las *jam sessions*, y la relación con la salsa, género que practicaban laboralmente la mayoría de músicos participantes. En el repertorio de los bares, de las *jam sessions*, y de los conciertos, el jazz era una música popular más, quizás de un nivel técnico más alto o menos dominado por la mayoría, pero que se alternaba con otras músicas populares latinoamericanas como el bolero, el bossa nova, las baladas, la salsa o la música tropical.

En cuanto a la presencia del jazz en otros medios, como la radio, la industria discográfica o los conciertos, el panorama seguía siendo similar a las décadas anteriores. En la radio, solamente se tiene noticia de un programa de una hora semanal en una emisora cultural.⁵³ En cuanto a conciertos, continúan siendo excepcionales las visitas de artistas de jazz de renombre, quienes usualmente solo hacían una o dos presentaciones, y tan solo en la ciudad de Bogotá.⁵⁴ La venta de discos de jazz no parece haber aumentado, por el contrario, acorde con el momento del género en Estados Unidos donde el jazz sufre en los 70s un bache tanto en términos de venta como de producción (Gioia 2002), nada indica que el mercado local haya contado con un incremento del género para la época. En cuanto a la industria

⁵³ El ya mencionado programa de Roberto Rodríguez Silva, que mantuvo desde 1963 hasta 2012 (Caicedo Jiménez 2017, 53).

⁵⁴ Afirma Muñoz que por esos años visitaron al país Stan Getz, Elvin Jones y Dexter Gordon, y las orquestas de Woody Herman, Tommy Dorsey y Duke Ellington. La presentación de esta última la califica como “una de las páginas más celebradas de la historia del jazz en Colombia. El concierto se realizó el 29 de noviembre de 1971 en el Teatro Colombia (hoy, Jorge Eliécer Gaitán)” (Muñoz Vélez 2007, 79).

discográfica local, a pesar de seguir produciendo grandes cantidades de discos al año, el jazz sigue estando prácticamente ausente. Si para la década de 1960 mencionamos la producción de tres discos completos del género, en los setenta Luis Daniel Vega lista tan solo dos: *Latinoamérica*, de la agrupación Siglo Cero, y *Letucce Salad*, del artista Mr Bugle (Vega 2018). El primero de ellos podría ser catalogado como de rock progresivo, más que de jazz, y el segundo como de jazz fusión. No contamos por tanto con ninguna grabación en la década ni de Armando Manrique con su Manricura, ni de ninguno de los músicos que apasionadamente practicaban el género en Bogotá.⁵⁵

Se aprecia además que el naciente movimiento jazzístico era un movimiento nuevo, diferente, sin una línea clara de continuidad con los intérpretes del jazz en las décadas anteriores. Eran en su mayoría músicos jóvenes, que no hicieron parte del movimiento de las grandes orquestas tipo Lucho Bermúdez y Pacho Galán antes mencionadas, sino que aprendieron en parte a través del intercambio y la migración desde y hacia Estados Unidos, y por tanto manejan un repertorio y un estilo separado de las big bands y la era del swing, un nuevo repertorio en el que primaban la salsa, el latin jazz y el jazz fusión.⁵⁶ Además, se ve un cambio geográfico en el desarrollo del jazz en el país, directamente relacionado con la industria de la música: inició en la costa Caribe, con la llegada de orquestas panameñas y cubanas y la conformación de jazz bands primero y big bands después; continuó a mediados de siglo con un desplazamiento de las grandes orquestas hacia Medellín al constituir esta ciudad el epicentro de la industria discográfica; y finalmente en la segunda mitad de la década de los sesenta inicia una migración hacia Bogotá, ciudad que poco a poco se tornó en el centro de la industria musical, fenómeno relacionado con el auge de la

⁵⁵ Coincidimos con Valencia, quien describe el momento jazzístico así: “En esta etapa surgen algunos de los músicos que posteriormente van a ser los primeros ‘intérpretes de jazz colombiano’. Sin embargo, esta situación podría considerarse como poco trascendente porque alrededor de estos lugares no se generó un movimiento de jazz. Además de no existir registros sonoros de los músicos interpretando temas originales, el jazz no era el único género interpretado, era solo uno de los tantos que hacía parte del repertorio en dichos establecimientos” (M. A. Valencia 2005, 35-36).

⁵⁶ Esto contrasta con la manera en que se cuenta la historia del jazz en Estados Unidos, en la cual se muestra que por lo general los músicos que crearon el bebop, como Charlie Parker y Dizzy Gillespie, hacían parte de big bands, generando así una línea de continuidad (Burns 2001; Gioia 2002).

televisión en detrimento de la radio.⁵⁷

Este movimiento del jazz en Bogotá, que en los 70s era apenas un embrión, comenzó en los 80s a visibilizarse, posicionarse y crecer. Si bien la discografía continuó siendo prácticamente inexistente, el mercado laboral para estos músicos mejoró considerablemente con el desarrollo de la televisión, que les abrió las puertas para presentaciones, musicalizaciones de programas y producción de jingles, espacios laborales usualmente cubiertos por los intérpretes de jazz de la capital que eran reconocidos por su versatilidad y calidad técnica, y quienes además contaban con importantes relaciones públicas adquiridas en las noches de la bohemia bogotana. Es así como vemos presentaciones en uno de los más importantes programas de televisión del momento – Espectaculares JES– del grupo Manricura, de Armando Manrique, y de la agrupación Café, quizás las dos más importantes agrupaciones consideradas de jazz en la ciudad, en el comienzo de la década.⁵⁸ Estas presentaciones pueden considerarse como ilustrativas del tipo de música que interpretaban los jazzistas en Bogotá para la época, como ya lo mencionamos: un repertorio en el que se alternan diversas músicas populares, siendo el jazz un género más al lado del bolero, la salsa, o el bossa nova, pero estando fundamentalmente presente no tanto como parte dominante del repertorio sino como forma de abordarlo, ya que todos los temas se interpretan con importante presencia de la improvisación, con un diálogo musical permanente, con armonizaciones típicas del género, y la estructura básica de tema–improvisaciones–tema.

A pesar de que estas presentaciones televisivas de Manricura y el Grupo Café pueden considerarse presentaciones de jazz, y de hecho estos grupos figuran como las principales

⁵⁷ Quizás Medellín era la única otra ciudad, además de Bogotá, con algún movimiento jazzístico. Sin embargo, si bien presenta características similares, es aún más incipiente y minoritario que lo descrito para la capital. Al respecto, ver Muñoz (2007).

⁵⁸ Manricura lo integraban Armando Manrique en el piano, Javier Aguilera en la batería, y los hermanos Danilo Escobar y Armando Escobar, en congas y bajo respectivamente. El grupo Café, lo conformaban igualmente Javier Aguilera y los hermanos Escobar, además de Jorge Guarín en el piano, y Kent Biswell en la guitarra eléctrica. Nuevamente el hecho de que ambas agrupaciones compartan integrantes, sugiere que eran pocos los intérpretes del género en la ciudad. Ambas presentaciones se encuentran disponibles online en el canal de youtube “musicalafrolatino”: <https://www.youtube.com/watch?v=U0ufpiOCzhQ>

; <https://www.youtube.com/watch?v=rzKuNR16LTQ>

agrupaciones de jazz para la época en la bibliografía sobre el tema, no son presentadas así ni en la transmisión original de Espectaculares JES, ni en la edición que realizó el investigador Manuel “Mañe” Rodríguez al subirlo a su canal. De hecho, al grupo Manricura lo cataloga como “salsa, latin”, mientras que al grupo Café como “salsa clásica”. Esto, creemos, es un reflejo de lo poco posicionado del término y el género, así como de la poca aceptación y conocimiento del mismo en el país.

Era tan poca su presencia, que la década de 1980 es la que menos discos presenta en el listado de Luis Daniel Vega, con tan solo dos publicaciones. Sin embargo, estos dos discos son significativos para nuestra historia: el primero de ellos es el disco *Interlude* (1981), de Justo Almario, el cual es el primero de sus trece discos (hasta 2020);⁵⁹ y el segundo es el disco *Macumbia* (1984), de Francisco Zumaqué, disco considerado seminal para la historia del jazz colombiano, y en el cual participó Antonio Arnedo en el saxofón tenor. En cuanto a nuestros personajes, la década de 1980 fue la de mayor producción discográfica de Justo Almario, lo que lo muestra ya consolidado como un artista en el medio estadounidense; y en el caso de Antonio Arnedo, es la década en la que inicia con el saxofón, se retira de la carrera de geología para dedicarse de lleno a la música, y rápidamente entra a hacer parte del movimiento jazzístico de la ciudad, que aunque precario, o quizás precisamente por ello, le permitió integrar algunas agrupaciones relevantes y compartir con algunos de los músicos más destacados del momento.

En resumen, en cuanto a la presencia del jazz, si bien ya no es extraño encontrar sitios para tocar jazz en Bogotá, y cada vez hay más intérpretes y aficionados al género, aún al finalizar la década de 1980 no hay un mundo del arte consolidado en relación al género en la ciudad: hay pocos intérpretes, pocos lugares de presentación, poca presencia en la radio y la industria discográfica, y es todavía un movimiento exclusivamente liderado por músicos de manera empírica, autogestionada y autodidacta. Y en cuanto al tipo de jazz que se interpreta, como ya dijimos, sobresalen el latin jazz, el jazz fusion y los standards, pero

⁵⁹ Es curioso que Vega incluya este disco, por un lado, porque fue grabado en Estados Unidos, en su mayoría por músicos estadounidenses, y no presenta rasgos de jazz colombiano, y por otro lado porque es el único disco, de los trece que hasta el momento tiene Justo Almario, que incluye en su lista, a pesar de que el mismo Justo Almario publicó otros tres discos esa misma década (*Forever Friends*, 1985; *Plumblin'*, 1987; y *Family Time*, 1989).

principalmente se retoma el repertorio de las músicas populares como melodías sobre las cuáles jazzear, es decir, improvisar a partir de la estructura tema–improvisaciones–tema empleando armonías y técnicas del género. Sin embargo, a pesar de que los 80s constituyen una época de un nuevo auge del jazz en Estados Unidos –con los movimientos denominados *revival* y neoclásico, una nueva camada de músicos llamados *young lions*, y el surgimiento del sello disquero GRP, entre otros factores (Nicholson 1996)–, en Colombia seguíamos, de manera un tanto atípica en relación con los demás países del continente, sin un movimiento institucionalizado y menos aún consolidado. A pesar de haber ya espacios para practicar, aprender y escuchar jazz, el mundo del arte en relación al género era aún embrionario, y serían los años 90 el momento de la llegada del jazz al panorama cultural del país.

Cuarta etapa: entrada en la agenda cultural y surgimiento del jazz colombiano (década de 1990)

En la primera mitad de la década de 1990 el panorama del jazz continúa de manera similar. Como muestra, vemos que la producción discográfica en los primeros seis años de la década (1990–1995) es de tan solo 5 discos, cuatro de ellos de latin jazz y solo dos grabados en el país, de los cuales ninguno es producido en Bogotá.⁶⁰ Sin embargo, en la segunda mitad de la década se da inicio a un movimiento importante de jazz con epicentro en Bogotá y con presencia en algunas de las principales ciudades del país como Barranquilla, Cali y Medellín, y se da por la inclusión del jazz en la agenda cultural de estas ciudades, tanto desde instituciones públicas como privadas. Uno de los hechos más significativos es la creación de festivales del género. Si bien los primeros festivales surgieron a fines de la década anterior (el Festival Internacional de jazz del Teatro Libre, en Bogotá, y el Festival de Jazz de Medellín –1988–), fue en esta década que surgieron la mayoría de festivales del género.⁶¹

⁶⁰ Como hemos dicho, nos basamos en el listado de Luis Daniel Vega en su página festinalente (Vega 2018).

⁶¹ En Bogotá: Jazz al parque (1996), Festival de Jazz y Blues del Teatro Libélula Dorada (1997), Festival Universitario de Jazz (1997) y el Festival de Jazz y Blues del teatro Libélula Dorada (1997); en Barranquilla: Barranquijazz (1997); en Medellín el Festival de Jazz de la Universidad Eafit (1997) y el Festival Internacional de jazz (1997); en Cali el festival Ajazzgo (1999); en Manizales el Festival de Jazz y Músicas

Paralelamente al surgimiento de festivales, el jazz comenzó a incluirse en algunas academias y universidades. En este sentido, el programa de música de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá, fue pionero con la inclusión de ensambles y cursos de jazz a mediados de la década, liderados por Antonio Arnedo quien recientemente había regresado luego de culminar sus estudios en Berklee. Uno de sus primeros ensambles contó con la participación de Urián Sarmiento en la batería, Juan Sebastián Monsalve en el bajo, Pacho Dávila en el saxofón, Eblis Álvarez en la guitarra, Samuel Torres en las congas y Andrés Cabas en el piano, todos hoy por hoy destacados artistas de diversas corrientes musicales, y varios de ellos destacados músicos de jazz en la escena bogotana y newyorkina.

El ejemplo de la Javeriana contagió diversos programas de música, principalmente de Bogotá, que comenzaron a incluir el jazz en sus currículums⁶², primero con la inclusión de asignaturas y luego con la creación de énfasis específicos del género, siendo nuevamente la Javeriana la primera en abrirlo a fines de la década. Como lo manifiesta Oliver (2009), mientras la academia abrió espacios para el estudio y aprendizaje del jazz, el bar dejó de ser el lugar de práctica, hecho vinculado directamente con la violencia que vivía el país y que en Bogotá implicó una reducción sustancial de la vida nocturna y de los espacios culturales, particularmente con la implementación de la denominada “ley zanahoria” (Aguilera et al. 2010, 82).⁶³

Además de la creación de los festivales y de la inserción del jazz en la academia, el jazz comenzó a tener presencia frecuente en los medios de comunicación culturales tanto de

del Mundo (1999); y en Cartagena el Festival del Jazz Bajo la Luna (1993) (Franco Gamez 2013, 235). De todos, el más importante ha sido el Festival de Jazz al Parque, del cual afirma Vega que en su primera edición se realizó en un espacio con capacidad para tan solo 500 personas, a pesar de lo cual el festival “catalizó una escena rudimentaria que apenas se sacudía de un largo trance abúlico” (Vega 2016).

⁶² Así lo describe Oliver: “en Colombia las demás universidades y academias seguirían el ejemplo de la Javeriana. Así, la Incca, la Central, los Andes, el Bosque, la Cristancho (asociada con la Sergio Arboleda), Unimúsica (asociada con la Corpas), la Emmat, la Academia de Artes Guerrero y la Fernando Sor, e incluso la Nacional (una de las más conservadoras), abrirían énfasis en *jazz* y música contemporánea, o al menos materias en el currículo” (Oliver G. 2009, 71). Este fenómeno se incrementaría aún más en el siglo XXI.

⁶³ Decreto implementado por el alcalde Antanas Mockus que ante los altos niveles de violencia registrados principalmente a altas horas de la noche, restringió la venta de licor hasta la 1 a.m, hecho que debilitó las finanzas de los bares y llevó a la reducción significativa de la vida nocturna, afectando así los lugares de contratación y presentación de música.

televisión, como de radio y prensa,⁶⁴ a ser visto como un producto cultural importante, ligado a las bellas artes y merecedor de financiamiento de entidades y políticas culturales. En consonancia, y facilitado por las nuevas tecnologías de grabación, la discografía de jazz se disparó. Si mencionamos tan solo 5 discos entre 1990 y 1995, entre 1996 y 1999 Vega lista 17 publicaciones más, lo que refleja el aumento en los intérpretes del género. Sin embargo, alrededor de la mitad de estas producciones fueron realizadas en Estados Unidos y por músicos colombianos que estudiaron allá, lo que muestra además una mayor movilidad y relación con el país del norte y por tanto una influencia directa con el jazz de dicho país, es decir, ya no hablamos localmente de un jazz mediado por el Caribe como en décadas anteriores, sino que llega como uno de los primeros productos culturales de la globalización, cuyo epicentro político, económico y cultural asume Estados Unidos.

El posicionamiento del jazz en la agenda cultural se enmarca entonces en unas dinámicas globales del género, dinámicas que tuvieron una implicación directa no solo en el aumento de su presencia en el país, sino del tipo de jazz que se interpretaba. En Estados Unidos, desde la década de 1980 se dio un resurgimiento (*revival*) del género denominado “neoclásico”, que difundía la idea de un tipo de jazz en particular (interpretado por el formato clásico de cuarteto o quinteto, con el trabajo del segundo quinteto de Miles Davis como el arquetipo) y que comenzó a posicionar el género ya no como una música vanguardista sino tradicional, con unos artistas, repertorios y estilos canónicos que debían ser imitados, conservados y difundidos como parte de su patrimonio cultural (Chapman 2018).

Este tipo de jazz (con Wynton Marsalis como su principal exponente y defensor) fue por tanto merecedor (y en gran medida lo sigue siendo) de importantes fuentes de financiación, al ser reconocido en Estados Unidos como importante patrimonio cultural que se debe

⁶⁴ En televisión, por ejemplo, fue muy importante el programa *Jazz Studio*, realizado por Carlos Flores Sierra, que contó con 168 emisiones a principios de la década y fue retransmitido con frecuencia durante varios años; en radio se mantuvieron los programas de la Radiodifusora Nacional (*Jazz la hora*, entre otros), y tomó importante presencia en la emisora *Javeriana Estéreo*, de la misma Pontificia Universidad Javeriana, la cual a su vez publicó la revista *91.9 La revista que suena* que incluía con frecuencia artículos sobre el género. Todos estos ejemplos son de Bogotá, centro del movimiento jazzístico, aunque también era habitual que emisoras culturales de las principales ciudades incluyeran algún espacio de jazz en su programación.

proteger y difundir.⁶⁵ De otro lado, dos corrientes más comerciales del jazz tuvieron un éxito en ventas y difusión prácticamente sin precedentes e inimaginable para un género instrumental que estaba en decadencia desde el punto de vista empresarial: el smooth jazz, y las producciones del sello disquero GRP.⁶⁶ El primero de estos géneros, conocido fundamentalmente a través del saxofón soprano de Kenny G., si bien se difundió ampliamente y aún es reconocido en el país por un amplio público (algo que afirmo empíricamente en mi experiencia como saxofonista), no contó aquí con músicos que lo practicaran.⁶⁷ En cuanto a las producciones de la GRP, sí fueron un importante referente para muchos de los estudiantes y aficionados al género a finales de los 80s y principios de los 90s, sin embargo, el repertorio, sonido, estilo y artistas de este sello disquero, son catalogados en su mayoría como de jazz fusión, jazz eléctrico o de smooth jazz, géneros que no hacen parte del canon establecido a partir del *revival* (Nicholson 1996) y, por tanto, cuyo repertorio y estilo no hacen parte del jazz mainstream abordado en las academias. Así, si bien estos subgéneros del jazz, al igual que el latin jazz, fueron habituales a fines de la década de 1980 y principios de la década de 1990 en el país (Aguilera et al. 2010, 70), con el cambio del espacio de aprendizaje y práctica del bar a la universidad, cambiaron también los estilos y repertorios, más centrados en los denominados *standard*, construidos desde el *revival* y el neoclasicismo. En términos prácticos, se pasó de escuchar e imitar a artistas de la GRP como Chick Corea o Lee Ritenour, a escuchar e imitar a los “clásicos” como Duke Ellington, Thelonious Monk, Charlie Parker o Miles Davis.

Sin embargo, el jazz que se producía en estos primeros años del surgimiento de un mundo

⁶⁵ Un buen resumen de la postura reduccionista de Marsalis, el canon del jazz establecido y publicitado desde JALC, así como su representación en los documentales de Ken Burns, se encuentra en Reimann (2013, 19).

⁶⁶ Bastan algunos pocos datos para dimensionar la gran difusión y el enorme éxito comercial de estos géneros. En relación al smooth jazz, Kenny G., uno de sus principales exponentes, ha vendido más de 75 millones de copias de sus discos; y en cuanto al sello disquero GRP (Grusin-Rosen Production), en 1990 vendió parte de su catálogo a la distribuidora MCA Corporation por 40 millones de dólares, el cual entre 1983 y 1996 superaba los 300 discos (páginas de Wikipedia de Kenny G. y de GRP Records, consultadas el 09/14/2020).

⁶⁷ Quizás una de las razones para ello es que el sonido del smooth jazz requiere de una altísima calidad técnica para lograr el sonido redondo y brillante característico del género, algo que pocos instrumentistas, y particularmente saxofonistas, podían lograr; otra de las razones puede ser que este género es más asociado con música popular que con alta cultura, y por tanto no encaja dentro de las agendas culturales que estimulan y promueven el jazz en el país.

del arte en relación al género, no era tanto un jazz imitativo (no hay aún una fuerte tradición jazzística ni un nivel de ejecución e imitación que lo permitan), sino experimentaciones y propuestas con el jazz que incluían en muchos casos músicas locales, es decir, un uso del género como herramienta para la creación y experimentación con músicas propias. En este sentido vemos que de los 22 discos que menciona Vega para la década de 1990 (2018) (cinco entre 1990 y 1995, y 17 para los cuatro años restantes), prácticamente en su totalidad son trabajos experimentales que de diferentes formas mezclan, fusionan o combinan elementos del jazz con músicas colombianas. De estos 22 discos, cuatro son de Antonio Arnedo con su cuarteto. A pesar de toda esta producción, son los cuatro discos de Arnedo, en conjunto (especialmente el primero de ellos, *Travesía*) los que son considerados como los discos que inauguran el jazz colombiano, constituyéndose en su paradigma (Aguilera et al. 2010; Bernal 2016; Garay 2015; Rojas Ángel 2016). Es decir, a pesar de que había una producción previa que relacionaba el jazz con músicas colombianas, es la producción de Arnedo la que se considera cristaliza la idea con una propuesta robusta y coherente, que servirá de derrotero para las siguientes generaciones.

Luego de este recuento por la historia del jazz en Colombia, resumamos lo que hemos descrito respecto a nuestras dos preguntas principales: ¿cuánta ha sido la presencia del jazz en el país y cuáles han sido los tipos de jazz que se han interpretado? O en términos teóricos: ¿cuál ha sido el mundo del arte en relación al jazz en el país? Podemos afirmar que es en una fecha tan tardía como las décadas de 1970 y 1980, principalmente en Bogotá, cuando apareció un grupo minoritario de músicos que practicaban el jazz de forma regular y lo insertaron en los repertorios de bares, restaurantes y discotecas, interpretando fundamentalmente latin jazz y jazz fusión, o utilizándolo como forma o recurso técnico para interpretar diversas músicas populares. Hasta antes de estas décadas no había músicos de jazz en el país, ni había, con contadas excepciones, lugares donde se interpretara con frecuencia.⁶⁸ En la primera época (décadas de 1920 a 1940), como vimos, se utilizaba el término jazz band para remitir a un tipo de formato instrumental y a un repertorio moderno,

⁶⁸ Entre las excepciones, se tiene registro, por ejemplo, de que en Medellín, tanto la agrupación de Juancho Vargas como la de Lucho Bermúdez tuvieron cada uno una temporada en el Club Campestre para interpretar jazz un día de la semana en 1955; y en Cartagena se menciona que Francisco Zumaqué estuvo de planta con su quinteto interpretando jazz por unos meses en el Grill Tropical de Cartagena en 1968 (Muñoz Vélez 2007, 128, 99).

bailable e internacional, aunque no vinculado directamente al género como se practica en la actualidad. Y en la segunda época (40s, 50s y 60s) se interpretaba fundamentalmente el jazz de la era del swing como forma de ampliar el repertorio de las orquestas bailables, pero de forma esporádica y sin hacer uso del término. Es decir, si en la primera época se usa el término mas no el género musical, en la segunda época pasa lo contrario: se practica un poco el jazz de big band (principalmente de forma implícita en el formato orquestal y los arreglos y asumido más como un tipo de música compartida con los principales centros de producción musical del Caribe), pero no se hace alusión al término, ni se interpretan los estilos que se canonizan como definitorios del género, desde el bebop hasta el free jazz. En la tercera época (décadas de 1970 y 1980) aparecieron los primeros músicos y espacios para la práctica del género, principalmente en Bogotá, quienes comenzaron a insertar el repertorio jazzístico y a asumir su práctica como recurso para la interpretación e improvisación de músicas populares. Los géneros que primaban eran el latin jazz y el jazz fusión, y su práctica y presencia si bien pudo ser constante en el repertorio de la vida nocturna bogotana, aparecería de manera tangencial a las músicas bailables y principalmente como herramienta para la interpretación e improvisación sobre el repertorio popular, más que como un género con importantes espacios propios. Fue por tanto solo a mediados de la década de 1990 que se empezó a construir un mundo del arte en relación al género,⁶⁹ al aumentar los espacios de práctica, aprendizaje, circulación y visibilización; en otras palabras, es solo a partir de este momento en el que podemos hablar sin mayores dificultades de un mundo del arte en relación al jazz en el país, con epicentro en Bogotá, desarrollado fundamentalmente a partir de su inserción en la agenda cultural de la ciudad, hecho que se evidencia en la creación de festivales, programas de radio, artículos de revista, programas de televisión, productos discográficos y cursos en academias y universidades. Llegó por tanto el canon establecido de estilos y repertorio del jazz en Estados Unidos, el

⁶⁹ El siguiente testimonio del músico Juan Sebastián Monsalve, quien vivenció este posicionamiento del género, ilustra la precariedad del movimiento jazzístico antes de la llegada de los festivales: “La movida del jazz en Bogotá se empezó a despertar con el Festival de Jazz del Teatro Libre en 1988. Era una opción elitista poco accesible para estudiantes y para la gente del común. Sin embargo, los pocos fanáticos del jazz que habíamos a principios de los años 90 vimos a grandes genios. Además, era el único chance de ver quién hacía jazz acá (...) Jazz al Parque fue la primera convocatoria democrática, abierta, pluralista, que mostró la realidad de una muy incipiente escena. Fue el primer intento de agremiar algo que nunca había estado agremiado, una escena que apenas era una ilusión. Aquí no había ni emisoras que transmitieran jazz, ni disqueras que pensaran, ni sitios donde tocar, ni sitios donde estudiar (...)” (Vega 2016).

divulgado y enseñado desde la academia que se centra en los standards y la propuesta del neoclacisismo, relegándose el latin jazz, las big bands y el jazz fusion a un segundo plano. Y en el centro de todo este panorama, apareció la figura de Antonio Arnedo como eje articulador y sus producciones musicales como paradigma. ¿Y Justo Almario? A pesar de su prestigio internacional y su posicionamiento en el mundo del jazz de la costa oeste de Estados Unidos, era tan solo invitado ocasional a algunos de los festivales de jazz de Barranquilla y Cartagena, permaneciendo al margen del epicentro capitalino.

CAPÍTULO II. EL MICROSISTEMA: Las vidas musicales de Justo Almarío y Antonio Arnedo

Podemos comprender mejor el impacto real de estas cifras si dejamos de lado las estadísticas y contamos alguna historia.

Yuval Noah Harari (2014, 298)

Como ya aclaramos, y siguiendo el modelo ecológico de Urie Bronfenbrenner con el cual estructuramos este trabajo, luego de un primer capítulo en el cual desarrollamos el macrosistema que nos brinda el contexto por medio del cual leemos la vida y obra de nuestros personajes, en este capítulo desarrollaremos el microsistema. Como lo expusimos en la introducción, este se refiere al entorno más cercano del individuo, como la familia, la escuela, el grupo de amigos, así como a los espacios en los que estas relaciones se producen. El microsistema está conformado por las actividades, los roles sociales y las relaciones interpersonales que el sujeto experimenta cara a cara. El término experiencia es central, ya que va más allá del hecho en sí para indicar la manera en que la persona da significado al hecho vivido. “Esta estructura permite, como contexto principal de desarrollo, que el individuo observe y se involucre en actividades conjuntas, cada vez más complejas, con el auxilio directo de personas con las cuales él tiene una relación afectiva positiva, y que ya poseen conocimientos y competencias que el aún no posee” (Collodel Beneti et al. 2013, 93). A estos acontecimientos y relaciones, Bronfenbrenner los denomina “procesos proximales”, y constituyen en esta teoría los principales factores para el desarrollo humano. Tomaremos a la música como el sujeto central con el cual estos personajes se relacionan, y por tanto como parte fundamental del microsistema.

Veremos entonces a continuación, no las vidas completas de nuestros dos personajes, sino sus experiencias (los acontecimientos, aprendizajes, relaciones y vivencias) relacionadas con la música y el quehacer musical hasta 2001, fecha de corte de esta investigación. Narraremos entonces los “procesos proximales” y el microsistema, en relación a su desarrollo humano como músicos, fundamentalmente en lo concerniente con el macrosistema descrito en el capítulo anterior. Esta narración la realizaremos siguiendo un

hilo cronológico, de manera que corresponda al cronosistema propuesto en el modelo ecológico. Como expusimos en la introducción, Bronfenbrenner considera el tiempo como un elemento transversal a todos los demás, que permite ver los cambios y continuidades en el desarrollo a lo largo del ciclo de vida, tanto de la persona como del entorno. Cuando en un periodo de tiempo se da un cambio en el contexto (micro, meso, exo y macrosistema) lo denomina transición ecológica, transiciones que son definitivas para el desarrollo humano y que se dan, por ejemplo, cuando se cambia de ciudad, de profesión o de trabajo. En este sentido, estructuraremos la narración a partir de las transiciones ecológicas encontradas en las vidas musicales de ambos personajes. Una vez finalizados ambos recuentos cronológicos de los microsistemas de sus desarrollos humanos vinculados a la música, haremos un análisis de los mismos. Respetando el orden cronológico, empezaremos por Justo Almario.

Biografía musical de Justo Almario.

Catalogar este texto sobre Justo Almario como una biografía musical, es de alguna forma una redundancia. Sería todo un reto encontrar algún momento de su vida en el cual la música no fuera el centro, el eje de su existencia. La manida frase “él no escogió la música, la música lo escogió a él”, parece cobrar con Almario pleno sentido. Justo, literalmente, no escogió ser músico, sino que creció siéndolo.

Su historia podría ser perfecta para una película biográfica de Hollywood, drama que se podría publicitar con frases melodramáticas como: “la vida de un gran artista, que pasó de nacer en un pueblo rural del tercer mundo a mediados del siglo XX, a tocar en Los Ángeles, a fines del siglo, con grandes estrellas del jazz como Duke Ellington y Kenny Burrell”. Es decir, su vida es fácilmente caricaturizable como la historia de alguien que nació en un lugar con mínimas condiciones para desarrollarse en algún campo profesional y artístico, pero que, gracias a su talento, logró abrirse paso por el mundo y triunfar con su arte. Sin embargo, recorriendo su vida, la historia puede contarse de una manera diferente partiendo

no de un origen sin oportunidades, sino, por el contrario, de un origen y un trasegar que le proporcionaron todos los medios necesarios para su desarrollo como músico.⁷⁰

Su padre biológico, Justo Velásquez, nacido en Cartagena, era un bajista de orquestas bailables en Barranquilla. En algún viaje a Sincelejo, quizás en el contexto de alguna presentación con una orquesta en medio de un ambiente festivo, tuvo una “situación” (como la llama Justo) con Ana Margarita Gómez Paternina, una joven sincelejana de 18 años, quien unos meses después, exactamente el 28 de febrero de 1949, se convirtió en la madre de nuestro personaje. De su padre biológico solo sabemos que heredó el nombre, y posiblemente la musicalidad, aunque Justo Almario afirma que esta también le llegó de su madre, quien era “gran bailadora” y amante de la música, tanto así, que conformó una familia con otro músico: Luis Arturo Almario Bertel, más conocido como Licho Almario, posteriormente auto nombrado “El cónsul de Sincelejo”, por considerarse el principal embajador de su ciudad en la Capital de la Montaña. Pero no solo su padre y su padrastro eran músicos, sino también su padrino, Crescencio Camacho, quien era un reconocido cantante en la época.⁷¹

La primera infancia de Justo, o Justico, como le decían, transcurrió en un pueblo de mediados del siglo XX en una zona rural del Caribe colombiano. Así lo describe Justo, en reciente entrevista con Sir Kevin Chong:

https://drive.google.com/file/d/1iYzrcx3U_YZ87uFX0jmhOPfD9Rya2dau/view?usp=sharing

Audio 3. Testimonio de Almario sobre su hogar en su primera infancia

Fuente: Entrevista personal (Almario 2020b, sec. 5:11-5:56).⁷²

⁷⁰ Con esta narrativa, de un lado desmitificamos al personaje, y de otro cuestionamos la idea del artista genio, tantas veces denunciada desde la Historia (Dosse 2007).

⁷¹ Hizo parte, entre otras, de la Orquesta Granadino, que más adelante mencionaremos, y la orquesta de Pedro Laza y sus Pelayeros. Entre los muchos temas famosos que grabó en la voz principal están La Buchaca y Chicharrón Pelúo, interpretados con esta última agrupación.

⁷² “Yo nací en un pequeño pueblo en Colombia, Sur América, que era muy rural: no teníamos suministro de agua ni electricidad; el techo de las casas era de paja o palma, y en realidad mi casa allá... la casa de mi abuela aún sigue allí, el techo sigue siendo de paja, es una hermosa casa, eso era muy... bueno, era todo lo que yo conocía. Yo no conocía nada, ni la electricidad, ni el suministro de agua potable. Nosotros teníamos

Dicha casa aún existe y ha cambiado poco con el pasar de los años. Justo nos compartió fotos recientes de ella, que no distan mucho de como era en su infancia.

que esperar a que lloviera o ir a algún otro lugar a recoger agua, y teníamos lámparas. No teníamos radio ni nada similar” (traducción propia).



Figura 8 Casa de la abuela de Justo Almario en Sincelejo.

Fuente: Justo Almario (2022)

Pero si bien la modernidad no había atropellado su hogar, de alguna forma llegaba por medio de la música, a través de la constante presencia de congas, platillos, trompetas, clarinetes, bombardinos, y saxofones –este último emblema en sí mismo de modernidad (Segell 2015)–, así como a través de los fandangos, porros, cumbias, paseos, charangas, boleros y mambos, es decir, de las músicas tradicionales y populares en la región en el momento, músicas de por sí, como argumenta Peter Wade, modernas (2002).

En casa de su abuela acostumbraban ensayar agrupaciones de la región, algunas de histórica importancia. La Orquesta de Pello Torres era una de ellas y es la que más recalca Justo, nombrándolo en primer plano cada que le preguntan no solo por sus más tempranas influencias sino en general por quienes lo han inspirado en el mundo de la música. La vida de Justo se puede contar a partir de la influencia y apoyo que en cada etapa de su vida recibió de diferentes músicos; por tanto, en cuanto a su formación musical, y contrario a Antonio, Justo siempre estuvo acompañado, aconsejado y guiado por alguien, y en sus testimonios siempre hace énfasis en ello. Podemos contar entonces su vida según su época y sus mentores (transiciones ecológicas). Pello sería el primero. A la par que con sus mentores, la vida de Justo también se puede contar a partir de las casualidades. Quizás la primera, es que el mismo año de su nacimiento, fue el año en que Pello Torres llegó a Sincelejo. Empecemos entonces por Pello Torres y su ciudad natal.

Pello Torres. Sincelejo: 1949-1954

Pedro Arturo Torres Arroyo, de nombre artístico Pello Torres –apodado por algunos como Pello Porro, por su afición con este género musical de bandas–, nació el 22 de octubre de 1924 en Barranca Nueva del Rey, corregimiento de Calamar, municipio de Bolívar a orillas del Canal del Dique y el lugar de llegada del Tren del Caribe que iniciaba su trayecto en Turbaco. Con la decadencia no solo del Canal del Dique como medio de transporte, sino también del tren desde la década de los 40 que llevó a su posterior cierre una década después, los municipios rivereños y por los cuales pasaba el tren iniciaron igualmente un declive que parecía indefinido. Por esta razón, y en búsqueda de mejores oportunidades con la música, el joven Pello, trompetista y miembro de una familia musical, emigró a principios de la década de 1940 a Barranquilla. Allí sabía que había un movimiento musical

más prometedor, había más músicos, más oportunidades de aprender, y se encontraba, entre otros, Pedro Biava, el clarinetista y pedagogo italiano mencionado en el primer capítulo, quien fue profesor de muchos de los más destacados músicos del Caribe colombiano en la primera mitad del siglo XX. En Barranquilla conoció además a Jorge Rafael Acosta, músico de quien hablaremos más adelante y quien será también central en la vida de Justo. Escuchemos por ahora, en la voz del propio Pello Torres, su testimonio sobre el inicio de su relación con Rafael:

https://drive.google.com/file/d/1iWoo6c8tnEI8kYZ7OrnlJCmOpKi_Kyra/view?usp=sharing

Audio 4. Testimonio de Pello Torres, en relación a la enseñanza de Rafael Acosta

Fuente: Torres (2005, sec. 9:31-10:12).

Este trasegar, buscando aprender y trabajar con la música, lo llevó en 1949 a la entonces boyante Sincelejo, en donde vivió la mayoría de su vida y en donde murió el 10 de marzo de 2008 (Cortés Uparela 2020).

A mediados del siglo XX, además de Cartagena y Barranquilla, Sincelejo era una de las principales ciudades del Caribe colombiano. Allí consiguió rápidamente un puesto como músico de la Orquesta Granadino, la principal de la ciudad. Dicha orquesta la dirigía Mañe Lamadrid, pero en busca de hacerla una orquesta excepcional contrataron también como codirector a un afamado músico y pedagogo carmero radicado en Barranquilla: el mencionado Jorge Rafael Acosta. Volvieron a encontrarse allí, entonces, Pello y Rafael.

Pello conformó pronto su propia orquesta. En esta fungía su Licho Almario, el padrastro de Justico, como percusionista, y por tanto la suegra de Licho, es decir, la abuela de Justico, prestaba la casa para los ensayos. Así es que, desde que Justo tiene memoria, sus primeros recuerdos están ligados con la música: veía a las orquestas ensayar en su casa, lo llevaban los domingos a las retretas, o incluso cargaban con él para las parrandas en la Plaza Majagual en las Fiestas del 20 de Enero, las más importantes del municipio. Así lo cuenta:

<https://drive.google.com/file/d/1ik-BhYF34GACzdiYHnSuF0ZPD1LGUoiB/view?usp=sharing>

Audio 5. Testimonio de Almario sobre su pasión por la música en la primera infancia

Fuente: Entrevista con Hamburguer (Almario 2020a, sec. 18:28-19:21).

En todas las entrevistas y testimonios, Justo afirma que desde allí fueron sus inicios, y que desde que tiene uso de razón se enamoró de la música y quiso ser músico. Se embelesaba viendo a los músicos tocar y ensayar y le encantaban las tonadas que tocaban, la forma de improvisar y en particular ver cómo los bailarines disfrutaban de los sonidos. “Justo, vamos a jugar fútbol”, “Justo, juguemos pelota”, le decían sus amigos de cuadra, y Justo iba y jugaba, pero siempre y cuando no hubiera ensayo de la orquesta de Pello en su casa: no había diversión igual para él que ver a la banda en acción.

La orquesta de Pello Torres era una orquesta típica de la época en una de las ciudades del Caribe colombiano. Inspirada en músicas locales como el porro y el fandango, también alternaba con la interpretación de músicas populares del momento, ampliamente difundidas por la industria fonográfica y la radio en todo el continente, principalmente músicas cubanas de agrupaciones como Benny Moré y La Sonora Matancera (Almario y Acuña 1998). Si bien ya eran famosas orquestas como las de Lucho Bermúdez y Pacho Galán, que se acercaban en los arreglos, la sonoridad y la instrumentación más al formato big band y a sonoridades internacionales, la orquesta de Pello Torres estaba a medio camino entre las músicas y lenguajes sonoros tradicionales locales como las bandas de porros y las músicas de cantos, pitos y tambores –de tradición oral y con fuerte presencia de la improvisación y en general con unas ontologías delgadas–, y las big bands de las principales ciudades del Gran Caribe emparentadas con el jazz –con elaborados arreglos escritos como una de sus principales características, poca improvisación y en general con ontologías gruesas–.⁷³ Rápidamente, en el año 1952, cuando Justo contaba con tan solo tres años, la orquesta de Pello fue recomendada ante Antonio Fuentes, director y propietario de Discos Fuentes, quien les dio la oportunidad de realizar una grabación. Así lo cuenta Sierra Domínguez en su biografía novelada:

⁷³ Los conceptos de ontologías gruesas o densas, y ontologías delgadas, lo tomo del libro *Músicas Dispersas* (López Cano 2018, 43-44).

Las grabaciones con Fuentes fueron en Cartagena. Fueron realizadas un 25 de septiembre de 1952. El grupo estaba conformado por Pello Torres y Demetrio Guarín, trompetas; Néstor Montes Ortega y Otoniel Tatis, en saxos y clarinetes; Hemides Benítez en la batería y Licho Almario en la conga, y Gregorio Calderón en la voz. Grabaron El Culebro, que refiere a un gallo de pelea, y Montería, que no sabían la autoría, pero la pusieron a nombre de Pello porque era quien había hecho el arreglo. (Sierra Domínguez 2017, 132-33)

Si bien hemos descrito las músicas de Pello Torres como a mitad de camino entre una tradición oral y una tradición escrita en las músicas del Caribe colombiano (Ochoa 2018; Ochoa et al. 2022), nada mejor que escuchar “El culebro”, su primera grabación, como ejemplo:

<https://drive.google.com/file/d/1ifX7oipS8zby6B2IoBEMjk5UkFRAicEI/view?usp=sharing>

Audio 6. Tema “El culebro”

Fuente: Orquesta Ritmo de Sabanas. Discos Fuentes, 1952.

Este es un ejemplo de la música que enamoraba a Justico. La agrupación, si bien tiene una sonoridad muy sabanera claramente emparentada con los porros de banda (Ochoa et al. 2022), incluye en su formato instrumentos característicos de las grandes orquestas tipo Lucho Bermúdez y Pacho Galán como las maracas, el contrabajo, y en particular los saxofones. Desde allí empezó su amor por los instrumentos de viento.

La agrupación de Pello Torres, llamada en ese entonces Ritmo de Sabana, aumentaba su prestigio. Una prueba de ello fue que los contrataron como orquesta de la emisora Radio Sincelejo, siguiendo la costumbre en la época según la cual las grandes emisoras contrataban una orquesta de planta para sus programas musicales. En contraste, la orquesta Granadino, en la que también tocaban Pello y su mentor Jorge Rafael Acosta, se estaba desbaratando. Rafael, que como ya dijimos, era uno de sus directores y era un apasionado por enseñar y compartir sus conocimientos, estaba en Sincelejo gracias a dicha orquesta, y a su cercanía con Pello Torres, y por tanto iba con frecuencia a los ensayos en casa de la abuela de Justo, de la cual era también vecino. Dicha casa, cerca a la calle San José, y paralela a la calle de la Pajuela, de techo de paja y con un solar grande, era el lugar de encuentro de músicos y músicas, y el hogar de Justico. Poco a poco, tanto Jorge Rafael

como su mujer se fueron encariñando con el niño aficionado a la música, el niño que no les perdía la vista a los instrumentos y que dejaba de jugar con sus vecinos por estar pendiente de los músicos. Era tanta su afición, que ya alguno de los músicos le había regalado un flautín de cinco llaves para que se entretuviera, y en esas se la pasaba Justico, sacándole melodías a oído. Es así como, aproximadamente en 1954, ante la desintegración de la Orquesta Granadino, Jorge Rafael y su mujer retornan a Barranquilla, y se llevan al niño a vivir con ellos.⁷⁴

Jorge Rafael Acosta Montes. Barranquilla: 1954-1960

Rafael Acosta era, como ya dijimos, un excelso músico y un apasionado de la enseñanza musical. Tocaba trombón y bombardino, pero enseñaba muchos más instrumentos, como el clarinete, el saxofón, la guitarra, la flauta y la trompeta.⁷⁵ Tuvo una gran influencia en las músicas del Caribe colombiano al haber sido maestro de muchos de los más importantes músicos como Lucho Bermúdez, Antonio María Peñaloza y Pello Torres. En Barranquilla fue contratado para hacer parte de la Banda Departamental. Uno de sus hijos, Alex Acosta, apodado El Muñecón, y de quien hablaremos más adelante, era también un destacado músico, intérprete del clarinete y el saxofón, y para la época tocaba en la Filarmónica de Barranquilla.

En la casa vivían tan solo Rafael, su mujer, y Justico. Este espacio se convirtió en su hogar, y la pareja empezó a fungir como sus nuevos padres. Eran ya unos señores maduros, que contaban entonces quizás con más de 60 años, y estaban empeñados en darle una buena vida al hijo adoptado, por lo que lo ingresaron en el Instituto La Salle, uno de los colegios de más prestigio en la ciudad. La mujer tristemente enfermó al poco tiempo y la internaron en un hospital, así que Justico creció únicamente en compañía de “el viejo Rafa”, como

⁷⁴ Esta decisión que implicaba separarse de su madre, su familia y su hogar, por muchos años afectó emocionalmente a Justo. Sin embargo, en nuestras conversaciones, de manera muy emotiva, afirmó haberla comprendido e incluso agradecido con los años. No ahondamos en este tema por considerarlo de una extensión y profundidad que rebasa el presente trabajo, sin embargo, es evidente que el impacto de dicho evento fue más trascendental en su vida de lo que aquí escuetamente logremos esbozar.

⁷⁵ En los contextos de las bandas y las orquestas, no es inusual que los intérpretes de algún instrumento de viento conozcan las técnicas básicas de interpretación de los demás instrumentos de la misma familia.

cariñosamente le decía, y Rafa aprovechó la musicalidad y disposición de Justico para hacerlo su discípulo. Así cuenta Justo su rutina diaria en compañía de “el viejo Rafa”:

<https://drive.google.com/file/d/1ieTmLzjlOmvX4pD1Jb0STTeFHbPNZPhd/view?usp=sharing>

Audio 7. Testimonio de Almario sobre la enseñanza de Rafael Acosta

Fuente: Bassi Labarrera (2009, vols. 5, 0:36-2:08).



Figura 9. Justo Almario con su flautín en el patio de la casa de Jorge Rafael Acosta

Fuente: Muñoz Vélez (2007).

El viejo Rafa, en palabras de Justo, se esmeró en que él estudiara y aprovechara el tiempo (Rodríguez Osorio 1994a, vol. 1, sec. 0:45-0:50). La enseñanza y la práctica de la música era entonces central en su formación. Todos los testimonios que Justo da sobre esa época en Barranquilla están relacionados con su práctica de la música en compañía de Jorge Rafael, momentos descritos con gran afecto y agradecimiento. Escuchemos, en sus propias palabras, su siguiente paso:

<https://drive.google.com/file/d/1iaGG4I6LyNHvRoreoU9IU8zq6IkF44ik/view?usp=sharing>

Audio 8. Testimonio de Justo Almario de su niñez, tocando con la Banda Departamental

Fuente: Rodríguez Osorio (1994a, vol. 1, sec. 1:24-2:04).

Justico, entonces con alrededor de seis años, ya llamaba la atención por sus habilidades musicales a tan temprana edad. Rápidamente le consiguieron un clarinete, un instrumento más completo y versátil que el flautín de cinco llaves. El clarinete era en Mi bemol, que es un clarinete más pequeño que el habitual en las bandas de viento (afinado en Si bemol) y por tanto más apto en ese entonces para la edad y el porte de Justico. Aunque en esa época no contaban con tocadiscos, el repertorio que estaba acumulando en su memoria se iba ampliando considerablemente a partir del estudio y la escucha de diferentes músicas interpretadas por la Banda o por su padrino. Escuchemos a Justo contando qué músicas, y de qué manera, estudiaba en su niñez con Jorge Rafael:

https://drive.google.com/file/d/1inbtTN7Wdc2ajydUY2Fh0SjYfMh6_Pld/view?usp=sharing

Audio 9. Testimonio de Almario sobre su estudio con Jorge Rafael Acosta

Fuente: Entrevista personal (Almario 2020c, sec. 15:56-16:55).

Si bien Justico estaba contento en su nuevo hogar, y tenía pocos vínculos con su familia biológica, en ocasiones, quizás en vacaciones, viajaba a Sincelejo, manteniendo el contacto con su abuela y de paso con las músicas y músicos, como Pello Torres.

Su abuela, Buenaventura Bertel, lo quiso mucho, al punto que Justo afirma que también fue como una madre para él. Tenía un puesto en el mercado del pueblo (donde queda actualmente el Teatro municipal) y llevaba dos veces a la semana a Justico, de tan solo unos 7 u 8 años, a que la acompañara y la ayudara a vender el producto de turno: pasteles, mondongos, carimañolas, tamales, entre otras comidas típicas. Afirma Justo que ella siempre estaba haciendo y planeando negocios: un animal por aquí, una reventa de unas telas que llegaban de Maicao... y que era una persona muy recta y correcta: “siempre estaba pensando en el negocio y en la familia”, afirma Justo. Y no solo la recuerda por el inmenso afecto que se tenían, sino también porque ella fue siempre una impulsora de su pasión por la música, apoyándolo en todo momento (Almario 2020a, sec. 6:46-8:19).

En cuanto a Pello Torres, a raíz del constante aumento de su prestigio como músico, adquirido tanto por sus cualidades musicales como por el éxito de sus primeras grabaciones, fue llamado a tocar a una orquesta en Barrancabermeja. Esta ciudad, si bien queda en el departamento de Santander (reconocido generalmente como un departamento del interior del país), es la ciudad más grande de la región conocida como el Magdalena Medio, región de clima y cultura vinculada con el Caribe colombiano. En la época era una ciudad importante por ser sede de la petrolera más grande del país y una de las más importantes de Latinoamérica, propiedad durante varias décadas de la compañía estadounidense Tropical Oil Company. Esto tiene importancia en nuestra historia, por un lado, porque a raíz del dinero que entraba por el petróleo, era un lugar donde abundaba trabajo para las orquestas; y, por otro lado, porque por la numerosa presencia de estadounidenses adinerados relacionados con la compañía, era altamente estimado el repertorio de *standards* del jazz. Pello recuerda que recién llegado a Barrancabermeja, para tocar en la Orquesta Diablos del Ritmo, dirigida por Jaime Fajardo, un “gringo” les había llevado partituras de varios arreglos interpretados por la famosa orquesta de Glenn Miller; temas como “Tenderly” (Gross y Lawrence) y “You Belong to Me” (Swift y Rose), reconocidos standards del jazz.⁷⁶ Pello aprendió bastante con dicha experiencia, ya que

⁷⁶ Aquí encontramos que Barrancabermeja tuvo un importante papel en la diseminación del jazz en Colombia, relacionado con la industria del petróleo y la significativa presencia de estadounidenses residentes allí vinculados a dicha industria. Esto mismo pudo haber acontecido en otros lugares del país con la inmigración de numerosa población del país del norte relacionada con actividades económicas significativas, como en Ciénaga Magdalena y la Zona Bananera a principios del siglo XX. Sin embargo, esto aún no ha sido

tocaban todas las noches en diferentes clubes y el nivel de la orquesta era alto, pero extrañaba Sincelejo, así que un año y medio después se regresó para la capital de Sucre llevándose consigo no solo las partituras, y mucha música en su cabeza, sino también el nombre de la orquesta (Torres 2005).

Retornó entonces Pello a Sincelejo y conformó Los Diablos del Ritmo, agrupación con la que tendría posteriormente tanto renombre que algunos la califican como la más importante orquesta del Caribe colombiano en la década de 1960 al lado de las míticas agrupaciones de Lucho Bermúdez y Pacho Galán (Sierra Domínguez 2017). Y si bien con esta orquesta grabó músicas, como ya dijimos, a mitad de camino entre las bandas de porros y la big bands, las “melodías americanas” aprendidas y traídas desde su estadía en Barrancabermeja hacían parte de su repertorio y de su afición. Justo recuerda, en particular, escucharlo practicar el tema “Tenderly” (Gross y Lawrence) y algunos temas de Louis Armstrong, y fue por tanto quizás a través de Pello que Justico, aún sin saberlo, tuvo sus primeros contactos con el jazz. Escuchemos, en sus palabras, su admiración y cariño por Pello Torres y su música:

<https://drive.google.com/file/d/1im82-wrS4Pe-9nXeHkuGcu6qyqoSQhYR/view?usp=sharing>

Audio 10. Testimonio de Almario sobre Pello Torres

Fuente: Bassi Labarrera (2009, sec. Vol. 8, 0:27-0:49).

Pello Torres fue entonces para Justo no solo un ejemplo desde lo musical sino también desde lo humano. Así mismo fue la primera persona, que él recuerde, con la que tuvo acceso a melodías de jazz, aunque en su momento no distinguiera el género. Sin embargo, sí recuerda como un hecho impactante en su vida y que marcaría su rumbo, la primera vez que escuchó un tema de jazz interpretado por uno de los más importantes virtuosos del saxofón de la historia. Este hecho ocurrió cuando Justico tenía unos 12 años, en Barranquilla, en casa de El viejo Rafa. Allí los solía visitar uno de los hijos de Jorge Rafael, Álex Acosta, quien para la época ya era un reconocido clarinetista y saxofonista que tocaba

documentado, por lo que no lo mencionamos en el primer capítulo, tema que, consideramos, vale la pena ampliar y profundizar en futuras investigaciones.

en la Orquesta Filarmónica de Barranquilla, y en las más importantes orquestas de la ciudad, como la Emisora Atlántico y la Orquesta de Pacho Galán. Cuenta Justo que Alex acostumbraba ir a la casa con un tocadiscos portátil –“de esos que se cargan como un maletín”– y ponía discos de jazz de artistas como Artie Shaw, Benny Goodman y Duke Ellington (Almario 2020c). Un día puso un disco de Cannonball Adderley, uno de los mejores saxofonistas de la historia del género. Justo no recuerda qué tema escucharon, pero sí el profundo impacto que su interpretación le causó. En múltiples testimonios afirma que él sintió que “el saxofón se escuchaba como un pajarito al cual le abren la jaula, y el pajarito volando libremente” (Almario 2020c, sec. 15:56-19:58)... Y afirma “[;yo] quería aprender eso! Yo llevaba la música del Caribe dentro del corazón, pero quería aprender a tocar jazz” (Almario y Acuña 1998). Los bichos del jazz y del saxofón se incrustaron en su ser.

Así como Jorge Rafael lo llevaba a los ensayos de la Banda Departamental, Álex Acosta lo llevaba a los ensayos de la orquesta de Pacho Galán y de la Filarmónica de Barranquilla, así que el mundo musical de Justo era considerablemente amplio, en repertorios, formatos y estilos. Igualmente amplio era el abanico de músicas que practicaba y escuchaba: habla de músicas del Caribe colombiano como porros, chandés, cumbias y mapalés; de músicas andinas como pasillos y bambucos (y tararea Brisas del Pamplonita), e incluso de Sinfonías de Beethoven o conciertos para clarinete de Mozart. A esta diversidad se sumó el jazz, que empezó a aparecer en su vida. No lo veía como algo extraño, sino emparentado con las músicas del Caribe, que también tenían un importante componente de transmisión oral en su creación e interpretación, e incluían frecuentemente la improvisación. De hecho, como lo vimos en el testimonio de su práctica con el Viejo Rafa, la improvisación era algo central. Décadas después Justo describe cómo, ya desde niño, se familiarizaba a través de las músicas locales con este elemento, uno de los más característicos del jazz:

https://drive.google.com/file/d/1ilr1pdfqyIBWwOywPzMcd_XXInCow-1g/view?usp=sharing

Audio 11. Testimonio de Almario sobre su práctica de improvisar siendo niño

Fuente: Entrevista con Kevin Michael Chong (Almario 2020b, sec. 11:28-12:01).

Esta infancia en Barranquilla, según sus propias palabras, fue una época muy bonita para él, ya que Jorge Rafael le dio una muy buena educación, muy sólida y amorosa, tanto desde lo humano como desde lo musical. Pero esta época tuvo un final inesperado, dándole nuevamente un giro a la vida de Justo. Vale la pena escucharlo en sus propias palabras:

<https://drive.google.com/file/d/1iIRIE-Csbc161Co5XRUKDtTc6kFCrDe3/view?usp=sharing>

Audio 12. Testimonio de Almario sobre la muerte de sus padres adoptivos

Fuente: Entrevista personal (2019, sec. 14:52-17:12).

No es difícil imaginar la desazón de Justico. Con tan solo 12 años perdía por segunda vez lo que consideraba su hogar. Los familiares de Jorge Rafael Acosta decidieron que lo mejor era que se fuera a vivir nuevamente con su madre, pero esta ya no se encontraba viviendo en Sincelejo, sino en Medellín, en donde ya tenía hijos y un hogar conformado con Licho Almario.

Licho Almario. Medellín: 1960-1963

Prácticamente no hubo orquesta o agrupación en la industria discográfica de música bailable en la ciudad de Medellín de los años 60 en la que no hubiera participado alguna vez Licho Almario en la percusión. Su principal instrumento eran las congas, pero tocaba también bongós, maracas, guacharaca, y timbales. Sin embargo, por ser instrumentos de lo que llaman “percusión menor”, en la jerarquía de los instrumentos musicales están en los rangos más bajos. Por tanto, aunque el trabajo abundaba, el dinero no. Y tampoco abundaba por la generosidad de Licho. Como dijimos, se hacía llamar El Cónsul de Sincelejo, y era porque su hogar, conformado en pareja con Margot Gómez, era el lugar de alojamiento para todo aquel músico del Caribe colombiano que, en búsqueda de opciones laborales, hiciera su arribo a la entonces capital de la industria discográfica. Personajes tan importantes en este medio musical como Carlos Piña, Calixto Ochoa y Alfredo Gutiérrez se alojaron en su casa por temporadas.

Licho Almario, nacido el 28 de enero de 1928 en Sincelejo, antes de mudarse a Medellín aproximadamente en el año 1954 (año en que enviaron a Justico con Jorge Rafael) ya había participado con numerosas orquestas en Barranquilla y Sincelejo –como la Jazz Band Barranquilla y las ya mencionadas Orquesta Granadino y Los Diablos del Ritmo–, y era un personaje reconocido en el mundo de las orquestas bailables, no solo por su musicalidad e interpretación de diversos instrumentos de percusión, y por mantener su casa de puertas abiertas, sino por su incansable humor, su irrefrenable afán por las bromas y en general su carácter bohemio y alegre.⁷⁷

Por esos años ingresó a una de las orquestas más importantes del momento: la Italian Jazz. A pesar del nombre, y como lo comentamos en el capítulo previo, esta no era una orquesta de jazz sino de músicaailable de moda en la época, pero sí estaba conformada en gran parte por italianos, quienes habían llegado algunos años atrás al país para hacer parte de la Orquesta Sinfónica de Manizales. Sin embargo, por cuestiones políticas quitaron el apoyo a dicha orquesta causando su desintegración y los italianos, al igual que los músicos “costeños”, vieron en la boyante Medellín la ciudad propicia para trabajar como músicos conformando una orquesta.

El nivel de los músicos y la orquesta eran altos y por tanto pronto se ganó un nombre y consiguieron importantes contratos. Las presentaciones eran largas, de varias horas, y los músicos hacían varias tandas con descansos entre ellas. Licho comenzó a llevar a Justo a dichas presentaciones, inicialmente para que tocara flautín en los intermedios y animara al público mientras la orquesta descansaba. Así lo cuenta:

https://drive.google.com/file/d/1isxgNxUZyYjc1OBWOq_EgWnDxXKdaa0P/view?usp=sharing

Audio 13. Testimonio de Licho Almario sobre Justo con la Italian Jazz

Fuente: Rodríguez Osorio (1994a, vol. 1, sec. 9:28-9:53).

⁷⁷ La mayoría de la información sobre Licho Almario se toma de entrevista que le concedió a Alberto Burgos, publicada en su libro “Antioquia bailaba así” (2001, 359-82).

Según Licho Almario, en vista del talento y la musicalidad de Justico, el italiano Antonio Testoni le regaló un clarinete en Bb, y luego Adolfo Podestá le regaló un saxofón, e incluso Lucho Bermúdez le regaló una boquilla, y otro italiano, Gualtiero Barbieri le mandaba a comprar libros de música en Italia. Es decir, instrumentos no le faltaron, ni apoyo entre los colegas. En ocasiones la Italian Jazz incluía algunos “números americanos” en su repertorio, principalmente para amenizar cenas y que por tanto no requerían músicaailable. “Ahí fue que la atracción por la música americana empezó, porque ellos tocaban temas de Glenn Miller, de Artie Shaw, temas como “Blue Moon” (Rodgers y Hart), “Begin the Beguine” (Porter) y me gustaban todas esas melodías”, relata Justo. En ocasiones no se presentaba toda la orquesta sino solo un cuarteto. Uno de los temas que tocaban era Desafinado, el famoso bossa nova de Antonio Carlos Jobim que se popularizó en 1962 en la versión de Stan Getz y Charlie Bird. Esa versión tiene un solo de saxofón tenor, que Justo se aprendió y le gustaba tocarlo. Contaba entonces con un saxofón de gran calidad: un Selmer profesional. Justo afirma que le encantaba estudiar, tocar saxofón, y se podía pasar todo el día tocándolo (Rodríguez Osorio 1994a, vol. 1, sec. 4:40-4:47).

En este cuarteto, estaba en el saxofón Álvaro Rojas, uno de los más destacados saxofonistas del país en el momento y quien, de forma excepcional dentro del panorama musical local, era un apasionado del jazz, pasión que lo llevó unos años después, exactamente en 1967, a ser el saxofonista en “La chica de Ipanema”, y “Boptura”, dos de los cuatro temas que conforman la primera grabación de jazz tradicional realizada en el país por músicos locales, única grabación de su tipo hasta la década de 1990 (Vega 2018). El disco se titula de forma contundente *El Jazz en Colombia*.⁷⁸ Vale la pena escuchar un poco de la grabación, que nos ilustra qué tipo de jazz y en qué nivel lo tocaban los pocos y más solventes músicos del género en el país, y por tanto cuál era el jazz que Justico escuchaba en vivo interpretado por sus colegas.

https://drive.google.com/file/d/1jCAfwj3mA_nHWqbYmQIFATLKxSw6hoeD/view?usp=sharing

⁷⁸ El grupo lo conformaban, además de Álvaro Rojas en el saxofón tenor, Juancho Vargas en el piano, Jesús Zapata en el contrabajo, Hermúdez Benítez en la batería y Fabio Espinoza en la trompeta (RCA Victor, EP 56-061).

Audio 14. Tema “Boptura” (Charlie Ventura)

Fuente: Disco *El jazz en Colombia*. Audio suministrado por Juan Fernando Giraldo.

Aquí vemos que Justo se encontraba rodeado de lo mejor del movimiento jazzístico de la ciudad, que como vimos en el primer capítulo, era mínimo. Ante el talento del adolescente, su papá piensa que puede armarle una agrupación, conformada en su mayoría por jóvenes de su misma edad. Llama, entre otros, a Francisco Zumaqué a tocar el piano.⁷⁹ Este vivía en Montería, y tenía tan solo 15 años. Licho le prometió a su padre que, si lo dejaba ir a Medellín a trabajar como músico, le conseguiría también estudio y le brindaría el hospedaje, y así llegó Francisco como un nuevo huésped a la casa del “Cónsul de Sincelejo”. La agrupación la llamaron el Combo di Lido (nombre tomado de una playa en Italia), y la conformaron, además de la percusión de Licho, el piano de Francisco y el saxofón de Justo, otro saxofón, dos trompetas, bajo y dos cantantes.

Un día le dijeron a Licho que llevara a Barrancabermeja a la orquesta de los hermanos Martelo, y a otro grupo de relleno, y aprovechó la oportunidad y se llevó al recién conformado grupo de niños, el Combo Di Lido. Según sus palabras:

Tenían repertorio de Lucho Bermúdez, de Pachó [Galán] y de la Billos [Caracas Boys], pero además tenían muchas melodías norteamericanas pues a todos ellos les gustaba bastante la música de las grandes bandas.

Esa noche salió la Orquesta de Carlos Martelo a tocar y mientras tanto yo escogí la tanda para el Combo di Lido, la inicié con dos melodías americanas y les dije:

–La mayoría del público es gringo, vamos a abrir la tanda con Tenderly y Only you.

Les tocó el turno a ellos y empezaron con Tenderly... y todos esos gringos se pusieron de pie, y se fueron para la tarima a ver tocar a Justo el saxo, a Zumaqué el piano, a Ignacio la trompeta... y han pasado tantos años y sin embargo no puedo dejar de llorar cada vez que lo recuerdo; ¡qué aplausos!, ¡qué delirio! Esos gringos se llevaron a mis muchachos para sus mesas y esa noche allí se originó un sinnúmero de contratos para esta incipiente orquesta juvenil”. (Burgos 2001, 129)

⁷⁹ Este es el mismo Francisco Zumaqué quien décadas después montaría el proyecto *Macumbia*, primer proyecto en el que trabajó Antonio Arnedo como saxofonista y que, como vimos, marcó una ruta para su carrera artística.

Y es de verdad que no dejaba de llorar cuando lo recordaba. Vale la pena, aunque sea un poco redundante, escuchar esta historia resumida en sus propias palabras, tanto por su reiteración del repertorio de jazz incluido como por la emoción que despertó en el público la orquesta de adolescentes.

<https://drive.google.com/file/d/1jA8Z3XBB6GzmDwqOSF4SUtSjYVBYTju3/view?usp=sharing>

Audio 15. Testimonio de Licho Almario sobre una presentación del Combo Di Lido

Fuente: Rodríguez Osorio (1994a, vol. 1, sec. 9:54-10:34).

Hay un hecho en esta historia que ayuda a comprender la euforia que despertaron estos jóvenes. Recordemos que pocos años antes Pello Torres había estado precisamente en la misma ciudad, Barrancabermeja, tocando para estadounidenses temas “americanos”. Luego Pello se llevó varios arreglos de dicha música para Sincelejo, como parte del repertorio de Los Diablos del Ritmo, agrupación a la que perteneció Licho Almario. No es una conjetura difícil pensar que eran estos mismos arreglos los que Licho llevó para el Combo di Lido, y fueron por tanto los mismos interpretados esa noche por los muchachos. Tanto Pello, como Licho, por ejemplo, mencionan el mismo tema: “Tenderly” (Gross y Lawrence). Se cierra así un círculo: de Barrancabermeja, a Sincelejo, a Medellín y nuevamente a Barrancabermeja. Unos adolescentes, interpretando “música americana”, con los mismos arreglos que tocaba la Orquesta Diablos del Ritmo años antes en el mismo club, debía ser algo sorprendente.

Si bien Justico ya estaba tocando con orquestas, y de alguna forma ejerciendo la música como una profesión, nunca había estudiado formalmente con un saxofonista ni clarinetista, ya que su principal maestro, Jorge Rafael Acosta, era fundamentalmente bombardinista y trombonista. Así que en Medellín Licho habló con uno de sus tantos amigos para que le diera clases específicamente de clarinete y saxofón: nada más ni nada menos que Gabriel Uribe, considerado como uno de los padres de estos instrumentos en el país (Burgos 2001). Gabriel, ya un artista afamado, era tanto un músico de orquestas bailables (perteneció, entre otras, a la de Lucho Bermúdez), sino también de música clásica (hizo parte de la Sinfónica Nacional). Tanto era su prestigio que en la década de 1950 había grabado el disco

“Colombia presenta a Gabriel Uribe”, uno de los varios que grabó a su nombre, en el cual interpretaba en un formato instrumental música andina colombiana y música “brillante”⁸⁰ (Uribe Espitia 2015, 16). Gabriel era profesor en la Escuela de Bellas Artes de Medellín, la única academia de música en la ciudad en la época. Allí fue Justo Almario a recibir clases, aunque no vinculado oficialmente a la academia sino por un acto de solidaridad de Gabriel. Así lo describe:

<https://drive.google.com/file/d/1j8WRLjTyt1rervutW9ROIU1CZnRReVZP/view?usp=sharing>

Audio 16. Testimonio de Almario sobre clases con Gabriel Uribe

Fuente: Entrevista personal (18 de octubre de 2019, sec. 4:51-7:00).

Las experiencias de Justico con la música en el momento eran múltiples. Además de las mencionadas orquestas y músicos, también el clarinetista Pedro Nel Arango lo llevaba a tocar con su banda en diferentes eventos, y asistía también con frecuencia a los ensayos de la Banda Departamental y de la Orquesta de Lucho Bermúdez, la más importante del país en ese entonces. Sin embargo, a pesar del gran ambiente artístico en el que se movía, a mediados de los años 60 Medellín estaba dejando de ser el centro de la industria musical en el país, lugar que estaba tomando Bogotá, como lo contamos en el primer capítulo. Por tanto, muchos músicos y orquestas emigraron hacia la capital. Es por esto que su “hermano” Alex Acosta, quien se encontraba residiendo en la capital, lo invitó a vivir con él a su casa, con la idea de ofrecerle mejores oportunidades laborales y educativas. Es así como Justico, con tan solo 14 años, en 1963, el mismo año que nació Antonio Arnedo, se mudó a Bogotá, cambiando nuevamente de hogar.

Alex Acosta. Bogotá: 1963-1965.

Alejandro Acosta nació en 1933 en una ciudad del Caribe colombiano –algunos dicen que en Barranquilla, otros que en Cartagena, y otros que en Aracataca (M. A. Rodríguez, s. f.)–

⁸⁰ Así llamaban a temas obras instrumentales que habían trascendido épocas y lugares convirtiéndose en un repertorio relativamente popular, como “Las Bodas de Luis Alonso” y “Czardas”, incluidas en este disco.

.⁸¹ Como ya dijimos, era hijo de Rafael Acosta y por tanto tenía una importante cercanía con Justico. Alex era ya reconocido como uno de los mejores saxofonistas y clarinetistas del momento en el país y estaba pasando por uno de sus mejores momentos en su carrera musical, impulsado por el auge de la música tropical, por lo que decidió salirse de las agrupaciones en las que participaba (entre ellas había hecho parte de las míticas orquestas de Pacho Galán y Lucho Bermúdez) y conformó su propia agrupación: Alex Acosta y su Orquesta, con la que grabó varios discos y tuvo algunos éxitos que continúan sonando y siendo estudiados por quienes se acercan a estos repertorios en la actualidad. Uno de ellos, a manera de ejemplo, es “La millonaria”, compuesto por el mismo Alex, en el cual realiza un solo de clarinete que es famoso por su creatividad, limpieza y versatilidad, y que todo aficionado a las músicas tropicales del país ha escuchado en repetidas ocasiones.

Justico entró entonces a formar parte de la orquesta de Alex Acosta. Al año siguiente de su arribo a Bogotá, en 1964, dicha agrupación grabó uno de sus más importantes discos de larga duración titulado simplemente Alex Acosta y su Orquesta (J. S. Ochoa Escobar, Pérez, y Ochoa Escobar 2017, 167). Escuchemos uno de los temas para ver el tipo de música, su calidad, y el nivel de la orquesta a la que Justo, con tan solo 15 años, pertenecía.

https://drive.google.com/file/d/1iz14v59zDFI8voM_TyFFYsUIqULGLzRv/view?usp=sharing

Audio 17. Tema “Cumbia Del Monte” (Marco A. Posada)

Fuente: Alex Acosta Y Su Orquesta. Discos Philips - P 631841 L.

Aquí se aprecia que su estilo tiene tanto de música del Caribe colombiano como de las técnicas de arreglos, interpretación y el formato instrumental de las big bands tanto del jazz como de las orquestas de la Cuenca del Caribe.⁸² Alex Acosta en ese entonces era para Justico no solo su hermano, y su hogar, sino su principal guía y referente musical.

⁸¹ Murió en Bogotá el 15 de febrero de 1999.

⁸² Como ejemplo de esto, vemos que el ritmo, el formato, el fraseo, y la armonía modal son convenciones de las orquestas del Caribe colombiano de la época. Algunos voicings, como el acorde final, son más habituales en las orquestas cubanas y de la Cuenca del Caribe. La presencia del jazz es evidente tanto en la orquestación como en el uso del cromatismo de la melodía y el énfasis de ella en el quinto grabo bemol utilizado aquí como una *blue note*.

Recordemos que había sido él quien lo había introducido al mundo del jazz y de los grandes saxofonistas cuando escucharon juntos a Cannonball Adderley en Barranquilla unos años antes. Justico ya se había aficionado al jazz y principalmente al saxofón en el jazz, y había adquirido cuatro discos del género en Medellín, que escuchaba una y otra vez: un disco del saxofonista John Coltrane, uno del saxofonista Cannonball Adderley, uno del clarinetista Artie Shaw, y otro de la orquesta de Luis Alcaraz; y luego consiguió otro de la big band alemana de Kurt Edelhagen, del cual le encantaban los arreglos de standards del jazz. En Bogotá Alex Acosta conseguía discos con más facilidad, también en general de saxofonistas de jazz como Charlie Parker.

Esos discos, y en general la destreza del saxofón en el jazz, lo volvieron no solo aficionado al género sino al instrumento, por lo cual se empezó a identificar más como saxofonista, que como flautista o clarinetista. De hecho, en la Orquesta de Alex Acosta asumió el rol del saxofón tenor (Alex Acosta tenía el papel del primer saxo alto), y tenía la afición de escuchar jazz y sacar a oído partes del saxofón. Vale la pena que escuchemos un breve fragmento de nuestra conversación con Justo sobre esa época y su afición con el género y el instrumento:

<https://drive.google.com/file/d/1itsOsh-YbSSP4YFiv7Ah8Q8dFM6mkuDz/view?usp=sharing>

Audio 18. Testimonio de Almario sobre sus inicios en el saxofón aprendiendo solos de jazz

Fuente: Entrevista personal (18 de octubre de 2019, sec. 41:56-42:58).

Como contamos en el primer capítulo, si bien no había un mundo del arte en relación al jazz en la capital, sí era un género del gusto de varios músicos, en particular quienes estaban vinculados a las orquestas de música tropical. En especial se sentían atraídos por este género los saxofonistas, quienes encontraban en él a los mejores intérpretes del instrumento, con unas habilidades tanto en su dominio técnico como en la improvisación que los atraían, y encontraban además similitudes con el lenguaje musical de las orquestas del Caribe colombiano.

Justico estaba entonces dedicado a su instrumento, aprendiendo mucho y rodeado de grandes músicos como integrante de orquestas, y también estaba ganando dinero y

trabajando profesionalmente. Además de la orquesta de Alex Acosta, participó en diversas agrupaciones, entre ellas la del panameño Marcos Gilkes quien tenía un show en la emisora Nuevo Mundo, acompañando al comediante Heber Castro. En otras palabras, a pesar de su corta edad ya era un saxofonista reconocido en el medio musical de las orquestas bailables en Bogotá.

Uno de sus mejores amigos en la época era el bajista y pianista Joe Madrid, a quien mencionamos en el primer capítulo. Un poco mayor que Justo, Joe también era aficionado al jazz y músico de orquestas. En 1964, cuando Justo tenía tan solo 15 años y Joe 22, Chucho Fernández, un empresario de productos agrícolas y también compositor y amante de la música y con contactos en Estados Unidos, conformó una big band con excelsos músicos para la grabación de dos discos y una gira por dicho país. Contrató a Joe Madrid para la dirección y arreglos, y Joe incluyó a Justo en la orquesta. El estilo de la big band sería de música tropical colombiana, con un alto nivel artístico, de manera que se pudieran codear con los grandes artistas de músicas bailables latinas en el país del norte, como las famosas agrupaciones de Tito Puente y de Machito.

El primer disco lo grabaron a fines de 1964 y el segundo a mediados de 1965, poco antes del viaje a Estados Unidos. Salieron bajo el sello Philips. Tanto la disquera como el empresario auguraban que, por la calidad de los arreglos y la interpretación, la orquesta marcaría un hito en las músicas del país y sería un referente para futuras generaciones.⁸³ El nivel de los arreglos era algo excepcional por su complejidad armónica y de texturas, tanto así que el músico e investigador Manuel Antonio Rodríguez lo describe como “música para músicos”, a pesar de que el repertorio era en su mayoría de música tropical colombiana. Cuenta Plinio Córdoba, uno de sus integrantes y reconocido como uno de los bateristas más importantes en la historia del jazz en Bogotá, que incluso él le decía a Joe: “¿Por qué le metes tanta cosa?” y él le respondía: “porque vamos a tocar con Tito Puente”

⁸³ El texto de la contracarátula de ambos discos es el mismo. Si bien se entiende que realcen los valores de la orquesta con fines publicitarios, no es usual encontrar textos tan laudatorios, lo que sugiere una auténtica admiración por la orquesta. Así dice en el párrafo final: “lo que van a escuchar en este disco PHILIPS es un concierto; es una nueva luz de la música nacional que se va a pasear por Universidades [sic] y salas de concierto, por Estados Unidos y Europa, inicialmente. Es el aporte más grande que PHILIPS COLOMBIANA S. A. puede hacer por algo que estaba esperando hace tiempo: nuestro folclor del Atlántico y del Pacífico. Este es el impacto más grande de la música nacional” (Cumbia Colombia 1964).

(M. A. Rodríguez s. f.). Escuchemos, como ilustración, su versión del tradicional tema Tabaquera:

[https://drive.google.com/file/d/1jQ4S4otU9jfc0DeAzCQrC3fMGblPGzNz/view?usp=sha
ring](https://drive.google.com/file/d/1jQ4S4otU9jfc0DeAzCQrC3fMGblPGzNz/view?usp=sharing)

Audio 19. Tema “Tabaquera” (Carlos Suaza)

Fuente: Cumbia Colombia Orquesta de Chucho Fernández.



Figura 10. Orquesta Cumbia Colombia de Chucho Fernández

Fuente: Carlos Javier Pérez. Carátula de sus dos discos.

Como se aprecia en los audios y la foto, la orquesta, a pesar del alto nivel musical, estaba conformada por varios jóvenes. Cuenta Plinio que las grabaciones de los discos eran “en bloque”, es decir, todos los músicos a la vez, lo que implicaba que, por el poco avance tecnológico de la época, no había posibilidad de enmiendas ni ajustes, lo que resalta aún más la calidad de la interpretación.

Este tema, “Tabaquera”, compuesto por Carlos Suaza Oriol, es una cumbia tradicional cuya melodía hacía parte de los conjuntos de gaitas y se hizo famosa en la década de los 60 por la grabación del conjunto de Antolín Lenés, de Ciénaga de Oro (Córdoba). Lo que quiero resaltar de esto es que es una obra con un lenguaje musical muy local del Caribe colombiano, pero orquestada en formato big band con unos arreglos claramente influidos por las big bands del jazz estadounidense y las big bands de los centros de producción musical de la Cuenca del Caribe, principalmente de México y Cuba. Aquí se evidencia una vez más el diálogo entre músicas del Caribe colombiano y músicas de la Cuenca del Caribe, Estados Unidos incluido, como mencionamos en el capítulo I. Y Justico se encuentra empapado de dicho diálogo.

Aproximadamente en septiembre de 1965 se concretó el viaje de la orquesta a Estados Unidos. Justo no quería ir, principalmente por asuntos amorosos. Dice Antonio Arnedo que incluso buscaron a su padre Julio Arnedo para que hiciera el viaje en lugar de Justo, pero para Julio era difícil alejarse de la familia ya numerosa. En vista de las reticencias de Justo, Joe Madrid le insistió con vehemencia hasta que al fin este aceptó. Afirma Plinio Córdoba que el cónsul y el embajador de Estados Unidos eran músicos aficionados, el primero baterista y el segundo trombonista, y que por tanto a través de la música habían hecho buena amistad, principalmente por las constantes presentaciones de Plinio con orquestas en el hotel Miramar, y por tanto, cuando la orquesta fue a solicitar las visas, les dieron a todos (22 personas) no una visa de turista ni una visa de trabajo temporal, sino visas de residentes, algo absolutamente atípico (H. D. Rodríguez 2020).

Por fin llegó el día del viaje. Justico, por sus problemas personales, consiguió un vuelo posterior y viajó tres días después al resto de la banda. El lugar: Miami.

Allí realizaron algunos conciertos: en el Hotel Dupont Plaza, en el Centro de Convenciones, en un club en Miami Beach, y en un evento para la colonia colombiana. Dentro de los planes estaba continuar hacia Nueva York. Sin embargo, el empresario no les pagó a los músicos por sus presentaciones, aduciendo que el dinero ganado lo estaba invirtiendo en publicidad para la orquesta. Ante este hecho, y aprovechando las visas de residentes, más de la mitad de los músicos, Joe Madrid entre ellos, abandonaron la orquesta y la gira y emprendieron sus propios caminos en suelo norteamericano. Justico, aunque

había hecho también amistades en Miami con algunos músicos cubanos, prefirió regresar, tanto por su situación sentimental como para terminar su bachillerato. De esta manera, la orquesta Cumbia Colombia de Chucho Fernández no duró ni un mes en suelo estadounidense, truncándose así un proyecto excepcional.

Justo retornó a Bogotá, pero ya, a pesar de tener tan solo 16 años, tenía una vasta experiencia que incluía presentaciones con orquestas en varias ciudades incluso allende los mares. Era entonces un músico frecuentemente solicitado para presentaciones e incluso grabaciones.

Por esa época, aunque no tiene mucha claridad en la fecha, lo llamó Antonio María Peñaloza, el trompetista, arreglista y compositor barranquillero quien era una de las personas que Justo más admiraba, y aún admira; el mismo músico que años después grabaría el disco Siete Sabrosuras Bailables y una Vieja Serenata Costeña, en el cual interpretó casi todos los instrumentos de la banda, y que fue una de las principales influencias para Antonio Arnedo. Tanto Arnedo como Almario afirman que Peñaloza era un auténtico genio con una musicalidad fuera de serie, e incluso sostienen que tenía oído absoluto. Decíamos entonces que Antonio María llamó a Justo para que hiciera parte de su sexteto para un contrato de cuatro meses en la isla de San Andrés, en el hotel Dorado, que era también un Casino. El formato era un quinteto tradicional de jazz más cantante, es decir, como instrumentación estaba, además de la voz, la sección rítmica habitual conformada por bajo, piano y batería, y dos instrumentos de viento: en la trompeta Antonio María Peñaloza, y en el saxofón Justo Almario.

Justo considera dicha estadía en San Andrés como una experiencia fundamental para su desarrollo como músico. Así lo cuenta:

https://drive.google.com/file/d/1jpTD-zZGpr__U_MggF0r-pZDpsbP8vDX/view?usp=sharing

Audio 20. Testimonio de Almario sobre sus aprendizajes con Peñaloza en San Andrés

Fuente: Bassi Labarrera (2009, sec. Vol. 7 00:51-01:45).

Fueron entonces cuatro meses al lado (literalmente al lado, porque el saxofón y la trompeta siempre se ubican uno al lado del otro en la tarima) de uno de los músicos más avanzados en las músicas tropicales del país, y en el jazz, como lo contamos en el capítulo 1. Antonio María Peñaloza fue pocos años después uno de los principales arreglistas de la Orquesta Sonolux, en Medellín, y un gran conocedor del jazz en la época. Y no solo lo impulsaba a tocar mejor el saxofón, a tocar de oído y a improvisar, sino que además lo animaba a hacer arreglos y él mismo se los revisaba.

Al volver de San Andrés estuvo unas épocas en Bogotá y otras en Medellín. En ambas ciudades cuenta que tocaba con orquestas y era llamado a grabar. Afirma Justo que en esta última ciudad realizó algunas grabaciones con la Sonora Cordobesa (pero no recuerda cuáles), y varios temas con el cantante Oscar Agudelo, e incluso afirma que realizó algunos solos con las ya mencionadas orquestas de Alex Acosta,⁸⁴ la Cumbia Colombia y el acordeonero Lucho Campillo. De este último recuerda una anécdota que ilustra el alto nivel musical de Justo para la época. Afirma que Lucho tocaba con acordeones diatónicos, como es tradicional en el Caribe colombiano, y tenía varios acordeones según la tonalidad. En una ocasión, por ejemplo, quería grabar con un saxofón alto y que este hiciera una improvisación. Para grabar, escogió el acordeón en Re mayor, que era la altura que se le acomodaba a su voz. Sin embargo, esa tonalidad representa que el saxofón alto toque en Si mayor (ya que es un instrumento afinado en Mi bemol), y esa es una tonalidad de alta complejidad por tener cinco sostenidos en su armadura, y además no es una tonalidad habitual ni en las músicas del Caribe colombiano ni en general en las músicas de orquestas bailables, que privilegian tonalidades con menos alteraciones y por tanto más fáciles de interpretar. Afirma entonces, entre risas, que ante esa dificultad Lucho Campillo decía: “llámense a Justo”, queriendo decir que Justo sí tocaba con facilidad en cualquier tonalidad.⁸⁵

⁸⁴ Afirma Justo que una de las canciones con Alex Acosta fue composición propia, a la que Alex Acosta le cambió el título y la llamó “La Pechi Pará”, grabación en la que según él hizo un solo muy bonito. Sin embargo, no hemos podido encontrar información sobre dicha obra.

⁸⁵ En la entrevista Justo afirmó que uno de los temas que grabó con él, y en el cual hizo un solo muy bonito, fue el tema Rosa María, sin embargo, no hemos podido encontrar la grabación.

A pesar de su juventud, Justico no solo tocaba saxofón alto, saxofón tenor, clarinete y flauta, y hacía arreglos, sino que también incursionaba en la composición. Escuchemos como ejemplo un fragmento de la cumbia de su autoría (en compañía de Luis A. Velásquez) titulada “Pues No Da Pa Más”, grabada en 1968, en el que apreciamos parte de la melodía y su improvisación con el saxofón tenor:

https://drive.google.com/file/d/1jkytWsA_e5IIqWfSoiBIgbhdKkggbtG/view?usp=sharing

Audio 21. Solo de Justo Almario en el tema “Pues no da pa más” (Justo Almario)

Fuente: Agrupación de Los Gavilanes de la Costa. Disco *Dame Café* (L.P.F. 300309).

Justo tenía entonces tan solo 19 años y de alguna forma ya estaba en los escalones más altos del mundo del arte en el que se movía. Pero quería más, principalmente espoleado por los saxofonistas de jazz, quienes desarrollaban melodías “que se movían libremente, como un pajarito cuando sale de su jaula”. Y había un hecho importante que no se podía dejar pasar por alto: tenía la visa estadounidense de residente, es decir, podía ir cuando quisiera a Estados Unidos y radicarse allá. De hecho, si no iba pronto, perdería dicho beneficio. En particular menciona a dos personas que lo animaban a irse: Chucho Fernández, el empresario de la Cumbia Colombia que lo había llevado por primera vez, y su gran maestro Antonio María Peñaloza. Escuchemos en su voz lo que le decían, y al final, en la voz del propio Peñaloza, el consejo que este le daba a Justo de lo que debería hacer en dicho viaje:

<https://drive.google.com/file/d/1jWQV7v88EE6ToFmUDT5uuGPs2HKVNRuG/view?usp=sharing>

Audio 22. Testimonios de Almario y Peñaloza sobre la importancia de irse a USA

Fuente: Entrevista de Chong y Rodríguez Osorio (Almario 2020b, sec. 3:03-3:18; Rodríguez Osorio 1994b, vol. 2, sec. 3:18-4:02).

Según Justo, Chucho Fernández lo animó tanto al viaje que incluso él fue quien le consiguió los pasajes. “Aquí está todo, qué necesitas, vete, vete, vete” (Almario 2020c, sec. 24:26-27:02). Y Justo se fue.

Miami, Texas, México... Boston. Jorge Martínez Zapata y Berklee School of Music: 1968-1971

Miami:

Llegó a Miami en 1968. A pesar de su juventud (incluso menor de edad para las leyes estadounidenses), Justo ya había vivido en cinco ciudades diferentes: Sincelejo, Barranquilla, Medellín, Bogotá y San Andrés. Estaba, por tanto, acostumbrado a los cambios y no tenía un hogar que extrañar. En Estados Unidos dejó de ser Justo Pastor Almario Gómez, o Justico, y pasó a ser Justo Almario, siguiendo las costumbres locales de utilizar un solo nombre y un solo apellido.

Miami era un buen lugar de arribo, tanto por ser ya una ciudad conocida para él, como por numerosa colonia latina presente, lo cual le facilitaba la vida tanto desde lo cultural como desde el idioma, ya que llegó sin saber inglés. Así cuenta Justo su arribo y su pronto traslado a Texas:

https://drive.google.com/file/d/1js6AYmuV3q1YPexPiclHXmUEj_4htVfH/view?usp=sharing

Audio 23. Testimonio de Almario sobre su ida a Miami y Texas

Fuente: Entrevista con Alfonso Hamburguer (Almario 2020c, sec. 27:02-28:10).

Texas:

En Texas tuvo, como es una constante en la vida de Justo, la gran fortuna de caer bajo el ala de otro importante músico: Jorge Martínez Zapata. Este personaje era un destacado pianista, compositor, arreglista y pedagogo mexicano, amante del jazz, la música clásica y la música mexicana, que había sido contratado como director fundador del Departamento de Música del Instituto Mexicano-Americano de Intercambio Cultural de San Antonio, Texas («Jorge Martínez Zapata» 2021).⁸⁶ A Justo le habían hablado de dicho instituto. Fue

⁸⁶ Jorge Martínez Zapata ha sido incluso considerado como uno de los padres de la mezcla de jazz con música mexicana. Fue además traductor de libros de jazz y autor del libro *Razonamiento técnico de la invención musical espontánea*, que es considerado “el primero escrito en lengua española sobre improvisación musical”.

a conocerlo y así fue como hizo contacto con Jorge. Según Justo, la relación entre ellos fue como “amor a primera vista”. Jorge lo incluyó en su quinteto de jazz como saxofonista y entablaron una gran amistad de la que aún hoy se siente inmensamente agradecido. Pero no solo lo vinculó a su conjunto, sino que lo acogió como su pupilo: empezó a enseñarle jazz, arreglos, armonía e improvisación, por lo que para Justo conocerlo y haber compartido con él fue otra “gran bendición”. Además de esta fortuna, también consiguió una novia, así que tenía trabajo, estudio y amor. En conclusión: estaba feliz.

Con el grupo de Jorge resultó una breve gira por México y se enamoró de dicho país. Tocarón en La Casa de la Paz en la ciudad de Tlatelolco, hicieron presentaciones en bares, fueron a varios lugares nocturnos y asistieron a varios conciertos (recuerda uno de un trío mexicano, y otro de un conjunto brasileiro). Ese vital movimiento cultural mexicano lo maravilló. Se quedaron alrededor de una semana tocando en un Club de la capital y retornaron a San Antonio, Texas, donde se presentaron en diversos lugares, entre ellos en Trinity University, en un concierto del que aún tiene grandes recuerdos (Almario 2020c).

Sin embargo, a pesar de lo bien que la pasaba y lo bien que le iba, Justo sentía que estaba tocando con músicos de un nivel superior al suyo, y músicas con las que no estaba muy familiarizado, por lo que debía seguir estudiando. Recuerda, en particular, que además de los temas de jazz, en el repertorio había canciones tradicionales mexicanas como “Tres Consejos” (autoría de Pedro Infante) que eran Sones Huastecos en compases de 3/4 o 6/8, compases que no eran muy habituales en el jazz ni en la música tropical colombiana, aunque sí en las músicas andinas colombianas, y recuerda que a pesar de esta relación y de haber tenido un contacto con la música mexicana a través de las películas y la radio, no se sentía suficientemente preparado para el reto de interpretarlas.

Además, quería aprender más jazz. Según sus palabras, había dos formas de hacerlo en el momento: o con un profesor particular, o en Berklee School of Music, en Boston. Y aquí sucede un giro en la historia que, como relataremos más adelante, se repitió de manera similar en la vida de Arnedo. Estando Almario con Jorge Zapata, recuerda que este:

El festival de jazz de la ciudad de San Luis de Potosí, en México (cuya primera edición se realizó en 2015) lleva su nombre en su honor («Festival Internacional de Jazz Jorge Martínez Zapata» 2018).

https://drive.google.com/file/d/1k8ybga64df3_5OpphQyzmW1YegwSm_r0/view?usp=sharing

Audio 24. Testimonio de Almario sobre su aplicación a Berklee

Fuente: Rodríguez Osorio (1994b, vol. 2, sec. 05:16-5:58)

Tanto en la historia de Arnedo como en la de Almario fue un anuncio en la revista Downbeat, visto por un compañero, lo que los llevó a estudiar en Berklee. DownBeat, fundada en Chicago en 1934, era, y quizás es, la principal revista de jazz del mundo. El tema que interpreta Almario en este audio es “Autumn Leaves” (Johnny Mercer), uno de los más reconocidos standards del jazz. En otra entrevista afirmó que el tema de jazz que grabó fue “Jordu”⁸⁷, otro estándar del jazz (Almario 2020c, sec. 3:20-4:44), y grabó también una composición propia, pero no recuerda el nombre. Lastimosamente, no contamos con dichos audios. Sin embargo, estando en San Antonio, Texas, Justo realizó su primera grabación comercial a su nombre. Se trata de un disco de 45 rpm que tiene en un lado el bossa nova “O Bârquiinho”⁸⁸, y en el otro el bolero “No”⁸⁹, dos temas latinoamericanos populares en la época, ambos con arreglos del propio Almario. Veamos sus marbetes y escuchemos un fragmento de ambos temas, en ese orden:

⁸⁷ Jordu, composición de Irving “Duke” Jordan, de 1953, popularizada por el legendario grupo de hard bop de Clifford Brown y Max Roach en el disco homónimo de 1954.

⁸⁸ En el disco figura como autoría de A. Menéndez, sin embargo, el autor es Roberto Menescal.

⁸⁹ Autoría de Armando Manzanero. Lanzado en 1967.



Figura 11. Marbetes del disco Justo Almario Quintet

Fuente: Discogs.

<https://drive.google.com/file/d/1k3sbR81SgHzjOx6KKfIRhuWsjdhrxvUD/view?usp=sharing>

Audio 25. Fragmentos de los temas “O Barquinho” y “No”, de Justo Almario Quintet

Fuente: Audios suministrados por Jaime Andrés Monsalve.

La idea era grabar más temas, pero le llegó la carta de aprobación de la escuela Berklee en la que le otorgaban una beca para estudiar durante el curso del siguiente verano. “Entonces me encamino hacia Boston contento, imagínate, más y más me estoy acercando a mi meta de estudiar la música de jazz”, cuenta Justo (Rodríguez Osorio 1994b, vol. 2, sec. 6:12-6:22).

Boston:

La escuela Berklee inició como una academia de clases de música clásica en la década de 1940, con el nombre de Schillinger House. En 1954 cambió su nombre por Berklee School of Music y cambió igualmente su énfasis, abriéndose a otros géneros musicales y privilegiando incluir entre su cuerpo docente a músicos profesionales, más que a músicos académicos. Por esta misma época, la escuela comenzó a atraer a estudiantes de diversas partes del mundo otorgando becas y publicitándolas por diferentes medios, entre ellos a

través de anuncios en la revista Downbeat, la más prestigiosa del jazz. Es gracias a esta política que nuestros personajes se vincularon a dicha escuela.

Verano de 1959. Justo tiene ya 20 años, aunque aún es menor de edad en Estados Unidos. Está estudiando Jazz, en Berklee, en Estados Unidos, con músicos “americanos”. Está cumpliendo su meta. Musicalmente hablando, es difícil pensar en una mayor fortuna. Sin embargo, un nuevo giro del destino, otra vez a su favor, le abre caminos insospechados. Escuchemos en su propia voz esta nueva serendipia, que a la distancia es una historia casi inverosímil.

<https://drive.google.com/file/d/1k9IS6LZVcIIsdEFrGPgikdNgFSwN7-uL/view?usp=sharing>

Audio 26. Testimonio de Almario sobre el llamado de Duke Ellington

Fuente: Entrevista personal (2019, secc. 29:33-30:31)

Duke Ellington es una de las grandes figuras no solo de la historia del Jazz sino en general de la música estadounidense. Su orquesta incluía a grandes instrumentistas y en particular grandes saxofonistas como Johnny Hodges (saco alto), Harry Carney (saxo barítono) y Harold Ashby (saxo tenor). Que un sincelejano, de 20 años, que no hablaba casi inglés y llevaba tan solo un año en Estados Unidos tocara en su orquesta es, por decir lo menos, excepcional.⁹⁰ Afirma Justo que a quien reemplazó por enfermedad fue a Paul Gonsalves, una leyenda del saxofón tenor en el jazz y uno de los más destacados solistas con los que contó Duke Ellington en su amplia carrera. Cuenta que dicho reemplazo fue no por un concierto, como podría esperarse, sino por cinco: cuatro de ellos realizados en el evento Playhouse in the Park, llevado a cabo en el parque Franklin y organizado por Elma Lewis, uno de los principales íconos de la cultura afroamericana de la ciudad.⁹¹

⁹⁰ Afirma Hobsbawm que según James Lincoln Collier, uno de los más importantes biógrafos de Duke Ellington, este no se esforzaba por “encontrar a los músicos más indicados para su orquesta, sino que llenaba las vacantes con los primeros músicos que se presentaban y que le parecían vagamente apropiados” (Hobsbawm 1999, 231). Esto no le quita méritos a nuestro personaje, pero sí explica su fácil ingreso a la orquesta.

⁹¹ Estos conciertos se realizaron todos los años entre 1966 y 1978, iniciando el 4 de julio y culminando el día del trabajo. Para más información, ver la página del Franklin Park Coalition (franklinparkcoalition.org).

El hecho de haber sido parte de tan prestigiosa orquesta, y por varias presentaciones, fue suficiente mérito para que la escuela le extendiera la beca: ya no sería por el verano, sino por toda la carrera y con cobertura completa, es decir, no solo le cubría el costo de sus estudios sino también lo necesario para su manutención.

¿A qué se dedica Justo en Boston? Aunque también hace amigos (como el mexicano Abraham Laboriel, uno de sus principales socios y “compinches” en su vida musical), aprende el idioma y se adapta al país; se dedica, aunque parezca obvio, a estudiar: “yo casi ni iba al apartamento porque me la pasaba en los cubículos estudiando; para mí todo era música y música” (Almario 2020c), “de verdad estudiaba todos los días, para mí en esa época eran 24 horas pensando en la música, pensando en los instrumentos, diario, diario” (Rodríguez Osorio 1994b, vol. 2, sec. 7:56-8:10).

Sin embargo, sus estudios en Berklee no fueron centrados en el saxofón, como podría suponerse, sino en arreglos y composición. Recordemos que ya desde su viaje a San Andrés con Antonio María Peñaloza se había iniciado en este campo, e incluso en algunos de los audios aquí incluidos hemos mostrado obras de su autoría y arreglos propios. Pero el saxofón también hacía parte de sus estudios. ¿Quién fue su principal profesor en el instrumento? Joseph Viola, quien décadas después sería también, el profesor de Antonio Arnedo.

Viola es uno de los más connotados profesores de saxofón de la historia. Nació en Massachusetts, en 1920. Hizo parte de la Banda de la Armada Norteamericana y cursó estudios en París con el reconocido saxofonista clásico Marcel Mule. Viola fue el primer jefe del área de vientos de Berklee, cargo que ocupó hasta 1986, aunque continuó como docente de dicha institución hasta 1996, actividad que realizó por 50 años. A pesar de que Joe era un virtuoso del saxofón, fue la docencia su principal actividad, ejercida no solo directamente con estudiantes sino a través de la creación y publicación de diversos métodos de saxofón ampliamente difundidos y que fueron por décadas referentes bibliográficos para el estudio del instrumento.⁹² En Berklee fue considerado con los años el maestro de

⁹² El primero de ellos, titulado “Technique of the saxophone: scale studies”, fue publicado por primera vez en 1963, el mismo año de nacimiento de Arnedo. Fue uno de los primeros libros sobre saxofón que tuve, el cual compré en Cuba por 3 pesos cubanos en 1997 (alrededor de 15 centavos de dólar), en una edición realizada por el gobierno de la isla, hecho que ejemplifica lo importante y difundido del método.

saxofón por excelencia, a pesar de no ser una figura rutilante dentro del jazz, género al que se dedica la institución. Afirman que se pueden contar por miles sus estudiantes, y la lista de famosos artistas de jazz que luego pasaron por su cátedra es extensa, entre ellos están, además de Justo Almario, luminarias del saxofón como Joe Lovano, Jerry Bergonzi, Joshua Redman, e incluso dos de los principales profesores con los que contó luego Arnedo: Bill Pierce y George Garzone (Vacca 2013; Berklee Press s. f.).

Si bien Justo cuenta pocas cosas de su estadía en Berklee, suele repetir una anécdota que considera tanto graciosa como con un significado importante. Escuchemos cómo la contó en una entrevista realizada por Alfonso Hamburger:

<https://drive.google.com/file/d/1kEhrCK7H6KjTzc91x9cwtxgh10YMqf4R/view?usp=sharing>

Audio 27. Testimonio de Almario de la reacción de su abuela por sus aprendizajes en Berklee

Fuente: Entrevista con Alfonso Hamburger (Almario 2020a, sec. 8:38-10:32).

Esta historia, que cuenta entre risas, le dejó una enseñanza que aún hoy conserva, y consiste en que no importa la complejidad técnica de lo que interprete o componga, siempre debe sentirse de fácil escucha para el oyente, que este no perciba su complejidad: “que la gente al percibirlo no se dé cuenta de eso, solo los músicos que estamos tocando lo sabemos”, afirma (Almario 2020a, sec. 10:58-11:28).

Pero, aunque hemos contado ya de varios giros abruptos en la vida de Justo, aún quedan más, generalmente para bien y que redundaron en su desarrollo como músico. Veamos.

Mientras estudiaba en Berklee, pasó por Boston la agrupación de Mongo Santamaría, un reconocido percusionista cubano de gran renombre. La banda interpretaba música instrumental, basada generalmente en ritmos del Gran Caribe y con una importante presencia de la improvisación, género que pronto se conocería como latin jazz. El pianista y director de dicha agrupación en ese entonces era Edy Martínez, un personaje de quien ya hablamos en el primer capítulo y quien con el tiempo se convirtió en uno de los colombianos con mayor trayectoria en el mundo del latin jazz internacionalmente. Justo quería conocerlo y sin previo aviso fue hasta su hotel y se presentó. Escuchemos en

palabras del propio Edy Martínez su encuentro con Justo y las consecuencias derivadas del mismo.

<https://drive.google.com/file/d/1kCi0QqZlIaqxLu2gFMfvoakEc2QE8Um3P/view?usp=sharing>

Audio 28. Testimonio de Edy Martínez sobre su primer contacto con Justo Almario

Fuente: Bassi Labarrera (2009, vols. 10, 2:17-4:10).

Ahora, escuchemos en palabras del propio Justo, qué sucedió cuando el mismo Mongo Santamaría lo llamó:

<https://drive.google.com/file/d/1kCTaX6oJ0jhMd3-R31iY8gGywyU0tEN/view?usp=sharing>

Audio 29. Testimonio de Almario sobre su ingreso a la agrupación de Mongo Santamaría

Fuente: Entrevista personal (2019).

Los contratos en esa época eran por semanas, de martes a domingo, con dos sets por noche y los domingos uno más al medio día. Cuenta Justo que, así como a raíz de su participación con Duke Ellington la escuela le otorgó la beca completa, ahora a raíz de su contratación como músico de la agrupación de Mongo Santamaría le permitieron presentar todos sus exámenes y validaciones para graduarse rápidamente y poder viajar, por lo que realizó en Berklee en dos años lo que regularmente demoraría cuatro. Su siguiente paso: Nueva York.

Mongo Santamaría, Roy Ayers y otros. New York: 1971-1979

Es 1971. Justo ya era mayor de edad según las leyes estadounidenses. A pesar de su juventud ya no solo tenía una significativa experiencia en la música, sino que además tenía su título y estaba vinculado con una de las más renombradas agrupaciones de latin jazz del momento. Para esa época Mongo Santamaría ya había grabado más de veinte discos a su nombre y tenía numerosos contratos dentro y fuera de los Estados Unidos. Inclusive una de sus composiciones, Afro Blue, grabada en 1959 en el disco Mongo (Fantasy, 3291) era considerada un standard del jazz ya que había sido grabada por múltiples artistas del

género, y además había sido interpretada en varios conciertos por la leyenda del jazz y el saxofón John Coltrane. Y así como los jazzistas interpretaban un tema de Mongo, él también interpretaba temas de jazz: grabó en 1963 una versión de “Watermelon Man” (Battle, BM 6120), el clásico tema de Herbie Hancock, que rápidamente fue un éxito en ventas.

La llegada a Nueva York fue fácil.⁹³ Mongo le brindó todo el apoyo y ayuda necesarios: le consiguió un hospedaje mientras encontraba un lugar propio, lo presentó ante los músicos y lo llevó personalmente a la reunión semanal del sindicato de músicos a la cual lo afilió inmediatamente (Almario 2020b, sec. 17:03-18:00).⁹⁴

Estar con el grupo de Mongo, con contratos permanentes y viviendo en Nueva York, era por tanto algo soñado para Justo. Aunque el jazz comercialmente estaba en declive, Nueva York seguía siendo su capital y por tanto Justo tenía la oportunidad de ver a grandes artistas del jazz en vivo en bares y conciertos, entre los que menciona a Miles Davis y a Sonny Rollins: “ellos tocaban en los clubes nocturnos de Nueva York, imagínate, yo me la pasaba metido ahí escuchándolos”, recuerda (Rodríguez Osorio 1994b, vol. 2, sec. 8:52-9:24).

Sin embargo, aunque con Mongo abundaban las presentaciones y las giras, también encontraba Justo espacio para tocar con otros artistas. Era frecuente que, ante tanto trabajo para tantos músicos, lo requirieran para reemplazar a algún saxofonista en otras bandas, para presentaciones puntuales, principalmente de músicos y músicas de latin jazz o salsa. En este sentido, menciona que con frecuencia tocaba con las reconocidas bandas de Tito Puente, Tito Rodríguez, Ismael Rivera y Machito.

Estando con este último, cuenta una anécdota que lo marcó para el resto de su vida. A pesar de que el ambiente musical en su época, tanto en Colombia como en Estados Unidos, estaba altamente permeado por el consumo de sustancias psicoactivas, Justo siempre se mantuvo alejado de eso y solo de vez en cuando se tomaba “alguna cerveza”. Quizás las experiencias familiares de alto consumo de alcohol de sus dos padres (tanto Licho como Jorge Rafael),

⁹³ Nueva York tiene un importante sector que es considerado incluso por algunos autores como perteneciente culturalmente al Caribe (Washburne 2020). Esto, indudablemente, facilitó la adaptación del joven Justo.

⁹⁴ Almario continúa perteneciendo a la “musician union” (sindicato o agremiación). Hace poco recibió una carta en la que le enviaban una tarjeta dorada (gold card) por sus años de vinculación (a life member).

así como del consumo habitual de otras sustancias por parte de sus “hermanos” Joe Madrid y Alex Acosta, contribuyeron a su lejanía con dichas sustancias. Cuenta entonces que en una ocasión en la que estaba haciendo un reemplazo en la orquesta de Machito, mientras estaba descansando en un intermedio, se le acercó el legendario Mario Bauzá, considerado uno de los padres del Jazz Afrocubano, quien para la época ya tenía 60 años y era prácticamente una leyenda viva de la llamada música Latina en Estados Unidos. Mario Bauzá se le acercó, decíamos, y le dio un consejo. Escuchemos la anécdota en boca del propio Justo.

<https://drive.google.com/file/d/1kKeG8A5wQU4Kd0LwRIKq1-e7m5ZMygmv/view?usp=sharing>

Audio 30. Testimonio de Almario de un consejo que recibió de Mario Bauzá

Fuente: Entrevista personal (marzo 22 de 2021, secc. 55:58-57:04).

Esta historia reafirmó su comportamiento frente al alcohol y las sustancias psicoactivas, postura que, como él mismo afirma, ha mantenido. Por esa misma época relata otra anécdota que también ha sido central en su desarrollo como músico, en la construcción de su propia identidad musical. Escuchémoslo:

https://drive.google.com/file/d/1kI xvIjQJ_7iEMq9a6Qu_2QMIOOtXL4GN/view?usp=sharing

Audio 31. Testimonio de Almario sobre su experiencia escuchando bandas en Nueva Orleans

Fuente: Entrevista con Hamburguer (Almario 2020a, sec. 21:25-23:40).

Una epifanía. Justo reconoció, casi de golpe, algo que lo había rondado desde su niñez: la cercanía entre las músicas locales con las que había crecido (principalmente los porros, fandangos y cumbias y el formato de banda sabanera), con los orígenes del jazz. Además, esta anécdota le hizo revalorar sus propias músicas y saber que estaban en diálogo con su sueño: tocar jazz.

El grupo de Mongo se caracterizaba por el alto nivel tanto de los arreglos como de los instrumentistas. Varios músicos de renombre habían sido parte de él. En el saxofón

precedieron a Justo músicos ampliamente reconocidos como Carter Jefferson y Hubert Law. Afirma Justo que era la primera vez que tocaba latin jazz y que la música “era a otro nivel, con sofisticación de acordes” y distintos ritmos. Los arreglos estaban a cargo de Marty Sheller y Edy Martínez, y ambos eran grandes arreglistas y compositores.

Mongo hacía parte de Discos Atlantic, y se cambió para Vaya, una subsidiaria de La Fania. Con él grabó cuatro discos. El primero de ellos, en 1973, se llamó *Fuego* (Vaya Records – VS 18). En él ya no figura Edy Martínez en el piano, sino el gran amigo de Justo “Joe Madrid” a quien él mismo había recomendado ante la partida de Edy. Era tal el aprecio y estima que sentía Mongo por Justo, tanto desde el punto de vista personal como artístico, que lo nombró director musical. Por tanto, en *Fuego* figura Justo no solo en el saxofón tenor, sino también como director, arreglista e incluso compositor en uno de los temas (titulado “Malcolm X”).

En este mismo año, 1973, el grupo de Mongo fue llamado para hacer parte de un gran concierto que incluiría a varias de las más importantes orquestas para el público latino en Estados Unidos en el momento, y del cual se publicaría posteriormente un disco. El periodista José Arteaga cuenta al respecto que

La historia de este disco comienza con el llamado concierto latino del siglo en el mítico Yankee Stadium, icono del deporte mundial.

El 24 de agosto de 1973 unas 44.000 personas asistieron a ese concierto allí, la mayoría de origen latino, aunque se cree que había mucho africano, una comunidad que vivía en Harlem y en el South Bronx, cercano al estadio. El concierto, que comenzó a las 8 de la noche, arrancó con la actuación de Seguida. Le siguió la Típica 73 y a continuación la banda de Mongo Santamaría, que subió al escenario con atuendos que simulaban una tribu africana (Arteaga s. f.)

El éxito de la orquesta de Mongo fue rotundo, a pesar de ser el único grupo de la velada que interpretaba música instrumental y no propiamente bailable. Dicha presentación fue publicada al año siguiente bajo el título *Live at Yankee Stadium* (1974, Vaya Records). El presentador del concierto, antes de cada tema de la banda de Mongo, anuncia quiénes harán las improvisaciones y por tanto menciona a Justo Almarino antes del tema “Black Dice”, en donde realiza un solo con el saxofón tenor. Este es, por tanto, uno de los primeros solos de Justo grabado y publicado en Estados Unidos ya como músico profesional. Escuchémoslo:

<https://drive.google.com/file/d/1kHHleb9wOwSbSR2njYyeojtSxzF7SrVh/view?usp=sharing>

Audio 32. Tema “Black Dice”, con Mongo Santamaría

Fuente: Disco *Live at Yankee Stadium*, 1974.

El tercer y cuarto disco publicados por Almario con Mongo Santamaría salieron cada año: *Afro-Indio* en 1975 y *Ubane* en 1976 (ambos con Vaya Records). Este último en compañía del cantante Justo Betancourt. Para este disco, Almario le propuso a Joe Madrid que hicieran algo colombiano. Joe le dio gusto y compuso el tema “Cumbia Típica”. Escuchémoslo:

<https://drive.google.com/file/d/1kPHzUKFYjWO8ARvIKqNV4V4JbWkhbdut/view?usp=sharing>

Audio 33. Tema “Cumbia Típica”, con Mongo Santamaría

Fuente: Disco *Ubane*, 1976.⁹⁵

Como se aprecia, la composición parece inspirada en las músicas de gaitas. Su inicio es con dos flautas traversas (una de las cuales interpreta el mismo Justo) desarrollando giros melódicos similares a los realizados por las gaitas macho y hembra; y la instrumentación incluye dos instrumentos de dicho formato: la tambora y las maracas, y las congas realizan figuras que imitan al tambor alegre. Si bien afirma Justo que el tema fue del agrado de Mongo y de la disquera, este nunca fue interpretado en vivo, principalmente por no contar la banda con los instrumentos requeridos. “Cumbia Típica” fue, por tanto, el único tema basado en músicas colombianas que grabó la banda de Mongo, e incluso, afirma Justo, cree que fue la primera cumbia grabada por el sello Fania, e incluso la primera grabada en Estados Unidos.

⁹⁵ Un año antes, en 1975, Joe Madrid compuso un tema titulado “Cumbiamba”. Este tema, con sus arreglos y su interpretación del piano, lo grabó en el disco *El Campesino*, de Andy Harlow y producido por Larry Harlow (USA: Vaya Records. VS 39). Sin embargo, la composición no está en ritmo de cumbia, y son mínimos los elementos del lenguaje de la cumbia que emplea.

A fines de ese mismo año, surgió otra oportunidad de crear y grabar una obra relacionada con su música. Su teléfono sonó: “¿Qué me tienes que decir sobre la música colombiana?!” Fueron las palabras que le soltó escuetamente el afamado contrabajista y compositor de jazz Charles Mingus.⁹⁶ Cuenta Justo que viajó entonces a la casa de Mingus en compañía de otros dos músicos colombianos (Alfredo Ramírez e Hiram Remón, quien también había hecho parte de la grabación de “Cumbia Típica”) para hacer una sesión de escucha de músicas colombianas, entre las que recuerda discos de los Gaiteros de San Jacinto, Lucho Bermúdez y Pello Torres. La obra era un encargo del productor de cine Daniele Senatore y del director Elio Petri, ambos italianos, para una película que versaría sobre la mafia colombiana. Sin embargo, después de algunos ensayos, cuando Mingus coordinó fechas para la grabación, estas coincidían con compromisos previamente adquiridos por Justo con Mongo. Por tanto, en 1978 salió publicado un disco considerado seminal en la relación del jazz con la música colombiana: *Cumbia & Jazz Fusion* (Atlantic, SD 8801), a nombre de Charles Mingus, y sin la participación de Justo en él.⁹⁷

Ya contamos que Almario participaba con frecuencia en otros proyectos y agrupaciones, aunque seguía siendo parte del grupo de Mongo Santamaría. Hemos mencionado trabajos con Machito, Tito Puente, e Ismael Rivera. Este último tenía la orquesta Los Cachimbos, con la cual Justo realizó además giras internacionales. También trabajó con un noneto dirigido por Paul Jeffrey, quien era un músico muy relacionado con Charles Mingus y fue quien lo recomendó para el trabajo *Cumbia & Jazz Fusion*.

En 1976 comenzó a hacer parte del grupo de Roy Ayers, y dejó el de Mongo. Roy Ayers era un virtuoso vibrafonista que había iniciado en el jazz del West Coast, tenía ya varios discos a su nombre y a principios de la década de 1970 había conformado su propio grupo denominado Ubiquity, con el cual progresivamente se fue alejando del jazz y acercándose al R&B, ganando cada vez más público. En el mismo año en el que Justo entró al grupo, Roy grabó uno de sus mayores éxitos de su carrera: “Everybody Loves The Sunshine”.⁹⁸

⁹⁶ La información sobre este episodio se extrae fundamentalmente del artículo Los Años Cumbieros de Mingus, escrito por Jaime Andrés Monsalve para la revista El Malpensante (2017).

⁹⁷ La película para la cual esta obra serviría de banda sonora, nunca se realizó.

⁹⁸ En youtube se encuentra el audio de la canción. Consultado el 08 de agosto de 2021, luego de 10 años de estar subido, el video cuenta con más de 13 millones de visitas, lo que da cuenta de su popularidad. Afirma

Si bien dicho tema no incluye saxofón, y por tanto en él no participó Justo Almario, al año siguiente lo presentó en vivo, para un programa de televisión, junto con el tema “Searching” en el cual Justo interpreta en saxofón tenor el principal solo. Vale la pena no solo escucharlo sino verlo, para comprender el tipo de música que se encontraba interpretando.

<https://drive.google.com/file/d/1kKz072cMEu9aGdNSKv4JzUtDQ1fv8xxM/view?usp=sharing>

Audio 34. Temas “Searching” y “Everybody Loves the Sunshine”, en vivo con Roy Ayers

Fuente: Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=CeRloC1eDYM&t=5s> Consultado febrero 5 de 2021.

Si bien estos temas son más cercanos al R&B, Roy Ayers es presentado como un músico de jazz. Sea catalogado como R&B o como jazz, lo cierto es que cada vez está más alejado de las músicas del Caribe colombiano, las cuales eran un poco cercanas con el Latin jazz y la salsa, que habían sido los principales géneros en los que había participado hasta el momento. Viéndolo en este show, su similitud física con los demás integrantes, y su lenguaje musical acoplado con el estilo, se percibe como un artista perfectamente integrado, en términos de Becker (2008), con este mundo del arte. En este sentido, vale la pena verlo en otro ejemplo, tocando e improvisando en el tema “Vibrations”, también en vivo en un concierto del año 1976 con la misma agrupación.

<https://drive.google.com/file/d/1kReTKLkMM9hl0yvoX77mt6406AnXD8Na/view?usp=sharing>

Audio 35. Tema “Vibrations”, en vivo con Roy Ayers, 1976

Fuente: Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=xc7DAOH-58E> Consultado abril 8 de 2020.

Roy Ayers era entonces un artista de gran renombre y por tanto los conciertos, giras y grabaciones eran abundantes. Justo estuvo con él de 1976 a 1979, periodo en el cual

Justo Almario además que dicha canción ha sido de las más sampleadas en la historia del Hip Hop. En la página whosampled.com, consultada en agosto de 2021, figuran más de 150 temas de rap que la utilizan.

intervino en cinco de sus producciones, como parte de su agrupación que se llamaba Ubiquity⁹⁹. Estos discos fueron grabados en Nueva York, con el sello Polydor, sin embargo, Roy le “vendió” el grupo al sello Elektra/Asylum, en Los Ángeles, y en consecuencia la banda completa se mudó a dicha ciudad para grabar a nombre propio o con diferentes artistas. Nuevamente, Justo cambió de ciudad.

Freddie Hubbard. Los Angeles: 1979-1981

A Justo le gustó los Ángeles. El clima era menos severo que en Boston y Nueva York, allí conformó su familia y ha vivido en California desde entonces. Musicalmente también era una ciudad que le brindaba muchísimas oportunidades y exigía dar lo mejor de él artísticamente. Así lo describe: “Living here, in Los Angeles, you know, which is a city where a lot of musicians come from all over the world, all over: Latin America, Europe, Africa, Asia, Australia, all the continents, and very good musicians, very good, so you need to be very efficient, taking care of business, not to compete, but to do a good job” (Almario 2020b, sec. 33:34-34:05).

Estando en Los Angeles, lo llamaron para hacer parte del quinteto de una de las leyendas vivas del jazz en la época: Freddie Hubbard. Freddie había sido en los 60s considerado como uno de los grandes jazzistas de la historia. Tenía decenas de discos a su nombre, algunos de los cuales eran verdaderos clásicos en el género. Sin embargo, problemas con el consumo de drogas y un comportamiento errático y poco profesional minaron su posicionamiento como artista. No obstante, afirma Justo que por esos años seguía tocando muy bien, siempre y cuando llegara a los conciertos y se encontrara mentalmente en buena forma. Cuenta, por ejemplo, que era frecuente que los contrataran por semanas para tocar en clubes, en cuyo caso las presentaciones debían empezar a una hora programada, pero que, en repetidas ocasiones, llegada la hora, Freddie no se encontraba en el escenario. En esos momentos, ante el público expectante, el quinteto se convertía en cuarteto, con Justo como único vientista y por tanto principal solista, haciendo su mejor presentación

⁹⁹ *Vibrations* (1976, Polydor – PD-1-6091), *Lifeline* (1977, Polydor – 2417 308), *Let's Do It* (Polydor – PD-1-6126) y *Fever* (1979, Polydor – PD-1-6204).

intentando que el público olvidara, o por lo menos extrañara poco, la presencia del director y trompetista.

A pesar de estos malos ratos, era un honor y un reto musical hacer parte del grupo de una figura tan legendaria. Cuenta que en ocasiones Freddie comenzaba a tocar un tema, un standard del jazz, pero sin anunciarlo a los demás miembros de la banda y sin siquiera preguntarles si lo sabían. Tocaba la parte inicial, el puente, y le hacía un guiño a Justo para que entrara, así que este tenía que estar sumamente concentrado y preparado para lograr entrar de forma adecuada, con el tema que era, en la tonalidad que era, y con suficiencia. El virtuosismo de Freddie siempre fue superlativo y por tanto hacer pareja como vientista en su quinteto era un gran reto musical, del cual, afirma Justo, generalmente salía bien librado. Sin embargo, la incertidumbre a la hora del cumplimiento de los contratos, así como el mal genio y el comportamiento errático de Freddie, hicieron que cada vez fuera más difícil mantenerse en el grupo, por lo que llegó un momento en el que ante el cruce de fechas entre una presentación con Freddie y un concierto en Puerto Rico, Justo se inclinó por lo segundo, lo que generó el disgusto de Freddie y el fin de su relación en 1981. A pesar de haber estado dos años tocando en su banda y de la frecuencia con la que Freddie iba al estudio de grabación y publicaba discos (lanzó más de 60 discos en su carrera), ninguno lo produjo con Justo como saxofonista, perdiéndonos así para la posteridad la posibilidad de escuchar dicho conjunto.

Además de Freddie Hubbard, Justo continuaba trabajando con Roy Ayers y haciendo parte de diferentes producciones. A manera de ejemplo, vemos que participó en un disco entre Roy Ayers y la legendaria figura de la música africana en Estados Unidos, Fela Kuti. El disco se llama *Music of Many Colours* (1980) y, como acostumbraba Fela Kuti, las canciones son extensas, por lo que solo contiene un tema por lado. Justo Almario aparece en el tema del lado B titulado “2,000 Black Got To Be Free” y es el encargado del primer solo de saxofón (el propio Fela Kuti realiza el segundo solo en el instrumento). Escuchemos un fragmento del tema incluyendo su improvisación de dos minutos de duración.

<https://drive.google.com/file/d/1kgQzhEHwSq6mAMJdPjz4d0XNQqtoTYoS/view?usp=sharing>

Audio 36. Fragmento del tema “2000 Blacks Got to Be Free” (09:47-12:15)

Fuente: Disco *Music of Many Colors*, de Roy Ayers y Fela Kuti, 1980 (Celluloid, CEL 6125).

Estando en Los Angeles se reencontró con su viejo amigo Abraham Laboriel, su antiguo compañero en Berklee. Abraham se había cambiado de la guitarra al bajo y era un excelso intérprete del instrumento. Abraham era cristiano y fue quien acercó a Justo al cristianismo. Aproximadamente en 1980 Justo abrazó esta religión y “encuentra a Dios”. Desde ese momento, hasta hoy, Justo Almario se identifica plenamente con dicho credo y es algo que él considera central en su vida y además es algo que lo ha acompañado en sus posteriores decisiones y formas de entender la música y la vida.

Ese mismo año Abraham había conformado un grupo de música instrumental, también mezcla de jazz y funk. El grupo se llamó Koinonia y estaba conformado por batería, bajo, saxofón, teclados, dos guitarras y percusión latina (a cargo del peruano Alex Acuña). Todos sus integrantes pertenecían igualmente a la iglesia cristiana y por tanto su música era también considerada cristiana y realizada como ofrenda para “El Señor”. Al poco tiempo (1981), Abraham recomendó a Justo en reemplazo de John Phillips y este entró a formar parte de la banda. Este año de 1981 fue entonces un año importante en la vida de Justo, no solo por su ingreso a Koinonia, sino porque fue el año en el que salió el primer disco a su nombre, *Interlude*. Pero devolvámonos dos años, a 1979, año en el que *Interlude* fue grabado con el apoyo y por la iniciativa de Roy Ayers.

Roy apreciaba a Justo. Un ejemplo de ello es que algunos años atrás él mismo le compró y regaló su primer saxofón soprano, un Selmer Mark VI, nuevo, en una tienda de Nueva York, por tan solo 800 dólares.¹⁰⁰ Ya en los Ángeles, Roy Ayers planeó crear su propia compañía discográfica y le propuso a Justo que fuera él quien grabara el primer disco.

Justo, quien se acercaba a los 30 años, a pesar de haber participado hasta el momento en decenas de grabaciones, prácticamente no había realizado ninguna a su propio nombre, con excepción del sencillo que grabó en Texas con una canción por cada lado en 1969 y del

¹⁰⁰ Para decirlo en términos coloquiales, el Selmer Mark VI es el Ferrari de los saxofones. Fueron construidos principalmente en la década de 1960, y hoy en día son considerados por muchos como la mejor referencia de saxofón que ha existido. Hoy en día el precio de un saxofón de estos puede superar los cinco mil dólares.

cual incluimos unos fragmentos (audio 25), y por tanto esta era la oportunidad para iniciar una carrera como solista, bajo el auspicio de Roy.

Entre ambos planearon el concepto del disco y los temas que incluiría. En total fueron seis, tres compuestos por Justo y tres por Roy. En general el estilo era similar al de Roy, influenciado por lo que venían haciendo, pero Justo incluyó un tema con percusión latina y otro de jazz al estilo straight ahead. El disco fue instrumental y todos los temas siguen la estructura básica del jazz que consiste en la exposición del tema, desarrollo de improvisaciones y retorno al tema para finalizar, de manera que, aunque es un disco cercano al funk y al R&B de Roy Ayers, es vendido como un disco de jazz. Sin embargo, aunque el disco fue grabado en 1979, por algunas dificultades de la naciente disquera, y las constantes giras en las que se encontraban sus músicos, salió al mercado en 1981, iniciando así Justo Almario su propia carrera.

Justo Almario and Friends. Los Ángeles: 1981-2001

Este lapso de tiempo, aunque muy amplio, es relativamente homogéneo en la vida de Justo. Aunque se ha mudado en algunas oportunidades, ha vivido en California desde entonces. *Interlude* fue el primero de 10 discos que grabó a su nombre en ese periodo y aunque son numerosos, su carrera no se ha centrado en su propia producción sino como *sideman* y como músico de sesión. Ha participado en centenares de grabaciones como multiinstrumentista, ya que interpreta los saxofones soprano, alto y tenor, además de la flauta travesa y el clarinete. Igualmente, desde entonces la religión cristiana ha estado en el centro de su vida.

En Koinonia (palabra que significa comunión) fue por tanto la primera vez que se juntaban en la vida de Justo su arte y su religión. El grupo alcanzó un importante renombre, fundamentalmente en los países escandinavos, y los contratos y presentaciones eran abundantes y siempre eran tratados con los mejores agasajos. Con dicho grupo grabó los discos *More Than a Feelin* (1983), *Celebration* (1984) y *Frontline* (1986), todos con el

mismo estilo musical, muy similar a lo que venía haciendo tanto con Roy Ayers como con su propio disco *Interlude*.¹⁰¹

Interlude fue un disco al que se le hizo poca promoción. Por las múltiples ocupaciones de Justo, no se hizo una gira promocional y prácticamente no lo presentó en vivo, a pesar de lo cual, según Justo, algunos de los temas incluidos fueron programados en la radio local. Así como este disco había sido por iniciativa de Roy Ayers y no propia, en 1985 la disquera cristiana con la que grababa Koinonia le encargó el que sería su segundo trabajo discográfico. Escuchemos en sus propias palabras el origen y concepto del mismo y en general de toda su obra posterior:

https://drive.google.com/file/d/1kXp7_4u7b7alS9qeM8Lk-X-aA1XIwIHd/view?usp=sharing

Audio 37. Testimonio de Almario sobre el disco Forever Friends

Fuente: Entrevista personal (marzo 15 de 2021, secc. 12:25-13:56).

El disco se tituló *Forever Friends*. Esta misma compañía le propuso en 1987 realizar otro disco, su tercer larga duración, con el mismo concepto de música para alabar a Dios. Lo tituló *Plumblin*. Según Justo, de ambos discos se sacaron al mercado unas 20 mil copias, algo relativamente significativo en la época para un disco de música instrumental de un artista poco conocido para el público, e inclusive se publicaron luego ediciones en Canadá, Japón y algunos países de Europa.

En ese entonces los discos eran financiados por la disquera. Esta estipulaba un presupuesto, y le daba libertad a Justo para que hiciera la grabación dentro de los límites que dicho presupuesto impusiera. Sin embargo, este dinero era una inversión que realizaba la compañía, inversión que planeaba recuperar con la venta de los discos. En este sentido, el artista solamente comenzaba a recibir regalías importantes una vez las ventas hubieran cubierto los costos de la producción, lo cual pocas veces acontecía, por lo menos en el jazz y géneros afines. Así que, si bien Justo considera “una bendición” haber realizado estos

¹⁰¹ En la página del grupo en Wikipedia en inglés, lo vinculan con tres géneros musicales: Jazz fusion, jazz-funk, y Música contemporánea cristiana.

discos, en conjunto no constituyeron, ni aún constituyen, una importante fuente de ingresos para él.

En 1989, el encargado del área de jazz de MCA, una subsidiaria de la disquera Universal, le propuso grabar otro disco. ¿Qué disco, qué música quisieras grabar? Le preguntó, y Justo le respondió iniciando el siguiente diálogo:

–Bueno, mira, yo tengo mi familia y me encantan los niños, mis hijos y todo eso, ¿ves? Y quiero dedicarle algo a ellos, ¿me entiendes? Y él muy ameno, un hombre muy ameno, me dijo: –“No, está bien, haz lo que tú quieras, escribe las canciones y déjame escucharlas a ver”, y así hice, ¿ves? Y al hombre le gustó el disco. (Comunicación personal, marzo 15 de 2021)

En consecuencia, el disco se llamó *Family Time*. Pero esta vez, al ser ya con una compañía mayor y no cristiana, el público era más amplio, por lo que se tenía dentro de los planes publicitarlo a través de giras y conciertos, así que por primera vez Justo conformó un quinteto y realizó conciertos promocionando su propia música. El disco, por tanto, fue distribuido por todo Estados Unidos, programado en las emisoras de jazz, y Justo fue invitado a varios festivales del género, entre los que recuerda especialmente presentaciones en San Juan y Mayagüez, en Puerto Rico.

El estilo del disco no se aleja de las producciones anteriores. Sin embargo, vale la pena llamar la atención sobre el quinto tema: titulado “Abrazos y Besos”,¹⁰² es la primera composición de su producción que está basada en música colombiana, en particular en la música andina. Justo afirma que se basó en el ritmo de pasillo, aunque el resultado es más cercano al bambuco. Pero no solo su relación con las músicas del país lo hace relevante, sino que coincide con que es una de las pocas composiciones de Justo, publicadas a su nombre, que han sido interpretadas por otros grupos. Justo menciona que ha conocido versiones de dicho tema por diversos artistas en Estados Unidos, México (en youtube se encuentran algunas de ellas) y Colombia. La versión colombiana la realizó el reconocido grupo Guafa Trío que lo incluyó en su primer disco titulado *Entre Montaña y Sabana* (2006), constituyendo este, que sepamos, el único cover de un tema de Justo publicado por un grupo colombiano hasta el momento. Escuchemos la versión original de Justo:

¹⁰² Afirma Almario que dicha composición fue en homenaje a su madre, quien siempre terminaba las cartas con dicha expresión: “abrazos y besos”.

<https://drive.google.com/file/d/1kUNKqroi7xFdffy3BAphY762wD8OGVzI/view?usp=sharing>

Audio 38. Tema “Abrazos y Besos” (Justo Almario)

Fuente: Disco *Family Time*, 1989 (MCA records, MCAD-6271).

Ese mismo año de 1989 es también el año en el que se presenta por primera vez en un festival de jazz en Colombia. Se trata del primer Festival de Jazz del Teatro Libre, que a su vez es el primero del género en el país, y por tanto no es casualidad que en él hubiera participado también Antonio Arnedo con su grupo Vox Populi. Sin embargo, en esta ocasión nuestros personajes no compartieron, dejando esta oportunidad aplazada.

En 1992 grabó su siguiente disco. Se titula *Heritage*. La mayoría de temas que lo conforman, al igual que en sus demás discos, son composiciones propias. Si bien no se aleja mucho del estilo de sus discos anteriores, este incluye variedad de ritmos e instrumentos, varios de ellos latinoamericanos. Uno de estos temas, titulado “Street sax”, sobresale por la inclusión de un acordeón al estilo sabanero, el cual irrumpe de forma imprevista en medio de la composición, constituyéndose este tema en su primera obra (entre dos) en la que abiertamente mezcla lo más autóctono de su tradición musical con el jazz. Inclusive, quien interpreta el acordeón en esta composición es nada menos que Lucho Campillo, el músico de Colomboy, corregimiento de Sahagún, Córdoba, con quien Justo, como mencionamos en su momento, grabó varios temas en Medellín cuando tenía tan solo 14 años. Escuchemos primero al mismo Justo narrar su reencuentro con Campillo, y luego escuchemos la grabación:

<https://drive.google.com/file/d/1knq6-PZcPOrIxmZCUMfHoTB7Samnhj4v/view?usp=sharing>

Audio 39. Testimonio de Almario sobre “Street Sax”

Fuente: Comunicación personal (marzo 15 de 2021, secc. 48:50-50:56).

<https://drive.google.com/file/d/1kmlqB1MqKAwo4tTeBP5Ua-yVWoXYGkp-/view?usp=sharing>

Audio 40. Tema “Street Sax”

Fuente: Disco *Heritage*, 1992. Bluemoon recordings (R2 79343)

Afirma Justo que ese tema en particular gustó bastante y que lo ha escuchado tocar por diferentes bandas. El disco, al igual que los anteriores, también tuvo diferentes ediciones dentro y fuera de Estados Unidos. En el Caribe colombiano, en particular, es usual que cuando le hablo a alguien sobre Justo Almario, lo identifiquen por esa obra: “Ah, el mismo del Saxofón Callejero”, dicen. Indudablemente la presencia del acordeón sabanero lo hace un tema de fácil recordación. Inclusive dice Justo que ese tema en particular es uno de los motivos por los que siente un especial afecto por ese disco; sin embargo, nunca volvió a realizar nada semejante. Al preguntarle por qué no había grabado algo así como “Street Sax II”, o una fusión con similares características, dice que es una buena pregunta, que se podría hacer y que, de hecho, con un nuevo grupo que está conformando desde hace pocos años en California, que nombró Afro Jazz Colombia, está haciendo cosas similares, pero en la época que estamos narrando, este tema fue una excepción dentro de su producción.

En 1995 grabó dos discos, uno de ellos en compañía de su gran amigo Abraham Laboriel. Se llaman *Justo Almario y Abraham Laboriel y Count Me In*. Ambos discos fueron contratados igualmente por una disquera cristiana y retornaba así a la idea de hacer música destinada a alabar a Dios, con un estilo similar al de los discos anteriores en la misma línea que venía desde Koinonia. De hecho, las composiciones para el disco con Abraham tienen títulos relacionados con temas religiosos, como “To Whom He Sits On The Throne”, “I Will Bless The Lord”, y “Celebrate Jesus”. Afirma Justo que, si bien las composiciones de *Count Me In* no tienen nombres explícitamente religiosos, el disco tuvo el mismo concepto y finalidad. Según él, estos discos igualmente fueron ampliamente distribuidos, tuvieron importantes ventas y dieron numerosos conciertos y giras presentándolos, principalmente en países del norte de Europa como Suecia, Dinamarca y Noruega.

Ninguno de sus discos tuvo distribución en Colombia. Sin embargo, con el surgir de los festivales de jazz en el país, y siendo él una figura excepcional en cuanto a su posicionamiento internacional dentro del género, era llamado con frecuencia a participar. En 1993 se presentó en Cartagena, en el Festival de Jazz Bajo la Luna, y en el mismo 1995

se presentó en varias ciudades con un grupo conformado exclusivamente por colombianos, con Antonio Arnedo en el saxofón, como contamos en su biografía. Eran, por tanto, visitas cortas, gestionadas y patrocinadas por los distintos festivales, pero no articuladas con su producción musical ni con el desarrollo de su carrera.

Ese mismo año de 1995 grabó otro disco, esta vez en compañía del pianista brasileiro Marcos Ariel, pero salió publicado en 1998 bajo el título *Soul Song*. El disco es en dueto y en él Justo interpreta varios de los instrumentos de viento que maneja, para darle variedad y color. Los temas que lo conforman son también compartidos por ambos artistas, con la inclusión además de un standard de bossa nova. Marcos Ariel es un reconocido artista brasileiro quien para esta época ya había publicado más de diez discos, algunos de ellos con importantes premios dentro y fuera de Brasil. Acostumbraba viajar a Los Ángeles todos los años para conciertos y giras, y fue quien le propuso a Justo hacer conciertos en dueto. Del éxito de estas presentaciones surgió la idea de grabar el disco.¹⁰³

En este mismo año de 1998, Justo se volvió a juntar con Alex Acuña, uno de los más importantes percusionistas latinos de la historia del jazz norteamericano de las últimas décadas. Alex, de origen peruano, también había hecho parte de Koinonia, la primera banda de Justo en Los Angeles, y eran viejos conocidos. Cuenta Justo que conversando con Alex se les ocurrió hacer una banda para tocar jazz con músicas latinoamericanas, y conformaron la agrupación Tolú, integrada en su mayoría por músicos latinos radicados en Estados Unidos. Empezaron a hacer arreglos, a ensayar y a realizar conciertos pequeños. En una de estas presentaciones los escuchó el director de Tonga Records, una compañía de discos pequeña pero que según Justo estaba lanzando discos interesantes. El director quedó fascinado con el grupo y les propuso grabar un disco.

La calidad de los arreglos y el virtuosismo del grupo eran evidentes. No solo estaba comandado por Justo Almario y Alex Acuña, dos reconocidas figuras dentro del medio del jazz en Los Angeles, sino que cada uno de los integrantes era igualmente un músico con un nivel superlativo. Y la propuesta de interpretar diferentes ritmos latinoamericanos con

¹⁰³ En 2014 grabaron otro disco en dueto, titulado *Jacaranda*.

arreglos de jazz, si bien se catalogaba como Latin Jazz, era un poco novedosa y alejada de los estándares del género.

El disco se tituló *Rumbero's Poetry*. Uno de los temas que marca este virtuosismo y esta combinación de jazz con músicas latinas es el tema que abre el disco: “Giante Steps”, un cover del icónico tema de John Coltrane. Esta composición, de por sí considerada un hito dentro del jazz por su nivel de dificultad, en esta versión se complejiza aún más con el acompañamiento rápido de varios instrumentos de percusión en un ritmo latino. Como ampliaremos más adelante en la sección de análisis musical, el hecho de interpretar este tema con una versión propia, si se quiere incluso más difícil que la versión original, es una muestra de la competencia de cada músico y del virtuosismo del grupo en su conjunto.

Todos los temas del disco utilizan ritmos latinos y en todos resalta la sección de percusión, compuesta no por uno sino por cuatro percusionistas, liderados por el mencionado Alex. Tan solo uno de los temas utiliza un ritmo colombiano, que se aleja de los ritmos del Gran Caribe que dominan la escena del latin jazz, y es el tema “Cumbiamba”, compuesto, como era de suponer, por Justo Almario en ritmo de Cumbia. Escuchemos entonces la segunda propuesta de Justo para la mezcla, o fusión, entre el jazz y las músicas del Caribe colombiano:

<https://drive.google.com/file/d/1ktCFQn7IUPxCgjHsL64pGSAPn57gJxJl/view?usp=sharing>

Audio 41. Tema “Cumbiamba”

Fuente: Disco *Rumbero s Poetry*, 1998. Tonga Productions (TNGCD 8304).

Este, reiteramos, es el único tema del disco que utiliza un ritmo colombiano. Es, por tanto, una mezcla de cumbia con jazz, y salió publicado el mismo año en el que Antonio Arnedo lanzó su segundo disco (*Orígenes*) con el que consolidó su propuesta de jazz colombiano. Justo, por el contrario, si bien tuvo amplia aceptación con su nueva agrupación, dando diversos conciertos y giras, nunca visitó a Colombia con dicho proyecto, ni sus discos fueron prensados ni distribuidos en el país.

Con Tolú, Justo y Alex grabaron otro disco, con la misma casa disquera, en 2002, titulado *Bongó de Vangogh*; sin embargo, esto se sale del rango temporal de esta tesis.

Justo Almario. Kenny Burrell y UCLA: 2001-2021

Hasta aquí llega nuestra biografía musical de Justo Almario. En los años aquí narrados, primero en Colombia, luego en Texas, México, Boston, Nueva York y Los Ángeles, Justo Almario ha tocado y grabado con muchísimos más artistas de los aquí mencionados. Hacer una lista detallada y comentada de ellos es una tarea que desborda los límites del presente trabajo. Nos hemos centrado en los grupos a los que ha pertenecido y en sus propios trabajos, pero su producción como sideman es muchísimo mayor. La base de datos discogs.com muestra (revisada el 10 de agosto de 2021) su participación en más de 200 producciones discográficas hasta el año 2000. Justo se ha consolidado como un músico de sesión, lo que lo ha llevado a participar con numerosos artistas de fama internacional, tantos, que a continuación listaré únicamente los 20 que considero más ampliamente reconocidos y que no hemos mencionado en este recuento: Tito Puente, Dianne Reeves, Luis Miguel, Plácido Domingo, Rocío Durcal, Juanes (Sergio Méndez), Jennifer López, Raphael, Daniela Romo, Poncho Sánchez, Bobby Mc Ferrin, Rocío Jurado, “Cachao” López, Poncho Sánchez, Pimpinela, Francisco Aguabella, Orestes Vilató, Bebu Silvetti, Óscar Hernández y Pete Escovedo. Además, ha participado en la realización de bandas sonoras de reconocidas películas de Hollywood como “Living Out Loud”, “Just the Ticket”, y los filmes animados “Río 2”, “The Road to El Dorado”, “El Hombre Araña 3”, “Happy Feet” y “Encanto”.

A inicios del siglo XXI lo convocó para su banda el legendario guitarrista de jazz Kenny Burrell. Este había sido guitarrista de algunas de las principales figuras del jazz, Charlie Parker entre ellas. Pertenecer a su banda y ser del gusto de Kenny ha sido una de sus mayores satisfacciones. El mismo Kenny lo vinculó en 2009 como profesor de saxofón en la Universidad de California (UCLA) y desde entonces combina felizmente sus actividades como docente y su carrera como músico e instrumentista.

Hay una pregunta central que no hemos incluido. ¿Cómo estudia Justo? ¿Cuál será su rutina, su forma de aprendizaje, con la cual ha logrado tan alto nivel? Recordemos que Justo, al igual que nuestro otro personaje, también se graduó de Berklee, y también estudió con Joseph Viola. Aunque había estudiado con importantes músicos como Jorge Rafael

Acosta y Antonio María Peñaloza, y con los mejores clarinetistas y saxofonistas del país como Gabriel Uribe y Alex Acosta, y aunque en general afirma que la mayoría de sus aprendizajes han sido de manera empírica y autodidacta, reconoce que su paso por Berklee y en particular las clases con Joseph Viola le ayudaron mucho a aprender a estudiar. Escuchemos un resumen editado de la descripción que nos dio Justo de su forma de estudiar:

https://drive.google.com/file/d/1kqumjW91xwc5QvGKpKWI_K8VRrFvJdKK/view?usp=sharing

Audio 42. Testimonio de Almario sobre su forma de estudiar

Fuente: Comunicación personal (marzo 22 de 2021, secc. 1:15:33-1:23:00).

Sin embargo, ser un gran instrumentista, no necesariamente lleva a lograr el posicionamiento que él ha conseguido como artista. Hoy en día es habitual encontrar jóvenes, principalmente en Estados Unidos, con unos niveles excepcionales de virtuosismo y manejo técnico del instrumento en el jazz, incluso muy superiores a los de Justo; sin embargo, él sigue siendo un músico al que privilegian y contratan para importantes trabajos. Al preguntarle cuál sería o cuáles serían las principales características que le ayudaron a su posicionamiento, más allá de su excelente nivel musical, nos dio una respuesta que además nos sirve para comprender y analizar posteriormente su posicionamiento dentro del mundo del arte y, por ende, para los subsiguientes lineamientos:

<https://drive.google.com/file/d/1kpiASSFz9G92q4CDJy4sYKh9brMWk25n/view?usp=sharing>

Audio 43. Testimonio de Almario sobre sus cualidades diferentes a las musicales

Fuente: Comunicación personal (marzo 22 de 2021, secc. 1:11:11-1:12:26)

Culminamos aquí un recorrido por la vida musical de Justo Almario, centrándonos en su microsistema y sus procesos proximales, iniciando con su lugar de nacimiento en Sincelejo en 1949, hasta el año 2000 en California. Es evidente, en este recorrido, que la música

siempre ha hecho parte de su vida, incluso desde antes de nacer, y que su relación con ella ha sido en todo momento muy estrecha y permanente. Justo, como decíamos al inicio del relato, prácticamente nació siendo músico, y nunca ha tenido conflicto con ello sino que, por el contrario, el centro de su desarrollo humano ha estado vinculado a la música, o a las músicas, ya que ha transitado por diversos estilos en su carrera.

Veamos a continuación la historia correspondiente a Antonio Arnedo, y al final de ella haremos un análisis de ambos microsistemas: qué nos dicen sus procesos proximales de sus desarrollos humanos como músicos, saxofonistas y “jazzistas”.

Biografía musical de Antonio Arnedo

La vida de Arnedo es como un viaje en tren. Aún no sabemos su final, pero sí sabemos que tuvo una importante parada entre 1996 y 2001, años en los que grabó los cuatro discos con su cuarteto que se han comprendido como la piedra angular del jazz en Colombia. Su recorrido inicia en Turbaco, se detiene en Bogotá, continúa por Nueva York y retorna a Bogotá. Y digo que es como un viaje en tren porque siempre parece ir en una sola dirección, por unos rieles definidos, aunque esté girando a derecha o izquierda, aunque vaya rápido en el plano o lento en la subida, constantemente observando hacia el frente, sin necesidad de mirar hacia atrás y por tanto prácticamente sin espejo retrovisor. Su itinerario lo veo similar al que realizaba el famoso ferrocarril en el Caribe: este tren, al igual que el viaje musical de Arnedo, tenía a Turbaco como punto de inicio, y por el camino subía y bajaba gente, invitaba a las personas a montarse, y llevaba y traía mensajes, sonidos, sueños y esperanzas. A pesar de que este tren iba y volvía (de Turbaco a Calamar, de Calamar a Turbaco), como todo tren siempre se desplazaba hacia adelante. De igual manera Antonio Arnedo es un hombre que fundamentalmente vive del presente y tan solo piensa en el futuro cercano: cuál será la siguiente estación, cómo llegar a ella y cómo disfrutar el viaje, son sus permanentes preguntas. Cómo hacerlo lo mejor posible. ¿El pasado? Dice que no lo recuerda, aunque en frases sueltas precisa que no le interesa recordarlo.

*Primera estación: Turbaco*¹⁰⁴

Turbaco es un municipio del departamento de Bolívar que limita con Cartagena. Está ubicado en la cima de una pequeña elevación de 220 metros sobre el nivel del mar desde la que se observa la capital. Su nombre lo debe al cacique Yurbaco, quien lideraba uno de los tantos grupos de los indios denominados Caribes, lo que nos recuerda la presencia indígena en la región, tantas veces minimizada. Aunque solo a fines del siglo XX fue reconocido como municipio, ha sido un poblado importante para Cartagena y para la región desde tiempos de la colonia, tanto por su ubicación, como por ser la principal fuente hídrica de la capital del departamento, y ya en el siglo XX por ser el lugar donde iniciaba el recorrido el tren del Caribe. Su condición de puerto seco fue importante: no solo por estar a pocos kilómetros del puerto marítimo de Cartagena que ha sido uno de los más importantes lugares de entrada y salida de mercancías, personas y culturas del país, sino por ser él mismo el primer puerto del mencionado ferrocarril cuyo objetivo era unir al puerto marítimo de Cartagena con el río Magdalena, una de las principales arterias comerciales de Colombia, y por tanto uno de los principales medios de comunicación de las ciudades del interior como Bogotá y Medellín con el Caribe, Europa y Estados Unidos. Fue en este lugar de encuentros e intercambios, que albergó a comunidades indígenas primero rebeldes y luego derrotadas y aniquiladas por el conquistador español, y fue paso casi obligado por los cimarrones en sus huidas hacia el sur, que surgió la familia Arnedo, familia de músicos destacados en el municipio quienes vivieron la época de auge del pueblo en la primera mitad del siglo XX y quienes son los principales ancestros musicales de Antonio (Vega 2014).

La casa de la Cultura de Turbaco lleva hoy el nombre de José Adán Arnedo Lara, tío bisabuelo de Antonio, quien fue un músico reconocido en el pueblo y quien se destacaba por su alto nivel musical, llegando incluso, según los relatos familiares, a ser solista de la Orquesta Sinfónica de Panamá. Son varios los parientes músicos de José Adán: Gilberto Roger Arnedo, José Urreola Arnedo, Amaranto Arnedo. Baltazar Arnedo, Marco Arnedo,

¹⁰⁴ Recordemos que, según el modelo ecológico de Bronfenbrenner aquí propuesto (1987), cada cambio de entorno significa una transición ecológica. En este sentido, cada biografía la organizamos a partir de las transiciones ecológicas más significativas en las vidas de nuestros personajes.

Remberto Sotomayor, Fillo, Carlos...¹⁰⁵ tocaban los instrumentos habituales de la banda: bombardino, trombón, trompeta, clarinete, saxofón, y la percusión (bombo, redoblante y platillo). Con varios de ellos conformó un grupo en Turbaco. Los testimonios actualmente no son muy claros en la conformación de la banda, ni en su nombre –¿Maretira? ¿Sexteto Arnedo? ¿Nuevo Horizonte? (Vega 2014)–, ni en sus integrantes, pero esto se debe no solo a lagunas en la memoria sino también a las prácticas musicales habituales en la época, en el sentido de que no era usual la estabilidad en los integrantes de una agrupación, sino que, por el contrario, la norma era la variación en su conformación. Lo cierto es que era una familia tan musical que a pesar de los distintos nombres y conformaciones que pudo tener la agrupación, algunos la recuerdan como el conjunto de Los Arnedo.

En medio de esta familia musical nació el 2 de septiembre de 1932 Julio César Arnedo Padilla, futuro padre de siete hijos, entre ellos los destacados músicos Tico y Antonio Arnedo. Don Julio Arnedo es hoy por hoy un personaje bonachón, de suave voz y que aparenta una buena salud a pesar de su avanzada edad. Su memoria ha empezado a decaer, pero entre sus recuerdos, los pocos testimonios que de él se encuentran y la ayuda de su esposa y de Antonio, reconstruimos un poco su vida musical.¹⁰⁶

Las músicas que tocaban los Arnedo, en Turbaco, en las décadas del 30 y 40, eran, como era de esperarse por lo visto en el anterior capítulo, las músicas usuales en la región entreveradas con músicas de moda de circulación internacional, en palabras de Julio: “porro, cumbia, mapalé, y de vez en cuando un numerito americano”. Ser músico en ese entonces y en ese lugar era ser itinerante. Mínimo debían viajar con frecuencia a la vecina Cartagena; pero las contrataciones llegaban de diversos lugares, tan lejanos –o cercanos– como Panamá.

Decimos entonces que Julio Arnedo vivía su niñez rodeado de música y músicos. Acompañaba a sus familiares a los ensayos y quería aprender a tocar algún instrumento. Cuentan que su tío bisabuelo Adán, en uno de los tantos viajes, esta vez a alguna región del pacífico colombiano, consiguió una ocarina y se la regaló a Julio como primer juguete,

¹⁰⁵ Ni Julio ni Antonio recuerdan los nombres completos.

¹⁰⁶ Principalmente las entrevistas realizadas por Manuel Antonio Rodríguez (disponibles en YouTube) y el texto Los Arnedo, de Rafael Serrano (J. Arnedo 2015a; 2015b; Serrano 2002).

o primer instrumento, que para el caso da lo mismo.¹⁰⁷ Así, jugando con el instrumento, o instrumentando el juguete, Julio Arnedo se inició en la música sacando a oído las canciones que escuchaba, las melodías que sus familiares tocaban. Resultado de este juego, que evidenció su talento, su padre le regaló una flauta dulce, la cual luego, por consejo y regalo de su tío Gilberto Roger, cambió inicialmente por el saxofón y luego por el clarinete. Ya como clarinetista entró a la banda municipal de Turbaco, de la cual hacían parte varios familiares y, sin ser muy consciente de ello, se fue convirtiendo en músico de profesión. Siendo aún adolescente, su primo Remberto Sotomayor (apodado “el pollo”), conformó una agrupación de “pelaos” a la que llamó “Los pipiolos”, en alusión a la corta edad de sus integrantes. Julio, obviamente, era uno de ellos: “Yo tenía como 17 años, y creo que era el mayor” (J. Arnedo 2015b, sec. 07:35), recuerda Julio. La agrupación tuvo mucho éxito, y fueron invitados varias veces a presentarse en la Emisora Fuentes, en Cartagena. Se inició entonces un proceso de continuo aprendizaje y ejercicio de la música en el que se confunden pasión, diversión, estudio y trabajo. Aprendía en “la calle”, con amigos, con colegas, con la práctica, con las presentaciones. Menciona por ejemplo que Clímaco Sarmiento le dio algunas clases, y que hizo parte de importantes orquestas de la región como la Orquesta Melodía, del bajista Dámaso Tomlinson, y la Orquesta A Número Uno, de Pianeta Pitalúa. “Aprendí mucho tocando con ellos”, afirma Julio.

Si bien Turbaco era, y es, un pequeño poblado, su condición de puerto ferroviario que lo vinculaba con el río Magdalena y su cercanía con Cartagena hicieron del entonces corregimiento un lugar de encuentros tanto de culturas locales como cosmopolitas. Tanto Cartagena como el tren de Calamar vivieron en las primeras décadas del siglo XX una época de esplendor, debido principalmente al aumento de la participación de la ciudad como puerto exportador e importador del país, hecho al que la construcción del tren (en la última década del siglo XIX) y trabajos de desdimentación del Canal del Dique contribuyeron significativamente, ya que facilitaron la comunicación y el transporte de

¹⁰⁷ Las ocarinas son uno de los instrumentos prehispánicos que más se han referenciado en todo el Caribe colombiano. El museo del Oro Zenú, con sede en Cartagena, se encuentra en estos momentos en una reestructuración de su exposición, la cual incluirá una amplia sección sobre la música prehispánica en la región, y de la cual las ocarinas constituyen el principal instrumento. Tanto la sincelejana Lucy Gómez, su directora, como el músico de San Juan Nepomuceno Roberto Guzmán, me comentaron en conversaciones informales que en sus municipios, en su niñez, era habitual la venta de ocarinas como juguete musical para los niños, y por tanto era una forma habitual de iniciación musical.

mercancías entre el puerto de Cartagena y el Río Magdalena.¹⁰⁸ En particular los años entre 1925 y 1932 se conocen como el “periodo dorado”, fundamentalmente por el impulso que dio a la economía y la sociedad locales la construcción del oleoducto Barrancabermeja-Mamonal (Meisel Roca 1999, 152). Musicalmente esta fue la época del desarrollo de importantes músicas y músicos en la región (baste mencionar a Lucho Bermúdez). Sin embargo, tren y ciudad iniciaron un proceso de decaimiento económico en la década de 1930,¹⁰⁹ lo cual se reflejó rápidamente en la música. Discos Fuentes, la principal empresa discográfica del país, si bien continuó por muchos años con sede en Cartagena, pasó sus oficinas principales y sus estudios a Medellín en 1945. El negocio de la música en el país, si bien liderado fundamentalmente por músicas y músicos de la costa Caribe colombiana, se trasladó al interior del país, principalmente a Medellín y Bogotá.

En 1951, siendo aún menor de edad,¹¹⁰ su primo Carlos Arnedo les envió a él y a su otro primo Arnulfo Fillo Arnedo, tiquetes de avión para Bogotá. Les tenía trabajo como músicos. Julio en ese entonces vivía con su abuela Salustiana (su padre había muerto cuando solo tenía 10 años), y se movía entre Cartagena y Turbaco. No lo pensaron dos veces y el 11 de septiembre tomaron el vuelo, emprendiendo así, sin saberlo, un viaje de ida y sin retorno de más de 70 años.

Segunda estación: Bogotá (septiembre 11 de 1951).

El trabajo consistía en hacer parte de la orquesta de planta de un cabaret. La “música tropical” estaba en pleno auge en la capital (Wade 2002). “Porro, cumbia, mapalé, y de vez en cuando un numerito americano”, recuerda Julio Arnedo, seguía siendo el principal

¹⁰⁸ Un dato revelador de la favorable situación de la ciudad en el momento es que “A comienzos de la década de 1920, Cartagena era el tercer puerto del país para las exportaciones, de acuerdo con la participación en el valor, y el segundo para las importaciones, de acuerdo con el mismo criterio” (Meisel Roca 1999, 154)(p. 154).

¹⁰⁹ El principal motivo fue su decaimiento como puerto, debido fundamentalmente a la sedimentación del Río Magdalena que dificultaba el transporte de barcos de gran tamaño, así como la construcción del puerto de Buenaventura que sustituyó a Barranquilla y Cartagena en un gran porcentaje, convirtiéndose rápidamente en el principal puerto del país. Fue tal el declive, que para 1945 “Cartagena tenía un papel mínimo dentro de la producción y el empleo industrial del país” (Meisel Roca 1999, 160).

¹¹⁰ La mayoría de edad en Colombia en ese entonces se alcanzaba a los 21 años.

repertorio. Cuando el contrato se acababa en algún lugar, en otro surgía rápidamente. Ya fuera en cabarés, en la radio, en orquestas o en fiestas privadas, el trabajo no faltaba, por el contrario, abundaba. El frío de la capital lo había recibido a su llegada como una bofetada, y seguía pensando en regresar al norte del país, sin embargo, fue del frío y del sur de donde le llegó su ancla: se enamoró de Amada González, una ecuatoriana quien hasta hoy lo acompaña. Si bien Amada ha sido fundamentalmente ama de casa, y la vena artística de Antonio se suele vincular con su linaje paterno, la música también ha hecho parte de su vida. De pequeña estudió piano, tuvo incluso una tía que cantaba ópera (doña Delia), y llegó a Bogotá de vacaciones para visitar a su tío Hernán, baterista, quien tocaba en el mismo grupo de Julio y fue quien los presentó. De hecho, Amada y Julio compartían varias cosas antes de conocerse: no solo algo tan trivial como el amor por la música, o algo tan habitual como tener un conocido en común, sino también cosas más sorprendentes, como la fecha de nacimiento: ambos nacieron el 2 de septiembre de 1932. Y así como Julio nació en un poblado habitado antiguamente por indígenas, Amada nació en Riobamba, una ciudad más alta y fría que Bogotá, lugar de comunidades indígenas quienes incluso en la actualidad constituyen la mayor parte de su población. En síntesis, de la unión de un turbaquero y una riobambeña surgió una importante familia de músicos en Bogotá, de la que hace parte Enrique Antonio Arnedo González, conocido entre sus amigos como “Toño Arnedo”.

Tercera estación: Antonio Arnedo (11 de febrero de 1963)

Antonio Arnedo, como es su nombre artístico, nació un 11 de febrero de 1963. Es el último varón de siete hermanos, seis de ellos hombres. Para presentar a cada uno, démonos el placer de escucharlo en voz de su propia madre:

<https://drive.google.com/file/d/1fTJxYW4nwSdVp62TbmpRydh48crrnhNd/view?usp=sharing>

Audio 44. Testimonio de Amada González, madre de Antonio. Presentación de la familia

Fuente: Comunicación personal (Bogotá, 20 de febrero de 2020, en casa de Antonio).

Como se aprecia en este testimonio, la música fue una constante en la familia Arnedo González. Sin embargo, Julio, el padre, siempre les dijo que no fueran músicos. Afirma Antonio que esto lo repetía todos los días, sin descanso. Si bien por un lado era una fortuna que el trabajo no faltara, por otro era una gran carga tener que asumir múltiples trabajos para sostener a una familia numerosa. Y los trabajos como músico no tienen ni han tenido horario de oficina: en su mejor época, Julio tocaba casi todos los días y noches de la semana, trasnochando hoy con una orquesta, mañana con otra, y alternándose entre múltiples escenarios: fiestas privadas, programas de radio, teatros, bares, hoteles, restaurantes, cabarets, y en general en cualquier espacio en el que fuera requerido su talento. Esto implicó que como padre fuera un poco ausente, algo que reconoce. A pesar de tanto trabajo, tantas ausencias y trasnochos, tantos esfuerzos y privaciones, hoy día, ya nonagenario, no cuenta con pensión de jubilación. Era esta combinación de trabajo, trasnochos y poca seguridad social la que lo llevaba en parte a repetir incansable su consejo: “dedíquense a lo que quieran, menos a la música”.

Sin embargo, a su quinto hijo varón sí le enseñó música. Gilberto Arnedo, más conocido como Tico Arnedo, nació en 1962, un año antes que Antonio, con una importante enfermedad. Debido a su condición de salud no asistía al colegio, por lo que su padre decidió enseñarle música. De su niñez, nos cuenta Rafael Serrano:

Desde chico estuvo en compañía de músicos amigos de su padre en grabaciones y ensayos con él, hecho que lo motivó desde siempre. Comenzó a los seis años a tocar el clarinete y hacia los ocho años de edad sabía solfear (leer música en el pentagrama), un poco antes de aprender a leer y a escribir bien. No asistió a colegio alguno y siempre tomó clases en su casa con tutores. A los once años ingresó al programa infantil del Conservatorio de Música de la Universidad Nacional en donde, gracias a los conocimientos adquiridos previamente, pudo avanzar dos semestres en uno solo de tal manera que en un año había avanzado el equivalente a cuatro semestres. (Serrano 2002, 150)

Tico fue, por tanto, el único hermano que desde pequeño se dedicaba a la música. Era un año mayor que Antonio, y por tanto es lógico suponer que, a través de Tico, Antonio tuvo un importante contacto con el estudio de la música, aunque fuera en tercera persona. Al respecto, cuenta Antonio que en ocasiones no había dinero para pagar el taxi que transportara a Tico a la Universidad Nacional a sus clases. En esos casos, alguno de los hermanos lo llevaba, empujando su silla de ruedas por las calles de Bogotá, camino que

duraba unos 35 minutos. En ocasiones Antonio asumía esta tarea, y asistía, por tanto, sin quererlo ni proponérselo, a las clases de música. Sin embargo, no recuerda estos momentos como un espacio sublime de contacto con el arte, ni como un espacio que le hubiera despertado su pasión por la música, y en conjunto no constituyeron ninguna epifanía ni premonición.¹¹¹ En cambio, menciona otros dos momentos que sí considera iluminadores en relación con su amor a la música, en el sentido de que aún años después los recuerda como acontecimientos que lo marcaron para siempre y que, vistos a la distancia, evidencian que esa era su principal vocación. El primero, es cuando escuchó el tema “Silver Serenade”, de Horace Silver, interpretado por Junior Cook.¹¹² Tenía alrededor de 6 años, y él mismo sacaba el disco del acetato, lo ponía en el tocadiscos y lo escuchaba embelesado. Escucharlo lo dejaba petrificado y emocionado, con multitud de sensaciones que no sabía describir. Otro momento importante que queda en su memoria es la imagen y el sonido de su padre practicando el saxofón tenor: su sonido, su musicalidad y su disciplina lo impactaban.

Antonio menciona poco la influencia que en su infancia pudieron tener en él las clases de música de su hermano, pero en algunas entrevistas recuerda que él daba vueltas alrededor de su padre y su hermano, ya fuera viendo o jugando, mientras Julio le enseñaba música a Tico. Al igual que Julio, Tico inició con la flauta dulce y el clarinete, pero pronto los cambió por la flauta travesa. Esto implicó una oportunidad para el niño Toño: la flauta dulce quedó libre. Y así, viendo y jugando, Toño aprendió a tocar flauta dulce, y a leer partituras. No recuerda exactamente cómo, pero no es difícil imaginárselo descubriendo los sonidos, adivinando las notas, insistiendo con obstinación: “me sonaba horrible, y me mandaban a callar”, pero no se callaba. Era difícil no jugar a la flauta en medio de ese ambiente musical. Porque hay un hecho a destacar: Julio Arnedo no era solamente un

¹¹¹ Su padre, en entrevista, cuenta, por el contrario, que este espacio sí fue importante para Antonio: “[Al acompañar] a su hermano a las clases del Conservatorio de la Universidad Nacional, se fue convirtiendo en asistente (y esto él mismo lo reconoce ahora como fundamental), una situación fortuita que no estaba orientada a que Toño se convirtiera en músico” (J. Arnedo, 2015a, sec. 13:35).

¹¹² El tema hace parte del disco del mismo nombre, lanzado en 1963, Disponible aquí: https://www.youtube.com/watch?v=kM_iSD25C_8

músico, o el docente de música de Tico, sino que era ante todo un melómano, y esto, según mi experiencia, no es muy frecuente entre los músicos.

Cuenta Antonio que la música estaba en todo momento presente en el hogar: o su papá estudiaba el saxofón (cosa que hacía disciplinadamente todos los días), o le daba clases a Tico, o ponía música en el tocadiscos. Siempre había música, de diversos géneros, y Antonio se enamoró de ella desde muy pequeño. Así lo recuerda:

Cuando yo nací a mi papá le regalaron o compró una colección de alguien que se iba, de jazz. Ahhh, Plinio Córdoba, el baterista. Mi papá tenía unos discos, pero un día llegó con un montón de discos, y escuchábamos cosas que traía mi papá que habían grabado, había música colombiana, pero había jazz, muchas cosas, muchas, boleros.

Le pregunté si también vallenatos y salsa hacían parte de la colección, y dijo:

el único contacto que tuve con vallenato fue con Bovea y sus Vallenatos, que eran amigos de mi papá, y Los Isleños. Salsa sí había, discos de Ismael, Cortijo, Lucho Gatica, los primeros del Gran Combo de Puerto Rico, Machito, Celia... y de vez en cuando los discos que le gustaban a mi mamá [risas]. Los Ángeles Negros, unos chilenos, esos eran los gustos de mi mamá en esa época. Baladas, boleros, cosas así. Pero sí era jazz sobre todo, desde muy chiquito.

Esta colección y el uso constante que su padre hacía de ella, fueron centrales en la formación del gusto y la afición de Antonio por la música. Desde muy pequeño se acercó a diversidad de sonoridades, géneros y artistas. Le encantaba escuchar música, era una de sus pasiones, y recuerda que el jazz era quizás el género predominante.

Y así, entre disfrute y juego, adquirió una meridiana destreza en la flauta dulce que le permitió hacer su primer trabajo como músico: tocar en misas en la capilla de la Universidad Nacional, acompañado en el órgano por Mauricio Nasi (de quien hablaremos más en breve). Su madre afirma que tocaba también con Tico. Si bien su madre rememora orgullosa lo hermoso que tocaban sus hijos aún muy pequeños y la admiración que causaban en los feligreses, Antonio prefiere minimizar esos momentos al juzgar que en ese entonces tocaba “muy mal”. Seguramente ambos tienen razón. Pero independientemente de la calidad de la interpretación del niño Toño, vemos que, al igual que su padre y en un contexto muy diferente, desde muy temprana edad también ejerció la música como profesión: don Julio con la banda de Turbaco, Antonio en la iglesia de la Universidad.

Como consecuencia, a la afición musical de Arnedo le llega algo con lo que sueña todo melómano: una fuente de financiación. El dinero que ganaba tocando flauta dulce en misas, lo invertía en comprar discos. Sin embargo, la melomanía la desató un suceso en particular. Escuchémoslo en palabras del propio Antonio:

<https://drive.google.com/file/d/1fUJIPNrIRYK8nvvCJvIDEajhASS0oJEd/view?usp=sharing>

Audio 45. Testimonio de Arnedo sobre asistencia a presentación del grupo de Ellis Regina

Fuente: Comunicación personal (20 de febrero de 2020).

Al parecer, a pesar de la opinión contraria de Antonio, no tocaba tan mal la flauta, porque pronto hizo parte de un grupo de música clásica. El conjunto, llamado Heptacordio, lo dirigía el destacado organista, arpista, pianista, compositor y biólogo Mauricio Nasi Lignarolo, profesor de música la Universidad Nacional a quien Tico conoció cuando era estudiante del Conservatorio de dicha universidad; era un grupo de cámara conformado por profesionales de música y otras carreras que interpretaban piano, oboe, guitarra y contrabajo y a quienes se les unían los hermanos Tico, Julio y Antonio en la flauta travesa, el clarinete y la flauta dulce, respectivamente. “Mauricio hacía los arreglos de piezas que tocábamos, cosas de Concierto para arpa de Handel, Concierto para flauta de Mozart, y los organizábamos y hacíamos conciertos”, recuerda Antonio, y repite nuevamente su descalificación: “pero eran partes muy sencillas, muy simples, y yo tocaba espantoso”, algo difícil de creer teniendo en cuenta las credenciales musicales de sus integrantes, especialmente de su director.

Para Antonio, el ejercicio de la música seguía siendo algo secundario, sin embargo, su melomanía no menguaba. Acompañaba a su padre a ensayos, se asombraba viéndolo estudiar en su casa, se maravillaba con la música que ponían en el tocadiscos, se embelesaba con la colección de discos de su padre, y continuaba con la compra de más música. Tenía tan solo 13 o 14 años. Así lo cuenta:

https://drive.google.com/file/d/1f_hIEYmp7UdLStHBGdrhOzpbTpUHNH/view?usp=sharing

Audio 46. Testimonio de Arnedo sobre su afición por la compra de discos

Fuente: Comunicación personal (20 de febrero de 2020).

Así transcurrió su infancia y adolescencia, rodeado de música, impregnado de música, haciendo música, pero sin considerarse músico. Su padre continuaba con mucho trabajo tocando en diversidad de lugares y con diferentes agrupaciones. Entre muchos otros, tocó con Gabriel Uribe, Oriol Rangel, Manuel de J. Bernal, Jaime Llano González, Ramón Ropaín, Tomás Di Santo, las orquestas de Lucho Bermúdez, de Pepe Reyes, de Marco Gilkes, Sexteto de Pepe Mena, Tomás Di Santo, Nico Medina (director de la orquesta de la emisora Nuevo Mundo, hoy llamada Caracol), y artistas internacionales como Rolando la Serie, Agustín Lara, Pedro Vargas y Celia Cruz; hizo parte de la orquesta de planta de diversas emisoras y de programas de televisión. Sin embargo, el escenario musical estaba cambiando. Las músicas bailables “costeñas” que dominaban en la década de los 50s comenzaron a decaer en los 60s. Llegaron diversas músicas, como el rock y la salsa, y el jazz, que Julio conoció en Bogotá fundamentalmente a través de discos, comenzaba a tener un pequeño espacio en la bohemia capitalina, espacio en el que él se desenvolvía. Veámoslo en la siguiente foto, publicada en el libro *El jazz en Bogotá*, en la que está tocando el saxofón tenor, acompañado en el contrabajo por Joe Madrid y en la batería por Germán Chavarriaga:



Figura 12. Julio Arnedo y trío de jazz

Fuente: Aguilera et al. (2010, 24). El pie de foto reza: “uno de los primeros conciertos de jazz registrados a comienzos de la década del 60 en Bogotá”. De izquierda a derecha: Julio Arnedo, Joe Madrid, Germán Chavarriaga.¹¹³

Antonio cuenta que lo acompañaba con frecuencia a ensayos y presentaciones, y veía que el ambiente en el que se desarrollaban no era muy acorde con la forma de ser de su padre. Así describe en general Antonio a los compañeros de trabajo de su padre, cuya consecuencia era la manida frase “música no”:

¹¹³ Si bien no tenemos el audio de esta presentación, y el jazz lo solían interpretar los músicos como parte de un repertorio que incluía otros tipos de música (principalmente géneros bailables costeños y caribeños), la puesta en escena del trío es indudablemente de una presentación de jazz: su postura corporal, los ojos cerrados, el formato instrumental, el vestuario, y el agarre de las baquetas, entre otros elementos, son claros indicadores del género.

https://drive.google.com/file/d/1fq5dUvT5Q58M7B96x8ub9GJPSjNDZNTv/view?usp=s_haring

Audio 47. Testimonio de Arnedo en el que caracteriza a los compañeros de su padre

Fuente: Entrevista personal (20 de febrero de 2020).

En consecuencia, la música era parte constitutiva de la familia Arnedo González. Todos la disfrutaban, y casi todos la practicaban con mayor o menor grado de pasión y dedicación, pero solo estaba permitida como oficio para Julio y para Tico, como alternativa de vida por su enfermedad. Tico, al igual que su padre, era también un gran referente para Antonio. Al haberse iniciado a temprana edad, con tan solo 15 o 16 años ya se codeaba con músicos de prestigio como Joe Madrid o Alfredo de la Fe, algo que lo impactaba mucho. Así, en medio de este ambiente sonoro, Antonio no solo continuaba con su melomanía y rodeado de música, sino que a la interpretación empírica de la flauta dulce le sumó la interpretación también empírica de la guitarra acústica.

Dedicarse a la música no era una opción. Se presentó entonces a estudiar geología a la Universidad Nacional de Colombia, y pasó. El por entonces futuro geólogo se mudó a vivir a las residencias estudiantiles al frente de la universidad, pero para sostenerse debía trabajar, y nuevamente apareció la música como forma de ganarse la vida. Unos hermanos de apellido Escamilla (Mario era el nombre de uno de ellos) montaron por esa época un bar llamado Palomar. Querían tener un grupo de música, y para ello contrataron al músico Roderic Camelia, de Curazao. Mario Escamilla se enteró de que Antonio medio tocaba la guitarra, y le propuso hacer parte del grupo musical del nuevo bar, pero como bajista. Antonio, por la necesidad del trabajo, por la costumbre de trabajar como músico, y por “irresponsable”, aceptó. Afirma insistentemente que tocaba muy mal, pero que los demás músicos no se daban cuenta porque el bajo, al no contar con una buena amplificación, ni se escuchaba. Afirma, además, que “tocaba muy mal” porque no estudiaba ni el bajo ni el repertorio, y no lo hacía tanto por falta de tiempo como por falta de ganas. ¿Qué repertorio tocaban? Tampoco lo recuerda bien, pero cree que era “salsa mal tocada [...], “El Manisero”, no sé, cosas de Portabales, cosas que conocía la gente, no sé, con un grupo de cantantes que no hacía eso, cantaban música colombiana...”.

Sin embargo, la música se empeñaba en arrastrarlo y hacerlo parte del gremio. A pesar de su “muy mala” interpretación del bajo y de que este no se escuchaba, o quizás por eso mismo, alguien a quien no recuerda le ofreció trabajo como bajista en una presentación. Antonio, nuevamente “por la necesidad del trabajo, por la costumbre de trabajar como músico, y por ‘irresponsable’”, también dijo que sí. Sin embargo, esta vez no era para tocar “música que conocía la gente”, sino para tocar jazz, y para su fortuna, el bajo sí se escuchaba, lo que ocasionó la siguiente escena:

1. El grupo se sube al escenario.
2. Tocaban el primer tema.
3. Bajaban a Antonio del escenario (por incompetente)
4. Antonio ve el resto del concierto sentado entre el público.

A primera vista, que el bajo se escuchara era mala fortuna para nuestro personaje porque evidenciaba su incompetencia, sin embargo, fue buena, ya que este hecho, entre tantos otros hechos fortuitos, cambió de forma decisiva el futuro personal y musical de Antonio. Veamos el resto de la escena.

Estando entre el público, con un ánimo que adivinamos no era muy bueno, se le sentó al lado Satoshi Takeishi, por entonces un joven y destacado baterista japonés, quien recién llegaba a Bogotá luego de haber pasado por Berklee y de estar un tiempo en Cali. Satoshi, un enamorado del jazz y recién apasionado por las músicas “latinas” (sea lo que sea que este término significaba para un japonés a inicios de la década de 1980), por entonces con muy mal dominio del español, al ver la cara de Antonio le farfulló algo así como: “¿ser tú hermano Tico? ¿Tú tocar?”. A lo que Antonio respondió: “Sí, saxofón”. Era 22 de noviembre de 1983, la víspera de una noche decisiva.

Antonio había adquirido el saxofón, de forma casual, unos meses antes, en una historia que suele contar y que ha quedado registrada en diversas entrevistas y testimonios. Resulta que un día cualquiera, entrando a la casa de sus padres, vio en la sala a Julio acompañado de un señor que estaba cerrando un estuche de saxofón tenor. El instrumento estaba a la venta y Antonio pensó que si lo compraba a buen precio lo podría revender luego y ganarle algún dinero. Se hizo así con el saxofón y lo guardó debajo de la cama. De vez en cuando, abría el estuche, sacaba el instrumento y sin ninguna instrucción previa lo armaba y lo soplabá,

produciendo algunos sonidos y notas. La digitación del saxofón es muy similar a la de la flauta dulce y de tanto ver a su padre podía adivinar más o menos cómo ensamblar el cuerpo del instrumento con el tudel, incorporar la boquilla, colocar la caña, apretarla con la abrazadera, ensartar la collera, ubicar las manos, amoldar la embocadura y soplar. Con frecuencia fallaba en algún procedimiento, el saxo no sonaba y lo volvía a guardar pensando que se había dañado. Errores tan simples como no limpiarlo, provocaban que la caña, por la humedad, se quedara pegada a la boquilla, y por tanto tapara la entrada de aire e impidiera la vibración, es decir, el sonido. En consecuencia, Antonio lo guardaba nuevamente convencido de su defecto. Sin embargo, días después volvía a intentar, lo armaba, despegaba la caña de la boquilla y volvía a jugar con el instrumento, sin comprender por qué se dañaba y arreglaba sin explicación aparente. Por un tiempo su juguete y sus planes de negocio se vieron interrumpidos: a su padre le robaron el saxofón en el Hotel Tequendama y por necesidad tomó prestado el de Antonio. Meses después recuperaron el saxofón robado y recuperó así Antonio su juguete, pero como ya había conseguido dinero con otros trabajos, revenderlo dejó de ser una prioridad. Por eso, ante la pregunta de Satoshi, luego de meses de jugar con el saxofón y ante el fracaso rotundo como bajista, respondió: “sí, saxofón”.

Antonio sabía quién era Satoshi. Lo había visto en la televisión tocando en trío junto a Kike Santander y Juan Vicente Zambrano. Su presentación lo había impactado y le había cambiado su concepción de lo que era o podía ser un músico. Así lo relata:

Alguna vez, viendo un programa de televisión, presentaron un trío conformado por músicos de mi edad. Siempre había pensado, hasta ese momento, que el gremio de los músicos estaba lleno de problemas. Pero cuando vi a Juan Vicente Zambrano, Kike Santander y a Satoshi Takeishi en ese programa, la imagen de ellos haciendo música, con seriedad y juventud, me cambió por completo la idea que tenía de los músicos como gente de edad, que estudiaba todo el día, con muchas dificultades para hacer cualquier cosa. (Chaparro Valderrama 1996, 3)

Fue así como Satoshi Takeishi, al escuchar el rotundo “sí, saxofón” del hermano de Tico, agregó: “Ahhh, ven mañana a tocar”, y lo invitó a ir al día siguiente al Jazz Bar. Como lo contamos en el capítulo anterior, El Jazz Bar fue un importante lugar de encuentro de músicos e intérpretes aficionados al jazz en la ciudad. Fundado en 1982 por varios socios –entre ellos el pianista Armando Manrique, considerado por muchos el principal pionero

del jazz en Bogotá– fue un lugar emblemático en el aún incipiente, pero creciente, movimiento jazzístico de la ciudad. Contaba con un grupo musical de planta conformado inicialmente por el mismo Armando Manrique en el piano, Javier Aguilera en la batería y Armando Escobar en el bajo (Aguilera Castro 2014, 107). Un alto porcentaje de los más importantes músicos de la escena capitalina pasaron por allí, no solo como parte del grupo de planta, sino como invitados. Las *jam session* eran habituales. Se convirtió en algo así como el Minton’s Playhouse¹¹⁴ bogotano, es decir, un lugar para la conjunción de músicos y músicas que permitía la improvisación y variación de repertorios, melodías, armonías y acompañamientos, y si bien el repertorio incluía diversos géneros como la salsa, el bolero y el son, la inclusión del jazz dentro del mismo, así como su influencia en la forma de interpretar los demás géneros lo hacían un lugar destacado dentro del movimiento jazzístico capitalino. Por tanto, en una noche podían tocar tanto los músicos más destacados del movimiento, como el guitarrista Gabriel Rondón, o los pianistas Armando Manrique y Edy Martínez, como músicos más novatos, como Tico y por qué no Julio Arnedo. El grupo de Satoshi también tocaba allí, y vemos en el siguiente testimonio de Javier Aguilera que Antonio no era el único maravillado con ellos. Así lo relata:

[En el Jazz Bar 93] estuvo varias veces el grupo de Los Caleños con Juan Vicente Zambrano al piano, Alberto Ramírez a la guitarra, Satoshi Takeishi a la batería, y Quique Santander en la voz y el bajo. La calidad de este grupo era fuera de serie: su repertorio de Chick Corea, de Tania María y de temas propios era impecablemente ejecutado. (Aguilera Castro 2014, 107)

Como dijimos en el capítulo anterior, para esta época –aunque quizás ha sido el momento de mayor efervescencia del jazz en la ciudad– el movimiento era aún muy minoritario. Si bien el Jazz Bar de la 93 no era el único en incluir el jazz en su programación, los lugares se contaban con los dedos de la mano, al no hacer aún parte el género de la programación cultural de la ciudad ni de la oferta académica institucional.

¹¹⁴ El Minton’s Playhouse fue un bar de la ciudad de Nueva York central para el desarrollo del bebop, género fundacional del jazz “moderno”. Su importancia radica fundamentalmente en que fue el primer lugar en contratar un trío de planta (conformado por lo que se considera la base rítmica: piano, bajo y batería) que sirviera de acompañamiento a cualquier músico que quisiera sumarse en el escenario. Fue, en otras palabras, el primer lugar en oficializarse como sitio para la realización de *jam sessions*, y fue a partir de estas *jam session* que se creó el *be bop*, estilo en el cual se dio preeminencia al solo individual y a la improvisación individual y colectiva, características centrales en el jazz en el futuro (Gioia 2002).

Es así como llega la noche del 23 de noviembre de 1983, la “estruendosa noche” (Serrano 2002, 149) que suele mencionar Antonio en diversas entrevistas, noche que cambiaría radicalmente el resto de su vida. Antes de ir al Jazz Bar 93 por la invitación de Satoshi, pasó por otro bar similar llamado Doña Bárbara, a tocar un poco, quizás como una forma de “calentar motores” antes de aparecerse en un espacio más exigente. De allí se dirigió con su saxofón a cumplir la cita con Satoshi y con el destino. Escuchemos en sus propias palabras lo que aconteció:

[https://drive.google.com/file/d/1fjJ2eqT0h986z1OFKdYKZdLbV5Nuxn5W/view?usp=sh
aring](https://drive.google.com/file/d/1fjJ2eqT0h986z1OFKdYKZdLbV5Nuxn5W/view?usp=sharing)

Audio 48. Testimonio de Arnedo sobre la noche del 23 de noviembre de 1983, en el Jazz Bar 93

Fuente: Entrevista personal (enero 16 de 2021).

Cuarta estación: febrero de 1984, cambio de rumbo.

El tren de la vida de Antonio decide esa noche el cambio de rumbo y su siguiente estación. Se encontraba cursando cuarto semestre de geología en la Universidad Nacional, semestre que estaba retrasado respecto al calendario solar y por tanto terminaría en febrero de 1984. Si bien en esa noche fatídica, o iluminadora, o epifánica –si se nos permite el término–, había decidido dedicarse a la música, esperó culminar el semestre académico para oficializar su decisión. Sería ese momento en el que tenía que escoger si matriculaba el siguiente semestre (lo que implicaba ver nuevamente la materia cálculo, su talón de Aquiles), o si en lugar de ello se dedicaba a la música, a pesar de su “avanzada” edad y en contra del mandato paterno. Pero la decisión ya la había tomado. Por tanto, en febrero de 1984 le comunicó a su familia que cambiaba definitivamente la geología por la música, a lo que su padre respondió de forma escueta: “si va a ser músico, tiene que ser el mejor”.

No es difícil imaginar el enorme peso que a partir de allí cargó Antonio. No solo estaba contradiciendo a su padre en la más reiterativa de sus órdenes, sino que no bastaba ahora con ser bueno en lo que hacía (hubiera bastado con ser buen geólogo), sino que tenía que ser el mejor. Y a eso se le sumaba su avanzada edad para los estándares en la música y la falta de apoyo familiar. Además, sabía que su decisión era frustrante para su padre, quien

veía en él no solo a alguien “viejo” para la música, sino además a alguien que no lo hacía nada bien.

Son varios los factores que se conjugaron para que tomara esa decisión. Uno de ellos era su edad: rondaba los veinte años, plena época de juventud, vitalidad y rebeldía; otro factor era que tenía saxofón: era suyo, y aunque no lo dominaba bien ya con él salía a tocar en bares y podía ganar algo de dinero; otro más consistió en que la geología no lo apasionaba y repetir cálculo no era una opción agradable; además sabía que tenía no solo las aptitudes sino la determinación requeridas. Sin embargo, el siguiente fue, en sus propias palabras, el factor decisivo:

https://drive.google.com/file/d/1g3o7xYjN_yxbqy0HPHbihfxiQgnlFJCo/view?usp=sharing

Audio 49. Testimonio de Antonio en relación a su decisión de ser músico

Fuente: Entrevista personal (16 de enero de 2021).

En consecuencia, a comienzos de 1984 emprendió una nueva carrera de forma fundamentalmente autodidacta y empírica. Saca el saxofón, busca en su casa métodos para el instrumento, saca discos, y comienza a tocar, sin un orden claro ni una metodología definida de estudio. Su metodología de aprendizaje era más con la práctica, con el hacer, que con el seguimiento de un plan de estudios delineado. Y se convirtió en asiduo asistente de los *jam session* y de los bares de jazz de la ciudad. Era la época de mayor auge de estos, confluyendo varios a la vez, y ante el cierre de alguno otro abría pronto. El Hypocampus, el Jazz Bar, La Pola, Papagayo, Doña Bárbara, eran algunos de ellos. Como contamos en el capítulo I, había entonces un muy incipiente mundo del arte en relación al jazz en la capital, pero lo había, y Antonio se vinculó a él. Estudiaba en la mañana, ensayaba con alguien en la tarde, y en la noche continuaba su aprendizaje en alguno de estos bares. Bogotá era el centro musical del país, y tanto la ciudad como el país se encontraban en una época no digamos de relativa paz, pero sí en la que se vivía un achatamiento de la violencia, en comparación con la llamada época de “La Violencia” de mediados del siglo, y la narcoviencia que estaba por arribar.

Por estos mismos meses se estaba gestando uno de los proyectos musicales más importantes en la historia del jazz en Colombia.¹¹⁵ Francisco Zumaqué (junior), uno de los músicos del Caribe colombiano con más prestigio y reconocimiento académico del momento, inició un proyecto al que denominó Macumbia. Su idea era hacer músicaailable colombiana, que fuera radiable y ampliamente comercializable, pero novedosa, con diálogos con el jazz y el jazz fusión, y con inusuales estándares en su calidad en cuanto a composición, producción, arreglos e interpretación. Contaba con apoyo del gobierno nacional a raíz de amistades con altos personajes de la política. Para ello, se propuso reunir a los mejores músicos del momento, y buscó la ayuda de Juan Vicente Zambrano. Juan Vicente recomendó a Satoshi, y este último, ya siendo amigo de Antonio, lo recomendó. Cuenta Antonio que lo citaron a una audición para hacer parte del proyecto, y que la misma fue un desastre: le dieron las partituras para interpretarlas a primera vista, y la lectura no era su fuerte. Resultado: no pudo tocar nada de lo que le pedían. Sin embargo, alguien (Antonio cree que fue Satoshi) le dijo a Francisco que le diera una segunda oportunidad, que él se aprendería las canciones y al día siguiente haría la audición. Zumaqué “tal vez por respeto con mi papá”, asintió, recuerda Antonio.

Es así como, con tan solo unos meses de pensarse como saxofonista, ingresó a Macumbia, uno de los proyectos musicales más ambiciosos del momento, del cual hacían parte varios de los mejores músicos que se encontraban en la capital: además de Francisco Zumaqué en la dirección, producción y arreglos, Juan Vicente Zambrano en los teclados, Satoshi Takeishi en la batería y Antonio Arnedo en el saxofón tenor, lo integraban Luis Pacheco en las congas, Orlando Rianza en la percusión, Gustavo García “Pantera” en el trombón, Lisandro Zapata en el bajo, y Edward Helpbain y Mauro Ferri en las trompetas, y algunos músicos invitados en algunos temas, como Alejandro Restrepo en la guitarra.

¹¹⁵ En este sentido, así lo manifiesta Luis Daniel Vega: “Durante muchos años ‘Macumbia’ fue considerado el primer vestigio fonográfico del jazz en Colombia. Si bien en los últimos años han aparecido registros que desmienten este supuesto (el disco de Luis Rovira, por citar al menos uno), hay un aspecto en el que sí parece haber común acuerdo: la grabación de Francisco Zumaqué, publicada en 1984, marca un punto de partida en la historia moderna del jazz local” (Vega 2020).

El proyecto era ambicioso. Ensayaban casi todos los días, de lunes a viernes o a sábado, más o menos entre abril y junio, y se grabó un disco titulado *Macumbia* (producido por discos Fonosema). El disco contiene siete cortes. Si bien solamente dos de ellos tienen clara relación con el lenguaje del jazz (“Macumbia” y “La Ofrenda”), por el diálogo que el trabajo propone entre la música colombiana y el jazz, figura en casi todos los textos académicos y periodísticos sobre el género en Colombia como la producción que marcó la ruta y abrió el horizonte de posibilidades tanto para el movimiento de Nuevas Músicas Colombianas como para el Jazz Colombiano que lideró posteriormente Antonio (Santamaría 2007, 9).¹¹⁶ Uno de estos dos temas, denominado igualmente “Macumbia”, es el que abre el disco, por lo que sin duda alguna es el más importante de la producción. La composición retoma varios elementos de las cumbias colombianas ¹¹⁷ como el contratiempo en la conga, adornos similares a los de músicas de gaitas o caña de millo en la batería, y la armonía modal del arreglo, los cuales contrastan con elementos del jazz como el formato instrumental, y la estructura habitual en las composiciones del género que consiste en una exposición del tema, a la que le siguen improvisaciones de algunos instrumentistas para finalmente repetir el tema como cierre. Y es precisamente en el tema “Macumbia”, del disco *Macumbia*, del proyecto Macumbia –dicho de otra manera, es en el primer tema del disco considerado pionero del jazz colombiano–, y realizando el primer solo, con el que se estrena Antonio Arnedo como músico profesional. Vale la pena detenernos un momento y escuchar su improvisación:

<https://drive.google.com/file/d/1fy23Flq4z1vA94K36C-RZAKZOWO3YQNT/view?usp=sharing>

Audio 50. Solo de saxofón tenor de Arnedo, tema “Macumbia” (Francisco Zumaqué)

Fuente: Disco *Macumbia* (Fonosema, 1984). Suministrado por Carlos Javier Pérez.

¹¹⁶ Así lo reconoce, por ejemplo, Javier Aguilera: “Por sus calidades instrumentales y conceptuales, *Macumbia* constituye un buen punto de partida para la historia moderna del jazz nacional” (Aguilera et al. 2010, 49).

¹¹⁷ Para una ampliación y definición del concepto de cumbia en Colombia, ver *El libro de las cumbias colombianas* (J. S. Ochoa Escobar, Pérez, y Ochoa Escobar 2017).

No es difícil imaginar lo importante que era el proyecto Macumbia para Antonio. Había grandes expectativas comerciales, musicalmente era una propuesta novedosa e interesante, y los músicos participantes eran de primer nivel. En resumen, era una buena propuesta artística con amplias expectativas laborales, y a la vez un gran espacio de aprendizaje. Sin embargo, las expectativas laborales eran solo eso, expectativas. Los músicos no recibían dinero por los ensayos, ni ningún apoyo económico para alimentación o transporte. Pero Antonio no pensaba en eso en ese momento. Ya hacía sus primeros pinitos como saxofonista, y si antes ganaba algo de dinero con la flauta dulce o con el bajo sin dedicarse a ello, ahora tenían que aparecer más oportunidades. Sin embargo, aunque la forma de ganarse la vida no fuera una preocupación en el momento, sí lo recuerda como una época difícil. Afirma que había días en los que no tenía qué comer, así que con Satoshi pedían en algún restaurante barato una bandeja paísa, y con eso almorzaban los dos. Ya en la noche, recuerda, se “comía algún pan o algo, y ya, seguía derecho”. Casi no comía ni dormía, llegando a pesar tan solo 47 kilos. Pero eso a Antonio no le importaba.

Se grabó el disco *Macumbia*, y aún sin salir al mercado se hizo un concierto de lanzamiento en Montería, la capital del departamento donde nació Francisco Zumaqué. Según Antonio, este fue el principio del fin del proyecto el cual acabó en desastre, no en cuanto a lo musical sino por la parte administrativa. El concierto se realizó en la noche en la Catedral. Si bien Antonio no ahonda mucho en las situaciones ni es muy descriptivo con los detalles, los siguientes elementos que brinda sugieren una noche tortuosa para los músicos: 1. La Catedral no contaba con aire acondicionado; 2. Los músicos iban de smoking; 3. Fallas en el fluido eléctrico impidieron que funcionaran los teclados; 4. Igualmente no funcionó el amplificador del bajo; 5. Tampoco funcionó el monitoreo. ¿El resultado? Los músicos no se escuchaban entre sí, algunos instrumentos no sonaban ni para ellos ni para el público, el ensamble del grupo “se fue al carajo”, y en resumen se juntaron varios elementos que hicieron de la presentación más un momento de sufrimiento que de goce y diversión, por lo menos para los músicos. En otras palabras, fue una presentación más para el olvido que para recordar.

Pocos días después (no recuerda si a fines de 1984 o principios de 1985), Antonio recibió una llamada de Francisco en la que, sin dar explicaciones, daba el proyecto por terminado.

Fue tal su angustia ante la noticia, que sin dormir luego de una larga jornada de *jamear*, se fue para la casa de Francisco, y, según lo cuenta, tuvieron más o menos el siguiente diálogo:

–Francisco, no puede ser, tanto tiempo invertido, el disco ya está.

–Sí, pero no, es mi proyecto y yo no sigo.

–Pero es un año de trabajo, Francisco, ¿qué hacemos?

–No, no es un año, son unos meses, y sí, vas a ir aprendiendo que las cosas... es mi proyecto, punto. No va a seguir. No sigue.

Y ya. Así se acabó Macumbia.

Antonio se quedó en el aire: sin grupo, sin proyecto, sin trabajo, sin perspectivas. Afirma que esto lo sintió como un golpe durísimo. Macumbia significaba para él el principal lugar de aprendizaje, de crecimiento como músico. No solo aprendía de los demás integrantes, no solo disfrutaba de la música, sino que también era el espacio por excelencia para la práctica y la experimentación. Sin embargo, una constante en la vida de Antonio es su costumbre de obtener lo mejor ante la adversidad, y por tanto del final del proyecto Macumbia extrajo importantes enseñanzas. En palabras del mismo Antonio, aprendió qué no hacer. Se prometió que en adelante la música tendría que ser realizada con dignidad desde lo económico y lo organizativo, que se hacía en equipo, y que no solo había que preocuparse por el resultado sonoro, sino por todas las aristas y el entorno que lo posibilitan. En sus palabras, afirma que con Macumbia aprendió a no casarse con un solo proyecto y unos músicos, a construir amistad y fraternidad alrededor de la música, y a generar y cuidar la plataforma y el entorno necesarios para su construcción y sostenibilidad.

Para nuestra sociedad, para nuestra legislación, el derecho de autor está por encima del arte. Esto era difícil de entender para el joven Antonio quien siempre había tenido a la música como un valor supremo. Por tanto, le costaba comprender cómo por la decisión unilateral de alguien, un proyecto musical se tendría que truncar. Pero si Macumbia no podía continuar, la música sí y los músicos también. Por tanto, algunos ex miembros del difunto Macumbia decidieron continuar unidos y conformar el grupo Boranda. Así describe Javier Aguilera el conjunto:

El grupo Boranda conformado por cuatro teclados (Bernardo Ossa tocaba dos y Juanvi Zambrano los otros dos), al bajo Lizandro Zapata, Alexei Restrepo en la guitarra, Toño Arnedo en el soprano [saxofones y flauta], Satoshi Takeishi

en la batería y Gustavo en las congas. Tocaban un repertorio de jazz fusión con trabajos propios de gran calidad. De este grupo todos son actualmente importantes figuras de la música, en Miami, Juan Vicente Zambrano, Gustavo Gallo y Bernardo Ossa; en New York, Satoshi Takeishi; en Londres, Lizandro Zapata y en Colombia, Toño Arnedo y Alexis Restrepo (Aguilera Castro 2014, 118).

Es decir, Antonio continuaba rodeado de grandes músicos, jóvenes, y quienes constituían la vanguardia en la movida musical nocturna bogotana. Pero a diferencia de Macumbia, ya Boranda era un proyecto grupal, de creación colectiva. Así lo describe Antonio:

https://drive.google.com/file/d/1fxkbfzrf2M_AbmQbdQWHiCLygC1L0W2b/view?usp=s_haring

Audio 51. Testimonio de Arnedo sobre el Grupo Boranda

Fuente: Entrevista personal (18 de febrero de 2021).

No hay grabaciones de Boranda, ni en estudio ni de ensayos. Sin embargo, considerando la calidad de sus integrantes, es fácil coincidir con Aguilera en su calidad. El grupo contó con un relativo éxito y tuvieron contratos en diversos lugares y bares, de donde derivaba Antonio sus principales ingresos. En algún sentido para él fue aún más importante que Macumbia, porque además de tocar el saxofón, y de estar rodeado de grandes músicos, aquí ya tenía la libertad para componer, crear y proponer música, y además tenía ingresos suficientes para vivir. Sin embargo, en 1987, un evento desafortunado, del cual no da detalles, llevó a la ruptura de la banda y al poco tiempo algunos de sus pilares como Juan Vicente Zambrano emigraron a Estados Unidos. En conclusión: nuevamente estaba sin grupo y sin proyecto, sumiéndolo en un momento que él describe de forma un poco dramática: “nuevamente me quedé huérfano”, afirma.

¿Cómo volverse a levantar? Antonio ya era un músico ampliamente reconocido en el medio musical bogotano, no solo por ser el hermano de Tico o el hijo de Julio, sino por Macumbia, por Boranda, así como por su interpretación del saxofón, su disciplina y profesionalismo. Empezó a tocar en el grupo Mango, de reggae, liderado por el baterista Eduardo Acevedo, y varios músicos lo llamaban para trabajos o eventos, como el guitarrista Gabriel Rondón,

así como la Big Band de Bogotá, pero para Antonio hacer parte de un proyecto musical era algo fundamental. Es así como en 1987 ingresó en el mundo de la salsa, y se integró al grupo Mamboré.

Mamboré fue una importante orquesta de salsa de la época, quizás la mejor de la capital.¹¹⁸ Estuvo varios años de planta en el bar restaurante Ramón Antigua, uno de los sitios de rumba más destacados de la ciudad. Su dueño, Leonardo Álvarez, también era músico, y quería tener a la mejor orquestaailable. La rumba era fuerte, y duraba hasta altas horas de la noche. El lugar era frecuentado por importantes personalidades de la política, la cultura y la farándula. Suponemos que los precios de bebidas y comida eran elevados, para poder sostener financieramente la música en vivo varios días a la semana, lo que contribuía al posicionamiento del lugar. Vale la pena que nos detengamos y escuchemos un tema interpretado por la Orquesta Mamboré, en vivo en el mismo Ramón Antigua, en 1987. Escuchémoslo completo, incluyendo cómo el presentador anuncia y despide el tema. Trasladémonos mentalmente al momento y lugar, imaginémonos que estamos viendo a la orquesta, en medio de la rumba, en una noche de sábado, apreciemos la calidad de la interpretación, y de paso, escuchemos a Antonio Arnedo realizando en el saxofón soprano (entre 2:57 y 3:07) la única improvisación que tiene la canción.

https://drive.google.com/file/d/1ft53p7Ljil-bJvp8_5GoRL07Ppvtb1wR/view?usp=sharing

Audio 52. Tema "Lamento de Concepción" (Tite Curet Alonso)

Fuente: Orquesta Mamboré. Disco *Las canciones de Ramón Antigua* (discos CBS). Grabado en vivo.

¹¹⁸ En comentarios en internet describen la conformación de la banda así: trompetas: Eduardo Maya y Fernando Parra; Antonio y Julio Arnedo en saxofones, Rafita en el trombón, Beto Díaz en el piano y los arreglos, Luis Pacheco Martínez en el bongó, Fernando Villarreal en el bongó, Óscar Guerrero Muñoz en los timbales, Memo Urbano en el bajo, y en los coros Javier Vásquez, Janio Manuel Coronado y Nelly Bonilla (<https://www.youtube.com/watch?v=ws3AAhITywk&t=2s>).



Figura 13. Grupo Mamboré

Fuente: Aguilera (2014, 134).

Además de la música, el licor, la comida y el baile, el consumo de drogas no era ajeno en el lugar, por lo menos entre algunos integrantes de la orquesta. Esto influía directamente en la calidad musical, de manera que con el pasar de las horas, así como aumentaba la rumba y el frenesí, aumentaba también el consumo de drogas y alcohol y decrecía la calidad del grupo. Del impecable ensamble con el que iniciaban no quedaba sino el recuerdo y por tanto, a medida que decrecía el nivel musical, aumentaba la frustración de Antonio. Las noches arrancaban con euforia por parte del grupo y los inicios de la presentación eran un gran disfrute: la calidad de los arreglos, del ensamble, y el excelente aporte de cada músico llenaban a Antonio de alegría. Sin embargo, como dijimos, el alcohol y las drogas tenían sus consecuencias en la calidad interpretativa de algunos músicos, y así el ensamble se iba perdiendo para terminar, en palabras del propio Arnedo, “en un auténtico desastre”.

Esta fue una época muy prolífica y con múltiples trabajos para Antonio. No solo tocaba las noches de los fines de semana salsa con Mamboré, sino que también hizo parte de otros grupos (como la Big Band de Bogotá, el grupo del baterista Plinio Córdoba y Vox Populi), incursionó como músico de sesión, y continuaba asistiendo a las *jam session* que se seguían haciendo en los pocos bares de jazz de la ciudad. Hay muy pocas grabaciones de Antonio en esa época, sin embargo, en los siguientes videos lo podemos ver en una presentación para televisión como parte del grupo de jazz del baterista Plinio Córdoba, en la que se aprecia claramente la solvencia y madurez interpretativa que ha ido alcanzando en la interpretación del saxofón. En el primer video, con el saxofón tenor, interpretan el standard del jazz “I’ll remember april” (Pat Johnson, Don Raye y Gene de Paul) y en el segundo, en el saxofón soprano, el clásico del Bossa Nova “Madalena” (Ivan Lins).

<https://drive.google.com/file/d/1g66AJh06Sb-GJ8DwjOMygyrYhVy37vK/view?usp=sharing>

<https://drive.google.com/file/d/1g8Mf-S6thqgPyxnAuvJXWGYn2LSNGV8a/view?usp=sharing>

Audio 53. Temas “I’ll Remember April”, y “Madalena” con el grupo de Plinio Córdoba

Fuente: Espectaculares JES. Integrantes: Plinio Córdoba, batería; Antonio Arnedo, saxofón soprano; Fernando Martínez, trombón; Oscar Acevedo, piano; sin información del contrabajista.¹¹⁹ Disponible en: <https://youtu.be/11Pwh9Yjosc> Consultado julio 8 de 2020.

Uno de los grupos más importantes de los que hizo parte en esa época se llamaba Vox Populi. Lo lideraban el guitarrista Gabriel Rondó, el pianista Oscar Acevedo y el mismo Antonio. Era un espacio también de creación y experimentación, fundamentalmente de jazz, en particular lo que se conocía en el momento como jazz fusión. Esta agrupación, afirma Antonio, fue creada para participar en la segunda edición del Festival de Jazz del Teatro Libre, en 1989. Este fue quizás el primer festival de jazz creado en el país. Por este motivo, así como por desarrollarse en la capital, en un importante teatro, y por contar con artistas de prestigio internacional en su programación, era un evento significativo. En dicha segunda edición (1989), por ejemplo, participaron, además de Vox Populi, las agrupaciones

¹¹⁹ En el video lo nombran erróneamente como “Madelena”.

Hollywood All Star (de Estados Unidos), Ulio Lens y su trío (de Alemania), Brújula Fusión (de Cuba); Justo Almario y su Quinteto (anunciado como un grupo de Estados Unidos) y dos agrupaciones capitalinas: Kent Biswell y su quinteto, y La Big Band.¹²⁰

Por esta época Antonio Arnedo era un músico muy solicitado, y versátil. No solo hizo parte de las mencionadas agrupaciones Mamboré y Vox Populi, sino que también era integrante habitual de La Big Band,¹²¹ y comenzó a trabajar igualmente como músico de sesión.¹²² Sin embargo, Mamboré continuaba siendo un proyecto central, tanto en lo musical como en cuanto a la estabilidad de ingresos económicos que representaba, ya que, al trabajar de planta, tres días a la semana, constituía una base salarial estable significativa. Pero, como mencionamos, algunos factores de indisciplina, principalmente vinculados con el consumo de alcohol y drogas dentro del grupo, hacían que la banda que al inicio de la noche sonaba de forma espléndida, fuera decayendo en su interpretación con el pasar de las horas, y culminara la presentación con una calidad que a Antonio, según afirma, lo descomponía.

Si el inicio del show era un placer para Antonio, el final se convertía en una pesadilla. Sufría cada desacople de la banda, y sufría aún más al saber que se debía a problemas de comportamiento de algunos de sus compañeros, a quienes quería y admiraba. Esto lo desesperaba. Recuerda incluso pasar una larga noche en compañía de uno de ellos suplicándole que dejara el consumo de drogas, que viera el mal que le hacía a él, a su familia, y al grupo, y el bien que tendría si permanecía sobrio, súplica que, quizás sobra decirlo, no aminoraba el consumo de sustancias de su compañero. Antonio no consumía drogas, nunca ha consumido. Tan solo algunos tragos ocasionales de alcohol. De esta

¹²⁰ Quizás fue esta la primera vez que hicieron parte del mismo evento Justo Almario y Antonio Arnedo.

¹²¹ La Big Band, conformada en Bogotá por músicos residentes en la ciudad, hizo parte de la programación del Festival de Jazz del Teatro Libre desde la segunda edición hasta la quinta (1988 – 1991).

¹²² Ser músico de sesión refiere a los instrumentistas que son contratados por los estudios fonográficos para las grabaciones. Se destacan por su calidad instrumental y su profesionalismo, fundamentalmente en el acople, el fraseo y la afinación, cualidades necesarias para facilitar el proceso de grabación con la tecnología y las formas de producir música en la actualidad en las cuales usualmente se graba a cada músico por separado, uniendo en la posproducción cada una de las intervenciones. Ser músico de sesión, por tanto, requiere de una experticia y calidad interpretativa superlativas en muchos sentidos. Usualmente se les paga por pista grabada (track), y no por el tiempo empleado. Mientras más efectivo y eficaz sea el intérprete, menor tiempo demora, lo cual redundará en rentabilidad para él y para la producción del fonograma.

manera tocar en Mamboré dejó de ser un placer y se convirtió en una tortura. No quería estar allí, pero económicamente necesitaba el trabajo. Así lo describe:

<https://drive.google.com/file/d/1gCE-jWFtN0SdTVe-ythw8d-5pDCkt7Gu/view?usp=sharing>

Audio 54. Testimonio de Arnedo sobre el grupo Mamboré

Fuente: Entrevista personal (16 de marzo de 2021).

Antonio, en consecuencia, decidió salirse de Mamboré y empezó a buscar otras alternativas. Con el grupo Vox Populi habían hecho algunas presentaciones en teatros, e incluso en otras ciudades, y allí vio que podría haber un espacio diferente al de los bares y la rumba para hacer música. Tocar para animar la fiesta no le desagradaba, pero lo animaba mucho tocar para un público no solo dispuesto, sino también predispuesto a escucharlo. Así que, anticipándose a la moda de la economía naranja y el emprendimiento, decidió organizar conciertos él mismo, escogiendo los lugares, el modo y la música a su antojo. Buscó salas, ideó las maneras de promocionarlos, consiguió a los músicos, pagó impuestos, imprimió boletas, alquiló equipos de sonido, y realizó toda la logística necesaria para llevarlos a cabo. En total realizó 10 conciertos, en diversos escenarios de la capital. Antonio hacía todo: tanto la parte logística como la música corrían por su cuenta. Y asumía el riesgo. Si le iba bien, ganaban todos. Si le iba mal, perdía solo. Y le fue bien. Quizás los réditos económicos no fueran desbordados, pero el solo hecho de obtener ingresos ya era de por sí una ganancia. Arnedo cuenta esta realización de estos conciertos con un no disimulado tono cargado de orgullo y satisfacción: teatros de hasta 600 asientos, llenos, para escucharlo a él y su grupo de música, tocando música instrumental, catalogada como jazz, en unos eventos inusuales para la ciudad. Y todo organizado por él: “yo era el primero que llegaba al teatro, y el último que me iba”, recuerda. Escuchémoslo en sus propias palabras:

<https://drive.google.com/file/d/1gGHE-YeNKyS9Jeaizu1oUM-4a69NsQCR/view?usp=sharing>

Audio 55. Testimonio de Arnedo sobre sus diez conciertos autogestionados

Fuente: Entrevista personal (16 de marzo de 2021).

Estos diez conciertos no los realizó con una agrupación en particular, sino con su propia propuesta musical, que la entendía como una propuesta ecléctica pero fundamentada en la improvisación, la experimentación y la creatividad, y con una notoria presencia de músicas colombianas. Lo vendía y lo entendía por tanto como conciertos de jazz, aunque las composiciones clásicas del género (conocidos como *standards*) fueran minoría en su repertorio. Al preguntarle por los músicos con los que tocaba, afirma que fueron muchísimos, que no los recuerda a todos, y que el formato tampoco era estable. Y nos da la siguiente lista, que sabe es incompleta: los bateristas Carlos Vela, Eduardo Acevedo, Germán Sandoval; los bajistas Guillermo Urbano, Nathaly Gambert, Chucho Merchán, Alfonso Rondón y John Benítez; los guitarristas Gabriel Rondón, Teto Ocampo y Barry Wedgle, al trompetista Stewart Rabin, el percusionista Danilo Escobar, y los pianistas Bernardo Ossa y Oscar Acevedo. Esta lista nos muestra, por un lado, que había numerosos músicos en Bogotá con los cuales poder hacer la música que él quería: con quienes dialogar musicalmente, crear colectivamente, compartir creativamente, comunicar con los sonidos. Es decir, a pesar de que no había un mundo del arte consolidado con relación al jazz, sí había una comunidad importante con quienes poder tocar jazz, entendiendo por jazz fundamentalmente una música creativa, con gran porcentaje de improvisación y de diálogo musical, y cuya principal función era crear una experiencia estética y comunicativa para escuchar. Y esto es importante notarlo, porque para esa época no había ni academias de jazz, ni grupos de jazz consolidados, sino, por el contrario, una ausencia de este tipo de músicas en la industria fonográfica y en general una mínima producción y consumo. Es decir, como anotamos en el capítulo anterior, a pesar de la escasa presencia del género en la agenda cultural del país y de la capital, sí hay una comunidad de músicos en Bogotá practicantes del género, en sus diversas acepciones, desde las más tradicionalistas como La Big Band, pasando por el latin jazz y el funk que dominaban la escena (Calle 2012), hasta esta visión de Antonio en la cual lo ve como una plataforma creativa para la interpretación y diálogo. Por otro lado, un breve repaso a los nombres que conforman esta lista nos muestra a músicos de gran calidad, que luego destacaron internacionalmente, varios de los cuales se radicaron en Estados Unidos y obtuvieron importantes reconocimientos (incluyendo varios premios Grammy). En otras palabras, musicalmente Antonio estaba bien rodeado y se estaba convirtiendo en un líder en dicho movimiento.

Indudablemente este tipo de conciertos (en teatros, con buen sonido, público dispuesto a escuchar, etc.) eran un espacio mucho más amigable para hacer música que Ramón Antigua. En esa época (finales de la década de los 80 y principios de los 90) aún no estaba prohibido fumar en lugares cerrados y públicos, así que los bares y restaurantes eran unas auténticas chimeneas en noches de rumba. Respirar profundamente para tocar una frase larga en el saxofón, en dicho ambiente, podía ser un ejercicio literalmente asfixiante. Solamente ese aspecto (la pureza del aire en un teatro) ya hacía significativo el cambio de ambiente para Antonio, sin contar con los otros factores de drogas, rumba e indisciplina que lo incomodaban.

Adicionalmente la vida del país, incluyendo la cultural, estaba pasando por un momento particularmente difícil. El narcoterrorismo estaba en pleno apogeo, con unas cifras únicas en el mundo en atentados terroristas que incluían la explosión de bombas de gran calibre en cualquier lugar de cualquier ciudad. Solo como ejemplo, en octubre de 1989 dinamitaron en Bogotá la sede del DAS (Departamento Administrativo de Seguridad), con una bomba de alrededor de media tonelada de explosivos, que causó heridas a centenares de personas y la muerte a decenas de ellas, casi todas civiles. La imprevisibilidad de la violencia narcoterrorista generaba un sentimiento de vulnerabilidad con independencia de la ciudad, el barrio, el lugar, el evento o la hora. Esto, como es evidente, también afectaba la programación cultural y la asistencia a lugares de rumba o sitios de conciertos.

Todos estos factores (la búsqueda de nuevos espacios, de forma autogestionada en medio de una violencia sin precedentes y en un país que se ha caracterizado por el poco apoyo a la cultura), hacían más significativo el éxito de estos conciertos. Antonio veía que su meta de vivir dignamente de la música, tocando en lugares amables con el músico y creando un público para su propuesta, estaba dando resultado, pero iba en contravía del momento que vivían la ciudad y el país. Era difícil de sostener a largo plazo. Sin embargo, por ahora lo lograba: era quizás el saxofonista más solicitado en Bogotá (para grabaciones, para diversos grupos, para eventos importantes), y por tanto era uno de los músicos habituales en las variadas conformaciones de grupos de jazz en la ciudad, generalmente contratados para eventos de clases altas, como cocteles en clubes sociales, el lanzamiento de la nueva referencia de un producto suntuario, o el bar de un hotel de lujo.

Ya Antonio era una figura reconocida, pero no solo como saxofonista, sino en general en el ambiente cultural capitalino. Su presencia y su música no solo eran requeridas en eventos pagos, por contrato, sino también solicitadas entre amigos, en fiestas informales. Por más que se fuera consolidando la música para él como una profesión, continuaba (y continúa) siendo una pasión y un disfrute integrado a su vida cotidiana. Es así como una noche, como lo hacía de manera habitual, se reunió con varios amigos, a pasarla bien, en la casa de Wallace Keiderling, o Wally, como lo llama Antonio. Escuchemos en sus palabras quién era Wally y qué hacían allí:

<https://drive.google.com/file/d/1gIN985HzMINAk2i0EOdgLPA3CAIT-4em/view?usp=sharing>

Audio 56. Testimonio de Arnedo en el que describe a Wally y su invitación a una reunión

Fuente: Entrevista personal (16 de marzo de 2021).

Lo que inició como una noche cualquiera, incluyó un pequeño hecho que terminaría siendo trascendental, y que parece copiado de la vida de Justo Almario, como ya lo relatamos. En algún momento el guitarrista Gabriel Rondón, también invitado a la reunión, tomó una revista DownBeat de un revistero y la abrió. Para la época era una fortuna para todo aficionado al jazz en Colombia toparse con uno de sus ejemplares, sin embargo, nada extraño teniendo en cuenta las características del anfitrión. Era la última edición y en ella Gabriel leyó, y se lo mostró a Antonio, algo que cambiaría para siempre la vida de nuestro personaje, siempre y cuando, como aconteció, las estrellas se alinearan: una convocatoria para un concurso mundial de saxofonistas de jazz. “Te tienes que presentar”, sentenció.

Se trataba del concurso mundial de jazz organizado por la Fundación Thelonious Monk y el Smithsonian Jazz Institute. El concurso se centraba cada año en un instrumento diferente, con la fortuna de que en la siguiente edición el saxofón era el invitado.¹²³ Se realizaría a fines de año en Washington, y para participar había que enviar una grabación con cuatro temas: tres standards del jazz, y uno más de escogencia libre por parte del participante.

¹²³ La primera vez que se realizó para saxofón fue este año de 91, y desde entonces se ha realizado para dicho instrumento en cuatro ocasiones (en los años 1996, 2002, 2008 y 2013).

Arnedo recuerda que entre los Standards estaba “Body and Soul” (Green) y “Round About Midnight” (Monk), pero no recuerda el tercero. Tenía un mes de plazo para enviar la grabación, que en la época debía ser en formato de casete análogo. En entrevista con Hugo Chaparro Valderrama, Arnedo narró su preparación y participación en el concurso de saxofones, que tuvo como principal consecuencia la obtención de una beca para estudiar en el prestigioso Berklee College of Music de Boston. Sí, la misma prestigiosa institución en la que estudió Almario. Vale la pena, por la claridad de la descripción, leer la cita en su extensión:

Por aquella época estaba ensayando con Chucho Merchán para un festival de *jazz* y después de una sesión, les pedí a los músicos que se quedaran veinte minutos más para grabar los temas que exigían en el concurso. Grabamos con un portaestudio pequeño, de cuatro canales, tres temas que eran obligatorios y uno más que había compuesto, llamado “la levedad y el peso”. Le agregamos algo de reverberación a la cinta en un estudio y la enviamos, a través del agregado cultural de la Embajada [Wally], el día que cerraba el plazo para la convocatoria. Esto fue en septiembre del año 91 y al mes llegó la respuesta, aceptándome como uno de los veinticinco semifinalistas entre seiscientos concursantes de todas partes del mundo. Entonces surge otro problema: no tenía dinero para comprar el tiquete de avión. Así que una mañana, en el magazín de **Javeriana Estéreo**, me hacen una entrevista antes de otra entrevista que tenía como invitada a Gloria Zea, y cuando estábamos al aire, de forma algo premeditada, Camilo de Mendoza la compromete en el asunto del tiquete. Todo esto un par de días antes de la fecha para el viaje. Lo que me pareció inaudito es que iba a representar a Colombia en el concurso, y que instituciones como la Cancillería, por ejemplo, después de tomarme del pelo, me dijera que no había fondos y que era imposible ayudarme. Y algo todavía más inaudito: cuando envié mi hoja de vida a la Fundación Thelonious Monk, la envié en español y ellos llamaron a la embajada de Colombia en Washington para que alguien hiciera el favor de traducirla. Y la persona que lo hizo consideró -y les dijo- que lo más importante que yo había hecho eran *jingles* para Coca cola en Colombia. Los otros músicos que iban a participar en el concurso habían tocado con gente como Wynton o Branford Marsalis, pero lo más importante que tenía en su trayectoria el músico colombiano era *jingles* para Coca Cola...(!) Recuerdo que a Marcos Aldana, el saxofonista chileno que estaba en el concurso, lo acompañó un crítico de su país que tenía una investigación completísima sobre todos los participantes y del único del que no encontró nada fue de mí. Desde que llegué me hicieron la guerra psicológica más bárbara porque todos, menos yo, sabían de qué se trataba el asunto y a lo que iban. El día que entré al piso del hotel reservado para el concurso, salí del ascensor, caminé y de repente escuché a Charlie Parker y era el saxofonista holandés, y más adelante escuché a Sonny Rollins y era el alemán, y después escuché a Mike Brecker y era el chileno estudiando en mi cuarto. Así que en ese concurso estaba lo mejor de lo mejor, en formación e información de *jazz*. Y yo

me encontraba en la misma situación de un indio amazónico que llega por primera vez a Nueva York. De la embajada de Colombia nunca fue nadie, no hubo cubrimiento de prensa, y solo vi a dos señores que se acercaron a saludarme porque una amiga les había mandado un paquete... El concierto se iba a transmitir en televisión a todos los Estados Unidos, con cubrimiento nacional por una cadena de radio, y esto, que para mí resultaba difícil de creer, se convirtió en una experiencia aterradora desde el principio hasta el final. Cuando me llegó el turno estaba petrificado. Casi me tienen que empujar al escenario. Mi comunicación con los músicos fue terrible porque yo no hablaba inglés. Se trataba de un grupo base que tenía como integrantes a un bajista que había tocado con Dexter Gordon y al pianista regular de Jackie McLean. Y yo nunca en mi vida había tocado con un contrabajo ni con un grupo verdadero de *jazz*. Escogí 'Round Midnight' y empezaron más lento de lo que yo esperaba y sin la introducción que yo les había pedido porque no entendieron. Estaba en completa desventaja, y después de la presentación entré en *shock*. Tocaba por primera vez en un concurso internacional, con músicos que ya eran veteranos. Estaba perdido en esas condiciones. A pesar de todo, y eso es lo increíble, hice una buena impresión. Me encontré con Branford Marsalis, que era parte del jurado -en compañía de personajes como Benny Carter, Jackie McLean, Jimmy Heath, Frank Wess...-, se me acercó y no sé qué me dijo pero tenía cara de haberme dicho algo interesante. El decano del área de *performance* de Berklee también estaba allí y alguien me ayudó para entenderme con él, arreglar una cita y obtener una beca por la que pude estudiar en Boston desde el año 92 al 94". (Chaparro Valderrama 1996, 4)

Al volver a Colombia luego del concurso, se difundió la historia (aún hoy repetida) de que había quedado finalista. Incluso en conversaciones informales escuché que había ocupado el tercer lugar. Sin embargo, Arnedo me aclara que esto no fue cierto. A la final pasaron tan solo cinco saxofonistas, entre ellos Joshua Redman quien fue el ganador, y quien desde entonces es una de las principales estrellas del género. Los demás participantes, Arnedo entre ellos, no obtuvieron ningún tipo de calificación, evaluación o comentario. Sin embargo, como se lo mencionó a Serrano, fue a raíz de dicho concurso que obtuvo la beca para estudiar en Berklee. ¿Por qué lo becaron? Le pregunté, y simplemente respondió: "el decano vería algo, escucharía algo, y me ofreció ayuda y la beca".

Pero la beca solo cubría el estudio y la estadía para Antonio, por dos años, sin incluir el verano. Y Antonio vivía con su pareja y los hijos de ella, por lo que requería de más dinero para viajar con ellos. Pidió por tanto un préstamo-beca en Colfuturo, y, según afirma, fue el primer artista en el país en obtenerlo.

Los meses previos al viaje, Antonio continuó dando conciertos que se catalogaban como de jazz. Aún sin haber ido a Berklee, el solo hecho de contar con una beca en dicho

instituto, sumado a su participación en el concurso e incluso por los falsos rumores de su podio, ya lo dotaban de prestigio y visibilización. Como ejemplo de ejemplo de dichas presentaciones, veamos la siguiente cita incluida en el único libro publicado hasta el momento sobre el jazz en Colombia:

Antonio Arnedo y su grupo de jazz se presentó en el Auditorio Getsemaní del Centro de Convenciones, el viernes 22 de mayo de 1992 con el auspicio del Banco de la República de Cartagena. Se trató de un cuarteto integrado por Bernardo Ossa, piano; Alfonso Robledo, bajo; Germán Sandoval, batería, y Antonio Arnedo, saxofón, que ofreció un programa de grandes temas del jazz moderno, como ‘Óleo’ [sic], de Sonny Rollins; ‘A child is born’, de Thad Jones; ‘Recordame’, de Joe Henderson; ‘Oda a Cartagena’, de Antonio Arnedo; ‘Antropology’, de Charlie Parker; ‘What’s New’, de Kern; ‘La levedad y el peso’ de Antonio Arnedo; ‘Be bop’ de Charlie Parker; ‘Partido alto’ de Bertrami y ‘El carretero’ de Guillermo Portabales. Los músicos mostraron oficios, y se destacaron en las improvisaciones y en el concepto de acompañante. (Muñoz, 2007, p. 112)

También hacía presentaciones en las cuales ya se salía del repertorio habitual dentro del género (los llamados *standards*) y mostraba sus búsquedas estéticas con obras propias y el abordaje de músicas colombianas. Evidencia de ellos es el concierto realizado el 13 de abril del mismo año en un espacio canónico de la alta cultura en Bogotá: la Sala de Conciertos de la Biblioteca Luis Ángel Arango, del Banco de la República, en el marco de la serie Jóvenes Intérpretes, bajo el título: Antonio Arnedo – Grupo de jazz de cámara.¹²⁴

En estos dos conciertos apreciamos que Arnedo ya estaba posicionado en el escuálido movimiento jazzístico del país. Tocaba en importantes salas e incluso de distintas ciudades. Aunque interpretara *standards* del jazz o temas propios relativos a las músicas colombianas, sus presentaciones se catalogaban como conciertos de jazz (específicamente de jazz de cámara, en el caso de la Biblioteca Luis Ángel Arango). Incluso en el programa afirman que ya estaba preparando su primer disco, algo que no era fácil en la época, ya que aún no se habían difundido las nuevas tecnologías de grabación que facilitaron técnica y

¹²⁴ El grupo estaba conformado por Bernardo Ossa en los teclados, Natalie Gampert en el bajo, Ernesto Ocampo en la guitarra, Germán Sandoval en la batería, además de Antonio Arnedo en el saxofón. Los temas que interpretaron, fueron “Bambuco chocoano”, “Oda a la sierra”, “Yapurrutú”, “En la ventana”, “La levedad y el peso”, “Imagen – Espejo”, “Río de Cristal”, “Introspección”, y “Epílogo”, todos compuestos por Arnedo (Duque 1992).

económicamente la producción fonográfica. Era entonces Arnedo un saxofonista que bien podríamos decir se encontraba en la cúspide de lo que podía lograr un saxofonista de jazz en el país. Es este personaje, posicionado y en la cima, aunque una cima pequeña, quien emprende el viaje hacia su siguiente estación: el Berklee School of Music, en Boston, la meca de la educación formal de jazz en el mundo, el instituto más afamado... y donde imparten clase algunos de los saxofonistas más reconocidos del mundo, entre ellos... Joseph Viola.

Quinta estación: Berklee with Joe Viola 1992-1994

“Cuando yo llegué a Berklee tuve mi primera clase de saxofón de toda mi vida”. Esta afirmación de Antonio, más que ser un dato irrefutable, evidencia cómo comprende él su formación antes y después de Berklee. Seguramente había recibido algunas clases en su vida, con amigos o colegas, de manera informal. Incluso en ocasiones reconoce que recibió algunas clases antes: de saxofón con Alonso Bautista –reconocido en el medio de las bandas sinfónicas del país– y varias clases de teoría, alrededor de 1988, época en la que se matriculó en cursos libres de música en la Pontificia Universidad Javeriana, con el maestro Guillermo Gaviria. Sin embargo, considera que no se involucró a fondo en estos cursos. La principal razón para su falta de compromiso la atribuye a que ambos espacios se centraban en la música clásica, algo en lo que no estaba interesado. En el caso de los cursos libres de la Javeriana, agrega que, mirando en retrospectiva, quizás no tenía el tiempo ni la disposición para cumplir el rol de estudiante, ya que su energía la tenía centrada en lograr el desarrollo de su carrera profesional como saxofonista, en construirse un entorno laboral apropiado.

Berklee fue entonces el lugar en el que por primera vez sintió que tenía un profesor. Vio clases con importantes músicos, y los años que allí pasó son los únicos en los que, según sus propias palabras, se pudo dedicar principalmente a estudiar música. La carrera se llamaba Performance. La realizó como saxofonista tenor, y aunque regularmente duraba cuatro años, la debía realizar, al igual que Justo, en los cuatro semestres que comprendía la beca. Una dura tarea. Implicaba estudiar diversas materias además del instrumento y graduarse dando un concierto en el cual no solo sería el instrumentista principal, sino que

tendría que realizar todo lo relacionado con la producción del mismo: armar el repertorio, conseguir los músicos, separar el auditorio y encargarse de la logística requerida. Entre los profesores que le dieron clases, menciona en especial a George Garzone y Bill Pierce, dos afamados saxofonistas de jazz estadounidenses, además de otros connotados músicos y docentes como Hal Crook. Pero su principal profesor fue Joseph Viola, el mismo profesor que tuvo Justo Almario más de veinte años atrás.

Lo usual en Berklee era que los estudiantes quisieran tener a Joseph Viola de profesor. Según Antonio, la lista de espera rondaba los dos años, tiempo que no podía esperar ya que eso mismo duraría su estadía en Berklee. En vista de ello, el director del área en el momento priorizó a Arnedo y Joe fue por tanto su principal profesor durante toda su permanencia. En palabras de Antonio, haber tenido la fortuna de ser alumno de Joe durante los dos años fue “una bendición”. Estar en Berklee, recibiendo clases con Joe, era como estar en el Parnaso. Es que Antonio, años atrás, había estado buscando cómo crecer como músico y saxofonista, e incluso había iniciado averiguaciones para estudiar en dicha institución, e incluso aplicó, pero al recibir la respuesta en la que le detallaban el elevado costo de matrícula, dio por “muerto” el asunto. Buscó entonces un plan B y tuvo a Europa, concretamente a Hamburgo, como otro posible destino, pero las necesidades personales de subsistencia y el inicio de su primera relación sentimental formal le giraron la mirada a otros rumbos. Ahora la vida lo tenía allí, en Estados Unidos, en Boston, en Berklee, con Joseph Viola, becado y con ayuda de Colfuturo. Literalmente “una bendición”.

Al sol de hoy, Antonio afirma que continúa desplegando conocimientos que Joseph Viola le dio pero que no ha desarrollado a plenitud. En otras palabras, dice que continúa estudiando con él y lo sigue considerando su maestro, a pesar del paso de los años. Ha sido tanta la influencia de Joe en su desarrollo, que ni siquiera se limita a los dos años en Berklee o a su extensión hasta la actualidad; Antonio ya estudiaba con Joe, a través de sus métodos, incluso antes de viajar a Estados Unidos. Cuando le pregunto cómo estudiaba, mientras vivía en Colombia y se formaba empíricamente como saxofonista, qué ejercicios realizaba o qué rutina seguía, describe su método así:

No. Ufff, no sé. Tocaba con los métodos de Joe que eran arpeggios, escalas, sí, pero para prepararme... no sé, no recuerdo Federico, no recuerdo. Sí tocaba solos de Dexter Gordon de un libro que me habían regalado, que alguien me regaló, no que yo los

sacara, y tocaba con los discos, ponía los discos de jazz, Coltrane, sí, eso, nunca estudié música colombiana, tocaba música colombiana con la flauta dulce, tocaba muchas cosas pero no, nunca estudié música colombiana [...] Uff, depende del momento del año, de la época, de lo que estuviera haciendo, pero yo estudiaba todos los días, tenía... sí tocaba cosas que me gustaba tocar de Bach, por ejemplo, para flauta, en el tenor, estudiaba intentando tocar esa música, fue un proceso de menos a más, era un salvaje, yo, armaba el saxofón y empezaba a tocar a la velocidad que fuera, sin metrónomo ni nada, no calentaba las manos, nunca tuve esa instrucción de nadie hasta llegar a manos de Joe Viola, entonces no te puedo decir que tenía una rutina eficiente, lo que sí recuerdo es que tocaba muchísimo con los discos y después con los Cds, muchísimo, muchísimo, los ponía y tocaba alrededor, y escuchaba, y eso me ayudó a... me ayudó, eso me ayudó. Pero... sí, no, no, lo otro es que yo tenía un muy buen oído armónico, entonces cogía la guitarra, ahora lo reconozco así, porque antes me parecía como una especie de Ouija, oír un acorde y después oír el otro y el otro y era más seguir el camino, pero ahora entiendo que hacía parte de mi oído [...].

Como se aprecia en este testimonio, Joe, a través de sus métodos, siempre hizo parte de su formación. Se evidencia también que más que estudiar saxofón como una técnica, aprendía a hacer música con el instrumento. Las clases de Joe eran similares. Si bien ahonda poco en ellas y verbaliza poco sus experiencias como alumno de Joe, describe sus clases como “mixtas”: “Eran clases mixtas, pero sí obviamente había música de por medio todas las clases. Yo llegaba con cosas para tocar y él... Sí. No era solo técnica, mejor dicho. Tocaba con él, él se sentaba al piano y tocaba algo, un standard o alguna cosa, y él decía cosas...”. Es decir, al igual que su empírica forma de estudiar, Joe combinaba el estudio de métodos y ejercicios con el aprendizaje en la práctica, en el hacer, a través de la creación y la escucha.

No obstante el énfasis en el carácter “mixto” de las clases, estas fueron fundamentales para aprender la técnica más elemental, la que todos los demás profesores y compañeros y colegas daban por descontado, pero de la cual Antonio carecía de algunas nociones básicas. Si bien hoy en día se reconoce que no existe una técnica para interpretar un instrumento, sino numerosas técnicas, dependiendo del tipo de música que se interprete, sí podemos hablar de una técnica, en singular, en relación a aspectos básicos como la respiración, la postura corporal, y la forma de digitar y coger el instrumento. Arnedo carecía en general de estos conocimientos básicos. Al respecto es ilustrativo su relato de lo que aconteció cuando llevó por primera vez su saxofón soprano a la clase con Viola. Escuchémoslo:

<https://drive.google.com/file/d/1gI3BZieACl4gLCc13VWyAikPjeYX3cPs/view?usp=sharing>

Audio 57. Testimonio de Arnedo sobre su primera clase con Joseph Viola

Fuente: Entrevista personal (16 de marzo de 2021).

Al día de hoy Antonio afirma que estudia todos los días tomando como base la visión de Joe. Es importante que nos centremos un poco en su forma de estudiar, ya que nos servirá más adelante para analizar su forma de acercarse, estudiar y ejercer la música. Además, conociendo su forma de estudiar nos acercamos un poco a su proceso de aprendizaje y nos alejamos de la mirada canónica en las biografías musicales –y en general en el género biográfico (Dosse 2007)– que se centran en los resultados, desconociendo usualmente los procesos detrás de los mismos. Escuchemos cómo describe Antonio su forma de estudiar, la cual, recalamos, considera construida en gran medida a partir de las enseñanzas de su principal maestro.

<https://drive.google.com/file/d/1gJ8MmkFEs0-Yw3-t1ctmFcb2CaZgI3Vh/view?usp=sharing>

Audio 58. Testimonio de Arnedo sobre su forma de estudiar

Fuente: Entrevista personal (16 de marzo de 2021).

Como complemento, le pregunté si practicaba patrones (*licks*), algo habitual en el estudio del jazz y que ha constituido una de las prácticas básicas en la enseñanza del género, práctica que se sugiere realizar en todas las tonalidades, y esto contestó:

<https://drive.google.com/file/d/1gIa3Asgs-sELRAOW4fEr3uhWcHIhq0c7/view?usp=sharing>

Audio 59. Testimonio de Arnedo en el que complementa su explicación sobre su forma de estudiar

Fuente: Entrevista personal (16 de marzo de 2021).

Antonio ve estos dos años de su paso por Berklee como algo soñado, como si aún después de tanto tiempo aún no lo hubiera logrado asimilar a plenitud. Cuando llegó no dominaba el idioma, no sabía bien en qué consistía el estudio, ni qué materias vería. Solo sabía el nombre de algunos profesores de saxofón, pero “no tenía idea de nada más”. Además, sentía que los demás miembros de la escuela, tanto profesores como estudiantes, por haber llegado luego de la participación en dicho concurso, lo veían como alguien con unas cualidades y destrezas superlativas, que según sus propias palabras distaban de la realidad: afirma Arnedo que en ese entonces no tenía ni de cerca el nivel que los demás pensaban que tenía. Y no solo lo pusieron con los mejores profesores, sino que de repente se encontró tocando con grandes músicos, quienes, en sus palabras, tenían generalmente un nivel más alto que el suyo, algo que siguió sucediendo aún después de graduarse.

Como dijimos, Antonio realizó en cuatro semestres, al igual que Justo, lo que debía tomar cuatro años. Pasó todos los exámenes de nivelación, realizó todos los cursos, aprobó todos los *proficiencias*, presentó su recital y se graduó, obteniendo la distinción Cum Laude y el BCM Award, por su alto desempeño.¹²⁵ ¿Qué haría a continuación? ¿Pensaría en regresar a Colombia, o buscaría construir su carrera en Estados Unidos como hizo Almario? Se podría especular ampliamente sobre los pros y contras de cada opción, sin embargo, para Arnedo no había dilema: tenía que retornar a Colombia por tres motivos fundamentales: porque era uno de los compromisos del apoyo recibido por Colfuturo, por su deseo de mantener el vínculo con el país, y por asuntos familiares.

Así que la pregunta no era si volver a Colombia, sino qué hacer al volver. Recuerda en este sentido una conversación que sostuvo con su asesor o consejero en Berklee. Terminando la carrera, este le preguntó qué pensaba hacer una vez volviera a Colombia. Arnedo no tenía una respuesta clara, entonces su consejero le sugirió que hiciera lo que muchos otros estaban haciendo; palabras más, palabras menos, le dijo: “mira, conoces músicos de Perú haciendo jazz con músicas peruanas, y músicos de la India haciendo lo propio con sus músicas, y otros varios grupos con propuestas similares. Tú podrías hacer lo mismo”. Esta

¹²⁵ Sobre la primera de estas dos distinciones, afirma que “Iba a ser Suma Cum Laude, pero el profesor... me faltó un punto para alcanzarlo”. En cuanto a la segunda, no recuerda exactamente qué era el BCM Award, a qué correspondía la sigla, pero cree recordar que era por ser el mejor alumno del área de vientos. Desafortunadamente no conserva el diploma de ninguna de ellas.

idea se alineaba con muchos otros factores personales, de manera que con la idea de construir su propio camino y labrarse una carrera en su país, retornó a Colombia en 1994.

Sexta estación: Retorno a Bogotá.

La idea le quedó sonando. Aunque no era nueva para él, escucharla en boca de su consejero confirmaba su importancia. De alguna forma ya estaba trabajando en ese sentido: desde el año anterior (1993) había estado haciendo ensayos y grabaciones con músicos como Jairo Moreno y Satoshi Takeishi, probando sus composiciones, buscando una sonoridad y una propuesta estética que iba por ese camino. Y no era nueva, porque de alguna manera toda su vida, pasada, presente y futura parecía estar encaminada a ello. Desde sus inicios con Macumbia había un enlace entre las músicas locales y el jazz, e incluso en los gustos y prácticas musicales de su padre también. Y el momento por el que atravesaba el mundo, y el país en los 90, sugería en diferentes ámbitos la relación entre lo global y lo local, siendo en este sentido muy importante la propuesta de Carlos Vives y La Provincia, en 1993, en la que él había participado (Sevilla et al. 2014), como ampliaremos más adelante. Arnedo no era el único que estaba en esta búsqueda, de hecho, en 1995, el año siguiente de su retorno al país, el compositor, productor y multi-instrumentista medellinense Luis Fernando Franco, en compañía del saxofonista cubano Carlos Averhoff, en Medellín, grabó un disco con una propuesta similar. El disco se llamó *Imágenes* (Hangar Musical, 100003) y en él participaron los más importantes músicos de jazz radicados en la ciudad en el momento, entre ellos los colombianos Mario Restrepo (batería), Jairo Gómez (bajo), Claudia Gómez (voz) y el cubano Carlos Averhoff (saxofón tenor). Para la época, la producción musical en el país relacionada con el jazz era algo excepcional, y prueba de ello es que, según el listado ya referenciado de Vega (2018), solo se produjeron tres discos ese año (1995). Los otros dos trabajos (*Privilegio*, de Eddy Martínez, y *Encuentro de Leyendas*, de Jorge Emilio Fadul), son de Latin Jazz, y solamente el de Eddy Martínez fue grabado en Bogotá (el de Luis Fernando Franco y Carlos Averhoff en Medellín, y el de Jorge Emilio Fadul en Barranquilla).

Como comentamos en el capítulo anterior, la búsqueda por una música nacional en la cual su diálogo con el jazz podría jugar un papel central, se estaba cocinando. Varios artistas,

radicados o no en el país, realizaban búsquedas similares, como el caso de Lucía Pulido y Oscar Acevedo. Había entonces una idea que estaba en el ambiente, que coincidía con lo que Antonio buscaba. Pero tenía que trabajar y buscar ingresos, no solo para sobrevivir, sino para pagar el crédito-beca que le había dado Colfuturo (que debía pagar en dólares), y para financiar su producción musical.

El único trabajo con el que contaba a su regreso al país era como profesor de cátedra en la Facultad de Música de la Pontificia Universidad Javeriana, sede Bogotá. Aún no existía el énfasis de jazz, pero con Antonio abrieron por primera vez cursos electivos relacionados con el género. No recuerda bien qué materias daba, pero menciona sin mucha seguridad que dictaba clases de saxofón, historia del jazz, teoría del jazz y dirigía ensambles. Si bien él no suele destacar en su vida su labor como pedagogo, varios de sus primeros alumnos han sido figuras importantes no solo dentro del jazz en el país sino en general en diversos ámbitos tanto de músicas académicas como populares.¹²⁶

Aunque este era el único trabajo estable en el momento, no constituía ni su labor central ni sus principales ingresos. Ya era un músico afamado y por tanto muy solicitado para la realización de conciertos. Uno de tantos proyectos en los que participó, y que fue importante para él, se denominó “Encuentro de Jazzistas Colombianos”, y consistió en la conformación de un grupo de jazz integrado por los más connotados jazzistas del país para tocar en el Festival de Jazz del Teatro Libre de 1995 y hacer gira por algunas de las principales ciudades.¹²⁷ El grupo lo integraban Héctor Martignon en el piano, Guillermo Acevedo en la batería, Guillermo Guzmán en el Bajo, y en los saxofones nuestros dos personajes: Antonio Arnedo y Justo Almario. Era la primera vez que Antonio y Justo compartían, no solo escenario, sino en general en sus vidas.

Antonio dice que desde que nació tenía conocimiento de la existencia de Justo. Justo y su padre Julio siempre han tenido una buena amistad. Sería raro que no la tuvieran: ambos, a mediados de la década del 60, eran saxofonistas, costeños, músicos de orquesta,

¹²⁶ Entre ellos se pueden mencionar, entre una larga lista, los siguientes nombres: Urián Sarmiento, Jorge Sepúlveda, Juan Sebastián Monsalve, Juan Sebastián Ochoa, Andrés Cepeda, y Andrés Cabas.

¹²⁷ Además de Bogotá, se presentaron en Barranquilla (Teatro Amira de la Rosa, septiembre 7), Cali (Teatro Jorge Isaacs, septiembre 8) y Medellín (Teatro Metropolitano, septiembre 14) (*Semana* 1995).

improvisadores, amantes del jazz y radicados en Bogotá. En palabras de Becker (2008) compartían el mismo mundo del arte, desde posiciones similares. Era habitual, por tanto, que tocaran juntos, o que uno fungiera como reemplazo del otro en algún momento. Antonio incluso cree que, en uno de los hitos en la vida de Justo –como lo fue su primer viaje con la Cumbia Colombia a Estados Unidos en 1965 y que relatamos en mayor detalle en la sección de su biografía–, este fue como reemplazo de su padre, quien no quiso viajar para no separarse de su familia.¹²⁸

Sin embargo, aunque Justo no era ajeno al entorno de Antonio, no tenían cercanía. Almario, como vimos en su biografía, se radicó en Estados Unidos cuando Antonio era niño, y no era frecuente que volviera al país, en particular a Bogotá, y menos aún que lo hiciera en calidad de músico (cuando volvía, usualmente era a ciudades de la costa Caribe o a Medellín, y generalmente por motivos familiares). Sin embargo, a pesar de la distancia, de la diferencia generacional y de la falta de contacto, Antonio sabía del relevante recorrido que Justo había realizado en el mundo del jazz y de su posicionamiento como saxofonista, y por tanto no podía menos que admirarlo y formarse una gran expectativa por poder compartir con él. Antonio estaba recién egresado de Berklee, la misma prestigiosa institución en la que Justo se había graduado 25 años atrás. Habían estudiado incluso con el mismo profesor. Pero, en sus propias palabras, mientras Antonio llevaba alrededor de una década en la música, Justo triplicaba su experiencia. El solo hecho de que Justo hubiera tocado con grandes artistas de la historia del jazz y de que hubiera sido, entre tantos otros logros, el saxofonista durante unos años del grupo de Freddy Hubbard (una de las leyendas del género), lo ponían en un nivel superlativo. ¿Qué significaba para Antonio tocar con él? Así lo expresa:

Yo creo que tocar con Justo es tocar con una escuela de música del saxofón y del jazz, ¿no? Muy sólido, muy muy sólido, muy fuerte [...] fue un aprendizaje muy importante para mí, muy hermoso haber tocado, haber viajado, era como estar debajo del ala de alguien que ya sabía cuál era el camino [...] creo que tiene una información muy grande, muy fuerte, muy sólida en la música.

Justo encarnaba entonces la figura del jazzista: un músico que domina su instrumento, estudia patrones en todas las tonalidades, improvisa con soltura y a grandes velocidades, y

¹²⁸ Esta historia la aclara Almario, como mencionamos en su biografía.

se mueve como pez en el agua en el lenguaje del jazz norteamericano. Recordemos que Antonio, si bien se graduó como jazzista, y se le cataloga como tal, no había “hecho la tarea” en ese sentido. No podía competir en ese nivel con Justo: ni en el dominio del instrumento, ni en la velocidad, ni en el manejo del lenguaje jazzístico norteamericano. Su búsqueda estaba enfocada no en imitar a los grandes jazzistas ni seguir una tradición norteamericana, sino en vincular su música con su territorio, con las músicas locales y con una propuesta personal. Si bien eso lo tenía más o menos claro, la experiencia de tocar con Justo se lo confirmó: “[tocar con él] me sirvió para entender que mi camino era otro, que yo iba por el camino que tenía que ir, que los tiempos de nosotros eran diferentes”.¹²⁹

Volviendo a sus trabajos en el momento, además de sus cátedras en la Javeriana, y de los numerosos conciertos (principalmente en los diferentes festivales de jazz que estaban surgiendo en el país), era ya ampliamente reconocido como músico de sesión. Una de las grabaciones más relevantes en este sentido, por su nivel de difusión y carácter mediático, la había realizado en 1993, siendo aún estudiante de Berklee, y nos referimos al disco *Clásicos de la Provincia*, de Carlos Vives y La Provincia (Sonolux). En este disco, uno de los más vendidos en la historia del país, Antonio Arnedo participó en cuatro de los cortes: grabó gaita larga en “La Gota Fría” (autoría de Emiliano Zuleta, y el sencillo con el que se lanzó el disco), y “La Hamaca Grande” (Adolfo Pacheco) y grabó solos de saxofón soprano en “Alicia Adorada” (Juancho Polo Valencia) y “Altos del Rosario” (Alejo Durán).¹³⁰

¹²⁹ El famoso saxofonista de jazz Wayne Shorter, en su biografía, cuenta dos anécdotas con similar mensaje: cuando lo llamó Miles Davis para hacer parte de su grupo, su papel era ser el reemplazo de John Coltrane. El virtuosismo de Coltrane era algo, y aún lo es, prácticamente insuperable. Wayne inmediatamente supo que no podía intentar reemplazar a Coltrane intentando tocar de forma similar, porque inevitablemente sería una mala copia de Coltrane, por tanto, desde el principio se propuso tocar con otro estilo y no hacer énfasis en el virtuosismo sino en la creatividad. En otras palabras, entender el virtuosismo de otra manera. Cuenta también que años más tarde, cuando trabajó como saxofonista de Carlos Santana, estaban todos los músicos en un bus que era el medio de transporte habitual en las giras dentro de Estados Unidos. La tecnología del momento para escuchar música era a través de casetes. Cuenta Wayne que recién llegado al grupo, se le ocurrió poner él la música y escogió una grabación de Jimmy Hendrix. Inmediatamente empezó a sonar la grabación, se hizo un silencio dentro del bus y los músicos lo miraron mal. En la siguiente parada, al bajarse, algunos músicos de la banda se le acercaron y le explicaron su malestar diciéndole que había sido muy descortés de su parte poner música de Jimmy Hendrix delante de Carlos Santana, a lo que Wayne respondió que le parecía absurdo, tan absurdo como si él se ofendiera porque pusieran música de John Coltrane (Mercer 2007).

¹³⁰ Son varias las conexiones significativas que se pueden encontrar entre este disco y la búsqueda estética de Arnedo que se cristalizaría en Travesía. Carlos Vives y La Provincia también están proponiendo una nueva manera de entender la nación a través de la música, y lo hacen poniendo en diálogo música locales -el

Antonio cuenta que incluso antes de viajar a Berklee ya trabajaba con frecuencia como músico de sesión y que hoy en día, escuchando grabaciones de esa época, se sorprende de lo bien que lo hacía a pesar de su empirismo.¹³¹ Afirma que antes de Berklee, durante Berklee y en estos primeros años en Bogotá lo llamaban con frecuencia para grabaciones de diferentes géneros, principalmente para realizar improvisaciones, pero no brinda datos de estas producciones. El dinero, entonces, llegaba por tres vías: por la docencia, por conciertos y por grabaciones.

En otras palabras: músico 100%. Todo el día lo dedicaba a la música, en distintos ámbitos. Si no estaba trabajando, estaba componiendo, creando, pensando y organizando su primera producción discográfica a su nombre. Algunas de las composiciones ya las tenía, incluso desde su época en Berklee, y las venía probando en ensayos y conciertos. El tema “Clarinete Solo”, por ejemplo, hizo parte del repertorio interpretado por el Ensamble de Jazzistas Colombianos que recientemente mencionamos. En Nueva York, en 1993 y 1994, ya había realizado algunos ensayos y grabaciones con el bajista Jairo Moreno y el baterista Satoshi Takeishi, sus principales compinches por muchos años (Rojas Ángel 2016). En 1995 realizó otras dos grabaciones. Una de ellas esperaba que saliera a la luz. En esa ocasión el cuarteto lo completaba el pianista Héctor Martignon, también colombiano y quien llevaba ya muchos años destacándose en el ámbito del latin jazz en Estados Unidos. Sin embargo, el resultado no era lo que esperaba, y no la publicó.

¿Por qué el resultado no le satisfizo? El grupo era una nómina de lujo: las hojas de vida de Jairo, Satoshi y Héctor eran impecables y sus talentos musicales altísimos. Antonio no suele ahondar en explicaciones en cuanto a este tema; simplemente expone que el resultado estético no iba por el camino que él buscaba, pero no concreta la idea. En nuestras conversaciones, adivinaba que su parquedad respondía fundamentalmente a un sentido de caballerosidad y respeto por Héctor Martignon, ya que el disco finalmente lo grabó solo sustituyendo el piano de Héctor por la guitarra de Ben Monder. Mi conjetura era que Héctor, al tocar piano y destacarse en el latin jazz, seguramente había basado su forma de

vallenato- con músicas globales -principalmente desde las lógicas de grabación y producción (Sevilla et al. 2014)-.

¹³¹ Por ejemplo, en dos temas del disco “Entre el sueño y la realidad” (“La Tierra Olvidada”, y “Aunque te vayas”) del dúo Iván y Lucía (1989, Discos CBS, PTL 920-89).

acompañar e interactuar tocando tumbaos, y en general una forma de interpretar que acercaba el resultado sonoro al latin jazz, un género que remite fundamentalmente a países como Cuba y Puerto Rico y en general al Gran Caribe y se aleja de las lógicas de diversas músicas colombianas, incluyendo las del Caribe colombiano y, por lo tanto, era una estética de la cual Arnedo se quería alejar. Al sugerirle explícitamente esta lectura, comentó:

<https://drive.google.com/file/d/1gP8Z5eYBh-CJRiAPcOfGIxjhlLfSg7o0/view?usp=sharing>

Audio 60. Testimonio de Arnedo sobre la primera grabación de Travesía

Fuente: Entrevista personal (18 de febrero de 2021).

El año 1995 se resume en la vida de Toño, en relación a la música, en que seguía de profesor en la Pontificia Universidad Javeriana, daba conciertos, participaba en grabaciones como músico de sesión,¹³² y continuaba preparando su disco, en una búsqueda obstinada por encontrar la sonoridad que quería.

Séptima estación. Estación de destino: fin e inicio de la Travesía.

Y así llega 1996. Las clases continúan, las grabaciones se suceden (participa, por ejemplo, en tres temas del disco *Como un libro abierto*, del pianista de jazz Oscar Acevedo) y se concentra en encontrar la forma de grabar su disco. Humberto Moreno, director de la disquera MTM –quizás la más importante disquera independiente del país en el momento–, le propuso sacar el disco con su sello. La financiación era muy poca para lo habitual de un disco de jazz en Estados Unidos, pero mucha para un disco de música instrumental en Colombia. Arnedo hace las veces de productor musical, y con la coproducción de Satoshi Takeishi, su gran amigo y aliado, preparan el material y la sesión. El grupo lo completan su otro gran aliado, el bajista caleño Jairo Moreno, y a Ben Monder, un guitarrista ya de

¹³² Tan solo he encontrado el dato de una grabación como músico de sesión ese año: un solo en saxofón soprano, en el tema “Cuestión de Honor”, composición de Shakira, interpretado por el grupo Luna Verde en su disco *En IV Crescente* (Sony Music).

gran renombre en el medio jazzístico de Nueva York a quien Antonio había conocido en Boston en 1993.

La idea que tenía Antonio en mente, y que era una idea que andaba circulando en el medio jazzístico del país, era hacer un disco de jazz fundamentado completamente en las músicas colombianas.¹³³ Satoshi y Jairo conocían bien nuestras músicas, y se esperaba que Ben agregara colores, atmósferas, armonías, y se sumara a la sonoridad. Los primeros temas que había compuesto Antonio pensando en ello eran “La Chiva” y “Clarinete Solo”. El primero buscaba sintetizar el género porro, como lo tocan las bandas sabaneras o pelayeras; y el segundo pretendía hacerlo con la cumbia, como la interpretaban los grupos de pitos y tambores como Los Gaiteros de San Jacinto y la Cumbia Soledaña. Ambos temas los había compuesto cuando estudiaba en Berklee y los había tocado y grabado varias veces en diversos eventos, generalmente también en compañía de Satoshi y Jairo. Llevaba también un tiempo componiendo “Andanzas”, un tema que pretendía ser igualmente una síntesis de otro género musical colombiano: el pasillo. Para su composición había trabajado mucho en la creación de dos melodías paralelas, una para el bajo y otra para el saxofón, pero aún no tenía clara la estructura ni la armonía que uniera ambas melodías. En la misma línea compuso luego el tema “El Ciclo”, que concibió inicialmente como un bambuco, pero inspirado en la tradición de este género en el pacífico colombiano.

Era claro entonces que el disco se fundamentaría en sus propias composiciones, que las visualizaba como resúmenes de músicas del país, pero creadas de manera que pudieran ser interpretadas por músicos de otras tradiciones, como era el caso de Ben Monder. Estas cuatro obras constituían entonces el corazón del proyecto, eran una especie de declaración de principios, de principios estéticos y de una apuesta de reconocimiento de identidad nacional a través de la música. Eran los temas más complejos, con estructuras irregulares, melodías inusuales, ritmos no habituales en la tradición jazzística y el uso permanente de armonías de colores, no funcionales (como ampliaremos en el siguiente capítulo). A estas

¹³³ De hecho, ese mismo año 1996, la cantante Lucía Pulido grabó su disco *Lucía*, en Nueva York, distribuido en Colombia por Gaira Music, con una idea similar de poner en diálogo las músicas colombianas con el jazz y el latin jazz. En dicho disco participaron también Satoshi Takeishi y Jairo Moreno, y la dirección y el piano estuvieron a cargo de Héctor Martignon, con quien Arnedo, como ya dijimos, había grabado con resultados insatisfactorios.

cuatro obras les sumó el arreglo de dos temas tradicionales colombianos: “Mi Buenaventura”, de Petronio Álvarez (símbolo de las músicas del pacífico colombiano), arreglado por Jairo Moreno, y “El Pescador”, de José Barros, tomado de la versión que grabó unos años antes Totó la Momposina. Tenía unos pocos temas más, algunos de ellos para tocar en trío (sin guitarra). Entre ellos estaban dos composiciones sencillas y lentas: “Cada Día”, recién compuesto, basado en la escala pentatónica como referencia a las músicas rituales indígenas del sur del país y de Ecuador (la tierra de su madre), y “A Winter View”, una obra compuesta en Boston, y que era la única que no tenía una conexión con las músicas del país.

El 5 de mayo, dos días antes la grabación, se reunió con Jairo en su casa, en Nueva York, para ultimar detalles. Allí, recuerda, sentados en su piano, le dieron los últimos retoques a la armonía de “Andanzas”, tema que lo dejó “seco” del esfuerzo, como a Don Quijote. Ese fue el único día en el que pudieron juntarse los cuatro, previamente a la sesión de grabación.

Llegó así el 7 de mayo, día de la grabación. Entraron temprano al estudio System Two con la convicción de grabar la mayor cantidad de música posible con el mayor nivel que pudieran. Un día era poco tiempo para un disco de jazz, pero confiaban en obtener un buen resultado. Ya Antonio tenía la experiencia de la grabación fallida con Héctor Martignon y no podía darse el lujo de tener, en sus palabras, “otro acto fallido”. Todos eran conscientes de la responsabilidad que tenían. El primer tema que grabaron fue “La Chiva”. Vale la pena escuchar la narración del propio Antonio, quien, con su voz entrecortada, no solo nos relata lo extraordinario de la sesión en cuanto al nivel de lo logrado, sino que nos ubica emocionalmente en el momento.

https://drive.google.com/file/d/1gZZt7uqFBVG6QA6RUO58Em5tA5JdjV3u/view?usp=s_haring

Audio 61. Testimonio de Arnedo sobre la grabación de “La chiva”

Fuente: Entrevista personal (24 de marzo de 2021).

La sesión de grabación duró en total ocho horas, de las cuales seleccionaron las ocho piezas arriba mencionadas, que tienen en total una duración de cuarenta y ocho minutos, cuarenta y ocho minutos de música que conforman el álbum *Travesía*. Este disco rápidamente tuvo

gran aceptación por parte del público y la crítica en el país. Como ya mencionamos, se ha catalogado muchas veces como el álbum que dio origen al jazz colombiano, y a un movimiento que lideró el mismo Antonio en años posteriores que se denominó Nuevas Músicas Colombianas. Aunque, como hemos manifestado, la idea de poner en diálogo las músicas tradicionales colombianas con el jazz era una idea que circulaba en el ambiente de los músicos vinculados con el género en el país, y algunos trabajos discográficos como *Imágenes* (de Luis Fernando Franco y Carlos Averhoff), *Privilegio* (de Eddy Martínez), *Como un libro abierto* (Oscar Acevedo) y *Lucía* (Lucía Pulido), iban en esta línea, fue *Travesía* el disco que se consideró cristalizaba dicha idea. Vemos entonces que la emoción inicial que experimentó Antonio cuando estaba en la cabina del estudio en Nueva York mientras escuchaba el resultado del inicio de la sesión, no había sido casual. Este entusiasmo lo compartían los demás compañeros del grupo, todos con un recorrido musical muchísimo más amplio que el que Antonio tenía. Tanto Jairo como Satoshi eran reconocidos músicos en el medio jazzístico de Nueva York y habían grabado ya decenas de discos con artistas ampliamente reconocidos: Jairo, por ejemplo, con músicos como Ray Barreto, con quien tuvo varias nominaciones al premio Grammy, y en cuanto a Satoshi, baste decir que era por entonces el baterista de la pianista brasilera de jazz Eliane Elias. Y Ben... era toda una joven figura en la escena del jazz en Nueva York. Sin embargo, a pesar de que los aliados de Antonio no solo tenían mayor recorrido y experiencia que él, no solo musical sino de vida (Antonio era el menor, con 33 años para el momento de la grabación), su entusiasmo por el proyecto era similar. Y de igual forma lo recibió la poca prensa “especializada” que cubría temas de jazz en la capital, así como los estudiantes de Antonio en la Javeriana, donde seguía dando clases.

Inmediatamente lo contrataron para realizar conciertos para presentar el disco. Dio numerosas presentaciones, con el cuarteto en pleno, tanto en las principales ciudades del país, como en otros países. El disco se consideró un suceso relevante en el medio cultural del país, y Antonio logró lo que tanto había buscado: por un lado, vivir de la música, de su música, de dar conciertos, de sus creaciones; por otro, sentir que su propuesta estética respondía a sus objetivos y era interpretada así: como una forma de repensarnos como colombianos a partir de lo sonoro.

Sin embargo, este éxito tuvo una consecuencia inicialmente negativa: ante la cantidad de giras y presentaciones que le resultaban, no era fácil cumplir con el cronograma de las clases que dictaba en la Universidad. Si bien afirma que siempre las reprogramó y cumplió con sus obligaciones, en 1997 la Javeriana prefirió prescindir de sus servicios. Por tanto, se dedicó de lleno a su carrera artística: a dar conciertos, a componer y a planear sus siguientes discos.

El éxito tanto de la crítica, como en las ventas, de *Travesía*, le dieron carta libre para otras tres producciones con MTM.¹³⁴ Es así como, sin que fuera planeado inicialmente, grabó los siguientes dos años un disco anual con el mismo cuarteto y en la misma línea estética: en 1997 el disco *Orígenes*, y en 1998 *Encuentros*, en el cual se sumó al grupo, como invitado, el bombardinista Ramón Benítez. El cuarto disco que culmina su contrato con MTM lo publicó al año siguiente, pero en formato de dueto, con el multi-instrumentista César López en el piano, en el disco *Vacío y Realidad*, un disco que pasó casi desapercibido en el mercado y ha contado con poca trascendencia en el medio musical. Definitivamente sus seguidores, más que esperar su siguiente disco como saxofonista, esperaban el siguiente disco del cuarteto.

Pero para fines de siglo, la industria de la música estaba dando un vuelco gigante, las casas disqueras estaban entrando en crisis, y la producción de discos compactos se mostraba cada vez más como una opción menos rentable y por tanto tendiente a su desaparición. Esto, según Antonio, lo comprendió pronto Humberto Moreno, el visionario director de la disquera MTM, y en lugar de contribuir con la financiación de otro disco, solamente negoció con Antonio su licenciamiento.

Pero esta crisis en la industria de la música, este cambio en el negocio de su producción, no afectaba solamente a las disqueras. El sueño de Arnedo, que estaba cumpliendo, de poder vivir exclusivamente de su carrera como artista, se veía cada vez más difícil. En medio de este contexto se presentó en 2001 a una convocatoria de la Facultad de Música de la Universidad Nacional de Colombia para profesor de jazz, plaza que ganó. Inicialmente era solo profesor por horas, pero con el tiempo se convirtió en docente de

¹³⁴ Arnedo no sabe cuántas copias se vendieron de *Travesía*, pero afirma que es (aún hoy, 2021), el disco de jazz más vendido en la historia del país.

tiempo completo. Antonio nunca se ha considerado buen profesor, y menos de saxofón, pero este puesto le daba algo de estabilidad económica y le podía aclarar su futuro en este sentido. Además de que necesitaba recursos para poder grabar su siguiente disco.

Es así como en ese mismo año 2001, Arnedo grabó su cuarto y último disco con el cuarteto, cerrando así una etapa en su carrera, la etapa principal y la que nos convoca en este trabajo. El disco se tituló *Colombia*, nombre que servía de conclusión a la propuesta que los cuatro trabajos plasmaban. Si *Travesía* se entiende como el prólogo, o la introducción, a este conjunto de obras, *Colombia* era su epílogo.

Análisis del microsistema

Entre los músicos aficionados al jazz de mi generación, y un poco mayores (me refiero a músicos nacidos fundamentalmente en las décadas de 1960 y 1970) cuando se piensa en la obra de Arnedo, indefectiblemente se habla de estos cuatro discos con su cuarteto, a pesar de que desde entonces ha realizado más discos y ha participado en numerosos proyectos. Como hemos dicho, son estos cuatro discos, y principalmente *Travesía*, los que se consideran fundadores tanto del jazz colombiano, como de las Nuevas Músicas Colombianas. Entre nosotros los hemos comentado, discutido y recomendado cientos de veces, y puedo incluso afirmar que algunos hemos llegado a “idolatrar” a Antonio a partir de esta obra.

La pregunta inicial de la que posteriormente derive esta investigación, era por qué la obra de Antonio Arnedo era el pilar del jazz colombiano, mientras que la obra de otro saxofonista, con mayor producción y un currículum mucho mayor dentro del género era prácticamente ignorada en el país. Creo que, a estas alturas, el lector ya tendrá muchos elementos para analizarlo. Esta pregunta implicaba una inquietud por comprender las amplias diferencias en sus personales propuestas estéticas, a pesar de tantas coincidencias en sus historias de vida. De estos planteamientos, derivamos la pregunta hacia una propuesta pragmática y que tuviera alguna utilidad más directa en la sociedad, y por tanto nos preguntamos cuáles han sido los aspectos clave de su desarrollo humano, vinculado fundamentalmente a la música, que les permitieron a ambos tener un importante logro de

sus metas personales y ser hoy por hoy los saxofonistas y jazzistas colombianos más renombrados, uno dentro y otro fuera del país, para finalmente tomar dichos aspectos como ejemplos ilustrativos que permitan dar algunos lineamientos para la educación musical superior en UNIBAC.

Veamos, como cierre del capítulo, qué aspectos clave encontramos en sus procesos proximales, dentro del microsistema aquí expuesto, que fueron significativos para sus desarrollos como músicos. Agruparemos los resultados aquí encontrados en cuatro categorías, que en conjunto conforman su microsistema en relación a la música. La primera, es su hogar, su entorno más cercano, que va desde la presencia de la música en su familia aún antes del nacimiento de cada uno, hasta que salen del hogar, rondando ambos los 20 años, e inician sus carreras como músicos. Esta la dividimos en dos subcategorías: en una de ellas mostraremos la presencia de la música en dicho contexto, cómo esta los rodeaba y los alcanzaba, independientemente de su relación con ella, es decir, independientemente de su agencia; en la otra expondremos la forma en que cada uno de ellos se vinculó directamente con la música, practicándola, disfrutándola, escuchándola, o estudiándola, como sujetos activos. En la segunda categoría describiremos sus diversas formas de aprendizaje, tanto empírica, autodidacta e informalmente, como de manera formal a través de clases de música (ya sea por profesores particulares, o directamente en la Universidad, fundamentalmente en su paso por Berklee). En la tercera nos centraremos ya en su ejercicio profesional de la música: con quiénes tocaron, qué tipos de música y en cuáles espacios. Finalmente, miraremos, en relación con todo lo anterior, qué significado le ha dado cada uno de nuestros personajes a la música, cómo la entienden y cuáles han sido sus metas personales como músicos y artistas. En todos estos aspectos encontramos múltiples coincidencias en ambas historias de vida, pero también múltiples diferencias que fueron fundamentales para sus posteriores desarrollos y obras. Empecemos.

1. En el hogar.

- 1.1. Presencia de la música.

Como vimos en ambas biografías, son muchas las similitudes en el microsistema que se presentan en ambos personajes y que contribuyeron positivamente a su desarrollo como músicos. Tanto Justo como Antonio nacieron en familias con una fuerte tradición musical, ya que entre sus familiares encontramos tíos, abuelos, padres, padrastros, padrinos, padres adoptivos, y hermanos músicos. Almario, en particular, es hijo de una tradición que tuvo fuerza más o menos hasta la década de 1960 en la cual la música es un oficio que se transmite de generación en generación (Velásquez Ospina 2018).

Desde que ambos tienen memoria, recuerdan la presencia de música en vivo en sus hogares. En el caso de Justo la imagen de la banda de Pello Torres, quienes practicaban en el patio de la casa de su abuela, en la cual vivía, y en el caso de Arnedo con el vívido recuerdo de su padre practicando todas las mañanas con su saxofón.

Justo, sin embargo, pasó sus primeros años sin escuchar discos, ante la falta de luz en su primer hogar, luego en Barranquilla sí tuvo acceso a algunos pocos discos que llevaba su hermano Alex Acosta, y él solo adquirió unos más en su estadía en Medellín, sin embargo, Justo sí siente la presencia frecuente de la música en su niñez temprana, no solo por los ensayos de la orquesta de Pello Torres antes mencionados, sino porque lo llevaban también a ver las presentaciones. Por el contrario, Arnedo afirma que la música estaba presente en su hogar en todo momento: o bien a través del saxofón de su padre, de las clases que le daba a su hermano Tico, o bien a través de la escucha cotidiana de radio y discos, ya que su padre adquirió una amplia colección.¹³⁵

Y no solo la música hacía presencia permanente en sus hogares, sino que esta era muy diversa. Los padres (o quienes cumplieran la figura de padres, que en el caso de Almario en una época fue Jorge Rafael Acosta y en otra Licho Almario) de ambos tocaban fundamentalmente lo que Peter Wade denominó Música tropical colombiana (2002), que de por sí era variada, así como músicas populares latinoamericanas que estuvieran de moda en el momento, e incluso algunos temas de jazz popular estadounidense (“un numerito americano”, como los llama Julio Arnedo). Es decir, ambos tuvieron acceso a diversas

¹³⁵ En este sentido, y como ampliaremos más adelante, en términos de Turino (2008), Almario creció experimentando tanto músicas *performativas* como *presentacionales*, mientras que Arnedo más con las *presentacionales* y las *high fidelity*.

músicas en su niñez, desde porros, gaitas y cumbias, hasta temas de jazz de la era del swing, pasando por músicas cubanas y mexicanas, que eran las que más circulaban. En el caso de Arnedo, la diversidad musical fue aún mayor, ya que su padre también era aficionado a la música clásica, y su madre a la balada rock; pero en términos generales ambos crecieron escuchando un amplio abanico de géneros y estilos musicales.

Esta cercanía con diversas músicas, incluso apreciadas en vivo, fue central en ambos para la formación de su deseo de ser músicos. Tanto Justo como Antonio cuentan un momento de epifanía, en la cual se sintieron “embujados” por la música, atraídos de una manera especial. Justo lo manifiesta siendo muy pequeño, mientras veía una presentación de Pello Torres y su orquesta, y veía la respuesta y el ánimo del público ante su música, mientras que Antonio lo vivió cuando vio la presentación para televisión del grupo de Ellis Regina, momento en el que la maestría y novedad de la música lo asombraron.

De igual manera, ambos manifestaron un momento de epifanía producido por la escucha de un disco. En el caso de Justo esta se dio cuando su “hermano” Álex Acosta lo puso a escuchar un disco del saxofonista Cannonball Adderley, mientras que en el caso de Antonio fue cuando escuchó el tema “Silver Serenade”, de Horace Silver. En ambos casos, entonces, la posibilidad de escuchar música fue central, y en ambos casos fue a través de un disco de jazz.

La música les llegaba entonces de diferentes maneras: o a través de la práctica de sus padres en el hogar (Jorge Rafael Acosta, Licho Almario y Julio Arnedo), o por la asistencia a conciertos y ensayos, o a través de grabaciones. El contacto con la música, entonces, era permanente, por diferentes medios y de diferentes géneros.

Ambos se enamoraron del saxofón. Si bien estudiaron otros instrumentos (Justo flauta travesa, y Arnedo flauta dulce y guitarra), se identificaron con el saxofón, y en particular con la interpretación del saxofón en el jazz. Recordemos que ambos convivieron con un saxofonista a quien admiraban: Alex Acosta (hermano de Justo) y Julio Arnedo (padre de Antonio).

Para los mundos musicales de Justo y Antonio en su niñez, por tanto, la improvisación era algo natural. Esta se daba tanto en las músicas que hacían las agrupaciones que veían ensayar y en conciertos, como las de Pello Torres, Pacho Galán o Lucho Bermúdez, como

en el jazz estadounidense. Por tanto, practicar e improvisar ellos mismos se convirtió en una de sus formas de hacer música. Veamos a continuación este aspecto: cómo empezaron a hacer música desde su hogar.

1.2. Haciendo música.

Para ambos, la música inició como una diversión. A Almario le regalaron su primer instrumento, un flautín, siendo un niño, literalmente “para que se divirtiera”. A Arnedo no le regalaron ninguno, pero en la casa había varios instrumentos, y pudo tocar la flauta dulce luego de que su hermano Tico la dejó para tocar la flauta travesa. Es decir, desde muy pequeños tuvieron contacto con instrumentos y los pudieron usar.

Sin embargo, pronto a Justo lo empezaron a motivar a que aprendiera, e incluso el estudio de la música se volvió parte no solo de su rutina sino una obligación, ya que su padre adoptivo, Jorge Rafael Acosta, le enseñaba música como parte de su educación integral, aunque siempre, y en esto enfatiza Almario, lo hacía de manera muy amorosa. A Antonio, por el contrario, no lo animaron a estudiar, sino que explícitamente lo desalentaban a hacerlo, aunque tampoco se lo prohibían, y por tanto empezó a aprender solo, de manera autodidacta, primero guitarra, luego flauta dulce y más adelante bajo eléctrico. Mientras a Justo le enseñaban a leer partituras, y lo hacían practicar improvisación, Arnedo aprendía solo, viendo las clases de su padre a su hermano, improvisando solo, con la guitarra, e incluso aprendiéndose *standards* del jazz a oído, a través de los discos. Ambos, entonces, estudiaron desde muy pequeños música, y aprendieron a leer partituras y a improvisar, pero Justo de manera dirigida, con profesor, con metodología y con disciplina, mientras Antonio lo hacía “al escondido”, de manera empírica, sin metodología ni disciplina.

A pesar de estas diferencias en el estudio y aprendizaje (obviamente tuvo que ser mucho mayor el de Justo que el de Antonio en estos primeros años), ambos empezaron a trabajar como músicos siendo aún adolescentes y como resultado del entorno familiar: Justo, primero tocando en los intermedios de la orquesta Italian Jazz y luego con su propia orquesta, llamada El Combo Di Lido, organizada por su padre Licho; Antonio, tocando en dueto con su hermano Tico, en misas en la iglesia del barrio, y luego música clásica antigua con el grupo Heptacordio. Aunque son contextos, músicas y experiencias muy diferentes,

lo que nos muestran en común es que nuestros personajes desde muy jóvenes se iniciaron profesionalmente como músicos, con todos los aprendizajes que ello conlleva.

En resumen, resaltamos cuatro cosas fundamentales en relación a la música y su hogar: 1) allí tuvieron acceso a múltiples músicas y a través de diversos medios; 2) fue allí donde adquirieron su pasión por las músicas y por el saxofón; 3) el hogar fue el espacio en el cual iniciaron el aprendizaje de la música y tuvieron contacto con sus primeros instrumentos; y 4) fue allí donde consiguieron sus primeros trabajos como músicos. En resumen, ambos tuvieron en este espacio del microsistema condiciones favorables para su desarrollo humano como músicos.

2. Formas de aprendizaje:

A continuación, expondremos las diferentes maneras en las que nuestros personajes aprendieron música a lo largo de sus vidas.

El primer hecho que destaca es que, en términos de tiempo y de cantidad, el mayor aprendizaje musical en las vidas de Justo y Antonio ha sido empírico y autodidacta, por lo que su paso por la academia (en su caso Berklee School of Music), si bien fue central en su formación, no constituye su principal espacio de aprendizaje.

Ambos iniciaron prácticamente jugando con los instrumentos que tenían a la mano (flautín uno, y flauta dulce y guitarra el otro). Sin embargo, en Almarío fue una constante contar con maestros que le enseñaran: primero, en Barranquilla, siendo un niño, tuvo un importante espacio de formación con su padre putativo Jorge Rafael Acosta, que duró más o menos un lustro (entre los 6 y 11 años) en donde adquirió los conocimientos básicos musicales y de interpretación del saxofón, tanto a través de músicas populares como los pasillos y los porros, como a través de la música clásica, por medio de las obras que tocaba con la Banda Departamental; luego, en Medellín, siendo adolescente, estudió otro tiempo con Gabriel Uribe, quien se concentró en enseñarle la técnica del instrumento a través de la música clásica; y más tarde tuvo la tutoría de su hermano putativo Álex Acosta. En contraste, Arnedo nunca contó con una rutina de estudios hasta después de los veinte años que adquirió su saxofón y se dedicó a la música, y tampoco contó con un maestro hasta su

estadía en Berklee, y por tanto su aprendizaje ha sido fundamentalmente empírico y autodidacta.

A pesar del constante acompañamiento con el que contó Justo en sus primeros años para el aprendizaje de la música, él también resalta como algo central su aprendizaje empírico y autodidacta. Sin embargo, ambos utilizaban estrategias de aprendizaje diferentes. Mientras Justo cuenta que cuando estaba joven le gustaba sacar a oído solos de saxofón, aprendérselos y copiar ideas para utilizarlas en sus improvisaciones (mencionó específicamente el solo de saxofón de Stan Getz en el Bossa Nova “Desafinado”), Arnedo cuenta que nunca ha sacado solos ni copiado frases, sino que su principal forma de estudiar era tocando “con los discos”, escuchando a los músicos en vivo o en las grabaciones, tocando a la vez y dialogando con ellos. No obstante estas diferencias, que se evidenciarán en su forma de improvisar posterior (como ahondaremos en el siguiente capítulo), lo que resalta de ambos es una forma de estudiar que privilegia lo auditivo a lo escrito, desarrollando por tanto el oído musical, el lenguaje musical y la musicalidad, algo que va mucho más allá de la información contenida en una partitura (Seeger 1958; Ochoa 2016a).

El oído musical lo desarrollaron desde muy pequeños. Almario, por ejemplo, mientras alternaba improvisaciones con Jorge Rafael, y Arnedo, sacando en la guitarra las melodías de solos de Miles Davis, en temas como “All Blues” (Miles Davis) que, por ser lentos, le eran técnicamente asequibles. Sin embargo, mientras Almario desarrolló muchísimo el oído melódico, sacando solos de saxofonistas, Arnedo desarrolló significativamente el oído armónico, quizás producto de su aprendizaje con la guitarra, en la cual Arnedo aprendió a acompañar diversos temas como boleros, bossa novas y standards del jazz, aunque a un nivel amateur.

Otro aspecto central en su formación fue la constante práctica y presentación grupal. Como plantean Faulkner y Becker (2011), es allí, en la práctica grupal en la cual se adquieren, a través de múltiples estrategias como la imitación y la escucha, diversas capacidades musicales. Ambos, incluso desde antes de dedicarse a la música, y durante toda su carrera, han participado constantemente en agrupaciones y se han acompañado de buenos músicos, generalmente con mayor nivel que el de ellos mismos. Esto se puede decir de Justo, desde su participación en la Italian Jazz y la Orquesta Cumbia Colombia, hasta su participación

con la Orquesta de Duke Ellington y su inclusión en el grupo de Mongo Santamaría. En el caso de Arnedo, es evidente desde su inicio en Macumbia, con Francisco Zumaqué, hasta su cuarteto con Ben Monder, Jairo Moreno y Satoshi Takeishi, pasando por los grupos Boranda y Vox Populi. Tocar con músicos, y con buenos músicos, constituyó una de sus principales formas de aprendizaje.

Sin embargo, ambos han visto esta práctica grupal de manera diferente: por un lado, mientras Justo inició tocando en fiestas y clubes sociales, y por lo tanto la música era un trabajo vinculado directamente con la industria del entretenimiento, Antonio inició tocando en misas y para recitales, por lo que se vinculaba más con lo estético, lo trascendental y con la búsqueda de la belleza, que con el entretenimiento; de otro lado, mientras para Almario esto eran espacios de trabajo, aprendizaje y colegaje, para Arnedo lo eran también de búsqueda de sonoridades y experimentación.

Ambos, entonces, lograron tener un alto nivel musical y en el saxofón antes de ingresar a Berklee. En el caso de Arnedo, este nivel claramente lo adquirió de manera autodidacta, con la práctica grupal y la compañía de destacados músicos, y para el caso de Justo, a estas estrategias se les suman las clases recibidas con renombrados maestros. Veamos ahora brevemente lo que contaron de su aprendizaje en tan importante instituto.

Como dijimos, su proceso de aprendizaje en la academia (en ambos casos Berklee School of Music, en Boston), si bien fue central y significó un salto exponencial en sus capacidades como músicos y saxofonistas, fue, en algunos sentidos un espacio minoritario. Es decir, a pesar de lo importante que haya podido ser el paso Berklee en la vida musical de ambos personajes, este paso fue tan solo de dos años, mientras que sus procesos de aprendizaje se podrían contar no en años sino en décadas. Tanto Justo como Antonio habían estudiado muchos años antes de ingresar a Berklee, y por tanto en ambos el paso por dicha institución se podría entender no como sus estudios de pregrado, sino que tienen la calidad y significación de estudios de posgrado. En otras palabras, más que aprender allí a ser músicos o saxofonistas, se especializaron en ello, adquiriendo una experticia superlativa.

Si bien ambos estudiaron dos años, se graduaron y mencionan como su principal profesor al afamado docente de saxofón Joseph Viola, sus estudios fueron diferentes. Almario no estudió saxofón como su materia principal, sino composición. En el caso de Arnedo,

aunque el saxofón sí era lo principal, sus estudios se llaman *Performance*, ya que le exigían no solo el dominio de unas habilidades con el instrumento, sino aprender todo lo relacionado con el montaje de un concierto: desde la selección del repertorio y los músicos acompañantes, hasta aspectos logísticos como la consecución del espacio, del sonido y luces requeridos, y la publicidad del evento.

Berklee les significó, por primera vez, estar inmersos no solo en un mundo del arte del jazz, sino en uno de los mejores del mundo. Allí estaban rodeados de excelentes músicos, docentes y compañeros, y fue por tanto el espacio en el cual hicieron los más importantes contactos para su futuro inmediato: Almario integró las agrupaciones de Duke Ellington y de Mongo Santamaría gracias a su paso por Berklee, así como fue allí donde Arnedo empezó a esbozar la conformación de su música y su cuarteto.

Igualmente, los conocimientos adquiridos en Berklee fueron muy significativos para ambos. Arnedo incluso cuenta que aún está desplegando los conocimientos que le dejó Joe, y que aún sigue madurando y dándole significado a muchas de las enseñanzas adquiridas en su paso no solo por Berklee sino por la vida musical de Boston. En particular, recuerda como fundamentales las enseñanzas de la técnica del saxofón que le dejó Viola, quien había recibido con él a un talentoso y experimentado alumno, pero que carecía de algunos conocimientos básicos del instrumento, como su correcta postura corporal o los cuidados para su conservación. Almario, por el contrario, no suele mencionar mucho sus conocimientos adquiridos en Berklee. Nombra con mayor facilidad y emoción a Pello Torres, Jorge Rafael Acosta, Antonio María Peñaloza y Alex Acosta como sus grandes maestros, que a Joseph Viola.

Los aprendizajes de Almario en Berklee fueron ambivalentes: por un lado, al afirmar que estudiaba mucho en esa época, muestra lo motivado que estaba, aprendiendo cosas que no eran habituales dentro de las músicas que había interpretado hasta el momento, como el uso de compases de amalgama; sin embargo, como recuerda la anécdota con su abuela, estos conocimientos, al salirse de las convenciones de las músicas populares con las que había crecido, eran de difícil comprensión y asimilación para el espectador, algo que iba en contra de su forma de ver la música y por tanto fueron conocimientos a los que les restó valor.

¿Y cómo les enseñaba Joseph Viola? Recordemos las palabras de Antonio: “Joe combinaba el estudio de métodos y ejercicios con el aprendizaje en la práctica, en el hacer, a través de la creación y la escucha”. Así les enseñó a ambos: practicando, haciendo, creando, escuchando, empleando un aprendizaje más aural que racional. Escuchando cómo cuentan sus rutinas de estudio, es asombroso lo similares que son, metodología que Arnedo le atribuye a Joseph Viola. Ambos manifiestan que hacen ejercicios para la sonoridad del instrumento, y luego se dedican un buen tiempo a explorar combinaciones de intervalos y armonías. Cuando se cansan, estudian algún tema en particular, que puede ser tanto de música popular como de música clásica (ambos mencionaron un ejercicio de Bach), para luego practicar-jugar a la improvisación. Aquí vemos que ambos se concentran en dos aspectos centrales para el estudio del saxofón desde la academia: el énfasis en el timbre del instrumento, y en la armonía. Brilla por su ausencia, por tanto, la alusión al estudio del ritmo y del fraseo.¹³⁶ Y vemos también que el estudio, lejos de ser un esfuerzo o un sacrificio, lo hacen principalmente a través del disfrute y la exploración.

Finalmente, podemos decir que su paso por Berklee fue fundamental, no solo por los conocimientos adquiridos, por las músicas y músicos conocidos en su estancia, sino también por las condiciones y facilidades que les brindaba. Es decir, el estar en Berklee, becados, significó el momento de la vida de ambos en el que más se pudieron concentrar en el estudio de la música. Según Arnedo, quien tenía una familia y viajó con ella a Boston, por primera vez se pudo dedicar casi 100% a pensar en la música, a estudiar música. En el caso de Almario, no pensaba en otra cosa, y se la pasaba en los cubículos de la escuela practicando, incluso en las noches.¹³⁷

¹³⁶ Esto, como lo veremos en los dos siguientes capítulos, tiene dos lecturas: una que considero errónea y una acertada. La primera es que se puede pensar que el ritmo y el fraseo no son elementos relevantes para ellos, lo cual no considero acertado. La segunda lectura, y es la que propongo, es precisamente lo contrario: que tienen tanto talento rítmico y musical, que no necesitan estudiar estos aspectos, es decir, rítmicamente tienen muchos recursos y habilidades, y gran dominio de los distintos lenguajes musicales, por lo que se concentran en la sonoridad y la armonía. Sin embargo, una tercera lectura es que no mencionan el estudio del ritmo no porque no lo estudien, sino porque este ha sido subvalorado desde la academia y por tanto no tienen un método definido para su práctica ni suelen verbalizar la manera en la que abordan su estudio.

¹³⁷ Como hipótesis, considero que hay otro elemento que quizás contribuyó significativamente a su dedicación y disciplina en el estudio de la música y el instrumento, y es que al parecer ambos se refugiaron en el estudio como salida a problemas personales y familiares, y en particular ante una relación conflictiva con la figura paterna. Recordemos que Justo no tiene el apellido de su padre biológico y que su padre putativo falleció siendo un niño, de manera que tan solo a los 11 años de edad, y por pocos años, vivió con su padrastro.

3. La profesión:

Daremos ahora un repaso por la manera en la que nuestros personajes, según lo visto en sus biografías, han ejercido la música.

Como ya señalamos, ambos, desde muy temprana edad, han trabajado como músicos siendo quizás este su principal espacio de práctica musical. ¿Qué géneros tocaban? Así como escuchaban y tenían acceso a diversos géneros de músicas populares, además de jazz y música clásica, de manera semejante han sido eclécticos en sus trabajos: boleros, bossa novas, salsa, vallenato, rancheras, pasillos, bambucos, cumbias, porros, músicas brasileras, funk, fusion y jazz han hecho parte de sus repertorios. Es decir, la versatilidad y diversidad de estilos ha sido una característica de su producción.

Así como son versátiles y diversos en los géneros que han interpretado, así lo son en su quehacer musical: ambos son, no solo saxofonistas, sino también compositores y productores, y ambos han trabajado en diversos campos: no solo liderando sus propios proyectos, sino también como músicos de sesión, como productores, y en los últimos años como docentes. Desde la interpretación musical también son versátiles: ambos interpretan los saxofones soprano, alto y tenor, y además Almarino interpreta flauta traversa y clarinete, y Arnedo flauta caucana y gaita. Igualmente variados han sido sus espacios de trabajo, que incluyen desde lugares informales para la amenización de eventos sociales como hoteles, bares y clubes, hasta espacios institucionalizados para la cultura como teatros y universidades. Esta diversidad de estilos, instrumentos, labores y espacios les ha facilitado y abierto puertas para la inserción en sus mundos de arte.

A pesar de esta diversidad de géneros y estilos musicales por los que se han movido, en realidad ninguno de los dos ha tenido grandes cambios o rupturas en su propuesta musical, sino que han hecho un recorrido que, aunque ha implicado cambios en la estética, en la técnica, o en las convenciones empleadas, estos han sido graduales, progresivos, y por tanto

En el caso de Arnedo, su padre era un poco uraño y distante, y siempre lo alejó explícitamente de la música, su gran sueño. Este refugio en la música ante problemas familiares y con la figura paterna se dio explícitamente en los dos más importantes saxofonistas del jazz: Charlie Parker (Giddins 1987) y John Coltrane (Porter 1999), sin embargo, es un tema de orden estrictamente psicológico que escapa a los alcances e intereses de la presente investigación.

han permitido un estilo propio que es producto de años de maduración. Arnedo, desde que inició con Macumbia, ya mezclaba jazz con músicas colombianas (así lo hizo en Clásicos de la Provincia, y en sus conciertos antes de estudiar en Berklee). Para Almario también fue un cambio siempre gradual: de música tropical colombiana, a latin jazz (con la cumbia Colombia primero y luego con Mongo Santamaría), y del latin a la salsa (Tito Puente e Ismael Rivera); luego entró al R&B y funk (con Roy Ayers) y de allí al jazz mainstream (Freddie Hubbard). Cada paso fue a una música relativamente cercana. A pesar de las grandes diferencias entre las músicas del caribe colombiano que se encuentra en un extremo de estos géneros, y el jazz que estaría en el otro, son músicas que, como ambos reconocen (y como lo expusimos en el capítulo I), comparten diversas convenciones y son más cercanas de lo que se suele imaginar.¹³⁸

Si bien, como ahondaremos en el siguiente capítulo, ambos son artistas con una producción discográfica propia importante, económicamente esta no ha constituido su principal fuente de ingresos. Durante el periodo de tiempo comprendido en esta investigación (hasta 2001), estos han provenido fundamentalmente de presentaciones en conciertos y de grabaciones en estudio, siendo particularmente relevante el caso de Justo Almario en este último ítem, ya que su versatilidad, calidad técnica y profesionalismo le han permitido incluso participar como intérprete en la banda sonora de reconocidas películas de Hollywood. Posteriormente al rango temporal de esta investigación, ambos se vincularon como docentes de planta a reconocidas universidades, lo cual les brinda una importante estabilidad económica.

Un hecho a destacar en ambas trayectorias de vida, es que ambos son personas proactivas, emprendedoras, que han liderado proyectos. Esto es más notorio en el caso de Arnedo, quien, como vimos, narra con especial emoción la organización, planeación y realización de diez conciertos autogestionados, en espacios culturales de Bogotá a inicios de la década de 1990, como una experiencia central para su carrera. De igual manera, se requiere una dosis considerable de proactividad y empuje para presentarse a un concurso mundial de saxofón, así como para viajar a estudiar a otro país, ya siendo adulto, aún desconociendo

¹³⁸ Recordemos, en este sentido, la anécdota de Justo Almario cuando, en su primera visita a Nueva Orleans, vio una banda en la calle e inmediatamente asoció su música con la de su región natal. De igual manera, Arnedo explicita estas conexiones entre el jazz tradicional y las músicas afrocolombianas, en particular con las bandas de porros y la chirimía chocona.

el idioma. En síntesis, tanto en su caso como en el de Almario, se requiere de un espíritu emprendedor, sumado a una flexibilidad en el comportamiento, para haber no solo asumido positivamente, sino también generado las diversas transiciones ecológicas por las cuales ambos pasaron a lo largo de su vida, en relación con su desarrollo como músicos. Almario, por ejemplo, si bien no cuenta de la realización quijotesca de conciertos como los que realizó Antonio, la sola anécdota de la forma en que conoció a Edy Martínez –a quien visitó por iniciativa propia y sin conocerlo, al hotel donde se hospedaba en Boston–, evidencia su proactividad.

Finalmente, quiero señalar una idea compartida por ambos, y que les ha abierto muchas puertas, a pesar de poderse ver como una verdad de Perogrullo: para su éxito como profesionales ambos recomiendan, y perdonen la redundancia, actuar con profesionalismo. Las palabras de Almario son contundentes en este sentido. Cuando le preguntamos cuáles fueron sus principales virtudes para insertarse ampliamente en el mundo del arte en Estados Unidos, manifestó: “so you need to be very efficient, taking care of business, not to compete, but to do a good job”. Y por “hacer un buen trabajo”, explica, se refiere a que siempre llega temprano tanto a los ensayos como a las grabaciones y presentaciones, saluda y se despide de todo el mundo con amabilidad, siempre está concentrado y en buena disposición, llega apropiadamente vestido para el evento, se estudia sus partes previamente y da el máximo de sí mismo en cada actividad. Adicionalmente, ni Almario ni Arnedo consumen ninguna sustancia psicoactiva, con excepción de algún que otro trago de licor de manera social, y explícitamente no lo recomiendan. En sus palabras, no se trata solo de ser buen músico, sino también de ser buena persona. Sin embargo, un hecho significativo en relación a su manera particular de posicionarse en el mundo del arte es que en el caso de Almario las personas con las que hablé que lo habían conocido personalmente, siempre, sin excepción, resaltaron primero sus cualidades humanas antes que las musicales; en cambio, en el caso de Arnedo fue al contrario, primó su valoración por su obra. En pocas palabras, en el caso de Justo, solían referirse a él como “una gran persona”, mientras que en el caso de Arnedo decían “es un genio”.

4. El significado de la música:

Como se reconoce desde la psicología (Bargh 2018), la forma en la que actuamos no solo depende de nuestro pasado y nuestro presente, sino también de la visión del futuro. En este orden de ideas, hemos expuesto hasta ahora cuáles fueron sus antecedentes familiares y sus procesos proximales con la música: cómo estaba presente en su hogar, cómo la aprendieron y cómo la ejercieron; pero en este recuento también podemos mirar qué significaba para ellos, y por tanto por qué quisieron ser músicos, qué querían hacer con la música y cuáles eran sus metas, lo cual influyó indudablemente en sus procesos y su desarrollo humano como músicos.

Desde el inicio de la vida de ambos, encontramos importantes diferencias en lo que significaba la música en sus microsistemas. Si bien en ambos casos esta estaba presente en sus cotidianidades, lo hacían de diferentes maneras. Retomando el planteamiento de Becker (2008), Justo experimentó la música desde el punto de vista del artesano, y Arnedo desde la mirada del artista. Es decir, mientras para Justo siempre fue una forma de vivir y de ganarse la vida cuyo fin primordial es la satisfacción del empleador y del público, para Antonio era algo más personal, vinculado a ideas de trascendencia y espiritualidad. Ilustremos el caso de cada uno.

Recordemos que la primera imagen que tiene Justo en su memoria es la de la orquesta de Pello Torres ensayando en el patio de su abuela materna. Es fácil imaginarlo como un espacio no de estudio y disciplina sino de fiesta e integración (de hecho, la preparación de un sancocho costeño acompañaba el evento), acercándose mucho a la conceptualización de Turino de música performativa (2008); un espacio, por tanto, en el cual no hay una separación tajante entre músicos y espectadores, y en el cual la sociabilidad entre los presentes es primordial. La música, por tanto, es un hecho social, vinculado al momento y a la facilitación del tejido social proximal.

Las primeras clases de música que recibió Justo, que fueron impartidas por Jorge Rafael Acosta (su padre putativo) estaban marcadas por el estímulo, el afecto y el disfrute. El estudio de la música siempre siguió haciendo parte de su vida, sin un cuestionamiento vital del por qué, el para qué, o su futuro en la misma. Al llegar a Medellín fue igual: su padrastro lo animó a seguir con la música, le consiguió un profesor particular (Gabriel Uribe), lo llevó a trabajar con él en la Italian Jazz y luego conformó una orquesta en la que él hacía

parte. Desde entonces no pensó en una alternativa diferente y siempre concibió la música como un oficio con el cual vivir bien y alegrar a las personas. Recordemos que sus primeros espacios de presentación, y durante toda su estadía en Colombia, fue en fiestas privadas en hoteles y clubes sociales. En síntesis, la música como oficio y diversión, y perfectamente en armonía con la visión de quien en su momento hiciera las veces de padre. No había ningún conflicto con ser músico y, por tanto, no era necesaria una reflexividad que justificara serlo.

El caso de Arnedo, como vimos, fue diferente. Si bien también era consciente de la música como un oficio, la visión del artista artesano, planteada por Becker, no era bien vista en su hogar. Esto se materializaba en la manida frase de su padre: “música no”. La música, solo como oficio, era para su padre una profesión desagradecida, que implicaba múltiples renunciaciones, sacrificios y esfuerzos y brindaba pocas posibilidades de realización personal.¹³⁹ Mientras que Justo vivía la música desde pequeño en medio de un sancocho y una rueda de fandango, Antonio recuerda es estar sentado al lado del tocadiscos, solo o con su padre, escuchando diversas músicas, el jazz entre ellas. Mientras Justo se emocionaba viendo la reacción de los bailarines ante un solo de trompeta en un porro, Arnedo contemplaba las improvisaciones de Miles Davis.

Igualmente diferentes fueron los contextos y músicas de sus primeros trabajos. Antonio no inició tocando músicas bailables ni en fiestas privadas, sino música religiosa o clásica antigua, en la iglesia de su barrio o en la Universidad, música, por tanto, de carácter sublime y para la escucha. De manera que, en su caso, si la música como oficio no era una opción

¹³⁹ Esta reacción adversa ante la música como profesión, motivada por la difícil e inestable situación laboral, no es algo infrecuente. De manera similar, Juan Formel, el fundador y director de la emblemática orquesta cubana Los Van Van, en entrevista a Padura, afirmó: “Yo vengo oyendo música y viendo hacer música desde que nací, porque mi padre era copista, arreglista, pianista, flautista, en fin, una gente con toda una formación de oficio, que también fue, precisamente, la primera persona que trató de alejarme de la música. Él sabía muy bien, porque lo había sufrido en carne propia, cómo vivía aquí el músico, y trató de que yo fuera otra cosa, quizás médico” (Padura 2019, 142). En el mismo lo manifestó el legendario trombonista colombiano Gustavo García, más conocido como Pantera: “Para mí últimamente ha sido difícil vivir de la música porque no soy serenatero, no me interesa tocar para el mejor postor, en restaurantes ni cosas así. Me gusta tocar para gente que disfruta la música. Me cuidé de que ningún hijo mío fuera músico para que no fuera a pasar lo que yo vivo” (Alvarado 2014, 146).

aceptable en su hogar, su justificación estaba en la música como arte, como algo sublime y trascendental. De manera que Arnedo, al parecer, siempre quiso ser músico, aún sin ser consciente de ello, y por tanto fue cuando vio la opción, representada en Satoshi, Juan Vicente Zambrano y Kike Santander, de ejercerla no solo como un artesano sino como un artista (opción que su padre no encontró) –es decir, cuando vislumbró la posibilidad de un mundo de arte en el cual se pudiera insertar–, que decidió dedicarse a ello.

A pesar de sus visiones diferentes de la música, ambos escogieron el saxofón como su instrumento principal. Fue este un instrumento muy presente y cercano en sus vidas, ya que era el que tocaban Julio Arnedo (padre de Antonio) y Alex Acosta (hermano putativo de Justo). A partir de esta decisión, era apenas lógico que ambos se hubieran interesado por el jazz, ya que este ha sido el principal género en el cual se ha desarrollado el saxofón: allí encontramos a la mayoría de los más destacados saxofonistas de la historia, desde Charlie Parker y John Coltrane hasta Michel Brecker. El jazz, y más aún en las épocas de estudio y aprendizaje de nuestros personajes, era el género en el cual encontrabas los mayores despliegues con el instrumento: diversidad de timbres, de colores, de técnicas, de sonoridades, de articulación, de adornos, de fraseos. Y en el jazz estaba una gran producción con el saxofón, y una gran diversidad de estilos, así como el mayor nivel de virtuosismo y destreza instrumental al cual tenían acceso. Por tanto, no es coincidencia que los momentos de epifanía que ambos sintieron con la música siendo niños haya sido precisamente con saxofonistas de jazz: Cannonball Adderley en el caso de Justo, y Junior Cook, en el caso de Antonio.

Además, el jazz era hasta la década de 1990, como lo vimos ampliamente en el capítulo I, sinónimo de modernidad. De igual manera el saxofón. Este instrumento, desde su llegada a Estados Unidos, y su posterior difusión a diversidad de músicas populares en el mundo, representaba la modernidad misma (Segell 2015); recordemos las palabras de Justo cuando escuchó al destacado intérprete del saxo alto Cannonball Adderley, testimonio que suele repetir en sus entrevistas: “el saxofón se escuchaba como un pajarito al cual le abren la jaula, y el pajarito [sale] volando libremente” (Almario 2020c, sec. 15:56-19:58). Es clara allí la visión moderna del instrumento, modernidad que no solo representaba el jazz y el saxofón, sino que era también de alguna manera compartida por las músicas del Caribe colombiano con las que habían crecido, como plantea Wade (2002). Pero el saxofón, a la

par de ser un instrumento moderno, y más aún dentro del jazz, era un instrumento habitual y cercano para ellos, no solo porque lo interpretaban Julio y Alex, sino por su presencia en las músicas del Caribe colombiano que hacían parte de su cotidianidad, donde también era un instrumento símbolo de modernidad, significado que lo había vuelto central en los formatos de big band, pero que lo ha excluido hasta hoy del formato de banda sabanera de porros (Alviar Cerón 2022). Por tanto, el énfasis en el estudio del jazz en nuestros dos personajes era algo lógico, de acuerdo al instrumento que escogieron y a su afán por aprender.

Pero, aunque ambos escogieron el jazz, y en ambos este género les proporcionó herramientas para desarrollarse como instrumentistas, ¿qué era y qué significaba el jazz para ellos además de la modernidad? Recordemos que en el capítulo I ilustramos de manera extensa que son diversas las músicas a las que se les ha llamado jazz, e incluso que el término se ha entendido de muy diversas maneras, según la época y el lugar. Para Almario, acorde con su época y su momento histórico, aprender a tocar jazz como lo tocaban los “gringos” era su principal meta: “[i]yo] quería aprender eso! Yo llevaba la música del Caribe dentro del corazón, pero quería aprender a tocar jazz”, afirmó. Y eso mismo le decía su gran maestro Antonio María Peñaloza, quien explícitamente le aconsejaba juntarse solo con “gringos”, con “monos estadounidenses”, hasta que aprendiera a tocar como ellos, lo cual era una meta muy ambiciosa y difícil de alcanzar en la época (años 70). Para Antonio, si bien el jazz era un gran referente, su meta no era dominar el género, sino utilizarlo como herramienta para desarrollar su propia propuesta estética, que bebiera de las técnicas, posibilidades y herramientas que el jazz le brindara, pero anclado en las músicas locales con las que había crecido.

En sus biografías, que nos ilustran los microsistemas en los cuales desarrollaron sus procesos proximales en relación a la música, también encontramos otros elementos identitarios que los diferencian, pero que son resultado de sus relaciones con otras capas de la teoría ecológica aquí expuesta, es decir, con la relación entre el microsistema, el exosistema, el macrosistema y la obra, y por tanto ahondaremos en ellos cuando desarrollemos el mesosistema, que mira las relaciones entre estos niveles.

Coda

Luego de describir la vida musical de ambos artistas como forma de comprender su microsistema, expusimos los principales hallazgos agrupados en cuatro categorías: la presencia de la música en su hogar, sus formas de aprendizaje, el ejercicio de la música como profesión, y los significados que cada uno le otorga. Todas las semejanzas y diferencias aquí descritas nos ilustran en términos generales cómo Almario y Arnedo desarrollaron diferentes comprensiones y desarrollos de su carrera musical. En términos de Becker (2008), el primero más cercano a la idea del profesional artesano, y el segundo del profesional artista. Estas diferencias tuvieron que marcar igualmente el desarrollo de su obra, que será el tema del siguiente capítulo, para luego, teniendo ya una mirada del macrosistema (capítulo I) el microsistema (capítulo II) y la obra (capítulo III), mirar el mesosistema que los relaciona.

CAPÍTULO III. LAS OBRAS: Descripción y análisis de las obras de Justo Almarino y Antonio Arnedo a partir del concepto de *convención*¹⁴⁰

While no one here take lightly the serious issues of asymmetry and ‘cultural imperialism’ raised by the ubiquity of jazz and its associations with U.S. economic and military hegemony, [...] people around the world have been actively constructing their own systems for performing, understanding, evaluating and discussing jazz. Tough for many it was emblematic of the annihilation of indigenous social, cultural, and aesthetic value systems, jazz has for others enabled a rediscovery, redefinition, or renewed appreciation of local traditions, which then were marshalled to broaden and transform the music’s expressive capacities (see Ballantine 1993, 23; Atkins, 2001, 248-55).
Taylor Atkins (2003b)

Introducción

Luego de dedicar un capítulo a comprender el jazz y sus distintos significados (exo y macrosistema), tanto en Estados Unidos como en Colombia, capítulo que nos sirve para comprender el Mundo del Arte a través del cual construimos y leemos la vida y obra de nuestros artistas, y un segundo capítulo en el que hicimos un repaso por sus vidas musicales (microsistema), pasaremos ahora a describir y analizar su obra, la cual se comprende como consecuente con su desarrollo humano.

¹⁴⁰ Nos referimos al concepto planteado por Howard Becker en su trabajo *Mundos del Arte* (2008), que expusimos brevemente en la introducción y el cual ampliaremos en este capítulo.

Como bien plantea Becker (2008), la mayor producción de los músicos no se concreta en materiales como discos o sencillos (sean estos lanzados en soportes físicos como Cds o virtuales como plataformas de streaming), sino que se da en productos por lo general efímeros como ensayos, conciertos o presentaciones públicas. En el caso particular del jazz, las *jam session* constituyen también un espacio central. En este sentido, es imposible acercarse a un buen porcentaje de la producción musical de los artistas, ya que precisamente por su carácter fundamentalmente efímero no tenemos acceso a este tipo de producciones. En nuestro caso, vemos que la cantidad de horas de presentaciones públicas y privadas que ha realizado un artista como Justo Almario, en sus más de 40 años de vida profesional, quizás pueda contarse en miles, de las cuales la inmensa mayoría no quedaron registradas en productos para su reproducción, y por tanto no tenemos acceso a dicho material. En consecuencia, proponer un análisis de la totalidad de su producción musical es imposible, tanto por la extensión de la misma como por la inaccesibilidad a la mayoría de ella.¹⁴¹

En el caso de Almario, si reducimos el corpus de su obra tan solo a las que tengamos acceso (ya de por sí un número considerablemente reducido de su producción musical), estamos hablando de más de 100 participaciones como saxofonista en discos de diferentes artistas, así como numerosas presentaciones en vivo disponibles en YouTube, lo que en conjunto constituye igualmente un corpus que desborda los alcances del presente trabajo.

Por tanto, limitaremos la obra que analizaremos a continuación a la que figura bajo su propio nombre,¹⁴² hasta 2000, año de corte de esta investigación debido a que, como hemos

¹⁴¹ Siguiendo la propuesta teórica de Turino (2008), la gran mayoría de producción musical de nuestros personajes, y en general del jazz, corresponde a lo que él denomina *Participatory* y *Presentational Performance*. Las prácticas participativas en el jazz serían las *jam session*, mientras que las prácticas presentacionales serían los conciertos. En términos de cantidad de horas estos constituyen los principales espacios de presentación dentro del jazz. Las grabaciones corresponden únicamente a lo que Turino denomina *High Fidelity*, que son las que buscan plasmar en un documento una imitación lo más cercana posible a las presentaciones ya sea participativa o presentacional y, reiteramos, aunque constituyen una porción menor de la producción de ambos artistas, son las que abordaremos en este capítulo por su posibilidad de reproducción y estudio, y por que son las que condensan y difunden sus propuestas estéticas (la cuarta posibilidad la denomina Turino *Studio Audio Art*, y sería una propuesta sonora realizada dentro del estudio que no busca representar ni el *participatory* ni el *presentational performance*).

¹⁴² Es decir, son discos que figuran a nombre de Justo Almario o Antonio Arnedo, y no en los cuales aparecen como *sideman* (acompañantes).

dicho, es el año en que Antonio Arnedo publicó el cuarto y último disco con su cuarteto, discos que lo posicionaron como el principal artista no solo del jazz en Colombia, sino de lo que se entendió desde entonces como Jazz colombiano. En este lapso de tiempo Justo Almario publicó 87 obras en diez discos y Antonio Arnedo 52 obras en cuatro discos. Consideramos que al ser esta la obra producida a su nombre, constituye una producción en la que están más implicados en la estética, el uso de convenciones, el proceso de producción y el de posproducción, y por tanto en el resultado final, por lo que constituyen en conjunto una muestra significativa.

Este capítulo consiste entonces en el análisis de este corpus. Presentaremos primero el marco teórico y el tipo de análisis propuesto, que se basa en las ideas planteadas por Howard Becker en su libro *Los Mundos del Arte* (2008), en particular en su idea de las convenciones y de cómo el artista se posiciona en un mundo del arte a partir del uso de las mismas.¹⁴³ Luego, describiremos de manera general la producción discográfica de cada uno, para dar paso a una descripción de las convenciones que cada artista ha usado, y cómo las ha usado, en su obra, tomando como género musical el jazz, entendiéndolo en su diversidad, como lo expusimos de manera extensa en el primer capítulo. Es decir, ahondamos allí en que la palabra jazz es un término sombrilla que abarca diversas músicas, estilos y convenciones, lo que permite que las obras de Almario y Arnedo, a pesar de sus enormes diferencias, se conciban como obras de jazz, de manera que, aunque compartan algunas convenciones que las inscriben bajo dicho término, difieren en muchas otras. La descripción y análisis de estas convenciones, tanto las compartidas como las diferentes, y su relación con el mundo particular del jazz en el que cada uno está inserto, lo haremos siguiendo las posibilidades sugeridas por Becker –*artista integrado, artista rebelde, artista popular y artista ingenuo* (2008)– constituyen el centro de este capítulo.

Una vez concluido, en el siguiente pondremos en diálogo la información que nos brindan estos tres capítulos iniciales –contexto, vida y obra– para analizar y comprender la manera en que nuestros personajes, a partir de las posibilidades planteadas para la aculturación

¹⁴³ Si bien la propuesta teórica de Becker de las convenciones como forma de analizar la obra la mencionamos en la introducción, aquí la ampliamos ya que es este el capítulo en el que nos centraremos en su uso.

propuestas por la teoría de la psicología transcultural (asimilacionista e integracionista) (Berry 1997). Si en el capítulo anterior concluimos que, en términos de Becker (2008), Almario era un profesional artesano y Arnedo un profesional artista, y en este, nuevamente retomando a Becker, concluiremos que la obra de Almario es fundamentalmente la de un artista integrado, mientras que la de Arnedo se acerca a la de un artista rebelde, en el siguiente capítulo veremos que, en términos de su proceso de aculturación según la psicología transcultural, el primero ejerce una postura *asimilacionista* y el segundo *integracionista*.

Las convenciones.

Plantea Becker que la obra artística siempre se desarrolla dentro de unas convenciones: de duración, de materiales, de recursos, de lenguajes. Son las convenciones empleadas las que la insertan o no en determinados géneros musicales o mundos del arte; esta inserción, orienta y limita las convenciones posibles. A modo de ejemplo, lo convencional para una sinfonía es que dure varias decenas de minutos, sin embargo, este tiempo es impensable en general para las músicas populares.

Una *convención* es una forma estandarizada de realizar algo. A pesar de que se podría realizar de muchas otras formas, la convención permite el trabajo en conjunto, el diálogo, y facilita la inteligibilidad y la comprensión al seguirla. Las convenciones son centrales para la conformación y comprensión de un mundo de arte. Así lo resume Becker: “El arte es social en el sentido de que se crea a partir de redes de personas que actúan juntas, y propone un marco para el estudio de los diferentes modos de acción colectiva con la mediación de convenciones aceptadas o nuevas” (2008, 408). Si bien su teoría se enfoca en entender redes de cooperación, también aborda de forma amplia la manera en que las personas se adscriben a estas redes, llamadas *mundos de arte*. Becker no solo se concentra en ver cómo funcionan estos mundos, que brindan los recursos y límites dentro de los cuales se generan las redes de cooperación, sino que da un marco de cuatro posibilidades para para que los artistas se inserten en ellos a partir del uso de sus convenciones. Estas posibilidades son: artistas integrados, rebeldes, populares (folk es el término en inglés) e ingenuos, aclarando que “estos términos no describen personas, sino la posición de estas

en relación con un mundo de arte organizado” (Becker 2008, 265). A continuación, describiremos cada una de estas posibilidades:

Artistas integrados:

Becker define al artista integrado como alguien que conoce las convenciones, y tiene las habilidades y la disposición para seguirlas. Es, por tanto, alguien que se inserta sin dificultad alguna en el mundo del arte, alguien que cumple su rol como se espera que lo cumpla y a su vez espera de los demás el mismo seguimiento de las convenciones. Este seguimiento de las convenciones facilita la realización, distribución y recepción del trabajo artístico.

Becker plantea dos posibilidades como resultado de este seguimiento de las convenciones: por un lado, considera que al no introducirse material novedoso sino simplemente al limitarse a reproducir unas convenciones preestablecidas, la obra carezca de interés para el público; pero también puede ocurrir que

al basarse en una historia compartida de problemas y soluciones, los profesionales integrados pueden producir un trabajo que resulte comprensible y reconocible a los otros, pero sin que sea tan reconocible y comprensible como para no ser interesante. Pueden generar incertidumbre en un público informado respecto de cómo van a proseguir porque el trabajo no tiene por qué ser la mera repetición de movimientos rituales. Conocen muchas formas de manipular los materiales estándar para crear efectos emocionales y artísticos” (Becker 2008, 268).

Plantea Becker que las condiciones de trabajo no son siempre fáciles para los artistas integrados. Resulta tanta la especialización, tan exigente y competitiva, y con tantas posibilidades de ejercerla, que requiere de mucha disciplina y largas jornadas de trabajo, sumado a presiones y limitaciones en el ejercicio del oficio. El artista integrado tiene por tanto poca libertad y una gran exigencia.

Finalmente, expone que todo mundo de arte está conformado, por definición, principalmente por profesionales integrados, ya que son ellos los encargados de crear los productos artísticos característicos. Eso, según Becker, “sugiere que los mundos de arte tratan a los profesionales integrados que participan en los mismos, y sus trabajos, como intercambiables, como si las diferencias y habilidades que los caracterizan permitieran que se reemplazara a unos por otros sin perjuicio alguno” (Becker 2008, 268).

El artista integrado, en resumen, es alguien por definición no contestatario, artísticamente conservador, que se encuentra cómodo con el manejo de unas convenciones, y cuyo mayor capital cultural, en términos de Bourdieu (2016), es su dominio de las mismas.

Artistas rebeldes:

Estos serían los artistas que, una vez conocedores de las convenciones dentro de un género, lo encuentran limitado y repetitivo, por lo que proponen innovaciones. El artista rebelde, entonces, es quien propone cambios en algunas convenciones dentro del género. Para poder hacerlo, reiteramos, este tuvo que ser un artista integrado, es decir, tuvo que conocer y dominar las convenciones, para luego proponer el cambio. Este cambio puede ser sutil o significativo, y hay tantos puntos intermedios entre un artista integrado y uno rebelde, que no hay una línea divisoria clara (Becker 2008, 283). De alguna forma, todos los artistas son integrados, ya que se mueven dentro de unas convenciones, pero a su vez todos son rebeldes, porque de alguna forma en algún momento buscan innovaciones dentro de ellas.

Los rebeldes, se caracterizan por una evidente ruptura con las convenciones. Sin embargo, estas rupturas o innovaciones no pueden ser mayoritarias, ya que en dicho caso dejarían de percibirse dentro del mundo del arte que pretenden cambiar. En tal sentido, “no es extraño que se reciba a los rebeldes con hostilidad cuando presentan sus innovaciones a otros miembros del mundo del arte” (Becker 2008, 271). Por tanto, “los rebeldes violan las convenciones de la práctica del mundo de arte, pero lo hacen de forma selectiva y de hecho se guían por la mayor parte de estas” (Becker 2008, 281).

Debido a la relación establecida entre su obra y el mundo del arte del que parten, puede darse el caso de que este mundo los empiece a aceptar, e incluso con el tiempo su propuesta puede tornarse la convención aceptada dentro del mismo, en cuyo caso pasarían de ser artistas rebeldes a integrados.

Con frecuencia, plantea Becker, estos artistas rebeldes encuentran poco espacio en el mundo del arte. En estos casos, “a menudo, y por buenas razones, los rebeldes reclutan seguidores, discípulos y asistentes de las filas de las personas sin formación y no profesionales, y crean sus propias redes de personal cooperativo, sobre todo nuevos públicos” (Becker 2008, 273).

Los rebeldes, por tanto, mantienen una relación ambivalente con el mundo del arte. Buscan hacer parte de él, pero a la vez distanciarse: “Quieren que el público ante el que se presentan los artistas más convencionales los respalde y aprecie, aunque los trabajos más nuevos y no familiares exigen un mayor trabajo por parte del público” (Becker 2008, 283).

El artista rebelde sería alguien contestatario, que si bien sigue unas convenciones que lo relacionan con un mundo del arte en particular, rompe otras, proponiendo nuevas formas de realizar el trabajo artístico, deseando que su nueva propuesta se convierta en la convención, momento en el que pasaría a ser un artista integrado.

Artistas populares:

Becker se refiere a aquellas personas que ejercen una actividad que se ejerce de forma comunitaria, sin relacionarlo con el arte, aunque algunos lo puedan pensar así. Es decir, lo hacen como una actividad cotidiana, al igual que muchos otros, para cumplir un fin social, sin pensar en la estética del arte o el mundo del arte. Hacen parte, por tanto, de una comunidad y no de un mundo de arte (Becker 2008, 284-85).¹⁴⁴

Artistas ingenuos:

Estos son quienes hacen el arte sin seguir ningún tipo de reglas, sin conocer las convenciones, haciendo simplemente lo que les apetece. Afirma Becker que esto pasa más en las artes visuales que en la música, ya que la música requiere de una experticia que implica que no sea fácil adquirirlas por fuera de un mundo de arte.

Como vemos, ni los artistas populares ni los ingenuos se dedican al arte como profesión, ni están insertos en un mundo del arte. En este sentido, en esta caracterización, nuestros personajes solo pueden ser o artistas integrados o artistas rebeldes, o algún punto intermedio, dependiendo de su apego o ruptura con las convenciones de un mundo del arte en particular.

¹⁴⁴ Como lo han notado diversos autores, esta sería la principal forma de hacer música en muchas culturas del mundo, y se relaciona con lo que Turino denomina *participatory performance* (2008).

Es entonces el uso de las convenciones el que le da sentido a la obra de arte, sentido que adquiere, y depende de, el mundo del arte en el que se produzca y sea leída la obra. En este orden de ideas, plantea que “la obra de arte produce un efecto emocional sólo porque el artista y el público comparten el conocimiento y la experiencia de las convenciones invocadas” (Becker 2008, 49).

Sin embargo, por un lado, como vimos en el capítulo I, las convenciones no son rígidas, e incluso dentro de un mismo género –en este caso el jazz– hay lugar para su diversidad. Por otro lado, siempre hay espacio para romper, cambiar o modificar algunas convenciones, es decir, el artista puede limitarse a seguir las convenciones, puede modificar algunas, o puede retrasar su aplicación generando expectativa, para luego, al cumplirla, generar alivio cuando por fin se satisface (Becker 2008, 47-49). En este sentido, plantea Becker:

Todo trabajo artístico crea un mundo que en cierto sentido es único, una combinación de grandes materiales convencionales con otros que son innovadores. Sin los primeros, resulta ininteligible; sin los segundos, resulta aburrido y diluido; pasa a ser un telón de fondo, como la música en los supermercados y los cuadros de las paredes de un hotel. Las variaciones pueden ser tan mínimas que solo un conocedor las percibiría, o tan evidentes que nadie podría ignorarlas (Becker 2008, 85). Y agrega: “Las limitaciones de la práctica convencional no son totales. Siempre se puede hacer las cosas de otra forma si se está dispuesto a pagar el precio del mayor esfuerzo o la menor circulación del propio trabajo” (Becker 2008, 53).

A continuación, describiremos entonces las convenciones que conforman las obras de nuestros personajes, entendidas en general como músicas asociadas con el jazz, y miraremos en consecuencia qué tan integrados o rebeldes son con dicho mundo del arte.

Las convenciones en la obra de Justo Almario.

Como mencionamos en la biografía de Justo Almario presentada en el capítulo anterior, la primera producción discográfica que realizó a su nombre fue un sencillo grabado en 1967, en Texas, a los pocos meses de estar radicado en Estados Unidos. Este sencillo, que salió bajo el título de *Justo Almario Quintet*, incluye tan solo dos temas, ambos de músicas latinoamericanas de gran éxito internacional en el momento: el tema brasileiro “O

Barquinho” de Roberto Menescal y Ronaldo Broscoli,¹⁴⁵ y el bolero “No”, del famoso compositor mexicano Armando Manzanero. En ninguno de los dos temas hace Almario una improvisación y, por tanto, al no ser composiciones propias ni improvisar, no ofrecen una buena oportunidad para analizar su música. Sin embargo, Almario no solo figura como el líder de la banda, sino que figura, y lo confirma, como el arreglista de ambos temas. A partir de los arreglos podemos decir, en términos generales, que en estos dos temas Almario sigue las convenciones de ambos géneros (el bossa nova y el bolero), recreándolos con interpretaciones relacionadas con el jazz, tanto por su carácter instrumental como por las armonías y el formato utilizados, y particularmente por incluir en el tema brasileiro una sección en ritmo de swing.¹⁴⁶ Por lo corto del disco, su poca difusión, la participación de Justo en un papel menor (fundamentalmente en calidad de arreglista, no de compositor ni improvisador), y su prematura ubicación en la carrera musical del personaje (anterior incluso a su paso por Berklee), lo consideramos una obra tangencial en su producción y por tanto para el presente trabajo.

Los 9 discos de larga duración de Almario, a pesar de diferencias en su formato y estilo, presentan en general el uso de unas convenciones similares que los asemejan unos a otros, pudiéndose comprender como una obra estéticamente homogénea a pesar de sus diferencias, y que se engloba en su conjunto bajo el término jazz. Sin embargo, como vimos en el capítulo I, la noción de qué es jazz ha cambiado considerablemente dependiendo de la época y el lugar, generando diferentes estilos o subgéneros. Como ejemplo, vemos que la base de datos online discogs.com cataloga todos sus discos mayoritariamente bajo el género jazz, y algunos además bajo los géneros latin y funk, y los subcategoriza bajo términos diversos entre los que predominan latin jazz, funk/soul, fusion, religious e easy listening. Aquí vemos que, si bien se comprende en términos genéricos como jazz, no se catalogan bajo los principales subgéneros como hard bop, be bop o cool jazz, que surrieron entre las décadas de 1940 y 1960, sino por subgéneros desarrollados en décadas posteriores no considerados mainstem dentro del jazz. ¿Cuáles son las principales

¹⁴⁵ Estos son los autores, aunque en el marbete del disco de Justo Almario aparece como autor A. Menéndez.

¹⁴⁶ No extraña, por tanto, que en la base de datos de discogs.com figure el disco bajo la categoría de jazz, aunque los dos temas incluidos son, como dijimos, de músicas populares latinoamericanas.

convenciones que utiliza o de estos géneros, de manera que sus producciones se catalogan allí?

A continuación, describiremos dichas convenciones que aparecen en general de forma consistente en su obra. Lo haremos primero a partir de los siguientes elementos: formato instrumental, estructura, repertorio, ritmo, armonía, y melodía; y luego nos centraremos en el lenguaje musical que expone con sus improvisaciones.

Vale la pena aclarar que el análisis musical que a continuación desarrollaremos, no se fundamenta en las teorías de la llamada música clásica, que es la forma habitual de análisis impartida en los conservatorios y universidades, sino en los análisis del jazz y en general de las músicas populares, en cuyo caso el texto “Everyday Tonality” de Philip Tagg (2014) es un gran referente.

Formato instrumental.

Los discos de Almario son, en su gran mayoría, instrumentales, sin presencia de la voz, característica asociada al jazz, por lo menos desde el surgimiento del bebop en los años 40.¹⁴⁷ Si bien la instrumentación cambia entre cada disco (desde dueto de piano y saxofón del disco *Soul Song*, hasta agrupaciones de 7 u 8 integrantes como en *Plumblin*), en general se fundamenta en el formato de cuarteto o quinteto de jazz, al que le suma un instrumento de percusión -usualmente percusión latina-, formato que varía en ocasiones con la inclusión de la guitarra eléctrica, los teclados, o las voces. En este sentido, la mayoría de sus formatos instrumentales son característicos del jazz fusion y del latin jazz como en los discos *Interlude*, *Forever Friends* y *Bongó de Van Gogh*.

Estructura:

¹⁴⁷ Como bien lo explica Gioia (2002), es este estilo –que epitomizan las figuras de Charlie Parker y Dizzy Gillespie– el que marca el rumbo posterior del jazz y lo lleva a posicionarse como arte, separándolo de su función de entretenimiento a través de varios cambios estéticos entre los que destacan su carácter instrumental y su consumo como música para escuchar con la negación explícita del baile.

La mayoría de la obra de Almario presenta la estructura fundamental de todo tipo de jazz, que consiste en la presentación de un tema, al que le siguen improvisaciones de algunos de los integrantes del grupo (principalmente de los instrumentos melódicos), y culmina nuevamente con la exposición del tema. Tanto el iniciar y finalizar con la exposición del tema, como la centralidad de la improvisación en la obra, son entendidas como características fundamentales en el jazz.¹⁴⁸ La mayoría de obras incluyen una improvisación de Almario, muchas veces de extensa duración. En este sentido, en términos de duración, sus improvisaciones constituyen el grueso de su obra, y por lo tanto es indispensable un análisis de las mismas, de su lenguaje y las convenciones empleadas, como desarrollaremos al final de la sección.

De otro lado, la estructura de sus composiciones es muy variada, y no suele utilizar las dos formas más comunes de los *standard* del jazz que son la forma blues (de 12 compases) y la forma AABA (de 32 compases). Nuevamente, esto es común en los subgéneros adscritos, y no en el *mainstream* del jazz.

Igualmente acontece con un elemento estructural que no hace parte del jazz, sino de las músicas de carácter más popular y asociadas menos con la alta cultura: muchos de los temas de su obra culminan en *fade out*, característica que tiene importantes implicaciones desde su significado, las cuales abordaremos con mayor profundidad en el siguiente capítulo.

Repertorio:

Un poco más de la mitad de los temas grabados por Almario son composiciones propias.¹⁴⁹ De las demás, la mayoría son composiciones de sus compañeros de producción, y varias

¹⁴⁸ Si bien las convenciones del jazz que menciono y describo en este apartado las conozco al ser yo mismo un estudioso, y músico activo de jazz desde fines de la década de 1990 y posteriormente docente universitario tanto de la improvisación en el jazz como de su historia. Dichos conocimientos los obtuve inicialmente bajo la batuta del pianista estadounidense Eugene Uman, y luego de manera autodidacta y empírica tanto a través del estudio de bibliografía, como del conocimiento de su repertorio y a través de la escucha activa de centenares de discos. Para un acercamiento a las convenciones del género aquí mencionadas, recomiendo el texto “Jazz: a History”, de Frank Tirro (1993).

¹⁴⁹ Ver el anexo con el listado completo del repertorio grabado a su nombre.

más son músicas religiosas. Es notorio entonces, tratándose del género, la ausencia de *standard* del jazz, repertorio que tan solo está presente con el tema “Giant Steps”, que abre la última producción aquí incluida.

Ritmo:

Los dos últimos temas de su primer LP, titulados “Sir John” y “Aquarian Mood”, son los únicos de los 87 temas grabados por Almario a su nombre en los que utiliza el ritmo swing, ritmo característico de los principales géneros del jazz (y por tanto de la mayoría de sus *standard*), e incluso rítmicamente es utilizado como sinónimo del género.¹⁵⁰ Si bien los discos de Almario no indican el ritmo de cada tema en su carátula, consideramos que, en general, se pueden catalogar bajo uno de los siguientes subgéneros: latin jazz, smooth jazz, o funk/soul.¹⁵¹ La presencia de ritmos colombianos está en tan solo cinco de los temas, todos compuestos por el propio Almario: “Again” (según él mismo está en ritmo de bambuco, tema que grabó también, con versiones diferentes, en los discos *Plumblin* y *Soul Song*), “Abrazos y besos” (al que define en ritmo de pasillo, del disco *Family Time*), “Street sax” (vallenato, en el disco *Heritage*), “Agua Viva” (similar al ritmo de bambuco, en el disco *Heritage*) y el tema “Cumbiamba” (del disco *Rumbero’s Poetry*).

Armonía:

En este aspecto, si bien la obra de Almario es variada y va desde el uso de voicings y progresiones armónicas características del jazz como en el tema “Giant Steps” (*Rumbero’s Poetry*), hasta armonías sencillas de música pop o canciones religiosas, en conjunto el tratamiento de los voicings y su sonoridad se relaciona con distintos tipos de jazz, acorde

¹⁵⁰ Nos referimos a que es usual en contextos informales referirse al ritmo de swing como ritmo de jazz.

¹⁵¹ Por latin jazz nos referimos a diversidad de ritmos que en el contexto estadounidense, y en particular en el jazz, se ha entendido bajo este término, que remite en general no a las músicas de origen latinoamericano, sino a los ritmos bailables empleados por las principales comunidades “latinas” en el mercado musical estadounidense, vinculadas fundamentalmente, como vimos en el capítulo I, con el Caribe colonial: ritmos cubanos, puertorriqueños y dominicanos, serían los más representativos. Los ritmos colombianos, incluso los del Caribe colombiano, no pertenecerían usualmente a este grupo (Washburne 2020). Si bien la música brasilera se suele clasificar como una categoría aparte, la incluimos aquí bajo esta denominación.

con los géneros musicales mencionados: fundamentalmente de latin jazz, smooth jazz y funk. Todos estos estilos, a pesar de su diversidad, se caracterizan por combinar el uso de armonías funcionales y modales, con énfasis en la consonancia (es decir, poco uso de disonancias y de exploraciones armónicas inusuales), y por tanto claramente relacionadas con escalas y centros tonales definidos.

Las convenciones utilizadas por Almario en los diferentes aspectos de su obra hasta aquí descritos corresponden a las convenciones de los subgéneros latin jazz, smooth jazz y funk de moda en las décadas de 1970 y 1980, que coinciden con el momento de su formación en Berklee y posicionamiento como saxofonista primero con la agrupación de Mongo Santamaría y luego de Roy Ayers.¹⁵² Sin embargo, como mencionamos algunos párrafos atrás, para comprender la obra de Almario debemos centrarnos en sus improvisaciones, que en conjunto podríamos decir que constituyen el grueso de su obra. A continuación, realizaremos entonces un análisis de las convenciones que han conformado su lenguaje musical en el saxofón, convenciones que ha mantenido en general a lo largo de su obra y que en conjunto constituyen su estilo particular de improvisación.

Las melodías:

Las melodías compuestas, interpretadas e improvisadas por Almario, son en general *cantables*,¹⁵³ con fraseos y estructuras claras, y armónicamente muy consonantes, reafirmando el carácter tonal de su obra. En este sentido, se basa en las escalas mayores y menores básicas, sin la presencia notoria de otro tipo de sonoridades como escalas de tonos enteros, o modos de la escala menor melódica. Su obra se caracteriza por estar construida

¹⁵² El funk puede ser entendido como un género musical diferente al jazz. Sin embargo, ha sido tanto su contacto y diálogos con los jazzistas y el jazz, que también se puede ver como un subgénero del mismo, hecho evidenciado, por ejemplo, en la catalogación de la obra de Almario realizada por discogs.com antes mencionada.

¹⁵³ Aunque el término tiene diferentes significados musicales, nos referimos aquí a su uso más habitual que significa literalmente algo cantable, o que imita o incita al canto. Según la Real Academia Española, el término se usa “para referirse al pasaje que debe ejecutarse de modo suave y expresivo, acentuando la melodía”.

con melodías con pocos contrastes, tanto desde lo rítmico o armónico como desde lo tímbrico, melodías que se pueden caracterizar como altamente consonantes.

El lenguaje:

En 1981, Almario, siendo ya un artista de renombre, grabó su primer Larga Duración. Se trata del disco *Interlude*, producido y patrocinado por Roy Ayers para el sello Uno Melodic Records. Considero que el primer tema de este primer disco, titulado igualmente “Interlude”, constituye una ilustrativa muestra de su estilo ya que allí Almario expone no solo la mayoría de elementos que hemos descrito hasta ahora de su obra, sino que despliega una gran variedad de convenciones en su lenguaje improvisatorio que lo vinculan con los estilos particulares de jazz que hemos mencionado y que se mantendrán en general a lo largo de sus producciones. Escuchémoslo:

<https://drive.google.com/file/d/1b7zfCquP2gXR3lzGhmP3yCjpibpZoo0l/view?usp=sharing>

Audio 62. Tema “Interlude” (Roy Ayers)

Fuente: Disco *Interlude*, 1981 (Uno Melodic Records – 0003).

Como vemos, se podría catalogar como un tema de jazz funk, ya que tanto desde el formato (quinteto de jazz más percusión), la estructura (tema, solos, tema), el ritmo (funk), y la armonía (modal, con un puente que utiliza armonía funcional y acordes extendidos) la obra cumple con las convenciones del género. Pasemos ahora a listar, descrito de manera diacrónica, las diversas convenciones que emplea en su solo, convenciones que utiliza y mantiene a lo largo de su obra, por lo que este tema se constituye en un claro ejemplo de su lenguaje musical:

Su improvisación dura 2:20 (va desde 1:28 hasta 3:48). Inicia desde 1:28 a 1:43 (compases 29 a 36) con el uso de la escala pentatónica (pentatónica de Cm).

Figura 14. Uso de pentatónicos en “Interlude”, compases 29 a 36.

Fuente: Transcripción propia.

Dos compases más adelante (compás 38), utiliza nuevamente la escala a través de un patrón rítmico-melódico, patrón que repite de forma semejante pero transportado a la nueva tonalidad (compases 42, 43 y 48 pentatónico de Em).

Figura 15. Uso de patrones pentatónicos en “Interlude”, compases 38, 42 y 43, y 52

Fuente: Transcripción propia.

De 2:00 a 2:05 (compases 46 y 47) emplea una de las figuras rítmicas, con dicción, más características del bebop y el funk.¹⁵⁴

¹⁵⁴ Esta figura es fácilmente audible. Aquí se encuentra escrita en compás de 4/4 en cuyo caso consiste en subdividir cada pulso en cuatro semicorcheas, interpretando las primeras tres y dejando la última en silencio, como se aprecia durante todo el compás 47.



Figura 16. Frase de bebop en “Interlude”, compases 46 y 47

Fuente: Transcripción propia.

Entre 2:27 a 2:34 (compases 59 a 61) improvisa en semicorcheas constantes, con el uso de cromatismos y una sustitución armónica, convenciones que, junto con la articulación empleada, resultan en un fraseo característico del jazz desde el bebop.



Figura 17. Fraseo de bebop en “Interlude”, compases 59 a 61

Fuente: Transcripción propia.

Las siguientes frases, que abarcan de 2:34 a 2:52 (compases 63 a 72) están construidas en su totalidad nuevamente en la escala pentatónica de Cm, sin la inclusión de cromatismos, adornos ni notas de paso.



Figura 18. Escala pentatónica en “Interlude”, compases 63 a 72

Fuente: Transcripción propia.

Después del puente, que dura cuatro compases, inicia las últimas frases del solo (de 3:01 a 3:36, compases 77 a 95), sección extensa desarrollada prácticamente en su totalidad dentro de la escala pentatónica de Em. En esta sección utiliza dos técnicas extendidas de interpretación del instrumento que son habituales en subgéneros del jazz posteriores al hard bop y que no se suelen emplear en otros géneros populares. La primera (entre 3:01 y 3:09, compases 77 a 80) consiste en un efecto tímbrico obtenido con la alternancia rápida de diferentes posiciones que emiten notas de altura similar. La segunda (de 3:11 a 3:19, y de 3:22 a 3:26, en compases 83, 85 y 86), utiliza sobreagudos (notas más altas que el fa# de tres líneas adicionales), otra técnica extendida en el instrumento, de habitual uso en el jazz y la música clásica contemporánea.

The image displays a musical score for the 'Interlude' section, spanning measures 77 to 95. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The music is primarily composed of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. Chord symbols are placed above the staff: A- (dominant 7th of D) and E-7 (dominant 7th of A). The score illustrates several extended techniques:

- Measures 77-80:** Rapid alternation between different voicings of the A- and E-7 chords, creating a specific timbre.
- Measures 81-86:** Use of overbells (notes above the three-line staff), specifically the notes G#4 and A4, which are not part of the standard pentatonic scale.
- Measures 85-86:** A triplet of eighth notes is indicated by a bracket and the number '3'.

Figura 19. Uso de escala pentatónica y técnicas extendidas en “Interlude”, compases 77 a 95

Fuente: Transcripción propia.

En cuanto a la articulación, construcción melódica y frase del saxofón, vale la pena notar dos convenciones del jazz que aparecen en el solo: el uso de las denominadas *blue notes*,¹⁵⁵ y de *ghost notes* (“notas fantasma”). En cuanto a las blue notes, se puede apreciar con el uso de la quinta disminuida en el compás 45, así como en el énfasis de la tercera mayor en tonalidad menor en el compás 41. En cuanto a las notas fantasma, estas son las que, si bien se percibe su inclusión, prácticamente se silencian, generando el efecto que el nombre sugiere (se marcan en la partitura entre paréntesis, como se observa claramente en el compás 43 –ver la siguiente imagen: Imagen 1–). Ambos recursos son convencionales no solo del jazz, sino en concreto del jazz estadounidense posterior al bebop, y su uso es muy recurrente y preponderante en las vertientes del jazz funk y jazz fusion, por la cercanía de estos géneros con el blues.

Considero muy importante remarcar la gran variedad rítmica de la improvisación. Como se puede observar en la transcripción completa presentada a continuación, Almario, a pesar de centrar su solo en pocos recursos armónicos (fundamentalmente se basa en el uso de pocas escalas pentatónicas), lo carga de variedad y movimiento a partir de la variedad rítmica, que incluye desde fusas hasta redondas, pasando por muchas de sus posibles combinaciones, incluyendo tresillos, apoyaturas, emiolas, retardandos y numerosas síncopas. Esta variedad rítmica constituye una de las convenciones centrales del jazz (Berendt 1986).

El virtuosismo del solo, el cual se evidencia aquí tanto en el uso de técnicas extendidas (como sobreagudos, armónicos, y notas fantasma) como por la velocidad de algunas de las frases, es otra convención habitual en el jazz desde el bebop.

Sin embargo, en cuanto al acompañamiento, se aprecia aquí que el grupo prácticamente no improvisa ni varía su interpretación a partir del discurso musical del solista, es decir, acompañan de manera esquemática, repitiendo unos patrones preestablecidos, de manera similar a una pista pregrabada. Esto es una muestra del poco uso del diálogo musical entre los intérpretes, convención que es característica de muchos tipos de jazz, e incluso, como vimos en el capítulo I, es considerada por algunos como constitutiva del género. Este hecho

¹⁵⁵ Estas son, usualmente, la inclusión de la tercera menor y la quinta disminuida, tanto en tonalidad mayor como menor, recurso melódico característico del blues, de donde deriva su nombre.

(la ausencia de diálogo entre los músicos acompañantes y el solista), alejan en general la obra de Almario del jazz *mainstream*, y lo acercan a las músicas populares y en particular a los subgéneros con el que se asocia su música: latin jazz, smooth jazz o funk/soul, géneros en los cuales, si bien la improvisación también tiene un papel central, esta se da con mínimo diálogo entre los instrumentistas.

Veamos a continuación la transcripción completa del tema:¹⁵⁶

¹⁵⁶ A menos que se indique otra cosa, todas las transcripciones están realizadas en clave de Bb, que es la empleada por los saxofones tenor y soprano, que son los utilizados por nuestros personajes.

Score

Interlude

Roy Ayers

INTRO F-7 C-7 F-7 C-7

Tenor Sax

TEMA F-7 C-7 F-7 C-7

T. Sax.

9 E sus/F# D sus/F E7alt

T. Sax.

13 A- E-7 A- E-7

T. Sax.

17 A-7 E-7 A-7 E-7

T. Sax.

21 A-7 E-7 A-7 E-7

T. Sax.

25 F-7 C-7 F-7 C-7

T. Sax.

IMPROVISACIÓN F-7 C-7 F-7 C-7

T. Sax.

©

2

Interlude

T. Sx. 33 F-7 C-7 F-7 C-7

T. Sx. 37 E sus/F# D sus/F E7alt

T. Sx. 41 A- E-7 A- E-7

T. Sx. 45 A-7 E-7 A-7 E-7

T. Sx. 49 A-7 E-7 A-7 E-7

T. Sx. 53 A-7 E-7 A-7 E-7

T. Sx. 57 F-7 C-7 F-7 C-7

T. Sx. 61 F-7 C-7 F-7 C-7

T. Sx. 65 F-7 C-7 F-7 C-7

Interlude 3

69 T. Sx. F-7 C-7

73 T. Sx. Esus/F# Dsus/F E7alt

77 T. Sx. A- E-7 A- E-7

81 T. Sx. A-7 E-7 A-7 E-7

85 T. Sx. A-7 E-7 A-7 E-7

89 T. Sx. A-7 E-7 A-7 E-7

93 T. Sx. A-7 E-7 A-7 E-7

97 T. Sx. A-7 E-7 A-7 E-7

101 T. Sx. A-7

Figura 20. Partitura del tema y el solo de Justo Almario en la obra “Interlude” (Roy Ayers)

Fuente: Transcripción propia.¹⁵⁷

Reiteramos que las convenciones descritas aquí en su primer tema de su primer disco, son un reflejo en general del corpus aquí estudiado.¹⁵⁸ Independientemente de si el disco se enmarca más en el latin jazz, el smooth jazz o el funk/soul, o en las subcategorías fusion, religious e easy listening, su forma de improvisar es similar, con el uso de similares convenciones.

De las convenciones descritas antes y ejemplificadas en el tema “Interlude”, queremos destacar tres en particular que ponen de relieve su adscripción a las formas de improvisación en el jazz en las décadas de 1960 y 1970 en particular, y que constituyen tres elementos centrales en la academización del jazz y su enseñanza en escuelas y universidades inicialmente en los Estados Unidos y luego internacionalmente: 1. el uso frecuente de patrones; 2. el tipo de fraseo;¹⁵⁹ y 3. El virtuosismo.¹⁶⁰

En cuanto a los patrones,¹⁶¹ estos constituyen una de las principales características en el estudio de la improvisación en el jazz desde la academia, centrada en los estilos *mainstream*. Estos aparecen de diversas maneras y formas en los solos de Justo Almario, en particular asociados a la escala pentatónica, lo que evidencia el carácter construido de sus solos, a partir de un estudio disciplinado de los mismos y su reiterativo y convencional uso. Veamos como ilustración algunos pasajes en los que se evidencia el uso de dichos patrones en varias de sus improvisaciones:

¹⁵⁷ Esta y todas las transcripciones incluidas en este trabajo, a menos que se especifique otra cosa, fueron realizadas a oído por mí, utilizando el software de edición de partituras Finalle.

¹⁵⁸ Como explicamos al inicio de esta sección, corresponde a la producción denominada *High Fidelity*, en términos de Turino (2008).

¹⁵⁹ En los instrumentos de viento, en este caso en el saxofón, el fraseo se entiende fundamentalmente como el uso de la lengua en la interpretación, que se traduce en la articulación y la dicción, entendida esta como las diferentes formas de atacar o ligar las notas.

¹⁶⁰ Para una mayor ampliación de las características que ha tomado la enseñanza y aprendizaje del jazz desde las academias, conservatorios y universidades, aconsejo al lector el libro *Jazz Cultures*, de David Ake (2002).

¹⁶¹ En el jazz se llama patrón a una melodía muy breve (usualmente no mayor a un compás) que funciona dentro de una armonía o giro armónico particular y habitual. Uno de los libros más difundidos al respecto es “*Patterns for Jazz*” (Coker et al. 1970).

Score

Ejemplos Convenciones Justo Almario

Patrón en pentatónica en "Sevent Avenue", disco Interlude (5:09-5:11)

Tenor Sax 

Patrón pentatónico en "Im the one that loves you", en Interlude (4:14-4:17)

T. Sx. 

Patrón pentatónico en "Im the one that loves you", en Interlude (5:29-5:30)

T. Sx. 

Patrón diatónico en "Don't give up", en Heritage (3:40-3:43)

T. Sx. 

Varios patrones sucesivos en "Luz de mi camino", en Heritage (1:22-1:43)

T. Sx. 

T. Sx. 

T. Sx. 

T. Sx. 

Figura 21. Ejemplos de patrones en escalas pentatónicas y diatónicas en la obra de Justo Almario

Fuente: Transcripción propia.

En relación al fraseo, si bien en general es un fraseo jazzístico estadounidense, hay pasajes en los que es muy claro y marcado su uso. Veamos, dos pasajes ilustrativos:

Ejemplos Convenciones Justo Almario

Fraseo jazzístico en "Aquarian Mood", en Interlude (1:24-1:41)

20 T. Sx. 

24 T. Sx. 

28 T. Sx. 

33 T. Sx. 

Fraseo de funk en "Casa Verde" en Heritage (2:34-2:40)

38 T. Sx. 

41 T. Sx. 

Figura 22. Ejemplos de fraseos jazzísticos en la obra de Justo Almario

Fuente: Transcripción propia.

En ambos ejemplos, la articulación principal consiste en ligar dos corcheas iniciando en el contratiempo de la subdivisión, articulación convencional del jazz como ya mencionamos. En el primer ejemplo (tema "Aquarian Mood") se realiza esta articulación con la acentuación de la nota que se articula, y se resalta el fraseo del jazz con el uso de varias notas fantasma, recurso que es prácticamente exclusivo del jazz y géneros afines.

En cuanto al virtuosismo, si bien Almario lo exhibe poco, al centrarse más en lo “bonito” y *cantabile* de sus improvisaciones, lo expone con suficiente frecuencia como una convención fundamental en el jazz.¹⁶² Si bien ya en el tema “Interlude” anteriormente presentado se evidencia su virtuosismo a través del uso de técnicas extendidas, sobregudos, y pasajes rápidos, este se evidencia aún más claramente en temas como “I’m the one that loves you” (*Interlude*, 5:58-6:03), “Sho you right” (*Interlude*, 3:46-4:10), “Mambo Metálico” (*Heritage*, 1:47-2:29), “Offering” (*Soul Song*, 5:07-5:13), “Choro Voador” (*Soul Song*, 4:51-4:57), y de manera superlativa en los temas “Giant Steps” (*Rumbero’s Poetry*, 0:59-1:23) y “Piece Pipe” (*Rumbero’s Poetry*, 0:45-2:25). Escuchemos un mosaico con dichos fragmentos:

<https://drive.google.com/file/d/1bCbtnQ6apwSQIIni71XWouQ7I8SaRxSR/view?usp=sharing>

Audio 63. Mosaico con virtuosismo de Justo Almario

Fuente: Elaboración propia a partir de los fragmentos de los discos originales.

Como conclusión, la obra de Almario, como decíamos al principio, si bien se cataloga como jazz, pertenece a subgéneros menos mainstream del mismo como el latin jazz, fusion y funk, en los cuales se mueve con soltura y un perfecto dominio de sus convenciones. En pocas palabras, Almario, más que un compositor, productor o arreglista, se ha posicionado en el mundo del arte musical en Estados Unidos como un saxofonista que conoce y domina tanto las convenciones del jazz mainstream, como del fusion, funk y el jazz latino, fungiendo en ocasiones como un artista integrado al género en sus subgéneros más estadounidenses, y en otras en la versión latina construida en dicho país. En pocas palabras, es un artista integrado, ya que sigue consistentemente las convenciones requeridas en el mundo del arte en el que se mueve, consecuente con el tiempo, lugar y funcionalidad en los que ha construido su obra.

¹⁶² “From Parker and Gillespie onward, historians’ use of the term “jazz” would always denote a virtuosic, complex, and sophisticated music, one somehow separated from the commercial marketplace” (Ake 2002, 57).

Como una excepción, Almario rompe con las convenciones de estos géneros en solo dos composiciones, y es cuando utiliza músicas de su región natal, aprendidas en su niñez y juventud. Recordemos que él mismo se suele definir como un músico “sabanero”, en relación con las sabanas de Córdoba, Sucre y Bolívar. Nos referimos en concreto a los temas “Street Sax” y “Cumbiamba”, de los cuales hablamos en el recuento sobre sus vidas (audios 40 y 41 de dicho capítulo). “Street Sax”, que se encuentra en el disco *Heritage* (1992),¹⁶³ inicia con una estética cercana a la categoría easy listening, por la suavidad en la interpretación y la consonancia melódica y armónica. Si bien tiene clave, y el bajo se basa en la figura rítmica de la clave cubana, el tema no presenta un carácter bailable, sino más de disfrute y relajación. En general, desde los distintos elementos de la música analizados como la estructura, la armonía, la melodía, el fraseo, y el lenguaje, cumple con las convenciones tanto del latin jazz como del easy listening. Sin embargo, entre el minuto 2:40 y el 3:20, rompe con estas convenciones e inserta una sección con ritmo y frase de paseo vallenato, género tradicional del Caribe colombiano. Esta sección, a pesar de algunos cambios en el formato con la inclusión de más instrumentos, en términos generales cumple con las convenciones del vallenato: desde el formato, la melodía, la armonía, y el lenguaje. De esta manera, más que poner en diálogo ambos mundos musicales, o crear algo nuevo a partir de ellos, simplemente alterna su uso. Si bien en ambos casos (tanto en la sección latin jazz –o easy listening– como en la sección vallenato) utiliza las convenciones de cada género, la presencia del Caribe colombiano rompe con las convenciones que caracterizan no solo el disco, sino en general su obra.

De igual manera acontece con el tema “cumbiamba”. En él Almario retoma las principales convenciones de las cumbias con las que creció, principalmente las de orquesta: desde la instrumentación, el ritmo, el bajo, la armonía, y la construcción melódica (J. S. Ochoa Escobar, Pérez, y Ochoa Escobar 2017). Esta intención de respetar dichas convenciones se ve claramente en su uso del clarinete –instrumento que tanto por su timbre como por el uso que hace del mismo remite a dichas orquestas, en particular por la figura de Lucho

¹⁶³ Si bien estos temas aparecen catalogados en la base de datos discogs como latin jazz, y por lo tanto no serían una ruptura con las convenciones habituales de su obra, las convenciones del latin jazz –como lo vimos en el capítulo I– se relacionan principalmente con músicas del Caribe insular y sus comunidades dentro de Estados Unidos, excluyendo de dicho subgénero a las músicas colombianas (Washburne 2020).

Bermúdez, o su gran amigo Alex Acosta, así como por ser un instrumento definitorio del formato de banda de porros (Ochoa et al. 2022)–, así como en la armonía modal tanto de la melodía como de la improvisación. Lo que quiero resaltar aquí es que, incluso cuando Almario rompe con las convenciones de las músicas que produce (en el caso de su obra, y de los discos aquí mencionados nos referimos a los subgéneros latin jazz, fusion o funk), lo hace no proponiendo algo nuevo, ni rompiendo con convenciones establecidas, sino a través del uso literal de otras convenciones, en este caso las relacionadas con las músicas de su entorno en sus primeros años. Es decir, cuando Almario toca “sabanero”, cuando Almario es Almario, es leído en el contexto de su obra, como una transgresión a las convenciones. En otras palabras, incluso en los temas “Street Sax” y “Cumbiamba”, en los que rompe con las convenciones habituales en su obra, lo hace siguiendo fielmente otras convenciones. En términos teóricos, y siguiendo la clasificación de Becker, Almario es siempre un artista integrado (apegado a las convenciones), incluso en los casos en los que puede ser leído como un artista rebelde.¹⁶⁴

Las convenciones en la obra de Antonio Arnedo.

Como ya hemos establecido, miraremos los cuatro discos que Antonio Arnedo grabó con la misma agrupación entre 1996 y 2001. Ellos se titulan, en orden cronológico, *Travesía* (1996), *Orígenes* (1997), *Encuentros* (1998) y *Colombia* (2001), y contienen en total 46 temas. Nos concentraremos en ellos debido a que fueron, en conjunto, en los cuales Arnedo concretó su propuesta estética, propuesta que desde su primera producción, *Travesía*, le valió los mayores elogios de la prensa y la crítica nacional, posicionándolo como el gran referente del jazz en el país.¹⁶⁵ Si bien en este periodo también lanzó un disco doble en dueto (titulado *Vacío y Realidad*), en compañía del multi-instrumentista César López en el

¹⁶⁴ Sería interesante un análisis pisco-social de la manera en que Almario negocia su identidad local en medio del mundo del arte en que está involucrado, a la manera en que Jairo Moreno lo desarrolla en su comparación con las propuestas de jazz latino de Dizzy Gillespie y Mario Bauza (2011). Sin embargo, dicho análisis excede los alcances de este trabajo.

¹⁶⁵ Son abundantes los ejemplos en artículos de prensa en este sentido, emitidos por reconocidos críticos musicales (Bernal 2016; H. Moreno 1996; Radio Nacional de Colombia 2018; revistaarcadia.com s. f.)

piano, no abordaremos este trabajo ya que, por un lado, pasó prácticamente desapercibido en el medio local, y por otro, a que el mismo Arnedo lo considera una obra en algunos sentidos fallida y con la cual no se siente a gusto como reflejo de sus búsquedas estéticas; por tanto, la consideramos aquí una producción tangencial en su obra.

Travesía, Orígenes, Encuentros y Colombia, constituyen entonces el principal corpus de la producción discográfica de Antonio Arnedo. A pesar de sus diferencias, en conjunto estos cuatro discos constituyen una obra estéticamente coherente, como si fuera una sinfonía desarrollada en cuatro movimientos. Estos discos fueron realizados por lo que se ha llamado –aunque así no lo expliciten en los créditos– el cuarteto de Antonio Arnedo, cuarteto conformado por el guitarrista norteamericano Ben Monder, el contrabajista caleño radicado en Estados Unidos Jairo Moreno, y el baterista japonés radicado en Nueva York Satoshi Takeishi, además del propio Arnedo principalmente en el saxofón (soprano y tenor).

Al igual que en el caso de Almario, la obra de Arnedo, en su conjunto, se cataloga igualmente como jazz. Son, decíamos, fundamentalmente los festivales de jazz sus principales espacios de presentación, y era en la sección de jazz en las discotiempos, cuando estas existían, donde se encontraban sus discos.¹⁶⁶

Son cuatro los elementos que se encuentran en su obra que la ubican en dicho género, independientemente de otros aspectos como el repertorio o el estilo: 1. La estructura básica de sus temas (tema, improvisación, tema); 2. La improvisación, tanto individual como grupal, como uno de los principales elementos; 3. Su formato instrumental (generalmente cuarteto de jazz); y 4. Su funcionalidad (música para escuchar, noailable, según se consolidó el género desde el bebop). Si bien, entonces, el término sombrilla que cobija su obra es jazz por los elementos antes mencionados, Arnedo rompe con muchas de las convenciones del género, por lo menos en su concepción *mainstream*. Algunas de ellas son

¹⁶⁶ Al respecto cuenta el periodista musical Juan Carlos Garay que en Tower Records –que era quizás el almacén de discos más grande del país esa época–, agrupaban los discos por géneros musicales y, una vez allí, los ubicaban por orden alfabético según el apellido del artista. Por tanto –cuenta Garay entre risas– los discos de Arnedo se ubicaban en la sección de Jazz, justo al lado de los discos de Louis Armstrong, por compartir Arnedo y Armstrong las dos letras iniciales, casualidad que, según él, pudo haber contribuido a su difusión. A partir de esta anotación vemos también que los discos de Almario no contaban con distribución en el país, porque, de haberlo hecho, estarían ubicados también muy cerca de los de Armstrong y Arnedo.

convenciones usuales en otros tipos de jazz más contemporáneos, y muchas otras son convenciones de músicas colombianas, por lo que localmente su obra se catalogó como una nueva propuesta de jazz colombiano. ¿Qué sería jazz colombiano? ¿Qué otras convenciones del jazz utiliza, con cuáles rompe, y cuáles emplea de músicas colombianas? Desglosaremos a continuación las convenciones empleadas en cada uno de los temas que componen su primer disco, *Travesía*, disco que marca el rumbo de su obra y en el cual se define su propuesta estética.

Las convenciones en Travesía.

El disco *Travesía* está conformado por ocho temas, seis de ellos compuestos por Arnedo y dos temas de músicas populares tradicionales en el país.

Veamos a continuación, además de las convenciones generales de la obra antes mencionadas, una descripción y análisis detallado de las empleadas en los dos primeros temas del disco, ambos de su autoría, que consideramos ejemplifican su propuesta estética, y luego expondremos brevemente cómo los restantes temas responden al mismo empleo de las convenciones:¹⁶⁷

“La Chiva”

Estructura:

Además de responder al esquema básico ya mencionado de tema, improvisaciones, tema, desde la estructura vemos que la obra presenta dos secciones centrales: A y B. Como se observa en la partitura, la sección A dura 8 compases en su primera exposición, y 7 en la segunda. Esta asimetría es ya una ruptura con las convenciones del jazz mainstream.

Veamos:

¹⁶⁷ Los cuatro discos completos se encuentran disponible tanto en youtube como en las principales plataformas de streaming como Itunes y Spotify (última consulta: octubre 10 de 2021). Le aconsejamos al lector su escucha atenta.

LA CHIVA

ANTONIO ARNEDO

INTRO (BASS)

A

B (IMPRO SAX AND GUITAR)

BREAK

C (OPEN)

Figura 23. Partitura de “La Chiva”, en tonalidad de concierto (concert pitch)

Fuente: Antonio Arnedo.

Ritmo:

Este es quizás uno de los elementos más llamativos y originales de la composición. Analicemos primero la figura rítmica del contrabajo, para luego ver el acompañamiento rítmico de la batería.

El contrabajo mantiene un ritmo constante en la mayoría del tema (introducción y sección A), que se puede llegar a percibir de la siguiente manera:



Figura 24. Escritura cruzada del contrabajo en “La Chiva”

Fuente: Transcripción propia.

Percibido así, esta rítmica se basaría en la denominada clave caribeña, o la primera parte de la clave cubana 3-2. En consecuencia, todo el tema suena “cuadrado” o “gallego” –es decir, rítmicamente con mucho énfasis en los primeros tiempos y por tanto con pocas síncopas–, Arnedo afirma que en varias ocasiones ha recibido comentarios de la falta de “sabor costeño” del tema, que surgen de dicha percepción.

Sin embargo, recordemos que esta no es la rítmica del tema. Veamos nuevamente el ritmo original del bajo:



Figura 25. Contrabajo en “La Chiva”

Fuente: Extraído de la partitura suministrada por Antonio Arnedo.

Como se aprecia, el ritmo del bajo, a pesar de constar de tan solo cuatro golpes, es sumamente original,¹⁶⁸ y se relaciona o deriva no de la clave cubana, sino de algunos ritmos tradicionales del Caribe colombiano. Aunque Arnedo lo relaciona fundamentalmente con el acompañamiento rítmico en la sección denominada porro (A. Arnedo 2020) –principal sección de los porros de banda del Caribe colombiano (Ochoa et al. 2022)–, esta rítmica se encuentra también en el patrón del bombo en la tambora de los ritmos perillero (del complejo de la caña de millo), chalupa (del complejo del

¹⁶⁸ De hecho, no conozco ningún otro tema, ni de jazz ni de ningún otro género musical, que utilice en el bajo un ritmo similar.

bullerengue) y garabato (baile cantado del Carnaval de Barranquilla), y en el patrón de los bongós en los sextetos palenqueros, así como en variaciones de la tambora en el merengue o puya (del complejo de las gaitas largas). Veamos cada uno:

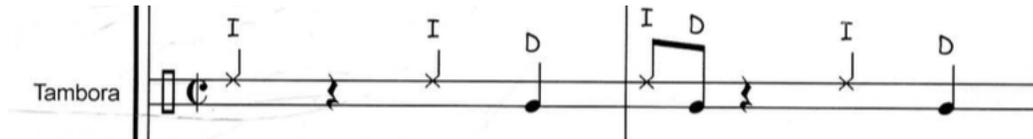


Figura 26. Tambora en el ritmo perillero

Fuente: Cartilla de educación musical del Ministerio de Cultura (V. Valencia 2004, 37).¹⁶⁹ En la fila inferior, interpretada por la mano derecha, son los golpes del bombo, que son los golpes más relevantes del ritmo por su acento y volumen (los otros son realizados sobre la madera de la tambora).

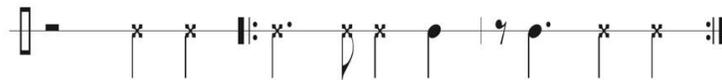


Figura 27. Tambora en ritmo de danza de garabato

Fuente: Transcripción propia.¹⁷⁰

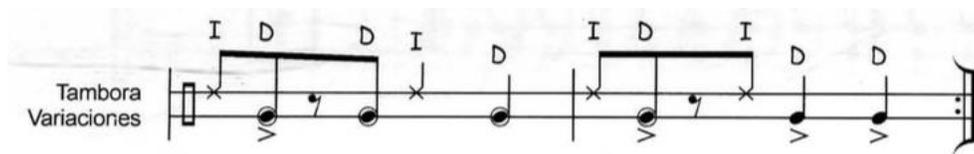


Figura 28. Variación de la tambora del ritmo de merengue o puya de gaitas largas

Fuente: Cartilla de Pitos y Tambores del Ministerio de Cultura (V. Valencia 2004, 39).

¹⁶⁹ Un ejemplo de este ritmo lo encontramos en el CD 2 del álbum *La Cumbia, Voz histórica y silenciada de la Cumbia*, titulado Leyendas Cañamilleras del Caribe (track 13), interpretado por Aurelio Fernández (audio disponible en las principales plataformas de Streaming, y en la página web de su coproductor: chacoworldmusic.com). Aunque en los bullerengues no se suele utilizar tambora, cuando la utilizan emplean el mismo patrón en el ritmo de Chalupa (V. Valencia 2004, 34).

¹⁷⁰ Este ritmo se popularizó en los Carnavales de Barranquilla a partir de su uso en la canción Te Olvidé, de Antonio María Peñaloza, tema considerado hoy uno de los himnos de dicho Carnaval.



Figura 29. Patrón del bongó en el sexteto palenquero

Fuente: Transcripción propia.¹⁷¹

Sin embargo, como dijimos, Arnedo lo relaciona con el ritmo del bombo en el porro de banda. Estos porros tienen dos secciones principales, una denominada igualmente porro, y otra bosá. Veamos ambos patrones:



Figura 30. Patrón del bombo en el porro de banda, en la sección porro

Fuente: Transcripción propia.



Figura 31. Patrón del bombo en el porro de banda, en la sección bosá

Fuente: Antonio Arnedo (2020, 5).¹⁷²

Arnedo plantea explícitamente que “la función del dibujo del bajo es una simplificación de lo que sucede con el bombo en el grupo de percusión de este tipo de formato” (2020, 6). Aunque él no lo relaciona con los demás ritmos tradicionales antes mencionados, es una rítmica que apareció en su primera grabación como músico, nos referimos al mencionado

¹⁷¹ Se emplea en muchos de los temas del Sexteto Tabalá, uno de ellos es “Son del Amanecer”, incluido en su producción *Colombie: El sexteto Tabalá* (Ocora, Francia, 1998).

¹⁷² Se puede escuchar claramente este patrón en el porro tradicional de banda “El Binde”, interpretado por la banda 19 de Marzo de Laguneta, en el disco *Antología de Porros y Fandangos Vol. 2* (Librería Domus Libri, 1990).

disco *Macumbia*, que abordamos en el capítulo anterior, cuyo tercer tema –y el segundo que trabaja claramente la combinación de músicas tradicionales colombianas con el jazz– se titula “La ofrenda”, acompañado desde la batería en ritmo de garabato, ritmo que, como dijimos, popularizó uno de los músicos colombianos que más admira Arnedo, y quien también tuvo una importante influencia en la vida de Justo Almario: Antonio María Peñaloza, con el tema “Te Olvidé”. Estos dos hechos, evidencian la familiaridad que desde hace décadas tenía Arnedo con esta rítmica.

Me extendí en evidenciar la relación de este patrón con diversas músicas del Caribe colombiano por dos motivos: primero, para mostrar que aunque Arnedo lo relaciona con el ritmo de porro de banda, es en realidad un ritmo muy importante dentro de las músicas tradicionales de la región, y de otro lado, porque es muy inusual el conocimiento de los diferentes ritmos tradicionales del Caribe, ya que se han documentado muy poco y por tanto el reconocimiento de estos patrones y de esta matriz rítmica no es frecuente ni siquiera entre los músicos que practican estos géneros –por ejemplo, usualmente los gaiteros saben de música de gaitas, pero no de bullerengue, tambora, porros de banda, o caña de millo, y por tanto no hay un conocimiento del tipo de patrones y convenciones compartidas entre géneros–.¹⁷³ Quiero evidenciar entonces con esta relación de diferentes ritmos de la región, en la que muestro cómo este patrón aparece de forma similar en varios de ellos, que el ritmo del contrabajo en “La Chiva”, si bien Arnedo lo ve como una síntesis del patrón del bombo en los porros de banda, sintetiza no solo este patrón sino muchos de los ritmos binarios tradicionales del Caribe colombiano, de manera que aunque él discursivamente lo asocie únicamente a los porros de banda, puede ser percibido como cercano a diversas músicas, todas ellas tradicionales del Caribe colombiano. Pero, además, vemos aquí que él no emplea un patrón literal de ninguno de los ritmos aquí expuestos, sino que su patrón en el bajo es su propia síntesis de dichos ritmos y, por tanto, más que ser un uso literal del ritmo, es su propia abstracción y síntesis. En este sentido, el ritmo del bajo si bien se basa en convenciones rítmicas, es una propuesta particular y, por tanto, no convencional.

¹⁷³ El conocimiento que tengo sobre estas músicas tradicionales del Caribe colombiano, por tanto, lo he adquirido empíricamente a través de más de dos décadas de trabajo de campo en la región, en las que he asistido a más de veinte festivales de dichas músicas.

De otro lado, como evidenciamos al inicio de este análisis, no es extraño que el ritmo del bajo se perciba basado en la clave cubana, de forma cruzada a como está concebido. Esto implica, entonces, que Arnedo plantea el uso de una convención que es más fácilmente entendida por personas con algún acercamiento a las músicas del Caribe colombiano, que por quienes no estén familiarizados con dichas músicas, como lo es el caso del denominado latin jazz. En este sentido, Arnedo parece querer apostarle a que el público de su obra sea principalmente colombiano, ya que habría un uso de convenciones que facilitarían su comprensión.

Un aspecto clave para entender el patrón rítmico del bajo de manera sincopada como propone Arnedo, y no similar a la clave cubana como puede ser malinterpretado, es el acompañamiento de la batería. Si bien en muchos momentos Satoshi remite a los adornos del bombo, no solo del porro de bandas sino en general de las músicas de cantos, pitos y tambores de la región, su principal característica es el acompañamiento constante en el contratiempo en el *hi hat*, que imita el papel de la maraca o el guache en estas músicas tradicionales. Es el *hi hat*, entonces, el guía para entender cuál es el tiempo y cuál el contratiempo, y por tanto comprender el patrón sincopado del contrabajo, y además es la principal convención de dichas músicas, mantenida de forma literal durante todo el tema.

Armonía:

En general la armonía del tema es modal, basada en el modo mixolidio. Esto es habitual en algunos temas del jazz de la década de 1960, principalmente del hard bop (como ejemplo, estaría el tema “Freedom Jazz Dance” –Eddie Harris–), sin embargo, es habitual también en algunas músicas tradicionales del Caribe colombiano como en porros de banda, y en la de caña de millo (J. S. Ochoa Escobar, Pérez, y Ochoa Escobar 2017; Ochoa et al. 2022). Un tema emblemático de las músicas populares de la región que se basa en dicho modo es “La Cumbia Cienaguera” (Andrés Paz Barros), tema que incluyó Arnedo en su disco *Colombia* (2001). Es por tanto una convención compartida entre algunos tipos de jazz y algunas músicas regionales del país.

Sin embargo, Arnedo inicia su improvisación cambiando la escala mixolidia de G por la lidia dominante (con la alteración del cuarto grado), sonoridad que se da en un jazz más contemporáneo, y no se emplea en ninguna música local. Veamos el inicio de su solo, en el que inicia con la cuarta sostenida, y luego alterna entre sostenida y natural:

The musical score is written for Tenor Saxophone in treble clef, one sharp (F#), and common time. It consists of four systems of staves. The first system (measures 1-5) begins with a melodic line starting on G4, marked '1' and 'rubato'. It includes several triplet markings. The second system (measures 6-13) continues the melodic line with various note values and rests. The third system (measures 14-17) shows a more rhythmic and syncopated melodic line. The fourth system (measures 18-22) concludes the phrase with a final note on a whole note.

Figura 32. Primeros 22 compases del solo de Arnedo en “La Chiva”

Fuente: Transcripción propia.

Aquí se aprecia el cambio entre las escalas mixolidia y lidiadominante (es decir, alternando el cuarto grado entre natural y sostenido –C y C#, respectivamente–).

Vemos entonces que Arnedo, si bien utiliza armónicamente algunas escalas habituales en el jazz (escalas mixolidia y lidiadominante), algunas de ellas también son frecuentes en músicas del Caribe colombiano. Desde lo armónico, entonces, oscila entre remitir a sonoridades locales y alejarse de ellas a través de recursos del jazz.

La sección B, sí es claramente jazzística, al utilizar acordes conformados por cuartas y moverlos de forma paralela. Este uso del intervalo de cuartas es central en todo el tema: está presente en la construcción de la melodía, y en la figura del bajo previamente analizada. Este recurso, si bien es jazzístico, lo es del jazz posterior al bebop, es decir, en

un estilo de jazz muy tradicional (como en el estilo de big band anterior al bebop), este recurso sería incluso no convencional.

Melodía:

Como ya mencionamos, la melodía está construida en modo mixolidio. Arnedo, al explicar el tema, se centra en describir los intervalos que la conforman, siendo para él esta su principal preocupación al construirla (A. Arnedo 2020). Esta melodía es claramente una sucesión de intervalos que sugieren arpeggios, rasgo también característico de la mayoría de las músicas tradicionales del Caribe colombiano (F. Ochoa Escobar 2013). Explica también que la sección A la planteó melódicamente con la estructura de pregunta respuesta. Este rasgo es central en muchas de las músicas del Caribe colombiano, en particular en los porros de banda, como el popular “María Varilla”,¹⁷⁴ que él relaciona con “La Chiva”. Sin embargo, esta respuesta está realizada a manera de “espejo”, es decir, es (con excepción de una sola nota) exactamente la misma frase musical escrita al revés (de atrás hacia adelante),¹⁷⁵ lo que, en sus propias palabras, constituye “el primer elemento que aparece, no de una relación auditiva y sensorial, si no de la observación y el orden” (2020, 8).

En la construcción melódica de “La Chiva” Arnedo retoma una característica de la rítmica de la respuesta de “María Varilla”, que también aparece en numerosos porros de banda: el inicio en silencio de corchea, seguido de corcheas consecutivas. En resumen, la construcción melódica del tema es igualmente una creación propia que surge de su apropiación de músicas locales del Caribe colombiano, variadas a partir de recursos del jazz post bebop.

Lenguaje:

¹⁷⁴ Hay dudas sobre la autoría de María Varilla, aunque se le suele atribuir a Alejandro Ramírez Ayazo.

¹⁷⁵ Ver la sección A de la partitura, imagen 4. En música clásica, a esta técnica compositiva se le denomina retrógrado, y fue un recurso frecuente de composición en autores como Bach, cuya fuga “La oferta musical” está construida a dos voces, siendo la segunda exactamente el retrógrado de la primera.

La primera frase del solo de Arnedo, correspondiente a los primeros 5 compases, es un patrón que consiste en interpretar la escala lidia dominante, de manera descendente, interpretada por intervalos de tercera (imagen 12). Sin embargo, no es muy obvio que es un patrón por alternar entre un intervalo descendente y uno ascendente. Es decir, es una forma menos convencional (alternando la dirección del intervalo) de utilizar un patrón (interpretar una escala por terceras). Este mismo patrón (consistente en interpretar la escala por terceras, alternando entre un intervalo ascendente y uno descendente), lo retoma entre los compases 15 a 18, pero en esta ocasión no en la escala lidiadominante sino en la escala mixolidia. Aquí su interés no se centra en el recurso armónico, sino en la variedad rítmica con la que lo interpreta. Este énfasis en la frase como un motivo de desarrollo rítmico más que melódico lo capta inmediatamente Satoshi en la batería, quien lo entiende como una invitación al diálogo, y por tanto responde acentuando también notas en el redoblante. Es tal el diálogo y la escucha mutua, que incluso coinciden en dos acentos realizados a la vez por el saxofón y la batería (nos referimos al La y el Sol del compás 17 en la imagen anterior). Esta coincidencia es una gran evidencia de la compenetración que saxofonista y baterista desarrollaron luego de varios años de estar interpretando el tema juntos.

La frase desarrollada entre 3:11 y 3:15 (compases 20 y 21) tienen una rítmica convencional en el jazz: tres corcheas y silencio de corchea. Esta es una de las figuras más características del bebop, en la que la cuarta corchea (el “silencio”) con frecuencia se interpreta como una nota fantasma. Sin embargo, Arnedo la utiliza desplazada medio tiempo (una negra), lo que contribuye a sentir el pulso del tema al revés, es decir, como si los tiempos 2 y 4 fueran en realidad 1 y 3, en cuyo caso el charles o hi hat marcaría el tiempo, y no el contratiempo como analizamos previamente. Es decir, nuevamente usa una convención, pero de manera no convencional, lo que remite una vez más a lo que Becker describe como un artista rebelde: alguien que respeta parte de las convenciones, y altera otras, actuando en términos generales dentro del género en el que está adscrito, pero proponiendo nuevas convenciones, o modificando otras, lo que exige una mayor atención por parte del escucha.

La siguiente frase en el saxofón, entre 3:20 y 3:28, está conformada por efectos sonoros, a partir de armónicos y multifónicos, recurso que es habitual en el jazz fundamentalmente luego de la obra tardía de John Coltrane, y que podríamos considerar inexistente en las músicas populares por lo menos latinoamericanas.

A pesar del uso de estas convenciones, en general afirmamos que el fraseo de Arnedo no es marcadamente jazzístico, ya que no es muy frecuente su uso del fraseo más característico del funk y el bebop, en particular el uso de notas fantasma, aunque sí las utiliza. En el mismo inicio de la melodía, por ejemplo, la primera vez que la expone interpreta el La como nota fantasma, aunque no lo hace así en otras repeticiones del tema:



Figura 33. Inicio del tema “La Chiva”

Fuente: Transcripción propia. Aquí se aprecia, entre paréntesis, la interpretación del La como nota fantasma.

Pero no solo no es un fraseo eminentemente jazzístico por el poco uso de estos recursos, sino por la utilización de adornos convencionales en las improvisaciones de los porros de banda, como su frecuente uso de apoyaturas y mordentes, muy idiomáticos de las improvisaciones de bombardinos y clarinetes (Ochoa et al. 2022). Veamos su aparición entre 3:57-4:04:

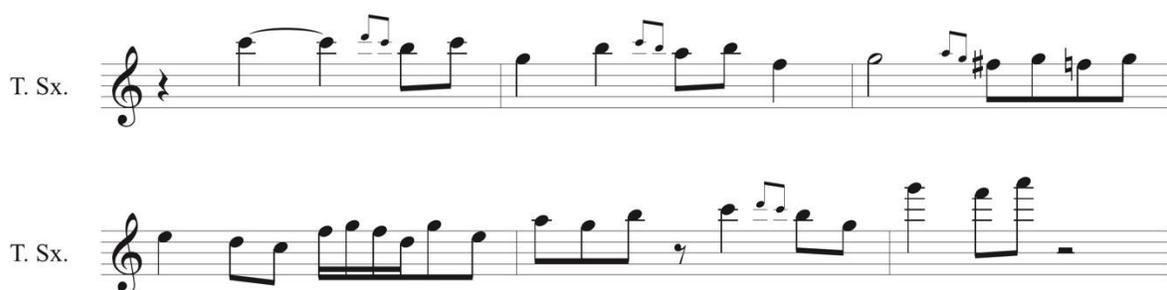


Figura 34. Fragmento del solo de saxofón en “La Chiva” (3:57 y 4:04)

Fuente: Transcripción propia.

Vemos entonces que en el tema aparecen tanto convenciones del jazz como de músicas del Caribe colombiano, principalmente del porro de banda, género fundamental en el desarrollo de los porros, gaitas y cumbias de las orquestas del Caribe colombiano, formato al cual estuvo vinculado su padre durante muchísimos años y por tanto sonoridades muy cercanas a la vida musical de Arnedo, como vimos en el capítulo 2. Miraremos a continuación cómo plantea esta mezcla y diálogo de convenciones en su siguiente obra, *Andanzas*, que retoma ya no una música “costeña” sino andina.

“Andanzas”

Reiteramos que tanto por la estructura (tema, improvisación, tema) como por el formato instrumental (cuarteto de jazz), la improvisación como elemento central, y su funcionalidad (no bailable), se comprende como una pieza de jazz. Sin embargo, nos detendremos en las convenciones que emplea en cada uno de los elementos musicales que hemos venido desarrollando.

Estructura:

La composición se basa en la estructura convencional de la sección A de muchos de los pasillos instrumentales de la región andina. Arnedo pone como ejemplo el tema “Coqueteos”, de Fulgencio García. Veamos inicialmente la partitura de esta sección, en la cual aparecen varios elementos que, como veremos luego, retoma Arnedo para su composición:

The musical score consists of four phrases, each four measures long. The first phrase (measures 1-4) features chords D MIN, D7, and G MIN. The second phrase (measures 5-8) features chords A7 and D MIN. The third phrase (measures 9-12) features chords D7 and G MIN. The fourth phrase (measures 13-16) features chords D MIN, A7, and two first endings of D MIN.

Figura 35. Sección A del pasillo “Coqueteos”, de Fulgencio García

Fuente: Arnedo (2020, 22).

Esta estructura consta 4 frases de 4 compases cada una, para un total de 16 compases. Arnedo utiliza esta misma convención formal en Andanzas:

Figura 36. Partitura de “Andanzas”

Fuente: Transcripción propia.

Este pasillo, en su repetición, varía la última frase, por tanto, la composición completa consta no de 16 compases sino de 32, siendo este el número de compases que caracterizaron muchos de los *standard* del jazz de la primera mitad del siglo XX y que constituyen buena parte del repertorio canónico del género, como “All of Me” (Simons y Marks) y “Flintstone’s” (Brison y Goldberg).¹⁷⁶

¹⁷⁶ Si bien considero evidente la estructura de pasillo de Andanzas, Arnedo hace énfasis en su relación con los *standard* del jazz.

Ritmo: Si bien el tema se percibe en ritmo de pasillo, esta percepción se da más por la construcción melódica que por un acompañamiento claro en este ritmo. La batería interpreta muy libre y a bajo volumen, sirviendo más de adorno que de soporte rítmico. Por tanto, el contrabajo se constituye en el principal soporte rítmico del tema. Este interpreta una variación del ritmo en el pasillo tradicional. Veamos a continuación el ritmo base del pasillo, los golpes que usualmente emplea el bajo en dicho ritmo, y luego la rítmica utilizada por Antonio Arnedo (interpretada por Jairo Moreno).

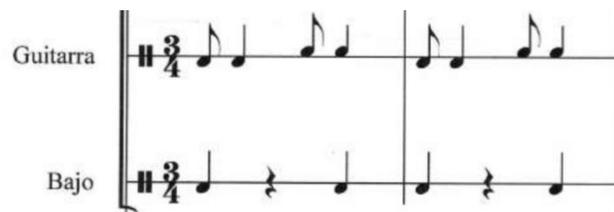


Figura 37. Base rítmica del pasillo

Fuente: Cartilla de Iniciación musical del Ministerio de Cultura, Músicas Andinas de Centro Oriente (Franco Arbeláez, Lambuley Alférez, y Sossa Santos 2008, 25).

Sin embargo, el ritmo que ejecuta el contrabajo en Andanzas, son dos negras con puntillo, dividiendo el compás no de forma ternaria sino binaria. Si bien los pasillos presentan un poco esta ambigüedad entre una división ternaria y una binaria (como se puede deducir del ritmo de la guitarra, y más aún con el interpretado por instrumentos de percusión cuando se incluyen, como la raspa), este cambio en el ritmo del contrabajo exagera esta ambivalencia. Sin embargo, reiteramos, la construcción melódica marca claramente el pulso en la negra y por tanto la división ternaria, y al ser melódicamente una construcción muy cercana a los pasillos instrumentales, remite a la división ternaria constitutiva del swing. No obstante, en las improvisaciones abundan los fraseos en 6/8, alineándose con la marcación del contrabajo, pudiéndose percibir por momentos más claramente la división binaria de 6/8 que ternaria de 3/4.¹⁷⁷ Además, es nuevamente notoria la variedad rítmica que utiliza en el solo, empleando multiplicidad de figuras no usuales en el lenguaje del

¹⁷⁷ En la teoría de análisis de la música clásica, a esta combinación entre 6/8 y 3/4 se le denomina sesquiáltera.

pasillo, variedad y creatividad rítmica que es convencional en el jazz (ver la transcripción del solo más adelante –imagen 18–). Es decir, en cuanto al ritmo de la melodía y en su improvisación, nuevamente Arnedo alterna entre seguir las convenciones del pasillo y salirse de ellas.

Armonía:

Este es quizás uno de los aspectos más particulares de “Andanzas”. La armonía cambia rápidamente, prácticamente con cada golpe del contrabajo. Esta velocidad en el cambio, así como los complejos acordes empleados por Ben Monder en la guitarra, hacen que transcribirla a oído sea una tarea que escapa a la capacidad de la mayoría de músicos. En términos generales, se percibe que más o menos el tema mantiene las funciones de tónica, subdominante y dominante de la mayoría de pasillos, como el anteriormente expuesto “Coqueteos”, constituyéndose este elemento en otra relación con el género, sin embargo, por los constantes cambios de acorde, la armonía se percibe mucho más compleja que un pasillo tradicional. Al preguntarle a Arnedo por la manera en la que compuso esta obra, específicamente en cuanto a la creación de la armonía, nos explicó que esta responde a una lógica diferente, no de armonía funcional, sino de armonía de colores, a partir no de la progresión armónica, sino de la construcción de una contramelodía en el bajo que acompañara a la melodía inicial.

Ahondemos en este punto. La gran mayoría de composiciones incluidas en un texto como el *Real Book*, son construidas con armonía funcional, o armonías modales. Incluso muchas composiciones parten de una estructura armónica definida, como en el caso de los blues. Sin embargo, en “Andanzas” Arnedo utiliza otra técnica compositiva: primero diseñó la melodía principal, y para ello se concentró en los intervalos que utilizaría (principalmente de segunda, séptima y sexta), y los colores que generaría sus relaciones interválicas, sin pensar en una armonía o escala particular, aunque con un claro centro tonal (Em para el saxofón). Una vez construida la melodía, se enfocó en generar una contramelodía, para ser interpretada por el contrabajo, que sirviera de soporte y contraste a la melodía inicial. Hasta aquí, Arnedo solamente ha pensado melódicamente, y en la relación sonora entre los intervalos: de cada melodía por separado y entre ambas melodías. Luego buscó cómo, a

partir de la conjunción de notas entre una melodía y otra, podía agregar más notas conformando acordes, acordes que por tanto no remiten a una progresión armónica, sino que se construyen a partir de los colores que generan.

En vista de lo anterior, no es posible realizar un análisis funcional ni modal de la progresión armónica empleada. Este hecho, sumado a su velocidad y complejidad de acordes, hacen la pieza de un alto nivel de dificultad, principalmente para su improvisación.¹⁷⁸ Veamos la melodía, con su cifrado que evidencia el movimiento melódico del contrabajo:

¹⁷⁸ Es tal el grado de dificultad, que Arnedo cuenta que el guitarrista Ben Monder se refería al tema como “the scary one” (el aterrador).

ANDANZAS

♩ = 136

ANTONIO ARNEDO

Staff 1: A⁷ D^{mi7} C^{mi7} A^{add9/E} B^{bmi/F} D^{7alt/F#} D^{7alt} G^{mi}
Staff 2: E^{badd#11} E^{badd#11/E} A^{7(b9)/C#} D^{mi} C^{#7(b9)}
Staff 3: C^{maj7(b9)} E^{b/B} B^{bmaj7} B^{b/A} 1. D^{b/G} G^m C^{/Ab}
Staff 4: E^{/F} B^{maj7(b9)} E^{7alt} B^{b7alt} A^{7(b9)} A⁷
Staff 5: 2. G^{mi} G^{mi/F#} F^{maj7} E^{b/E} D^{maj7(b9)} D^{b7(b9)} B^{b7} A⁷ D^{mi}
Staff 6: VAMP F^{maj7} E^{b/E} D^{maj7} D^{b7(b9)} B^{b7} A⁷ D^{mi} FINE

D.C WITH ♩=202
SOLOS OVER FORM

Figura 38. Partitura de “Andanzas” con cifrado, en tonalidad de concierto

Fuente: Suministrada por Arnedo.

Esta técnica compositiva, si bien es muy antigua (se utiliza incluso desde antes del Barroco en la música clásica), es poco frecuente en las músicas populares. En el jazz, en particular, no es habitual en los estilos más tradicionales ni en los mainstream, sino en corrientes más contemporáneas, posteriores a la década de 1970.

Melodía:

La construcción melódica, como ya dijimos, remite a un pasillo tradicional, por varios elementos. Uno de ellos, ya mencionado, es su estructura de 16 compases dividida en cuatro frases. Pero el elemento que más remite a los pasillos instrumentales es la construcción rítmica de la melodía, particularmente al inicio de las frases, al final del tema, y al uso predominante de una figura rítmica en particular. En cuanto al inicio, es muy usual que las frases de los pasillos (especialmente los pasillos fiesteros) inicien, como aquí, en antecompás con un silencio de corchea; en cuanto al final, es una convención prácticamente ineludible que terminen con la figura de negra con puntillo, corchea y negra; y en cuanto a la figura rítmica preponderante, nos referimos al uso principal de corcheas sucesivas. Estas tres características están igualmente en el tema “Coqueteos”, como se puede apreciar en la imagen 15.¹⁷⁹

Considero que la percepción de la composición, es que es básicamente un pasillo pero con el uso de notas y giros melódicos inusuales, producto precisamente de su complejidad armónica. Por tanto, si bien en el proceso de composición la armonía fue subsidiaria de las melodías, y fueron estas el origen de la composición, la percepción es contraria: se percibe como una progresión armónica compleja que dio como resultado unas alturas inusuales en la melodía.

Lenguaje:

En general Arnedo interpreta la melodía, desde el fraseo, como un pasillo. Encontramos allí tan solo un pasaje, entre 0:28 y 0:30 (compases 5 y 6 en la repetición de la melodía, Imagen 18) en el que emplea fraseo jazzístico, por el uso de swing al atresillar la subdivisión de corcheas, la articulación desplazada, y su acentuación a contratiempo.

En la improvisación sí aparecen con mucha más frecuencia recursos del jazz: la variación en la interpretación (Arnedo varía realiza pequeñas variaciones en el fraseo de la melodía en sus repeticiones); algunas notas fantasma (compases 31, 45, 66 y 80); fraseo jazzístico por la articulación y los acentos (dicción); diálogo con la guitarra (compases 70 a 74); el

¹⁷⁹ Incluso Andanzas tiene una construcción rítmica de la melodía muy similar al tradicional pasillo “Patasdilo” (de Carlos Vieco), ya que ambos, además de compartir las tres características mencionadas, incluyen una agrupación rítmica de frases de cuatro corcheas, lo que genera una emiola en un compás de 3/4. Agradezco a Juan Sebastián Ochoa por señalarme este aspecto.

virtuosismo (compás 57) y evidentemente el uso de cromatismos, alteraciones, arpeggios y escalas inusuales en los pasillos. Hay un elemento más, convencional dentro del jazz mainstream y no de los géneros que interpreta Justo Almario: el énfasis por la interpretación en conjunto y la expresividad, por encima de la perfección en la interpretación. Esto se da, usualmente, porque las grabaciones de este tipo de jazz se realizan en bloque (es decir, todos los músicos tocan a la vez), condición para lograr un diálogo y comunicación mientras transcurre la interpretación. Esta tecnología de grabación dificulta, en muchos casos, que se pueda corregir algún error de interpretación que haya surgido durante la grabación. Por tanto, es frecuente que se privilegie una toma en la cual se obtuvo una gran cohesión e interpretación grupal, a la búsqueda de una interpretación perfecta y pulida por parte de cada integrante. En “Andanzas” esto es notorio, ya que allí Arnedo comete algunos pequeños fallos en su ejecución, fallos que permanecen, repito, al priorizar la calidad de la interpretación grupal por encima de la perfección individual.

Veamos la transcripción del tema y su solo, en la cual señalamos varios de estos elementos:

Andanzas

Antonio Arnedo

Articulación de pasillo

Fraseo jazzísti

Articulación de pasill

Error de interpretación

Final convencional

Saxofón solo (desde 2:41)

Fraseo jazzístico

Detailed description: The image shows a musical score for the piece 'Andanzas' by Antonio Arnedo. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. It consists of seven staves of music. The first staff has a red line above it labeled 'Articulación de pasillo' and a red line above the final measure labeled 'Fraseo jazzísti'. The second staff has a red line above it labeled 'Articulación de pasill'. The third staff has a red line above it labeled '1'. The fourth staff has a red circle around a note in the final measure labeled 'Error de interpretación'. The fifth staff has a red line above it labeled '2' and a blue circle around the final measure labeled 'Final convencional'. The sixth staff is labeled 'Saxofón solo (desde 2:41)'. The seventh staff has a red line above it labeled 'Fraseo jazzístico'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

32 

36  Sensación de 6/8

40  Sensación de 6/8

44 

48  fraseo jazzístico

52 

56  fraseo libre y virtuosismo

58 

62 

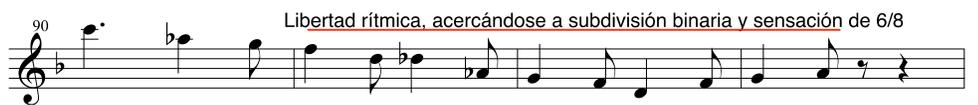




Figura 39. Partitura de “Andanzas”: tema e improvisación de saxofón

Fuente: Transcripción propia.

Vemos entonces que en cada uno de los diferentes aspectos analizados –ya sea desde la estructura, el ritmo, la armonía, la melodía o el fraseo– Arnedo mezcla y combina convenciones tanto de pasillo como de jazz. Esto es un dato importante, porque muestra una combinación de ambos lenguajes en todos los aspectos. Lo usual –y más fácil– en las combinaciones de convenciones entre estilos, es que se recurra a las convenciones de un estilo en determinados aspectos (por ejemplo, el ritmo o la melodía) y se utilicen las convenciones de otro estilo en otros aspectos (por ejemplo, la armonía o la estructura). En este sentido, lo habitual es encontrar, por ejemplo, un tema acompañado desde la batería y el bajo en ritmo de cumbia al que se le superpone una armonía y una estructura de jazz. Arnedo, por el contrario, propone una combinación y mezcla de ambos lenguajes en todos los aspectos, o incluso, como en el caso del ritmo en “La Chiva”, con una abstracción propia de las convenciones.

Esta es básicamente la propuesta estética de Arnedo: se balancea entre el uso de músicas tradicionales colombianas, y el empleo de recursos, técnicas y lenguajes del jazz post bebop. A continuación, daremos algunos ejemplos de la presencia de músicas colombianas y de recursos del jazz en los demás temas del disco, que confirman esta idea.

“Clarinete solo”

Desde su estructura, rítmica y composición, el tema alterna entre secciones de porro de banda, y secciones de free jazz.

La melodía principal es similar desde el movimiento melódico y rítmico a temas de porro de banda, pero jazzeados desde la interválica y el uso de extensiones de los acordes en las que incluso resuelve algunas frases. En cuanto a su utilización de recursos de músicas tradicionales del Caribe colombiano, Arnedo menciona explícitamente la figura rítmica del penúltimo compás de la melodía (1:46-1:47), que consta de dos tresillos rápidos interpretados de manera descendente. Arnedo explica que dicha figura retoma una de las principales figuras utilizadas por los intérpretes del tambor alegre en las músicas de gaitas y bullerengue (Ochoa y Convers 2007).

En cuanto al uso de recursos del jazz, damos dos ejemplos: 1) la melodía hace énfasis inicialmente en el cuarto grado natural, y luego cambia al sostenido, cambio no usual en los porros, pero sí en el jazz; y 2) en el desarrollo de la improvisación, (entre 0:56 y 1:10) inicia con un ritmo libre en el que emplea la escala de tonos enteros, y luego una frase con claro fraseo jazzístico.¹⁸⁰ Veamos:

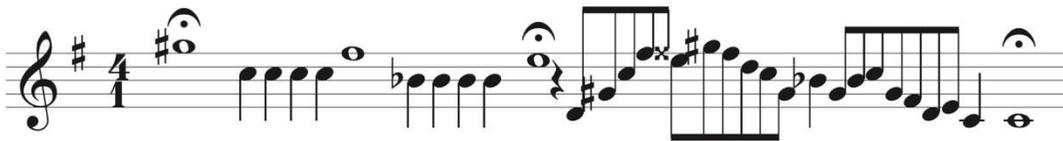


Figura 40. Partitura del inicio de la improvisación de saxofón del tema “Clarinete Solo”

Fuente: Transcripción propia.

Esta escala la utiliza en varios fragmentos del solo, recurso habitual en el jazz mas no en las músicas tradicionales del país.

¹⁸⁰ Es claro que la partitura no es una buena herramienta para observar las características del fraseo, como la dicción, las acentuaciones, y la articulación. Por tanto, sugerimos al lector que no se limite a ver la partitura sino que la tome como una guía para la escucha. En este caso en particular, desde la partitura no es claro el fraseo jazzístico, pero desde la escucha sí.

Desde el punto de vista armónico, esta pieza, al igual que “La Chiva”, es modal (D7 para el saxofón), armonía que es convencional tanto de unos tipos de jazz como de algunas cumbias colombianas (J. S. Ochoa Escobar, Pérez, y Ochoa Escobar 2017). Sin embargo, al igual que en “La Chiva”, aquí Arnedo utiliza además de la escala mixolidia común a ambas tradiciones, la escala lidiadominante, modo convencional en el jazz pero no en las músicas del Caribe colombiano.

En cuanto al fraseo, Arnedo constantemente utiliza mordentes, apoyaturas y trinos, algo muy tradicional de los porros de banda, las gaitas y la música de caña de millo, y menos usual en el jazz; alternando el uso de estos adornos con frases de claro lenguaje más jazzístico.

“Cada día”

Este tema, al igual que “A Winter View”, se sale de la propuesta que hemos venido mencionando, y por tanto los consideramos aquí tangenciales a su obra. El mismo Arnedo nos manifestó que incluso uno de ellos no quería ser grabado por los demás miembros del grupo, que no lo veían como una composición interesante. Tanto en “Cada día” como en “A Winter view” no se evidencia claramente una mezcla, combinación y reelaboración de elementos de músicas tradicionales colombianas con jazz, que caracteriza a los demás temas del disco.

El tema consta de cinco frases, todas dentro de la escala de Cm pentatónica, interpretadas *ad libitum*. Armónicamente nuevamente recurre a la armonía de colores. Lo que lo hace interesante, en palabras del propio Arnedo, es la “la relación entre la simpleza y la profundidad que ofrece el uso de la escala pentatónica” (A. Arnedo 2020, 41).

A pesar de utilizar la escala pentatónica, escala que vimos de manera reiterada en la obra de Almario, el uso que le da Arnedo es muy diferente. Aquí ya no se interpreta de manera rápida, por medio de patrones estudiados sobre la misma, sino de forma exploratoria con los colores que genera la combinación de sus intervalos, en contraste con la armonía de colores. Arnedo explícitamente afirma que su uso remite a la escala como una referencia a

las músicas andinas del continente, y del sur del país, y al componente indígena de dicha región, con la cual él, como vimos en el capítulo I, tiene una importante relación por ser el lugar de nacimiento de su madre.¹⁸¹

Aparece en este tema una característica particular de la obra de Arnedo, y es el cambio en la afinación de algunas notas. Aquí se aprecia claramente que algunas notas las “desafina” de manera intencional, bajándoles ligera pero notoriamente la altura. Afirma que por medio de este recurso busca sonoridades y colores particulares, principalmente en su relación con los acordes propuestos por Ben Monder. Sin embargo, este recurso le ha valido en ocasiones ser considerado “antitécnico”, precisamente por ser asumido no como un recurso intencional sino como un defecto en su afinación, resultando entonces interpretado como una clara ruptura de una convención (la afinación) lo que puede implicar, como plantea Becker, dificultades en la recepción de la obra.¹⁸²

“Mi Buenaventura”

Este es uno de los dos temas incluidos en el disco que no es compuesto por Arnedo, sino que es una melodía tradicional, arreglada para el grupo por el contrabajista Jairo Moreno. En este caso, el compositor es Petronio Álvarez, y el tema, grabado originalmente en formato orquesta, se reconoce como currulao, siendo uno de los pocos temas del Pacífico colombiano que se han difundido al resto del país, constituyéndose en un ícono sonoro de la región.

¹⁸¹ Como bien ha expuesto Mendívil, la caracterización de las músicas indígenas del sur del continente como fundamentalmente pentatónicas es, en términos de Hobsbawm, una tradición inventada (1992), sin embargo, es una tradición al fin y al cabo (Mendívil 2012).

¹⁸² Al respecto, Juan Fernando Velásquez afirma que este recurso de bajar la afinación con fines expresivos era habitual entre los violinistas franceses de la primera mitad del XX como Jacques Thibaud (Monsaingeon 2001, sec. 1:07:31-1:08:45).

En este tema, Arnedo cambia el formato, y en lugar de cuarteto lo interpretan en trío, conformado por saxofón alto, contrabajo y udu.¹⁸³

La estructura también la cambia: aquí Arnedo no realiza como tal una improvisación en el saxofón, sino que realiza variaciones a la melodía, dejándole el espacio de solo al contrabajo.

A pesar de las importantes variaciones que realiza de la melodía, no deja por ello de percibirse el tema original. Dichas variaciones son principalmente de notas, con el uso de extensiones de los acordes y notas de paso con las cuales rellena los silencios y notas largas de la melodía original, siendo mínimo el material nuevo que agrega.

En cuanto al aspecto armónico, es una rearmonización que incluye más acordes que el original. Si bien se comprende como un currulao y los currulaos son siempre únicamente tónica y dominante (Convers, Ochoa, y Hernández 2014), este, al haber sido originalmente compuesto para formato de orquesta, tiene otros giros armónicos, en particular el paso por la subdominante, lo que facilita y amplía las posibilidades de rearmonización.

A pesar de ser interpretado aquí en trío, y no incluir un instrumento armónico, lo que podría dar más libertad armónica a la improvisación, Arnedo siempre continúa siendo muy claro en su tonalidad. Incluso el solo del bajo es muy tonal, centrándose más en la creatividad melódica y rítmica que armónica.

En cuanto al lenguaje utilizado, es frecuente el uso de diversos adornos: variaciones rítmicas, juego con las acentuaciones y articulaciones, e incluso el uso de *side slipping* (entre 3:24 y 3:28). Por lo tanto, en su versión de este currulao, Arnedo nuevamente alterna, desde los fraseos y adornos, entre una forma local de interpretación, y recursos del jazz.

“El ciclo”, “El pescador” y “A winter view”

¹⁸³ El udu es un instrumento de percusión, similar a una vasija de barro, que se interpreta con ambas manos. Su origen es nigeriano. En el contexto colombiano, este instrumento es prácticamente desconocido, y más aún su origen, por lo que sonoramente no lo relacionamos con África. Sin embargo, Satoshi Takeishi, el percusionista, quien es un estudioso de músicas étnicas y se encontraba radicado en Nueva York desde hacía varios años, seguramente sí encontró en él una relación entre África y la región del pacífico colombiano que encarna Mi Buenaventura, tema que valdría la pena explorar.

Cada uno de estos tres temas corresponde a un tipo de composición como las inicialmente planteadas. “El ciclo”, al igual que “La chiva” y “Andanzas”, es una composición propia basada en una música tradicional del país. En el primero, se basó en el ritmo de bambuco, aunque cercano a su modalidad de interpretación en el pacífico colombiano. Es, por tanto, un tema en 6/8, con una estructura compleja y larga que se va armando a partir de la acumulación y desarrollo de material melódico. Sin embargo, el ritmo de bambuco no aparece de forma literal, sino que es una propuesta personal basada en dicha rítmica. En otras palabras, es nuevamente una forma no convencional de utilizar una convención. Armónicamente alterna la armonía de colores (fundamentalmente en el solo de guitarra), con armonía modal (en el tema y en el solo de saxofón). En cuanto a la improvisación, esta es fundamentalmente jazzística, centrándose no en el desarrollo de exploraciones armónicas sino en el juego rítmico, de adornos, colores, y técnicas extendidas que añaden posibilidades expresivas, así como en el diálogo grupal, más que en el virtuosismo individual.

El caso de “El pescador” es similar al de “Mi Buenaventura”, en cuanto a que ambos son versiones de temas tradicionales del país. “El pescador” es un tema tradicional del Caribe colombiano (composición de José Barros, y arreglo de Jairo Moreno), y por tanto es básicamente una rearmonización de la composición original, interpretado por un cuarteto de jazz. Si bien el tema fue grabado por numerosas orquestas bailables de mediados del siglo XX,¹⁸⁴ Arnedo se basó en la versión publicada por Totó la Momposina a mediados de la década de 1990, versión que le dio un imaginario a la obra no de ser representativa de las músicas populares masivas, sino de las músicas “folclóricas”, es decir, no mediatizadas (Ochoa 2018).

Como ya mencionamos, “A winter view” es prácticamente un *bonus track*. Estéticamente no se relaciona mucho con el resto del disco ni con la combinación de convenciones aquí expuesta. Arnedo dudó mucho sobre su publicación. Finalmente, si bien es un tema poco representativo del disco, considera que le marcó un camino importante que retomó en

¹⁸⁴ El coleccionista Carlos Javier Pérez me envió un listado con más de 30 versiones grabadas por orquestas de la época.

algunos de los temas incluidos en sus siguientes producciones. Este camino se fundamenta no en la relación entre músicas colombianas y jazz post bebop, sino exclusivamente en la exploración de colores y timbres generados por la sucesión de intervalos y sus relaciones igualmente interválicas con los acordes acompañantes. Esta preocupación por los intervalos, y sus colores resultantes, es quizás su principal búsqueda estética, incluso en la mayoría de su obra que utiliza recursos de músicas locales con el jazz.¹⁸⁵

Resumen de las convenciones en la obra de Antonio Arnedo

Luego del análisis de sus obras en el disco *Travesía*, disco que, reiteramos, define su propuesta estética, resumamos sus principales convenciones empleadas no solo en este sino en los cuatro discos.

El formato:

En términos generales hablamos de una producción en cuarteto, aunque algunos temas fueron grabados en trío (sin la inclusión de la guitarra), un disco –Encuentros– fue grabado en quinteto (con la inclusión del bombardinista sincelejano Ramón Benítez), e incluso algunos temas están grabados por un instrumento solista (como el saxofón o el contrabajo). Además, presentan ocasionalmente otros instrumentos, como la gaita hembra del Caribe colombiano, la flauta caucana, así como cambios en la conformación de la batería (en el disco Colombia). Este cuarteto, conformado usualmente por contrabajo, batería, guitarra y saxofón, es una de las conformaciones estándar del jazz, y constituye en sí mismo una convención del género.¹⁸⁶

¹⁸⁵ Esto se aprecia claramente en su documento realizado para el año sabático otorgado por la Universidad Nacional. Allí, Arnedo se centra en describir cada tema no desde las convenciones aquí planteadas, sino fundamentalmente a partir de describir las relaciones interválicas entre cada nota (A. Arnedo 2020). De igual manera, en esto versaron las muchas horas que conversamos sobre su obra, en las que centró su reflexión y preocupación en los colores generados por cada relación interválica tanto diacrónica como sincrónica.

¹⁸⁶ Es decir, cuando se plantea un cuarteto de jazz, se refiere a una conformación como la aquí expuesta. Aunque es más común la utilización de piano en lugar de guitarra, ambos instrumentos cumplen una función

La estructura:

Casi todos los 46 temas publicados, tienen la estructura básica del género que consiste en iniciar y terminar con la exposición del tema, y entre ellos la presentación de improvisaciones sobre la misma estructura y ciclo armónico. Como vimos en el capítulo I, prácticamente el empleo de esta estructura (tema, solos, tema) constituye en sí misma la principal convención del jazz en la actualidad, independientemente de otras convenciones (bien sean de ritmo, lenguaje, o repertorio, entre otras).

Al igual que en el caso de Almario, no es usual encontrar en sus composiciones el uso de la estructura de 12 compases característica del blues, o de 32 compases de las canciones utilizadas por un gran número de *standards* del jazz. Son múltiples y variadas las estructuras empleadas por Arnedo, que responden más al desarrollo melódico de la composición, que al uso de estructuras preestablecidas. En este sentido, con excepción del repertorio que incluye de músicas tradicionales colombianas, como el pasillo “Hurí”, o la cumbia “El Pescador”, sus estructuras son variadas y abiertas, sin seguir los modelos básicos de la forma canción (Herrera 1995).

El repertorio:

La mayoría de temas que incluyen esta producción (34 de 46), son composiciones propias de Antonio Arnedo, algunas de ellas con una evidente relación con musicales tradicionales del país. Las restantes 12 son versiones de canciones tradicionales de diferentes regiones de Colombia. Como vemos, tampoco interpreta ningún *standard* del jazz.

El ritmo:

Ninguna de sus obras grabadas está en ritmo de jazz (entiéndase, swing). En general la sección rítmica se suele basar en ritmos y patrones musicales colombianos, como el porro

similar (se consideran fundamentalmente instrumentos de acompañamiento melódico-rítmico), por lo que son, en muchos sentidos, intercambiables.

de banda, las cumbias de caña de millo, así como pasillos, currulaos o bambucos. Estos ritmos los interpreta Satoshi en la batería, Ben en la guitarra y Jairo en el contrabajo, no de manera literal, sino apropiados y adaptados a sus instrumentos, con una interpretación dinámica, con constantes variaciones y diálogo con los demás integrantes, generando no una base repetitiva y estable (como en la mayoría de obras de Almario), sino abierta y en permanente interacción. En este sentido, si bien en su repertorio incluye ritmos que originalmente son bailables (como los porros, currulaos y cumbias antes mencionados), en las versiones de este cuarteto pierden este carácter, convirtiéndose en obras para la escucha y no para la danza. En consecuencia, tanto la estructura previamente descrita de sus obras (tema, improvisación, tema) como el carácter abierto y noailable de la base rítmica, constituyen dos elementos fundamentales para entender su música como jazz, independientemente del repertorio y el lenguaje musical desarrollado.

La armonía:

La mayoría de las obras compuestas por Antonio Arnedo constan de armonía no funcional (conocida también como armonía de colores), es decir, sus progresiones armónicas no responden a una lógica de funcionalidad (tónica, subdominante y dominante) sino que se justifican únicamente por los “colores” que generan, y cómo se combinan dichos colores, escogidos únicamente a partir del gusto personal del compositor. El tipo de acordes que utiliza son claramente convencionales del jazz mainstream, ya que son acordes con múltiples y variadas extensiones, y cuya interpretación es también susceptible de diversas variaciones por parte de Ben Monder, en los temas en los que interviene.

Sin embargo, a pesar de la armonía no funcional, y de la creatividad y diversidad de acordes, es una música con un claro centro tonal, en la cual cada acorde se aborda de manera modal, es decir, se le asignan una o varias escalas que deriven del mismo.

En los temas ejecutados en trío, es decir, sin la participación de la guitarra, si bien la armonía puede ser más libre al no presentar explícitamente acordes a través de dicho instrumento, funciona en términos generales de la misma manera, alternando y variando diversas posibilidades de arpeggios y acordes que deriven del centro tonal y el tipo de acorde que el movimiento melódico del contrabajo o la melodía del tema sugieran.

En general las progresiones de acordes que utiliza son cortas, y los cambios de acordes no son rápidos. En este sentido, su aproximación armónica se aleja del virtuosismo del bebop, y está más en consonancia con desarrollos posteriores del género a partir fundamentalmente de la década de 1960, de manera similar a las composiciones y la obra en general del compositor y saxofonista Wayne Shorter (Mercer 2007), a quien Arnedo admira en particular.¹⁸⁷

En el caso de los temas tradicionales de músicas populares colombianas, usualmente se basa en las armonías originales, las cuales modifica con recursos de rearmonización y la adición de extensiones en los acordes, habituales dentro del jazz. Por tanto, en estos casos son temas son construidos a partir de armonías funcionales y sencillas, que simplemente se adornan y complejizan a partir de recursos convencionales del jazz.

La melodía:

La mayoría de las melodías de su autoría son claramente tonales. En algunas utiliza con frecuencia modos básicos del jazz como el mixolidio (como en “La Chiva”), o incluso la escala pentatónica (“Cada Día”). Sin embargo, otras melodías también las compone simplemente pensando en los colores que le generan algunos tipos de intervalos y sus combinaciones, sin pensar en la tonalidad o la armonía (“Andanzas”), dando como resultado melodías que no se circunscriben a ninguna escala en particular; sin embargo, en estos casos, a pesar de su construcción libre y no limitada por disposiciones armónicas, el resultado también es claramente tonal.

Algunas de sus melodías también juegan con su estructura interna, al emplear frases con diversidad de duraciones en términos del número de compases, generando preguntas y respuestas asimétricas, lo que elimina la predictibilidad de las mismas y aumenta su interés. En conclusión, sus melodías, a pesar de lo variadas en términos de ritmo, armonía, duración y contorno, son también altamente *cantábiles* y de fácil recordación.

¹⁸⁷ John Coltrane y Wayne Shorter son los principales saxofonistas que mencionó en nuestras conversaciones.

El lenguaje:

Arnedo conoce y domina tanto el lenguaje de diversas músicas populares tradicionales del país (como gaitas, bambucos, currulaos, pasillos o porros) como el lenguaje del jazz, algo que concuerda con su historia de vida (capítulo I). En ocasiones utiliza fraseos abiertamente jazzísticos, por el uso de recursos propios del género como la dicción y las notas fantasma, pero en general su fraseo se distancia del jazz estadounidense y se siente más cercano al fraseo de los solos de clarinete, trompeta o bombardino habituales en los porros de banda o en las orquestas de música tropical colombianas. Retomando palabras de John McLaughlin, no se trata tanto de que él haya buscado una fusión en particular entre las músicas colombianas y el jazz, sino que dicha fusión ya se realizó dentro de él (Berendt 1986).

Conclusión

Luego de ver las convenciones utilizadas por Justo Almario y Antonio Arnedo en sus obras, vemos que Almario es un seguidor de convenciones. Incluso cuando hace algo que rompe con las convenciones del género que interpreta, como en el caso de la inclusión del vallenato en “Street Sax”, lo hace apelando a otras convenciones, no proponiendo unas nuevas o modificando otras. Vemos entonces que su música se enmarca perfectamente en los géneros musicales que desarrolla (latin jazz, fusion y funk), géneros que ha practicado siguiendo las convenciones de cada uno de ellos. En este sentido, podemos definirlo como un artista integrado.

En el caso de Arnedo, podemos decir que su obra se sale un poco de las convenciones habituales del jazz más tradicional, aunque gran parte del jazz contemporáneo incluye como convención precisamente la ruptura con dichas convenciones, como la estructura de los temas, la no utilización de swing, el uso de técnicas extendidas, o la inclusión de músicas locales de diferentes partes del mundo. En cuanto a las convenciones de música colombiana, si bien emplea algunas y las pone en diálogo con convenciones del jazz, en otros casos las utiliza de manera no convencional, creando su propia propuesta que busca

condensar los elementos centrales de los géneros, sin utilizarlos de manera literal (como en el caso del ritmo de porro en “La Chiva”). Lo que queremos decir es que, en el contexto de una escena importante del jazz como Nueva York, su obra puede ser vista como convencional, ya que se puede entender como una convención del género acercarse a diferentes músicas del mundo; sin embargo, en nuestro contexto, y al hacerlo específicamente con músicas colombianas, Arnedo es un artista un poco rebelde (en el sentido de Becker), que creó una propuesta musical sólida, novedosa y de un alto nivel, que se convirtió paradigmática del jazz colombiano.

Analizamos hasta aquí la obra de estos artistas desde el punto de vista del seguimiento o rompimiento de las convenciones, y de cuáles convenciones, y por tanto cómo se inscriben en un mundo de arte siguiendo las posibilidades planteadas por Becker como artistas integrados o rebeldes. Como mencionamos en la introducción, comprendemos aquí que la obra de estos artistas, y su posicionamiento como integrados o rebeldes, es el resultado de su desarrollo humano. Siguiendo el modelo ecológico de Bronfenbrenner, las obras de Antonio Arnedo y de Justo Almario se enmarcan en un mundo de arte, y se inscriben en él, de acuerdo tanto a su propia agencia, como a los procesos llevados a cabo en el microsistema (expuesto en el capítulo II a partir de sus biografías), en relación con el macrosistema (desarrollado en el capítulo I sobre el jazz como un mundo de arte). Esta relación entre obra, sujeto, micro y macrosistema, que en conjunto constituyen el desarrollo humano de cada personaje y conforman la narrativa que conlleva a su posicionamiento artístico, será el tema con el que iniciaremos el siguiente capítulo, y que nos dará pie para la construcción de los lineamientos para el saxofón en la educación superior en la Institución Universitaria Bellas Artes y Ciencias de Bolívar, Unibac, en Cartagena.

CAPÍTULO IV. EL MESOSISTEMA: Relación de los diferentes niveles del modelo ecológico en las vidas musicales de Justo Almario y Antonio Arnedo

Sin embargo, las meras observaciones no son conocimiento. Con el fin de comprender el universo necesitamos conectar observaciones con teorías generales.

Yuval Noah Harari (2014, 293)

Hasta ahora hemos expuesto los diferentes niveles de los desarrollos como músicos (saxofonistas y jazzistas) de nuestros dos personajes. En el capítulo I vimos el macrosistema y exosistema, y en el capítulo II el individuo y el microsistema. En el capítulo III abordamos la obra musical de cada uno de nuestros personajes, que aunque no se inscribe específicamente en ninguno de los niveles de Bronfenbrenner, en el caso de los artistas es la manera en que estos se vinculan a mundos de arte, y por tanto es indispensable para comprender sus desarrollos humanos como músicos.

En consecuencia, en este capítulo abordaremos el último nivel según la teoría ecológica del desarrollo humano planteada por Bronfenbrenner en la cual nos hemos basado. Nos referimos al mesosistema, que mira la relación entre los demás sistemas: el individuo, el micro, el exo y el macrosistema, incluyendo en nuestro caso el análisis de sus obras.

¿Cómo analizar y cruzar esta diversidad de información? Como lo expusimos en los capítulos II y III, siguiendo a Becker y su teoría de mundos del arte, afirmamos que, desde el punto de vista del oficio, Almario se caracteriza mejor como un profesional artesano, mientras que Arnedo como un profesional artista, y que, desde la obra, en consonancia con esta postura, Almario es un artista integrado, mientras Arnedo es más cercano a la idea de artista rebelde. Es evidente que si cada uno ha logrado un gran desarrollo como músico a pesar de tener visiones del arte y del oficio de músico diferentes, es porque sus visiones personales se alineaban con los demás niveles del modelo ecológico. ¿Cómo analizar entonces esta relación entre su propia agencia, sus intereses e ideas, con los distintos niveles del contexto en el cuál las desarrollaron? En ambos casos, lo que marca esta

relación es la manera en la que cada uno negoció el diálogo entre las músicas con las que creció y el jazz. Esto, consideramos, es equiparable a la relación entre dos culturas, como es el caso de los procesos de migración. Consideramos, por tanto, que la teoría de la psicología transcultural, con su concepto de *aculturación* y las posibilidades que plantea, constituye una buena manera de ver el mesosistema, es decir, la relación entre los diferentes niveles que propone Bronfenbrenner, lo que significa comprender la relación entre vida, obra y contexto.¹⁸⁸

La psicología transcultural es la rama de la psicología que se pregunta por la manera en que el individuo se adapta a un nuevo contexto o cultura, proceso denominado *aculturación*. En el caso de nuestros personajes, al entenderlos como jazzistas, y el jazz ser una música fundamentalmente foránea (principalmente estadounidense, sobre todo a partir del bebop, aunque con importantes contactos con el Caribe, como expusimos en el capítulo D), es una negociación entre dos culturas musicales: entre sus prácticas locales de infancia y juventud y el jazz estadounidense, bien sea practicado en Estados Unidos (como en el caso de Almario) o bien ejercido en Colombia (como en el caso de Arnedo). El foco de la psicología transcultural “is on how individuals who have developed in one cultural context manage to adapt to new context that result from migration” (Berry 1997, 6). ¿Migración? Sí, nuestros personajes son no solo migrantes (ambos han vivido en Estados Unidos) sino lo que aquí llamaremos migrantes musicales, ya que han migrado musicalmente de tocar las músicas habituales en sus contextos en el país, a tocar un género entendido fundamentalmente como foráneo: el jazz.¹⁸⁹ Es decir, ambos, al tocar jazz y posicionarse

¹⁸⁸ Desde la etnomusicología se plantea que el término *transculturación* lo acuñó Fernando Ortiz en su texto “Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar” (Ortiz 1978) para referirse de manera similar a la forma en que dos culturas, una nativa y una conquistadora, entran en diálogo. El concepto fue retomado recientemente por la reconocida etnomusicóloga Ana María Ochoa en su texto “Sonic Transculturation, Epistemologies of Purification and the Aural Public Sphere in Latin America” (2006b), lo que ha amplificado su uso en años recientes. Sin embargo, aunque se asume que Ortiz elaboró el concepto a partir de sus reflexiones sobre la construcción de la cultura cubana, él lo plantea igualmente desde los fenómenos migratorios que la conforman, y remite en repetidas ocasiones en su texto a planteamientos desde la psicología, disciplina en la cual las investigaciones sobre migraciones y contactos entre culturas constituye todo un campo de conocimiento, en concreto a través de la psicología transcultural. Considero entonces pertinente, desde la etnomusicología, cuestionarnos el origen del término en Ortiz, y aprovecharnos del desarrollo del concepto desde la psicología.

¹⁸⁹ Mantle Hood, uno de los pioneros de la etnomusicología, acuñó el término *bimusicalidad* para referirse a la necesidad de aprender a interpretar las diferentes músicas que se estudiaban teóricamente. En su contexto, como profesor en Estados Unidos, esto implicaba estudiar una música de tradición no occidental, algo que

como jazzistas, han migrado de género musical. Por tanto, el proceso de aculturación se entiende aquí como la forma en la que cada uno se adaptó al nuevo contexto (el jazz) y lo utiliza.

Según esta teoría de la psicología transcultural, cuando la migración se da de manera voluntaria, hay dos estrategias: la *asimilacionista* y la *integracionista*. En la primera se busca mimetizarse con la nueva cultura, mientras que en la segunda se busca adaptarse a ella, pero manteniendo rasgos de la propia cultura. Así como en la teoría ecológica el desarrollo humano se produce más fácilmente cuando hay una alineación entre los distintos niveles (es decir, cuando individuo, micro, exo y macrosistema coinciden en valores, facilidades e intereses), en la psicología transcultural el proceso adaptativo de aculturación entre dos culturas diferentes se produce más fácilmente cuando hay una concordancia entre los intereses personales y los que la nueva cultura espera del migrante. Como veremos más adelante, la psicología transcultural nos aporta las herramientas para entender lo que ya hemos vislumbrado en el capítulo previo: que los corpus de sus obras evidencian sus estrategias adaptativas para relacionarse con su nueva cultura o mundo del arte: el jazz.

Iniciaremos entonces este capítulo mostrando primero lo que implicó para nuestros personajes la elección del saxofón como su instrumento principal y cómo esto los llevó casi que de manera inevitable al jazz (algo ya esbozado en el capítulo II pero que desarrollaremos de manera más profunda en este capítulo); sin embargo, como vimos en el capítulo I, son muchas y diferentes las concepciones y significados del jazz, dependiendo de la época y contexto cultural, y por tanto cada uno de nuestros personajes, según su desarrollo de vida, lo comprendió y se apropió de él de una manera particular, una manera en la que confluyeron y se alinearon entre sí los distintos niveles de la teoría ecológica, alineación que facilitó sus procesos de aculturación y, por ende, su particular desarrollo humano como músicos. Veremos luego que esta manera de insertarse en el jazz depende

se sigue exigiendo en muchos doctorados de etnomusicología en la actualidad. Hood lo hizo fundamentalmente con músicas asiáticas. En nuestro caso, proponemos que el término migrante musical se da incluso entre músicas occidentales, las cuales difieren en múltiples sentidos, a pesar de compartir diversos elementos como los instrumentos y el sistema temperado. En el caso de esta tesis, una cosa es interpretar porros, gaitas y fandangos, y otra otros géneros como el jazz o la música clásica. En ambos casos, el paso de un género a otro se puede entender como un proceso de migración musical y, por tanto, se pueden analizar desde la psicología transcultural.

en gran parte de sus propias concepciones del oficio, y por tanto de su adscripción o no al mito occidental y romántico del artista. Finalmente, mostraremos a partir de lo anterior, que el éxito de ambos para insertarse en un mundo de arte en particular consistió en utilizar la estrategia de aculturación adecuada que les permitió alinear los diferentes niveles de la teoría ecológica. En el caso de Almario, su estrategia asimilacionista le permitía una consonancia entre su micro, su exo y su macrosistema, mientras que esta consonancia la logró Arnedo a partir de una estrategia integracionista. En resumen, miraremos primero qué los llevó al jazz, luego su adscripción o no con el mito del artista, y finalmente cómo enfrentaron ese proceso de aculturación. Iniciemos.

El saxofón y sus implicaciones

Como sabemos, Almario y Arnedo tocan principalmente saxofón. Esta elección, que seguramente estuvo motivada por la cercanía y afecto de ambos por saxofonistas (Julio Arnedo y Alex Acosta), se relacionó también por su afición al jazz, y por el papel del saxofón en dicho género. Esta decisión marcó en ambos su futuro musical. Cada instrumento tiene sus propios repertorios, espacios, funciones, significados y jerarquías en el mundo de la música. El saxofón, desde sus inicios, fue símbolo de modernidad. Como bien expone Michael Segell en su trabajo sobre el instrumento (2015), en Europa y en la llamada “música clásica” fue durante varias décadas vilipendiado precisamente por ello, incluyendo una asociación directa entre modernidad y baja cultura.¹⁹⁰ Ya en el siglo XX, en términos esquemáticos, si Europa es “la cuna de la civilización”, Estados Unidos es el emblema de modernidad, de manera que si el saxofón era un instrumento moderno, pues encarnaba los ideales estadounidenses, en donde, en consecuencia, fue rápidamente adoptado y apropiado, integrándose a las jazz band y a muchísimas de las músicas que empezaron a producir a principios del siglo XX, coincidiendo la inserción del saxofón con

¹⁹⁰ Segell nos muestra que la asociación del saxofón con Estados Unidos y la modernidad fue tan fuerte, que le trajo problemas al instrumento por ello. Como ejemplos, cuenta que en Rusia en la primera mitad del siglo XX el saxofón fue prohibido por considerarse políticamente corruptor, al simbolizar la burguesía y el capitalismo americano (Segell 2015); y en 1914 el Vaticano condenó el saxofón así como el turkey trot, un baile estadounidense de la época (Segell 2015, 118).

el auge de la industria musical, primero del disco y luego de la radio. De manera que si, como vimos en el capítulo I, con el paso de los años el jazz se institucionalizó como la “música clásica de los Estados Unidos”, y el saxofón se erigió como uno de sus principales símbolos.¹⁹¹ Es así como vemos innumerables festivales de jazz, alrededor del mundo, que se publicitan con la imagen del instrumento.¹⁹²

En Estados Unidos, en particular, como parte de los imaginarios asociados con la modernidad, el saxofón hacía con frecuencia parte también de la imagen de África, representada por un hombre, negro y saxofonista (Johnson 2019a). Sin embargo, en Colombia esa asociación no se dio: visualmente el instrumento aquí aparece solo, sin un intérprete, y constituye quizás la imagen más frecuentemente asociada con el género.¹⁹³

El saxofón, entonces, en Colombia es un instrumento ubicado en la parte alta de la jerarquía de los instrumentos: es elegante, moderno, asociado al jazz y por ende a Estados Unidos, pero igualmente es popular, ya que no se suele relacionar con la música clásica.¹⁹⁴

Pero hay otro elemento que contribuyó no solo a la diseminación y significación del saxofón en Estados Unidos y en el mundo, sino que también tuvo una consecuencia importante en la vida de nuestros personajes: el saxofón es un instrumento en el cual es posible adquirir en relativamente corto tiempo unas habilidades mínimas que permiten su ejecución en diversas músicas populares. Este hecho facilitó su difusión: en Estados Unidos, pocas décadas después de su llegada, se generó una amplia industria de fabricación de saxofones, aumentando su inserción en las bandas militares y universitarias a lo largo y

¹⁹¹ No sobra aclarar que durante el siglo XX también se ha desarrollado una tradición del saxofón en la música clásica contemporánea.

¹⁹² A manera de ejemplo, ver el afiche del festival de Newport de 2020: <https://www.newportjazz.org/lineup-poster-2/newportjazz-poster> , o el del festival de Montreux de 2021: <https://severinocanepa.com/project/montreux-jazz-poster-848/>

¹⁹³ Es ilustrativo al respecto el caso de los afiches del Festival de Jazz de Mompox. Este festival, el más importante del género en el departamento de Bolívar, cuenta hasta la fecha con ocho ediciones. Sin excepción, el afiche publicitario de cada edición del festival (de 2012 a 2019) consta de un saxofón alto o tenor como imagen principal.

¹⁹⁴ Aunque en los conservatorios hoy en día es frecuente la enseñanza del saxofón como un instrumento más de la “música clásica”, este no hace parte de la principal agrupación de este tipo de música, que es la Orquesta Sinfónica o Filarmónica, lo cual limita considerablemente su participación y visibilidad. Esta exclusión del saxofón en la orquesta, fue el resultado de importantes luchas internas dentro de la “música clásica” (Segell 2015).

ancho del país. A pesar de no abundar los libros ni profesores en el instrumento, pronto hubo saxofonistas por montones y por doquier.¹⁹⁵ Pero no solo el saxofón es un instrumento relativamente fácil de interpretar, sino que, por abundar saxofonistas con poca preparación, las orquestas optaron por escribirles figuras de poca dificultad técnica y en tonalidades que les quedaran cómodas, lo que facilitó aún más su ejecución y por tanto su difusión (Segell, 2015, pp. 129–130).

Esta facilidad del instrumento se aprecia en las vidas de nuestros dos personajes: Almario, por ejemplo, con tan solo 14 años ya participaba en conciertos y grabaciones; pero el caso de Arnedo es aún más dicente: a los pocos meses de iniciarse en el saxofón, grabó su primer tema incluyendo su primer solo, la famosa improvisación que ya mencionamos en “Macumbia”, del disco y el proyecto del mismo nombre.

Y el saxofón, como todo instrumento, está vinculado a unos géneros más que a otros. Su desarrollo se ha dado principalmente en músicas afroestadounidenses del siglo XX como el R&B, funk, soul y principalmente jazz (Segell 2015, 45), de manera que con frecuencia, si escogías el saxofón, este te llevaba al jazz. Justo Almario, entonces, al desarrollar la mayoría de su carrera en Estados Unidos, interpretó varios de los géneros que mencionamos se relacionan en dicho país con el instrumento: aparte del jazz (y el latin jazz), el funk y el soul. En el caso de Antonio Arnedo fue diferente. El saxofón en Colombia era un instrumento modernizante que se encontraba presente en las orquestas bailables tipo Lucho Bermúdez y Pacho Galán, que tuvieron gran auge hasta la década de 1960. Sin embargo, este tipo de música decayó y entraron otros géneros, la mayoría de ellos interpretados con formatos que no incluían el saxofón, como el rock and roll, la salsa y el vallenato. El instrumento, por tanto, perdió popularidad y espacios. El único formato instrumental que en el país tuvo fuerza en los 70s e incluyó saxofón fueron los conjuntos antioqueños de música tropical como los Graduados y Los Golden Boys, sin embargo, este tipo de conjuntos en general contaba con poco aprecio en Bogotá y en el Caribe colombiano, e incluían usualmente solo un saxofón por agrupación; además, el papel que cumplía el instrumento dentro del conjunto era poco destacado, y en general tanto las partes

¹⁹⁵ “Afirma Segell que un millón y medio de estadounidenses tocaban saxofón para la década de los 30, lo que era una cifra mayor a la de los intérpretes de cualquier otro instrumento en el país (Segell 2015, 92).

asignadas al saxofón como el nivel técnico del conjunto completo, eran sencillos, con poca exigencia para su interpretación (Ochoa 2018), por lo que no era una opción atrayente para alguien que se quisiera dedicar al instrumento en la capital del país. Es diciente, al respecto, el testimonio del escritor Leonardo Padura sobre la llegada de la música salsa en los setentas: “Musicalmente esta manifestación de esta nueva realidad tendría como uno de sus sellos el sonido bronco y rajado de los trombones que, de miembros anónimos de la sección de metales en las big-bands de los años 50, pasaron a ser protagonistas de una sonoridad [...] hasta copar con su alarido de claxon todas las orquestas del Caribe y desplazar al melodioso y cálido saxofón” (Padura 2019, 313).¹⁹⁶

En consecuencia, mientras Almario encontró en Estados Unidos géneros musicales muy vitales en los cuales el saxofón era y es importante y requerido (el latin jazz, el funk y el soul principalmente), Arnedo, por el contrario, como saxofonista en Bogotá en la década de 1980, tenía muy pocos espacios en los cuales participar, ya que los géneros más populares como la salsa, el vallenato o el rock and roll, como ya dijimos, habitualmente no cuentan con saxofones en su formato, de manera que encontró fundamentalmente en la incipiente escena de los diferentes tipos de jazz en Bogotá (latin, fusion, mainstream) sus principales espacios de participación. Vemos así como, a pesar de las diferencias de tiempo y lugar en que desarrollaron sus vidas musicales, en ambos casos el jazz pasó a ser el principal mundo del arte en el que nuestros personajes se vinclaron.

Sin embargo, cada uno adoptó una estrategia adaptativa de aculturación diferente para insertarse en el mundo del jazz, el cual era diferente en cada lugar y época. La decisión de cuál estrategia adaptativa escoger estuvo fuertemente entrelazada con su manera de concebirse a sí mismos como artistas, y a su obra como una obra de arte. Por tanto, antes de ver sus estrategias adaptativas de aculturación con el jazz, veamos cómo se adscribe o no cada uno de nuestros personajes al mito occidental del artista.

¹⁹⁶ En los ochentas también se popularizó un género musical en el cual el saxofón es preponderante: el merengue dominicano. Sin embargo, hubo pocas orquestas en el país dedicadas al género, y por tanto no redundó significativamente en el mercado laboral de los saxofonistas. El subrayado de la cita es nuestro.

Nuestros personajes y el mito del artista

Tal como analizamos en los capítulos II y III, desde la perspectiva de sus vidas y obras – en términos de Becker (2008)–, Almario se caracteriza como un profesional artesano, y por tanto su obra es la de un artista integrado, mientras que Arnedo se concibe como un profesional artista, y tiende a ser más un artista rebelde. Ambas caracterizaciones dependen, fundamentalmente, de la forma en que cada uno se insertó en el mundo del arte en que operaban, de su concepción de sí mismos y de lo que plantean, lo cual está construido principalmente a partir de su inserción o no en el mito romántico, occidental y decimonónico del artista. Este mito, como bien desarrolla Fischerman (2004), en pocas palabras se basa en la idea de un individuo, genio, cuya obra es abstracta, original, compleja, descorporeizada y sin una funcionalidad más allá del placer de su consumo, mito que se construyó fundamentalmente a partir de la figura de Beethoven.

A continuación, ampliaremos un poco el análisis de la adscripción o no de cada uno de nuestros personajes, de manera subjetiva, a dicho mito, lo que constituyó un elemento central de negociación en sus procesos de aculturación. Lo veremos en tres aspectos: en lo relacionado con la imagen y el performance que acompaña a su obra; en la originalidad o no de la misma; y finalmente en su carácter abstracto o funcional.

1. La imagen y la corporalidad:

En el capítulo III analizamos las obras de Almario y Arnedo a partir del concepto de convención (Becker, 2008). Al tratarse de músicos, y de obras musicales, las principales convenciones son por tanto de este tipo. Sin embargo, al tratarse de productos discográficos, estas obras no se restringen al universo de lo sonoro, sino que implican muchos más elementos: desde las carátulas de los discos, sus espacios y formas de presentación, hasta sus discursos alrededor de las mismas. Al respecto, plantea Phillip Tagg que

it should be stated at the outset that no analysis of musical discourse can be considered complete without consideration of social, psychological, visual, gestural, ritual, technical, historical, economic and linguistic aspects relevant to the genre, function,

style, (re-) performance situation and listening attitude connected with the sound event being studied. (Tagg 1982, 39)

Si bien muchos de estos aspectos se logran inferir de las biografías, estudiarlos en detalle sobrepasaría los límites de la presente investigación. Sin embargo, consideramos importante complementar el análisis de las convenciones sonoras de su obra ya realizado, con un análisis de su imagen, tanto en las carátulas de sus discos como en su puesta en escena, ya que, como plantea David Ake (2002) esta también ha sido crucial para el entendimiento o divulgación del jazz en décadas recientes como alta cultura.

Ake nos recuerda que hasta hace relativamente poco tiempo, era imposible escuchar música sin tener presente al músico ni verlo actuar, es decir, la posibilidad de separación de lo sonoro y lo visual es algo reciente posibilitado por la tecnología. Sin embargo, un gran porcentaje de música se sigue consumiendo no solo desde la escucha sino también desde la observación: desde los conciertos en vivo, hasta YouTube. Por tanto, el mensaje musical se da tanto a través de sonidos como de gestos faciales y corporales, es decir, tanto a través de la música como de la imagen. Más aún, plantea Ake que el mensaje no solo es una relación entre el sonido y la puesta en escena, sino que también depende del contexto y el lugar de presentación (Ake 2002).¹⁹⁷ Ver a los músicos, sus movimientos, sus gestos, sus vestimentas, su interacción con los demás integrantes, sus espacios de presentación, constituye una herramienta fundamental para entender su propuesta estética (Ake 2002, 159).

En el caso de nuestros artistas, cada uno encarna la dialéctica habitual entre una propuesta intelectual, elaborada y de vanguardia, “en contraste con la expresión de lo intuitivo y lo corporal” (Santamaría 2007, 21). A Arnedo solo lo vemos tocando en actitud seria, meditativa, intelectual, trascendental, y descorporeizada. A manera de ejemplo, veamos la

¹⁹⁷ Ake afirma que Richar Leppert es uno de los autores que más ha trabajado esta relación entre lo sonoro y demás medios de expresión relacionados: “When people hear a musical performance, they see it as an embodied activity. While they hear, they also witness: how the performers look and gesture, how they are costumed, how they interact with their instruments and with one another, how they regard the audience, how other listeners heed the performers. Thus the musical event is perceived as a socialized activity” (Ake 2002, 87). Originalmente en: Richard Leppert, *The Sight of Sound: Music, Representation, and the History of the Body* (Berkeley: University of California Press, 1993), xxii.

carátula de su disco más importante y sobre el cual realizamos el análisis de sus convenciones sonoras: *Travesía*.

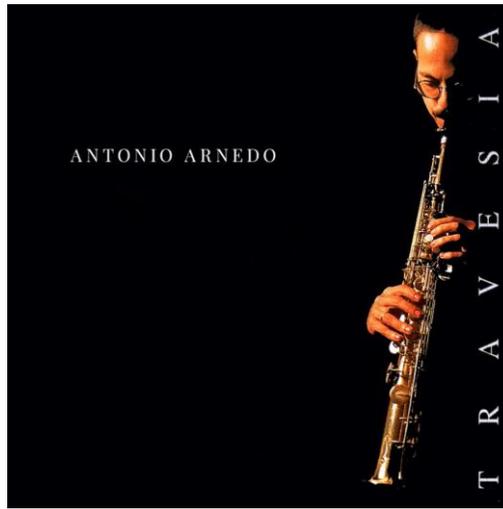


Figura 41. Carátula del disco Travesía (1996)

Fuente: Discos MTM (018037-2).

Literalmente, esta es una imagen descorporeizada. Tan solo vemos el saxofón, sus manos y su cabeza, con la mirada baja y usando espejuelos. Y así se ve a Arnedo durante sus conciertos: serio, taciturno, usualmente con los ojos cerrados, en actitud meditativa y trascendental, lo que enfatiza la idea de que su música es únicamente para escuchar, restándole importancia al cuerpo y el espacio.¹⁹⁸ Sus presentaciones se dan usualmente en espacios formales para la realización de conciertos, es decir, en teatros públicos o privados, en los cuales hay una disposición exclusiva del público para escucharlo y una clara separación entre el artista y los espectadores.

A Almario, por el contrario, si bien en algunos discos y presentaciones puede aparecer de manera semejante a como aquí describimos a Arnedo, también se presenta de maneras más informales, con un claro sentido del cuerpo y su presencia en el escenario, y con una

¹⁹⁸ Inclusive, como contamos en su biografía, se relata como un hecho notorio que cuando se dedicó a la música, fue tanta su pasión y dedicación a su instrumento que descuidó su alimentación, llegando a pesar 48 kilos.

disposición menos trascendental, más de disfrute, fiesta y goce, en espacios más comunitarios. En algunos videos que se encuentran en YouTube, por ejemplo, se le ve robusto, tocando en eventos religiosos (recordemos que es cristiano practicante), en los cuales al final del jolgorio colectivo termina en ocasiones cantando, haciendo palmas y bailando en medio del escenario, rodeado no solo de músicos sino también de espectadores.¹⁹⁹



Figura 42. Captura de pantalla de video de Almario en concierto

Fuente: Youtube https://youtu.be/_Bdvta6V_zI Consultado: 15 de abril de 2020. En el bajo Abraham Laboriel. Interpretan el tema “He’s exalted”

Ake, analizando el caso del pianista de jazz Bill Evans (2002) argumenta que la postura física dentro y fuera del escenario de Evans no es algo estrictamente personal, sino que

¹⁹⁹ En el siguiente video, por ejemplo, se le ve en las calles de Mompox, improvisando en compañía del clarinetista sanmarquero Jorge Otero, quien simplemente pasaba por el lugar y se sumó a “la fiesta” <https://youtu.be/irjyQoXw-Lk> Consultado: agosto 20 de 2021.

depende de los códigos culturales compartidos, los cuales se rechazan, o a los cuales se adscribe o problematiza. Nos recuerda este autor con este ejemplo que “lo personal es político”. En este caso, se relaciona también con un asunto racial. Retomando sus palabras, “the simplistic binary relationships ‘white intellectual versus black physical’ are clearly in play here” (Ake 2002, 99). Si bien el jazz en Estados Unidos ha sido más visto como una música afroamericana, en Colombia, esta asociación no ha sido tan clara, siendo más común su asociación con el imaginario del hombre blanco estadounidense (F. Ochoa Escobar En prensa). A este imaginario de blanco-intelectual-descorporeizado se inscribe Arnedo con su imagen y formas de presentación. Sin embargo, continuando con Ake, más que una estrategia de raza, es una estrategia que le facilitó el posicionamiento en el naciente mundo del jazz en el país: “professional survival in a commercially marginalized genre such as jazz often hinges on a musician’s ability to present him or herself as an “artist”: uniquely gifted, incorruptible, and spiritually attuned” (Ake 2002, 84).

Esta diferencia de posicionamiento como “artista” se puede apreciar en muchos otros ámbitos, desde el nombre de sus composiciones, hasta sus formas de hablar. En este sentido, por ejemplo, mientras Almario hace chistes, habla con acento y lenguaje costeño, y con frecuencia aborda temas terrenales como cuánto añora un mote’e queso y un sancocho de bagre, Arnedo habla despacio, meditando cada palabra, con un tono muy suave que aunque puede provenir del acento ecuatoriano de su madre (como lo escuchamos en el audio 1) es interpretado con frecuencia como una forma de hablar típica del intelectual bogotano de clase alta;²⁰⁰ y en lugar de hacer chistes en medio de la conversación, o abordar temas “mundanos” como la comida, hace referencia a artistas de vanguardia, o a escritores como Milán Kundera.

2. La originalidad:

Esta es otra de las características atribuidas al mito del artista (Fischerman 2004). Si bien nadie parte de cero, en el artista se mira su capacidad de innovación, de creación de una

²⁰⁰ Esta interpretación de su forma de hablar como típica de la clase “gomela” bogotana la he escuchado en varias ocasiones sobre él, siempre asociada a una fuerte carga negativa hacia la persona.

nueva manera de hacer y decir, centrado igualmente en que es una propuesta individual y personal del artista. Tampoco es esta una característica de Almario: sin excepción, en todas las conversaciones que tuvimos, y en todos los testimonios y entrevistas a los que tuve acceso, menciona con gran admiración y agradecimiento a los muchos maestros que tuvo en su vida, especialmente en sus primeros años: los nombres de Pello Torres, Rafael Acosta, Alex Acosta, y Antonio María Peñaloza los tiene siempre a flor de labios. Por el contrario, Arnedo hace énfasis en su carencia de apoyo, en su aprendizaje autodidacta y a tardía edad.

Almario, por su misma concepción de la música como un oficio, nunca ha buscado originalidad, sino, adscrito a la visión del artista artesano, cumplir un papel según el momento, los espectadores o el empleador requieran. Es dicente en este sentido que el repertorio que escogió para su primera producción, bajo el nombre de Justo Almario Quintet, fueron dos canciones latinoamericanas famosas en la época. Por el contrario, Arnedo demoró muchos años madurando sus composiciones que serían luego el corazón de su primera y más importante producción *Travesía*, en una clara búsqueda por producir una propuesta musical original. De igual forma aconteció durante la mayoría de su producción: mientras el mayor porcentaje de las grabaciones de Almario son colaboraciones con otros artistas, y en su propia producción incluye con mucha frecuencia temas de otros autores (algunos de ellos canciones de alabanza), o incluso algún *standard* del jazz como “Giant Steps”, el grueso de la obra de Arnedo lo constituyen sus propias producciones, principalmente conformadas por temas propios, ningún *standard* del jazz y tan solo la inclusión de algunas canciones tradicionales de Colombia, las cuales, en versión de jazz, constituyen una novedad.

3. La funcionalidad

En este mito del artista, la obra es una obra de arte. La condición artística de una obra está ligada directamente a su capacidad de abstracción y su carencia de funcionalidad, es decir, su funcionalidad se debe limitar a ser escuchado (Fischerman 2004, 26). A eso aspiraba específicamente Arnedo cuando produjo sus primeros diez conciertos en Bogotá: a tener el espacio propicio para producir música con un público dispuesto únicamente a escucharlo,

y eso espera de su producción discográfica. Por eso no es frecuente encontrar a Arnedo en espacios más informales, si bien habituales dentro del jazz, como las *jam session*.

Como consecuencia de esta condición, la música no debe ser de fácil escucha, sino que exige del oyente concentración y una capacidad para descifrar lo que contiene de novedoso, original o, en otras palabras, poco convencional. La originalidad, entonces, está relacionada con la funcionalidad: a mayor funcionalidad, menor el nivel de originalidad.

La música de Arnedo, por tanto, es más abstracta. Como vimos en el capítulo III, cuando retoma elementos de las músicas colombianas no lo hace de manera literal, sino sintetizando y abstrayendo algunos elementos. Y exige por tanto una escucha atenta.

Almario, por el contrario, ha hecho fundamentalmente música funcional, es decir, no limitada al acto de escuchar, sino relacionada con otros espacios y eventos sociales. De hecho, considera que toda su música –incluso la producida antes de ingresar al cristianismo– tiene dos funciones fundamentales: alabar a Dios y hacer felices a las personas. No se considera un genio, ni un súper dotado, ni alguien que deba innovar ni romper ninguna regla, sino que se asume como un servidor de Dios que tuvo la fortuna de tener un gran talento, el cual debe poner a beneficio de los demás y, por tanto, se esmera en que su música sea de fácil escucha y fácil consumo para el oyente.²⁰¹ En consecuencia, Almario ha desarrollado no una propuesta musical innovadora y personal, sino una que responde a lo que el contexto, el público o el empleador le han pedido. Esto se aprecia haciendo un breve repaso de su obra, en donde encontramos que su primer disco (*Interlude*, 1981) se acerca más a la estética del Soul y R&B que manejaba con Roy Ayers, precisamente porque fue sugerido, producido y patrocinado por él; luego grabó algunos discos con música cristiana (como *Forever Friends*, 1985; y *Plumblin'*, 1987), precisamente en los cuales las casa disqueras eran cristianas (como Meadowlark Records); y fue en el primer disco con el grupo Tolú (*Rumbero's poetry*, 1998), que fue el primer proyecto que partió de una iniciativa personal, en el cual incluyó por primera vez un tema

²⁰¹ Recordemos en este sentido la anécdota del enojo de su abuela en Sincelejo cuando escuchó una grabación de Almario mientras era estudiante en Berkeley.

con música tradicional colombiana (“Street Sax”) y que por tanto se salía de las convenciones habituales del resto de su producción.

Finalmente, quizás uno de los elementos que más evidencian el distanciamiento de la obra de Justo Almario con el concepto romántico de obra de arte, es que un gran porcentaje de los temas que grabó a su nombre terminan en *fade out*,²⁰² técnica utilizada frecuentemente en algunos géneros populares fundamentalmente entre las décadas del 70 y el 80, pero prácticamente inexistente en el mundo del jazz y la música clásica (Weir 2014). Este solo hecho cuestiona la ontología misma de la obra, al no saberse exactamente dónde termina,²⁰³ de manera que si la ontología de la obra queda en entredicho, esto socaba su carácter de obra artística, entendiéndola más como una música funcional, de acompañamiento, para escucharla mientras se realiza otra actividad, y que no requiere una concentración ni una disposición de escucha especial por parte del oyente. La obra, literalmente se desvanece cuando se considera que ha cumplido su función.

En síntesis, es Antonio Arnedo quien se adscribe al mito occidental del artista, mientras que Almario permanece ajeno al mismo. Esta manera diferenciada de comprenderse a sí mismos y a su obra, es central en la manera en la que cada uno enfrentó el proceso de aculturación que significaba pasar de tocar fundamentalmente músicas de consumo local, a definirse como saxofonistas de jazz. Veamos a continuación la estrategia adaptativa que cada uno asumió, la cual implica una negociación entre los diferentes niveles del modelo ecológico, o su mesosistema.

El jazz y las estrategias de aculturación psicológica

Si bien mencionamos en el Capítulo I las importantes relaciones entre algunos tipos de jazz y algunas músicas del Caribe colombiano, este se desarrolló como música “artística” a partir del bebop y fundamentalmente en Estados Unidos consolidando allí un estilo

²⁰² Exactamente 38 de 88 temas, que constituyen el 43%.

²⁰³ Rubén López Cano denomina ontología delgada o abierta a las obras que no tienen límites claros establecidos entre los elementos que las constituyen (López Cano 2018).

mainstream que difiere considerablemente de las prácticas musicales con las que crecieron nuestros personajes en Colombia, principalmente Justo Almario. Es decir, quiero reiterar para mayor claridad algo quizás evidente: que a pesar de los múltiples puntos de contacto entre el jazz y las músicas del Caribe colombiano, y en general las prácticas musicales que constituyeron los mundos sonoros de Almario y Arnedo en su infancia y juventud, son géneros musicales diferentes y que por tanto la inserción de nuestros personajes en el mundo del jazz se puede comprender como un proceso de migración musical y, en consecuencia, implican un proceso de aculturación. Surge entonces la pregunta: ¿cómo negociaron y pusieron en diálogo sus músicas y sus prácticas musicales, con el jazz?

Propongo aquí, entonces, como afirmamos al inicio del capítulo, comprender el paso de la práctica de unos géneros populares de consumo local, a tocar un género diferente como el jazz, como un proceso de migración musical. Considero que al verlo así, como un proceso de migración, la teoría de la psicología transcultural se convierte en una herramienta útil para analizar la manera en que tanto Almario como Arnedo realizaron dicha migración.

Retomando las palabras de John Widdup Berry,²⁰⁴ “the central aim of the field of cross-cultural psychology has been to demonstrate the influence that cultural factors have on the development and display of individual human behaviour” (1997, 6). Una de las preguntas fundamentales que aborda esta rama de la psicología es qué les sucede y cómo actúan las personas cuando cambian de contexto cultural. En términos generales, los cambios que se producen en una o ambas culturas al entrar en contacto, se conoce como aculturación, y cuando este cambio es observado por un solo individuo, se le llama aculturación psicológica.

Estos procesos de aculturación psicológica se dan tanto de manera voluntaria como involuntaria; pueden ser por cortos o largos periodos de tiempo o incluso permanentes, y se producen tanto por un desplazamiento hacia un nuevo lugar, o por recibir la llegada de la

²⁰⁴ Berry, es un destacado psicólogo canadiense, conocido como el padre de la psicología transcultural (cross-cultural psychology, traducida también como psicología intercultural). En su texto *Immigration, Acculturation, and Adaptation*, aquí citado (Berry 1997), resume su teoría, y por tanto nos basamos en él para el desarrollo de estos conceptos en este capítulo.

nueva cultura. Cada una de estas variables, afecta la estrategia adaptativa en que se asuma el proceso de aculturación.

Son dos los planteamientos centrales que se producen en todo proceso de aculturación: qué tanto me quiero integrar a la otra cultura y qué tanto quiero mantener mi propia cultura.

Según la respuesta a la problemática planteada, la teoría de la psicología transcultural propone cuatro estrategias adaptativas, llamadas “estrategias de aculturación”, que pueden ser tanto colectivas como individuales: asimilación, integración, separación y marginalización. Miraremos a continuación solo las dos primeras estrategias, que son las que implican un deseo de integración con la nueva cultura, ya que en el caso de nuestros dos personajes ellos migraron al jazz de manera voluntaria, aunque influida por el desarrollo del instrumento escogido. Así las define Berry:

when individuals do not wish to maintain their cultural identity and seek daily interaction with other cultures, the *Assimilation* strategy is defined. [...] When there is an interest in both maintaining one’s original culture, while in daily interactions with other groups, *Integration* is the option; here, there is some degree of cultural integrity maintained, while at the same time seeking to participate as an integral part of the larger social network”. (Berry 1997, 9)²⁰⁵

Usualmente cada grupo o individuo asume una postura en relación a estos planteamientos, sin embargo, también se puede dar fluctuación dependiendo del ámbito: en entornos familiares y con personas cercanas se puede optar por mantener en alto grado la propia cultura, mientras en espacios públicos se prefiere ocultarla. Esta decisión no es individual, sino que depende del contexto: en sociedades más abiertas y multiculturales se estimula la interculturalidad, mientras que en sociedades conservadoras se privilegia la homogeneidad. Por último, también es variable con el transcurso del tiempo el tipo de decisión que se adopte: se puede inicialmente querer conservar la propia cultura y perder interés con el paso del tiempo, o viceversa (Berry 1997, 12).

²⁰⁵ Cursivas en el original.

En este punto nos preguntamos: entre la asimilación y la integración ¿qué estrategia adaptativa utilizaron nuestros personajes en su vinculación con el jazz?

A estas alturas del texto el lector concordará con nosotros en identificar fácilmente a Almario con una estrategia asimilacionista y a Arnedo con una integracionista. Esta estrategia adaptativa fue exitosa y se desarrolló de manera fluida (en términos de Berry, sin estrés) por la concordancia entre las visiones personales, el micro y el macrosistema. Veamos en detalle cada uno.

Almario, desde pequeño, se deslumbró con el jazz, con lo que hacían los saxofonistas en el jazz. Quería aprenderlo, y tuvo un primer acercamiento con su gran maestro Antonio María Peñaloza, con quien tocaba *standards* en su trabajo en San Andrés. Desde ese momento quería tocar como Cannonball Adderley, y su maestro lo animaba a ello. Recordemos que Peñaloza le decía que tenía que ir a Estados Unidos para tocar “como los gringos”, olvidarse de lo que sabía y emularlos. Y de esa misma manera estudiaba: sacaba a oído solos de jazz e intentaba imitarlos.

Por diversos acontecimientos y casualidades, Almario llegó a Boston a estudiar en el instituto Berklee. Tanto el primer trabajo que obtuvo que consistió en reemplazar a Paul Gonzalvez en la orquesta de Duke Ellington, como luego su ingreso a la agrupación de Mongo Santamaría, los consiguió precisamente por haber logrado tocar jazz “como los gringos”. En ninguno de estos dos trabajos sus conocimientos como músico colombiano eran relevantes, por el contrario, recordemos que en el caso de Ellington, llegaron preguntando quién podría leer y tocar bien los papeles del saxofón en el estilo de big band, e incluso en el caso de Mongo Santamaría este dudó de sus capacidades cuando supo cuál era su país de origen. ¿Estás seguro? Le preguntó Mongo a Edy Martínez, que era quien lo recomendaba, y Edy le respondió que sí, que no lo dudara, que Almario tocaba “como un americano”. De manera que no solo Almario apostó por una estrategia asimilacionista, sino que el contexto pedía exactamente eso de él. Esta estrategia, en el contexto estadounidense de las décadas de 1970 y 1980 fue la que le abrió puertas. Así como Mongo lo contrató por tocar jazz “como un americano”, luego pudo tocar con diferentes artistas porque manejaba perfectamente el lenguaje de los distintos estilos según lo requirieran: con Roy Ayers, por

ejemplo, lo vimos tocando en vivo en un programa de televisión (audio 34) en donde tanto desde su físico, su ropa y su estilo musical aparece como un integrante más de una banda estadounidense de funk y soul, sin ningún elemento que evidencie su origen latinoamericano o colombiano. De igual manera aconteció con la agrupación Koinonia, a la cual ingresó en reemplazo temporal de un saxofonista estadounidense, y pronto fue confirmado en la agrupación por lo bien que cumplía el papel del anterior músico.

Sin embargo, como dijimos, la psicología transcultural plantea que puede haber momentos en los que se cambie la estrategia, se intente otra forma de relacionarse con la nueva cultura y se evalúan los resultados. Creemos que esto fue lo que hizo Almario en los pocos casos en los que grabó músicas del Caribe colombiano. Nos referimos a los temas “Cumbia típica”, que grabó con Mongo Santamaría en el disco *Mongo y Justo*, y “Street sax” y “Cumbiamba”, que incluyó en sus discos *Heritage* y *Rumbero's Poetry*. Ninguno de estos tres temas los pudo interpretar en sus conciertos, debido a que no contaba con los instrumentos ni los instrumentistas para hacerlo: unos requerían tambor llamador, tambora y maraca, y otro acordeón “vallenato”.

En este punto vale la pena retomar a Berry cuando plantea que: “Integration can only be ‘freely’ chosen and successfully pursued by non-dominant groups when the dominant society is open and inclusive in its orientation towards cultural diversity”, y agrega “Just as obviously, integration (and separation) can only be pursued when other members of one’s ethnocultural group share in the wish to maintain the group’s cultural heritage” (Berry 1997, 10). En cuanto al primer punto, si bien las ciudades estadounidenses donde más vivió Almario se caracterizan por su diversidad cultural, Almario, como colombiano, estaba en uno de los eslabones más bajos de la sociedad. Si Jairo Moreno, en su importante texto sobre la manera en que se posicionó Mario Bauzá en el mundo del jazz en Estados Unidos, enfatiza la doble condición de discriminación que este sufría, la primera por ser negro en un país abiertamente racista, y la segunda por ni siquiera ser afroamericano sino latino, resaltando la ubicación inferior en la escala social estadounidense (J. Moreno 2011), en el caso de Almario el hecho de ser colombiano lo ubicaba en el medio musical incluso por debajo de “los latinos”, término que remitía fundamentalmente a cubanos, puertorriqueños y dominicanos, quienes eran los que dominaban la escena “latina” y del

latin jazz en Nueva York (Washburne 2020). Nuevamente recordemos las palabras de Mongo y su descrédito cuando se enteró de que el saxofonista que le recomendaban era colombiano. No solo no era estadounidense, sino que tampoco era “latino”. En cuanto al segundo punto, Almario no contaba con una importante comunidad colombiana que lo estimulara a implementar una estrategia musical integracionista. De manera que la música colombiana continuó siendo una excepción en su obra, y si bien la grabación de estos tres temas se puede comprender como un ensayo por una estrategia integracionista, por visibilizar y mantener su propia cultura, el contexto lo encauzó nuevamente a su estrategia asimilacionista.

Igualmente plantea la psicología transcultural, que esta estrategia puede cambiar según el ámbito. En contextos públicos, en el trabajo, Almario se ha movido alternativamente entre un saxofonista que se desenvuelve con destreza en el lenguaje del jazz estadounidense, así como en el latin jazz; pero en los espacios privados, siempre está recordando que es colombiano, que es un músico “sabanero”. Es, de alguna forma, una lucha por mantener su identidad, es decir, si en su oficio como músico ha utilizado fundamentalmente la estrategia asimilacionista, obviando su condición de colombiano y sabanero, procura encontrar otros espacios en los cuales utilizar la estrategia integracionista, e incluso separatista, como cuando se le pregunta: ¿qué quieres comer hoy? Y responde sin ambages: mote’e queso.

En síntesis, tanto desde su visión como desde el microsistema y el macrosistema, la mejor estrategia adaptativa para Almario en Estados Unidos fue la asimilacionista. Esto también, argumenta Berry (1997), depende de lo prolongado del proceso de aculturación. En el caso de Almario, no fue algo temporal sino permanente. Nunca pensó en volver, ni nunca se ha alejado del jazz. No solo no tenía un hogar, una familia o una situación sentimental que lo impulsara a su retorno, sino que, como dijimos en el primer capítulo, el mundo del jazz en Colombia en la época en que viajó a Estados Unidos era prácticamente inexistente. Por el contrario, él se encontró rápidamente en el epicentro del género, tanto como espectador disfrutando de la posibilidad de apreciar en vivo a grandes figuras como Miles Davis y Sonny Rollins, como por la posibilidad de tocar y compartir con otras como Bobby Mc Ferrin y el mismo Mongo Santamaría.

Para Arnedo fue diferente. Desde el principio asumió una estrategia integracionista, en la cual, si bien buscaba acercarse al jazz, nunca pretendió dejar de lado su “equipaje” sonoro. Arnedo, acudiendo a una expresión popular y que él mismo utilizó, cuando describe su aprendizaje en el jazz, afirma que “no hizo la tarea”, lo que significa que no estudió para tener la habilidad de tocar “igual a un americano”, con un amplio dominio del “lenguaje”, y siguiendo las estrategias habituales dentro del género que son, entre otras, el estudio de patrones en las doce tonalidades. Arnedo no se aprendió solos de memoria, no practicó patrones, no imitó a ningún saxofonista en particular, sino que acostumbraba “tocar con ellos”, con los discos y, cada que podía, con músicos en vivo. Si para Almario tocar jazz era una meta, para Arnedo el jazz era una herramienta, un medio, una “plataforma creativa, cuya estructura básica es una apertura para negociar diferentes formas de ser en, y a través de, la música” (Ochoa Gautier 2006a, 66), como lo expusimos en el capítulo I.

De la misma manera se comprendía el jazz en el primer proyecto en el que participó: el ya mencionado Macumbia. Esta, que fue su primera experiencia en la cual ya él se asumía como músico de profesión, era una propuesta estética igualmente integracionista, entre las músicas colombianas y el jazz. Desde entonces, el jazz, si bien era una música importante para la vida musical de Arnedo, no era la meta, sino que dialogaba con multitud de músicas tanto latinoamericanas como de diferentes regiones que estaban llegando por primera vez a la capital. El ambiente bohemio de Bogotá en la década de los 80s se destacó por una amplitud y diversidad cultural que presagiaba el auge y la declaración de la multiculturalidad de la década siguiente, lo que incluso llevó hace poco a afirmar al escritor Roberto Rubiano que “hay muy buenas bandas de jazz y ritmos colombianos y de salsa que jamás hubieran existido de no haber llegado a la noche bogotana, en el momento preciso, el vallenato, el currulao y la gaita sanjacintera” (Rubiano Vargas 2014, 307). Como expusimos ampliamente en el capítulo I, si bien varios músicos eran aficionados al jazz, y este se interpretaba en algunos lugares de la noche bogotana, este era un género más, al lado de la salsa, el bolero, y músicas tropicales colombianas, géneros a los que se estaba sumando en la época algunas de las músicas tradicionales del país que estaban arribando a la capital. En ese contexto, pensar en migrar hacia el jazz, con una estrategia asimilacionista, era arar en suelo árido. La manera de acercarse al jazz, como apreciamos

incluso en los videos del grupo Manricura presentados en el primer capítulo, era por tanto integracionista: se utilizaba su estructura básica de tema, improvisaciones, tema, pero combinando y mezclando convenciones de diversos géneros.

Y con esta misma estrategia integracionista participó Arnedo en el concurso mundial de saxofones: entre los temas que tocó, recordemos, había una cumbia. Si bien Arnedo no lo expresa literalmente, sí sugiere que fue su particular forma de interpretar el jazz, su estilo diferente al “americano”, el que le abrió las puertas para estudiar en Berklee. Recordemos que eso fue en el año 1991, precisamente el mismo año que se promulgó la nueva constitución de Colombia en la cual se define como un país “pluriétnico y multicultural”, acorde con un movimiento mundial de auge del multiculturalismo en medio del aumento de la globalización. Así que la estrategia integracionista no solo era su estrategia para acercarse al jazz, sino que era además la utilizada por muchos de sus contemporáneos, y era además la estrategia validada y estimulada desde Berklee, o por lo menos desde quien en su momento hacía de decano y le ofreció la beca a Arnedo.

Y así continuó siendo, alineándose su visión individual, con su micro y su macrosistema, para reforzar la estrategia integracionista. Los dos años en Berklee, si bien se dedicó al jazz, no le exigieron “hacer la tarea” e imitar el lenguaje de “los gringos”, como diría Peñaloza. Y es esta misma estrategia la que le permitió enamorar y vincular a su proyecto a músicos con un nivel de experiencia y experticia mucho mayor, como lo eran Jairo Moreno, Satoshi Takeishi y Ben Monder. A Satoshi, por ejemplo, le escuché decir hace varios años que, a pesar de haber tocado con grandes artistas del jazz y ser en ese entonces el baterista de la reconocida pianista Eliane Elias, el proyecto por el que sentía más afecto era el de Arnedo. Los demás miembros del grupo veían en dicho proyecto, no otro buen grupo de jazz, sino uno particular, novedoso, diferente al jazz *mainstream* y a lo que estaban habituados a tocar y, por tanto, de un nivel de interés especial. Era una idea que estaba tanto en el ambiente que, si recordamos, fue exactamente lo que le sugirió hacer su asesor en Berklee una vez terminó su carrera y debía retornar al país: “así como has visto que los peruanos hacen jazz con música peruana, y los de la India hacen jazz con su música, piensa en hacer jazz con música colombiana”.

Hay un hecho que contribuye fuertemente a la buena recepción de la obra de Arnedo y su combinación de jazz con músicas locales. Como resultado del carácter pluriétnico y multicultural con el que recién nos estábamos reconociendo, había nuevamente una búsqueda por una “música nacional”. Esta búsqueda –que, como plantea Alejandro Madrid (2010), se da de manera recurrente desde fines del siglo XIX en varios movimientos musicales de Latinoamérica, fundamentalmente académicos– consiste en encontrar o inventar una música que sonara moderna y a la vez con carácter nacional. Durante el siglo XX esta búsqueda de una música nacional es una constante. Ellie Anne Duque, por ejemplo, menciona todo un movimiento nacionalista de parte de reconocidos músicos académicos en Bogotá en la década de 1930, entre ellos Adolfo Mejía, Rosso Contreras, Murillo, quienes componían obras con esta finalidad de construir un corpus de obras y un género que representara a la nación (Bermúdez 2000, 148). Macumbia apuntaba a esto, y como bien lo argumentan Sevilla, Santamaría, Ochoa y Cataño (2014), esto fue lo que logró Carlos Vives a inicios de la década de 1990 desde la música popular. Arnedo, que había hecho parte de estos dos últimos proyectos, contaba además con toda la legitimidad para ser el abanderado de una propuesta académica de una nueva música moderna y nacional (Arenas y Goubert 2007). Es precisamente Goubert, retomando palabras de Jaime Arocha, quien mejor describe el ambiente en el cual la propuesta transcultural de Arnedo se inserta:

The 1990s boom in popularity for ethnic sounds, as well as for ethnic food and clothing, is described by Jaime Arocha as “an intense mediated and cultural promotion of immaterial patrimonies of Afro-Colombians and Indigenous communities” (Arocha 2005:26). This explosion of ethnic interest is connected both locally to the redefinition of Latin American countries as multicultural nation-states (Arocha 2005, Goubert 2010, Santamaría 2007) and transnationally, to the emergence of the world music industry, both of which marked the music of the 1990s. (Goubert 2012, 9).

De manera que cuando Arnedo regresa al país, la idea del multiculturalismo, la búsqueda de una música académica nacional y el posicionamiento del jazz como música de alta cultura que implicó su inserción en la agenda cultural del país, le abrieron las puertas para ser el primer profesor del género en la Pontificia Universidad Javeriana; y justo dos años después –exactamente en 1996, cuando lanza el disco *Travesía*, que constituye el paradigma de la mezcla entre jazz y músicas colombianas– se realiza la primera versión

del Festival Jazz al Parque, en el cual, obviamente, participa con su cuarteto. Se da entonces una perfecta conjunción entre individuo, micro, macro y cronosistema, una clara armonía entre los distintos niveles del modelo ecológico, que facilitó el desarrollo de su propuesta musical. Si *Travesía* se hubiera dado una o dos décadas atrás, no habría encontrado la misma disposición ni los mismos espacios con los que contó y probablemente su proyecto no hubiera tenido la trascendencia que tuvo. Recordemos que Macumbia había propuesto algo similar, y tan solo duró unos pocos meses. No había en ese entonces la conjunción entre los distintos niveles del modelo ecológico. Si la desazón de Arnedo con la desintegración de Macumbia fue monumental, *Travesía* fue su monumento.

CAPÍTULO V. LINEAMIENTOS: Propuesta de lineamientos para el área de saxofón en el programa de música de UNIBAC

Durante casi un siglo, la educación musical formal ha vuelto su espalda a las prácticas de los músicos que producen la mayoría de la música que sale de los altavoces.
Lucy Green (2019)

Introducción

Hasta ahora hemos hecho un recorrido por las vidas y obras musicales de Justo Almario y Antonio Arnedo, analizándolas a partir de su inserción en mundos del arte (para uno el jazz en Estados Unidos, para otro el jazz en Colombia) utilizando el modelo ecológico de Bronfenbrenner. Siguiendo esta teoría, en el primer capítulo vimos el macro y exosistema en relación al mundo del arte de nuestros personajes (el jazz), en el segundo sus microsistemas (sus biografías musicales), y en el tercero describimos y analizamos su obra. El cuarto capítulo fue un análisis del mesosistema (las relaciones entre los diferentes niveles del modelo ecológico), para lo cual utilizamos la teoría de la psicología transcultural (Berry). En síntesis, encontramos que sus éxitos en su desarrollo humano como músicos se debieron fundamentalmente a la alineación entre los diferentes niveles del modelo ecológico: individuo, micro, exo, y macrosistema se alinearon, logrando un fluido mesosistema. Para lograr esta alineación entre los diferentes niveles, Almario utilizó una estrategia asimilacionista; por su parte, Arnedo utilizó la estrategia integracionista.²⁰⁶

Habiendo realizado este recorrido, en este capítulo miraremos qué enseñanzas, ideas o aprendizajes podemos tomar del estudio que hemos realizado de las vidas musicales de

²⁰⁶ Recordemos que las estrategias asimilacionistas e integracionistas son planteadas por la psicología transcultural para ver las maneras en que los migrantes se relacionan con la nueva cultura a la que se insertan: la estrategia asimilacionista busca una mimetización con la nueva cultura, mientras que la integracionista plantea una adaptación al nuevo contexto, manteniendo algunos elementos de la cultura de origen (Berry 1997). Planteamos que nuestros personajes eran migrantes musicales, al pasar de interpretar músicas locales a vincularse principalmente al mundo del arte del jazz.

nuestros personajes, para proponer unos lineamientos que se puedan adaptar y adoptar en la enseñanza de la educación musical superior, específicamente en el saxofón, en la Institución Universitaria Bellas Artes y Ciencias de Bolívar. Si bien una parte importante de las ideas y lineamientos que a continuación desarrollaremos se pueden extrapolar a la enseñanza de la música en general, o a su enseñanza en el nivel superior en otros contextos y para otros instrumentos, tanto la metodología de este proyecto (centrada en dos saxofonistas) como su finalidad (el área de saxofón de UNIBAC) particulariza los resultados específicamente al área de saxofón de esta institución.

Iniciaremos con un breve estado del arte sobre algunas discusiones recientes en relación a los fines y formas de enseñanza de la educación musical, partiendo de la revisión a algunos planteamientos filosóficos a dicha educación, y pasando por lo que se ha propuesto e investigado, principal pero no exclusivamente en Latinoamérica, en relación específicamente con la educación a nivel universitario, las críticas al modelo de conservatorio (que es el que predomina en dicha instancia) y la reflexión reciente sobre la inclusión de las músicas populares.

Luego de revisar este panorama, expondremos la singularidad de la presente propuesta, en relación al estado del arte desarrollado.

Seguidamente haremos un análisis del nivel o los niveles dentro del modelo ecológico en los que se ubica la Universidad. Como se ha expuesto a lo largo del presente trabajo, en términos del modelo ecológico, un mesosistema fluido es el principal factor para el desarrollo humano. Por lo tanto, proporcionar o contribuir en esta fluidez y alineación entre los diferentes niveles del sistema, sería la misión central de la Universidad. En consecuencia, miraremos en cuál nivel o en cuáles niveles del modelo ecológico se encuentra la institución universitaria, para mirar desde dónde puede incidir en el desarrollo humano de los estudiantes.

Continuaremos con una breve descripción de UNIBAC, tanto de la Institución como del conservatorio de música y específicamente del área de saxofón, para la cual se plantearán los lineamientos que aquí formularemos.

Luego del estado del arte, la descripción de nuestra propuesta, el posicionamiento de la universidad dentro del modelo ecológico, y la contextualización de Unibac, el

conservatorio Adolfo Mejía y el área de saxofón, finalizaremos el capítulo con los lineamientos propuestos para el área de saxofón de Unibac, los cuales estarán agrupados en tres grandes temáticas: lineamientos a nivel conceptual (por qué enseñar y a quién), a nivel pedagógico (cómo enseñar) y a nivel de habilidades (qué enseñar).

Estado del arte

Reflexiones sobre los fines y prácticas de la educación musical

Desde hace siglos se enseña música por diferentes motivos: para ganar estatus social, para divertirse, para honrar al Dios de turno, para evangelizar, para civilizar, como oficio, como tradición... Sin embargo, las reflexiones sobre la educación musical son más recientes. Cuando se listan las figuras canónicas y fundadoras de la pedagogía musical, se suele remitir a autores como Edgar Willems, Carl Orff, Émile Jaques-Dalcroze, Zoltán Kodály y Maurice Martenot, todos ellos hombres, blancos, europeos y cuyas vidas transcurrieron fundamentalmente en la primera mitad del siglo XX. La educación musical, como en general nuestra cultura y nuestro sistema educativo, evidencia aquí un colonialismo del cual es difícil sacudirse, pero a lo que, como ahondaremos más adelante, esperamos contribuir.

En general estos pedagogos abordan la enseñanza de la música para los niños, es decir, cómo iniciar en la práctica musical a personas que no han tenido un acercamiento previo formal con la enseñanza musical. Las diferentes justificaciones que ofrecen para argumentar la importancia de la enseñanza musical se centran en cómo el aprendizaje de la música contribuye al desarrollo humano “desde la dimensión fisiológica, afectiva y cognitiva”. Concluyen que formar pedagogos musicales puede aportar a la “construcción de ciudadanías y seres humanos integrales” (Valencia Mendoza et al. 2018, 11)”. En este sentido, sus pedagogías están enfocadas a lo que se llama enseñanza básica que, en algunos países y en diferentes épocas, se ha vinculado a la enseñanza obligatoria escolar.

Si bien estos autores fueron pioneros en el cuestionamiento de las maneras de enseñar y aprender, de transmitir conocimientos musicales, en general se cuestionaron poco qué

enseñar, es decir, sus reflexiones se centran en cómo enseñar más que en qué tipo de músicas enseñar. En general, por su ubicación geográfica y cultural y su momento histórico, se centran en la denominada música clásica, aunque algunos de ellos reconocen la importancia de vincular también músicas folclóricas de sus respectivos países, en una clara relación con la pedagogía constructivista que se constituirá posteriormente en el principal paradigma (Valencia Mendoza et al. 2018).

A pesar del aporte de estos pedagogos, a fines del siglo XX se hizo evidente la poca reflexión existente sobre la enseñanza musical, ya que usualmente se continuaba remitiendo a estos autores cuyos principales trabajos contaban ya con varias décadas de publicación. Al respecto, David Elliott, uno de los principales pensadores sobre la filosofía de la enseñanza musical, afirma que, aunque la música es muy importante para todas las sociedades, se reflexiona poco sobre los procesos de enseñanza/aprendizaje. En general, plantea que cuestionamientos como qué enseñar; cómo enseñar; dónde, cuándo, cuánto enseñar; y cómo evaluar la calidad de la educación musical, han sido asuntos poco abordados, preguntas todas de tipo filosófico que si bien no tienen respuestas cerradas, es necesario problematizar (Elliott 2015).

En nuestro contexto, la enseñanza formal de la música no ha partido de reflexiones como las anteriormente mencionadas, sino que se ha desarrollado prácticamente de manera exclusiva replicando el modelo de conservatorio. Este modelo, surgido en el centro de Europa en el siglo XIX y trasplantado a nuestro continente –primero mayoritariamente por músicos europeos inmigrantes y luego por discípulos que se formaban en el viejo continente o en las nuevas instituciones en Latinoamérica– no se guio fundamentalmente por los planteamientos de estos primeros pedagogos, sino que se construyó como una institución para la formación de intérpretes de instrumentos y repertorio de la llamada música clásica, fundamentalmente para la formación de instrumentistas que pudieran ingresar y conformar orquestas sinfónicas o ser concertistas de esta tradición (Zorro Sánchez 2009). Este modelo asume la música básicamente desde su materialidad, centrándose en los aspectos racionales y sonoros de la música, desligándola de los aspectos sociales, contextuales y subjetivos (Ochoa 2016c). Ante este panorama, que se mantuvo durante el siglo XX prácticamente de manera incuestionada –e incluso sigue primando en la actualidad– a fines del siglo se inició una problematización y reflexión sobre dicho

paradigma. Un hecho significativo en este sentido lo constituyó el Primero Simposio Internacional sobre Filosofía de la Educación Musical, realizado en 1990 en Indiana y el cual contó con importantes referentes como Lucy Green, David Elliot y Christopher Small. Pocos años después, en el contexto Latinoamericano, se fundó el Foro Latinoamericano de Educación Musical FLADEM. Así lo cuentan Carabetta y Núñez:

Como respuesta a la concepción instrumental y tecnicista de la educación musical, la década del 90 reunirá a una serie de profesionales que buscaban incorporar saberes provenientes de distintas disciplinas de las ciencias sociales, influenciadas por las teorías críticas de la sociedad y la educación, para pensar una alternativa a la enseñanza de la música en espacios con distintos grados de formalidad. En el mundo anglosajón, se reunirán alrededor de lo que se conoce como la filosofía praxial de la música, que reconoce al canadiense David J. Elliott como su fundador. Asimismo, en Latinoamérica, en 1995, se funda el FLADEM (Foro Latinoamericano de Educación Musical) cuyo referente en nuestro país será Violeta Hemsy de Gainza, cofundadora y presidenta honoraria de la asociación, dedicada al estudio e implementación de propuestas desde lo que se denominan las pedagogías abiertas de la educación musical (Hemsy de Gainza, 2013; Elliott, 2009). (Carabetta y Duarte Núñez 2018, 112)

En el contexto latinoamericano, a partir de estas posturas, cuestionamientos y teorías, ha destacado el trabajo de Silvia Carabetta quien se ha cuestionado precisamente no solo cómo se enseña la música, sino qué tipo de música se enseña, por qué y para qué (Carabetta y Duarte Núñez 2018; Carabetta 2020; 2014; Carabetta y Duarte Núñez 2020). Sin embargo, a pesar de lo valioso de sus trabajos y aportes, a los que volveremos más adelante, también están centrados en la educación musical obligatoria en el nivel básico y medio, sin abordar asuntos relacionados con las particularidades y retos que plantea la educación en el nivel superior. En consecuencia, abordan igualmente la importancia de la educación musical para la formación integral del sujeto, pero no en relación a su enseñanza como una carrera profesional.

A pesar de esta ausencia de investigaciones sobre la educación musical en el nivel superior, y por tanto del abordaje de la educación musical como profesión, los nuevos trabajos a partir de la teoría praxial de Elliot y que se desarrollan desde FLADEM traen consigo un importante cuestionamiento que, de acuerdo a Andrés Samper Arbeláez, parte de dos premisas:

primero, que nuestras formas de enseñar están imbricadas en epistemes que van más allá de lo pedagógico pero que lo determinan. Segundo, y en razón de esto, que es posible desnaturalizar ciertos aspectos de nuestras prácticas educativas sabiendo que corresponden tan solo a una forma de entender la transmisión y la música, entre una diversidad de formas alternativas. (Samper Arbeláez 2021, 176-77)

En este sentido, los recientes trabajos se cuestionan la pertinencia para la época y el contexto tanto de las epistemes y epistemologías que subyacen a la educación musical en Latinoamérica, como sus fines y pedagogías asociadas. Acudiendo a las palabras de Samper Arbeláez, se desnaturaliza la educación musical formal. En el mismo sentido se expresa Carabetta, acudiendo a ideas de Bourdieu:

En su obra *La reproducción*, junto a Passeron, Bourdieu analiza especialmente el rol de la escuela en la reproducción social. Allí sostiene que la cultura que transmite la escuela no es neutra, sino que, por el contrario, es obra de un proceso histórico de selección y exclusión de saberes y actitudes, y cuyo producto, el arbitrario cultural, da cuenta de las relaciones de fuerza entre los grupos o las clases que compiten por obtener la legitimidad de su visión del mundo dentro de un campo determinado. De esta manera, el arbitrario cultural, como selección arbitraria de significaciones consideradas como dignas de ser transmitidas, expresa, de manera más o menos exhaustiva, los intereses materiales y simbólicos de los grupos dominantes, contribuyendo así a reproducir la cultura dominante al mismo tiempo que el orden social vigente (Bourdieu y Passeron, 1977). (Carabetta 2014, 26)

Estas ideas, entonces, si bien son planteadas por autores que se centran fundamentalmente en la educación para niños impartida en la educación musical obligatoria –la cual es vista como importante para la educación integral del sujeto y la construcción de ciudadanía–, también son pertinentes para la educación en el nivel superior; sin embargo, algunas preguntas permanecen sin respuesta: ¿cómo enseñar, qué enseñar y para quién enseñar en el nivel superior, en el conservatorio o en la universidad?, ¿qué retos conlleva la enseñanza de la música como una profesión en la cual el alumno(a) desea desempeñarse laboralmente?

El trabajo de Green titulado “How Popular Musicians Learn”, publicado en español bajo el título “El aprendizaje avanzado de la música pop. Avanzando en la educación musical” (2019 [2002]), se ha constituido en uno de los principales referentes de las reflexiones sobre la educación musical en Occidente. Si bien no se centra específicamente en ningún nivel de educación formal, sino en los procesos de aprendizaje, mayoritariamente

informales, de guitarristas de rock en Inglaterra que viven de la música, es decir, que tienen la música como profesión, sus planteamientos se pueden extrapolar a la educación superior. En la misma línea de la propuesta de Green, que amplió unos años después con el texto “Music, Informal Learning and the School: A New Classroom Pedagogy” (2008), en el contexto latinoamericano, específicamente en el colombiano, los autores Andrés Samper Arbeláez y Juan Sebastián Ochoa han realizado importantes aportes al tema: el primero a partir del análisis de las formas de aprendizaje de intérpretes del cuatro en la música de los llanos colombo venezolanos, y el segundo fundamentalmente a partir del análisis de las propuestas educativas de tres instituciones de nivel superior en Bogotá (Samper Arbeláez 2011; 2018; 2021; 2020; 2017; Ochoa y Cardona 2020; Ochoa 2011d; 2011b; 2011a; 2021; 2016a; 2016c).

Si bien retomaremos estos trabajos más adelante, queremos resumir en tres puntos lo ya expuesto antes de continuar: primero, que los principales trabajos sobre pedagogía musical se han producido para niños y pensando en los primeros niveles de aprendizaje; segundo, que han sido minoritarios los textos sobre la educación musical en el nivel superior, a pesar de contar con un auge importante desde inicios del siglo XXI; y tercero, que estos trabajos concuerdan en una fuerte crítica al modelo de conservatorio que ha dominado la enseñanza profesional de la música en Occidente (Carabetta y Duarte Núñez 2020, 7).

El modelo del conservatorio y sus cuestionamientos

La educación musical formal en Latinoamérica, como en muchas otras partes del mundo, en general ha replicado el modelo de conservatorio. Este modelo, si bien puede ser pertinente para otros lugares o épocas, en el caso de Latinoamérica se cuestiona inicialmente por su desconexión con el contexto. Si Green en el epígrafe de este capítulo afirma desde su experiencia, fundamentalmente en Inglaterra, que durante el último siglo había una desconexión entre las músicas impartidas en la educación formal y la que “se escucha por los altavoces”, en el caso latinoamericano podríamos decir que esta desconexión es aún mayor al tratarse de una educación centrada en músicas de tradición no solo en otras épocas sino en otro continente.

La primera institución de educación formal de nivel superior creada en el país retomó literalmente este modelo, al titularse explícitamente El conservatorio, en la Universidad Nacional en Bogotá. Fundada a principios del siglo XX, fue por varias décadas la única institución de educación superior en música en Colombia. Desde su creación, como señala Ochoa (2021), se criticó por esta desconexión con la realidad musical del país. Incluso hace varias décadas (a mediados del siglo XX), Andrés Pardo Tovar, uno de los músicos más destacados del momento y quien se encontraba vinculado a dicha Universidad, señalaba la desconexión entre la academia y la sociedad, y criticaba la preparación de músicos concertistas, que no atendían a las necesidades del medio y que no tenían habilidades básicas como el acompañamiento o la docencia, ni realizaban un ejercicio reflexivo de su quehacer (Pardo Tovar 1959). Esta desconexión conllevaba a la poca pertinencia de dicha formación en relación con el contexto. Al respecto es ilustrativo lo que expone Zorro Sánchez: “El divorcio señalado entre una realidad cultural nacional y la educación formal, reflejo de la academia europea, dio como resultado un Conservatorio Nacional que, ajeno al fenómeno social, graduó únicamente 100 músicos entre 1882 y 1980” (Zorro Sánchez 2009, 106).

Esta desconexión que se da entre el modelo del conservatorio adoptado y el contexto local la han criticado en general los investigadores musicales en el país en los últimos años, argumentando que dicho modelo no prepara para las dinámicas y los retos que plantea el medio musical, ni se relaciona con las músicas locales, por lo que se considera un modelo anticuado, ajeno y que no reconoce la multiculturalidad del país (Barriga Monroy 2005; Holguín Tovar 2008; Ochoa y Cardona 2020; Ochoa 2011b; 2011a; Santamaría-Delgado 2020; Miñana 1998; Zorro Sánchez 2009; Arenas Monsalve 2009).

Aún hoy en día, a pesar de estas críticas al modelo del conservatorio, este sigue siendo el predominante en Colombia (Casas Figueroa, Escobar Valencia, y Burbano Parra 2014, 406-7). Incluso, a pesar de las tempranas críticas al conservatorio de la Nacional, este, más de medio siglo después, no solo mantiene el nombre Conservatorio, sino también sus modelos de enseñanza centrados en las músicas centroeuropeas de los siglos XVIII y XIX así como las formas de transmisión del conocimiento vinculadas a dicha tradición (Ochoa 2021). De hecho, el área de música de Unibac, para la cual daremos los lineamientos en este trabajo, a pesar de su relativamente reciente reconocimiento y creación como

institución para la enseñanza de la música en el nivel superior (2001), se nombra Conservatorio Adolfo Mejía. Es decir, a pesar de las críticas al modelo, este continúa siendo dominante en el país.

Si bien esta desconexión tiene importantes cuestionamientos desde el punto de vista pedagógico, al no valorar las músicas del contexto con las cuales los estudiantes suelen estar enculturados²⁰⁷ (como ampliaremos más adelante en la sección de lineamientos pedagógicos), desde el punto de vista teórico y epistemológico, y por tanto político, se critica por ser un modelo colonial que implica hoy una forma de poscolonialidad cultural.

Afirma Hernández Salgar que “la poscolonialidad, más allá de ser un aparato teórico, es un término que hace referencia a las nuevas y sofisticadas formas de colonialidad que operan en el mundo posmoderno, legitimando representaciones que tienen efectos reales en la construcción de sujetos y permitiendo la perpetuación de las relaciones de poder establecidas por el aparato de dominación colonial” (Hernández Salgar 2007, 246). Es evidente entonces que tanto el mantenimiento como la crítica al modelo de conservatorio corresponden a posturas éticas y políticas, por las implicaciones sociales, culturales y en los sujetos que conlleva la continuación de la colonialidad por otros medios. Juan Sebastián Ochoa detalla cómo la poscolonialidad –que es una continuación de la colonialidad luego de la descolonización política y económica– toma en las Américas tres formas básicas:

[...] colonialidad del poder, referida a la jerarquización racial, donde los blancos (hombres) europeos figuraban como raza superior a los negros e indígenas en América; colonialidad del ser, referida a una ontológica superioridad epistemológica del europeo frente a los otros grupos humanos; y colonialidad del saber, que implica que la única forma válida de conocimiento, o la única forma que puede ser considerada conocimiento (lo demás es doxa), es el producido por la cultura centroeuropea” (Ochoa 2011b).

Esta colonialidad lleva a que los grupos dominados “poco a poco fueran naturalizando las formas de conocimiento europeas como las más evolucionadas, las más refinadas, las más

²⁰⁷ Recordemos que “El concepto de enculturación musical se refiere a la adquisición de habilidades musicales y conocimiento por inmersión en la música cotidiana y en prácticas musicales del propio contexto social” (Green 2019).

seductoras y, en últimas, las únicas posibles para quien quisiera ubicarse en una posición de poder” (Hernández Salgar 2007, 244).

Como consecuencia de esta situación de poscolonialidad, se mantiene el conservatorio, centrado en las músicas académicas centroeuropeas de los siglos XVIII y XIX, como el modelo de la educación superior en Latinoamérica en el siglo XXI. Ochoa, en diversos textos, muestra las principales ideas en las que se sustenta esta superioridad de la música clásica centroeuropea que justificarían su privilegio. La primera idea es que esta es la música de la cual se derivan las demás (aparece allí Bach como el gran héroe, secundado por otros compositores como Mozart y Beethoven), y que es esta música la que luego se diversifica y da paso a la música clásica contemporánea, a las músicas locales y a las músicas populares. Y la segunda, que como resultado de esta idea, sus formas de hacer y analizar serían las fundamentales a partir de las cuales se explicaría cualquier otra música (Ochoa 2016c). En este sentido, Carabetta, retomando ideas de Bourdieu, plantea que “los conservatorios pueden ser pensados, entonces, como instancias específicamente acreditadas para la inculcación de los esquemas de percepción y apreciación legítimas en torno a la música y a la educación musical” debido a que este “se reproduce y se legitima porque los receptores de tal inculcación, los estudiantes, confían en el sistema de enseñanza en el sentido de que reconocen la autoridad del emisor pedagógico, es decir, la institución y sus docentes, y la dignidad de lo que aquél transmite (Carabetta 2014, 30). Ochoa resume estas ideas haciendo una crítica profunda a la implantación y mantenimiento del modelo de conservatorio que se centra en músicas extranjeras de otra época (léase, centroeuropeas principalmente de los siglos XVIII y XIX), exponiendo la colonialidad cultural y epistémica que lo sustenta. Deconstruye cómo los supuestos “estándares internacionales”, o “música universal”, son imposiciones desde unos lugares y épocas, con unos fines simbólicos y epistémicos que prolongan las relaciones coloniales: “son estándares colocados desde unos sitios particulares, que les benefician a ellos y que funcionan en los países periféricos como mecanismos de dominación” (Ochoa 2011b). Los conservatorios son, por tanto, “una herramienta para mantener la colonización cultural, que trae aparejada posicionamientos de clase y raza” (Ochoa 2021, 56).

Esta crítica al modelo de conservatorio como una institución de colonialismo cultural la han planteado igualmente otros autores en otros contextos, como Nettl desde su propia

experiencia como docente y etnomusicólogo en Estados Unidos (1995), O'Brien desde un análisis de la educación musical en Argentina (2010), y Aharonián desde Uruguay y desarrollando una crítica demoledora al modelo de bandas en Venezuela (Aharonián 2011; 2004), entre otros. Sin embargo, el modelo se ha mantenido firme, y tan solo a fines de la década de 1990 ha iniciado un proceso de flexibilización que ha permitido la incursión de algunas otras músicas dentro de dicho sistema educativo, en particular el jazz y en menor medida algunas músicas tradicionales o populares colombianas. Como ya mencionamos, el énfasis de jazz de la Pontificia Universidad Javeriana tuvo en Antonio Arnedo uno de sus principales iniciadores.²⁰⁸ No obstante, como plantean Ochoa y Cardona “hacer estudiar en profundidad el jazz a unos jóvenes más interesados en otras músicas constituye una forma de violencia epistémica y es otra forma de poscolonialidad, ya no un proyecto colonial centrado en la formación en músicas centroeuropeas (como el modelo de conservatorio), sino en la música norteamericana de mayor prestigio, de tal manera que se cambia una mirada colonial europea por otra colonial estadounidense” (Ochoa y Cardona 2020, 70).

El jazz, como bien mostramos en el capítulo I, adquirió a fines del siglo XX un estatus que lo acercó al nivel de valoración de la alta cultura representada por la música clásica centroeuropea, llegando incluso a llamarse por algunos “la música clásica estadounidense”. En este sentido, las músicas populares siguen sin hacer parte central de los conservatorios, a pesar de ser las músicas más escuchadas, difundidas, interpretadas y consumidas en la actualidad. Por tanto, como comenta Arenas Monsalve, “pese a las dificultades, las evidencias nos muestran que de a poco, viene ganando fuerza una conciencia acerca de la necesidad de replantear a fondo los presupuestos en los que hemos basado la educación musical y se hacen más evidentes las limitaciones de la unanimidad ideológica y conceptual que parece haber caracterizado la educación musical del país” (Arenas Monsalve 2009). En este sentido, sus críticos insisten en la necesidad de un modelo de educación musical más incluyente que esté pensado por y para el contexto. Es decir, volviendo a la teoría del desarrollo humano de Bronfenbrenner, una educación que busque alinear los diferentes

²⁰⁸ Recordemos que Arnedo trabajó como docente de jazz en dicha institución entre 1995 y 1997, sin embargo, en esa época aún no era un énfasis ofrecido por la universidad sino solamente algunas clases electivas. El énfasis se abrió oficialmente en 2001, cuando ya Arnedo no hacía parte de la Universidad.

niveles del modelo ecológico, en donde haya una concordancia entre los intereses del sujeto, con el micro, el exo y el macrosistema.²⁰⁹

Educación no formal (músicas populares)

Como hemos argumentado, si bien en Latinoamérica, y en concreto en Colombia, la educación superior en música no es el lugar en el cual se prepara para los géneros más interpretados, difundidos y escuchados (la música que suena por los altavoces, como diría Green), sí hay lugares y formas en los cuales se enseña y aprende a interpretarlas: en las diferentes instituciones o medios de educación no formal (Goubert Burgos 2009). Salsa, vallenato, bolero, rock, merengue, jazz, son géneros que se abordan en academias de barrio, en clases particulares, en instituciones privadas de enseñanza de la música, e incluso recientemente en tutoriales de Youtube. Pero inclusive muchos de los músicos de géneros populares no se aprenden tampoco por medio de la enseñanza en instituciones de educación no formal, sino a través de procesos empíricos de autoaprendizaje, denominados en conjunto *informal learning practices* (Karlsen y Väkevä 2012).

Son muy pocos los estudios sobre las maneras de enseñanza de las músicas populares, tanto en instituciones no formales como en procesos informales; sin embargo, a raíz del trabajo de autores como Green se han expandido considerablemente las discusiones sobre este asunto en el siglo XXI, desde diversas disciplinas como la etnomusicología, la sociología, la antropología, los estudios de género, la filosofía, y la pedagogía, entre otras (Carabetta y Duarte Núñez 2020, 7).

Si, como afirma Green, la mayoría de músicas que se producen, circulan y consumen en el mundo hoy, son músicas populares, es decir, si la mayoría de prácticas musicales corresponden a estos géneros populares y se enseñan y transmiten por tanto fuera de la academia (que se sigue centrando en la llamada “música clásica”), tiene sentido

²⁰⁹ En la práctica, se da el caso por ejemplo de un estudiante cuyo principal interés es aprender jazz, sin embargo, en la universidad le enseñan música clásica, pero consigue trabajo en una orquesta de salsa. En mi caso personal, lo que me llevó a investigar sobre músicas desde la adolescencia fue precisamente la desconexión entre la música que escuchaba mi padre (pasillos, bambucos y valeses), la que me enseñaban en la universidad (música clásica) y el rock en español que escuchaban mis amigos.

preguntarse e investigar cómo y dónde se aprenden estos géneros. Es decir, no solo la mayor cantidad de música hoy es popular, sino que los principales géneros, espacios y formas de aprendizaje están relacionados con dichas músicas, como lo ejemplifican las vidas de Arnedo y Almario. Es necesario entonces no solo estudiar músicas populares, sino retomar sus formas de aprendizaje. Es, por tanto, no solo primordial buscar la concordancia entre los diferentes niveles del modelo ecológico en términos de las músicas enseñadas, sino facilitar la fluidez del mesosistema a través de la pertinencia de las maneras de transmisión del conocimiento.

Características de la presente propuesta de lineamientos para la educación musical superior en música

Como hemos expuesto hasta ahora, la mayoría de trabajos sobre educación musical se han realizado en Europa, y se han enfocado en la educación musical en el nivel básico. Solo en años recientes ha aumentado la investigación y reflexión sobre las lógicas de enseñanza de la música en Latinoamérica, y han sido mínimos los trabajos que han abordado específicamente la educación formal en el nivel superior. En el plano internacional, han sido especialmente influyentes los trabajos de Elliot (2015) y Green (2019; 2008); en Latinoamérica los trabajos de Silvia Carabetta (Carabetta y Duarte Núñez 2018; 2020; 2014); y en el plano nacional los de Samper Arbeláez y J. S. Ochoa (2011a; Ochoa y Cardona 2020; 2021; 2016c). Coinciden estos autores en general con las teorías constructivistas, fundamentando sus propuestas en que las más pertinentes y exitosas formas del proceso de enseñanza aprendizaje requieren dos premisas fundamentales: 1. reconocer, valorar, aprovechar y utilizar el conocimiento previo de los estudiantes; y 2. enseñar para y en relación al contexto. Estas premisas, vistas a la luz de nuestro trabajo, se entenderían también como una búsqueda por alinear los dos extremos del modelo ecológico: el sujeto y el macrosistema. En este sentido, la propuesta que aquí plantearemos coincide con lo propuesto por estos autores. De todos ellos, los trabajos de Green (2019), Samper (2021, 183-84), J. S. Ochoa (2011a, 117-20), y Ochoa y Cardona (2020) enumeran las principales características para el aprendizaje o proponen unos lineamientos específicos para la enseñanza de la música en el nivel superior, propuestas que al ser pensadas a partir

del estudio y aprendizaje de las músicas populares, coinciden en general con lo que puntualmente expondremos en este capítulo.

Sin embargo, la propuesta de lineamientos que aquí desarrollaremos, si bien se alinea y relaciona profundamente con lo planteado por estos autores, es resultado de una metodología y un marco teórico diferentes. Mientras que Green plantea sus postulados a partir del análisis de las formas de aprendizaje de guitarristas de rock en Inglaterra en las últimas décadas del siglo XX; Samper Arbeláez (quien contó con la asesoría de Green) lo hace tomando como corpus las trayectorias de 45 cuatristas de música de los Llanos colombo-venezolandos activos; Ochoa a partir del análisis de los modelos de tres instituciones de educación superior en Bogotá; y Ochoa y Cardona como una apuesta teórica explícitamente formulada para el Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, la propuesta que aquí desarrollaremos, por un lado, se alinea con un giro narrativo (Carabetta y Duarte Núñez 2018, 131-32) e interdisciplinario (Ospina Romero 2013, 300) reciente en los estudios de música, y por otro se basa en una metodología –las historias de vida de dos personajes–, y un marco teórico y metodológico diferentes –el modelo ecológico, de Bronfenbrenner, y su relación con la inserción en mundos de arte (Becker)– y dirigidos específicamente para la enseñanza de la educación musical en el Conservatorio Adolfo Mejía de la Institución Universitaria Bellas Artes y Ciencias de Bolívar.

Nuestra propuesta, por tanto, si bien veremos que tiene múltiples puntos en común con lo desarrollado por los autores que están abordando desde una mirada decolonial el estudio de la música en el nivel superior, no lo hace a partir de teorías de los estudios culturales, de la pedagogía o la musicología, sino combinando una teoría de la psicología (modelo ecológico) con la mirada sociológica de Becker que se centra fundamentalmente en la manera en la que los músicos se insertan en mundos del arte específicos, y que por tanto consideramos es pertinente para el análisis de la formación en música como profesión. Como bien plantea Miñana: “esta dimensión económica, tecnológica y laboral se ha eludido con demasiada frecuencia en los procesos de formación artística tal vez por una mirada idealista de los procesos artísticos y por la perspectiva del ‘arte por el arte’ (Miñana 1998, 13). Por tanto, si bien los textos aquí referenciados constituyen un importante antecedente a este trabajo, y sus conclusiones se relacionan y concuerdan ampliamente con

lo que aquí expondremos, ellos se enfocan principalmente en los fundamentos teóricos de los procesos de enseñanza aprendizaje, mientras nuestro foco está en la manera en que dichos procesos, como lo evidenciaron las vidas musicales de Almario y Arnedo, facilitan la inserción en mundos del arte en específico y en la manera en la que la universidad, como institución, puede contribuir a alinear los diferentes niveles del modelo ecológico, como condición central para lograr dicha inserción. En consecuencia, analizaremos primero el lugar que la universidad ocupa en el modelo ecológico aquí desarrollado y luego haremos una breve caracterización de Unibac, para, finalmente, formular los lineamientos dirigidos a hacer de esta universidad un espacio que brinde las herramientas necesarias para una concordancia entre los diferentes niveles del modelo, según la diversidad de estudiantes, y específicamente para el contexto de la ciudad de Cartagena.

La Universidad en el modelo ecológico

Reiteramos que nuestra propuesta, de acuerdo con el análisis de los mesosistemas de las vidas de nuestros personajes desarrollado en el Capítulo IV, propone que para que se produzca un desarrollo humano como músico es central la alineación y concordancia entre los diferentes niveles del modelo ecológico. En otras palabras, que el mesosistema sea fluido o, retomando el término de Berry para los procesos de aculturación, que el tránsito por los diferentes niveles se produzca sin estrés (Berry 1997).

El modelo ecológico, como hemos visto, es un modelo amplio que permite ver la relación del sujeto con diferentes niveles del contexto: desde los más cercanos (microsistema), hasta los más lejanos (macrosistema). Es, por tanto, un modelo que supera la vieja distinción entre *nature* y *nurture* que dominó durante buena parte del siglo XX las ciencias biológicas y sociales. Si en este modelo el individuo se encuentra en el centro, y en la parte más lejana las ideologías y la cultura, ¿en qué lugar se encuentra la universidad? Creemos que el papel de la universidad, como institución de enseñanza de la educación superior, se encuentra en varios niveles del modelo ecológico: hace parte tanto del micro, como del exo y el macrosistema. Las clases individuales de instrumento, en las que hay una relación cara a cara entre el profesor y el alumno, constituyen un claro ejemplo de microsistema. Las

condiciones laborales de los docentes, sus cargas de trabajo, sus posibilidades de investigación y capacitación, el ambiente laboral y el entorno administrativo, hacen parte del exosistema. Aspectos más generales como la propia apuesta pedagógica de la institución, su misión y visión particulares, son ejemplos del macrosistema.

Es en el marco del espacio universitario, entendido en ocasiones como una ciudad en minúsculo, que se evidencian los diferentes niveles del modelo ecológico y, por tanto, son múltiples las maneras en las que la universidad influye en el desarrollo humano del estudiante, maneras que trascienden en gran medida los aspectos curriculares, los *syllabus*²¹⁰ y las prácticas pedagógicas particulares del aula de clase. Desde este punto de vista, argumentamos que la universidad debe procurar un fluido mesosistema en sí misma, es decir, que plantee, propenda y ejerza una concordancia entre los microsistemas, exosistemas y macrosistemas desarrollados por la institución. La universidad, en este sentido, sería central en la relación entre un individuo y un mundo del arte, como extremos en el modelo ecológico. Veamos, a continuación, un esquema que lo ilustra:

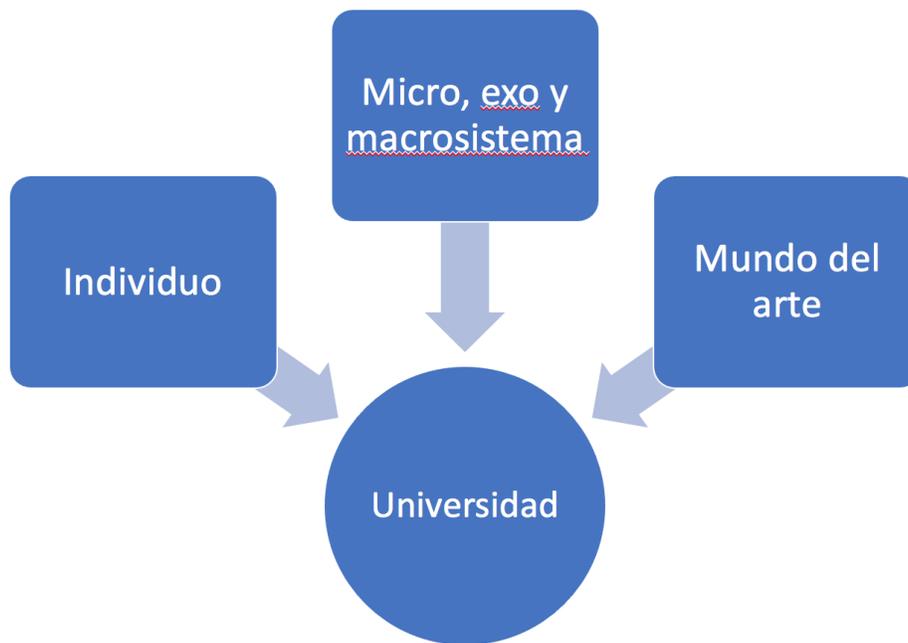


Figura 43. La universidad como articuladora de los diferentes niveles del modelo ecológico

²¹⁰ A pesar de que la palabra es un anglicismo para referirse a los programas de asignatura, la utilizo aquí por ser el término empleado dentro del Conservatorio Adolfo Mejía.

Fuente: Elaboración propia.

Recordemos que la universidad moderna, como institución, no es solo un lugar donde se “dictan clases”, sino también un espacio de investigación y de proyección social (Miñana 1998). Es decir, los ámbitos en los cuales la universidad tiene injerencia, reiteramos, van mucho más allá de un syllabus o un currículo y se relacionan con la sociedad de diversas maneras, lo cual, como hemos expuesto, amplía considerablemente sus maneras de inserción en el modelo ecológico (Casas Figueroa, Escobar Valencia, y Burbano Parra 2014, 385). En consecuencia, nuestra propuesta no se limitará a una revisión de contenidos y formas de enseñanza dentro del programa de música, sino que se extenderá a otras instancias dentro de la universidad, por lo cual ampliamos los aportes de los lineamientos de los autores aquí mencionados, como Green, Samper y Ochoa y Cardona, quienes sí se centran en el currículo, es decir, en el espacio del aula, sus contenidos, pedagogías y epistemologías.

A pesar de lo importante del papel de la universidad, hay un hecho que recalcan las investigaciones sobre las maneras de enseñanza de las músicas populares aquí planteadas, como los citados trabajos de Green (2019) y Samper (2020), y que se evidencia claramente en las biografías de nuestros personajes: la universidad no es el único espacio en el cual se aprende y, de hecho, no es ni siquiera el principal espacio de aprendizaje. Veamos la siguiente gráfica que lo ilustra:



Figura 44. Espacios e interacciones de aprendizaje musical

Fuente: Elaboración propia.

De hecho, en el caso de nuestros dos personajes, su paso por Berklee, que fue prácticamente su única experiencia formal de aprendizaje musical, duró tan solo dos años, y constituyó un proceso más semejante a un nivel de posgrado que de pregrado. Tanto Almarino como Arnedo no solo eran músicos reconocidos y con una importante experiencia de varios años que incluía la participación en festivales y grabaciones, antes de su paso por la educación formal. Sin embargo, a pesar de que en términos temporales su paso por Berklee constituye un paréntesis en sus carreras musicales, no se puede minimizar la importancia de dicho

paso: para ambos, Berklee y la educación formal allí recibida, constituyó un punto nodal que los catapultó en sus proyectos artísticos. Como se aprecia en sus biografías, Berklee fue mucho más que un espacio en donde recibieron clases. El microsistema que la institución les brindó no solo consistió en las clases con diferentes profesores, sino también en la oportunidad de conocer músicos, amigos, practicar con grupos, escuchar músicas y músicos, e ir aprendiendo más del mundo del arte. Berklee, en ambos casos, ejemplifica el papel de la educación superior en el modelo ecológico: allí crecieron como individuos y contaron con un micro, exo y macrosistema relacionado con el mundo del arte que ambos habían elegido, el jazz.

No obstante, a pesar de la centralidad de la educación formal, reiteramos que una parte quizás mayoritaria del aprendizaje de nuestros personajes se ha dado por fuera de la academia, al igual que ocurre en general con los artistas de géneros populares que son los que constituyen las principales prácticas musicales en la cotidianidad, de manera que, como plantea Samper Arbeláez, “el reto más grande es permitir que el acervo de experiencias de aprendizaje posibles que ya están disponibles en los contextos urbanos y rurales, sean reconocidas por los currículos como experiencias legítimas junto con los saberes que las configuran” (Samper Arbeláez 2021, 193).

Como conclusión, la universidad debe tener como meta construir un mesosistema fluido que se alinee tanto con las perspectivas de los estudiantes, como con los mundos del arte en los cuales se piensen insertar, sin desconocer que no son el único lugar de aprendizaje, pero sí uno central y fundamental para el desarrollo humano como músicos, pero que debe incorporar otros espacios y formas de aprendizaje que han permanecido históricamente por fuera de la academia.²¹¹

²¹¹ De manera similar, plantea Santamaría-Delgado: “la universidad dejó de ser un lugar privilegiado donde está física o virtualmente el conocimiento. Hace rato que el conocimiento dejó de ser una serie más o menos grande de contenidos que están en los libros y en los salones de clase. Ahora de lo que se trata es de educar individuos con un sentido crítico que puedan establecer sus rutas de desarrollo artístico y personal siguiendo sus propios criterios. No necesitamos flautistas que toquen más notas, más rápido; necesitamos músicos que sepan que el virtuosismo no es un fin, si acaso puede ser un medio para desarrollarse como artistas dentro de un contexto histórico y social concreto. La escuela universitaria de música debería ser entonces un lugar donde se piensa, se establecen criterios y se mira críticamente el contexto, no un lugar donde se reproduce automáticamente un modelo que ‘ya está inventado’” (Santamaría-Delgado 2020, 4). En el mismo sentido, afirma Samper Arbeláez que la universidad debe tener “un tipo de pedagogía flexible que entienda el

Unibac y el Conservatorio Adolfo Mejía

Los antecedentes al programa de música de la Institución Universitaria Bellas Artes y Ciencias de Bolívar, Unibac, se remontan a 1889, año en el que se creó el Instituto Musical de Cartagena, dirigido, como era habitual, por un europeo: el italiano Lorenzo Margottini. Luego de una trayectoria azarosa, cambios de nombre, lugar, director, e incluso cierres temporales, más de un siglo después, exactamente en 1996, se trasladó a su actual ubicación en el parque San Diego, y se vinculó a la institución ya no solo de música sino de Bellas Artes. En el año 2000 se le concedió la acreditación como Institución de Educación Superior bajo el nombre Escuela Superior de Bellas Artes Cartagena de Indias. En 2014, su programa de música pasó a definirse como conservatorio, con el nombre de Conservatorio Adolfo Mejía. Actualmente, la Institución cuenta con alrededor de tres mil estudiantes y ofrece seis programas de pregrado, de los cuales tres corresponden a programas de artes que tienen una amplia tradición en la Institución: música, artes plásticas y artes escénicas, y tres programas afines de creación más reciente: diseño gráfico, diseño industrial y comunicación audiovisual. Aproximadamente 300 de estos estudiantes pertenecen al programa de música. En 2021, este programa fue acreditado en alta calidad por el Consejo Nacional de Acreditación, siendo el primero de la Institución, así como el primero de música en la región Caribe, en obtener dicha acreditación.²¹²

Los estudiantes

Como dijimos, son aproximadamente 300 los estudiantes de música del Conservatorio Adolfo Mejía, que constituyen alrededor del 10% de la población estudiantil de la Institución. En general son personas de bajos recursos, de los estratos 1 y 2,²¹³ de manera

encuadre institucional y las técnicas educativas como medios para desarrollar las rutas personales de los estudiantes y su capacidad para celebrar la música” (Samper Arbeláez 2021, 184).

²¹² La información en relación a la historia y características del programa se encuentra en su página web: <https://unibac.edu.co/webnueva/musica/>

²¹³ Aproximadamente el 61% de la población estudiantil del programa de Música pertenece al Nivel 1 del Sisbén, el 15% al Nivel 2, un 19% no está clasificado en el sistema y solamente un 1,5% pertenece al Nivel 3 [contributivo]” (UNIBAC 2019, 90)

que casi una tercera parte de los estudiantes del programa combinan sus estudios con alguna forma de trabajo (UNIBAC 2019, 90).²¹⁴

Al ser la única oferta de educación superior en música en el departamento, algunos estudiantes vienen de otros municipios de la región. Incluso, un número significativo (15%) habita en zonas rurales o corregimientos del Distrito de Cartagena (UNIBAC 2019, 189). De igual manera, su población estudiantil evidencia la diversidad étnica de los habitantes de la región: aproximadamente el 10% se autodefinen como afrodescendientes, raizales, indígenas o palenqueros, es decir, se identifican con una etnia en particular, mientras el 90% restante se reconoce como mestizo (UNIBAC 2019, 189).

Caracterización del programa

El programa de pregrado en música, como dijimos, se llama Conservatorio Adolfo Mejía. Tiene una duración de 10 semestres en los cuales se cursan 164 créditos, y confiere el título de Maestro en Música. Su énfasis es la interpretación instrumental o vocal como solista. En consecuencia, ofrece la formación en 21 perfiles instrumentales que se presentan en la tabla 1:

Cuerdas frotadas	Maderas	Metales	Percusión	Guitarra	Canto	Piano
Violín	Flauta	Corno	Percusión	Guitarra	Canto	Piano
Viola	Oboe	Trompeta	latina	clásica	lírico	
Violonchelo	Clarinete	Trombón	Percusión	Guitarra	Canto	
Contrabajo	Fagot	Tuba	sinfónica	iberoamericana	coral	
	Saxofón	Fliscorno				

Figura 45. Perfiles instrumentales ofrecidos en el programa de música

Fuente: Documento de acreditación de alta calidad del programa (UNIBAC 2019, 66).

²¹⁴ Exactamente el 31,7% (UNIBAC 2019, 90).

El programa, desde su mismo nombre de Conservatorio, asume la enseñanza de la música como describimos anteriormente. Es decir, si bien en ningún lugar de la oferta académica ni en ninguno de los documentos oficiales del programa se especifica qué tipo de música se enseña, este privilegia la tradición de la música académica centroeuropea de los siglos XVIII y XIX. Esto se evidencia incluso desde el listado de instrumentos que mostramos en la tabla 1: mientras se incluyen instrumentos como el oboe, el fagot, la viola y el corno, cuyo desarrollo se relaciona claramente con la música clásica, no figuran instrumentos habituales dentro de las músicas populares del Caribe colombiano como las gaitas, la guitarra eléctrica o el acordeón.

Veamos a continuación algunos ejemplos de cómo tanto en la oferta académica, como en el perfil del egresado, así como en diferentes definiciones del programa, no se especifica el tipo de música ofertado, partiendo del principio de que la música es una sola y universal, lo cual está emparejado con asumir que sería desde el aprendizaje específicamente de la llamada música clásica que se tendrían los conocimientos para asumir cualquier otro género.

La descripción de las asignaturas del componente humanístico la justifican así: “se busca que el estudiante cuente con medios para aproximarse de forma analítica a reconocer diferentes compositores, estilos y periodos y sea capaz de escudriñar las normas y reglas que reglamentan la esencia musical” (UNIBAC 2019, 82).²¹⁵ Nótese cómo se habla en singular (“la esencia musical”), y se utiliza una terminología propia de la historiografía de la música clásica, la cual se suele enseñar a partir de sus “compositores, estilos y periodos”. Según la oferta del programa en su página web, el intérprete sale preparado para “la ejecución como solista o integrante de agrupaciones instrumentales o vocales de diversos formatos, géneros y estilos, abarcando la vasta diversidad de músicas existentes en el mundo”. Aquí se percibe que no hay un reconocimiento de la inconmensurable diversidad de músicas, técnicas y formas de hacer, y por ende, de aprender.

En el mismo sentido, el perfil profesional del egresado del programa de música se define así: “[...] Es, ante todo, un músico intérprete, instrumentista o cantante, cualificado para

²¹⁵ Este subrayado y los subsiguientes, son nuestros.

ser arreglista, gestor, investigador, provisto de sólidas herramientas teóricas, sentido crítico y reflexivo frente a su ejercicio profesional” (UNIBAC 2019, 40). Es claro entonces que se asume la enseñanza de la música como universal y uniforme; sin embargo, como ya hemos mencionado, esta supuesta universalidad la ofrecen, según esta línea de pensamiento, la música clásica y el modelo del conservatorio.

Un buen ejemplo del tipo de música que se enseña y estudia en el Conservatorio Adolfo Mejía son los recitales de grado, requisito que se implementa desde 2018 en la Institución.²¹⁶ Veamos el repertorio de los dos primeros recitales: el primero de ellos fue de piano, e incluyó obras de Scarlatti, Bach, Beethoven, Scriabin, Debussy, Chopin y Mejía;²¹⁷ y el segundo de contrabajo, con obras de Beethoven y Capuzzi.

Sin embargo, reiteramos, aparte del título de Conservatorio, en ningún documento institucional se explicita que el programa se centra en la música clásica, lo que potencialmente abre las puertas a otros tipos de repertorios y formas de aprendizaje. En contraste, si bien en algunos documentos, como hemos evidenciado, no se explicita el tipo de música a enseñar, en otros –en los que se enmarca tanto la mirada institucional como del programa de música–, se explicita la educación de y para la cultura de la región, nombrada en algunos documentos como región Caribe. Veamos, por ejemplo, la misión y la visión institucional:

Misión: formar profesionales integrales, con espíritu reflexivo, investigativo y participativo, con proyección cultural y social, para que mediante la aprehensión y transformación estética de la realidad contribuyan con el desarrollo regional.

²¹⁶ A partir de ese año se realizó un cambio en los requisitos de grado. Antes solo era necesario cursar y aprobar todas las materias, y realizar un trabajo escrito.

²¹⁷ Adolfo Mejía Navarro (1905-1973), músico académico oriundo de Sincé, Sucre, de gran reconocimiento en la ciudad de Cartagena en donde residió por muchos años, y de quien se toma el nombre para el Conservatorio de Unibac.

Visión: Proyectar al 2029 la riqueza del patrimonio artístico, científico y cultural del Caribe a los ciudadanos del mundo, liderando las transformaciones culturales que se generan desde la educación superior.

Mientras la Misión expone la relación entre la educación y la realidad social y cultural, la Visión explícitamente se refiere al patrimonio artístico y cultural de la región Caribe colombiana. De manera similar, la Misión específicamente del conservatorio Adolfo Mejía plantea “Formar profesionales integrales en todos los ámbitos del arte musical, con pensamiento crítico y universal, sentido de responsabilidad social y apropiación consciente de los elementos que construyen la identidad cultural caribeña” (UNIBAC 2019, 29). En este mismo sentido, los objetivos específicos d y f del programa de música son quizás los más claros ejemplos:

d) Investigar, rescatar, divulgar y preservar el patrimonio y las tradiciones musicales del departamento de Bolívar, el Caribe y todas las regiones de Colombia y promover experiencias artísticas y culturales que estimulen la diversidad musical.

f) Promover la creación de programas en consonancia con las tendencias y necesidades del mercado profesional musical y educativo de la región y el país” (UNIBAC 2019, 29)

Aquí se aprecia entonces que si bien desde los principios rectores, tanto institucionales como del programa, se plantea la relación con la cultura del Caribe, el foco de formación del programa de música no se centra en músicas locales, regionales o nacionales, sino en una música creada y difundida en otra época y para otro contexto. Sin embargo, esta divergencia se explica –como expusimos en el apartado 1.3. y como argumenta en extenso J. S. Ochoa (2011a; 2016c)– porque este tipo de educación parte de la premisa de que si se forma para la tradición del conservatorio, se está preparando “para cualquier otra música”, desconociendo que no existe una manera neutral ni universal de construcción del conocimiento, ejerciendo de paso una violencia epistémica que, en el mejor de los casos, subvalora otras formas de conocimiento (Hernández Salgar 2007, 245).

Dentro del Conservatorio Adolfo Mejía, e incluso en otros espacios dentro de la institución, sí aparecen otro tipo de músicas, sin embargo, estas se ubican por debajo en unos niveles de jerarquías estéticas. Las diferentes agrupaciones se encuentran divididas en dos categorías: en primer nivel de importancia están los allí denominados “conjuntos mayores”, que son la banda sinfónica, la orquesta de cámara, el coro polifónico, la orquesta de guitarras, el taller de ópera y el conjunto de jazz; y en un nivel secundario, los denominados dentro de la institución como “conjuntos menores”, que son la banda sabanera, la big band, y el coro góspel. Aparte, y de manera destacada, está la Orquesta Sinfónica de Bolívar, que si bien no hace parte del pénsum de la Facultad, constituye la principal oferta de la institución en materia cultural hacia la sociedad, en términos de cantidad de presentaciones, dinero invertido, y visibilización (UNIBAC 2019, 122). Es fácil ver en este listado, unas claras jerarquías asociadas igualmente a una geopolítica del conocimiento (Ochoa 2011b). Este asunto resalta aún más al considerar que aunque la institución cuenta también con un conjunto de gaitas y un conjunto vallenato, estos no hacen parte del programa de música sino del área de bienestar universitario.²¹⁸

El área de saxofón, en particular, también sigue el canon centroeuropeo, a pesar de que, como expusimos en el capítulo anterior, el saxofón se ha desarrollado fundamentalmente en el jazz y en músicas del siglo XX, quedando por fuera del repertorio habitual dentro de los conservatorios, conocido como la práctica común. La poca inclusión del saxofón en el modelo de conservatorio se evidencia incluso en los formatos de las agrupaciones denominadas en la institución como “conjuntos mayores”. Recordemos que ellos son coro polifónico, orquesta de guitarras, taller de ópera, orquesta de cámara, banda sinfónica y conjunto de jazz. De todos ellos, el saxofón solamente participa en la banda sinfónica y en el conjunto de jazz, ya que ninguno de los demás formatos lo incluyen usualmente. Más aún, el formato insignia de Unibac, que es la Orquesta Sinfónica, tampoco incluye este instrumento en su conformación habitual.

²¹⁸ De hecho, los músicos que los dirigen son contratados por fuera de la planta docente del programa de música, e igualmente es frecuente que la mayoría de los estudiantes que los integran sean de otras facultades.

A pesar del poco espacio que tiene el saxofón en el modelo de conservatorio, este se ha ganado un espacio allí por una no menospreciable tradición del saxofón clásico desde finales del siglo XIX, por lo cual la educación en este instrumento está igualmente planteada desde la música clásica centroeuropea. Como ejemplo, vemos que entre los requisitos para validar los dos primeros semestres, se pide la ejecución de dos obras, para lo cual se sugiere la obra *Ensueño*, de Schumann, o una parte de la ópera *Don Giovanni*, de Mozart.²¹⁹

En resumen, el programa de música de Unibac, cuya oferta para el nivel superior se denomina Conservatorio Adolfo Mejía, reproduce en general las características del modelo de conservatorio antes expuestas, a pesar de su ubicación en una ciudad caribeña, y de la explícita relación que los lineamientos generales de la Institución plantean entre la educación impartida y la cultura del Caribe colombiano.

Propuesta de lineamientos para el programa de música de Unibac, con énfasis en el área de saxofón

Como última sección de la tesis, y luego de una contextualización de la educación musical, del modelo de conservatorio y de la Institución Universitaria Bellas Artes y Ciencias de Bolívar, veremos ahora nuestra propuesta de lineamientos para dicha institución, propuesta que sale del análisis de las vidas y obras de Justo Pastor Almario Gómez y Antonio Enrique Arnedo González, a partir de su inserción en el mundo del arte del jazz, en Estados Unidos y Colombia, respectivamente, utilizando el modelo ecológico. Dividiremos estos planteamientos en tres categorías, que van de lo más general a lo más particular: primero, lineamientos conceptuales con relación a qué tipo de música enseñar, para qué, por qué y para quién, en busca de alinear los diferentes niveles del modelo ecológico desde la Universidad; luego nos centraremos en los aspectos pedagógicos: cómo enseñar; y finalmente ahondaremos en qué habilidades enseñar. Estos lineamientos los haremos basados en elementos expuestos en el estudio desarrollado en los capítulos anteriores,

²¹⁹ Esto se encuentra en la guía de admisión al programa de música, disponible en: https://unibac.edu.co/cargar_imagen.php?tipo=3&id=1641&disposition=inline

enfocándonos en las maneras en las que adquirieron sus conocimientos nuestros dos personajes, experiencias que pondremos en diálogo con teorías pedagógicas, fundamentalmente constructivistas, que han desarrollado en sus trabajos autores previamente mencionados como Green, Carabetta, Samper Arbeláez y J. S. Ochoa.

Lineamientos conceptuales: la Institución de educación superior y su lugar en el modelo ecológico

Como hemos mencionado, según nuestro marco teórico y la metodología aquí empleada, consideramos que el hecho más significativo para el desarrollo como músicos de Justo Almario y Antonio Arnedo es que hubo una alineación entre los diferentes niveles del modelo ecológico. Se aprecia una gran armonía entre sus agendas y los niveles micro, exo y macrosistemas con los cuales interactuaron. En consecuencia, uno de los principales papeles de la Universidad debe ser propender por la alineación de estos diferentes niveles. Esto, sin embargo, con abundante frecuencia no ocurre, produciéndose disonancias entre uno y otro nivel. Al seguir el programa de música de Unibac el modelo de conservatorio, rompe con la consonancia del mesosistema, ya que no solo no se centra en las músicas más producidas, difundidas y consumidas en el Caribe colombiano, sino que en la mayoría de los casos no es esta la música preferida, deseada ni ejercida en su cotidianidad por los estudiantes. De hecho, en ningún documento de la Institución se indaga por los deseos de los estudiantes del programa de música, por sus preferencias, gustos y necesidades. Sin embargo, una revisión a las temáticas abordadas en las monografías de grado de sus egresados, nos brinda evidencia en este sentido: en general, encontramos allí que predominan los trabajos sobre músicas locales o regionales (UNIBAC 2019, 111-15), lo que contrasta con el repertorio de los recitales de grado, los cuales, como previamente ilustramos, constan fundamentalmente de repertorio de música clásica.

Pero esta disonancia se evidencia incluso no solo a nivel del programa, sino a nivel de la Institución. Recordemos que la Universidad tiene injerencia en los diferentes niveles del modelo ecológico, no solo desde la docencia, sino desde la investigación y la proyección social. En este sentido, mientras desde la investigación musical desarrollada por el grupo de investigación del Conservatorio (CIMCAM), por ejemplo, predominan las temáticas

relacionadas con músicas locales y regionales –ver al respecto el listado de publicaciones realizadas por los docentes del área de música resultado de procesos de investigación en los últimos años (UNIBAC 2019, 168-69)–, el principal componente de proyección social es la Orquesta Sinfónica de Bolívar. Es decir, el replanteamiento del modelo de conservatorio aquí propuesto implica también un replanteamiento de la cultura que divulga y difunde la Universidad, que valida y legitima, en diversos espacios. Debe haber, por tanto, una alineación conceptual entre lo que el programa de música ofrece, con lo que la Institución divulga y difunde, y con el conocimiento que construye. Los componentes de docencia, investigación y proyección social deben estar alineados, trascendiendo las jerarquías poscoloniales que aún se mantienen y revalorizando, visibilizando y difundiendo, como lo explicita la Visión de la Institución, el patrimonio cultural del Caribe. Un ejemplo claro de esta disonancia es el hecho de que mientras los grupos de gaitas y de vallenato no hacen parte del programa de música, se privilegia presupuestalmente la conformación de una gran orquesta dedicada al repertorio de música centroeuropea de siglos pasados.

Articulación entre los diferentes niveles del modelo ecológico

La articulación entre los diferentes niveles del modelo ecológico se puede buscar de muchas más maneras. La universidad no debe permanecer aislada de la sociedad, sino que debe involucrarla e intentar articular los diferentes niveles en el desarrollo humano de cada estudiante. ¿Cuántas actividades plantea la Institución para los padres de familia?, ¿qué tan cercana está la Institución a los vecinos, al barrio, a los habitantes de la ciudad?, ¿cuántos padres saben qué tipo de educación musical reciben sus hijos, para qué y qué se espera de ellos?, ¿qué imaginarios de cultura se construyen desde la Universidad y desde el Conservatorio? Proponemos que la Universidad se vincule mucho más con los macro y microsistemas de los estudiantes que se desarrollen por fuera del campus, de manera que se contribuya a un mejor entorno para el estudiante no solo dentro sino también fuera del espacio universitario.

Perfil del estudiante

Almario y Arnedo vivieron épocas en las que dedicaron todo su tiempo y esfuerzo al estudio de la música con el saxofón. Como lo mostramos en sus biografías, desde muy pequeños eran grandes melómanos, y se vieron conmovidos y afectados emocionalmente por la experiencia de escuchar música, encarnada en el instrumento. La música fue una pasión temprana y su ejercicio y aprendizaje se dio fundamentalmente por fuera de la educación formal, de manera que ellos no se hicieron músicos por haber estudiado en Berklee, sino que a través de su paso por Berklee aumentaron, afianzaron y formalizaron sus conocimientos. Esta pasión generó dos consecuencias: de un lado, ambos contaron con amplios procesos de enculturación musical, tanto a través de la escucha de discos (Cannoball Adderley, Stan Getz, John Coltrane, Joe Garland...) y asistencia a ensayos y presentaciones (Pello Torres, Lucho Bermúdez, Pacho Galán, Antonio María Peñaloza, Astrud Gilberto...), y de otro lado ambos dedicaron considerable tiempo y pensamiento a la música, tanto en sus aprendizajes informales como formales. En sus casos, como detallamos al final del Capítulo II, en sus primeros años fueron muchos más sus aprendizajes informales, a oído y centrados en las músicas populares, que los aprendizajes formales y a través de partituras. Recordemos, por ejemplo, que Arnedo no fue admitido inicialmente en Macumbia por su poca habilidad para leer partituras, sin embargo, luego de estudiar y aprenderse los temas, fue incluso el solista elegido para la primera improvisación del tema más importante y el cual abre el disco.

En este orden de ideas, el examen de admisión debería incluir estos tres aspectos en el aspirante: la pasión y motivación por la música, sus procesos de enculturación musical (esto es, cuánta música ha escuchado y acostumbra escuchar, cuánta ha interpretado, cantado, bailado, o, en otras palabras, cuánto y cómo ha sido su musicar) y, finalmente, los conocimientos musicales, pero no medidos de manera teórica ni a través de la partitura, sino del hacer: ¿toca algún instrumento? ¿canta? ¿improvisa? ¿compone? ¿cuál es su musicar?

Actualmente el examen de ingreso para el Conservatorio Adolfo Mejía consta de tres pruebas: un módulo teórico centrado en el conocimiento de la partitura y “nociones generales de historia de la música universal”, un módulo auditivo en el que se le pide al estudiante que repita diferentes notas y ritmos interpretados en un piano, y una entrevista

con el director del programa, de la que no se especifica su objetivo y contenido (ver página web de la institución). Como se aprecia, este examen no parte de los conocimientos particulares de los estudiantes, de su pasión, de sus procesos de enculturación ni de su musicar, ni se plantea explícitamente los deseos, objetivos y metas del futuro egresado de la institución. Se basa también en la noción de unos conocimientos gramaticales por encima de conocimientos prácticos, y mide únicamente la capacidad de hacer música a través de la voz, y no a través del instrumento que cada alumno pueda interpretar, asumiendo igualmente la idea de una “música universal” que se aprende a través de la partitura y que es independiente del perfil del estudiante. Se sugiere, por tanto, vincular al proceso de admisión la pregunta por los procesos de enculturación, el musicar, la pasión, las preferencias musicales y los diferentes intereses del estudiante, a través tanto de una entrevista como de una audición. En este sentido, se sugiere no realizar pruebas estándar de unos conocimientos musicales en específico (como la habilidad para repetir con la voz las notas emitidas por un piano), sino pruebas que permitan conocer las diversas capacidades musicales que el estudiante haya desarrollado a partir de su musicar, como cantar, interpretar un instrumento, tararear, mantener un pulso, improvisar, componer, acompañar, entre muchas otras. Es decir, más que pedir unas habilidades musicales en específico, se trata de ver cuáles habilidades ha desarrollado el estudiante previamente, y qué aptitudes y actitudes hacia la música evidencia.

Perfil del egresado

Quizás el hecho más significativo en el desarrollo profesional de Almario y Arnedo, a pesar de lo obvio, es que ambos se han desempeñado como músicos fundamentalmente en los mismos campos para lo que estudiaron, tanto de manera informal como formal; es decir, ambos se prepararon para ejercer en lo que ejercen (con excepción de la docencia, a la cual se dedican también en la actualidad, pero cuya vinculación se dio posterior al rango temporal de esta investigación). Aunque se catalogan fundamentalmente como saxofonistas de jazz, los dos son músicos muy versátiles que participan en diversidad de músicas populares: Luis Miguel, Carlos Vives, Cachao López, Iván y Lucía, Cumbia Colombia, Aguaelulo, han sido artistas con los que uno u otro ha participado, en diversidad de géneros populares en latinoamérica como boleros, porros, sones, guarachas, cumbias,

vallenatos, salsa, entre muchos otros. Igualmente han sido variados los estilos de jazz que han interpretado: hard bop, fusion, latin jazz, funk, y jazz colombiano. Pero en la mayoría de artistas con los que han participado y en la diversidad de géneros, su papel ha consistido mayoritariamente en la realización de improvisaciones. Si bien en todos estos géneros musicales se improvisa, ha sido el jazz el género que más ha desarrollado técnicas de improvisación. En este sentido, Almario y Arnedo desde pequeños escuchaban, practicaban e interpretaban diversas músicas populares, y en su paso por Berklee adquirieron unos conocimientos centrados en la improvisación, que aunque se desarrollaban en el jazz sabían extrapolar a otros géneros. Rememoremos, por ejemplo, el caso de Justo Almario, quien siendo un adolescente, se aprendía partes de solos de Stan Getz y las iba insertando en sus improvisaciones sobre géneros musicales del Caribe colombiano.

El perfil del egresado debe ser amplio, versátil y abarcador; un perfil que, por tanto, debe partir de los intereses del estudiante, de acuerdo al mundo del arte en el que se quiera insertar, pero en diálogo con los mundos de arte disponibles, con las oportunidades laborales y con las características de la institución.

En el caso de nuestros personajes, recordemos que ambos tienen una visión diferente del arte y del oficio y por tanto se insertaron de maneras diferentes en mundos de arte distintos. Mientras que a Almario lo identificamos, en términos de Becker, con un artista integrado, cuya producción se entiende más cercana al término de artesanía, a Arnedo lo identificamos como un artista rebelde, con una obra entendida en términos de alta cultura que corresponde a su idea de un profesional artista. Sin embargo, el modelo educativo del conservatorio prepara más en la idea del artesano que encarna Almario, ya que se centra en la formación de un intérprete que debe destacar por su virtuosismo. En este sentido, y retomando nuevamente a Becker, este señala que el arte académico se parece un poco al artesanal ya que se centra más en el virtuosismo y la habilidad en el manejo de las técnicas, que en la expresividad y la creatividad, pero que en definitiva es arte porque se cataloga y vende como tal, con un fin no utilitario. Y afirma que la mayoría de artistas está más pendiente de esto, del manejo de los materiales y las técnicas, del virtuosismo, que de la expresividad. En este sentido, muchas veces escogen las obras más por su capacidad de lucirse exhibiendo un virtuosismo en el manejo de los materiales y técnicas que por la expresividad

de las mismas (Becker 2008, 326-27). En consecuencia, la academia se basa en indagar sobre el arte, conocer las reglas, las convenciones y obligar a aprenderlas, utilizarlas y no salirse de ellas, generando un deber ser para cada decisión artística, y por ende limitando las posibilidades y la creatividad (Becker 2008, 228). Es decir, la academia prepara fundamentalmente para ser un artista integrado, que domine y maneje unas convenciones de los géneros musicales en los que se quiera insertar, con virtuosismo. Sin embargo, vimos que Arnedo triunfó en el contexto nacional fundamentalmente por ser un artista rebelde, no integrado, para quien el virtuosismo del artesano no era un requisito sino, por el contrario, de quien se espera la no adscripción a dicho virtuosismo. Por tanto, consideramos que la academia debe pensar en un perfil de egresado que sea negociado entre la Institución, el docente y el estudiante, y que puede ser tanto cercano a la idea de artista integrado, como a la de artista rebelde, o en un punto intermedio entre ambas opciones. En resumen, un egresado que tenga un perfil particular que varía entre el artista integrado y el artista rebelde, y en una variedad de géneros, todo escogido a partir de una negociación entre los mundos de arte disponibles, las posibilidades de la Institución y del docente, y el interés particular del estudiante. Esto implica una flexibilidad permanente tanto desde la malla curricular como desde el syllabus, de manera que siempre se intenten articular los diferentes niveles del modelo ecológico para que haya una concordancia entre el individuo, el mundo del arte y el proceso de enseñanza aprendizaje que brinde la universidad.

Flexibilidad curricular.

En consecuencia, si el perfil es variable, los contenidos de la educación deben ser flexibles de manera que se puedan adaptar en gran parte a cada perfil de egresado, como describimos en el apartado anterior. El programa, por tanto, debe constituir un camino conducente a la formación de un egresado no solo pertinente para el contexto, sino que concuerde con sus diferentes y particulares proyectos artísticos.

Teóricamente esta no es una idea nueva. En el mismo sentido plantea el Consejo Nacional de Acreditación que: “El currículo es lo suficientemente flexible para mantenerse actualizado y pertinente, y para optimizar el tránsito de los estudiantes por el programa y por la institución, a través de opciones que el estudiante tiene de construir, dentro de ciertos límites, su propia trayectoria de formación a partir de sus aspiraciones e intereses (CNA,

2013, p. 30)” (UNIBAC 2019, 91). Esto coincide con la reciente propuesta de Ochoa y Cardona para el programa de música de la Universidad de Antioquia, en la cual plantean como uno de sus principales conceptos que la flexibilidad la entienden “como la posibilidad que tiene el estudiante de definir aspectos importantes de su ruta de estudio. Lo que el programa pretende es ofrecer un panorama de propuestas estéticas y formativas con las cuales el estudiante entrará en diálogo para construir la suya propia” (Ochoa y Cardona 2020, 68).

En 2015 el Conservatorio Adolfo Mejía implantó cambios en su p \acute{e} nsum que incluyen algo de flexibilidad curricular. En sus propios t \acute{e} rminos, esta le permite “al estudiante escoger un tema o \acute{a} rea de profundizaci \acute{o} n dentro de la carrera, en aras de fortalecer un perfil profesional determinado o enfocar sus conocimientos hacia un programa de posgrado” (UNIBAC 2019, 55). Sin embargo, esta flexibilidad, entendida como la posibilidad de escoger entre un grupo de materias electivas, se tiene solo en el 9% de los cr \acute{e} ditos, y se da fundamentalmente en las materias del \acute{a} rea human \acute{i} stica, pero no aparece en las materias directamente relacionadas con el instrumento.²²⁰ Tampoco se evidencia actualmente ning \acute{u} n tipo de flexibilidad en el syllabus el cual est \acute{a} , como es habitual en el modelo de conservatorio adoptado, centrado en las m \acute{u} sicas acad \acute{e} micas centroeuropeas, y desde una l \acute{o} gica de lo f \acute{a} cil a lo complejo vista desde el virtuosismo. Por tanto, sugerimos no solo aumentar el porcentaje de flexibilidad en las materias a cursar, sino tambi \acute{e} n una flexibilidad importante dentro del syllabus de la materia, de manera que de verdad se le brinde al estudiante, como plantean Ochoa y Cardona, “un panorama de propuestas est \acute{e} ticas y formativas con las cuales el estudiante entrará en di \acute{a} logo para construir la suya propia”.²²¹

²²⁰ El plan de estudios se encuentra disponible en la p \acute{a} gina web del programa de m \acute{u} sica de la instituci \acute{o} n: https://unibac.edu.co/cargar_imagen.php?tipo=3&id=23&disposition=inline

²²¹ En el mismo sentido, afirma Silvia Carabetta: “Seg \acute{u} n lo plantea Henry Giroux (2003: 177), si los conocimientos que presenta la escuela se convierten en un cuerpo predeterminado y ordenado jer \acute{a} rquicamente, independiente de la diversidad y de los intereses de ni \acute{o} ses y j \acute{o} venes, lejos de producirse el inter \acute{e} s de los alumnos en las pr \acute{a} cticas pedag $\acute{o$ gicas, se favorecer \acute{a} el aburrimiento, el desinter \acute{e} s, el rechazo al conocimiento, denotando violencia simb \acute{o} lica contra los alumnos que sentir \acute{a} n la devaluaci \acute{o} n del capital cultural con que ellos cuentan” (Carabetta 2014, 47-48).

El saxofón como medio

Nuestros dos personajes, más que saxofonistas, han sido músicos. De hecho, también han grabado música con otros instrumentos: Almario con el clarinete, el piano y la flauta traversa, y Arnedo con la gaita hembra y la flauta caucana. Es decir, el saxofón es un medio para hacer música, más que un fin en sí mismo. Como argumenta Samper, la técnica, la materialidad de la música, si bien son muy importantes, no son el fin sino el medio para un buen musicar (Samper Arbeláez 2017, 116), pero no por ello es menos importante: se requiere una suficiencia en el dominio del medio para desarrollar el musicar deseado.²²²

El caso de Arnedo es ilustrativo en este sentido. Recordemos que él afirma que cuando llegó a Berklee y tuvo sus primeras clases con Joseph Viola, carecía de algunos conocimientos básicos sobre el instrumento, como la postura adecuada para sostenerlo, y los cuidados para su mantenimiento. Concuerda esto con el estudio de Green sobre los guitarristas populares de rock en Inglaterra: allí muestra que los ejercicios de técnica, e incluso el reflexionar sobre la técnica de manera consciente, lo hicieron dichos músicos no en sus primeras etapas de aprendizaje, sino como un proceso de perfeccionamiento posterior (Green 2019). Es decir, no se debe partir de la necesidad de unos conocimientos técnicos previos al musicar, sino que se debe partir del musicar e ir adquiriendo los conocimientos técnicos como complemento.²²³

²²² De manera similar, plantea Samper Arbeláez que “algunas pedagogías, por ejemplo, tienen su foco más volcado hacia los medios (las técnicas, las habilidades) y descuidan el sujeto en términos de sus contextos, ritmos, intereses y estilos particulares. Otras se vuelcan sobre el desarrollo psicoafectivo de los sujetos y descuidan la importancia de la cualidad y del dominio de los medios. Desnaturalizar estos paradigmas y observar de manera crítica la forma en que nos afectan y el lugar que en ellos ocupamos como sujetos (alumno o profesor) es, desde mi punto de vista, una de las urgencias de nuestro campo como músicos inmersos en procesos de transmisión” (Samper Arbeláez 2017, 119).

²²³ Green va incluso más allá y argumenta que muchas formas de enseñanza se centran en la técnica, más que en hacer música, y además de forma disciplinada (tantas horas diarias), lo cual suele llevar a desmotivación, frustración, y poco disfrute ya que se asocia “a un régimen continuo de evaluación, castigo y desmotivación” (Green 2019). Por tanto, propone no centrarse en la técnica ni en la disciplina, sino en la música y en que el estudiante practique (no estudie) cuando quiera, con diferentes intervalos de tiempo y diferentes intensidades y seleccionando lo que quiera practicar.

Lineamientos pedagógicos (cómo y qué enseñar)

Como mencionamos en el segundo apartado de este capítulo, el grueso de los trabajos sobre educación musical se ha centrado en los aspectos pedagógicos, es decir, se han cuestionado menos qué enseñar que cómo enseñarlo. Reiteramos que, en el caso de nuestros personajes, estos aprendieron más, no solo en términos de conocimientos sino también de tiempo y dedicación, por fuera de la academia,²²⁴ ya que su paso por la educación formal, es decir, por Berklee, fue tan solo de dos años, fungiendo más como estudios de posgrado que de pregrado. Incluso, la mayoría de los músicos de géneros populares y tradicionales han adquirido sus conocimientos por fuera de la educación institucional. Aparece entonces la siguiente pregunta: ¿cómo se aprende por fuera de la academia y en qué se diferencia de la educación formal? Samper Arbeláez hace una muy buena descripción de estas dos maneras de aprendizaje, a las cuales denomina “sistemas abiertos” y “sistemas cerrados”. Vale la pena citarlo en extenso:

En el primer paradigma, el aprendizaje ocurre en el marco de lo que denomino “sistemas de transmisión abierta”. Éstos acontecen en contextos tales como la familia, con amigos, en reuniones sociales, festivales y en los procesos de aprendizaje auto dirigido. Se trata sobre todo de prácticas orales y holísticas. Este tipo de transmisión es poco sistemático, aleatorio y fuertemente situado en las prácticas culturales extra-musicales. En el segundo paradigma, el aprendizaje ocurre predominantemente en ‘sistemas cerrados de transmisión’. Estos suelen ser comunes en entornos institucionales, desde la universidad hasta las clases privadas de instrumento. El aprendizaje del cuatro en este segundo tipo de transmisión también implica una fuerte presencia de la imitación, pero a través de ejercicios y piezas graduadas en secuencias que van de lo fácil a lo complejo. Este segundo paradigma de transmisión es de un orden más sistemático y se basa en el aislamiento y la fragmentación del conocimiento, así como en la linealidad de los procesos. [...] En el primer paradigma, aquel de orden ‘abierto’, tanto el conocimiento explícito (e.g. Las habilidades técnicas) como el conocimiento tácito (e.g. El sabor y la expresión) están permanentemente integrados en el centro del aprendizaje. En el segundo paradigma, aquel de orden más cerrado y sistemático, sin embargo, se tiende a privilegiar el conocimiento explícito, ya que es más fácilmente aislado, objetivado y fragmentado. (Samper Arbeláez 2018, 119-20)

Green, plantea una división similar, pero utiliza el término aprendizaje informal en lugar de sistema abierto, al cual describe como aquel que se da fuera de la educación formal, que

²²⁴ Como lo ilustramos en el diagrama 2 del presente Capítulo.

incluye “experiencias de aprendizaje no buscadas a través de la enculturación dentro del entorno musical; aprender a través de la interacción con otros tales como pares, familiares u otros músicos que no actúan como maestros en capacidades formales; y desarrollan métodos de aprendizaje independiente a través de técnicas de autoenseñanza” (Green 2019).

Por tanto, como ya dijimos, el reto de la Universidad es conocer, reconocer, validar e implementar estas otras formas de aprendizaje. A esta combinación de formas de enseñar, Samper, retomando un término de Arenas (2009), lo denomina “pedagogía mestiza”, que coincidiría en general con el de “pedagogía de frontera” que proponen Convers y Ochoa (2007 y 2009), o al término “pedagogías yuxtapuestas” que el mismo Samper define como “prácticas de transmisión que combinan las formas de aprendizaje tradicionales locales (por ejemplo a través de la imitación) con enfoques occidentales modernos (por ejemplo utilizando la abstracción y la notación)”, que en términos generales es mezclar pedagogías informales y formales, y que denomina “sistemas abiertos” y “sistemas cerrados” de transmisión del conocimiento o, en otras palabras, cómo combinar pedagogías “que puedan integrar de manera reflexiva la racionalidad moderna con el aprendizaje tradicional de carácter oral” (Samper Arbeláez 2021, 173-74).

A continuación expondremos lineamientos de tipo pedagógico para la enseñanza de la música y en especial del saxofón, contruidos a partir de las principales formas en las que aprendieron nuestros personajes. Esta propuesta se comprende entonces como una pedagogía mestiza y, por tanto, tiene múltiples puntos en contacto con los trabajos de Samper Arbeláez (2011; 2018; 2021), Green (2019; 2008), Ochoa (Ochoa y Cardona 2020; Ochoa 2021; 2016c) y Carabetta (2018; 2014; 2020).

A oído

En las biografías de nuestros personajes encontramos varios pasajes en que ilustran la centralidad de la escucha en sus formas de aprendizaje, algo que abordamos al final del Capítulo II. Vale la pena retomar la descripción que hicimos en ese sentido:

Mientras Almario recuerda que cuando joven le gustaba sacar a oído solos de saxofón, aprendérselos y copiar ideas para utilizarlas en sus improvisaciones (mencionó

específicamente el solo de saxofón de Stan Getz en el Bossa Nova “Desafinado”), Arnedo cuenta que nunca ha sacado solos ni copiado frases, sino que su principal forma de estudiar era tocando “con los discos”, escuchando a los músicos en vivo o en las grabaciones, tocando a la vez y dialogando con ellos.

Recordemos también los audios en que ambos describen sus rutinas de práctica (audios 42, 58 y 59), que se centran en improvisar a partir de exploraciones armónicas particulares, de relaciones de intervalos, sin el uso de la partitura como elemento primordial. Inclusive, en el capítulo III, en el análisis de las obras, la manera en la que Antonio Arnedo justifica sus composiciones se centra en la escucha de los intervalos, más que en una racionalidad detrás de sus composiciones.

La gran mayoría de músicas del mundo no se aprenden, practican ni ejecutan utilizando la partitura. No es fácil imaginar a artistas de géneros tan diferentes como Kurt Cobain, Rafael Escalona, Totó la Momposina, Vicente Fernández, Maluma o Celia Cruz leyendo una partitura. En este sentido, el etnomusicólogo Juan Sebastián Ochoa, en dos ilustrativos trabajos, relativiza la importancia de la partitura (2016a; 2016b), algo que entendió desde muy joven el mismo Almario cuando afirmaba que, escuchando a Cannonball Adderley comprendió que la música era “mucho más que tocar unas notas”. Si bien tanto Almario como Arnedo aprendieron desde pequeños a leer partituras, su estudio habitual no se centró en ello. En el caso concreto del jazz, Faulkner y Becker, en su detallado trabajo sobre la práctica del jazz en el escenario, se extienden, apoyados en sus propias prácticas y diversos testimonios, en la importancia de aprender a oído más que a través de partituras (Faulkner y Becker 2011, 119-21). Igualmente Green, en su trabajo sobre los guitarristas de rock en Inglaterra, Samper en relación a los cuatristas colombo venezolanos, y Alviar para el caso de los músicos de banda sabanera en el Caribe colombiano, exponen que la práctica predominante de aprendizaje es escuchar e imitar (Green 2019; Alviar Cerón 2019; Samper Arbeláez 2021).

En la tradición del conservatorio, como plantea Ochoa, la partitura se asume como sustituta de “la música”, siendo ella en sí misma el objeto de análisis por encima de lo sonoro, encarnando así la ontología de la obra. Como consecuencia de esta mirada, a los estudiantes se les enseña principalmente a partir del análisis y estudio de partituras, y no desde la

escucha, es decir, se desarrolla una tradición letrada por encima de una tradición oral, como si la música fuera más un lenguaje escrito que sonoro y dejando en un segundo plano, por tanto, lo sensitivo, emocional y corporal, que en definitiva es lo central en la música, en cualquier música (Ochoa 2016c, 14).

De manera similar, plantea Miñana que “si entendemos el arte también como un ‘lenguaje’, es útil pensar cómo se aprende una lengua: no con ejercicios o estudios, sino con obras, es decir, hablando, leyendo y escribiendo. Sin embargo a veces seguimos empeñados en enseñar el arte a partir de la gramática y de los metalenguajes” (Miñana 1998, 24).

Proponemos, entonces, que la partitura se asuma como lo que es: una herramienta más para el aprendizaje de la música, pero que en ningún caso puede ser la herramienta principal ni sustituir al hecho sonoro. Y este privilegio por el aprendizaje desde la escucha, no se debe limitar a sacar melodías o notas a oído, sino a la capacidad de escuchar las relaciones entre las notas, los timbres, los intervalos, las afinaciones, las cacofonías y eufonías, las disonancias y consonancias, los colores, los diálogos entre los instrumentos, las sensaciones que se producen, entre muchos más elementos, la mayoría de los cuales se aprenden no desde el estudio individual, sino, como exponen en Faulkner y Becker y en general los autores que hemos venido siguiendo, desde la práctica grupal (Becker y Faulkner).

En los grupos

En el Capítulo II analizamos cómo la práctica grupal fue central en el proceso de aprendizaje de nuestros personajes. En el caso de Almario, su historia la construimos usando como hilo narrativo los grupos principales grupos y artistas con los que compartió, lo que muestra la importancia que tuvieron en su formación profesional: Jorge Rafael Acosta, Antonio María Peñaloza, Combo Di Lido, Cumbia Colombia, Jorge Martínez Zapata, Duke Ellington, Mongo Santamaría, Roy Ayers, Koinonía, entre otros. De manera similar Arnedo, en el recuento de su historia de vida, narra como grandes experiencias de aprendizaje los grupos que integró, como Macumbia, Boranda, Mamboré, y Vox Populi, así como algunos de los músicos con los que allí compartió, como Satishi Takeishi, Juan Vicente Zambrano, Gabriel Rondón y Jairo Moreno; y cuenta incluso que acostumbra

integrarse virtualmente a grupos musicales a través de tocar sobre la reproducción de discos.

Recordemos que, en sus inicios, Arnedo se la pasaba todo el día tocando saxofón: en la mañana practicando solo o sobre discos de jazz, en la tarde ensayando con alguna agrupación, y en la noche participando en alguno de los *jam session* en bares de la ciudad. De igual manera aconteció con Almario en su juventud ya que, siendo aún adolescente, ensayaba con su propio grupo (Combo di Lido), sacaba solos en el saxofón (Stan Getz) y se vinculaba a presentaciones en clubes sociales (Italian Jazz).

Veamos algunas citas de Green que ilustran la importancia del aprendizaje aural relacionado tanto con procesos de enculturación como con aprendizajes explícitos e implícitos desarrollados en el marco de estos microsistemas:

En los ensayos de bandas, habilidades y conocimientos son adquiridos, desarrollados e intercambiados con la guía de compañeros y grupos de aprendizaje desde los primeros pasos, no solo a través de tocar, hablar, observar y escuchar, sino a través del trabajo creativo grupal [...] Las habilidades de ejecución, composición e improvisación son adquiridas no solo individualmente, sino crucialmente como miembros de un grupo por lo general en los estadios tempranos [...] observar e imitar las acciones de los ejecutantes más experimentados son de las primeras actividades en la enculturación y las prácticas informales de aprendizaje de muchos músicos populares y de jazz [...]. (Green 2019)

Concluye ella que los aprendizajes guiados por pares o en grupo, “constituyen los componentes centrales de las prácticas de aprendizaje informal en música popular” (Green 2019). Coincide con ello Gatien, explícitamente en relación al jazz: “Coltrane, Rollins, and many other jazz musicians, seem to have acquired these skills largely through aural processes (primarily listening to and playing along with recordings), and often in the context of peer groups (along the lines described by Lucy Green)” (Gatien 2012, 67).

De la misma manera lo he observado y analizado, en amplios trabajos de campo, en relación a las músicas tradicionales del Caribe colombiano: porros, gaitas, millo, bullerengue, se aprenden en la praxis, en el hacer, en grupos, participando, en un proceso

de enculturación ejercido principalmente a partir de la práctica grupal; primero como espectador, luego como corista o bailarín, y de allí se va dando paso a los instrumentos de menor dificultad, para luego saltar, en caso de motivación, a otros más complejos.

Todas las agrupaciones que mencionan Almario y Arnedo a las que pertenecieron y con las que aprendieron y ejercieron como músicos, se crearon, desarrollaron y presentaron por fuera del ámbito universitario. En otras épocas, como describen Becker y Faulkner para el contexto británico de inicios de la segunda mitad del siglo XX y como se evidencia en las historias de vida de nuestros dos personajes, las oportunidades de tocar en grupos en trabajos o en *jam sessions* eran más habituales que en la actualidad (Faulkner y Becker 2011).

Sin embargo, en el caso de Cartagena, por ser una ciudad con un importante sector turístico que –en parte debido al clima tropical– se encuentra fuertemente activo todos los meses del año, la oferta de música en vivo es mayor que en las demás ciudades del país (incluyendo Bogotá); a pesar de esto, no hay en la actualidad ningún bar o espacio de entretenimiento con programación regular de *jam session*, aunque sí hay una importante demanda de agrupaciones de diferentes tipos de música para hoteles, restaurantes y eventos privados, lo que aumenta las posibilidades de los estudiantes de insertarse a agrupaciones e ir adquiriendo conocimientos –a la par que ingresos– con esta práctica. No obstante, según los testimonios de mis estudiantes, me atrevo a afirmar que en la actualidad el principal lugar de práctica grupal con el que cuentan lo brindan las iglesias cristianas. La mayoría de mis estudiantes se inició como músico vinculado de alguna forma a estas iglesias, ya sea recibiendo clases de música, utilizando un instrumento musical facilitado por la congregación, o participando del grupo para los eventos religiosos.²²⁵

A pesar de esta alternativa, no se comparan las posibilidades de práctica con las mencionadas años atrás por Becker y Faulkner o por nuestros dos personajes, quienes frecuentemente podrían encontrarse tocando con agrupaciones, tanto en espacios de ensayo como de trabajo, incluso los siete días de la semana; por tanto, el músico cada vez aprende

²²⁵ Esto, sin embargo, se relaciona con su nivel socioeconómico. En Cartagena hay 167 iglesias cristianas, las gran mayoría ubicadas en estratos 1 y 2, que son los estratos a los que pertenecen la mayoría de estudiantes de Unibac (Romero Gómez 2017, 15).

menos en el trabajo y más practicando solo en su casa, lo que le dificulta la adquisición de competencias y aprendizajes, ya que el trabajo es un lugar central para ello (Faulkner y Becker 2011). De manera que, como plantea Green, la universidad debe jugar “un rol muy importante en la formación de bandas, no solo en la provisión de otros jóvenes con experiencias y aspiraciones musicales compartidas, sino también a través de recursos tales como lugares de ensayo y equipamiento, y oportunidades de tocar como en conciertos escolares” (Green 2019).

Propongo entonces tres acciones que se deben implementar desde la Universidad para el aumento de las experiencias de aprendizaje grupal dentro del programa de música: primero, la Institución debe brindar numerosos espacios para ello: actualmente Unibac no cuenta con espacios destinados a la práctica grupal informal, que no se vincule explícitamente al plan de estudios; estos deberían ser varios, y equipados y adecuados precisamente para propiciar dicha práctica; segundo, las prácticas grupales deberían ocupar un mayor espacio en la malla curricular, en el que se permita la conformación de formatos diversos seleccionados por los mismos estudiantes, en procesos autodirigidos con la ayuda y supervisión del docente;²²⁶ y tercero, se deben estimular, reconocer y validar las prácticas grupales desarrolladas por fuera del ámbito institucional.²²⁷

A través de la composición

Nuestros personajes, si bien los hemos visto fundamentalmente como saxofonistas, son también compositores. Una parte significativa de la obra de ambos corresponde a composiciones propias. En el capítulo I (audio 20), escuchamos la primera composición grabada que tenemos de Justo Almario, en 1948, cuando tenía tan solo 19 años. Y recordemos que el énfasis de Almario en Berklee no fue el instrumento, sino precisamente

²²⁶ En este sentido, sería ideal por ejemplo la práctica permanente de duetos conformados por un estudiante de nivel avanzado y uno de menor nivel; así, mientras el estudiante avanzado aprende formas de enseñar y transmitir el conocimiento, el de menor nivel aprende de los conocimientos ya adquiridos por el estudiante avanzado.

²²⁷ Como hecho paradójico e ilustrativo de esto, es el caso de algunos estudiantes que pierden alguna de las materias de práctica grupal por falta de asistencia, y al preguntárseles el motivo de dicha ausencia, argumentan múltiples ocupaciones, presentaciones, conciertos e incluso giras con grupos conformados por fuera de la Institución.

composición. En el caso de Arnedo, su búsqueda estética lo llevó pronto a incursionar en la creación de obras. Una de las primeras, que aparece en algunas de sus presentaciones con grupo de jazz a finales de la década de 1980, se titula “La Levedad y el Peso”, y afirma Arnedo que con algunos de los grupos como Vox Populi las composiciones eran colectivas o partían de las ideas de alguno de sus miembros, él incluido. De igual manera, como hemos visto a lo largo del trabajo, su principal participación como saxofonistas ha consistido en improvisar, lo cual es entendido también como una composición espontánea.

El ejercicio compositivo es una gran manera de poner en práctica e interiorizar los conocimientos, logrando lo que en el constructivismo se denomina aprendizaje significativo,²²⁸ y constituyendo una idónea metodología desde la lógica del aprendizaje praxial de la música (Elliott 2015). Por tanto, proponemos incluir, aún reconociendo el perfil de instrumentista ofrecido por Unibac, la práctica compositiva como parte integral del syllabus del saxofón, algo que en este momento se encuentra ausente.

Desde la motivación

El lector, luego de visitar las vidas musicales de Almario y Arnedo concordará en que ambos personajes han sido unos profundos enamorados de la música. Hacer música ha sido no solo su forma de ganarse la vida, sino de vivirla, así como su gran pasión. Para Almario, esa pasión inició de manera consciente en sus primeros años de vida, y aún hoy, varias décadas después, manifiesta con gran entusiasmo y una gran sonrisa que es feliz siendo músico. Ama la vida que ha tenido y la que tiene. En el caso de Arnedo, fue tal su pasión por la música que tuvo que sobreponerse a la siempre presente frase de su padre durante su niñez y adolescencia: “música no”. A pesar de este categórico rechazo, y de su avanzada

²²⁸ “La pedagogía de enfoque constructivista se ha posicionado como un paradigma que promueve espacios de aprendizajes significativos (Coll, 1988). La idea de aprendizaje significativo, que fue formulada por David Ausubel (1963) como una disposición cognitiva por el que conceptos, ideas y experiencias previas se enlazan a otros nuevos para conformar lo que entendemos por aprender, aparece en muchos discursos educativos como una de las formas que debe adquirir la experiencia de lo escolar en la vida de los estudiantes. El aprendizaje significativo es siempre un asunto tanto de intencionalidad como de disposición cognitiva por parte de los estudiantes para constituir lo simbólico, en términos de Ausubel en forma sustantiva y no arbitraria, en base a las experiencias que se les aparezcan en las tareas propuestas” (Carabetta y Duarte Núñez 2018, 88).

edad para dedicarse a la música, y de encontrarse estudiando geología en la Universidad Nacional, la pasión por la música lo dominó. Igualmente, afirma haber sido feliz con la decisión. Es claro en la vida de ambos que el tiempo y esfuerzo dedicado a la música fue siempre por pasión, por una motivación personal que va más allá de lo consciente.²²⁹

Hubo algunos hechos de su desarrollo musical que mantuvieron dicha pasión: por un lado, la ya mencionada alineación entre los diferentes niveles del sistema ecológico. Sus gustos musicales iban de la mano con las músicas que estudiaban, que aprendían y que ejercían, generando un *fluir* sin estrés del mesosistema. De otro lado, siempre contaron con un entorno que los motivaba a aprender, les exigía y les generaba retos desde el punto de vista musical, pero siempre acordes con sus capacidades y posibilidades. Esto es evidente, por ejemplo, en la experiencia de Almario con Duke Ellington, así como la de Macumbia de Arnedo. Se aprecia en ellos, entonces, una recurrencia del concepto de *flow* (*fluir*) propuesto por Mihaly Csikszentmihalyi (2010), el cual plantea fundamentalmente la idea de un equilibrio entre las habilidades y los retos, esencial para la motivación en las actividades realizadas.

En conclusión, consideramos que hay dos elementos clave para mantener y avivar la motivación: primero, incorporar al proceso de enseñanza-aprendizaje músicas que conozca el estudiante y que hayan constituido una parte significativa en sus procesos tempranos de enculturación, lo que implica, por tanto, utilizar las músicas populares; como plantea Väkevã “The motivational value of popular music may justify its place in music curricula. For instance, it can be argued that one can invigorate music classes with materials that students are already familiar with and to which they react positively” (Väkevã 2012, 25), idea que está alineada con las pedagogías constructivistas dominantes en la actualidad y que explícitamente propone Unibac como modelo pedagógico, así como con la crítica al modelo de conservatorio desarrollado al comienzo de este capítulo. Y segundo, buscar constantemente el *flow*, es decir, el equilibrio entre las habilidades del estudiante y los retos que se le planteen. En consecuencia, si cada estudiante ha pasado por procesos de enculturación diferentes, y tiene por tanto sus propios conocimientos y gustos musicales

²²⁹ Según Green, el principal aspecto para el aprendizaje es el disfrute. Su centralidad y omnipresencia es casi imposible de sobreestimar (Green 2019).

particulares, y además tiene sus propias y particulares habilidades, tendrá que desarrollarse un syllabus particular para cada uno. Esto implica la construcción de syllabus sumamente flexibles, contruidos y revisados permanentemente entre el docente y el estudiante, de manera que le permitan un constante fluir que parta de sus conocimientos y deseos, se relacione con el contexto, y lo lleven a cumplir con el perfil de egresado deseado (Samper Arbeláez 2020, 37). Lograr esto, será fundamental para la motivación del estudiante, lo cual redundará en el éxito como profesional.

Permanente reflexividad

Para construir este currículo y syllabus, se requiere reflexividad, es decir, mantener una reflexión permanente en qué quiere el estudiante, qué le sirve, a qué mundo de arte se pretende vincular, de qué manera se inscribe o no al mito del artista, si se ve más como un artista integrado o un artista rebelde y, por tanto, si se avisora más como un profesional artesano o un profesional artista, y en qué géneros musicales, y todo esto en relación con el docente y con las posibilidades que ofrece la Institución.

Becker en la citada obra *Mundos del Arte* (2008) plantea que el músico siempre está pendiente de todos los momentos editoriales, que es el término que utiliza para nombrar a cada etapa en la que se generan decisiones para la obra que se produce: cómo construirla, cómo distribuirla, a quién le llegará, quién la consumirá, cómo será recibida; en consecuencia, plantea que el artista buscará lograr un paso fluido por todas estas etapas, y cuando piensa en salirse de alguna de las expectativas, será consciente del precio que puede pagar por ello. No creemos que sea así para todos los artistas, pero sí creemos que ser conscientes de cada momento editorial contribuye a la inserción en un mundo del arte.

La historia de Arnedo cuando hizo parte de un grupo con Justo Almario es significativa en este sentido. Así nos lo contó y lo narramos en el capítulo I: “[tocar con él] me sirvió para entender que mi camino era otro, que yo iba por el camino que tenía que ir, que los tiempos de nosotros eran diferentes”. Si bien Arnedo tenía claro, como planteamos en el capítulo IV retomando las ideas de Becker, que su idea no era ser un profesional artesano –y por tanto amplio dominador del virtuosismo esperado para esta clase de músicos– sino un profesional artista que buscaba una propuesta nueva y particular, fue la experiencia de

reflexividad que le ofreció el momento la que le confirmó su camino a seguir. En consecuencia, consideramos indispensable una flexibilidad permanente por parte de los actores involucrados (Institución, docente y alumno), que se esté cuestionando la pertinencia del plan de estudios, el syllabus y las metodologías empleadas, para adaptarlas a las condiciones, cualidades, deseos y visiones del estudiante, siempre en relación con su pertinencia para el entorno o mundo de arte en el cual se quiere insertar.

Habilidades (qué enseñar)

Hemos venido desarrollando los lineamientos de lo general a lo particular. Llegamos al último aspecto el cual, lastimosamente, para muchos educadores es no solo el primero sino el único: qué enseñar, es decir, en concreto, qué habilidades generar en los estudiantes, qué conocimientos transmitirle o ayudarlo a construir al futuro egresado. Desde la psicología organizacional, que es la rama dedicada a la inserción de los trabajadores en las empresas, dividen las habilidades en dos: habilidades duras y habilidades blandas. Consideramos que esta categorización se adapta a nuestro proyecto, ya que nos centramos en qué habilidades debe desarrollar el estudiante que faciliten y allanen su inserción en un mundo del arte.

Por habilidades duras, se entiende las capacidades cognitivas y motrices, académicas y técnicas que se requieren para realizar una labor. Tocar afinado, con ritmo, leer partituras, son ejemplos de habilidades duras en el campo musical. Por habilidades blandas, se entiende “un conjunto de habilidades no cognitivas esenciales para aprender y desempeñarse exitosamente en el trabajo”, entre ellas el trabajo en equipo y el liderazgo (Singer, Guzmán, y Donoso 2009, 1). Son múltiples las habilidades blandas. La OMS da una lista larga de habilidades similares, que denomina habilidades para la vida, que define como:

un conjunto de habilidades de carácter socioafectivo necesarias para la interacción con otros y que permiten hacer frente a exigencias y situaciones desafiantes cotidianas, es decir, que estas le permiten a la persona tomar decisiones, resolver problemas, pensar de manera crítica y creativa, comunicarse de manera efectiva, reconocer las emociones de otros y construir relaciones saludables a nivel físico y emocional (World Health Organization, 2003). (Guerra Báez 2019, 2)

Las universidades, y en general la educación formal, se centran en las habilidades duras. Es este el tipo de habilidades que miden en Colombia las pruebas Saber, y en el nivel internacional las pruebas PISA. Así está construido el plan de estudios, el syllabus y en general el propósito de la Universidad. Y es en este tipo de habilidades en las que se enfocan todos los trabajos sobre pedagogía y educación musical con los que hemos dialogado en este texto, desde Martenot, hasta Samper, pasando por Green y Carabetta. Sin embargo, se reconoce que hay una clara relación entre el éxito en el desempeño laboral y las habilidades blandas (Guerra Báez 2019; Singer, Guzmán, y Donoso 2009). En este sentido, reconocemos que este trabajo de doctorado también está enfocado en las habilidades duras, y por ende reconocemos igualmente la urgencia de investigaciones en cuanto a la vinculación de las habilidades blandas. A pesar de no ser el centro de este trabajo, y de no ser un tema de mi experticia, considero que es importante resaltar su valor e importancia y visibilizar algunos aprendizajes en este sentido que se encuentran en las vidas musicales de nuestros personajes y que, al igual que su obra, fueron importantes para su inserción en los mundos del arte.

En consecuencia, dividiremos esta sección iniciando con unos breves lineamientos dirigidos hacia las habilidades blandas, y para finalizar nos extenderemos en lineamientos para las habilidades duras.

Habilidades blandas

Como ya señalamos, la enseñanza de la música no se centra en este tipo de habilidades. De hecho, desde el mito del artista y la visión occidental de “el arte por el arte”, visión que, como dijimos, descorporeiza al sujeto, lo mitifica y lo considera diferente a los demás “mortales”, se suele exaltar la obra independientemente de la corporeidad, contexto y subjetividad de los autores. En este sentido, la grandeza de la obra y por tanto su recepción, serían independientes de las actitudes sociales y emocionales de sus creadores. Sin embargo, en la cotidianidad de la vida del músico, y de manera especial en el mercado laboral relacionado con el turismo en Cartagena, las habilidades blandas pueden llegar incluso a ser más relevantes que las duras. A manera de ejemplo, en mi experiencia laboral tocando para eventos turísticos en esta ciudad, un director de un hotel nos dijo a los integrantes de una agrupación luego de contratarnos para tocar durante una temporada en

el bar: “no me importa si tocan muy bien o no, lo más importante es que lleguen a tiempo, bien vestidos y mantengan un buen comportamiento y una buena imagen, más aún en los momentos en los que estén descansando”; o como nos dijo literalmente un “reclutador” de artistas para los espectáculos musicales de un crucero: “músicos buenos hay muchos, pero juiciosos no”. Veamos entonces las principales habilidades blandas que evidencian los testimonios de nuestros personajes y que les ayudaron a insertarse en sus mundos de arte.²³⁰

1. Dedicación y constancia

La entrega de nuestros personajes hacia la música, su dedicación hacia su estudio, aprendizaje, creación e interpretación, ha sido constante y amplia. Recordemos, por ejemplo, el grado de significación con el que Arnedo cuenta que Berklee le proporcionó por primera vez en su vida poder dedicar el 80% de su pensamiento al estudio de la música. Esto indica algo evidente, pero aún así poco interiorizado por muchos estudiantes: es indispensable una gran dedicación en términos de tiempo y concentración para desarrollarse en algún campo, la música en particular. Sin embargo, el nivel de constancia y dedicación está relacionado directamente tanto con su motivación personal, como con los requerimientos de los mundos del arte en los cuales participaron. Como plantea Green en su investigación, los músicos a los que entrevistó siempre estudiaron, mucho o poco, solo de manera automotivada, es decir, nunca como algo impuesto, sino por deseo (Green, 2019). Por tanto, el docente debe tener presente que los tiempos de práctica de los estudiantes se relacionan menos con las directrices dadas por el docente o la institución, que con el nivel de motivación del estudiante.

2. Profesionalismo

²³⁰ Queda pendiente pensar cómo enseñar y transmitir estas habilidades blandas, ya que claramente no hacen parte ni del plan de estudios ni del syllabus de cada materia. En qué espacio del programa, en cuáles clases inculcarlas, por medio de qué actividades, y cuáles docentes serían los encargados, serían asuntos a reflexionar.

A manera de ejemplo, recordemos el siguiente testimonio de Justo Almario que incluimos en el capítulo II (audio 30):

Empezamos el baile, porque eran bailes, un club de baile, y bien, sabroso, entonces después en el descanso alguien me ofreció una cerveza y yo estaba tomándome mi cervecita, entonces me ve el señor Mario Bauzá y me dice: “Justo, te quiero decir algo: no debes tomar cerveza porque la cerveza te agua la boca, es como si te chuparas un limón, entonces cuando vayas a tocar vas a tener... ¿me entiendes? No debes tomar, no tomes porque eso causa eso”, me dijo así, y yo estaba jovencito, 21 años, y le dije: “cómo no, maestro”, y después de eso no volví a tomar cerveza, jajajaja, no volví a tomar cerveza, así que de esta época hasta ahora he sido bien juicioso: nada, pero nada nada. No alcohol, no drogas, no cerveza, nada (Almario, Comunicación personal, marzo 22 de 2021, secc. 55:58-57:04).

Esta aversión por el consumo de drogas, en particular por la manera en la que afecta la interpretación, la manifestó también Arnedo en relación con el grupo Mamboré, y relatamos cómo al final de las noches el trabajo literalmente “lo descomponía”.

En la sección 3 del epílogo del mismo Capítulo II, expusimos la manera en que ambos artistas asumen la música como profesión, sección que, por tanto, constituyó un adelanto a este lineamiento. Vale la pena citar un extracto de este apartado:

Cuando le preguntamos [a Almario] cuáles fueron sus principales virtudes para insertarse ampliamente en el mundo del arte en Estados Unidos, manifestó: “so you need to be very efficient, taking care of business, not to compete, but to do a good job”. Y por “hacer un buen trabajo”, explica, se refiere a que siempre llega temprano tanto a los ensayos como a las grabaciones y presentaciones, saluda y se despide de todo el mundo con amabilidad, siempre está concentrado y en buena disposición, llega apropiadamente vestido para el evento, se estudia sus partes previamente y da el máximo de sí mismo en cada actividad. [...] En sus palabras, no se trata solo de ser buen músico, sino también de ser buena persona (Capítulo II, análisis del microsistema, sección 3).

En resumen, expusimos que ambos personajes asumían la profesión con “profesionalismo”, y son conscientes de que su posicionamiento se logra por múltiples factores que van más allá de la sola materialidad del hecho sonoro. Por tanto, el proceso de

enseñanza aprendizaje debe contemplar el énfasis no solo de la música como arte, sino como profesión, y una profesión que generalmente se realiza en grupo, lo que requiere comportamientos sociales además de conocimientos musicales, es decir, habilidades blandas además de habilidades duras. Es necesario pensar entonces cómo inculcarlas, bien sea a través de actividades dentro del aula de clase como fuera de ella. Sin embargo, estas habilidades incluyen aspectos más cercanos a la psicología que a la música como técnica, por lo que no hacen parte de los conocimientos inherentes a los docentes de música. Es necesario entonces, no solo reconocer la importancia de enseñarlas e incluirlas entre las habilidades necesarias, sino preparar a los docentes y al sistema educativo para su inclusión.

Habilidades duras

Este tipo de habilidades constituye el centro de la enseñanza de la música, tanto en sus niveles básicos como en el nivel superior, tema que, junto con las herramientas pedagógicas para su aprendizaje, han constituido el tema central de la investigación con relación a la enseñanza de la música. Las habilidades duras que se enseñan en el conservatorio, son exclusivamente las requeridas para la interpretación de la llamada música clásica, asumiendo erróneamente, como expusimos al inicio del capítulo, que al adquirirlas se adquieren las habilidades indispensables no exclusivamente para la música clásica, sino “para cualquier tipo de música”. Son estas habilidades a las que se dedica la clase de instrumento, que generalmente consta de una clase individual, dictada por un maestro, con una intensidad horaria mínima de una hora a la semana, pero que de manera inversa, es la clase que más horas de dedicación y estudio requiere por parte del estudiante. Sin embargo, a partir de los ejemplos de las vidas de nuestros personajes, consideramos que hay habilidades duras que son muy importantes para la fluida inserción en un mundo del arte, pero que no son habilidades ejercidas con el instrumento, sino que son independientes de su ejecución, en este caso, del saxofón. Miraremos entonces primero estas habilidades duras no instrumentales, para finalmente centrarnos en relacionadas con la ejecución del instrumento.

Habilidades duras no instrumentales

A continuación, detallaremos tres habilidades duras que consideramos fueron importantes para la inserción de nuestros personajes en mundos de arte, y finalizaremos con una propuesta contraria: una habilidad que quizás no se debería incluir, a pesar de que se encuentra generalmente como parte del currículo de los conservatorios, esto, en aras de balancear la carga académica ya que siempre que se plantea la necesidad de una nueva materia, esta se ofrece en detrimento de otra, ya que el número de horas de clase no se debe aumentar.

1. La guitarra como opción de instrumento complementario

Arnedo toca guitarra. Aprendió solo, escuchando, imitando y mirando acordes en un libro. De joven, acompañaba boleros en fiestas entre amigos. Contamos que le gustaba sacar en ese instrumento, a oído, solos sencillos de Miles Davis. Arnedo cree que parte de su buen oído armónico se debe a esta práctica con la guitarra. Almario no mencionó ni la guitarra ni el piano en sus entrevistas, pero sí lo hemos visto acompañar a músicos con el piano.²³¹

En general, en los conservatorios se ha dictado la materia de instrumento complementario a través del piano. Inclusive, en el Conservatorio Adolfo Mejía esta materia se denomina Armonía y Teclado. No conozco bibliografía que analice este asunto, pero desde mi experiencia he encontrado que uno de los argumentos para ello responde a una cualidad del instrumento, y es que el piano es en sí mismo un mapa de las alturas de los sonidos, lo que facilitaría la comprensión de la armonía. Esta, que ha sido el principal elemento de análisis de la música clásica, literalmente en el piano “se ve”. Es decir, desde el piano se puede realizar una aproximación al conocimiento fundamentalmente racional, facilitando así su aprendizaje. Sin embargo, consideramos que la guitarra también funciona como instrumento complementario. Aunque su abordaje es menos racional, al no “verse” fácilmente los intervalos entre las notas, precisamente esta característica facilita el aprendizaje sensorial de la armonía.

²³¹ Como ejemplo está una presentación acompañando al también saxofonista colombiano Jay Rodríguez, grabado por Rafael Bassi Labarrera, y disponible en su página de Youtube: https://youtu.be/bvNvrC_s2o4 Consultada enero 28 de 2022.

Además, la guitarra presenta una ventaja respecto al piano para la aceptación de su enseñanza como instrumento complementario, explícitamente en Unibac: es un instrumento relativamente de menor costo y por tanto más popular. Esto es especialmente relevante para la Institución ya que, como detallamos, la población estudiantil es en su gran mayoría de estratos económicos bajos. En conclusión, recomendamos ofrecer la materia de instrumento complementario o bien desde el piano, o bien desde la guitarra, de manera electiva según los gustos y facilidades del estudiante.

2. El negocio de la música

El lado económico de la cultura cada día cobra más fuerza. Desde la década de 1990 gana más espacio la visión de la cultura como recurso, y en este sentido una de las banderas del gobierno actual en Colombia es la denominada “economía naranja”. No es este el espacio para ahondar en las implicaciones, la genealogía ni el desarrollo de esta mirada de la cultura como recurso económico; sin embargo, partimos del hecho simple de que una de las principales funciones de la educación superior es brindarle al estudiante una experticia, un conocimiento particular a partir del cual pueda generar ingresos económicos, es decir, para “ganarse la vida”.

En este sentido, nuestros personajes se han ganado la vida exclusivamente como músicos, siendo diversos los trabajos que en este campo han ejercido: como saxofonistas, arreglistas, compositores, directores, productores y pedagogos. Para cada uno de estos oficios, han tenido que aprender a cobrar, a negociar, a administrar recursos.

Remitiéndonos exclusivamente a sus producciones musicales, ambos tuvieron que negociar con casas disqueras. En el caso de Almario, en los primeros discos que grabó a su nombre, la disquera de turno le proporcionaba un presupuesto, y él era el encargado de administrarlo para todos los procesos de grabación y producción: cuántos músicos contratar, por cuántas horas, por cuánto dinero, etc. Al final, el costo de la grabación no era un regalo de la disquera, sino un anticipo por el dinero que se recibiera por las ventas del producto. Almario solamente empezaría a recibir regalías una vez hubiera cubierto este anticipo, lo cual, para el volumen de ventas de un disco de jazz, pocas veces ocurría. Esto lo que nos muestra es que Almario, a pesar de haber grabado varios discos y con varias

disqueras, no recibía (ni recibe) un dinero significativo por ello, es decir, no es esta una de sus principales fuentes de ingresos. De manera que él, al igual que Arnedo, en el periodo que abordamos en sus biografías (hasta 2001) obtuvo dinero de diferentes fuentes, pero principalmente de tocar saxofón, tanto en conciertos como en grabaciones.

En las últimas décadas (y ya por fuera del periodo abordado en sus biografías), ambos han encontrado estabilidad económica como docentes universitarios, lo cual es un reflejo de cómo se ha complejizado y precarizado la actividad laboral para los músicos.

El negocio de la música ha cambiado de manera vertiginosa en los últimos años. Muchas de las casas disqueras han desaparecido, entre ellas todas las casas disqueras con las que grabaron nuestros personajes. Las producciones se suelen realizar de manera independiente, gestionadas por los mismos artistas, y no se distribuyen principalmente a través de soportes físicos sino virtuales, con el uso de diversas plataformas. El último disco de Arnedo, por ejemplo, titulado *Soplo de Río* (2018), fue en parte financiado a través de una contribución de sus seguidores en la plataforma Bandcamp. Saber contratar, negociar, distribuir, financiar la música hoy en día plantea cada vez más conocimientos y dificultades. La importancia de tener conocimientos en este sentido es difícil de subestimar. Al respecto, es bien dicente la siguiente afirmación de Edy Martínez, el reconocido músico de jazz colombiano que fue quien recomendó a Almario ante Mongo Santamaría, en Boston, en la década de 1970: “por más que tú sepas y seas un sabio, la música nada más es un 50%, el otro 50% es el negocio” (Martínez 2020, 31:30-31:38). Es decir, es indispensable conocer del mundo del arte no solo desde las convenciones, desde la materialidad de la música, o desde lo simbólico e histórico, entre muchos otros conocimientos, sino también desde lo económico, desde el negocio.

Por tanto, consideramos fundamental incluir este tipo de conocimientos a los estudiantes, al futuro egresado. Entender que no se trata únicamente de producir música y hacerlo con calidad (sea cual sea la definición de calidad), sino que es indispensable entender cómo funciona el negocio, las leyes asociadas a él y las diferentes formas de vincularse, de manera que se constituya en una forma viable de sustento económico.

En el caso específico de Unibac, el plan de estudios del programa de música incluye dos semestres de la materia Gestión Cultural. Si bien esta materia se acerca a lo aquí planteado,

esta no está enfocada específicamente al sector de la música, sino de las artes en general. En este sentido, sugerimos la inclusión específicamente de una materia que se centre en el negocio de la música, el cual tiene unas particularidades y complejidades específicas que se deberían abordar.²³²

3. Tecnologías de grabación y producción

La totalidad de la obra de nuestros artistas que analizamos en el capítulo III, incluye un fuerte componente de mediación tecnológica. Al concentrarnos en su producción discográfica, es indispensable todo un arsenal de equipos y conocimientos tecnológicos que intervienen en el resultado sonoro, mediando así entre lo producido por los artistas y el producto recibido por el oyente.

Pero esta intermediación de la tecnología no se da únicamente en la producción de discos, sino en general en toda presentación musical en la actualidad. Nuestros artistas, como la mayoría de músicos, presentan su música a través de la intermediación de recursos tecnológicos: como mínimo, suelen usarse micrófonos, amplificadores y equalizadores, entre una infinidad de efectos y recursos posibles. Cuando escuchamos los saxofones de Arnedo o de Almario, a menos que nos encontremos en su mismo espacio y en un contexto informal, siempre lo hacemos intermediado por las tecnologías de grabación y reproducción. Personalmente, nunca he escuchado el saxofón de ninguno de ellos sin esta intermediación.²³³

No existe una manera “neutral” de capturar y amplificar un sonido, como bien plantea Turino (2008, 66-92). Cualquier decisión que se tome en este proceso lo afecta: desde dónde ubicar el micrófono, a qué distancia y en qué ángulo, hasta en qué espacio y con qué micrófono grabar. Las opciones terminan siendo casi infinitas, de manera que el sonido

²³² Vale la pena recordar que el plan de estudios se encuentra disponible en la página web del programa de música de la institución: https://unibac.edu.co/cargar_imagen.php?tipo=3&id=23&disposition=inline
Consultada en febrero 2 de 2022.

²³³ Incluso en un escenario tan “natural” como una videollamada por whatsapp, ya hay una intermediación evidente: el micrófono y el parlante de cada celular.

final no depende únicamente de la relación entre intérprete e instrumento, sino que está mediado por las decisiones que se toman en el proceso de captura y amplificación.

Sin embargo, en la tradición del conservatorio, que como dijimos se centra en músicas previas a estas tecnologías de grabación y reproducción, se continúa enseñando para la interpretación “acústica”, es decir, no mediada por estas tecnologías. Se continúa partiendo de una idea de *performance* poco habitual hoy en día: la presentación en teatros, con grandes capacidades de amplificación natural del sonido, y por tanto sin el uso de micrófonos, ecualizadores, amplificadores y en general de la tecnología de grabación y reproducción.

Si partimos de la base de que en cualquier grabación y en la mayoría de presentación en vivo se requiere del uso de amplificación, el sonido resultante depende tanto de la ejecución como de la captura y amplificación, por lo tanto, el intérprete debería involucrarse en estas decisiones. En este orden de ideas, consideramos importante que cada estudiante aprenda los conocimientos básicos en relación a la captura y amplificación de su instrumento: qué tipo de micrófono utilizar, en qué ubicación, a qué distancia, con cuáles características de ecualización, y cómo utilizar los diferentes efectos como reverberación o *deelay*, entre muchos otros, para su beneficio.

Inclusive, hay otros aspectos tecnológicos que son fundamentales en las presentaciones en vivo mediadas por las tecnologías, y nos referimos por ejemplo al monitoreo: qué instrumentos prefiero escuchar, con qué efectos (o sin efectos), en dónde ubicar los monitores para evitar feedback, cómo puedo variar mi distancia del micrófono para generar dinámicas, o variar mi ubicación respecto a él para cambiar el timbre del instrumento, entre muchos otros factores. En síntesis, unos conocimientos básicos de tecnología de captura, grabación y de amplificación del sonido, son hoy fundamentales para el ejercicio profesional y por tanto para la inserción en un mundo de arte.

Reducir la presencia de la clase de coro en el Plan de estudios

Hemos planteado entonces la necesidad de incluir dos temáticas dentro del plan de estudios del programa de música en Unibac que no se encuentran actualmente, una sobre el negocio de la música, y otra sobre tecnologías de captura, grabación y amplificación. Sin embargo,

no es posible el aumento de horas ni de créditos dentro del plan de estudios, por lo que cada materia que se incluya lo hace a expensas de otras, es decir, si planteamos la inclusión de algunas materias, necesariamente requerimos la eliminación o reducción de otras. ¿Qué materia se puede reducir o eliminar del plan de estudios? Esta es una pregunta que en muchos casos puede desalentar o dificultar la inclusión de nuevas materias. En este caso, a partir de las vidas musicales de nuestros personajes, la alternativa que proponemos para la inclusión de materias nuevas sería la reducción en la presencia en el plan de estudios de la materia Coro. Veamos por qué.

Ninguno de nuestros dos personajes canta habitualmente, ni menciona haber estudiado algo relacionado con el canto. Particularmente nunca he escuchado cantar a Arnedo: ni en los discos, ni en los conciertos, ni en nuestras entrevistas y conversaciones informales. Cada que quiere aludir a alguna melodía, busca un saxofón o la guitarra. Almario usualmente no canta, pero en los pocos espacios en los que lo hace se evidencia muy poca destreza.²³⁴ Para ambos, se podría decir que cantan a través del saxofón. El saxofón, como plantea Segell (2015), es quizás el instrumento que más se asemeja a la voz. Por lo menos en la práctica es el instrumento que más habitualmente la reemplaza, asumiendo el papel del vocalista en la interpretación de boleros, rancheras, bambucos, pasillos, cumbias, merengues, salsa, entre una gran variedad de la música popular cotidiana en el país. Incluso, por sus técnicas de ejecución, de alguna manera se puede afirmar que los saxofonistas cantamos con el instrumento.²³⁵ En este sentido, se puede concluir que aprender a cantar, solo o en grupo, no fue algo central para el desarrollo como músicos de nuestros personajes.

En los conservatorios, usualmente se incluye la materia de coro. En el caso concreto del Conservatorio Adolfo Mejía, esta se dicta durante los cuatro primeros semestres. Viendo la poca relevancia que esta materia puede tener en el desarrollo de los saxofonistas, proponemos reducirla en número de semestres, limitándola a uno o dos en lugar de cuatro, de manera que se abra así espacio en el plan de programa para la inclusión de las nuevas

²³⁴ Un ejemplo de ello lo podemos ver en el siguiente video de una presentación de Almario en Sincelejo: <https://youtu.be/OC8cp3Dy-Ms> Consultado diciembre 8 de 2021.

²³⁵ Es curioso que es fácil pensar en cantantes famosos que además interpreten instrumentos: Nat King Cole y Bola de Nieve eran pianistas, Louis Armstrong y Chet Baker trompetistas, Sting y Oscar de León bajistas, etc. Pero no se me ocurre ningún cantante famoso que además sea saxofonista.

materias aquí sugeridas. Evidentemente este es un tema espinoso que tendría que desarrollarse con mayor profundidad. No estamos negando aquí la importancia que aprender a cantar puede tener para el desarrollo musical, pero sí consideramos que puede ser menor el tiempo dedicado a ello, aunque en definitiva queremos llamar la atención de que es indispensable reducir la presencia de algunas materias si pretendemos incluir otras, y en consecuencia consideramos que reducir los semestres de coro podría ser una alternativa razonable.

Habilidades duras desde el instrumento

Finalizaremos estos lineamientos enfocándonos en el centro de la enseñanza del instrumento en la educación formal, es decir, específicamente en las habilidades duras que se deben abordar en la clase de instrumento, clase que se desarrolla habitualmente en el espacio del aula, cara a cara entre el docente y el estudiante.²³⁶ Argumentaremos y desarrollaremos la importancia de siete de estas habilidades: el jazz como herramienta para el musicar, la importancia de interpretar diversas músicas, el abordaje del estudio del sonido como herramienta expresiva, el ritmo como un elemento central usualmente subvalorado, la capacidad de escuchar e interactuar con armonías básicas, la capacidad de improvisación y la lectura de partituras.

1. El jazz como herramienta (como medio, no como fin)

Como contamos en el capítulo IV en donde analizamos el mesosistema en la vida de nuestros personajes, el hecho de escoger el saxofón como su instrumento principal y buscar un amplio desarrollo como músicos y saxofonistas, los llevó casi que inevitablemente al jazz. El desarrollo del jazz ha estado muy vinculado al instrumento, así como la historia del instrumento ha estado muy vinculada al jazz.

En los conservatorios es usual la inclusión de una materia titulada “literatura instrumental”. En Unibac se ve en el séptimo semestre. Lo que plantea esta materia es hacer un repaso por las principales obras compuestas para el instrumento. En el caso de los instrumentos

²³⁶ A estas habilidades Ochoa y Cardona las denominan “elementos técnicos” (2020).

sinfónicos en el periodo denominado “práctica común”, que es en lo que se centran los conservatorios, por ejemplo, hay un repertorio fundamental para el intérprete de oboe, así como para el de fagot, violín, y cada uno de los demás instrumentos ofrecidos. Este repertorio usualmente se compone de sinfonías, conciertos, sonatas, y obras de cámara, es decir, el repertorio habitual en la denominada “práctica común”. Como el saxofón es un instrumento posterior, con un desarrollo diferente vinculado a otras músicas, obviamente las principales obras para él distan del repertorio central del modelo del conservatorio. ¿Cuáles serían las obras más importantes, canónicas, para el instrumento? Es difícil decirlo, ya que, como hemos mencionado y ampliaremos más adelante, una de las principales funciones del saxofón es reemplazar a la voz en formatos instrumentales, por tanto, al saxofonista, más que pedirle que domine repertorio especialmente creado para el instrumento, se le pide que conozca el repertorio de música popular cantada más habitual, difundido y consumido según el contexto. Sin embargo, si bien más adelante detallaremos cuál sería este repertorio en concreto para la ciudad de Cartagena, sí es importante la enseñanza del jazz para el saxofón ya que, como dijimos, gran parte del desarrollo del instrumento se ha dado en este género, desde los inicios del jazz con artistas como Bix Beiberdeck, pasando por el bebop que fue el género que lo vinculó a los valores de la alta cultura en donde sobresale el nombre de Charlie Parker, continuando con los diferentes subestilos como el cool jazz (Stan Getz y Gerry Mulligan serían dos figuras importantes) y el hard bop (baste mencionar a John Coltrane y Wayne Shorter), hasta la actualidad con artistas como Branford Marsalis.

Desde este punto de vista, enseñar jazz, entonces, sería algo central para los saxofonistas. Sin embargo, incluso internacionalmente el mundo del arte en relación al jazz es minoritario, y cada vez se reduce más. Contábamos en el capítulo I que para la década de 1990 correspondía a menos del 3% de la música consumida en Estados Unidos, y en las últimas décadas en lugar de mejorar el panorama, tiende a decrecer, siendo cada vez más difícil vivir de su interpretación (Nicholson 2014a, 6-11). En nuestro país, si bien se inició un movimiento alrededor del género en la década de 1990, este no ha aumentado considerablemente en lo que va del siglo XXI y por tanto, al igual que en Estados Unidos, vivir exclusivamente vinculado al mundo del jazz no parece una opción viable. De hecho,

como contamos, nuestros personajes cada vez más han dependido económicamente de su vinculación con la docencia, y menos de los ingresos como saxofonistas de jazz.

En Cartagena, en particular, si bien tampoco hay un mundo de jazz constituido, el género no es ajeno a la agenda cultural habiendo en la actualidad un festival de jazz que es uno de los pocos festivales de música que se ofrece en la ciudad, al lado del renombrado Festival de Música (dedicado a la música “clásica”), y los menos conocidos y de carácter más local festivales de gaitas en el barrio El Socorro, y festival Departamental de Bandas, dedicado a los porros de banda sabanera.

En cuanto al mercado laboral, si bien en la ciudad tampoco se encuentran lugares dedicados al género, ni hay en la actualidad ningún lugar en el que se programen *jam sessions* o se presente jazz con regularidad, sí es un género que tiene un incipiente mercado en las industrias del turismo, gastronómica, y de bodas, usualmente como música para acompañar la cena, y no como música de concierto.

Retomando las historias de nuestros personajes, veíamos que, al no hacer parte el jazz en general de los procesos de enculturación en nuestro país, asumir su estudio implica un tipo de migración musical, y en este sentido Justo Almario asumió una postura asimilacionista que le permitió desenvolverse con soltura e insertarse en el mundo del jazz en Estados Unidos, mientras que Antonio Arnedo asumió una postura integracionista que le facilitó su inserción en el naciente mundo del jazz en el país. En este orden de ideas, consideramos que si bien es importante para el saxofón el estudio del jazz, para el contexto de la ciudad de Cartagena y en general del país, es más importante asumirlo desde la postura integracionista, es decir, acercarse a él no para interpretarlo exactamente de manera imitativa y reproduciendo un canon en particular, sino más como una herramienta de aprendizaje. Sin embargo, esto se relaciona con la misma definición de jazz que se utilice. Si partimos de la base de que el aprendizaje del jazz es importante en relación al saxofón, la pregunta sería: ¿qué entendemos por jazz y por tanto qué se debe enseñar?

Recordemos que en el capítulo I expusimos las diferentes definiciones del género, desde una mirada canónica centrada fundamentalmente en un repertorio de las décadas de 1940 a 1960, hasta una mirada que lo ve simplemente como una forma de dialogar a través de la música (Gatien 2012, 55). Desde la academia, sin embargo, ha primado la mirada canónica.

Diversos autores, entre ellos Gatien, han evidenciado que la enseñanza del jazz se ha dado siguiendo los métodos y formas de la pedagogía de los conservatorios: a través de libros, métodos, repertorio, estudios, y la práctica en ensambles (fundamentalmente big band) que permite enseñar conceptos similares a los de la música clásica: afinación, ensamble, ritmo, balance, entre otros. Así mismo, se enseña, al igual que en los conservatorios, a partir de la repetición e imitación, con poco espacio para el desarrollo de una propuesta particular y un estilo personal: “Teachers using the same approaches, students learning the same music, the same patterns, and the same recordings in the same ways has led to an increasingly generic generation of musicians” (Gatien 2012, 56). Se ha privilegiado entonces la mirada canónica del jazz en la academia, centrándolo fundamentalmente en el repertorio entre las décadas del 40 y 60, a través del aprendizaje de los llamados *standard* del jazz, y reificando un tipo de convenciones desde sus características de interpretación. Sin embargo, la definición más amplia del jazz, la que lo visualiza como una plataforma creativa para la improvisación y el diálogo musical, es quizás la más utilizada por los músicos en sus prácticas cotidianas. En un sentido similar, afirma Lewis que “a growing number of musicians who identify with the genre of jazz have no longer considered long-term training in American swing or bebop a necessary rite of passage” (Lewis 2016, xvii). Esto permite, como evidenciábamos en los videos del grupo Manicura incluidos en la biografía de Antonio Arnedo, que el jazz sea visto como un género popular entre muchos otros, que permite el diálogo y rompe las barreras entre los diversos géneros que constituyen los repertorios habituales en los espacios laborales de la vida nocturna. Es decir, el jazz deja de ser un género musical para convertirse en una manera de interpretar, que a partir de la improvisación y el diálogo musical, se puede aplicar en general a los géneros de música popular más recurrentes y tradicionales como el bolero, la salsa, el son cubano, las cumbias, los vallenatos, los porros, e inclusive géneros más actuales como el tropipop o el reguetón. Es decir, el jazz, más como herramienta para el musicar que como un género con unas convenciones definidas, o, en otras palabras, más como verbo que como sustantivo, más que interpretar jazz, se jazeera la interpretación, entendida no como utilizar un lenguaje que remita al jazz mainstream estadounidense, sino a improvisar, jugar, alargar, recrear y variar la música, algo que resulta muy útil incluso para el aumento del tiempo de duración de

cada tema musical reduciendo por tanto la cantidad de repertorio requerido para una presentación.

Esta mirada del jazz como herramienta, la proponen actualmente diversos autores, entre ellos Atkins, quien sugiere no pensar esta relación entre el jazz y las músicas locales como una inclusión de estas últimas en un género que aunque las apropie, continúa manteniendo su “esencia”, sino más bien pensar que las músicas locales utilicen y se apropien del jazz como herramienta para diferentes propuestas (Atkins 2003b).²³⁷

Este ha sido el acercamiento más habitual al jazz en el país. Si bien desde la academia se enseña siguiendo el canon, y por tanto privilegiando el jazz mainstream, como una música tradicional que se conserva y mantiene como tradición, los músicos resignifican estos aprendizajes utilizándolos más como herramientas para sus propuestas creativas (M. A. Valencia 2005; Oliver G. 2009).²³⁸

En conclusión, proponemos que el jazz sea uno de los géneros musicales que sean centrales en la enseñanza del saxofón, tanto por la importancia del género en el desarrollo del instrumento, como por su importancia desde una visión tradicionalista que amplía las posibilidades de inserción en el mercado laboral en Cartagena, así como desde una mirada más amplia en la que su aprendizaje se constituye en una importante herramienta para la improvisación, el diálogo y la creatividad. Vale la pena aclarar, por tanto, que no se trata de ofrecer un énfasis en jazz, como habitualmente se ha incluido en algunas facultades y conservatorios, ya que esto constituye el cambio de una poscolonialidad europea por una

²³⁷ Un ejemplo muy claro y significativo de esta idea lo constituye el disco *Aguaelulo* (2010), del compositor, pianista, marimbero y etnomusicólogo Juan Sebastián Ochoa. Este disco fue producido a partir de una beca del creación del Ministerio de Cultura, y su sustentación planteaba precisamente la idea de producir un disco que utilizara el jazz y músicas colombianas, pero cuyo resultado se comprendiera como música colombiana con elementos del jazz y no al revés: jazz con músicas colombianas.

²³⁸ Esto es similar a lo que plantea Velásquez, aunque para otra época y tipo de música, pero es una idea que se puede extrapolar a diferentes escenarios: “although urban modernization involved processes that can be understood as a top-down model, in which local elites introduced music to acculturate their subalterns, it also entailed processes of appropriation that contradicted official narratives through alternative experiences of sound, which deserve more attention from researchers and scholars” (Velásquez 2017, 176). Los músicos colombianos que mejor dominan el jazz como lenguaje estadounidense, son precisamente los que han desarrollado su carrera en dicho país, como Héctor Martignon, Edy Martínez, Jairo Moreno y el mismo Justo Almario. Se trata, evidentemente y como argumentamos en el caso de Almario, de una estrategia asimilacionista útil dentro del mundo del arte en dicho país, pero poco pertinente en nuestro contexto.

poscolonialidad estadounidense,²³⁹ sino de asumirlo en sus diversas definiciones (que abordamos en el Capítulo I), que van desde las más normativas que implican el aprendizaje de unos repertorios y convenciones, hasta unas más abiertas que se constituyen en herramientas para la creación, la improvisación y el diálogo musical (Ochoa 2010, 12).

2. Diversidad de músicas

Jazz, latin jazz, jazz colombiano, porro, cumbia, vallenato, bossa nova, bolero, funk, fusion, son, pasillo, bambuco, free jazz, clásica... la lista de los géneros que han tocado nuestros personajes es extensa. En muchos de estos casos son géneros con un fuerte parentesco, e incluso en algunos lo único que cambia desde el punto de vista del saxofonista es la melodía a interpretar, ya que el grueso de las características de los géneros puede recaer en otros elementos distantes de la ejecución del saxofón, como el ritmo y el tipo de acompañamiento. En general podemos decir que interpretan jazz y músicas populares. Si estuviéramos en los inicios del jazz, al ser este también un género de música popular, podríamos simplificar diciendo que nuestros artistas interpretaban diversas músicas populares.

Ya hemos dicho que la educación musical superior no se debe centrar en la música clásica, como es habitual en los conservatorios. Hemos dicho también que debe incluir la enseñanza del jazz y las músicas populares, según el contexto y la época. En nuestro caso, ¿a qué época y contexto nos referimos? En nuestros conservatorios, tanto en los de tradición de música clásica como en los que recientemente incorporaron el jazz, se suele ver como un gran éxito cuando un estudiante emigra, y es contratado, o continúa sus estudios, en uno de los países del primer mundo. De alguna manera es como si se estuviera reconociendo que no se prepara al estudiante para desarrollar su carrera en el medio local, sino que se

²³⁹ Amplía Ochoa: “Si bien la validación del jazz como alta cultura, y su aceptación como objeto de estudio académico, en alguna medida implica ya una subversión de algunos principios que soportan la supremacía de la música académica –como, por ejemplo, la importancia en el jazz de la improvisación, su profunda preocupación por el ritmo, así como el estudio de instrumentos eléctricos–, desde un punto de vista macro, lo que ha ocurrido es que, en lugar de presentar una verdadera alternativa al canon hegemónico, lo que ha hecho es reproducir muchas de sus categorías” (Ochoa 2011c, 90).

mediría su éxito en términos de qué tanto es reconocido en otros mundos del arte, relacionados siempre con la alta cultura. En el caso de los estudiantes de Unibac, en su gran mayoría son personas de muy bajos recursos, que no están pensando en salir del país sino en poderse insertar en el mercado laboral de la ciudad o de la región y encontrar así una forma digna de subsistir. En este sentido, la presente propuesta está pensada para que el egresado encuentre que su paso por la Universidad lo preparó de la mejor manera para el contexto actual de la ciudad y la región. ¿Cuáles serían entonces los géneros musicales populares, requeridos usualmente en el campo laboral para los saxofonistas en Cartagena, y que por tanto se deberían incluir en la enseñanza en Unibac? Son múltiples y diversos los géneros más populares escuchados y solicitados en la ciudad, tanto desde el sector turístico como para el consumo local. Veamos a continuación un listado de estos géneros, en orden de importancia, construido a partir de mi propia experiencia de más de seis años como saxofonista en la ciudad, así como de la construcción de estos repertorios que le he pedido a mis estudiantes de Literatura Instrumental.²⁴⁰

²⁴⁰ Son tres los estudiantes que han cursado dicha materia conmigo: Daniel Ahumada, Leonor Palomino y Julio Monterrosa. A ellos les pedí que durante el curso construyeran un listado de los 100 temas que eran más recurrentes en el mercado laboral de la ciudad, listado que construyeron a partir tanto de sus propias experiencias como de indagación con colegas dentro del gremio. Agradezco a los tres la autorización del uso de dicha información.

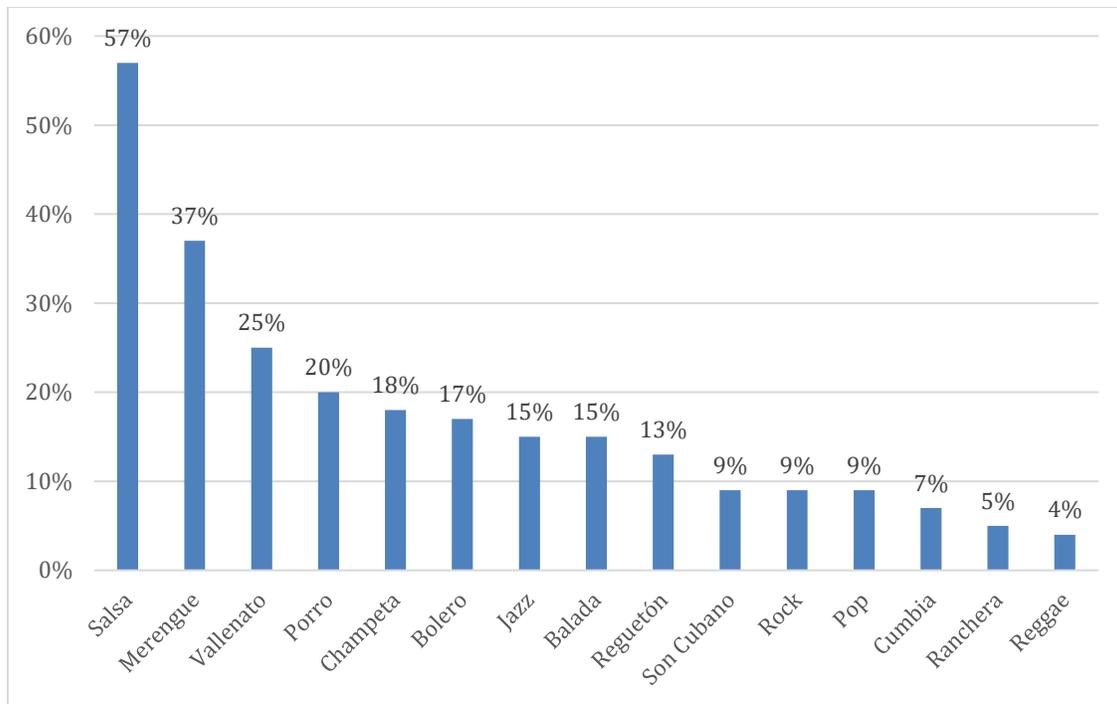


Figura 46. Géneros musicales más solicitados en el mercado laboral en Cartagena

Fuente: Elaboración propia, a partir de mi propia experiencia y los trabajos de mis estudiantes de Literatura Instrumental en la Institución.

Como vemos, a pesar de la variedad de géneros, los primeros seis que más porcentaje tienen, que en conjunto suman el 67%, son músicas tradicionales en el Caribe, y la mitad son géneros locales, de manera que, aunque son muchos y diversos, en general son músicas fuertemente emparentadas y en las cuales se facilita el salto de una a la otra.

Este listado, nos muestra otra particularidad del saxofón: la mayoría de géneros que debe interpretar son géneros con poco uso originalmente del instrumento, es decir, el saxofonista debe interpretar principalmente músicas que no fueron compuestas ni grabadas originalmente para saxofón. De estos seis primeros géneros (el jazz sería el séptimo), tan solo el merengue dominicano incluye habitualmente el instrumento. En los demás géneros se le pide al saxofón usualmente o bien que ejecute las partes de la voz en su reemplazo, o bien que improvise para alargar las canciones o crear puentes entre secciones, o que realice partes escritas para otros instrumentos como las trompetas o trombones.

El egresado, entonces, sería alguien que pudiera moverse con relativa facilidad por la mayoría de esta lista de estilos, aunque con sus particulares habilidades y preferencias por uno u otro. Esto coincide con lo que de manera extensa plantean Faulkner y Becker quienes, retomando un término propuesto por Marc Perrenoud en su libro “Les músicos” (2007), llaman “músicos comunes” para referirse al tipo de artistas que abordan en su texto sobre la sociología de los “jazzistas” y cómo estos se insertan en el mercado laboral. Dichos autores describen así a estos músicos:

[Son] ejecutantes competentes en una variedad de estilos, dispuestos a interpretar lo que se desea oír en la mayoría de los contratos, interesados en el jazz y deseosos de tocarlo cuando sea posible, pero que finalmente hacen lo que se les presenta. Lo que hemos llamado, con cierta inexactitud, “repertorio de jazz” es en realidad una mezcla de jazz, canciones populares, música étnica y cualquier otra cosa que los músicos comunes hayan podido aprender a través de su experiencia de tocar en público. [Estos músicos] tocan cualquier cosa que les pidan las personas que los contratan (propietarios de bares, padres de novias, promotores de bailes), dentro de los límites de sus conocimientos y capacidades (Faulkner y Becker 2011, 39).

De esta manera, el plan de estudios alinearía la agenda del estudiante, con las opciones de la Universidad, y con la realidad del contexto y el mundo del arte al cual se vinculará como egresado, e incluso aún como estudiante, o, en otras palabras, cumpliría con lo que se espera de él: contribuir a alinear los diferentes niveles del modelo ecológico.

Creemos, por tanto, y como lo manifestamos previamente, que ante tanta variedad, la selección de géneros y repertorios a abordar debe basarse en este listado, pero ser flexible y contruida entre el estudiante y el docente a partir de los intereses del primero, el mundo del arte al cual se quiera insertar y los conocimientos del docente.²⁴¹

²⁴¹ Nuestra propuesta coincide plenamente con la de Cardona y Ochoa para la Universidad de Antioquia, que describen así: “El aspecto más relevante de esta propuesta consiste en desmarcarse de la tendencia a construir los programas a partir de géneros musicales específicos. La propuesta no parte de determinar a priori qué géneros se abordarán en todos los instrumentos, sino más bien plantea que esto debe variar para cada instrumento y se debe construir de manera flexible. Por lo tanto, no se trata de cambiar un canon por otro canon, no se trata de no estudiar el canon centroeuropeo para crear otro canon de las músicas populares en cada lugar, sino de cómo construir una formación plural, flexible y no canónica” (Ochoa y Cardona 2020, 77). Igualmente, coincide con los planteamientos de Samper Arbeláez, quien afirma: “cualquier tipo de estandarización de repertorios (sean cuales sean) puede implicar actos de violencia simbólica y subjetiva no solamente hacia los estudiantes sino también hacia los maestros. Por lo mismo, cualquier tipo de programa o secuenciación de contenidos, en mi opinión, tiene que ser fruto de una negociación entre los actores que harán parte de la experiencia pedagógica (maestros y estudiantes) y no una imposición externa. Menos aun

3. Sonoridad

Los ejercicios de sonoridad constituyen casi un lugar común en los instrumentos de viento. Desde el área de vientos madera, que es la que personalmente más conozco y en la que se encuentran nuestros dos personajes, es prácticamente una tradición incuestionable el inicio de cada clase o sesión de prácticas con la realización de notas largas. Se parte de la premisa de que esta práctica es fundamental para la adquisición de un “buen sonido”. Sin embargo, en este sentido básicamente se pide un sonido parejo y estable (Ake 2002, 119), y en los conservatorios, en cuanto al timbre, este debe ser el estándar para la música clásica; además, generalmente se exige que se estudie desde el saxofón alto, que ha sido el saxofón que más se ha insertado en dicha música. Sin embargo, si bien en todo instrumento, sea piano, violín, clarinete, o cualquier otro, hay posibilidades de variar y manipular el timbre, y por tanto se puede generar un timbre personal, tanto las particularidades de construcción de estos instrumentos como su tradición interpretativa asumen un tipo de timbre estándar como el adecuado. En este sentido, es muy poca la diferencia tímbrica, por ejemplo, entre un clarinetista y otro, entre un flautista y otro, o entre un pianista y otro. Sin embargo, esto no pasa con el saxofón: este instrumento tiene innumerables variables que permiten cambiar su timbre, desde el saxofón escogido (usualmente hablamos de barítono, tenor, alto y soprano), hasta la forma y el material de la boquilla, la caña, la abrazadera y el instrumento, pasando por sus diferentes embocaduras, emisiones del aire y uso de resonadores, entre otros aspectos (Segell 2015). El asunto es tan complejo, que el instrumento, al ser de forma cónica, presenta incluso diferencias tímbricas en sus diferentes registros, lo cual, en palabras del saxofonista clásico Jean-Marie Londeix, hace que “el contenido emocional” entre una nota grave y una aguda cambie (Segell 2015, 51).

¿Cuál es el timbre estándar del saxofón? Podríamos afirmar que no existe tal cosa.²⁴² Depende del tipo de música que se interprete y de la propuesta particular de cada

cuando esta imposición externa implica cánones cuyo correlato son pensamientos civilizatorios o colonialistas que hacen invisible o denigran la otredad musical” (Samper Arbeláez 2018, 106).

²⁴² Quizás el ejemplo de la guitarra eléctrica nos ayude a entender esta diversidad. ¿Cuál sería el timbre estándar de una guitarra eléctrica? No existe. Teóricamente sus posibilidades tímbricas son infinitas, y en la práctica han sido múltiples y variados los timbres utilizados con este instrumento en diversas músicas

saxofonista, que es el resultado, como dijimos, de múltiples variables. Esta variabilidad ha hecho que, como plantea Segell, “a diferencia de prácticamente cualquier otro instrumento, los técnicos de grabación y los músicos se han dado cuenta de que es casi imposible samplearlo con realismo”, y agrega que un saxofón midi es capaz de sonar similar a cualquier instrumento, menos a un saxofón real (Segell 2015, 280).

Nuestros personajes tocan tres tipos de saxofones: soprano, alto y tenor. Si bien ambos estudiaron en Berklee como tenoristas, Almario ha utilizado más el tenor y el alto, y Arnedo se ha consolidado más con el soprano. En las músicas populares vistas en el ítem anterior, suelen ser estos los tres saxofones más utilizados. En consecuencia, proponemos dos cosas: primero, que los estudiantes puedan cursar la carrera con cualquiera de estos saxofones, fundamentalmente alto, tenor y soprano, dependiendo de su gusto personal y de la facilidad de adquisición del instrumento –lo cual ya rompe con la tradición de los conservatorios y facultades, que suelen exigir cursar la carrera en el saxofón alto–; y segundo, que haya una exploración tímbrica, reconociendo las múltiples posibilidades que ofrece el instrumento, y que dependen del tipo de género musical a interpretar, ya que cada género se inclina más por un tipo de timbre, y por tanto de estética, que por otro.²⁴³

4. Ritmo

Como hemos dicho, son numerosos los diferentes géneros musicales que han interpretado nuestros personajes. Se mueven con soltura por pasillos, swing, latin, cumbia, porro, currulao, bambuco, entre otros muchos ritmos. Y como apreciamos en el análisis de sus obras, en particular en sus solos, la variedad rítmica de sus improvisaciones es sumamente notoria. Así como vimos las melodías y armonías que utilizaban, se hacía evidente su destreza en el manejo del ritmo: ya fuera en 6/8, en 4/4, en 2/2, o en 3/4; estuvieran acompañados por una base rítmica estable o muy variable; su capacidad para estar dentro

populares, desde sonidos dulces como el de Wes Montgomery, hasta timbres ásperos como los del Death Metal.

²⁴³ Afirma Ake que incluso en la enseñanza del jazz en las academias se limitan a decir que se debe tener un “buen sonido”, pero básicamente se pide un sonido parejo y estable, y no se enseña a su experimentación y manipulación (Ake 2002, 119).

del ritmo, con soltura y el empleo de una infinidad de recursos y variaciones rítmicas, es superlativa. Sin embargo, esto contrasta con la forma en que describieron sus rutinas de ensayo, en las cuales mostraron ejercicios para la sonoridad, la digitación y la búsqueda de armonías y colores, pero no mencionan explícitamente el estudio del ritmo. Al respecto, coincidimos con el asombro de Ake, quien plantea: “To begin, it may seem unthinkable, given the frequency with which swing appears as a ‘necessary ingredient’ in defining jazz, that rhythmic conception remains largely ignored in improvisation courses and manuals” (Ake 2002, 116).

El aspecto rítmico ha sido en general ignorado desde la academia. Son múltiples las causas de ello que incluyen, entre otras, asuntos raciales y coloniales. No es este el lugar para ahondar en dichas causas, pero sí para resaltar la importancia del estudio del ritmo, evidenciando cómo actualmente continúa siendo minimizado dentro del currículo. El componente teórico auditivo en el programa de música de Unibac, consta de 16 materias distribuidas así: seis niveles de entrenamiento auditivo, dos de gramática musical, dos de teoría, dos de armonía y teclados, uno de formas musicales y análisis, uno de contrapunto, y dos de transcripción y arreglos. Se hace evidente el énfasis en la armonía. No existe ninguna materia dedicada específicamente al abordaje del ritmo, minimizando no solo su importancia sino su complejidad en las músicas populares.²⁴⁴

En consecuencia, proponemos la inclusión explícitamente de una materia para el estudio del ritmo, que va mucho más allá de la simple lectura de ritmos en una partitura (como usualmente se enseña), ya que incluye la capacidad de tocar sobre otros ritmos (polirritmia), de interpretar a diferentes velocidades, de variar las rítmicas utilizadas (por ejemplo en las improvisaciones), y de ajustarse a los desbalances rítmicos surgidos en interpretaciones en conjunto, así como poder seguir ritmos estables construidos desde los medios digitales, entre muchas otras capacidades.

5. Armonía

²⁴⁴ Una de las críticas más agudas a la forma habitual de enseñanza del ritmo en los conservatorios, la ofrece J. S. Ochoa a partir del concepto de homografía (2016b)

La armonía se ha posicionado desde el discurso y la academia como el principal elemento de la música. Diversos autores han evidenciado la colonialidad y poscolonialidad asociada a este criterio, como consecuencia del cual se posiciona la música clásica, seguida del jazz, como las músicas superiores, y por tanto todas las músicas populares quedan en un plano de inferioridad (Ochoa 2016c, 13; Hernández Salgar 2007; Ake 2002).

En la tradición del conservatorio, usualmente aparece una materia explícitamente con ese nombre, que se imparte durante varios semestres. En el caso de Unibac, existe la materia Armonía y teclado, que se cursa en los semestres V y VI, aunque la enseñanza de la armonía también se encuentra en otras materias como Teoría I y II, Formas musicales y análisis I y II, y Contrapunto. Es notorio entonces el énfasis en el aspecto armónico, en contraste con el rítmico que expusimos en el apartado anterior.

Si bien es innegable la importancia de la armonía, la pregunta no es por su relevancia, sino por cuál armonía enseñar. Usualmente en el conservatorio, acorde con el tipo de música que se enseña (música clásica), la materia de armonía trata sobre las reglas y usos de la denominada práctica común. Sin embargo, las músicas populares, si bien muchas tienen cercanía con dicha armonía, tienen sus propias características, tanto desde su uso como desde su forma de teorizar y enseñar.

En el caso de nuestros dos personajes, se evidencia, luego del análisis de sus obras, que armónicamente no presentan una gran complejidad. Algunos géneros y compositores exhiben complejidades mucho mayores en su manejo de la armonía, como Antonio Carlos Jobim en el Bossa Nova, César Portillo de la Luz en los boleros, o Stravinsky en la música clásica, por dar algunos ejemplos.

Veámos en el capítulo III, por ejemplo, en relación a la obra de Justo Almario, que usualmente trabaja armonías funcionales o modales de poca complejidad, e incluso en sus solos las simplifica con el uso de escalas pentatónicas. Igualmente en el caso de Antonio Arnedo, los tonos que suele utilizar son tonalidades sencillas para el instrumento, y sus composiciones no suelen ser extensas ni con grandes complejidades armónicas. Igualmente acontece con la mayoría de géneros populares importantes en el contexto de Cartagena, como vimos tres apartados antes: ni la salsa, ni los boleros, ni los merengues, ni los vallenatos, ni mucho menos la champeta, e incluso los *standard* del jazz, suelen tener

armonías complejas. En este sentido, más que tener un avanzado conocimiento teórico de la armonía, es central dominar los giros habituales de la armonía funcional o modal dentro de estos géneros, pero principalmente poderlo hacer a oído, es decir, no tanto desde la racionalidad o desde la partitura y la teoría, sino poderlos sentir y poder desarrollar dentro de ellos una improvisación.

No obstante, aunque las armonías sobre las que usualmente tocan y crean nuestros personajes no son de alta complejidad, veíamos en sus formas de estudiar que sí centraban parte de él en experimentar, escuchar, sentir y apropiarse de los colores que tiene cada extensión de acordes. Es decir, ambos trabajan todos los días en practicar diferentes intervalos, extensiones, acordes y escalas, en busca de sonoridades particulares y de reconocer el color que cada nota e intervalo genera, de manera que cualquier conocimiento teórico, o búsqueda estética con los intervalos se convierta en lo que desde el constructivismo se denomina un conocimiento significativo, es decir, un aprendizaje que incorporan a su banco de conocimientos, y por tanto se constituye en un conocimiento nuevo que se integra a su musicar.

En consecuencia, más que requerirse del conocimiento de armonías complejas, lo que se requiere es el aprendizaje significativo de las armonías habituales dentro de los géneros populares en el contexto, y este aprendizaje se hace también con el instrumento, con el saxofón, no solo desde otros instrumentos o incluso exclusivamente desde la partitura, como suele enseñarse en los conservatorios. En este sentido, vale la pena reiterarlo, no se trata únicamente de un aprendizaje teórico, sino vinculado a la práctica, al oído y al resultado sonoro.

6. Improvisación

No sobra recordar que gran parte de la obra de nuestros personajes se centra en la improvisación. Decíamos también que uno de los papeles más importantes del saxofón en los grupos para la amenización de fiestas privadas locales y eventos de la industria del turismo, es improvisar solos, tanto para construir puentes entre las estrofas, como para alargar la duración de las canciones. Se improvisa en la salsa, en los porros, en el tropipop,

en el pop, se improvisa en los boleros y en los vallenatos, y obviamente se improvisa en los diferentes tipos de jazz.

Sabemos que la improvisación ha sido un recurso muy utilizado en diversas músicas a lo largo de la historia. Incluso en la música clásica, que se ha centrado en la partitura, se reconoce que varios de sus grandes exponentes desde Bach hasta Bartok, pasando por Chopin, eran grandes improvisadores. Y desde la pedagogía de la música, Dalcroze afirmaba que a través de la improvisación se comprendían los elementos teóricos de la música, y Martenot también lo veía como central para la expresión, la creatividad y el sentido musical (Valencia Mendoza et al. 2018, 14-123). Por tanto, consideramos que aprender a improvisar sobre los diferentes géneros habituales en el contexto local antes mencionados, constituye una habilidad primordial que facilita la inserción en el mundo del arte musical.²⁴⁵

7. Lectura

Como última habilidad dura con el instrumento, incluimos la lectura de partituras. Nuestros dos personajes, sobra decirlo, saben leer partituras. Almario es muy hábil en este sentido, ya que trabaja mucho como músico de sesión, incluso para la grabación de música de películas, lo cual requiere de una gran habilidad para leer bien y rápido partituras con pasajes difíciles tanto de ejecución como de lectura. Sin embargo, dejamos de último esta habilidad para significar que, aunque es una de las más importantes en la tradición del conservatorio, consideramos que no es la habilidad más relevante, sino que, por el contrario, es secundaria.

Retomando un término de Said (2013) J. S. Ochoa llama textualismo a la reificación de la partitura, como si ella sustituyera, o incluso fuera, la música, olvidando que la música es

²⁴⁵ Desde mi experiencia personal, tanto en mis años en Cartagena como antes en Medellín, generalmente he trabajado con grupos de cuatro integrantes, conformados usualmente por guitarra, percusión, voz y saxofón. En este formato, se espera que intervenga en las introducciones, puentes o interludios instrumentales, y que improvise entre estrofas, como forma de alargar el tema y darle descanso al cantante. Independientemente del género musical, sea bolero, porro, champeta, reguetón, entre otros, usualmente improviso entre las estrofas, siendo esta una de las habilidades que más suelen valorar los demás integrantes de las agrupaciones.

ante todo un hecho sonoro. Argumenta que centrarse en la partitura podía tener sentido cuando surgieron los conservatorios, pero no hoy en día ya que las tecnologías han facilitado el acceso al hecho sonoro (Ochoa 2016c, 19). La partitura es una representación, y como toda representación, no puede sustituir al objeto representado.

Como ahondamos en la sección sobre lineamientos pedagógicos, es más importante el aprendizaje a oído, y a través del hacer y la práctica grupal, que desde la partitura, sin embargo, no por esto se puede sugerir que no es un elemento importante, pero siempre debe ser vista como un complemento, como una herramienta que en muchos casos facilita el proceso de aprendizaje, pero que en muchos casos no es indispensable ni prioritario. No obstante, unas altas habilidades en la lectura, tanto de partituras convencionales como del llamado cifrado americano, constituye una habilidad dura que es también altamente valorada porque facilita el montaje musical.

Epílogo

Popularidad, placer, un gran sueldo, todo puede ser suyo si comienza desde ahora a cultivar su ‘vena’ musical con un saxofón Conn.²⁴⁶

En Cartagena es frecuente que los saxofonistas, incluso siendo estudiantes, trabajen tocando en eventos como matrimonios, ceremonias religiosas, fiestas familiares o empresariales, festivales musicales, restaurantes, bares, discotecas o eventos turísticos. Estos trabajos son lo que se conoce como *free lance*, es decir, no son permanentes, estables, sino emprendimientos independientes que se vinculan a la economía informal. Debido a la pandemia, durante 2020 y 2021 las actividades laborales de los músicos se redujeron de un tajo en un gran porcentaje por varios meses. Inmediatamente, empezaron a circular en redes sociales mensajes entre los músicos donde se hacían invitaciones para trabajar en diversas actividades, incluso como vendedores ambulantes de bebidas refrescantes, lo cual era por lo menos un trabajo fijo. Por esos días, un importante artista nacional, ganador de varios premios Grammy y reconocido incluso en algunos listados como el mejor músico del país, publicó en su cuenta de Facebook que el coronavirus “no te mata, pero sí te lleva a la ruina”. En su caso él lo afirmaba no solo por su condición de músico sino también de gestor cultural y organizador de eventos musicales. Su mensaje evidencia no solo la fragilidad laboral de los músicos (algo quizás ya sabido), sino que nos invita a cuestionarnos su capacidad de amoldarse a nuevos escenarios, así como su capacidad de diversificar su oficio y buscar alternativas laborales como artistas. En general los músicos, tanto los formados por dentro como por fuera de la academia, se limitan a realizar una o dos actividades musicales como cantar, tocar un instrumento o dar clases, pero no están usualmente preparados para realizar diversos trabajos dentro del campo, para reinventarse, para ampliar su inserción en el inmenso abanico de posibilidades laborales que existen para los músicos. Es decir, además de cantar, tocar un instrumento o dar clases, un músico puede ser compositor, arreglista, productor, investigador, gestor cultural, entre otras cosas. El

²⁴⁶ Publicidad de la marca de saxofones Conn, a principios del siglo XX (Segell 2015, 229).

modelo de hiperespecialización que ha promovido en general la modernidad, y en concreto el modelo de conservatorio, cada vez compagina menos con la realidad laboral actual en el campo artístico.

Si bien en este trabajo cuestionamos muchos de los paradigmas como las jerarquías sociales y culturales de los géneros musicales, sus formas de enseñanza y el modelo de conservatorio, partimos de algunos otros paradigmas que no cuestionamos. Me refiero fundamentalmente a dos ideas básicas: la idea de que la enseñanza de la música actualmente es una opción de educación en el nivel superior, en concreto en el nivel universitario, y la idea de que el saxofón es uno de los instrumentos que hace parte de dicha oferta. Consideramos, por tanto, que partiendo de la reflexividad que sugerimos durante el presente trabajo, esta se debe llevar también al cuestionamiento de estas dos premisas. ¿Aún consideramos pertinente que la música se enseñe como una profesión de nivel universitario, o puede pensarse más como una carrera técnica, o simplemente como un pasatiempo, o como un complemento a otro tipo de actividades? De igual manera, a partir de este ejercicio reflexivo nos debemos cuestionar permanentemente si es pertinente incluir la enseñanza del saxofón, o de cualquier otro instrumento, en dicha oferta. Así como hoy por hoy no se suele incluir en las facultades de música la enseñanza de instrumentos como el clavicordio o el laúd, muchos otros instrumentos que en otro tiempo hicieron parte de la oferta también han salido de dicha institución, a la vez que han ido entrando otros. No es extraño hoy ver, por ejemplo, bajo eléctrico, instrumentos de percusión popular (como la tumbadora), o instrumentos locales como el tiple. En este sentido, habría que revisar permanentemente la pertinencia de los instrumentos que se ofrecen. ¿Es pertinente para nuestro contexto ofrecer la carrera en música para instrumentos como el oboe y el corno inglés? ¿Qué instrumentos se deben incluir en la oferta educativa acordes con el contexto y la época? Serían preguntas para seguir reflexionando.

Actualmente, en Latinoamérica el saxofón sigue teniendo vigencia tanto por hacer parte usualmente del formato de orquesta bailable –formato que aún cuenta con un lugar de privilegio en el consumo de música en vivo–, como por su capacidad de reemplazar a la voz humana en melodías “románticas” (boleros, baladas, bossa novas) para presentaciones como solista o en pequeños formatos, e incluso por su asociación con el jazz instrumental, música frecuentemente utilizada para acompañar eventos sociales. Sin embargo, el saxofón

es un instrumento que se encuentra, en general, ausente en los formatos de las músicas populares masivas del momento, como el pop y el reguetón. Puede que en pocos años no solo continúe por fuera de la música masiva comercial, sino que los espacios en los que hoy figura también desaparezcan; o puede que, por el contrario, haya una reconfiguración estética de las músicas masivas que, acudiendo a una frecuente moda *vintage*, retome el sonido del saxofón como un elemento afectivo. Es decir, tenemos que mirar permanentemente la evolución del instrumento, su inserción en el medio laboral y en las músicas de consumo de cada época y lugar, para repensar su pertinencia como opción profesional.

La idea de la música como profesión, y en particular en nuestro contexto, reiteramos, es un asunto que vale la pena explorar en futuras investigaciones. Si por un lado el negocio de la música mueve millones de dólares al año, y por tanto hay artistas que reciben astronómicas sumas de dinero por ello, la realidad parece sugerir que son más frecuentes las penurias que las abundancias para los músicos profesionales. Los ejemplos en nuestro país abundan. Pedro Morales Pino (1863-1926), a quien se le denominó incluso como “padre de la música popular colombiana”, murió en Bogotá en la penuria (Wade 2002, 65). En el mundo de la música tropical, por ejemplo, es emblemático el caso de Crescencio Salcedo quien, a pesar de ser el compositor de uno de los temas más escuchados en la historia del país (“El año viejo”), vivió los últimos años con los pocos ingresos que obtenía de vender en una calle del centro de Medellín, unas flautas artesanales que él mismo construía (Villegas y Grisales 1976). Incluso recientemente, un destacado músico como Michi Sarmiento, quien solamente por haber sido el arreglista de un tema mundialmente famoso como “Rebelión” de Joe Arroyo ya merecería unas buenas condiciones económicas, murió en Cartagena luego de diversas denuncias de amigos y periodistas por las fallas en su atención médica, debidas fundamentalmente a su falta de recursos económicos (Ortiz Cassiani 2021).

En cuanto a nuestros jazzistas, el panorama no tendría por qué ser diferente. Algunos de los principales referentes que mencionamos en el Capítulo I, como el pianista Joe Madrid y el guitarrista Gabriel Rondón, también enfrentaron duras condiciones económicas al final de sus vidas.

El mundo de la música se mueve entonces entre dos extremos: por un lado, unos pocos artistas con enorme fama y fortuna, y por otro unos muchos luchando el día a día. En este sentido, la ubicación de Justo Almario y Antonio Arnedo es particular: por un lado, son los dos músicos más famosos y exitosos dentro del jazz y el saxofón en el país; pero por otro, son igualmente músicos anónimos para la mayoría de las personas. A pesar de los premios o adjetivos de alabanza que hayan recibido sus obras, estas son cualquier cosa menos músicas de amplio consumo en nuestro país. Incluso, a pesar del éxito en sus carreras profesionales, ambos sustentan económicamente su vida a través de la docencia en universidades públicas (Almario en UCLA, y Arnedo en la Universidad Nacional), siendo por tanto esta actividad, más que la práctica artística, su principal fuente de ingresos en la actualidad.

Uno de los mejores cronistas de Latinoamérica, el barranquillero Alberto Salcedo Ramos, afirma “Yo, como cronista, escribo sobre seres derrotados; los directores de los grandes periódicos casi siempre escriben sus editoriales sobre los triunfadores. A mí me preguntan por qué escribo sobre derrotados, pero a ellos nadie les pregunta por qué solo escriben sobre triunfadores. Las historias de perdedores, pienso, muestran los conflictos esenciales del ser humano” (Aguilar 2010, 203). Considero que nuestros personajes no caben en esta visión dualista, ya que se pueden ver como músicos triunfadores o derrotados. De manera poética podíamos decir que son triunfadores en un campo de derrotados (los jazzistas), o derrotados en un mundo de triunfadores (las músicas populares masivas). Triunfaron porque han logrado vivir de la música y se han destacado en lo que hacen, pero a la vez lamentan no poder vivir exclusiva y holgadamente de su obra, sino, por el contrario, ver cada vez más difícil la financiación de sus producciones. ¿A qué tipo de artista o profesional aspiran nuestros estudiantes? ¿Para qué futuro –y presente– los estamos preparando?

Según mi experiencia, desde la visión hegemónica de la academia no es frecuente plantear proyectos de investigación en posgrados que propongan explícitamente, a partir de análisis del pasado, cambios en el futuro. Principalmente la academia, en particular en ciencias sociales y humanas, creería que busca comprender hechos pasados. Se supone que conociendo el pasado podemos proponer acciones para el futuro, pero este no suele plantearse en la academia, sino que se espera que –con suerte–, quienes formulan las

políticas públicas, planes de estudio y en general quienes gobiernan, utilicen lo dicho por la academia como insumo para sus propuestas.

En este sentido, en esta investigación realizo una apuesta académicamente arriesgada, pero políticamente relevante: más allá de satisfacer nuestra curiosidad sobre las vidas y obras de nuestros personajes y relacionarlas con sus contextos de vida; más allá de comprender las relaciones entre las circunstancias que atravesaron, las que los rodearon, y sus propias agendas; más allá de dar explicaciones teleológicas de sus obras, sus “genialidades” o sus aportes artísticos, buscamos cómo poder aprovechar sus experiencias de vida para replicar las relaciones entre las ventajas u obstáculos que sus contextos les otorgaron y sus decisiones, y proponer formas de emular dichos contextos, proveer espacios, cursos, temáticas, pedagogías, experiencias, para que un grupo de estudiantes en particular logre un satisfactorio nivel de desarrollo ecológico en su carrera profesional como saxofonistas.

Entre los aficionados y practicantes a una actividad (bien sea un deporte, un oficio, una ciencia, un pasatiempo o un arte), un pensamiento recurrente consiste en cuestionarse cómo las personas destacadas en dicha actividad lo lograron; este pensamiento en algunos casos es solo curiosidad, pero en muchos otros busca emular, encontrar los elementos que permitirían obtener resultados similares. Esto es lo que esperamos haber logrado en este trabajo: comprender los logros de nuestros personajes, y hacer una propuesta para la educación superior para facilitarle al estudiante alcanzar logros similares.

Esta actitud mimética es incluso bastante evidente en la relación entre un profesor de instrumento y su alumno, ya que es frecuente que las clases sean individuales. En este contexto –en el cual el profesor interpreta el instrumento con gran soltura, generalmente toca en grupos de prestigio, ha realizado grabaciones importantes y puede ostentar un capital cultural y simbólico significativo como instrumentista, e incluso tiene la capacidad de asombrar fácilmente al estudiante con el despliegue de habilidades como forma de control y fortalecimiento de las jerarquías dentro del aula–, en este contexto, digo, es usual que el estudiante confíe, crea (casi que ciegamente) en las directrices y opiniones del profesor: si este afirma algo, el alumno lo da por cierto. Perdida la capacidad de cuestionar, el alumno asume que si sigue fielmente las instrucciones y pautas del profesor, si lo emula

no solo en su forma de practicar, sino en todo su ser, quizás llegue a dominar el instrumento de forma similar o, más aún, ser un músico con similares cualidades y destrezas.

Sin embargo, como vimos en esta tesis, los caminos, las formas, las posturas y los contextos de Almario y Arnedo fueron muy disímiles. Sus historias de vida, sus posturas estéticas, sus experiencias, sus actitudes divergen en infinidad de aspectos. Esto evidencia que no hay una única ruta para llegar a sobresalir profesionalmente como músico. En lo que sí coincidieron es en que ambos fueron hábiles en la forma en la que se lograron insertar en mundos del arte específicos, lograron negociar sus intereses personales con los del mundo del arte, y contaron con condiciones del contexto y de la época que les facilitaron esta negociación, es decir, lograron alinear los diferentes niveles del modelo ecológico. Hasta qué punto lo hicieron de forma reflexiva y conscientes de sus posiciones de sujeto, de sus contextos y de las decisiones que tomaban en relación con sus mundos de arte, es algo que cada lector evaluará; sin embargo, independientemente de su grado de reflexividad, lo cierto es que lo lograron. Nuestra propuesta es, partiendo de las historias de vida de nuestros personajes, propiciar espacios que brinden los elementos desde la educación musical superior, para que los estudiantes puedan desarrollarse plenamente en el sentido ecológico, y con el mayor nivel de reflexividad sobre su oficio y su arte de manera que puedan visualizar, seleccionar, comprender e insertarse en los mundos del arte que prefieran entre los que se encuentren a disposición.

REFERENCIAS

- Aguilar, Marcela, ed. 2010. *Domadores de historias. Conversaciones con grandes cronistas de América Latina*. Primera. Santiago de Chile: RIL Editores.
- Aguilera Castro, Javier. 2014. *Nocturno en mi bemol mayor: crónicas del amanecer musical colombiano*. Primera. Bogotá: Cuéllar Editores.
- Aguilera, Javier, Juan Carlos Garay, Jaime Andrés Monsalve, y Luis Daniel Vega. 2010. *Jazz (en Bogotá)*. Primera. Bogotá: Instituto Distrital de Patrimonio Cultural.
- Aharonián, Coriún. 2004. «Música, educación, sociedad». En . Sao Paulo.
———. 2011. «La enseñanza de la música y nuestras realidades». En . Guatemala.
- Ake, David. 2002. *Jazz Cultures*. Primera. Berkeley, Los Ángeles, Londres: University of California Press.
- Ake, David, Charles Hiroshi Garrett, y Daniel Ira Goldmark, eds. 2012. *Jazz/Not Jazz: The Music and Its Boundaries*. Primera. Berkeley, Los Ángeles, Londres: University of California Press.
- Almario, Justo. 2019. Entrevista 2 Entrevistado por Federico Ochoa Escobar. Skype.
- . 2020a. Justo Almario, leyenda viva del jazz y sonoridad sabanera Entrevistado por Alfonso Hamburger. Virtual. <https://www.youtube.com/watch?v=OXEgR7Vl6ok>.
- . 2020b. Sir Kevin Says - Episode XXII - Justo Almario (Multi-instrumentalist, educator) Season III Entrevistado por Kevin Michael Chong. Internet. <https://youtu.be/hIux4z53HTk>.
- . 2020c. Conversaciones Ad Libitum #1-Con Justo Almario Entrevistado por Samuel Martínez-Herrera. Facebook. <https://www.facebook.com/samuelmartinezherreramusica/videos/349962852771901/>.
- Almario, Justo, y Alex Acuña. 1998. Justo Almario and Alex Acuña: the return to planet Tolú Entrevistado por Luis Tamargo y Rudy Mangual. *Latin Beat Magazine*, vol. 8, no. 6, p. 16.
- Alvarado, Sinar. 2014. «Pantera, hijo de gato». En *¡Fuera zapato viejo!: crónicas, retratos y entrevistas sobre la salsa en Bogotá*, editado por Mario Jursich Durán, Primera, 137-47. Bogotá: Instituto Distrital de las Artes, IDARTES.
- Alviar Cerón, María José. 2019. «El porro de los pelaos: sujetos anfibios en la disputa intergeneracional de las bandas pleyeras». Doctoral, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.

———. 2022. «De transformaciones y herencias: el porro de banda en manos de “los pelaos”». En *Músicas y Prácticas Sonoras en el Caribe Colombiano*. Vol. II. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana - En prensa.

Antonio Arnedo. 1996. *Travesía*. CD. Bogotá: MTM.

Arenas, Eliécer, y Beatriz Goubert. 2007. «Los usos del patrimonio. Una introducción a las fusiones musicales en la Colombia de principios de siglo XXI». *El oído que seremos* (blog). 2007. <http://eloidoqueseremos.blogspot.com/2007/12/los-usos-del-patrimonio.html>.

Arenas Monsalve, Eliécer. 2009. «Elementos para el abordaje de las músicas tradicionales y populares desde las necesidades del músico práctico y sus contextos». *A contratiempo. Revista de música en la cultura* 13. <http://www.musigrafia.org/acontratiempo/?ediciones/revista-13/articulos/Elementos.html>.

Argueon, Darcy James. 2008. «Dispatches From the End of the Jazz Wars». NewMusicBox. 16 de julio de 2008. <https://nmbx.newmusicusa.org/Dispatches-From-the-End-of-the-Jazz-Wars/>.

Arias Calle, Juan David. 2011. «La industria musical en Medellín 1940-1960: cambio cultural, circulación de repertorios y experiencias de escucha». Maestría en Historia, Medellín: Universidad Nacional de Colombia. <http://www.bdigital.unal.edu.co/5497/1/71791195.2011.pdf>.

Arnedo, Antonio. 2020. «Análisis musical del disco Travesía». Proyecto de año sabático. Universidad Nacional de Bogotá.

Arnedo, Julio. 2015a. Música colombiana: Julio Arnedo saxofonista Entrevistado por Manuel Antonio Rodríguez. <https://youtu.be/1qTGjCg3QXY>.
———. 2015b. Música colombiana: Julio Arnedo saxofonista segunda parte Entrevistado por Manuel Antonio Rodríguez. <https://youtu.be/2EwqjvB8f4Q>.

Arteaga, José. s. f. «Live at Yankee Stadium de Mongo Santamaría». La hora faniática. Accedido 25 de junio de 2021. <https://gladyspalmera.com/live-at-yankee-stadium-de-mongo-santamaria/>.

Atkins, E. Taylor. 2003a. «Toward a Global History of Jazz». En *Jazz Planet*, Primera, xi-xxvii. Estados Unidos: University Press of Mississippi.
———, ed. 2003b. *Jazz Planet*. Estados Unidos: University Press of Mississippi.

Bargh, John. 2018. *¿Por qué hacemos lo que hacemos?: El poder del inconsciente*. Penguin Random House Grupo Editorial España.

Barriga Monroy, Martha Lucía. 2005. «Un palimpsesto indescifrable. La educación musical en Bogotá 1880-1920». *El Artista* 2: 42-60.

Bassi Labarrera, Rafael. 2007. «La herencia musical de Justo Almario». *Herencia Latina* (blog). junio de 2007. http://www.herencialatina.com/Justo_Almario/Justo_Almario.htm.

———. 2009. *Justo y necesario*. Youtube. 13 vols. Barranquilla: Telecaribe. <https://www.youtube.com/watch?v=cTTQhK-Nxvc>.

———. 2011. «La presencia del jazz en la música del caribe colombiano». *Huellas*, 04-2012 de 2011.

Becker, Howard S. 2008. *Los mundos del arte: sociología del trabajo artístico*. Universidad Nacional de Quilmes.

Berendt, Joachim-Ernst. 1986. *El jazz: de Nueva Orleans al jazz rock*. México: Fondo de Cultura Económica.

Berklee Press. s. f. «Joseph Viola». Berklee Press. Accedido 11 de noviembre de 2021. <https://berkleepress.com/berklee-authors/joseph-viola/>.

Bermúdez, Egberto. 2000. *Historia de la música en Santafé y Bogotá 1538-1938*. Primera. Bogotá: MVNDACION DE MVSICA.

———. 2008. «El jazz colombiano, todavía sin historia». *Ensayos: historia y teoría del arte* 14: 152-55.

Bernal, Manuel. 2016. «Antonio Arnedo y Colectivo, 20 años de Travesía jazz (Colombia)». Biblioteca Luis Ángel Arango. <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll30/id/1035>.

Berry, John W. 1997. «Immigration, Acculturation, and Adaptation». *Applied Psychology: An International Review* 46 (1): 5-68.

Birenbaum Quintero, Michael. 2018. *Rites, Rights and Rhythms: A Genealogy of Musical Meaning in Colombia's Black Pacific*. New York: Oxford University Press.

Bohlman, Philip V., y Goffredo Plastino. 2016. *Jazz Worlds/World Jazz*. Primera. Chicago y Londres: University of Chicago Press.

Borge, Jason. 2018. *Tropical Riffs: Latin America and the Politics of Jazz*. Duke University Press.

Bourdieu, Pierre. 1995. *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Anagrama.

———. 2016. *La distinción: Criterio y bases sociales del gusto*. España: Penguin Random House.

- Bronfenbrenner, Urie. 1987. *La ecología del desarrollo humano*. 1ra ed. Biblioteca y desarrollo humano 14. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.
- Burgos, Alberto. 2001. *Antioquia bailaba así*. Primera. Medellín: Editorial León.
- Burke, Peter. 1993. *Formas de hacer historia*. Alianza Editorial.
- Burns, Ken. 2001. «Jazz». DVD. Estados Unidos: PBS.
- Caicedo Jiménez, Gerardo Andrés. 2017. «Geografía del Jazz en Bogotá años 60 y 70». Maestría en estética e historia del arte, Bogotá: Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. <https://expeditiorepositorio.utadeo.edu.co/handle/20.500.12010/2806>.
- Calle, Simon. 2012. «Reinterpreting the Global, Rearticulating the Local: Nueva Música Colombiana, Networks, Circulation, and Affect». Tesis doctoral, Nueva York: Columbia University. <https://academiccommons.columbia.edu/doi/10.7916/D893117S>.
- Candela, Mariano. 1998. «El jazz y el latin jazz en el Caribe colombiano». Presentado en Tertulia Musical en Comfamiliar, Barranquilla, febrero 9. http://www.geocities.ws/comfamiliar/CDM/Jazz_1.html.
- Caparrós, Martín. 2014. *El hambre*. Argentina: Grupo Planeta.
- . 2016. *Lacrónica*. Argentina: Grupo Planeta.
- Carabetta, Silvia. 2014. *Ruidos en la educación musical*. Primera. Buenos Aires: Maiupe.
- . 2020. «La formación de docentes de música: en búsqueda de una educación musical intercultural». Conferencia inaugural presentado en XIV Congreso de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, rama Latinoamérica, Medellín, noviembre 24. <https://www.youtube.com/watch?v=1mBtYdlJS4M>.
- Carabetta, Silvia, y Darío Duarte Núñez. 2018. *Escuchar la diversidad. Músicas, educación y políticas para una ciudadanía intercultural*. Buenos Aires: Editorial Maiupe.
- , eds. 2020. *Tramas latinoamericanas para una educación musical plural*. Argentina: Facultad de artes Universidad de La Plata.
- Casas Figueroa, María Victoria, Miryam Escobar Valencia, y Ritho Mauro Burbano Parra. 2014. «Miradas desde la Historia de la Música a la formación profesional de músicos en Colombia: resultados preliminares». *Historelo* 6 (12): 374-413.
- Chaparro Valderrama, Hugo. 1996. «Antonio Arnedo: su estrella en el jazz». *91.9 La revista que suena*, septiembre de 1996.
- Chapman, Dale. 2018. *The Jazz Bubble: Neoclassical Jazz in Neoliberal Culture*.

Oakland, California: University of California Press.

Coker, Jerry, Jimmy Casale, Gary Campbell, y Jerry Greene. 1970. *Patterns for Jazz*. Tercera. Estados Unidos: Publications recordings.

Collodel Beneti, Idonezia, Mauro Luis Vieira, Maria Aparecida Crepaldi, y Daniela Ribeiro Schneider. 2013. «Fundamentos da teoria biologica de Urie Bronfenbrenner». *Pensando Psicologia* 9 (16): 89-99.

Convers, Leonor, Juan Sebastián Ochoa, y Oscar Hernández. 2014. *Arrullos y currulaos: Material para abordar el estudio de la música tradicional del Pacífico sur colombiano Tomos I y II*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

Cook, Mervyn, y David Horn, eds. 2002. *The Cambridge Companion to Jazz*. Primera. Reino Unido: Cambridge University Press.

Cortés Polanía, Jaime. 2004. *La música nacional y popular colombiana en la colección Mundo al día (1924-1938)*. Primera. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Cortés Uparela, Édgar Francisco. 2020. *Recordaciones del maestro Pello Torres*. Youtube. Sahagún. <https://www.youtube.com/watch?v=qc0rDJ2HvhQ>.

Csikszentmihalyi, Mihaly. 2010. *Fluir (Flow): Una psicología de la felicidad*. España: Editorial Kairós.

Cumbia Colombia. 1964. *Cumbia Colombia Orquesta de Chucho Fernández*. Bogotá: PHILIPS.

Denning, Michael. 2015. *Noise Uprising: The Audiopolitics of a World Musical Revolution*. Inglaterra: Verso Books.

Dosse, François. 2007. *La apuesta biográfica: Escribir una vida*. Publicacions de la Universitat de València.

Duque, Ellie Anne. 1992. «Antonio Arnedo Grupo de Jazz de Cámara». Banco de la República - Biblioteca Luis Ángel Arango. <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll30/id/1690/>.

Educatina. s. f. *Bourdieu y la teoría de los campos sociales - Sociología - Educatina*. Accedido 14 de mayo de 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=QQIoB-tcPuA>.

El Tiempo. 1967. «Hoy se inaugura el Jazz - Club de Bogotá», 4 de febrero de 1967.

Elias, Norbert. 1991. *Mozart: sociología de un genio*. Tercera. España: Presses De La Renaissance.

Elliott, David J. 2015. «Music Education Philosophy». En *The Oxford Handbook of Music Education*, editado por Gary E. McPherson y Graham F. Welch. Vol. 1. Inglaterra: Oxford University Press.

Faulkner, Robert, y Howard Becker. 2011. *El jazz en acción. La dinámica de los músicos sobre el escenario*. Primera. Buenos Aires: Siglo xxi editores.

«Festival Internacional de Jazz Jorge Martínez Zapata». 2018. Secretaría de Cultura, Gobierno de México. 2018.

https://www.cultura.gob.mx/estados/saladeprensa_detalle.php?id=35384.

Fischerman, Diego. 2004. *Efecto Beethoven: complejidad y valor en la música de tradición popular*. Paidós.

Franco Arbeláez, Efraín, Néstor Lambuley Alférez, y Jorge E. Sossa Santos. 2008. *Cartilla de iniciación musical. Músicas andinas de Centro Oriente*. Cartillas de iniciación musical. Bogotá: Ministerio de Cultura.

Franco Gamez, Juan Carlos. 2007. «Análisis de la obra del músico Antonio Arnedo». Francia: París 8.

———. 2013. «Un breve recuento de la historia del jazz en Colombia». En *Jazz en Español. Derivas Hispanoamericanas*, 223-49. México: Universidad Veracruzana.

Garay, Juan Carlos. 2015. «Antonio Arnedo. La huella del jazz colombiano». *Tempo*, 12 de enero de 2015. <http://revistatempo.co/jazz/antonio-arnedo/>.

Gatien, Greg. 2012. «Categories and Music Transmission». En *Future Prospects for Music Education: Corroborating Informal Learning Pedagogy*, editado por Sidsel Karlsen y Lauri Väkevä, 53-78. Inglaterra: Cambridge Scholars Publishing.

Gebhardt, Nicholas, Nichole Rustin-Paschal, y Tony Whyton. 2018. *The Routledge Companion to Jazz Studies*. Primera. Nueva York: Routledge.

Geertz, Clifford. 1996. *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.

Giddins, Gary. 1987. *Celebrating Bird: The Triumph of Charlie Parker*. Estados Unidos: Beech Tree Books William Morrow.

Ginzburg, Carlo. 2009. *El queso y los gusanos: El cosmos según un molinero del siglo XVI*. Ediciones Península.

Gioia, Ted. 2002. *Historia del jazz*. Primera edición en castellano. Madrid: Turner.

Goubert, Beatriz. 2012. «“New York Is My Place for Performing Traditional Music”. Migration of Colombian Musicians in the 1990s». Master of Arts, Nueva York: Columbia University.

- Goubert Burgos, Beatriz. 2009. *Estado del arte del área de Música en Bogotá D.C.* Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá.
- Green, Lucy. 2008. *Music, Informal Learning and the School: A New Classroom Pedagogy*. Inglaterra: Ashgate Publishing, Ltd.
- . 2019. *El aprendizaje de la música Pop. Avanzando en la Educación Musical*. Primera edición en español. España: Ediciones Morata.
- Gridley, Mark, Robert Maxham, y Robert Hoff. 1989. «Three Approaches to Defining Jazz». *The Music Quarterly* 73 (4): 513-31. <https://doi.org/10.1093/mq/73.4.513>.
- Guerra Báez, Sandra Patricia. 2019. «Una revisión panorámica al entrenamiento de las habilidades blandas en estudiantes universitarios». *Psicología Escolar e Educativa* 3: 1-11.
- Guerra Rojas, Cristian. 2018. «Editorial». *Revista Musical Chilena* Año LXXII (229): 7-8.
- Guerriero, Leila. 2013. *Una historia sencilla*. Argentina: Anagrama.
- . 2014. *Zona de obras*. Argentina: Círculo de Tiza.
- Guillermoprieto, Alma. 2008. *Las guerras en Colombia*. Bogotá: Aguilar.
- . 2017. *La Habana en un espejo*. Bogotá: Penguin Random House.
- Gutiérrez S., Edgar J. 2000. *Fiestas: Once de Noviembre en Cartagena de Indias : manifestaciones artísticas, cultura popular, 1910-1930*. Primera. Medellín: Editorial Lealon.
- Harari, Yuval Noah. 2014. *Sapiens. De animales a dioses: Una breve historia de la humanidad*. Penguin Random House Grupo Editorial España.
- Hernández Salgar, Óscar. 2007. «Colonialidad y poscolonialidad musical en Colombia». *Latin American Music Review* 28 (2): 242-70. <https://doi.org/10.1353/lat.2007.0030>.
- Herrera, Enric. 1995. *Teoría musical y armonía moderna*. Vol. II. III vols. Antoni Bosch.
- Herrscher, Roberto. 2018. *Periodismo narrativo: cómo contar la realidad con las armas de la literatura*. Bogotá: Icono editorial SAS.
- Hobsbawm, Eric. 1992. «Introduction: inventing traditions». En *The invention of tradition*, editado por Eric Hobsbawm y Terence Ranger, 1-14. Cambridge, UK: Cambridge University Press.

———. 1999. *Gente poco corriente. Resistencia, rebelión y jazz*. España: Crítica.

Holguín Tovar, Pilar Jovanna. 2008. «La educación musical superior en Colombia: la interculturalidad como propuesta de renovación». *Magistro* 2 (3): 55-64.

Johnson, Bruce. 2002. «The Jazz Diaspora». En *The Cambridge Companion to Jazz*, editado por Mervyn Cook y David Horn, Primera, 33-54. Reino Unido: Cambridge University Press.

———. 2019a. «Diasporic Jazz». En *The Routledge Companion to Jazz Studies*. Nueva York y Londres: Routledge.

———. 2019b. *Jazz Diaspora: Music and Globalism*. Primera. Transnational Studies in Jazz. Inglaterra: Routledge.

«Jorge Martínez Zapata». 2021. En *Ecured*. Cuba: Ecured.

http://ecusadmin.ecured.cu/Jorge_Mart%C3%ADnez_Zapata.

Karlsen, Sidsel, y Lauri Väkevä, eds. 2012. *Future Prospects for Music Education: Corroborating Informal Learning Pedagogy*. Inglaterra: Cambridge Scholars Publishing.

Koenig, Karl, ed. 2002. *Jazz in Print (1859-1929)*. Nueva York: Pendragon Press.

Kubik, Gerhard. 2017a. *Jazz Transatlantic, Volume I: The African Undercurrent in Twentieth-Century Jazz Culture*. University Press of Mississippi.

———. 2017b. *Jazz Transatlantic, Volume II: Jazz Derivatives and Developments in Twentieth-Century Africa*. University Press of Mississippi.

Kuper, Gina Zabłudovsky. 2015. *Norbert Elias y los problemas actuales de la sociología*. Primera edición electrónica. México: Fondo de Cultura Económica.

Lacouture, Jean. 1995. «La historia inmediata». *Estudios sociológicos* 13 (37): 331-53.

Laver, Mark. 2015. *Jazz Sells: Music, Marketing, and Meaning*. Transnational Studies in Jazz. Routledge.

Lewis, George E. 2016. «Foreword: Who Is Jazz?» En *Jazz Worlds/World Jazz*, editado por Philip V. Bohlman y Goffredo Plastino, Primera, ix-xxiv. Chicago y Londres: University of Chicago Press.

López Cano, Rubén. 2018. *Música dispersa: apropiación, influencias, robos y remix en la era de la escucha digital*. Primera. Barcelona: Musikeon Books.

Lorduy Vergara, Luis Carlos. 2014. *Jazz Band Lorduy, tras el rastro de su historia*. <http://archive.org/details/JazzBandLorduyTrasElRatroDeSuHistoriadocumental2014>.

Madrid, Alejandro L. 2010. «Música y nacionalismos en Latinoamérica». En *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*,

Primera, 227-36. Medellín.

Martínez, Edy. 2020. Episodio 31, temporada 2 Entrevistado por Alejandro Marín. El Podcast. <https://youtu.be/RbUgr8FMFc4>.

Meisel Roca, Adolfo. 1999. «Cartagena 1900-1950: a remolque de la economía nacional». *Cuadernos de Historia Económica y Empresarial*, Banco de la República, 4: 133-68.

Menanteau Aravena, Álvaro. 2020. «¿Influencia del jazz?» *Revista Musical Chilena* LXXIV (233): 69-87.

Mendívil, Julio. 2012. «Wondrous Stories: el descubrimiento de la pentafonía andina y la invención de la música incaica». *Resonancias* 16 (31): 61-77.

Mercer, Michelle. 2007. *Footprints: The Life and Work of Wayne Shorter*. Nueva York: Penguin.

Merriam, Alan P. 1964. *The Anthropology of Music*. Northwestern University Press.
Mesa Martínez, Luis Gabriel. 2014. *Maruja Hinestrosa: la identidad nariñense a través de su piano*. Pasto: Fondo Mixto de Cultura de Nariño.

Middleton, Richard. 2016. «Epilogue. Jazz: Music of the Multitude?» En *Jazz Worlds/World Jazz*, editado por Philip V. Bohlman y Goffredo Plastino, Primera, 445-71. Chicago y Londres: University of Chicago Press.

Miñana, Carlos. 1998. «Formación artística. Elementos para un debate». Presentado en I Seminario Nacional de Formación artística y cultural, Bogotá, julio 27.
http://www.humanas.unal.edu.co/red/files/4012/7248/4186/Articulos-cminana_formac_artist.pdf.

Monsaingeon, Bruno. 2001. *The art of violin*. Documental. Warner.
<https://youtu.be/UZTtTCR-Smk>.

Monsalve, Jaime Andrés. 2010. «Luis Rovira y el primer disco de jazz en Colombia». *El Malpensante*, octubre de 2010.

———. 2017. «Los años cumbieros de Mingus». *El Malpensante*, abril de 2017.
https://www.elmalpensante.com/articulo/3751/los_anos_cumbieros_de_mingus.

Moreno, Humberto. 1996. «Notas al disco “Travesía”, de Antonio Arnedo». Discos MTM.

Moreno, Jairo. 2011. «Bauzá-Gillespie-música latina/Jazz: diferencia, modernidad y el Caribe Negro». *A contratiempo. Revista de música en la cultura*, n.º 16 (abril).
<http://www.musigrafia.org/acontratiempo/?ediciones/revista-16/traduccion/bauz-gillespie-msica-latinajazz-diferencia.html>.

Muñoz Vélez, Enrique Luis. 2007. *Jazz en Colombia: desde los alegres años 20 hasta nuestros días*. Fundación Cultural Nueva Música.

Narvaz, Martha Giudice, y Silvia H. Koller. 2004. «O modelo bioecológico do desenvolvimento humano». En *Ecologia do desenvolvimento humano. Pesquisa e intervenção no Brasil*, 51-66. São Paulo: Casa do Psicólogo.

Nicholson, Stuart. 1996. *Jazz: The 1980s Resurgence*. Nueva York: Da Capo Press.

———. 2014a. *Is Jazz Dead?: Or Has It Moved to a New Address*. Primera. Nueva York y Londres: Routledge.

———. 2014b. *Jazz and Culture in a Global Age*. Northeastern University Press.

Nieves Oviedo, Jorge. 2008. *De los sonidos del patio a la música del mundo: semiosis nómadas en el Caribe*. Convenio Andrés Bello.

Ochoa Escobar, Federico. 2012. «Claudia Gómez: una artista colombiana en Otra parte». En *Mujeres en la música en Colombia*, editado por Carmen Millán de Benavides y Alejandra Quintana Martínez, 291-308. Culturas musicales en Colombia. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

———. 2013. *El libro de las gaitas largas. Tradición de los Montes de María*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

———. 2016. «Gustavo Díez: entre pasiones y rebeldías». *A contratiempo. Revista de música en la cultura* 27. <http://www.musigrafia.org/acontratiempo/?ediciones/revista-27/articulos/gustavo-dez-entre-pasiones-y-rebeldas.html>.

———. En prensa. «¿Negro o blanco? Los imaginarios raciales del jazz en Colombia entre 1920 y 1990». En *Por definirse*, editado por Alejandro Tobón Restrepo, Carolina Santamaría-Delgado, y Fernando Gil Araque. Medellín: Pontificia Universidad Javeriana.

Ochoa Escobar, Juan Sebastián, Carlos Javier Pérez, y Federico Ochoa Escobar. 2017. *El libro de las cumbias colombianas*. Primera. Medellín: Universidad de Antioquia. https://www.academia.edu/35759669/El_Libro_de_las_Cumbias_Colombianas.

Ochoa Gautier, Ana María. 2006a. «Nueva Orleáns, la permeable margen norte del Caribe». *Nueva Sociedad* 201: 61-72.

———. 2006b. «Sonic Transculturation, Epistemologies of Purification and the Aural Public Sphere in Latin America». *Social Identities* 12 (6): 803-25. <https://doi.org/10.1080/13504630601031022>.

Ochoa, Juan Sebastián. 2010. «Los discursos de superioridad del jazz frente a otras músicas populares contemporáneas». *El artista* 7 (diciembre): 11-27.

———. 2011a. «La “práctica común” como la menos común de las prácticas: una mirada crítica a los supuestos que configuran la educación musical universitaria en Colombia». Maestría en Estudios Culturales, Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

———. 2011b. «Geopolíticas del conocimiento en la educación musical universitaria en Colombia». *A contratiempo. Revista de música en la cultura* 16 (abril). <http://www.musigrafia.org/acontratiempo/?ediciones/revista-16/articulos/geopolticas-del-conocimiento-en-la-educacin-musical-universitaria-en-colombia.html>.

———. 2011c. «El canon del jazz en Colombia: una aproximación a través de artículos periodísticos». *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas* 6 (1): 81-102.

———. 2011d. «Formas de producción del deseo en la educación musical de conservatorio». *Calle 14* 5 (7): 36-46.

———. 2016a. «Relativización de la importancia de la partitura en la educación musical: Unas consecuencias pedagógicas». *Calle 14* 11 (19): 140-51.

———. 2016b. *Sobre la lectura y escritura del ritmo en música: El problema de la homografía*. Vicerrectoría de Investigación. <https://youtu.be/T7KxMTA6pSI>.

———. 2016c. «Un análisis de los supuestos que subyacen a la educación musical universitaria en Colombia». *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 11 (1): 1-32.

———. 2018. *Sonido sabanero y sonido paisa. La producción de música tropical en Medellín durante los años sesenta*. Colección Encuentros. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

———. 2021. «Las apuestas políticas (implícitas o explícitas) en tres programas de formación musical universitaria en Colombia». En *Educación superior en Colombia*, editado por Luz Dalila Rivas Caicedo y Natalia Castellanos Camacho, 45-74. Bogotá: Editorial Aula de Humanidades.

Ochoa, Juan Sebastián, y Bernardo Cardona. 2020. «Formación instrumental superior en músicas populares. Propuesta teórica para la creación de programas de curso». En *Tramas latinoamericanas para una educación musical plural*, 66-79. Argentina: Facultad de artes Universidad de La Plata.

Ochoa, Juan Sebastián, y Leonor Convers. 2007. *Gaiteros y tamboleros. Material para abordar el estudio de la música de gaitas de San Jacinto, Bolívar (Colombia)*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

Ochoa, Juan Sebastián, Federico Ochoa Escobar, Carolina Santamaría-Delgado, Urián Vladimir Sarmiento Obando, Jorge Otero Manchego, y Carlos Javier Pérez. 2022. *Los diferentes porros en Colombia*. Medellín: Universidad de Antioquia.

Oliver G., Rafael I. 2009. «Travesía. Hibridación y viajes del jazz en Colombia y su influencia en la música local». Tesis para optar al título de historiador, Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana. <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/6540>.

O’Meally, Robert G. 1998. *The Jazz Cadence of American Culture*. Columbia University Press.

Ortiz Cassiani, Javier. 2021. «El viacrucis de “Michi” Sarmiento». *El Espectador*, 30 de septiembre de 2021, sec. Opinión. <https://www.pressreader.com/colombia/el-espectador/20210930/281861531662385>.

Ortiz, Fernando. 1978. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Primera edición. Caracas, Venezuela: Fundacion Biblioteca Ayacuch.

Ospina Romero, Sergio. 2013. «Los estudios sobre la historia de la música en Colombia en la primera mitad del siglo XX: de la narrativa anecdótica al análisis interdisciplinario». *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* 40 (1): 299-336.

———. 2017. *Dolor que canta: la vida y la música de Luis A. Calvo en la sociedad colombiana de comienzos del siglo XX*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.

———. 2019. «Conferencia | Lucho Bermúdez y la reconfiguración del jazz en Colombia». Presentado en Ciclo Doscientos años de identidades musicales en Colombia, Bogotá, agosto 15. https://www.youtube.com/watch?v=j2w_8-C5pLI.

Padura, Leonardo. 2019. *Los rostros de la salsa*. Edición aumentada de la versión publicada en la Habana en 1997. Barcelona: Tusquets editores.

Papalia, Diana E., Ruth Duskin Feldman, y Gabriela Martorell. 2012. *Desarrollo humano*. Duodécima en español. México: McGraw-Hill.

Pardo Tovar, Andrés. 1959. «Los problemas de la cultura musical en Colombia. III». *Revista Musical Chilena* 13 (66): 61-72.

Pérez Villarreal, Fausto. 2006. *Nelson Pinedo. El almirante del ritmo*. Barranquilla: La Iguana Ciega.

Piaget, Jean. 2001. *Psicología y pedagogía*. Grupo Planeta (GBS).

Portaccio Fontalvo, José. 1997. *Carmen tierra mía. Lucho Bermúdez*. Bogotá: Disformas Triviño.

Porter, Lewis. 1997. *Jazz: A Century of Change*. Primera. Schirmer Books.

———. 1999. *John Coltrane: His Life and Music*. Estados Unidos: University of

Michigan Press.

Prins, Gwyn. 1993. «Historia oral». En *Formas de hacer historia*, primera, 144-76. España: Alianza Editorial.

Purcell, Fernando, y Juan Pablo González. 2014. «Amenizar, sincronizar, significar: Música y cine silente en Chile, 1910-1930». *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana* 35 (1 Primavera/verano): 88-114.
<https://doi.org/10.7560/LAMR35104>.

Radio Nacional de Colombia. 2018. «Antonio Arnedo: 55 años y una leyenda con sonido de jazz colombiano». Radio Nacional de Colombia. 12 de febrero de 2018.
<https://www.radionacional.co/noticia/antonio-arnedo/antonio-arnedo-55-anos>.

Ramsey, Guthrie P. 2013. *The Amazing Bud Powell: Black Genius, Jazz History, and the Challenge of Bebop*. Primera. Estados Unidos: University of California Press.
Reimann, Heli. 2013. «Jazz Research and the Moments of Change». *Etnomusikologian Vuosikirja* 25: 8-33.

Rendón Marín, Héctor. 2009. «De liras a cuerdas. Una historia social de la música a través de las estudiantinas. Medellín, 1940-1980». Medellín: Universidad Nacional de Colombia. <http://bdigital.unal.edu.co/1320/1/71695312.2009.pdf>.

———. 2020 Entrevistado por Federico Ochoa Escobar. Teléfono. revistaarcadia.com. s. f. «Antonio Arnedo y los 20 años del nuevo jazz colombiano». Revista Arcadia. Accedido 9 de enero de 2019.
<https://www.revistaarcadia.com/musica/articulo/jazz-en-colombia-entrevista-antonio-arnedo-saxofonista-20-aniversario-travesia/46126>.

Rice, Timothy. 2001. «Hacia una remodelación de la etnomusicología». En *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*, 493. Madrid: Editorial Trotta.

Rodríguez, Homero Daniel. 2020. *Maestro Plinio Córdoba Valencia: El rey negro del jazz*. Estados Unidos.

Rodríguez, Manuel Antonio. s. f. «Orquesta Cumbia Colombia de Chucho Fernández, episodio 2». Música tradicional popular colombiana. Accedido 8 de mayo de 2019.
www.ciudadalsera.com.

———. s. f. «Vida y obra de Álex Acosta». Música tradicional popular colombiana.
www.ciudadalsera.com.

Rodríguez Osorio, Aroldo. 1994a. *Justo Almarío. Vida y obra*. Televisión. Vol. 1. 2 vols. Cartagena: SPD Telecaribe. <https://www.youtube.com/watch?v=E2v83e3QAQY>.

———. 1994b. *Justo Almarío. Vida y obra*. Televisión. Vol. 2. 2 vols. Cartagena: SPD

Telecaribe. <https://www.youtube.com/watch?v=nqX2zKRskcw>.

Rojas Ángel, César. 2016. «Antonio Arnedo y los 20 años del nuevo jazz colombiano». *Arcadia*, febrero. <https://www.revistaarcadia.com/musica/articulo/jazz-en-colombia-entrevista-antonio-arnedo-saxofonista-20-aniversario-travesia/46126>.

Romero Gómez, Daniel Alberto. 2017. «Análisis sociosemántico de la onomástica de las iglesias cristianas de la ciudad de Cartagena». Programa de lingüística y literatura, Cartagena: Universidad de Cartagena.

Rubiano Vargas, Roberto. 2014. «La ciudad de la furia». En *¡Fuera zapato viejo!: crónicas, retratos y entrevistas sobre la salsa en Bogotá*, editado por Mario Jursich Durán, Primera, 295-309. Bogotá.

Ruesga Bono, Julián, ed. 2013. *Jazz en Español. Derivas Hispanoamericanas*. México: Universidad Veracruzana.

Ruskin, Jesse, y Timothy Rice. 2012. «The Individual in Musical Ethnography». *Ethnomusicology* Vol. 56 (2): 299-327.

Said, Edward W. 2013. *Orientalismo*. España: Penguin Random House.

Salcedo Ramos, Alberto. 2015. *De un hombre obligado a levantarse con el pie derecho y otras crónicas*. Bogotá: Penguin Random House.

———. 2019. *El testamento del Viejo Mile y otras crónicas*. Bogotá.

Salcedo Silva, Hernando. 1966. «Jazz. Colombian jazz». *El Tiempo*, 2 de junio de 1966.

Samper Arbeláez, Andrés. 2011. «Educación musical a nivel superior e interculturalidad en el siglo XXI: nuevas epistemologías, nuevas aproximaciones didácticas». *El Artista* 8: 297-316.

———. 2017. «La pedagogía del musicar como ritual social: Celebrar, sanar, trascender». *El Artista* 14: 113-50.

———. 2018. «Entrevista con Andrés Samper Arbeláez (Colombia)». *Foro de educación musical, artes y pedagogía* 3 (5): 101-24.

———. 2020. «La música como experiencia. Emoción y somática en la educación musical.» En *Tramas latinoamericanas para una educación musical plural*, editado por Silvia Carabatta y Darío Duarte Núñez, 31-42. Argentina: Facultad de artes Universidad de La Plata.

———. 2021. «La enseñanza de la música tradicional en educación superior: hacia una pedagogía mestiza en América Latina». En *Educación superior en música en Colombia*,

editado por Luz Dalila Rivas Caicedo y Natalia Castellanos Camacho, 171-204. Bogotá: Editorial Aula de Humanidades.

Santamaría, Carolina. 2007. «La “Nueva Música Colombiana”: La redefinición de lo nacional en épocas de la world music». *El Artista*, n.º 4: 6-24.

Santamaría-Delgado, Carolina. 2020. «Conocimiento y diálogo de saberes en el ejercicio profesional del músico colombiano: algunas ideas sobre lo que ganaríamos si decidiéramos bajarnos de la torre de marfil». *A contratiempo. Revista de música en la cultura* 25: 1-6.

Santamaría-Delgado, Carolina, Juan Sebastián Ochoa, Amparo Álvarez García, Federico Ochoa Escobar, y Juan Pablo Lopera Londoño. 2020. «Repensando el poder de las disqueras: el caso de las industrias de la música tropical y la canción romántica en Medellín en los años sesenta». *Resonancias: revista de investigación musical* 24 (46): 79-98.

Seeger, Charles. 1958. «Prescriptive and Descriptive Music-Writing». *The Musical Quarterly* 44 (2): 184-95.

Segell, Michael. 2015. *El cuerno del diablo: la historia del saxofón, de la novedad escandalosa al rey de lo cool*. Primera en español. México: Paralelo 21.
Semana. 1995. «Vuelve el jazz», 10 de enero de 1995. <https://www.semana.com/vuelve-el-jazz/26646-3/>.

Serrano, Rafael. 2002. «Los Arnedo: maestros del jazz en tiempos de éxodo». *Nómadas* 16 (abril): 143-60.

Sevilla, Manuel, Juan Sebastián Ochoa, Carolina Santamaría-Delgado, y Carlos Eduardo Cataño Arango. 2014. *Travesías por la tierra del olvido: Modernidad y colombianidad en la música de Carlos Vives y La Provincia*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
Sierra Domínguez, Julio. 2017. *Ceremonias del Caribe: un cruce de culturas ancestrales*. Segunda. Bogotá: Apidama Ediciones.

Singer, Marcos, Ricardo Guzmán, y Patricio Donoso. 2009. «Entrenando Competencias Blandas en Jóvenes». *Escuela de administración Pontificia Universidad Católica de Chile*.
http://www.inacap.cl/tportal/portales/tp90b5f9d07o144/uploadImg/File/PDF/Entrenando_Competencias_Blandas_en_Jovenes.pdf.

Tagg, Philip. 1982. «Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice». *Popular Music* 2: 37-67.

———. 2014. *Everyday Tonality II (towards a Tonal Theory of What Most People Hear)*. New York & Huddersfield: The Mass Media Music Scholars' Press.

- Tirro, Frank. 1993. *Jazz: A History*. Estados Unidos: Norton.
- Tobón Restrepo, Alejandro, y Federico Ochoa Escobar. 2015. «Zully Murillo, cantadora de muchas orillas». *Revista Calle 14* 10 (16): 94-107.
- Tomlinson, Gary. 1984. «A Context for Musicology». *19th-Century Music* Vol. 7 (No. 3): 350-62.
- Torres, Peyo. 2005. Pedro Peyo Torres en entrevista 2005 Entrevistado por Néstor Emiro Gómez Ramos. Videograbación. <https://www.youtube.com/watch?v=JG5iEgoKpkI>.
- Turino, Thomas. 2008. *Music as Social Life. The Politics of Participation*. Chicago Studies in Ethnomusicology. Chicago y Londres: The University of Chicago Press.
- UNIBAC. 2019. «Informe final de autoevaluación para la acreditación del programa de música». Cartagena: Institución Universitaria Bellas Artes y Ciencias de Bolívar.
- Uribe Espitia, Jaime. 2015. «De la música tropical, a la andina, al jazz y la música sinfónica. Memorias desde la dirección musical». Maestría, Medellín: EAFIT. https://repository.eafit.edu.co/xmlui/bitstream/handle/10784/7752/Jaime_UrbeEspitia_2015.pdf;jsessionid=D46C6EA19B2783CEE3C6C18380B1C940?sequence=2.
- Vacca, Richard. 2013. «June 25, 1920: Happy Birthday to Joe Viola, Master of Reeds». *RichardVacca.Com* (blog). 26 de junio de 2013. <https://www.richardvacca.com/june-25-1920-happy-birthday-to-joe-viola-master-of-reeds/>.
- Väkevä, Lauri. 2012. «The World Well Lost, Found: Reality and Authenticity in Green's "New Classroom Pedagogy"». En *Future Prospects for Music Education: Corroborating Informal Learning Pedagogy*, editado por Sidsel Karlsen y Lauri Väkevä, 23-51. Inglaterra: Cambridge Scholars Publishing.
- Valencia, María Angélica. 2005. «"Danza y Festina Lente". Contextualización teórico-histórica musical de un arreglo y una composición original, para formato mixto (ensamble de jazz)». Tesis de pregrado carrera de estudios musicales, Cali, Colombia: Pontificia Universidad Javeriana.
- Valencia Mendoza, Gloria, Ruth Esperanza Londoño La Rotta, María Teresa Martínez Ascárate, y Héctor Wolfgang Ramón Rojas. 2018. *Fundamentos de educación musical. Cinco propuestas en clave de pedagogía*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- Valencia, Victoriano. 2004. *Pitos y tambores. Cartilla de iniciación musical*. Bogotá: Ministerio de Cultura. https://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es_ES/search/asset/128415.
- Vargas, Juancho. 2018. Maestro Juancho Vargas, vida y obra musical. I parte. Medellín Entrevistado por Manuel Antonio Rodríguez. Videograbación. <https://www.youtube.com/watch?v=fw2DsxxEO8U>.

- Vega, Luis Daniel. 2014. «Tico Arnedo, ensamble de jazz (Colombia) - Notas al programa». Banco de la República. <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll30/id/1063>.
- . 2016. «Guía práctica de navegación por el universo de Jazz al Parque». *Vice* (blog). 7 de septiembre de 2016. https://www.vice.com/es_co/article/qbvd97/jazz-al-parque.
- . 2018. «Discografía del jazz colombiano». Festinalente discos. 2018. <http://festinalentediscos.wixsite.com/discografiajazzcolom>.
- . 2020. «Anatomía de ‘Macumbia’ en seis movimientos». Radio Nacional de Colombia. 16 de julio de 2020. <https://www.radionacional.co/noticia/musica/macumbia-analisis-anecdota-FranciscoZumaque>.
- Velásquez, Juan Fernando. 2017. «From the Plaza to the Parque: Transformations of Urban Public Spaces, Disciplining, and Cultures of Listening and Sound in Colombian Cities (1886–1930)». *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana* 38 (2): 150-84.
- Velásquez Ospina, Juan Fernando. 2018. «(Re)sounding cities: urban modernization, listening, and sounding cultures in Colombia, 1886–1930». PhD, Estados Unidos: Universidad de Pittsburgh.
- Villegas, Jorge, y Hernando Grisales. 1976. *Crescencio Salcedo: mi vida*. Medellín: Ediciones Hombre Nuevo.
- Von Eschen, Penny M. 2006. *Satchmo Blows Up the World: Jazz Ambassadors Play the Cold War*. Primera. Londres: Harvard University Press. www.scribd.com.
- Wacquant, Loïc. 2005. «Mapear o campo artístico». *Sociología, problemas y prácticas* 48: 117-23.
- Wade, Peter. 2002. *Música, raza y nación. Música tropical en Colombia*. Bogotá: Vicepresidencia de la República. <https://personalpages.manchester.ac.uk/staff/peter.wade/articles/Wade%20Musica%20raza%20y%20nacion.PDF>.
- Washburne, Christopher. 2020. *Latin Jazz: The Other Jazz*. Nueva York: Oxford University Press.
- Weir, William. 2014. «A Little Bit Softer Now, a Little Bit Softer Now ... The Sad, Gradual Decline of the Fade-out in Popular Music». *Slate*, 14 de septiembre de 2014. <https://slate.com/culture/2014/09/the-fade-out-in-pop-music-why-dont-modern-pop-songs-end-by-slowly-reducing-in-volume.html>.

Zorro Sánchez, Jorge. 2009. «Estudio comparativo de los programas de formación musical universitaria». En *Estado del arte del área de música en Bogotá D.C.*, editado por Beatriz Goubert Burgos, 166. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá.
https://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/sites/default/files/adjuntos_paginas_2014/1.2.1_estadoarte_musica_abr_23.pdf.

ANEXOS

Líneas de tiempo

1. JUSTO ALMARIO

Nombre completo: Justo Pastor Almario Gómez

Padre biológico: Justo Velásquez, bajista de orquestas.

1928

Nace su padre adoptivo, Luis Arturo Almario Bertel, más conocido como Licho Almario, alias “el cónsul de Sincelejo”. 28 de enero en Sincelejo. Toda su vida fue percusionista de innumerables agrupaciones de músicaailable, algunas de ellas en formato jazz band.

194[?]

Licho ingresa a su primera orquesta: Jazz Band Barranquilla.

1949

Nace en Sincelejo, el 28 de febrero (piscis).

+1955

Se va a vivir a Barranquilla a la casa del músico Jorge Rafael Acosta (Bassi Labarrera, 2011, p. 84), quien le enseña música y lo acerca a la Banda Departamental de Barranquilla a la que ve ensayar y con la que practica (Bassi Labarrera, 2008, p. 59) (aunque en entrevista personal dijo que se fue a los 5 años, es decir, en 1954).

Primera foto interpretando un flautín comprado por su padre en 40 centavos de peso (ver foto) (Bassi Labarrera, 2008, p. 60).

+1957

“Alex Acosta, ‘el Muñecón’, hijo del maestro Rafael Acosta, fue la persona que lo introdujo en el mundo del jazz, cuando se sentaba a escuchar los discos de Charlie Parker, Cannonball Adderley, Glenn Miller, Benny Goodman, que le llegaban a Muñecón Acosta de los Estados Unidos” (Bassi Labarrera, 2011, p. 84).

1960

Tras la muerte de Jorge Rafael Acosta, se traslada a Medellín en donde vive su madre con Licho Almario.

Ingresa a estudiar en Bellas Artes con el maestro Gabriel Uribe.

Conforma el grupo Los Bachilleres del Ritmo.

1964

Se traslada a vivir a Bogotá con Alex Acosta, y toca en la orquesta “del panameño Marcos Gilkes en un show radial de la emisora Nuevo Mundo” (Bassi Labarrera, 2011, p. 84).

1965

Integra el grupo El Combo Di Lido, conformado por su padrastro Licho Almario. Interpreta como solista en los intermedios de la Orquesta Italian Jazz, de Medellín, en la que su padrastro trabajaba. “Allí fue que me entró la atracción por la música americana”, reconoce (Bassi Labarrera, 2008, p. 61).

1965

Viaja a USA, a Miami, con la orquesta Cumbia Colombia, con la que ya había grabado dos discos.

-+1966

Retorna a Barranquilla a trabajar con Antonio María Peñaloza, quien lo trató “como a un hijo” y lo tomó como su pupilo (Bassi Labarrera, 2008, p. 62).

Con Antonio María Peñaloza viaja a trabajar a San Andrés por una temporada. Allí se inicia en la improvisación, con temas como “Begin the Beguine”.

1968

Graba con varios artistas. Entre ellos Lucho Campillo, y la agrupación Los Gavilanes de la Costa.

Viaja a USA. Inicialmente a Miami y luego a Texas.

Graba su primer disco en USA con el Justo Almario Quintet, los temas “O Barquinho” (A. Menendez) y “No” (Armando Manzanero). Disco de 78 rpm con una canción por lado.

1969

Aplicó y obtuvo una beca para estudiar música en el verano en Berklee School of Music (Boston).

1969

Hace una gira de un mes como saxofonista de la orquesta de Duke Ellington. A raíz de esto obtiene beca en Berklee para la carrera completa.

1971

Entra al grupo de Mongo Santamaría y por tanto culmina sus estudios en Berklee (graduándose como arreglista y compositor) y se traslada a Nueva York.

1973-1976

Graba 4 discos con el grupo de Mongo Santamaría, ejerciendo también como director: Fuego (1973, Vaya Records), Live at Yankee Stadium (1974, Vaya Records), Afro-Indio (1975, Vaya Records) y Ubane (1976, Vaya Records).

1974

Graba 3 temas con Dom Salvador, en el disco Brazilian Adventure de Hermeto Pascoal.

1976

Graba el tema Cumbia Típica (arreglo de José Madrid), con Mongo Santamaría en el disco Ubane, de Mongo & Justo.

Sale del grupo de Mongo Santamaría.

1976-1979

Integra el grupo Ubiquity, de Roy Ayers, con quienes graba varios discos, entre ellos *Vibrations* (1976, Polydor – PD-1-6091), *Lifeline* (1977, Polydor – 2417 308), *Let's Do It* (Polydor – PD-1-6126) y *Fever* (1979, Polydor – PD-1-6204).

1978 Se radica en Los Ángeles (Bassi Labarrera, 2008, p. 60).

1979-1981

Integra el grupo de Freddie Hubbard.

1980

Graba en el disco *Music of Many Colors*, de Fela Kuti y Roy Ayers (Celluloid).

1981

Ingresa al grupo Koinonia, junto a Abraham Laboriel, Álex Acuña, y el guitarrista brasileiro Ricardo Silveria. Reemplaza allí a John Phillips (Bassi Labarrera, 2008, p. 63).
Se hace Cristiano.

1981

Publica su primer LP a su nombre: *Interlude*, con el sello Uno Melodic Records, de Roy Ayers, grabado el año anterior (1980).

1983

Graba en el disco *More Than a Feeling*, de Koinonia.

1984

Publica con el grupo Koinonia el disco *Celebration*.

1985

Publica su disco *Forever Friends* y con Koinonia el disco *Frontline*.

1987

Publica su disco *Plumblin*.

1989

Se presenta en el segundo Festival de Jazz del Teatro Libre con su quinteto.
Publica el disco *Family Time*.

1992

Participa en el Festival de Jazz del Teatro Libre (lo anuncian como grupo de USA). Publica el disco *Heritage*.

1992

Se integra al Newport Jazz Festival Tour, organizado por George Wein.

1993

Se presenta en el festival Jazz Bajo la Luna, en Cartagena.

Graba 5 temas en el disco Master Session Vol. I, de Cachao López, Ganador del Premio Grammy por Best Tropical Latin Album, en 1994.

1995

Graba 5 temas del disco Master Session Vol. II, de Cachao López, nominado al Premio Grammy por Best Tropical Latin Album.

Participa en el Festival de Jazz del Teatro Libre.

Graba algunos temas en el disco de Latin Jazz titulado Encuentro de Leyendas, del vibrafonista barranquillero Jorge Emilio Fadul (Pimienta producciones, Barranquilla).

1995

Realiza gira de conciertos por varias ciudades del país, con un ensamble de músicos colombianos: Martignon al piano, Arnedo en el saxo, Guillermo Guzmán en el bajo, y Memo Acevedo en la batería.

1996

Realiza concierto en Barranquilla en el Teatro Amira de la Rosa, antes de ir a Sincelejo por un homenaje a su nombre.

1997

Se presenta en el primer festival Barranquijazz, en compañía, entre otros, de Eddy Martínez y Luis Perico Ortiz.

2000

Realiza concierto en Barranquijazz con Francisco Aguabella, Al Mackibbon y un trombonista de apellido Smith.

Recibe una distinción del Ministerio de Cultura de Colombia, entregada por la viceministra en el Country Club de Barranquilla.

2003

Se presenta con la orquesta local Kalamary Big Band en Cartagena y Sincelejo.

2006

Se presenta en concierto en Barranquijazz, en cuarteto.

2008

Realiza un concierto con la orquesta local Caribe Big Band en Cartagena y Sincelejo

Se vincula como profesor de saxofón en UCLA.

2. ANTONIO ARNEDO

Nombre completo: Antonio Enrique Arnedo González

1932

El 2 de septiembre nacen sus padres. Julio César Arnedo Padilla, en Turbaco, Bolívar, y Amada González, en Riobamba, Ecuador.

1940-1950

Su padre Julio toca en importantes agrupaciones del Caribe como la Orquesta A Número Uno, de Pianeta Pitalúa.

Su padre hace parte de una agrupación musical familiar en Turbaco, conocida informalmente como “Los Arnedo”.

1951

Su padre se muda a vivir a Bogotá el 11 de septiembre.

1962

Nace su hermano Tico, flautista y saxofonista.

1963

Nace en Bogotá Antonio Enrique Arnedo González, el 11 de febrero.

1972

Su hermano Tico ingresa al Conservatorio de la Universidad Nacional.

1974

Ve en vivo, en Espectaculares JES, al grupo de Ellis Regina. Fue acompañando a su padre quien tocó en la orquesta de Mario Gareña. Dicho concierto lo marcó para siempre.

1975

Su hermano Tico participa en un disco de Joe Madrid, aunque no figura en los créditos (Aguilera et al., 2010, p. 73).

1976 Antonio interpreta la flauta dulce en un conjunto musical familiar con tres de sus siete hermanos. El conjunto se llama Sexteto de Música de Cámara: Julio Arnedo (clarinete), Luis Raúl (guitarra), Antonio Arnedo (flauta dulce), Tico Arnedo (flauta travesa), Mauricio Nasi (arpa), Eduardo Carmargo (piano) (Aguilera et al., 2010, p. 73).

+1977

Interpreta la flauta dulce en el Sexteto de Música de Cámara, del que también hacían parte sus hermanos Julio, Luis Raúl y Tico (Aguilera et al., 2010, p. 73).

+1981

Inicia estudios de geología en la Universidad Nacional de Bogotá.

1982

Compró su primer saxofón.

1984

Interpreta el saxofón tenor en el disco *Macumbia* (de Francisco Zumaqué, en discos Fonosema), cuyo tema homónimo es “considerado por muchos el primer tema de jazz colombiano” (*Francisco Zumaqué, 30 años del legendario “Macumbia”*, 2014).

+1984

Integra el grupo Boranda, del bar La Pola, junto a Juan Vicente Zambrano, Bernardo Ossa, Alejo Restrepo, Lisandro Zapata, Satoshi Takeishi y Gustavo Gallo. Repertorio: Chick Corea, Herbie Hancock, y temas propios. Era “el único grupo de jazz contemporáneo” (Aguilera Castro, 2014, p. 118).

Realiza su primera composición: “caminando juntos” (Tiempo, 1992).

Hace parte del cuarteto de Oscar Acevedo, con Lisandro Zapata y Satoshi Takeishi.

1985

Se presenta con el grupo de Oscar Acevedo en el Teatro Colsubsidio.

+1985

Hace gira por Colombia con Oscar Acevedo en un ensamble grande, repertorio estilo GRP.

1986

Graba el primer disco a su nombre, titulado *Antonio Arnedo en vivo*, producción inédita y de la cual no se conservan copias.

1987

Concierto en Barranquilla, Teatro Amira de la Rosa, con el grupo de Oscar Acevedo (piano), Arnedo en el saxo, Gustavo Erazo en el bajo, y Germán Sandoval en la batería.

1987-1991

Hizo parte de orquestas de bares y discotecas importantes, entre ellas la orquesta de salsa Mamboré, del sitio Ramón Antigua; y una orquesta con similares integrantes en el sitio La Cabaña (Aguilera Castro, 2014, p. 134).

1988

Hace parte del grupo Vox Populi, con Oscar Acevedo y Gabriel Rondón.

Entra a recibir clases de música en la Pontificia Universidad Javeriana, con Guillermo Gaviria.

1989

Se presentó en el segundo festival de jazz del Teatro Libre con el grupo Vox Populi.

1991

Es seleccionado para participar en un concurso de saxofonistas, en Washington, del Thelonious Monk Jazz Institute y el Smithsonian Institute, en el cual participaron más de 700 intérpretes, y quedó de finalista.

Obtiene beca para estudiar en Berklee College of Music en Boston.

1992

Se presenta con su grupo de jazz en el Auditorio Getsemaní del Centro de Convenciones de Cartagena.²⁴⁷

Ingresa a estudiar a Berklee en el programa Performance, como saxofonista tenor.

1993

Graba saxofones y gaita en el disco *Clásicos de la Provincia*, de Carlos Vives.

1994

Se gradúa con honores de Berklee School of Music, Boston.

1995

Realiza concierto en Nueva York con su grupo, en el marco de los 50 años de la ONU.

Realiza gira de conciertos por las principales ciudades del país, con el ensamble Encuentro de Jazzistas Colombianos, conformado por Antonio Arnedo y Justo Almarino en los saxofones, Héctor Martignon en el piano, Guillermo Guzmán en el bajo, y Guillermo Acevedo en la batería. Su presentación en Bogotá fue en el marco del Festival de Jazz del Teatro Libre.

Graba *Travesía*, con un formato que incluía piano, pero no queda satisfecho con el resultado y no lo publica.

1996

Participa nuevamente en el Festival de Jazz del Teatro Libre.

Graba saxofones en tres temas del disco *Como un libro abierto*, del pianista de jazz colombiano Oscar Acevedo (Díscolo Producciones, CDM 009601).

Graba el disco *Travesía*, con su cuarteto, considerado el inicio de las NMC. En el texto acompañante se describe el disco como la primera incursión seria en jazz colombiano.

Grabado en los estudios System Two, Brooklyn, Nueva York.

Realiza conciertos por todo el país lanzando el disco.

1997

Graba y lanza el disco *Orígenes*, discos MTM.

1998

Graba y lanza el disco *Encuentros*, discos MTM.

²⁴⁷ Cuarteto integrado, además de Arnedo, por Bernardo Ossa, piano; Alfonso Robledo, bajo; Germán Sandoval, batería. Interpretaron Óleo (Sonny Rollins), A Child is born (Thad Jones), Recordame (Joe Henderson), Oda a Cartagena (Antonio Arnedo), Antropology (Charlie Parker), What's New (Kern), "La levedad y el peso" (Arnedo), Be bop (Parker), Partido Alto (Betrami) y El Carretero (Portabales) (Muñoz Vélez, 2007, p. 112).

1999

Hizo parte del proyecto de teatro y música *Palabra última*, dirigido por Nicolás Buenaventura Vidal. Obtuvo un premio por dicha musicalización.

Graba el disco *Vacío y Realidad*, en dueto con César López, discos MTM.

2001

Graba y lanza el disco *Colombia*, producción independiente, licenciado por discos MTM.

Ingresa como docente a la Universidad Nacional de Colombia.

Discografía a su nombre

DISCOGRAFÍA DE JUSTO ALMARIO A SU NOMBRE					
AGRUPACIÓN	DISCO	AÑO	TEMA	COMPOSITOR	INSTRUMENTO
Justo Almario Quintet	Justo Almario Quintet	1967	O Barquinho (Little Paper Boat)	A. Menendez	Saxo tenor
			No	Armando Manzanero	Saxo tenor
Justo Almario	Interlude	1981	Interlude	Roy Ayers	Saxo tenor
			Seventh avenue	Justo Almario	Saxo tenor
			I'm the one that loves you	Justo Almario	Saxo tenor
			Sho you right	Roy Ayers	Saxo tenor, saxo soprano
			Sir John	Justo Almario	Saxo soprano
			Aquarian mood	Roy Ayers	Saxo tenor
Justo Almario	Forever Friends	1985	Beautiful	Jimmy Tanaka, Justo Almario	Saxo soprano
			Song for Lea	Justo Almario	Saxo tenor
			Forever Friends	Justo Almario	Flauta
			Siciliano	Jimmy Tanaka, J. S. Bach	Saxo soprano
			Sharing	Jimmy Tanaka	Lyricon
			Skiping Pebbles	Justo Almario	Lyricon, flauta
			To the prise	Justo Almario	Saxo soprano
			My Love	Jimmy Tanaka, Dave Grusin	Flauta
Justo Almario	Plumbline	1987	Naíma y Jazmín	Justo Almario	Saxo tenor
			The plumbline	Justo Almario	Saxo soprano
			Again	Justo Almario / Steve Thorton	Flauta
			River of life	Justo Almario	Saxo tenor
			Prelude	Jimmy Tanaka	Saxo soprano
			Andeando	Justo Almario	Flauta
			Tawny Noel	Justo Almario	Saxo tenor
			Tesoros	Jimmy Tanaka	Saxo soprano / flauta
Receiving	Justo Almario	Flauta			
Justo Almario	Family time	1989	Seventh avenue	Justo Almario	Saxo tenor
			Morning goodness	Justo Almario	Saxo tenor
			Jugando	Guillermo Guzmán	Saxo soprano
			To the max	Justo Almario	Saxo soprano / flauta
			Abrazos y besos	Justo Almario	Flauta
			Smiles ahead	Justo Almario	Saxo soprano / Saxo tenor
			Quiet wind	Justo Almario	Lyricon
			Rumbon	Jimmy Tanaka	Saxo tenor
Welcome	Justo Almario	Saxo tenor			

Justo Almario / Abraham Laboriel	Justo Almario y Abraham Laboriel	1995	To him who sits on the throne	Debbye Graafsma	Saxo tenor
			God is able	Harlan Rogers	Saxo tenor
			Medley: More Love to Thee/Jesus Loves Me, This I Know/We Worship You	Public domain	Saxo tenor, saxo soprano
			He is exhalted	Twila Paris	Flauta
			I will bless the lord	Frank Hernández	Soprano sax
			Yahweh	Abraham Laboriel, Sr.	Saxo soprano
			Medley: Give Thanks/Grateful Heart	Justo Almario / Harry Smith	Clarinete / Saxo soprano
			Amor, alegría, paz (love, joy, peace)	Justo Almario	Saxo soprano
			Righteousness, Peace And Joy	Helena Barrington	Flauta
			Times of refreshing	Don Harris / Martin Nystrom	Flauta
			Celebrate Jesus	Gary Oliver	Saxo tenor
			Imago Dei (The image of God)	Abraham Laboriel, Sr.	Saxo tenor
Justo Almario	Count me in	1995	In your dreams	Oskar Cartaya	Saxo tenor
			May the words	Justo Almario	Saxo tenor
			You bring the sun out	Jessy Dixon / Tom Snow	Saxo tenor
			Count me in	Justo Almario	Saxo tenor
			Set free	Jimmy Tanaka	Soprano sax
			There's another way	Alex AI / Justo Almario	Saxo soprano
			Ofrenda	Justo Almario	Saxo soprano
			For Barbara	Justo Almario	Saxo tenor / Flauta
			Sabana	Guillermo Guzmán	Flauta
			A new song	Justo Almario	Saxo soprano
			Mouthpiece	Justo Almario	Flauta
Justo Almario / Marcos Ariel	Soul Song	1998 (engineered May 1995)	Folk Ballet	Marcos Ariel	Saxo soprano
			One note samba	Antonio Carlos Jobim	Flauta
			Heart talk	Marcos Ariel	Saxo soprano
			Offering	Justo Almario	Saxo alto
			Paz	Justo Almario	Saxo soprano
			Street dance	Justo Almario / Marcos Ariel	Flauta
			Again	Justo Almario / Steve Thorton	Saxo tenor
			Quiet wind	Justo Almario	Flauta
			Choro voador	Marcos Ariel	Saxo alto
Soul song	Justo Almario	Saxo tenor			

Justo Almario	Bongó de Vangogh	2002	Five	Bill Evans	Clarinete
			Salvation Army	Justo Almario	Soprano y tenor sax
			Canção do Sal	Milton Nascimento	Clarinete
			El madero	Alex Acuña y Abraham Laboriel	Flauta
			Bongó de Van Gogh	Justo Almario	
			Findlandson	José Cortés	Saxo alto
			Quítate de la vía Perico	Juan Hernández	Flauta
			Vine a bailar	Harry Kim y Thania Sanz	Saxo tenor
			Historia de un amor	Carlos E. Almarán	Clarinete
			Suena trombón	Justo Almario	
			Júbilo	Luis Conte, Alex Acuña, Michito Sánchez	Saxo tenor
Justo Almario	Love thy neighbor	2004 (Marzo 18 y 25)	Love thy neighbor	Harry Revel	Saxo tenor
			Dysfunctional	Justo Almario	Saxo alto
			Salvation army	Justo Almario	Saxo tenor
			Bebop drive	Justo Almario	Saxo tenor
			Jubilation	Jnior Mance	Saxo tenor
			Born to love	Justo Almario	Saxo tenor
			Mali	David Ornette Cherry	Saxo tenor
			We are one in the spirit	Peter Scholte	Saxo tenor
Justo Almario and Marcos Ariel	Jacaranda	2014	Banana Baiao Blues		Saxo soprano
			Praderas		Saxo soprano
			Justo's avenue		Saxo tenor
			Kendall's here		Flauta
			A child is born		Saxo soprano
			Jacaranda		Clarinete
			Valse para sofia		Ninguno
			Setembro		Saxo tenor
			Mas como tú		Saxo tenor

DISCOGRAFÍA ANTONIO ARNEADO A SU NOMBRE					
AGRUPACIÓN	DISCO	AÑO	TEMA	COMPOSITOR	INSTRUMENTO
Antonio Arnedo	Travesía	1996	La chiva	Antonio Arnedo	Saxo tenor
			Andanzas	Antonio Arnedo	Saxo soprano
			Clarinete solo	Antonio Arnedo	Saxo soprano
			Cada día	Antonio Arnedo	Saxo soprano
			Mi Buenaventura	Petronio Álvarez	Saxo alto
			El ciclo	Antonio Arnedo	Saxo tenor
			El pescador	José Barros	Saxo soprano
			A winter view	Antonio Arnedo	Saxo soprano
Antonio Arnedo	Orígenes	1997	La visión	Antonio Arnedo	Saxo soprano
			Canto Waunana	Tradicional	Ninguno
			El origen	Antonio Arnedo	Saxo soprano
			El encuentro (parte 1)	Tradicional	Flauta caucana
			El encuentro (parte 2)	Antonio Arnedo	Saxo soprano
			Velo que bonito [Bunde de San Antonio]	Tradicional	Saxo soprano
			Suspendido en el tiempo	Antonio Arnedo	Saxo soprano
			Ritual	Tradicional	Saxo tenor
			La ofrenda	Antonio Arnedo	Saxo tenor
			El llamado	Antonio Arnedo	Saxo tenor
Ancestral	Tradicional	Saxo soprano			
Antonio Arnedo	Encuentros	1998	Julius	Antonio Arnedo	Saxo tenor
			Fiesta en corraleja	Rubén Darío Salcedo	Saxo alto
			Bunde tolimense	Alberto Castilla	Saxo soprano
			A "San Pelayo"	Antonio Arnedo	Saxo alto
			El puente	Antonio Arnedo	Saxo soprano
			El trazo	Antonio Arnedo	Saxo soprano
			Fiesta en corraleja (variación Jairo Moreno)	Alberto Castilla	Saxo soprano
			Jugando con el tiempo	Antonio Arnedo	Saxo soprano
			A las llanadas	Antonio Arnedo	Ninguno
			A la espera	Antonio Arnedo	Saxo soprano
Procesión	Antonio Arnedo	Saxo soprano			
Antonio Arnedo & César López	Vacío y realidad (Dos Cds)	1999	Vacío	Antonio Arnedo y César López	Saxo soprano
			Abismo	Antonio Arnedo y César López	Saxo soprano
			Espejo	Antonio Arnedo y César López	Saxo soprano
			La casa	Antonio Arnedo y César López	Saxo soprano
			Dos puertas	Antonio Arnedo y César López	Saxo soprano
			La tercera realidad	Antonio Arnedo y César López	Saxo soprano

Antonio Arnedo	Colombia	2001	Alegre	Antonio Arnedo	Saxo soprano
			El duende	Antonio Arnedo y Satoshi Takeishi	Ninguno
			Dibujo	Antonio Arnedo	Saxo soprano
			Río Blanqueño	Tradicional	Flauta caucana
			Salú	Antonio Arnedo	Saxo soprano
			El viaje	Antonio Arnedo	Saxo soprano, gaita hembra
			Triste alegoría (piano)	Antonio Arnedo	Piano
			Pasillo lento	Antonio Arnedo	Saxo soprano
			Variación del Río Blanqueño	Tradicional	Flauta caucana
			Cumbia Cienaguera	Andrés Paz Barros	Saxo soprano
			Suspendido	Antonio Arnedo	Saxo soprano
			El viaje	Antonio Arnedo	Gaita hembra
			Destello	Antonio Arnedo	Saxo soprano
			Triste alegoría	Antonio Arnedo	Saxo soprano
			Hurí	Tradicional	Saxo soprano
Dibujo	Antonio Arnedo	Saxo soprano			
Antonio Arnedo	Hay otra orilla	2006	Acariciando el agua	Antonio Arnedo	Saxo soprano
			Pasillo lento	Antonio Arnedo	Saxo soprano
			Hay otra orilla	Antonio Arnedo	Saxo soprano
			La luz de las seis	Antonio Arnedo	Saxo soprano
			Cashí (canto a la luna de río)	Antonio Arnedo	Saxo soprano
			El ritual de los hilos	Antonio Arnedo	Saxo soprano
			El ciclo	Antonio Arnedo	Saxo soprano
			Enrique sido	Antonio Arnedo	Saxo soprano
Ardiendo desde afuera	Antonio Arnedo	Saxo soprano			
Antonio Arnedo, Brian Wilson, Dominic Duval	Border Crossing	2007 (noviembre 17)	Fee Fi Fo Fum	Wayne Shorter	Saxo soprano
			March to peace	Arnedo/Duval/Willson	Saxo soprano
			D minor	Arnedo/Duval/Willson	Saxo soprano
			In a sentimental mood	Duke Ellington	Saxo soprano
			All booze	Arnedo/Duval/Willson	Saxo soprano
			Dibujo	Antonio Arnedo	Saxo soprano
			Morning sun	Arnedo/Duval/Willson	Saxo soprano
			Border crossing	Arnedo/Duval/Willson	Saxo soprano
			Prelude to freedom	Arnedo/Duval/Willson	Saxo soprano
Equinox	John Coltrane	Saxo soprano			
Sam Farley / Antonio Arnedo	Home	2015	Home	Sam Farley	Saxo soprano
			Dibujo	Antonio Arnedo	Saxo soprano
			Bambusillo	Sam Farley	Saxo soprano
			Frágil	Antonio Arnedo	Saxo soprano
			Dim	Sam Farley	Saxo soprano
			Aria o Noma	Sam Farley	Saxo soprano

Antonio Arnedo, Benjamin Taubkin, Joao Taubkin, Sergio Reze	Fronteiras imaginarias Colombia Brasil	2015 (Relanzado en 2018)	Benjamim	Antonio Arnedo	Saxo soprano
			Festa	Benjamim Taubkin	Saxo soprano
			Antonia	Antonio Arnedo	Saxo soprano
			Mantendo a Fé	Benjamim Taubkin	Saxo soprano
			Hanna	Antonio Arnedo	Saxo soprano
			Mariana	Antonio Arnedo	Saxo soprano
Antonio Arnedo + Hugo Candelario	Soplo de Río	2018 (enero 29 a febrero 2)	Soplo de río	Antonio Arnedo y Hugo Candelario	Saxo soprano
			Oye	Hugo Candelario	Saxo soprano
			Llano y Chonta	Hugo Candelario y Antonio Arnedo	Saxo soprano
			Aguabajeando	Hugo Candelario y Antonio Arnedo	Saxo soprano
			El cuento de Lucía	Antonio Arnedo	Saxo soprano
			La huella	Antonio Arnedo	Saxo soprano
			Sendero a Naya	Antonio Arnedo	Saxo soprano
			Niebla	Antonio Arnedo	Saxo soprano