

# Curupira y las nuevas músicas colombianas (NMC): una lectura desde los estudios culturales

---

FECHA DE RECEPCIÓN: 4 de febrero  
FECHA DE APROBACIÓN: 2 de abril  
Pp. 11-24

*Por:*  
*Aidaluz Sánchez Arismendi.\**

## RESUMEN

Desde el año 2000, han surgido diferentes grupos musicales, especialmente bogotanos amparados bajo la sombrilla de las llamadas nuevas músicas colombianas (NMC). Un grupo en particular, es reconocido como uno de sus pioneros: Curupira. Este artículo analiza, desde la mirada de los estudios culturales, la manera en que Curupira se relaciona con: la circulación, las formas de conocimiento y aproximación musical, la utilización de nociones espacio- temporales y la idea de nación, ámbitos en los que se evidencia la presencia de discursos dominantes, pero a la vez se identifica el surgimiento de otras rutas creativas. Aspecto importante en la transformación de la música colombiana.

## ABSTRACT

Since 2000, a contemporary style of music has emerged and gained force, referred to as “New Colombian Music”. One group in particular has been merited in pioneering this particular style of music: Curupira. This article analyzes (with ‘cultural studies’ perspective) how Curupira relates itself to the following themes; different genres of music; its musical approaches and background; the application of their musical backgrounds; and the idea of cultural identity. Within these themes dominant discourses arise, but they also identify an emergence of other creative paths that are transforming Colombian music.

---

\* Magíster en Estudios Culturales Universidad Nacional. Socióloga Universidad Santo Tomas. Catedrática Universidad Central y EAN

## 1. INTRODUCCIÓN

Las reflexiones que se presentan a continuación son el resultado de la investigación realizada en la Maestría de Estudios Culturales de la Universidad Nacional. Se presenta brevemente el marco en el que surgió el interés investigativo, algunas cuestiones teórico-metodológicas, para dar paso a las reflexiones que suscitaron dicho proyecto.

Una constante en la configuración de la música ha sido la necesidad de hacer uso de diferentes géneros para el surgimiento y transformación de la dinámica musical. Así el encuentro de sonoridades en todo el mundo, cada vez es más constante, gracias a los procesos de aceleración de la circulación musical y de la versatilidad de los músicos, que ya no se centran solamente en un estilo.

En los albores del 2000 y sus años consecutivos, fueron emergiendo en la escena musical bogotana agrupaciones como La Revuelta, Curupira, Mojarra Eléctrica, Pernet, Chocquibtown, Bomba Estéreo, Tumbacatre, Primero mi Tía, entre otros, que se inclinan como Curupira, por hacer uso de diversas sonoridades. Este grupo musical bogotano surge en el 2000 proponiendo un diálogo entre diferentes sonoridades del rock, el jazz, el funk, la cumbia, el porro, currulao, música indostaní, entre otros. Dentro de esta emergencia, es interesante notar el particular tránsito que varias

agrupaciones bogotanas de esta década, logran realizar por denominaciones como jazz, fusión, nuevas músicas colombianas (de aquí en adelante NMC), world music, música popular urbana, entre otras, aspecto que ha llamado la atención de músicos e investigadores. ¿Qué es lo nuevo de estas músicas? o ¿Qué es lo que llama particularmente la atención de esta emergencia musical? Se ha resaltado que estas músicas permiten la reivindicación de músicas olvidadas y excluidas (Rojas, 2005; Vera, 2005), así como apartarse del canon de música colombiana referida a músicas de diferentes regiones del país (en especial al canon del bambuco como música nacional) (Arenas, 2007ab), y de allí su aparente catalogación como nuevas. Igualmente, a estas nuevas músicas se les ha atribuido su carácter alternativo en el mercado por la reivindicación de lo local, de autenticidad y novedad, a pesar de su constante pugna con las estandarizaciones que se exigen en la industria musical (Arango, 2002). De este modo, las llamadas NMC, al parecer, replantearían no sólo formas de circulación, sino el modo de conocer diferentes complejos musicales y hacer uso de ellos, de la reconfiguración de nociones espacio-temporales asociadas a las músicas y de identificación con comunidades como la nacional.

Dentro de este panorama nació el interés de analizar un poco más ese *boom* musical,

centrándonos en los discursos que sustentan la práctica musical, específicamente los relacionados con los conocimientos que se generan en el ámbito de la creación y la circulación, identificando cómo estos pueden constituirse en discursos dominantes

o emergentes, cómo son utilizados para realizar inclusiones y exclusiones a nivel musical y a partir de ello entender, las relaciones de poder, sabiendo que el poder es tanto restrictivo como habilitante.

## 2. ALGUNAS CUESTIONES METODOLÓGICAS Y TEÓRICAS.

Teniendo en cuenta que este movimiento, al que nos referimos se transformaba constantemente, evidenciado principalmente por el surgimiento de diferentes maneras de denominación por parte de disqueras, festivales, revistas, programas radiales, entre otros, se delimitó el trabajo investigativo a través de un estudio de caso para asumirlo como eje y así tener un criterio para la selección de instituciones y agentes a tener en cuenta en la investigación, es decir que tuvieran relación directa con el grupo seleccionado.

Nos centramos en Curupira, por identificar en él un paso por diferentes categorías y escenarios musicales: festivales de jazz, world music, folclor, fusión, entre otras; característica camaleónica que hacía interesante el análisis de esos tránsitos, teniendo en cuenta que la categorización musical es una actividad social relevante tanto para efectos de mercadeo y acceso (escenarios a los que pueden apuntar sea festivales, bares, concursos y la manera en que deben ser promocionados en dichos

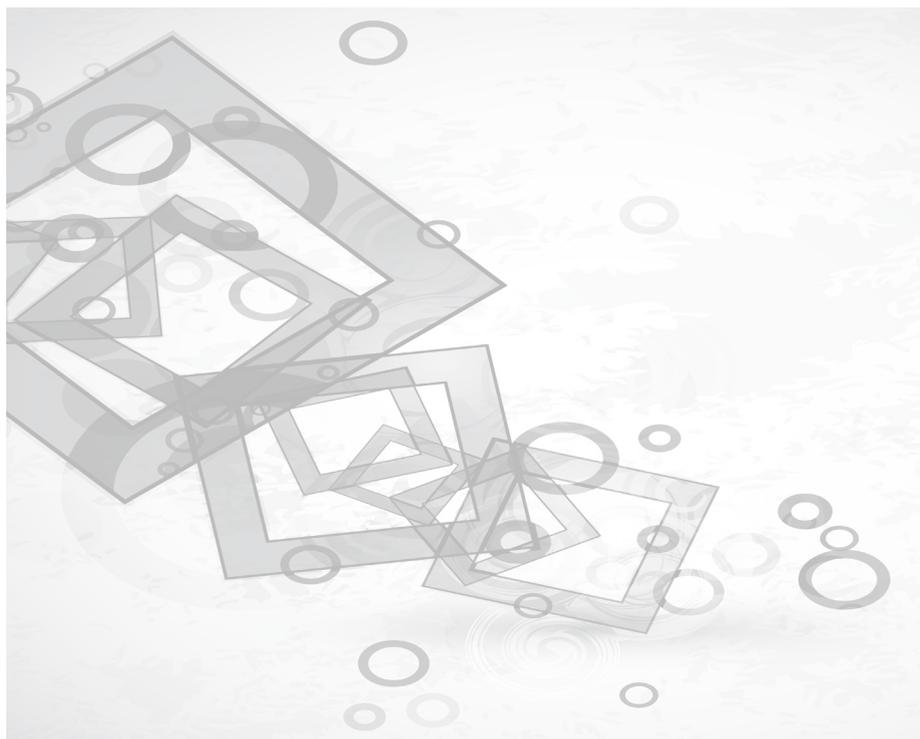
espacios; ubicación en una disco tienda, entre otros) así como para la distinción entre sus pares músicos. Igualmente, esta agrupación es considerada por varios músicos e instituciones encargadas de la difusión musical bogotana, como uno de los grupos pioneros de este movimiento.

En cuanto a la mirada teórica se entiende por prácticas discursivas el “conjunto de reglas anónimas, históricas, siempre determinadas en el tiempo y el espacio que han definido en una época dada, y para un área social, económica, geográfica o lingüística dada, las condiciones de ejercicio de la función enunciativa” (Foucault, 1972:198). De este modo, las prácticas discursivas se diferencian de la capacidad de las personas de expresar ideas mediante la construcción de frases gramaticales, pues va referido a un discurso que el ser enunciado tiene efectos reales y tangibles en la configuración del mundo. Es decir, sustenta los modelos de vida, perspectivas y entendimiento de la realidad que convierten el discurso en una práctica, en un hacer.

En cuanto al carácter anónimo de estas reglas, se refiere al resultado de un proceso de naturalización, a través de actores sociales ubicados histórica y socialmente, en formas de generar conocimiento, que inciden en los modos de hacer de los sujetos. Así, por ejemplo, que los músicos perciban su música comoailable o no, responde a unos discursos ya configurados e instaurados a lo largo de la historia, sobre la funcionalidad y estética de la música, relacionados con el lugar del músico como sujeto creativo.

En cuanto al poder, es entendido como una “red productiva que atraviesa todo el cuerpo social” (Foucault, 1999:48). Esto quiere decir, que el poder se hace presente en la producción de relaciones

sociales de manera transversal. Lo interesante es indagar el cómo esta red genera determinadas relaciones sociales. Relaciones que son las que permiten entender el modo en que se produce y reproduce el cuerpo social. Por tanto, las dinámicas y prácticas de poder que se presentan a nivel micro como macro se retroalimentan en doble vía, a través de diferentes prácticas o dispositivos que transforman la vida cotidiana. Así por ejemplo, la propuesta que tienen los músicos que sobrepasa las limitantes de los géneros musicales obliga a las entidades a adecuar las categorías que tienen para los concursos o festivales y a su vez las agrupaciones adecuan su repertorio y explicación de sus músicas de acuerdo al festival al que se presentan.



### 3. ¿QUÉ SE PUEDE DECIR ENTONCES DE CURUPIRA Y LAS PRÁCTICAS DISCURSIVAS ENCONTRADAS?

Las reflexiones se presentan entorno a cuatro ejes: la circulación musical, las formas de conocimiento; las relaciones espacio temporales en la música y la identificación con la idea de nación.

#### 3.1 Circulación musical

Esta se refiere a la relación que establece el grupo musical (y su propuesta) respecto a los circuitos de circulación a los que quiere y puede acceder. Es decir, los modos en que dan a conocer su producción musical, las denominaciones musicales con las que se asocia y la interrelación que establecen con otras propuestas musicales. A través de estas relaciones entre los diferentes actores inmersos en la circulación musical, se configuran y transitan juicios de valor, conocimientos sobre la música y sus diferentes componentes.

En el ámbito de la producción y la difusión de las músicas en Bogotá, los elementos de definición musical se asocian a variables de: lugar, tiempo, público, circuitos de circulación, usos y prácticas sociales, y características de las músicas. A pesar de que en teoría, las denominaciones permitirían una fácil clasificación de las propuestas sonoras, las transformaciones en el uso de estas implican que el mapa no sea tan claro. Igualmente, la dinámica de la creación musical conlleva a que las

músicas difícilmente puedan ser denominadas de una única manera. En ese orden, el desdibujamiento de los límites de cada una de dichas denominaciones es la regla y no la excepción.

Acogiendo los planteamientos de Ochoa (2009) cuando músicas locales como la música de gaitas y de marimba de chonta, utilizadas por Curupira, cambian los referentes relacionados con un pueblo y un lugar geográfico determinado, han transformado la manera de clasificar las músicas. Este proceso ha implicado que las asociaciones de las músicas con un tiempo, un público, determinados circuitos en que puede transitar, los usos sociales que se asocian a ella, se transformen. En este contexto, para el músico el tránsito entre las denominaciones no es visto como un problema a solucionar, por el contrario el uso de las denominaciones es estratégico. Es así como *Curupira* se posiciona como un mecanismo de prácticas subalternas, el ser casi lo mismo pero diferente (Bhabha, 2002), para ubicarse respecto a la circulación. Así pues, para poder participar en los festivales tradicionales los curupiros verán la necesidad de realzar el uso de instrumentos como la marimba, la gaita y el tambor alegre y será menos llamativo destacar el serialismo y las influencias de compositores como Messiaen, o los elementos de música indostaní, presentes en su propuesta musical. En este sentido,

el modo en que ellos quieren mostrarse, teniendo en cuenta el modo en que son vistos por otros (organizadores de festivales, periodistas, comentaristas de radio, etc.) les será útil para acentuar características de sus músicas y poder insertarse en un mercado musical. Este modo de resaltar o no ciertos aspectos se convierte en su estrategia discursiva, para transitar en los efectos de verdad de las clasificaciones por géneros musicales. Así, este tipo de grupos cuestionan las formas de conocimiento que han pretendido establecer límites claros y precisos sobre qué es el jazz, qué es el rock, lo colombiano, qué puede considerarse como música comercial; y nos ayuda a preguntarnos sobre las valoraciones y conocimientos que se han hegemónizado y han determinado lo que puede considerarse dentro de cada categoría.

Por otro lado y refiriéndonos a qué tan lucrativo puede ser una propuesta musical, en el caso de Curupira, ninguno de sus integrantes vive de este proyecto. Por tal razón cada uno de ellos tiene la necesidad (no sólo estética) sino monetaria, de tener otros proyectos que tienen salida a un mercado más amplio. Indicando de esta forma, que los músicos, para poder subsistir en las esferas musicales, deben poner su capital de conocimiento a disposición de propuestas que ellos consideran menos alternativas, y en este caso poner la función sobre la forma.

También es importante resaltar la diferencia que existe en la circulación de un mercado nacional y uno internacional. Según los curupiros y otros artistas independientes, sus propuestas musicales

serían mucho más exitosas, en términos de difusión y conversión económica si pudieran tener más aceptación de la que tienen en el extranjero. Dicha situación, expone la existencia de cánones frente a lo que es rentable y comercial, y evidencia las relaciones desiguales entre mercados extranjeros, que actúan como curadurías. Los mercados extranjeros cumplen una funcionalidad de aval, un sello de calidad, que reconoce músicas realizadas en Colombia para que posteriormente sean reconocidas en el ámbito nacional y local bogotano. Es así como en la circulación musical existen juegos de poder, pues es evidente, una relación inequitativa entre centros (por ejemplo mercados de Estados Unidos y Europa) y periferias (países tercermundistas) donde el primero tiene gran incidencia determinando la rentabilidad o calidad de un producto. De esta manera, no es casualidad que varios artistas colombianos logran tener acogida a nivel nacional luego de haber sido reconocidos en el exterior. De este modo, lo que puede sonar no muy agradable para ciertos oídos, como expresaba uno de los curupiros, no es más que parte de estas relaciones de poder, por medio de las cuales se han instaurado sonoridades aceptables para ciertos grupos sociales (para las industrias culturales, para el público consumidor y los mismos músicos, entre otros), olvidando de esta manera, que todo aquello pasa por un filtro cultural que es inmanente a la sociedad. De allí, que la percepción de ciertas músicas como más digeribles, y otras como caóticas y difíciles de seguir, son evidencia de esas construcciones y de su efectividad.

### 3.2 Formas de conocimiento musical y discursos dominantes

Para *Curupira* es necesario estandarizar las sonoridades de instrumentos como la gaita y la marimba de chonta, de acuerdo con un parámetro de afinación establecido, lo que repercute en la pérdida de determinadas sonoridades. Es necesario considerar que han existido diferentes modelos de afinación dentro de la música occidental y la no occidental. Sin embargo, el sistema temperado es el imperante frente a otros. Siguiendo el argumento de Oscar Hernández:

*La música occidental ha construido a su otra a través de la naturalización y fijación de un número reducido de prácticas y teorías musicales europeas. Autores como Pitágoras, Zarlino y Rameau sentaron las bases para una comprensión de la música, anclada en principios matemáticos y físicos, con pretensiones de universalización (Hernández, 2005:7).*

Desde esta perspectiva, el sistema temperado hace parte de entender la música como ciencia, lo que haría de ella un fenómeno totalmente cognoscible a partir de un patrón único: el europeo. Esta fijación del conocimiento (en este caso musical) desde el eurocentrismo, hace parte de la presencia de relaciones de modernidad-colonialidad, entre las músicas que responden a un canon de afinación musical y las que no (otras músicas), jerarquización que conlleva a la pérdida de sonoridades. Es en esta relación desigual entre formas de afinación, y por tanto

de formas sonoras, que se presentan relaciones de poder, pues se establece cuál es la regla con la que se mide lo aceptable sonoramente.

En cuanto a las denominaciones con las cuales se relaciona Curupira, una que llama la atención es la idea de vanguardia. A finales del 2008 y principios del 2009 en el perfil de la red social Myspace de esta agrupación, su música se definía como de Vanguardia, que para ellos significa la posibilidad de establecer un referente creativo frente a otras propuestas musicales, asociando la vanguardia con la idea de autenticidad. De tal modo, sus composiciones son evaluadas sobre todo por sus pares. Así el producto final es realizado para su satisfacción y para la consagración dentro del ámbito musical restringido, es decir donde la evaluación de sus pares músicos cobra mayor relevancia que en el ámbito comercial, donde son las ventas y programaciones dentro de las frecuencias radiales lo que se considera importante.

Continuando con la idea de vanguardia, podría hacerse un paralelo de esta idea, con algunos presupuestos que se manejan en las vanguardias musicales americanas y europeas del siglo XX. Según Estévez (2008) las vanguardias europeas y estadounidenses de principios y mediados del siglo XX se basaron y se basan, en la apropiación de lenguajes africanos y asiáticos, bajo la bandera de lo experimental. Sin embargo, estas apropiaciones generaron visiones exóticas que “fueron incorporadas como la expresión de un genio inventivo, indiscutiblemente

‘auténtico’ (Estévez, 2008:32). Esta originalidad, autoría y genialidad, como explica la autora se universalizaron en detrimento de otras, donde lo otro fue visto como exótico. Estas relaciones de identificación a partir de las diferencias culturales, están atravesadas por quien tenga la posibilidad desde un discurso dominante de definir lo otro, aquel que estableció esa mirada dominante, abre la posibilidad para mostrar lo que se constituye en el deber ser del referente universal; los otros pueden ser vistos como un todo homogéneo, relación característica del pensamiento moderno. Es importante recordar que esa definición del otro no es unidireccional. Así como ese discurso dominante construye la otredad, esa otredad también se reconstruye a sí misma. Existe entonces un proceso constante de marcación, es decir el “efecto de poder que se produce cuando un término privilegiado se sitúa en un lugar de enunciación que le permite crear a su otro nombrándolo y asignándole unas características que pretenden ser fijas” (Hernández, 2005: 20). A su vez, existe un proceso de desmarcación, que significa transformar esas marcaciones y de allí la posibilidad de movilización, de subversión y de constante construcción de las identidades. De este modo es como las identidades o los procesos de identificación, no pueden entenderse como un ente plenamente construido e independiente, que no se transforma en los espacios y en los tiempos, es más bien “un asunto de llegar a ser como de ser, que está ligado a un futuro como a un pasado” (Hall, 1999: 34).

Haciendo esta acotación, la manera en que Curupira se relaciona con la otredad, en este caso frente a las músicas y sus complejos culturales y sociales, es paradójica. Teniendo en cuenta las características enunciadas por Estévez, se puede percibir una similitud en cuanto a la idea de querer salirse de algo, de experimentar, en este caso con las diferentes referencias musicales de algunos compositores occidentales del siglo XX, ritmos e instrumentos tanto de diferentes regiones del país como de la tradición indostaní, además del rock y el funk, entre otras. Dentro de esta aproximación, debe tenerse en cuenta que para esa experimentación, el acercamiento a las músicas, por parte de los curupiros, se encuentra permeada por dos discursos dominantes frente a lo musical: por un lado el discurso académico musical, donde la mirada frente a las músicas ‘otras’ no occidentales ha sido vista como un recurso, dado el agotamiento en las mismas músicas occidentales. De allí el maravillamiento de compositores del siglo XX por conocer músicas de la India y de Asia, que se salían de todo estándar y eran vistas como exóticas.

Es incluso por estas referencias tan importantes en diferentes músicas, que algunos integrantes de Curupira vuelcan su mirada a la India. Un segundo discurso dominante, es el de entender las músicas tradicionales, desde una faceta folclórica. La folclorología, surge como disciplina en el siglo XVIII en Europa, como parte de un nacionalismo romántico, el cual buscaba realzar “saberes locales y de la tradición” (Hernández, 2005: 93) en

contraposición con un discurso moderno sobre el progreso y la razón (Miñana, 2000).

En el caso de Curupira y en unos integrantes más que en otros, podría verse que esa relación con la otredad musical, no ha sido en todos sus aspectos realizada a partir de una mirada homogeneizadora y exotizante, en la medida en que los músicos se han puesto a la tarea de conocer algunos de los diferentes complejos musicales existentes, es decir no están viendo a la gaita y la marimba solamente como instrumentos que producen sonoridades raras, sino que se han dado a la tarea de conocer la complejidad de su estructura, de sus transformaciones, de los contextos en que se practica, e igualmente del acople entre músicos, del asunto como lo llaman los músicos, así como de sus transformaciones y apropiaciones de acuerdo con las diferentes zonas de la Costa Atlántica y Pacífica, aspectos que no aparecerían en ninguna notación musical.

Sin embargo, es notable la fuerte presencia del discurso de la música como ciencia e igualmente, la idea de que la música tradicional es estática, mirada que ayuda a consolidar una idea del otro como exótico. Ahora bien, estas mismas miradas exóticas han servido como parte de la recreación y creación de las identidades en torno a las músicas. Es decir, son estas jerarquizaciones, estas formas de conocimiento que se han producido a través de los diferentes discursos analizados, las que movilizan las dinámicas sociales en torno a lo que se consideran las músicas. De esta manera, es paradójica la

adecuación de esas mismas prácticas discursivas dominantes (la universalidad musical y la música como folclor, por ejemplo) a otro tipo de discursos para reconstruir los relatos sobre las músicas, a partir de esa misma dominación. Por ejemplo; ese impulso social, temporal y estético del folclor, es apropiado y transformado, y es lo que permite que Curupira sea visto como uno de los ejemplares de transformación y apropiación sobre lo que se consideran las músicas tradicionales y las músicas colombianas, siendo esto otro elemento para ser considerado como NMC.

### 3.3 Nociones espacio-temporales y modernidad

En la música se generan asociaciones entre unos sonidos y unos espacios, así como el tiempo a los que pertenecen ciertos sonidos. Esta manera de comprensión entre la relación sonora e histórica es propia de la idea de tiempo y espacio de la modernidad. Así por ejemplo, respecto a la construcción temporal, se asignan adjetivos a las músicas y a los instrumentos (ej. Contemporánea(neos), moderna(nos), nueva, tradicional/es, de raíces/raizales, aspectos que traen consigo posicionamientos en torno a la música y el modo de entenderla. Esto evidencia que se realiza una transferencia de las diferencias culturales que pueden asociarse a un lugar, por ejemplo la noción que se tiene de lo urbano y lo rural se trasladan a ser diferencias temporales. Es decir, se asocia la música tradicional (rural/pasado) vs música moderna (urbana/progreso),

existiendo lo que Mignolo denomina ‘negación de la contemporaneidad’. De este modo las prácticas musicales tradicionales asociadas con labores del campo, son enunciadas como atrasadas, marginadas y prehistóricas. Por tanto, no son vistas como prácticas contemporáneas, como sí lo son las músicas creadas en Bogotá, a través de las cuales sus habitantes y prácticas encarnan una visión del proyecto moderno, ubicando la música en una evolución social imaginada. Esto se evidencia en el nombre de Curupira, que hace alusión al espíritu de la selva y el cual se caracteriza por tener un pie hacia adelante y otro hacia atrás según la mitología Ticuna. Para los curupiros, esta característica del espíritu selvático es visto como una manera de explicar su propuesta:

*“... Las huellas de Curupira ese caminar, que deja huellas hacia adelante y hacia atrás, nos ha servido mucho como analogía de nuestra propuesta conceptual, porque nosotros queremos hacer música contemporánea, urbana, del nuevo siglo, basándonos en nuestras raíces y tradiciones, ir hacia adelante mirando y teniendo en cuenta lo ya pasado”*  
(Monsalve, 2004, entrevista).

Aunque estas polaridades (rural/tradicional vs urbano/moderno), han sido cuestionadas por corrientes teóricas post-modernas, aún están presentes y han servido para diferenciar, unas músicas de otras. Así, aunque en Curupira se hable de procesos de mezcla, fusión, o si se quiere de hibridación, como precisamente lo evidencian las etiquetas que Curupira ha asignado a algunas de sus canciones (gaita- funk, currulao- calipso), se man-

tiene la idea de unos todos esenciales. Sin embargo, al escuchar la música de Curupira, al menos para un oído “no experto” será difícil distinguir claramente unos referentes de otros. En este sentido, su música posibilitaría desmarcar unos sonidos con determinados referentes.

### 3.4 La nación como comunidad

Hay que tener en cuenta que la nación como una comunidad, ha sido instituida hegemonícamente y como parte de un proyecto moderno, es decir, existe una idea de común unión dominante y en el proyecto nacional colombiano como de los países latinoamericanos, la idea de mezcla ha sido constante con nociones como el mestizaje y la diversidad cultural. Ahora bien, dentro de este proyecto de búsqueda de una identidad nacional, la música, como es bien sabido, ha jugado un papel protagónico pues ha ayudado a identificar cómo queremos ser vistos y referenciados por los otros.

El posicionamiento que asume *Curupira* frente a lo nacional, es dual. Encontramos por una parte la búsqueda por ubicar su música como parte de lo nacional y por otro lado, una necesidad de alejarse de ese marco para exaltar el proceso creativo de experimentación musical como algo lejano a las preocupaciones patrióticas. Aunque existen referentes a lo nacional, hay cuestionamientos dentro del grupo frente a cómo quieren identificarse, lo cual puede llevarlos a responder a un canon de nacionalidad, o si quieren

precisamente fomentar otras formas de colombianidad u otros marcos de referencia. Por tanto, no podría afirmarse del todo, que Curupira es una “música sin patria”, como expone Susana Ascensio (2004) con respecto a las músicas electrónicas, pero de alguna manera si se han cuestionado la posibilidad de dar otra mirada a la colombianidad. En este cuestionamiento juega un lugar importante la relación de la memoria con la noción de identidad, pues la producción de memoria, es decir el qué recordamos, cómo lo recordamos y a qué le damos un valor legítimo como parte de nuestro devenir histórico, a partir de lo musical, hace parte de las formas en que nos identificamos y creamos conocimiento en torno a nuestra existencia. Por tanto, el que para nosotros ciertas músicas sean parte de nuestra memoria sonora, así como otras sonoridades se instauran como músicas no gratas, que no responden a un sentir de un grupo social, o que no son dignas de ser recordadas, responden a relaciones de poder en torno

a la configuración de identidades y los modos en que producimos memoria. No existe una sola memoria, existen más bien prácticas discursivas en torno a la memoria, que hacen que unas sean más legítimas que otras.

Así, Curupira, está generando memoria sobre las formas en que actualmente la diversificación y aceleración de la circulación musical se está presentando; evidencian la necesaria movilidad de la idea de colombianidad a partir de unos únicos referentes sonoros e igualmente cómo, cada vez más, es necesario para varios músicos desmarcarse de ese relato nacional hegemónico para sus creaciones musicales. Así pues, Curupira genera una memoria musical -aunque no sea necesariamente un propósito de sus integrantes- en tanto que evidencia modos de construir identidad y da cuenta de la realidad musical actual con sus relaciones hegemónicas, de modernidad/colonialidad y la manera en que la música se mueve dentro de ellas.



## 4. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Arango, A. (2002). “La música de la Costa Caribe como un paradigma de modernidad y globalización: el caso de la música de fusión del pacífico colombiano”. Tomado de: <http://www.laboratoriocultural.org/revista/academia/recursos/ponencia/colombianistas.htm> Consulta, marzo, 2006.

Arenas, E. (2008). “Músicos mestizos y saberes de frontera”. Tomado de [www.eloidoqueseremos.blogspot.com/2008/05/el-precio-de-lapureza-desangre-ensayo.html](http://www.eloidoqueseremos.blogspot.com/2008/05/el-precio-de-lapureza-desangre-ensayo.html) . Consulta, octubre de 2008.

Arenas, E y Goubert B. (2007<sup>a</sup>). “Los usos del patrimonio: una introducción a las fusiones musicales en la Colombia de principios del siglo XXI”. Bogotá, Acta de la ponencia presentada en el Primer encuentro interdisciplinario de investigaciones musicales. Acofartes. Tomado de [www.acofartes.org.co/documents/Usosdelpatrimonio.pdf](http://www.acofartes.org.co/documents/Usosdelpatrimonio.pdf). Consulta, febrero de 2008.

\_\_\_\_\_ (2007b). “Del bambuco a la música fusión: ejercicios de invención de la música nacional colombiana”. Bogotá, Acta de la ponencia presentada en el Primer encuentro interdisciplinario de investigaciones musicales. Acofartes. Tomado de: [www.acofartes.org.co/documents/Usosdelpatrimonio.pdf](http://www.acofartes.org.co/documents/Usosdelpatrimonio.pdf). Consulta, febrero de 2008.

Ascensio S. (2004). “Músicas sin patria o los nuevos lenguajes de la era post-industrial: paratextualidad y Electrónica”. Revista transcultural de Música #8. Tomado de <http://www.sibertrans.com/trans/trans8/asensio.htm> Consulta, Septiembre 21 de 2009.

Estévez, M. (2008). UIO Estudios sonoros desde la región Andina. Quito, Bogotá: Trama.

Foucault, M.(1972).1969. La arqueología del saber. México – Madrid – Buenos Aires: Siglo XXI.

\_\_\_\_\_.1990. Estrategias de poder. Obras esenciales, volumen 3, Barcelona: Paidós.

Hall, S. (1999). “Identidad cultural y diáspora” En: Pensar en los intersticios: Teoría y práctica de la crítica poscolonial. Santiago Castro, Oscar Guardiola y Carmen Millán de Benavides (coord.). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

Hernández, O. (2005). “El sonido de lo otro: nuevas configuraciones de lo étnico en la industria musical” En: Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas.1, 1: 4-22 (Bogotá).

\_\_\_\_\_ (2009). Músicos blancos, sonidos negros. Trayectorias y redes de la música del Sur del Pacífico. Tesis de grado para obtener el título de Magister en Estudios Culturales. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

Miñana C. (2000). “Entre el folclor y la etnomusicología: 60 años de estudio sobre música popular tradicional en Colombia” En: Revista A Contratiempo N° 9. pp. 8 – 11.

Ochoa, A. (2009). “Pensar los géneros musicales desde las nuevas prácticas de intercambio sonoro.” Revista Contratiempo N° 13. Tomado de <http://www.mincultura.gov.co/acontratiempo/?ediciones/revista-13/articulos/pensar-los-generos-musicales-desde-las-nuevas-prcticas-de-intercambio-sonoro.html> Consulta, 13 de julio de 2009.

Rojas, J. (2005). Ahora hay más gaiteros en Bogotá que en San Jacinto la tradición y las identidades en Bogotá en tiempos de globalización a través de la música tradicional de gaita. Monografía para aspirar al título de Antropólogo. Bogotá: Departamento de Antropología Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia.

Vera, N. (2005). Ciudadanía del re-en-canto: recreación y empoderamiento con la cultura emergente de jóvenes músicos de “Fusión” (folclor urbano) en Bogotá. Tesis para aspirar al título de Magister en Antropología. Bogotá: Universidad de los Andes.