

¿Qué veinte años no es nada?: **Nogal**, orquesta de cuerdas colombianas. Una historia que parte en dos.

Eliécer Arenas Monsalve

Resumen: El presente artículo, basado en un exhaustivo trabajo de campo, busca hacer una lectura del significado cultural del trabajo de “Nogal Orquesta de Cuerdas”, agrupación surgida en la Universidad Pedagógica Nacional en los años ochenta. A partir de la experiencia de los protagonistas, y estableciendo un nexo con los sucesos musicales de principios del siglo XXI, el artículo destaca el aporte del director Fernando León Rengifo a la actualización del lenguaje musical andino y su incidencia en algunos de los más importantes trabajos musicales de las nuevas generaciones de compositores y arreglistas.

Resumo: O presente artigo está baseado num trabalho de campo exaustivo, procura fazer uma leitura do significado cultural do trabalho da Nogal Orquestra de Cordas (*Nogal Orquestra de Cuerdas*), grupo que surgiu na Universidade Pedagógica Nacional (*Universidad Pedagógica Nacional*) nos anos oitenta. Com base na experiência dos protagonistas e estabelecendo uma ligação com os acontecimentos musicais de princípios do século XXI, o artigo destaca a contribuição do diretor Fernando León Rengifo à atualização da linguagem musical andina e sua incidência em algumas das mais importantes obras musicais das novas gerações de compositores e arranjadores.

1987. Ginebra (Valle) *La gente en las gradas estaba expectante. Las diferentes delegaciones y los aficionados que todos los años se dan cita para saborear la gran fiesta de la música andina, conversaban alegremente; mientras en el escenario se hacían los ajustes para la próxima presentación. Los más atentos intuían que se trataba de un grupo muy numeroso, a juzgar por la cantidad de sillas, atriles y micrófonos que eran preparados cuidadosamente por los encargados del espectáculo. Los músicos, exhibiendo una seguridad y un orgullo fuera de lo común, fueron saliendo uno a uno, impecablemente vestidos, con su respectivo instrumento en la mano; en medio del bullicio que su presencia provocaba, fueron buscando su lugar y alistando las partituras para el inicio de la presentación. Mientras ajustaban la afinación, entre ellos se cruzaban miradas cómplices y, a juzgar por su actitud, parecían no ser conscientes de que iban a ser protagonistas de un suceso que les daría un lugar en la historia. Luego de verificar que todas las cosas estaban a punto, el director Fernando León, un hombre delgado y pequeño, de ademanes nerviosos, levantó su mano esperando a que el silencio del público indicara el momento justo para iniciar la ejecución de su primera obra. Ninguno de los presentes - ni siquiera los propios protagonistas - podía sospechar en ese momento que lo que estaba a punto de suceder, sería uno de los acontecimientos más importantes de la historia musical de Colombia.⁷⁷*

Los hechos sólo se pueden calibrar en su justa proporción con la perspectiva del tiempo⁷⁸. Se necesita que la euforia de lugar a la reflexión, que las pasiones encendidas den lugar a la cautela y al análisis; se requiere que tanto los defensores a ultranza, como los detractores, hayan guardado silencio para que los efectos de los acontecimientos puedan ser valorados en su complejidad. Por eso, veinte años después, sin el ardor del entusiasmo pasajero, y analizando con cuidado lo que ha pasado en el panorama musical del país, me propongo

hacer una lectura de contexto a un acontecimiento fundamental en la historia sonora colombiana, marcado por la presentación en sociedad de “Nogal Orquesta de Cuerdas” en Julio de 1987, ante los asistentes al Festival Mono Núñez. En éste, quizá el encuentro más importante de la Música Andina Colombiana, se puso a rodar uno de los acontecimientos musicales más relevantes del siglo XX en Colombia.⁷⁹

El lector de esta revista, hijo de un país carente de memoria, seguramente apenas intuye que “Nogal”, es más que el remoquete cariñoso con el que se identifica la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Pedagógica Nacional. Las nuevas generaciones seguramente no saben que “Nogal”, es el nombre abreviado con el que se conoce en el medio de la música andina colombiana, la Orquesta de Cuerdas Típicas, que surgió a mediados de los ochenta en los salones de la vieja casona de la calle 78, testigos hoy día, de la formación de una nueva generación de músicos y educadores. Otros, en las brumas de la memoria, quizá tengan alguna remota huella de la existencia de este grupo de talentosos músicos.

El analista de la cultura se ve ante un problema interesante. La carencia de bibliografía, de ensayos y artículos críticos pareciera indicar, que este momento quedo borrado entre los pliegues de la memoria nacional, ya que incluso, ha pasado desapercibido para un círculo de personas que guardan cercana relación con lo sonoro. La investigación realizada por quien suscribe este ensayo acerca de la relación entre Música e Identidad Nacional y el seguimiento sistemático de los avatares de la música colombiana en la actualidad, con el grupo de Investigación Cuestionarte⁸⁰, señalan reiteradamente, que en el imaginario de los protagonistas de la música andina colombiana, este momento ha quedado como uno de los hitos más importantes del siglo, en la vigente y renovada historia de la música andina colombiana. Por esta razón, parte del interés de este artículo es señalar, sobre

la base de las entrevistas y documentación obtenida en los últimos diez años, la relevancia cultural del trabajo de Nogal.

Las razones para la disociación entre la Nogal Orquesta de Cuerdas, y su referente como hito central en la historia musical del país, son varias. En primer término, se trata de un producto estético, lejano todavía de los grandes circuitos de difusión y comercialización. Por otro lado, la ignorancia de su existencia, se debe en buena parte, a la endémica falta de una crítica musical que se dedique a algo más que a promover los intereses de las grandes industrias de grabación o, en el caso de músicas menos comerciales, a algo más que redactar esporádicamente folletos de mano para algunos conciertos.

Una razón de fondo, empero, quizás nos permita entender la falta de una valoración real del impacto de ésta y otras propuestas musicales fundamentales en la historia musical del país, y la casi nula bibliografía crítica que nos ayude a situar y a comprender desde una perspectiva histórica lo que estaba ocurriendo en ese momento. Se trata de los prejuicios que históricamente ha mantenido la crítica musical, acerca de “lo popular” y que, al parecer, se ha vuelto la norma al hablar de la música colombiana. Antes de adentrarnos en la valoración del trabajo de “Nogal Orquesta de Cuerdas”, resulta muy sugerente hacer unos breves comentarios que nos ayuden a explicar este silencio que nos condena a no tener una historia en la cual reconocernos.

Una crítica de la crítica

Desde los inicios de la “crítica musical”, si se puede llamar así, a la serie de comentarios más o menos sueltos que se han escrito a propósito de la música popular, la música hecha en Colombia ha sido mirada como un sub-producto secundario y poco más que curioso, desconociendo los desarrollos internos y las dinámicas propias que ella misma va gestando. Estos prejuicios merecen ser analizados en detalle. Un primer sínto-

ma de esa “mirada desde arriba” puede apreciarse en el distanciamiento, en el tono frío y poco comprometido que caracteriza el lenguaje de nuestros comentaristas musicales. Estas gentes, formadas en su mayoría, en la tradición de la gran música culta, han heredado la superioridad de la mirada europeizante que ha sido característica en la mayoría de textos que glosan o comentan la actividad musical. Debido a que su conocimiento de nuestra música es más o menos tangencial y parcial, en el mejor de los casos, aunque ni siquiera es frecuente, ponen los acentos en los productos finales, en las obras, que son miradas y auscultadas con los aparatos propios de la “ciencia” de la musicología. Los mejor preparados, se limitan a observar características organológicas (los tipos de instrumentos) o a desglosar los temas, motivos, modulaciones y recursos armónicos, formales y tímbricos de la pieza musical.

Este nivel, relevante sin duda, deja de lado algo muy importante en los estudios acerca de la música popular: olvida que los acontecimientos musicales no son exclusivamente acontecimientos acústicos, que lo que está en juego en una propuesta musical, es algo más que el suceder sonoro, que toda propuesta musical es sólo la punta del iceberg, que detrás, al lado y debajo de las melodías y los acordes, están los soportes que la hicieron posible. En el caso al que nos referimos, dichos soportes son una serie de mediaciones que relacionan, por ejemplo, la música andina colombiana con su historia, la historia de ésta con la de las otras músicas populares, y éstas, a su vez, con la producción musical de otros géneros y estilos, incluyendo las músicas “eruditas”⁸¹. Estos soportes son también dispositivos institucionales, son el engranaje de mediaciones necesarias para la producción del ejecutante, por ejemplo, o para la consolidación del gusto por unos repertorios y estilos de interpretación. Todo hecho musical tiene tras de sí, mediaciones que lo ubican en un campo⁸² y permiten crear particulares formas propias

de legitimación; se trata, en todo caso, de un hecho social que no refiere a sí mismo sino a las prácticas sociales que dotan al músico, al público y a los intermediarios, de un marco referencial que debe tener en cuenta, so pena de no ser asimilado o admitido, por quienes desde la pasión o el gusto, se sienten con razón, con el derecho de pedir cuentas.

Para la crítica musical que debería tener cabida en estos tiempos, Nogal Orquesta de Cuerdas, representa una posibilidad interesante para un tipo de lectura más transversal que propenda por la caracterización del campo de la música andina colombiana. Se hace urgente entender dicho campo como una institución social, con su particular apuesta estética, con sus relaciones de poder, con sus jerarquías y sus jerarcas⁸³, sus dioses y sus demonios.

En efecto, una mirada diacrónica a los acontecimientos musicales, desde ese momento hasta ahora, permite entender la Música Andina Colombiana (MAC) como una institución con gran eficacia social, dotada claramente de mecanismos rituales de consagración⁸⁴, con sus ritos de paso, con su particular forma de comunicar el modo como el músico produce su lugar social, y revela como es producido por las mediaciones que lo preparan para tocar en ciertos lugares y de ciertos modos específicos. Tales mediaciones cobran importancia al constatar que por intermedio suyo se configuran los usos sociales de la música⁸⁵.

Para nuestros propósitos, resulta sumamente sugerente una mirada holista a lo que estaba en juego en dicho momento, ya que seguir mirando de soslayo la música popular y reduciéndola a sus componentes estrictamente sonoros, nos condena -como hasta ahora- a no poder asimilar y comprender el papel del arte popular en nuestro medio. No podremos comprender que en el espejo de la producción de la música nacional y sus avatares, se refleja otra cara de nuestra identidad como colombianos.

Por carecer de una crítica musicológica especializada, hemos tenido gran dificultad para entender que la MAC constituye en sí misma un campo, lo que ha generado profundos problemas conceptuales en el abordaje de la música nacional. En efecto, por falta de marcos teóricos confiables aún tenemos dificultad para admitir que la Música Andina Colombiana es un ámbito más o menos autónomo, con sus reglas de juego, con sus apuestas sonoras, un campo con sus modos particulares de legitimación y consagración. Aún no logramos ser conscientes de que se trata de una práctica social que reclama su lugar, y cuya historia es precisamente la historia de una lucha por el reconocimiento de su autonomía. Sin una adecuada conceptualización a este respecto, las transformaciones del lenguaje musical vernáculo seguirán quedando sin piso, desancladas de los espacio/tiempos y los contextos que le dan sentido; y entonces, como ha ocurrido con relativa frecuencia, sus avatares terminarán siendo poco más que anecdóticos esfuerzos que a la luz de la “gran música” no presentan mayor interés, porque desde ella, presuntamente “ya todo esta inventado”. Quedamos así, atrapados en un modo de apreciar nuestras músicas populares en función de la cercanía/lejanía de los cánones más o menos rígidos de la mistificada música académica, aceptando acríticamente que ésta sea la única y la mejor manera de darle valor a lo que destila musicalmente nuestra cultura.

Lecciones de música del Nogal

Por las razones anteriormente expuestas, no es extraño que en el imaginario de nuestros entrevistados, el trabajo de “Nogal”, como suele ocurrir con los clásicos de todos los géneros, adquiera más actualidad, ejerza más influjo y deje más honda huella, con el paso de los años. Su propuesta, que como ya se ha sugerido, trasciende el estrecho marco de lo meramente sonoro, ha logrado redimensionar la comprensión del sentido del tiempo histórico en nuestra música⁸⁶. Por primera vez a gran escala, se puso en contacto directo, y confluyó en

un diálogo profundo y de grandes implicaciones, el pasado y el porvenir. “Nogal” enseñó de un modo contundente que no se puede innovar sin conocer lo que se innova, que vale la pena luchar por construir un sonido propio, que atreverse a sorprender, es sólo una de las caras de una moneda que tiene en su reverso el rigor de una tradición que marca referencias insoslayables. “Nogal” mostró que la rebeldía sin rigor y sin “conocimiento de causa”, está más cerca de la pataleta infantil que de la resignificación y la ampliación de los recursos culturales de una comunidad humana. Gracias a este trabajo, *“las dos lecciones básicas (..) quedaron aprendidas: La tradición no sólo es una herencia que hay que conservar, sino un capital cultural que hay que poner a producir, y, de otro lado, que hay potencial revolucionario más grande que conocer a fondo todos los secretos de una tradición”* (Arenas, 2006)

Mejor que todos los alegatos teóricos de los expertos en musicología, Nogal Orquesta de Cuerdas mostró de forma contundente las limitaciones de la frágil y poco útil, distinción entre lo culto y lo popular⁸⁷. Su manifiesto podría expresarse así: no hay nada más culto que lo popular bien tocado y nada más popular que lo culto-académico hecho con corazón, trabajo y talento. Después de “Nogal” quedó claro que nuestra música tiene tanta riqueza que hasta los géneros son prescindibles⁸⁸, ese trabajo mostró que la música colombiana es tan compleja y tan monumental en sus posibilidades, que desde ahora las limitaciones rítmicas, melódicas o estructurales obedecen a la competencia de los autores y/o los intérpretes, y nunca más, serán atribuibles a una eventual pobreza de nuestra tradición musical.

La universidad del Bambuco

Prácticamente sin excepción, las entrevistas muestran la forma en que “Nogal” redefinió el papel del músico popular en nuestro medio. Gracias a este trabajo se logró un caro sueño: profesionalizar los músicos practi-

cantes de nuestros aires andinos, y darles status de intérprete en pie de igualdad con cualquier otro instrumentista. Como decía el destacado músico e investigador Manuel Bernal: “Ahora podíamos decir: soy tiplista! o yo soy Bandolista!”

La mayor profesionalización se sobrevino por tres razones conexas: la escritura para instrumentos de cuerda de su director Fernando León Rengifo exigía un nivel musical considerablemente mayor que el prototípico de los músicos aficionados que hasta entonces dedicaban sus ratos libres a cultivar esta música. Por otra parte, León podía escribir para todo el diapason de los instrumentos porque había participado, junto con colegas como Jairo Rincón y Manuel Bernal e importantes luthiers como Pablo Hernán Rueda, Carlos Riveros y más tarde, Alberto Paredes, en el estudio de las posibilidades técnicas de construcción que permitieran mejorar la calidad sonora del tiple y la bandola, cuya secular dificultad de afinación era legendaria⁸⁹. La tercera razón que contribuyó a crear las condiciones para la emergencia del proyecto consistió en que, León pudo contar con estudiantes de música que se tomaron en serio, como quizás nunca antes, el universo de posibilidades que se abría a su paso.

En efecto, luego de esa experiencia, los músicos se dan cuenta que tienen los medios para agenciar transformaciones significativas en la cultura nacional. Entienden que la gestión, la composición y la investigación, entre otros, son escenarios de trabajo posibles para el músico. El efecto fue contundente: se abrió el horizonte del instrumentista de música andina como nunca antes en la historia⁹⁰. Nogal dio reconocimiento y autoridad al músico popular, lo empoderó como un actor social significativo, lo hizo creer que valían la pena los esfuerzos por mostrar la vitalidad de una música que sigue empecinada en mostrar, a su manera, lo que somos como país.

Por otro lado, Nogal validó más que ningún trabajo previo, el papel de “arreglista” en la música popular. Con instrumentos típicos, de forma ambiciosa y empecinada, una orquesta de música popular por primera vez en el país, logro aruñar los más altos y exigentes niveles de excelencia interpretativa y musicalidad, y mostró, como lo había hecho el celebrado Gil Evans en el jazz, que con un cuidadoso manejo, los grupos de factura “tradicional” son un instrumento propiamente dicho, una paleta llena de colores, un campo de posibilidades abierto a la fantasía de mentes atrevidas y creadoras.

Aquella épica noche...

Volvamos a la mítica noche en el corazón del Valle del Cauca. Fernando León Rengifo, quien fuera uno de los más importantes virtuosos de todos los tiempos de nuestro instrumento insigne, la bandola, aquella noche del 87, con la misma fuerza, entrega y vivacidad con las que cambió para siempre su historia, transformándola en un instrumento de concierto, sin perder un ápice de su luminosidad musical, “tocó orquesta” ante la mirada atónita y emocionada de todos los presentes⁹¹. Y con ello, desató una revolución.

Lo que sucedió en el escenario de Ginebra esas noches de julio de 1987, reviste el carácter de una auténtica revolución, porque, como sucede con las verdaderas revoluciones, ese trabajo en su aparente sencillez - ya que era un grupo que “simplemente” tocaba con tiples, bandolas, guitarras, contrabajo y percusión - hizo visibles en una forma profunda, clara y contundente cada uno de los hilos que han tejido nuestra tradición musical. Fue un trabajo que significó, como se ha dicho, un cambio de actitud vital y una profunda transformación conceptual. Ese año, como lo ha demostrado la información etnográfica recopilada en el trabajo de campo, dejó una marca indeleble en el rostro del país sonoro y se abrió paso un futuro diferente para la música popular colombiana. “Nogal” no sólo dictó cátedra acerca de cómo sintetizar

cien años de desarrollo de nuestras formas musicales, el “*feeling*” de nuestros ritmos, sino que expuso de manera detallada un camino a seguir en el desarrollo de la música colombiana.

Aquella noche inolvidable, al público le bastó escuchar su versión de “Humorismo”⁹², para entender que allí se recogía la larga tradición que se remonta a la mítica agrupación dirigida por Pedro Morales Pino, pero dejando claro en su sonido, la presencia del convulsionado siglo XX. Aunque es probable que ninguno de los presentes en Ginebra haya tenido ocasión de escuchar en forma directa la famosa “Lira Colombiana”, ese día, después de casi un siglo de sus giras por los Estados Unidos, el pasado ignoto se volvió contemporaneidad, los cimientos del edificio de la música andina de Colombia encontraron nuevos basamentos, los pilares desde donde se han erigido los principales ejes de nuestra arquitectura musical se remozaron y desde las provocadoras vibraciones de un nuevo siglo que llamaba a la puerta, “Nogal” ofreció no sólo una versión muy sugerente de lo que nuestra abigarrada polifonía sonora es capaz de ofrecer, sino que en un país cercado por la violencia, permitió vislumbrar en el horizonte un pedazo del futuro.

Ahora, ¿cómo logró Fernando León armar un proyecto de semejante proyección?. Lo primero que está claro en opinión de los testigos y protagonistas, es que fue fruto de las contingencias del momento. Hacia mucho rato, en verdad, que se venía dando un proceso que exigía romper el letargo y el tradicionalismo a ultranza que había llenado de rigidez la práctica musical⁹³. La música andina, paulatinamente, se fue haciendo más plural. La continuas migraciones, voluntarias y forzadas, fueron abriendo nuevas formas de comprender la herencia sonora de antaño. Una corriente importante fue volviéndose más abstracta, más elaborada, más intelectual y más virtuosa. Poco a poco, la que antaño fuera una música de baile y jolgorio, fue adquiriendo propiedades

que la emparentaban con las músicas de cámara. La búsqueda de la individualidad de los instrumentos, la necesidad de nuevas sonoridades, la mayor profesionalización de los ejecutantes, los arreglos escritos, la formación académica de los ejecutantes, etc., contribuyeron al proceso.

Con todo, Nogal, como más de una agrupación musical, surgió de un hecho fortuito. Con el pretexto de hacer una agrupación que representara a la facultad de música de la Universidad Pedagógica Nacional de Bogotá en la celebración institucional del día de maestro, la directora Marta Enna Rodríguez, le pide al maestro Fernando León que conforme un quinteto. En un principio organizado como “Quinteto Nogal” (cuyos integrantes eran Jairo Rincón y Manuel Bernal en las bandolas; Cristina Rivera en el tiple, y César Julio Martínez y Fernando León en las guitarras)⁹⁴, el grupo, en poco tiempo se fue ampliando, y con el ingreso de Andrés Ocampo (bandola) y Omar Baracaldo (contrabajo), quedó conformado el grupo “Nogal” que se presentó en la “Primera Semana de la Bandola”, homenaje al famoso instrumentista del Trío Morales Pino, Diego Estrada Montoya. Era el año 1986.

“Nogal Orquesta de Cuerdas” era la realización del proyecto de Fernando León, y la cristalización de uno de los más caros sueños de ese gran organizador de grupos que es José Vicente Niño. Aunque la “Estudiantina Bochica” había hecho avances considerables en esta misma dirección y se había intentado, fallidamente, constituir la “Orquesta Típica Colombiana”, lo que hizo la diferencia esta vez, fue que León finalmente se encontró un grupo de muchachos ávidos, apasionados, talentosos e inconformes, que en poco tiempo eran capaces de tocar prácticamente todo lo que les escribía⁹⁵. Fernando León, en plena madurez creativa, comienza así una de sus temporadas más prolíficas, produce una impresionante cantidad de arreglos e instrumentaciones de gran factura. Como dicen sus propios protagonistas: “Ya no experi-

menta a ver qué pasa, cada nota está en su lugar, cada instrumento tiene un rol definido y una exigencia técnica importante”.

Los atributos musicales de León merecen destacarse. Uno de los aspectos que más honda huella ha dejado en todos los músicos con los que ha trabajado, quizás sea el formidable dominio de León de los por menores de sus arreglos. Conoce perfectamente cómo suenan y tan perfecto dominio del suceder sonoro, que tiene un aura de autoridad y liderazgo entre sus colegas como pocos músicos del medio. Lo cierto es que, entre ensayos, conciertos y tertulias bohemias, logró ejercer una influencia tan profunda sobre toda una generación de músicos, que lo que va a aparecer después en los noventa y el comienzo de siglo, no puede entenderse cabalmente sin hacer referencia a su trabajo.

Veamos como recuerda uno de los protagonistas, aquellos años:

Es verdad que ninguno de nosotros tenía todavía la formación de Fernando, dependíamos claramente de Fernando, de lo que él decía, de lo que él hacía. Una de las cosas claves fue la recuperación del repertorio sinfónico que él había hecho para un proyecto que nunca funcionó y que fue: “La Orquesta Típica Colombiana”. Entonces se tocó “Kalamari”⁹⁶, se tocó la “Pequeña Suite” de Adolfo Mejía⁹⁷, que él la reinstrumentó, la complementó con algunas cosas; después completó el arreglo de la “Suite Tierra Colombiana” de José Rozo Contreras⁹⁸, hizo el arreglo de “Burlesca”. Eso digamos, es tal vez, lo que diferencia a “Nogal” de otro tipo de agrupaciones

En efecto, uno de los rasgos notables del trabajo de Nogal fue la selección de un repertorio exquisito, variado y complejo⁹⁹. Luego de llenar tres veces, el hasta entonces esquivo escenario del Teatro Colón, ejecutando música colombiana, todo aquel que oía el trabajo de “Nogal” entendía que se trataba de algo especial. Aunque los críticos

que se pronunciaron en aquel momento se limitaron a escribir para reseñas y carátulas, todos coincidían en que un momento muy importante estaba llegando para la historia musical del país. Posteriormente, Nogal Orquesta de Cuerdas gana el Gran Premio en el Festival Mono Núñez. A partir de ahí, todo instrumentista que aspirara a ser reconocido debía hacer parte de “Nogal”: era más que un privilegio y un orgullo. En ese sentido, el aporte de “Nogal” para la reivindicación de la dignidad del trabajo musical, debe ser resaltado. Al músico, le permitió tomar conciencia de su papel activo como creador de cultura, y para el público, fue la constatación de la vigencia, fuerza y capacidad de convocatoria que seguía teniendo la Música Andina Colombiana.

La dinámica interna, la cohesión y la pasión fueron los rasgos sobresalientes de la conformación de la orquesta, tal como lo reconoce uno de los protagonistas:

Todos estábamos en torno de Fernando, dedicándole todo el tiempo del mundo a eso, ensayábamos con grupos parciales, funcionaba como una orquesta en ese sentido. Fernando (...) toma muchos elementos, o muchas ayudas, digamos, de la escritura clásica. Eso de las segundas, los choques de segunda, que utiliza Fernando en “Humorismo”, eso lo saca del “Bolero” de Ravel, que en las últimas repeticiones del tema trae ese efecto, ese recurso tímbrico. El trabajo por bloques, el trabajo de contrapunto todo eso es muy clásico, muy del lenguaje de la orquesta sinfónica, es traer esos recursos y meterlos aquí. También, en determinados momentos, toma cosas del blues, del jazz, el trabajo de los bloques a cuatro o cinco voces. Eso es una mezcla.

En el mismo testimonio se señala que “Nogal” es, precisamente, un monumento a la hibridación y la creatividad. Tiene razón, porque un creador, al decir de Castoriadis, es alguien capaz de hacer surgir formas distintas de lo pensado, alguien capaz de pensar otros aspectos de las cosas,

quien intenta nuevas configuraciones del pensamiento, otras figuras, esquemas y sentidos.¹⁰⁰

Si creador es alguien que se plantea problemas y retos distintos, el trabajo de León como artista responde a ese perfil. Su carrera como músico se reconoce, casi desde el inicio, por la introducción de nuevos elementos que no pueden ser sencillamente considerados como simple repetición de lo anterior, o como una consecuencia determinada causalmente por el devenir histórico. Aunque su búsqueda tiene antecedentes en trabajos de gente como Luis Uribe Bueno, León Cardona, Gentil Montaña y muchos otros, lo que resulta clave para valorar la incidencia de Fernando León en el desarrollo de la MAC, es que innova, porque es un profundo conocedor del legado musical del pasado, un músico que reverencia sus ancestros y que ha tocado con devoción y respeto cientos de partituras que constituyen el acervo musical de nuestra tradición. Pero ahí está la diferencia: en su cabeza la tradición no sólo es un patrimonio, es un capital cultural, que como todo capital, esta ahí para ser invertido, para ponerlo a producir. Por ello, la música que brota de su pluma no tiene miedo de mezclarse con otras músicas, ni se desdibuja, ni pierde un ápice de autenticidad por recibir influencias de otras latitudes y otras temporalidades. León sabe que la pureza de la música española se debe a la mezcla de lo europeo, lo judío y lo árabe, y tiene claro que somos fruto de una mezcla: somos hijos del mestizaje, llevamos en la sangre lo indígena, lo africano y todo el legado español. Por eso le interesa la pureza de un modo muy particular, la pureza de lo auténtico que no se deja reducir ni estereotipar. Su rigor no proviene de repetir incesantemente un legado que admira, sino de su ingenio para apropiárselo creativamente. León, en síntesis, es un músico latinoamericano que despacha desde Colombia. Y no siendo un compositor, sino fundamentalmente un “arreglista”, influyó toda una generación de intérpretes y compositores.

Coda

En un hermoso ensayo¹⁰¹, Carlos Fuentes, escribió que los Indo-afro-hispanoamericanos, tenemos una continuidad cultural innegable y que desafortunadamente, por la importancia que hemos dado a las diferenciaciones políticas y a los nacionalismos, hemos perdido conciencia de lo que nos hermana. En el arte y la cultura, decía, estaban las pruebas documentales que nos servirían para entender nuestra cercanía y la fuerza de nuestros vínculos. En ese sentido se puede sostener que Fernando León, con el proyecto de “Nogal Orquesta de Cuerdas Colombianas” produjo música latinoamericana desde Colombia, con plena conciencia de que los límites de la creatividad no van paralelos a las divisiones políticas de las naciones.

Al mejor estilo de los grandes músicos capaces de volver universal un legado musical local, la música de Fernando León, tocando los cielos de la música académica europea, del jazz, del chorinho, del tango de Piazzolla, de las Big Bands de Norteamérica, de las armonías de Joao Gilberto y Tom Jobim y de los boleros que han acompañado varias generaciones de amantes en el mundo, contiene una autenticidad sin par. Como lo muestra la huella que el paso por Nogal dejó en los proyectos musicales de los siguientes veinte años, el trabajo de León al frente de Nogal Orquesta de Cuerdas, mostró que la Colombia de hoy, no está aferrada a un pasado idealizado por la nostalgia, sino viva, cambiante, contradictoria, plural, llena de subjetividades emergentes.

Lo que diferencia a Nogal de algunos de los trabajos de la Nueva Música Colombiana, es que sus innovaciones no fueron fruto de un capricho, ni de un afán oportunista por hacerse un nombre en el medio musical. La propuesta musical de León fue en su momento tan contundente, que los más ortodoxos, que no pudieron desconocer su autoridad y su talento, sólo atinaron a “disculparlo” por sus locuras. Hoy, veinte años después estamos ante un álbum em-

blemático, un trabajo que sin duda tiene un nicho ganado en nuestra historia. Es nuestro *"Kind of Blue"*, la línea que divide el pasado y el porvenir.

Integrantes Nugal Orquesta de Cuerdas Colombianas que grabaron el primer disco compacto

Banuelos: Leonardo Garzón, Carlos Renan González, Carlos Augusto Guzmán, Manuel Bernal M., Dora Carolina Rojas, Andrés Ocampo G., William E. Romero, Luis Fernando León

Tiples: Fabián Gallón, María Cristina Rivera, Oriol Caro Saavedra, Jaime Hernán Barbosa

Guitarras: Sofía Helena Sánchez, César Julio Martínez, Jorge Andrés Arbeláez, Edwin Roberto Guevara

Contrabajo: Pablo Arévalo

Percusión: Néstor Raúl Gómez, Alfredo Ospina, Tania Mojica

Notas

⁷⁷ Artículo basado en los testimonios de algunos de los principales actores del movimiento musical andino colombiano de la segunda mitad del siglo XX. Los puntos de vista aquí expuestos hacen parte de la investigación que adelanta el autor, acerca de las relaciones entre los discursos de la "identidad nacional" y la producción musical en Colombia.

⁷⁸ Agradezco a quienes han querido compartir con el autor, sus puntos de vista sobre la música nacional, entre otros: Manuel Bernal, León Cardona, Jairo Rincón, Jorge Arbeláez, Carlos Guzmán, Nadia Paredes, José Vicente Niño, Mauricio Rangel, Diego Estrada, Germán Darío Pérez, Jaime Quevedo, Hernando José Cobo, Daniel Saboya y Luis Carlos Saboya. A mis colegas y estudiantes de la Universidad Pedagógica.

⁷⁹ El referente para este análisis proviene de la investigación que adelanto sobre Música e Identidad Nacional.

⁸⁰ Grupo de Investigación conformado por Beatriz Goubert, Santiago Niño, Gloria Patricia Zapata y Eliécer Arenas. En la actualidad investigan el Estado de la Música en Bogotá, proyecto del Instituto Distrital de Cultura.

⁸¹ El caso contrario también es frecuente. Estudios acerca de la música donde no se habla una palabra de música y donde no se proponen criterios explícitos para ayudar al lector a lograr una valoración de las ofertas musicales. En la bibliografía acerca de la música popular colombiana abundan los anecdóticos, los famosos "cronicones", no nos proveen las herramientas conceptuales, sociológicas, ni musicales, para entender mejor el devenir de la música popular en nuestro país.

⁸² Bourdieu, Pierre. *Respuestas por una antropología reflexiva*, Grijalbo, 1995. También del mismo autor, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Anagrama, 1995.

⁸³ La compleja armazón mítica de la estructura de los referentes a los que apela la tradición, surge de un mito fundante: la figura de Pedro Morales Pino, el "inventor" y paladín de la música colombiana. Ver: Wade, Peter. *Música, Raza y Nación*. Música Tropical en Colombia, Bogotá, 2000. Cortés Polanía, Jaime. *La Música Nacional Popular Colombiana*. En: La colección Mundo al Día (1924-1938). Capítulos 2, 3 y 4. En: *Mundo al día*. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2004.

⁸⁴ Los concursos Nacionales de Música, liderados por el Festival Mono Núñez, constituyen la vía fundamental de consagración, legitimación y visibilidad del practicante de música andina.

⁸⁵ Para el concepto de mediaciones como se entiende en este contexto, ver: Hennion, Antoine. *La pasión Musical*, Paidós de Música, España, 2002.

⁸⁶ Para una exposición sobre algunos elementos dinamizadores de la modernización del lenguaje musical andino, véase ensayo "Camaleonte", publicado como anexo al último trabajo musical de Trío Palos y Cuerdas, Bogotá, 2006.

⁸⁷ Existen dos grabaciones del trabajo de Nugal Orquesta de Cuerdas. Se destaca especialmente los frutos de su primera etapa, en el disco: "Nugal Orquesta de Cuerdas Colombianas". Colcultura. Quien desee comparar y establecer el nexo con una agrupación similar, puede remitirse al disco: "Orquesta de Cuerdas Brasileiras". Kuarup Discos. KCD. 039.

⁸⁸ Algunos de los trabajos que son descendencia directa del trabajo de Nugal, tienden hacia allá. Contrariando lo habitual, grupos como Kafe es 3, no especifican los "aires" que corresponden a los temas. Ver: Kafe es 3: "Primera Cita" (2001) y "Cita a ciegas" (2003).

⁸⁹ Debo estos nombres a Jairo Rincón, quien amablemente accedió a leer este documento y a sugerir algunos datos que faltaban.

⁹⁰ En ese cambio de mentalidad influyó notablemente la pléyade de humanistas, docentes de la Facultad de Bellas Artes de la UPN en aquel tiempo. Entre otros, Carlo Federicci Casa, Ambrogio Adamoli, y David Jiménez Paneso.

⁹¹ La calidad interpretativa y el virtuosismo del maestro León, como bandolista, puede escucharlo en las producciones del inolvidable "Trío Joyel".

⁹² "Humorismo", Pasillo de Álvaro Romero Sánchez.

⁹³ Ver ensayo "Camaleonte".

⁹⁴ Jairo Rincón, Cristina Rivera, Manuel Bernal y César Julio Martínez, del Cuarteto "Cuatro Palos", se caracterizaron por la búsqueda sistemática de nuevas sonoridades, por la difusión del repertorio de nuevos compositores, y aún hoy día, son paradigmáticos en cuanto a acople, equilibrio sonoro y cuidado en el fraseo. Muestra de su magnífico nivel interpretativo "Ahora sí". Phillips, 1994.

⁹⁵ En honor a la verdad, este tiempo de cosecha no puede entenderse sin hacer referencia a trabajos de siembra hechos por miembros de la Academia Luis A. Calvo, y la Academia Emilio Murillo, quienes mantuvieron el interés por fomentar la formación de músicos y ser nichos de la bohemia creativa típica del momento.

⁹⁶ Paráfrasis sinfónica sobre temas populares de Lucho Bermúdez, realizada por Alex Tovar (1923-1975)

⁹⁷ La "Pequeña Suite" para orquesta (1938) de Adolfo Mejía Navarro (1905-1973), consta de cinco momentos: Bambuco, Canción, Torbellino y Marcha, y Cumbia. Esta obra le mereció al compositor el premio Ezequiel Bernal. Mejía, fue becado por el gobierno nacional y perfeccionó sus estudios musicales en París con Nadia Bonnevill, Nadia Boulanger y Charles Koechlin. (Cf. Pardo Tovar, Andrés: *La cultura musical en Colombia, Historia Extensa de Colombia*, Vol. XX, Ediciones Lerner, Bogotá, 1966. p. 293.

⁹⁸ José Roza Contreras (1894-1976). Su "Suite Tierra Colombiana" fue escrita y estrenada en Viena, en 1931. "Burlesca", por su parte, es un scherzo sinfónico compuesto en 1940.

⁹⁹ Uno de los hechos significativos del trabajo de Nugal es que se propone "revisitar" repertorios del pasado, hechos originalmente para orquesta, ensamblándolos según la sonoridad de los instrumentos propios de la tradición andina colombiana. Lo contrario era más frecuente: "vestir" los aires típicos con las sonoridades y los recursos orquestales de la música erudita. En este proyecto, llegó a realizar arreglos de obras internacionales, entre otros, algunas músicas de Astor Piazzolla.

¹⁰⁰ Castoriadis, Cornelius. *Ontología de la Creación, Ensayo y Error*, Colección Pensamiento Crítico Colombiano, Bogotá, Colombia, 1997.

¹⁰¹ Fuentes, Carlos. *Valiente nuevo mundo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1990.



Eliécer Arenas Monsalve: Candidato a Doctor en Antropología Social, Universidad Complutense de Madrid. Psicólogo y Pedagogo Musical. Ha sido coordinador de investigación y músicas tradicionales en el área de música del Ministerio de Cultura. Profesor de la Facultad de Artes de la Universidad Pedagógica Nacional.