

***La “Nueva Música Colombiana”: la redefinición de lo nacional bajo las lógicas de la world music***

**Por: Carolina Santamaría**

Profesora asistente

Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá

Facultad de Artes, Departamento de Música

E-mail: [santamariac@javeriana.edu.co](mailto:santamariac@javeriana.edu.co)

**Resumen:**

El análisis del desarrollo de un movimiento artístico conocido como “Nueva Música Colombiana” deja ver cómo los discursos sobre multiculturalidad y globalización influyen en la rearticulación de la idea de lo nacional en la música. La comparación del festival/concurso de la Fundación BAT, que busca promover a los grupos que pertenecen al movimiento, con un concurso sobre música nacional llevado a cabo a finales de los años 40, permite ver los cambios en el sonido y la significación de lo que se ha rotulado como “música colombiana”. Se parte de la hipótesis de que la principal diferencia entre ambos concursos radica en la transformación que ha sufrido el paradigma de nación, que abandonó el imaginario decimonónico de la nación mestiza homogénea para acoger el nuevo discurso de la diversidad étnica y cultural. Las implicaciones de este cambio no se limitan solo a una cuestión de representación a nivel político, sino que a la vez tienen importantes repercusiones en el mercado. La presente discusión pretende mostrar que la “Nueva Música Colombiana” es también una etiqueta de mercado que busca promocionar la música de estos grupos dentro del circuito comercial de la world music.

**Palabras claves:** música nacional/ world music/ multiculturalidad

**Abstract:**

The analysis of the development of an artistic movement known as “Nueva Música Colombiana” shows how the discourses of multiculturalism and globalization have influenced the way in which the idea of the nation is rearticulated. By establishing a comparison between two musical contests—the Festival sponsored by Fundación BAT, which promotes the groups ascribed to the movement, and a series of contests from the late 1940s—this analysis reveals transformations in the sound and the meaning of what has been labeled “música colombiana”. The hypothesis is that the main difference between the two musical contests is in the way the paradigm of the nation has been transformed, from the nineteenth-century ideal of the homogeneous mestizo nation, to a new one embracing the discourse of ethnic and cultural diversity. The implications of this change are not limited to a question of political representation, but have important repercussions in the market. This discussion aims to show that the label “Nueva Música Colombiana” is also a trademark to promote the music and the groups within the world music circuit.

**Keywords:** national music/ world music/ multiculturalism

La noche del 28 de noviembre de 2005 se llevó a cabo en una importante sala de Bogotá la primera edición del Festival BAT de la Nueva Música Colombiana. El maratónico evento, que duró algo más de cuatro horas, reunió en un mismo escenario a quince agrupaciones de todo el país que compitieron por los premios otorgados en las categorías de mejor propuesta musical, mejor composición musical inédita, y mejor intérprete. De haber aparecido en un periódico, el comentario anterior no pasaría de ser una de las tantas reseñas que se publican a diario en Colombia informando sobre alguno de los muchos festivales musicales regionales que se realizan en el país. Lo que hubiera llamado la atención de un lector atento, sin embargo, sería que no se trataba del acostumbrado festival dedicado a celebrar y difundir ciertos géneros musicales (como el Festival del Porro) o repertorios musicales particulares que sean exclusivos de una región (como el Festival Petronio Álvarez de Músicas del Pacífico). No, el Festival BAT está ligado a la poco usual y muy sugestiva expresión “Nueva Música Colombiana”.

“Nueva Música Colombiana” es un término que se ha venido usando desde hace unos años para referirse a una marcada tendencia entre los músicos jóvenes por recuperar y reinterpretar las músicas locales.<sup>1</sup> Las exploraciones, que desde hace unos años han llevado a cabo grupos y músicos de manera individual, se han empezado a concretar en un movimiento artístico que ha tenido como epicentros los grandes centros urbanos: Bogotá, Medellín, y Cali.<sup>2</sup> El Festival BAT es apenas uno de los más recientes espacios que se han abierto para el desarrollo del movimiento. Según Antonio Arnedo—uno de los jazzistas más importantes del país y el principal asesor e ideólogo del Festival BAT—los orígenes de esta corriente se remontan a experiencias pasadas como la obra de Francisco Zumaqué en los años 70 y 80, que trabajaba elementos del folclor dentro del lenguaje y los formatos de la música académica europea.<sup>3</sup> No cabe duda, sin embargo, que el espíritu del presente redescubrimiento de las músicas locales surge a mediados de los años 90 en dos tendencias que parecen converger en la figura del mismo Antonio Arnedo. Por un lado, en una vertiente del jazz local aparecieron una serie de trabajos discográficos (de Arnedo, Óscar Acevedo y Luis Fernando Franco) que exploraban algunos ritmos tradicionales; por otro lado, Carlos Vives (en cuyo primer trabajo discográfico independiente también participó Arnedo) alcanzó un éxito comercial sin precedentes a mediados de los 90 con un estilo “modernizado” del vallenato tradicional de la costa atlántica colombiana.

Este redescubrimiento de lo local no es exclusivamente una tendencia estética, por supuesto, sino que es el resultado de un cambio cultural mucho más amplio. Las transformaciones políticas, económicas y sociales derivadas de la globalización han tenido como una de sus consecuencias la articulación de un nuevo paradigma de nación. En esta reflexión sobre el Festival BAT voy a enfocarme en particular sobre la relación entre nación y multiculturalidad para tratar de entender cómo se construye lo nacional en un momento en que, como dice Néstor García Canclini, “las nuevas nociones de ciudadanía, identidad y pertenencia no se construyen solo desde el espacio nacional sino desde la interacción de lo local, lo nacional y lo transnacional” (García Canclini 1999: 39). Esto me llevará también a lanzar una hipótesis acerca de por qué creo que la idea de la música nacional está cada vez más determinada por las lógicas estéticas y de mercado de la world music.

En primer lugar, voy a definir a qué me refiero específicamente cuando hablo del nuevo paradigma de nación. Al igual que otros países latinoamericanos, en los años 90 Colombia reformó su constitución política redefiniéndose como una nación multicultural y pluriétnica. Como explica el historiador Christian Gros, la disolución del viejo paradigma de la nación mestiza produce una ruptura radical de un proceso histórico homogeneizador que se dio en América Latina durante casi doscientos años (Gros 2000). Desde la independencia, los estados-nación latinoamericanos buscaron una manera de convertir a las minorías en ciudadanos, en muchos casos usando el discurso del mestizaje como un elemento que le daba cohesión a esa nueva entidad política y social. Como bien lo explica Ana María Ochoa (2003), en la música este proyecto se articuló a nivel simbólico a través de la consolidación de géneros musicales nacionales (muchos de origen mestizo), y es cuando, por ejemplo, se empieza a hablar de que el pasillo representa a los ecuatorianos o el bambuco a los colombianos. El nuevo discurso de la multiplicidad tendría importantes consecuencias a nivel estético, puesto que el resquebrajamiento del paradigma de la nación homogénea se traduciría simbólicamente en el rechazo de un género musical nacional único y en una progresiva disolución de las fronteras entre los géneros musicales locales.<sup>4</sup> La experiencia del Festival BAT me servirá precisamente para reflexionar sobre la manera como se articulan los valores estéticos dentro de este nuevo paradigma. Para mostrar la

transformación de manera concreta voy a utilizar un referente histórico del paradigma anterior, una serie de concursos de música nacional que se llevaron a cabo en Medellín a mediados del siglo XX.

A finales de los años 40 y comienzos de los 50, Fabricato—la segunda empresa textil más grande del país—puso en marcha el concurso Música de Colombia como parte de una agresiva estrategia publicitaria para impulsar el consumo de la producción industrial nacional.<sup>5</sup> El concurso estaba dividido en dos grandes categorías: la académica y la popular. En lo académico, se premiaba con \$1500 a la mejor fantasía sinfónica sobre temas colombianos. En la categoría de lo popular se otorgaba un premio de \$750 al mejor bambuco, y tres premios de \$500 al mejor pasillo, a la mejor obra en otros géneros menores, y a la mejor canción.<sup>6</sup> En la categorización y el monto de los premios se nota claramente una intención de jerarquizar la representación de lo nacional: lo académico por encima de lo popular, y el bambuco por encima de los otros géneros tradicionales populares—de los cuales se daba por descontado su procedencia de la zona andina. Es decir, en este concurso ningún compositor se aventuró a presentar una cumbia, porque eso supondría aceptar las tradiciones musicales de raíz africana de las costas como parte de lo nacional (además la cumbia era un género bailable, una característica sobre la cual hablaré más tarde).<sup>7</sup> A pesar de que el impacto del concurso Fabricato en el desarrollo de la música académica en el país fue más bien marginal, éste contribuyó al descubrimiento de una de las figuras más importantes dentro de la música andina colombiana, el compositor y arreglista Luis Uribe Bueno, con quien se introdujeron de manera definitiva en el repertorio tradicional el virtuosismo instrumental y el cromatismo armónico. Analizando un fragmento del famoso pasillo de Uribe Bueno “El cucarrón”, ganador del premio de 1948, vemos la intención del compositor de usar la orquesta para imitar “El vuelo del moscardón” de Rimsky-Korsakov. Uribe Bueno explota el cromatismo y las sonoridades de los cobres para dar mayor brillo a una pieza que fue estrenada en el programa radial semanal en el que tenía lugar el concurso.

Sesenta años más tarde, el concurso del Festival BAT parte de supuestos muy diferentes, aunque veremos que también reproduce algunos aspectos del paradigma anterior. Cabe anotar primero que, al igual que en el caso de Fabricato, el interés de la Fundación BAT (siglas de la British American Tobacco) no es totalmente filantrópico: este

organismo patrocina festivales de tradiciones populares a cambio de una deducción de impuestos. A diferencia del concurso Fabricato, el Festival BAT se abstiene de precisar los límites genéricos y los formatos instrumentales, y admite tradiciones musicales de varias regiones del país. Según Antonio Arnedo, si la convocatoria del concurso hubiese establecido unos límites genéricos, estilísticos o instrumentales, habría restringido dos aspectos importantes, la diversidad y la creatividad.<sup>8</sup> Esta observación pone de relieve la importancia que cobran en el nuevo paradigma la multiplicidad cultural y étnica y la innovación estética—además plantea uno de los problemas más difíciles para los jurados, y para los mismos grupos participantes, que es determinar qué se considera “nuevo”.

A pesar del manifiesto interés por la inclusión y la diversidad, el concurso inevitablemente tiende a privilegiar ciertas miradas, y en la reorganización de los valores estéticos veremos cómo se rearticula lo nacional. Por ejemplo, el mismo formato del evento determinó unos límites temporales para las piezas: los grupos tenían solo 12 minutos para presentar 3 obras. Por sí misma esta condición elimina en gran parte la improvisación y el alargamiento del performance, características muy propias de las músicas tradicionales, especialmente de las de baile. El concurso busca un formato de concierto más afín a la música académica e incluso al jazz, puesto que debe ser una música más para escuchar que para bailar, por lo cual debe recurrir a la elaboración del material musical y al virtuosismo instrumental. Esto supone que la música de estos grupos no tiene como objetivo inmediato ser de consumo masivo—cantantes cercanos al pop como Carlos Vives, Andrés Cabas o Fonseca no participan en BAT, aunque muchos de los músicos que tocan en sus bandas y en sus discos sí lo hicieron con sus propios grupos. El énfasis que se le dio a lo instrumental se vio en los pocos grupos con cantantes que llegaron a la final.

La ausencia de límites genéricos e instrumentales requiere de nuevas estrategias para establecer cómo debe sonar lo nacional, y es a eso a lo que se refiere el adjetivo “nuevo”. Para Arnedo, la Nueva Música Colombiana es “toda aquella música que en su contenido propone, o busca redefinir, o profundizar en los lenguajes de las músicas locales en Colombia”. Elementos técnicos puntuales hacen las veces de índices de lo local, como patrones rítmicos, organología, y el uso procedimientos formales. A continuación me referiré a tres ejemplos para mostrar cómo indican lo local tres de los grupos ganadores. Guafa Trío trabaja piezas clásicas de géneros andinos y llaneros tradicionales con

sonoridades poco convencionales en cuanto a organología y técnicas instrumentales. En el pasillo “El violento” (de Carlos Vieco, 1935) el uso del cuatro llanero en lugar del tradicional tiple es bastante inusual, puesto que este instrumento nunca se usa para interpretar piezas del repertorio andino. Aunque la flauta es responsable de la función melódica la mayor parte del tiempo, todos los instrumentos del trío (cuatro, flauta y contrabajo) tienen episodios en los que llevan la melodía principal. La flauta juega con el soplo y los sonidos de las llaves, en muchos casos imitando el golpe característico del tiple.<sup>9</sup> Puerto Candelaria mantiene una clara sonoridad jazzística pero explora nuevas armonías con dejes melódicos y patrones rítmicos provenientes del folclor y de géneros comerciales, como en el caso del chucu-chucu. En la pieza titulada “Proceso”, la batería marca de manera constante el ritmo característico, mientras el saxo presenta una melodía muy característica del chucu-chucu, sincopada y doblada en terceras y con un glisando al final.<sup>10</sup> Curupira juega más a una fusión con diversos elementos rockeros e incluso explota organizaciones y desplazamientos rítmicos de la música de la India. Por ejemplo la pieza “La funklórica” es básicamente un groove de funk tocado con los instrumentos de la tradición de la gaita (proveniente de la costa atlántica colombiana).<sup>11</sup> Estos ejemplos muestran una idea de lo local que no está atada a la rigidez de la tradición sino que es plástica y fluida debido a la importancia que se le da a la innovación.

Pese a las diferencias, el concurso BAT perpetúa algunos prototipos de lo nacional que ya estaban presentes en el concurso Fabricato. El más evidente es el formato mismo del evento, el concurso, que al otorgar premios necesariamente jerarquiza las representaciones. Cuestionado acerca de este punto, Arnedo explicó que aunque al principio estuvo en desacuerdo con el formato, éste es casi ineludible puesto que en Colombia todos los festivales folclóricos son concursos, y además, los ganadores se convierten en “cabezas visibles” del movimiento. Pero hay elementos más significativos: mientras el concurso Fabricato diferenciaba claramente entre expresiones “académicas” y “populares”, BAT inclina su balanza hacia un solo concepto que yo llamaría de “concierto popular” (en palabras de Juan Antonio Cuellar, uno de los jurados, una especie de hijo ilegítimo de la música académica y del jazz),<sup>12</sup> en contraposición a lo “bailable comercial”, que no está literalmente excluido pero que tiene poca participación. En otras palabras, lo nacional se sigue representando como algo intelectual, elaborado y de vanguardia, por

encima de la expresión de lo intuitivo y lo corporal. Esta última afirmación tiene matices, puesto que a diferencia de Fabricato, BAT premia el desempeño de los intérpretes, es decir, reconoce que la música existe en el ámbito de lo performativo y que no es exclusivamente el resultado de la idea fija de un compositor. Irónicamente, esto riñe con el premio de “mejor composición musical inédita” que está pensado para un creador individual, y que por lo tanto tiende a pasar por alto la creación colectiva que resulta de las dinámicas de trabajo de no pocos de estos grupos.<sup>13</sup>

En términos generales se podría decir que aunque los resultados sonoros de ambos concursos sean radicalmente diferentes, los principios ideológicos que gobiernan la representación de lo nacional se mantienen, aun cuando algunos elementos hayan sido reorganizados de maneras diferentes. Sin embargo, creo yo que hay una diferencia radical entre ambos concursos, y es que el concurso Fabricato no aspiraba a tener un impacto en el mercado, puesto que nunca consideró a la música o al grupo musical en sí mismos como artículos de consumo. En contraste, el Festival BAT es esencialmente una plataforma de lanzamiento al gran público de estas experiencias musicales que todavía son marginales dentro del mercado nacional. Los tres grupos que mencioné anteriormente (Guafa, Curupira y Puerto Candelaria) tienen cada uno entre dos y cuatro trabajos discográficos que circulan en públicos restringidos, principalmente en Bogotá y Medellín, que es donde están basados éstos y la mayoría de los otros grupos. De hecho, parte del premio dado al Ensamble Sinsonte, ganador en la categoría mejor propuesta musical, consistió en producir su primer trabajo discográfico. Aunque la Fundación BAT no se convierte así en una productora musical independiente, si cumple el papel de mecenas y facilita la conexión con redes de conciertos y festivales dentro y fuera del país.

La relación con el mercado enmarca la manera como se mueve simultáneamente la Nueva Música Colombiana dentro del ámbito de la nación y en concordancia con las lógicas de la world music. Dentro de los límites nacionales, el Festival BAT contribuye a legitimar las nuevas representaciones no tradicionales de lo nacional; hacia fuera, es una especie de certificado de autenticidad que permite la construcción de una alteridad estratégica de lo colombiano.<sup>14</sup> La Nueva Música Colombiana se convierte así en un rótulo de mercado que cabría dentro de la world music—no del world beat, que es un término que, como anota Steven Feld “denota todas las mezclas pop-étnicas, músicas de fusión

bailables y en general las fusiones musicales de todo el mundo, particularmente sus centros urbanos” (Feld citado en Hernández 2004). En este sentido, esta nueva música nacional se quiere alejar de la mirada occidental europea que tiende a esencializar lo latino y lo colombiano como identidades exóticas asociadas a cuerpos bailables y racializados—que es como se venden en el exterior Shakira y Carlos Vives.<sup>15</sup>

Por las conversaciones que he tenido con los músicos, me parece que tanto la articulación de la Nueva Música Colombiana como world music y el estatus de la música nacional son aspectos abiertos a debate. Antonio Arnedo, por ejemplo, no ve relaciones directas entre Nueva Música y World music. Otros reconocen algunas conexiones; como anota Juan Carlos Garay (periodista cultural que ha seguido de cerca la evolución del movimiento en los últimos cinco años) uno de los primeros trabajos discográficos que recoge la actividad de los grupos se inspira para su carátula en los colores y los diseños del sello discográfico Putumayo.<sup>16</sup> Para los grupos, la visibilización de su trabajo a través del Festival BAT y de otros eventos similares ha permitido su presencia en ferias internacionales donde se promociona la música latinoamericana no tradicional, como *Mercado Cultural*, que se llevó a cabo en Salvador de Bahía (Brasil) el diciembre de 2005;<sup>17</sup> Guafa Trío entró hace poco al catálogo de *Espíritu del Sur*, una empresa dedicada a la promoción de grupos de música del mundo basada en Madrid.<sup>18</sup> Hay menos consenso entre los músicos con respecto a qué es lo “nuevo”—para Ignacio Ramos, de Guafa, lo que ellos hacen no es demasiado diferente de lo que hacían otros compositores e intérpretes de música andina—o con respecto a la definición y alcances de “lo colombiano”—por ejemplo, en el librito acompañante del último disco de Puerto Candelaria (2005) aparece la siguiente frase “the Colombian identity is a non identity”. ¿Es esta una manera de negar la homogeneidad de lo nacional, de rechazar la simplificación y esencialización de lo colombiano? En ese sentido, el derrotero del movimiento de Nueva Música Colombiana parece ofrecer muchas más preguntas que respuestas. El análisis de este caso sugiere que la multiculturalidad y la globalización permiten la fragmentación de los géneros musicales locales sin desdibujar los límites de la identidad nacional. Más bien permiten una reconfiguración de elementos que se ajusta a ciertas normas de representación de lo nacional que concuerdan con la manera como se ha construido la nación musicalmente desde el siglo XIX.

## BIBLIOGRAFIA

- García Canclini, Néstor. 1999. *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- Gil Araque, Fernando. 2003. "Ecos, con-textos y des-conciertos: La composición y la práctica musical en torno al Concurso Música de Colombia 1948-1951 patrocinado por Fabricato". Proyecto de Investigación, Medellín, Universidad EAFIT.
- Gros, Christian. 2000. "De la nación mestiza a la nación plural: el nuevo discurso de las identidades en el contexto de la globalización". En *Museo, memoria y nación: Misión de los museos nacionales para los ciudadanos del futuro*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 351-363.
- Hernández, Óscar. 2004. "El sonido de lo otro: nuevas configuraciones de lo étnico en la industria musical." *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas* 1-1: 4-22.
- Ochoa, Ana María. 2003. *Músicas locales en tiempos de globalización*. Enciclopedia latinoamericana de sociocultura y comunicación. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- Saavedra, Leonora. 2002. "Carlos Chávez y la construcción de una alteridad estratégica." En *Diálogo de Resplandores: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas*. México DF: CONACULTA, 125-136.
- Santamaría, Carolina. 2006. *Bambuco, Tango, and Bolero: Music, Identity, and Class Struggles in Medellín, Colombia, 1930-1953*. Disertación (Doctorado en Etnomusicología) University of Pittsburgh.
- Wade, Peter. 2000. *Music, Race, and Nation: música tropical in Colombia*. Chicago and London: University of Chicago Press.

## ENTREVISTAS

- Jorge Sepúlveda (percusionista de Curupira) Bogotá, 20 de abril de 2006
- Antonio Arnedo, (saxofonista y asesor de BAT) Bogotá, 3 de mayo de 2006
- Juan Sebastián Monsalve (director y arreglista de Curupira), Bogotá, mayo 17 de 2006
- Ignacio Ramos (flautista de Guafa Trío), Bogotá, mayo 18 de 2006

## DISCOS

- Curupira. *Puya que te coge*. 2001. Curupira. Bogotá, Colombia.
- Guafa Trío. *Entre montaña y sabana*. 2004. Fundación BAT Colombia. Bogotá.
- Puerto Candelaria. *Kolombian jazz*. 2002. Guana Records. Medellín, Colombia.
- Puerto Candelaria. *Llegó la banda*. 2005. Merlin Studios Producciones. Medellín, Colombia.

Varios. *El León en concierto*. 2005. Dirección Nacional de Divulgación de Cultura, Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, Colombia.

<sup>1</sup> Entrevista con Jorge Sepúlveda; Juan Carlos Garay (periodista cultural) comunicación personal.

<sup>2</sup> Entrevista con Juan Sebastián Monsalve.

<sup>3</sup> Entrevista con Antonio Arnedo.

<sup>4</sup> Ambos aspectos se han manifestado claramente en el medio musical colombiano en los últimos años. Por un lado, se ha cuestionado el uso del término “música colombiana” para referirse exclusivamente a la música andina de cuerdas (algunos textos académicos han contribuido en el desarrollo de esta discusión, como el libro de Peter Wade (2000) acerca de la relación entre nación y música tropical) y los festivales folclóricos creados alrededor de géneros y tradiciones musicales locales han tomado muchísima fuerza (el Festival del Porro en San Pelayo, el Festival del Pasillo en Aguadas, el Petronio Álvarez de Músicas del Pacífico en Cali, etc.).

<sup>5</sup> Durante la Segunda Guerra Mundial, la industria colombiana tuvo un gran desarrollo debido a la restricción de importaciones desde Europa y los Estados Unidos, lo que permitió que empresas como Fabricato pudieran crecer. La finalización de la guerra supuso entonces un reto para la industria local, que implementó estrategias de mercado de corte nacionalista para convencer al consumidor local que “un buen colombiano compra productos colombianos”; ver Santamaría 2006, capítulo 3.

<sup>6</sup> Monto de los premios para la versión del año 1948. Para un estudio detallado del repertorio y la historia de los concursos, ver Gil Araque 2003.

<sup>7</sup> Sobre el progresivo ascenso de los géneros tropicales como la cumbia al estatus de música nacional desde los años 50, ver Wade 2000.

<sup>8</sup> Citada entrevista con Antonio Arnedo.

<sup>9</sup> Esta versión está incluida en el disco *Entre montaña y sabana* (2004).

<sup>10</sup> El registro grabado de esta pieza se encuentra en el disco “Kolombian jazz” (2002).

<sup>11</sup> Esta pieza hace parte del trabajo discográfico “Puya que te coge” (2001).

<sup>12</sup> Juan Antonio Cuellar, comunicación personal.

<sup>13</sup> Entrevistas con Juan Sebastián Monsalve e Ignacio Ramos.

<sup>14</sup> Acerca de la construcción de una alteridad estratégica, ver el de lo nacional mexicano en Carlos Chávez en Saavedra 2002.

<sup>15</sup> Acerca de este punto, el periodista e investigador musical italiano Vincenzo Perna me comentó después de la presentación de la ponencia que en Europa la música latina prácticamente no figura dentro de la categoría world music, puesto que por lo general se la relaciona con música de fiesta y de baile, y por lo mismo el término “latino” a veces tiene connotaciones de ser vulgar y de clase baja.

<sup>16</sup> Juan Carlos Garay, comunicación personal. Se refiere al disco *El León en concierto* (2005) grabado y producido por la Universidad Nacional en el marco de una serie de conciertos realizados en el Auditorio León de Greiff en 2004.

<sup>17</sup> Ver información en <[http://www.mercadocultural.org/mostras\\_musica.html](http://www.mercadocultural.org/mostras_musica.html)>

<sup>18</sup> Ver información en <<http://www.espiritudelsur.com/grupos/guafa.htm>>