

¿Música vieja, música nueva? Procesos de cambio cultural en la práctica de las cuerdas tradicionales andinas de Colombia, transición al siglo XXI

Gustavo Adolfo López Gil
lopezymarin@yahoo.com

Licenciado en Educación Musical, especialista en Arte y Folklore, Ingeniero Agrónomo, investigador adscrito al grupo Valores Musicales Regionales (Facultad de Artes, Universidad de Antioquia), asesor del Plan Nacional de Música para la Convivencia (Ministerio de Cultura). Senderos: XIV Concierto Encuentro de Cuerdas Tradicionales Colombianas, 2008 (Folleto + CD, coautor); Un toque de esperanza. Las bandas de música en Antioquia, tradición hecha política cultural, 2007 (Libro, coautor); Atardecer en San Andrés. Música tradicional de Girardota, Antioquia, vereda San Andrés, 2006. (Folleto + CD, coautor); Un toque de esperanza: Plan Departamental de Bandas de Antioquia, 2005 (DVD, coautor); son algunas publicaciones que dan cuenta de su experiencia en el campo de las músicas tradicionales.

Resumen

Este trabajo recoge una reflexión acerca de la dinámica *tradición-renovación* en la práctica actual de las cuerdas andinas “colombianas”¹ a partir de la experiencia investigativa, artística y pedagógica del autor. Desde los ejes “cambio cultural” y “música tradicional andina, políticas culturales” -Plan Nacional de Música para la Convivencia-PNMC, se aborda la encrucijada de una práctica musical que se debate como alternativa válida de expresión y respuesta efectiva a las necesidades y gustos de las nuevas generaciones. Se tejen en dicha discusión aspectos tales como *world music*, fusiones, mezclas, procesos de visibilización, aperturas-redescubrimientos, “nuevos exotismos”,

¹El encomillado (cuerdas “colombianas”), para salvar la discusión sobre la generalización en cuanto a procedencias de los instrumentos, la cual consideramos fuera de lugar en este artículo.

perspectivas reales de lo local, diálogos actuales entre tradición-academia y espacios de poder

Abstract

This work brings a reflection about tradition-renovation dynamics in the present practice of the “Colombian” Andean strings, based on the investigative, artistic and pedagogical experience of the author. From the “cultural change” axis and “traditional Andean music and cultural policies” – National Plan of Music for the Coexistence, NPMC – the crossroad of a musical practice is proposed as a valid alternative for expression and an effective answer to the needs and preferences of new generations. In such an approach, topics such as world music, fusions, mixtures, visualization processes, disclosures-rediscovers, “new exoticisms”, real perspectives of the local, present dialogues between tradition, academy and power spaces are discussed.

Palabras clave

Tradición, renovación, cambio cultural, música andina colombiana, cuerdas tradicionales.

Key words

Tradition, renovation, cultural change, Andean Colombian music, traditional strings.

Artículo recibido el 16 de Marzo de 2011 y aprobado por el comité editorial el 11 de Agosto de 2011.

¹The quotation marks to keep the discussion out of the general context of the origin of the instruments, not addressed in this article

¿Música vieja, música nueva? Procesos de cambio cultural en la práctica de las cuerdas tradicionales andinas de Colombia, transición al siglo XXI

Gustavo Adolfo López Gil

Abordar la encrucijada actual de las cuerdas tradicionales andinas, evidente en la dificultad para posicionarse como alternativa expresiva de las nuevas generaciones, implica la discusión sobre las tensiones entre tradición y renovación y el reconocimiento de la diversidad sonora inmerso en las dinámicas socio-culturales de la región. ¿Qué pasa con los creadores y sus propuestas, los géneros, las agrupaciones, los espacios de apropiación y circulación, y las políticas en torno a ellas? Este es el recorrido que a continuación se emprende.



Figura 1. Orquesta de cuerdas Nogal 02. 12x20cms. "Para el maestro Luis Uribe Bueno, con admiración y el aprecio de los integrantes de 'Nogal Conjunto de Cuerdas'. Medellín, enero 12 de 1988. Descándole salud y muchos años de vida. Luis Fernando León. Teatro Colón. Noviembre 19 de 1987". Archivo Luis Uribe Bueno.

Punto de partida

Cambio cultural, músicas tradicionales andinas colombianas y tradición cordofonista, conceptos introducidos desde título del trabajo, cuyo sentido es fundamental compartir como punto de partida para lo que se pretende discutir en este artículo. El primer término alude a la transformación de los hechos culturales como una característica propia de su condición espacio-temporal; es decir, de su correspondencia a un contexto específico y a un momento histórico determinado. La música entonces, como producto cultural, es profundamente dinámica, comunica y tiene pleno sentido en la comunidad a la cual pertenece y en un espacio temporal-geográfico preciso.

Las músicas tradicionales en el contexto actual viven cambios de paradigmas: de la función vital-cotidiana a los espacios del consumo “masivo”; de la intimidad de lo privado, al espacio público; del folclor a la *World music*; de la conservación y el rescate a las mezclas y las fusiones; de la producción cultural inmaterial-espiritual al patrimonio “intangibles”; de las músicas nacionales, colombianas - latinoamericanas, a las músicas locales y la globalización. Estos cambios no pueden situarse de manera precisa en la transición al nuevo siglo, posiblemente no halla incluso un momento exacto para ubicar algunos de ellos, pero sí es claro que éste comienza bajo dichas realidades.

El título “Músicas tradicionales andinas colombianas” constituye una categoría compleja, difícil de precisar y útil sólo a propósitos académicos como el que nos convoca. En su formulación se parte de características de apropiación-reproducción y de su condición socio-territorial; ambos casos nos remiten a la idea errada de homogeneidad. Tradicional aquí no es algo acabado, es condición que se entiende al lado de la renovación y el reconocimiento de la transformabilidad de estas músicas. Y lo andino colombiano, tan diverso que requeriría varios artículos para explicarlo, remite al espacio montañoso que alberga la mayoría de la población; al “interior del país”; a campo con agricultura y ganadería fundamentalmente de minifundio; a ciudad industrializada; a café, cacao, caña, plátano, flores y a turismo, fábricas, *smog*; a músicas aborígenes emberas, paeces, guambianas y a tradiciones afro descendientes; a antiguas danzas cortesanas recreadas por comunidades campesinas; a danzas “mestizas-criollas”; a formas instrumentales lentas o rápidas denominadas fiesteras; a géneros cantados, coplas y trovas repentistas; a tradiciones festivas de origen religioso; a festivales que acogen estas manifestaciones; a los tríos y estudiantinas con bandolas, tiples y guitarras; a las bandas de flautas del macizo colombiano; a quenás, charangos y zampoñas en el sur; al bambuco, el pasillo, la guabina y la danza; a la música carranguera; a los rajaleñas del Tolima y Huila; a la tradición guabinera y torbellinera de Cundinamarca, Boyacá y Santander; a expresiones “foráneas” que se funden con “lo propio” en nuevas sonoridades².

Es pues, realidad heterogénea que engloba subregiones culturales, géneros musicales, formatos instrumentales, dinámicas y espacios de circulación, uso y disfrute de músicas diferentes. No obstante, en esta

²Tango, ranchera, balada, rock, jazz, se funden en nuevas sonoridades, particularmente urbanas; aunque en el imaginario de la música tradicional andina se invisibilizan estas dinámicas de cambio cultural (préstamos, intercambios, consolidación de nuevos géneros, etc.), son una realidad que es necesario reconocer y estudiar para comprender nuestras músicas.

oportunidad la reflexión se centra en torno a la denominada tradición cordofonista, la práctica de la bandola, el tiple y la guitarra, instrumentos que conforman el Trío andino de cuerdas o de manera ampliada, el conjunto conocido como Estudiantina; agrupación que puede tener muchas variantes al enriquecerse con percusiones menores (maracas, raspa, cucharas, etc.), con los vientos (usualmente flauta y/o clarinete) e incluso con cuerdas “clásicas” (violines, contrabajo, etc.). Expresión musical que vincula diferentes géneros (*instrumentales* en menor proporción) en contextos fundamentalmente urbanos, y cuyos ritmos principales han sido el bambuco, el pasillo, la danza, la guabina, el vals, entre otros (en mayor proporción los dos primeros)³.

Lo local se hace visible

“Una de las riquezas fundamentales de nuestra época es la diversidad cultural y la conciencia de su valor entre diversos sectores sociales”. (Jiménez, 2007: 4)

Puesto que las músicas son dinámicas, sus procesos de cambio no deberían parecer algo novedoso, pero en la actualidad las condiciones del mundo globalizado (el gran flujo de información, el contacto casi permanente e inmediato con cualquier lugar del mundo y la recepción de los hechos de manera “instantánea”) aceleran dichos procesos. En consecuencia, el mundo se ha transformado a gran velocidad, han cambiado los sujetos, ha cambiado la música; su circulación y el consumo se han afectado de manera radical mediante la digitalización del sonido. Ahora la tradición navega en el ciberespacio, lo local-regional se desdibuja, se masifica y la función estética-espiritual pasa a ser suplantada en gran medida por el valor de la mercancía; la innumerable cantidad de tendencias dan cuenta de la velocidad de dichos cambios. No obstante, es necesario reconocer que la mayoría de los elementos musicales que se hacen globales surgen y se “revalidan” en lo local, de hecho, vuelven a ser locales y se reinventan para hacerse nuevamente globales.

Nuestros países viven procesos de recuperación y resignificación de lo propio intensamente entrecruzado con lo de los demás. Son las huellas culturales de la migración, de la mixtura de la identidad étnica, con la del otro regional o transnacional, es lo local del mundo profundamente internacionalizado. [...] Asistimos al tiempo de las múltiples direcciones culturales, donde ya las identidades no son fotos fijas⁴, sino imágenes en tránsito que se recorren con diferentes velocidades y tiempos. (Jiménez, 2007: 2).

³ Si bien este es un imaginario bastante generalizado, no debe dejarse de lado el desempeño de estos instrumentos como solistas, estimulado recientemente desde búsquedas académicas, y la vertiente del requinto tiple, con mucha fuerza en la música carranguera actual.

⁴ Aunque consideramos que las identidades nunca han sido “fotos fijas”, la analogía utilizada por esta investigadora es bastante apropiada para ilustrar los cambios vertiginosos que se viven en la actualidad.

El mercado ha visibilizado prácticas musicales antes situadas desde necesidades expresivas propias de unos contextos particulares, y lo hace bajo su lógica de ganancia.

Los diálogos y el traslape de fronteras están presentes lo mismo en las ciudades que en otros espacios limítrofes, donde los tejidos urbanos se alimentan de lo diverso, en permanente tensión con las culturas masivas que buscan la homogeneidad propia de la globalización. (Jiménez, 2007: 3)

⁵ Cabe mencionar a modo de ejemplo, si bien no dentro de las cuerdas, las expresiones abiertamente hostiles para la agrupación Puerto Candelaria en su participación en el festival Mono Núñez de Ginebra (Valle del Cauca), año 2001. En la actualidad es difícil desconocer el reconocimiento interno y externo que ellos logran desde un diálogo de sonoridades académicas y populares tradicionales. actualidad.

Así, en esta lógica hemos querido depositar la función social cohesiva, identitaria, expresiva de dichas músicas; desconociéndola, evadiéndola y debilitándola.

Para la tradición cordofonista han cambiado los individuos y quienes reciben dicha música. Los jóvenes, ávidos de experimentación, exploran sonoridades, géneros e instrumentos; pero desde lo específico de su búsqueda, en la mayoría de los casos, la proyección de sus propuestas alcanza unos límites reducidos. La “vieja guardia” observa con incredulidad y entre ambos se establece un abismo. Los unos suenan reiterativos, los otros “disonantes”. “Están acabando con la música colombiana” es una expresión recurrente en discusiones cotidianas de los principales festivales de música tradicional andina, que ilustra dicha tensión ⁵.

Entonces, el grueso del público no recibe esta música, se es extranjero en la propia tierra, y quienes la disfrutan la asumen como un gusto marginal, momentáneo, esporádico; los espacios de formación y difusión son cada vez más escasos.

⁶ Al respecto pueden confrontarse, entre otras, las propuestas sonoras de *Trio 3* (Entretiempos, 1999), *Trio Nueva Colombia* (Trio Nueva Colombia, 1999) y *Kaff es 3* (Primera cita, 2003), dirigidas por destacados compositores de la “nueva música andina colombiana: Luis Fernando Franco, Germán Darío Pérez y Jorge Andrés Arbeláez, siguiendo el orden referido.

Contradictoriamente, en términos del mercado, en tanto existan personas relacionadas con un tipo de música, interesa ponerla en circulación y además ampliar el espectro del consumo: “te diferencias, pero te estandarizo”. En la diferenciación, la impronta de lo regional se vuelve importante, en la estandarización, se vinculan rasgos de géneros que han tenido mayor difusión y que se reconocen como más “universales” (bosanova, Jazz, Rock, Pop) e incluso de géneros claramente vinculados desde lo geográfico (el tango por ejemplo), los ritmos propios de las cuerdas tradicionales andinas nos son ajenos a estas dinámicas ⁶.

Así, la música se transforma de manera permanente, debe asumir pautas comunes más cercanas a un mayor número de consumidores y se transforman las condiciones, los parámetros para su realización: la

mediación de un mánager, de una gran productora se vuelve requisito para posicionar las propuestas, cuando se trata de los grandes mercados; o se desarrollan formas alternativas que combinan elementos de éstos con recursos artesanales de producción y distribución; la mediación tecnológica es cada vez más importante y necesaria (amplificación, instrumentos electrónicos o electroacústicos, apoyo de la imagen visual, el video...). En la mayoría de los casos los grupos asumen estos cambios con recursos propios. Finalmente, la distribución de sus trabajos es muy restringida, se limita a los espacios de los amigos más cercanos, los conciertos y los festivales creados para estas músicas⁶.

En cuanto a las formas de hacer música, la fusión, la experimentación, la improvisación jazzística, la alusión, se vuelven cotidianas. Se reeditan antiguas versiones, pero también se componen nuevos temas sobre viejas pautas; menos común es el posicionamiento de búsquedas sin ningún nexo aparente con las rutas establecidas. “No creemos ni queremos reñir con la tradición, pues ella también es nuestra raíz y columna vertebral”, dice Germán Darío Pérez (1999), considerado por la crítica como un renovador de esta música.

Conservar el sello de lo local, con toda la ambigüedad que el término conlleva, permite una identidad dentro del flujo de la circulación global; así en el contexto propio éste sea sólo un referente de lo exploratorio, un recurso que en muchos casos ni siquiera se conecta con los “nichos” de esos repertorios; por lo menos en términos de retroalimentar procesos o constituirse como obras de referencia cotidiana. En esa búsqueda de un estilo propio pareciera que todo es válido.

La investigadora Ana María Ochoa expresa en dos momentos diferentes de su trabajo denominado *Músicas locales en tiempos de globalización*, las tensiones implicadas en esta dinámica de visibilización de lo local al referirse a “La nueva división internacional del trabajo cultural” y a “La ‘música del mundo’ y el discurso de la industria sobre las músicas locales”:

La transformación global de los patrones de consumo de música (...) está profundamente relacionada al modo en que la reformulación de las políticas globales de la industria del entretenimiento redefinen los estilos y géneros de música (Ochoa, 2003: 49).

⁶ Con todo y la controversia que puede generarse sobre los beneficios y perjuicios de los concursos, no se puede desconocer su impronta en la dinámica actual de las músicas tradicionales andinas. En la práctica cordofonista el Festival de Música Andina Colombiana Mono Núñez (Ginebra, Valle del Cauca), el Festival Nacional del Pasillo Colombiano (Aguadas, Caldas) y el Festival de Hato Viejo-Cotrafa: Música Andina y Llanera Colombianas (Bello, Antioquia) son, a nuestro juicio, los de mayor trayectoria e impacto. Recientemente empiezan a figurar para la hoja de vida de las agrupaciones el Festival de Trios Andino colombiano Oriol Rangel (Pamplonita, Norte de Santander), el Encuentro Nacional de Trios (Popayán, Cauca), y el Encuentro nacional de Estudiantinas Héctor Cedeño (Tulúa, Valle del Cauca).

El otro, como en el relato del viajero, permanece en un tiempo sin historia y se representa miméticamente a través de los medios o en presentaciones en vivo lejos de sus lugares de origen. [...] En ese discurso se evaden las opacidades conflictivas de los países de origen, de lo local (Ochoa, 2003: 105).

En este contexto cobran importancia las políticas gubernamentales en torno a estas músicas. Planes nacionales y departamentales que bajo diferentes pretextos, fundamentalmente el de la paz y la formación ciudadana, convocan a los jóvenes de las localidades y se configuran en alternativa importante en su formación integral. De esta manera, la tradición es mediada por procesos pedagógicos intencionados y su "función vital" se desplaza a la escuela, al ámbito del concierto, del festival, del encuentro, al espacio de lo público, del mercado. Se diluye la función de satisfacción de necesidades básicas, de la comunicación cotidiana íntima para expresar los estados de ánimo, el enamoramiento, el festejo; es decir, el espacio de lo privado-comunitario.

Este desplazamiento es crucial porque, como dice Frith en su análisis sobre las funciones sociales de la música, la música popular no sólo revela sobre los individuos sino que los construye, en tanto: hace sentir su identidad (más allá de su representación o simbolización), da forma y voz a sus emociones, organiza su sentido del tiempo (da forma a la memoria colectiva, dota a sus experiencias vitales más intensas de un tiempo en el que transcurrir) y da un sentido de propiedad (es algo que se posee –mi música favorita-) (Cruces, 2001: 422-426).

Dentro de este panorama, tradición y renovación se presentan usualmente como opuestos, incluso irreconciliables. En realidad, deberían asumirse como dos polos de un mismo proceso, necesarios además, puesto que no puede existir el uno sin el otro. Es decir, se requiere un referente cultural sobre el cual experimentar, la creación no puede hacerse a partir de la nada; se precisa, por lo menos, la imagen de lo que deseo renovar. Además, tienen mayor repercusión en la memoria del colectivo y en sus construcciones de identidad, más allá de la simple imposición del mercado, de la moda, aquellos procesos profundamente anclados en el conocimiento de lo propio, en la tradición. Lo que ayer fue novedoso hoy puede ser considerado bastante tradicional.

Para el compositor Luis Fernando Franco Duque, por ejemplo, la búsqueda creativa a partir de músicas tradicionales debe situarse, más que en la experimentación y la recuperación, en “hacer música por la apropiación de lo que nosotros somos en este momento y lo que podemos hacer con esa música” (López e Isaza, 1998). *Nueva Cultura*, una agrupación con más de treinta años de trabajo serio en este campo, cuestiona el término renovación y sustenta así su posición:

Es posible innovar desde la valoración de lo tradicional, esto supone un estudio, un conocimiento, una postura, un criterio político sobre lo regional y sobre la globalización; porque uno puede gravitar sobre lo más externo de la forma y pretender estar innovando” (López e Isaza, 1998).

“Nuevos” diálogos entre tradición y “academia”



Figura 2. Trío instrumental colombiano, de izquierda a derecha: Elkin Pérez, Jesús Zapata y León Cardona. En: Tobón Restrepo, A. y Zapata Builes, J. (2005). *Cuerdas andinas colombianas, versiones de Jesús Zapata Builes para banola, tiple y guitarra*. Medellín: Universidad de Antioquia, p.16.

La tradición, surgida desde una lógica oral-comunitaria, debe interactuar con las lógicas del mercado y con la del Estado como ente regulador. Desde la nueva realidad del mundo globalizado el mercado pone entonces en el orden del día las músicas tradicionales; pero las ha descentrado, han cambiado de lugar y de función (de la escena cotidiana a la tarima, al festival; del sentido comunitario a los intereses del individuo; de la fiesta colectiva al *ipod*). El Estado propone políticas y planes que estimulan y promueven la salvaguarda (establece los derechos de los colectivos, se declaran patrimonio intangible) y las utiliza como recurso para la formación

complementaria en valores ciudadanos, estrategia de intervención social, atenuante de conflictos. Para las comunidades dichas políticas brindan la oportunidad de hacerse visibles, de decir, de ser escuchadas.

Universidades, conservatorios, academias, disqueras, músicos, productores e investigadores, cada uno interactúa desde posiciones, necesidades y búsquedas diferentes. Tales acercamientos no están exentos de nuevos exotismos o del uso instrumental de la música, desligada de su propio potencial simbólico, expresivo y comunicativo.

Usualmente en nuestro medio los espacios académicos destinados a la música se han remitido, entre otros, a conservatorios e instituciones para la educación formal en música (programas de formación de instrumentistas o licenciados). No obstante, si por academia se entiende discusión, análisis, reflexión y prospectiva, han sido ONGs e instituciones de educación no formal quienes han liderado esta dinámica pedagógica e investigativa en el caso de las músicas tradicionales⁷.

⁷A modo de ejemplo citamos los trabajos realizados por el Instituto de Cultura y Bellas Artes – ICBA, de Tunja; la Fundación Nueva Cultura, de Bogotá; el Instituto Popular de Cultura – IPC, de Cali y la desaparecida Escuela Popular de Arte - EPA de Medellín.

Se señalaba en 1994:

La capacitación musical que deberían brindar y orientar hacia el mejoramiento de la calidad interpretativa de nuestras músicas regionales, es un reto que aun no se atreven a asumir las instituciones de enseñanza superior en Colombia. Sus programas académicos y de proyección artística están descontextualizados de la realidad del medio. (Londoño et al, 1994: 4)

Y seis años más tarde, Ana Maria Ochoa, citando a Gerard Behague, reitera esta observación:

“[...] en América Latina no ha habido una aceptación a nivel universitario de las músicas populares como un objeto válido de estudio: ni las tradicionales, ni las nuevas formas urbanas, ni en los departamentos de música ni en los de antropología (Behague, 1991)”. La inserción del tema en tramas universitarias frecuentemente ha estado liderada por individuos que lentamente han ido construyendo el campo a contrapelo de las decisiones institucionales y, más recientemente, por estudiantes que desean abordar, en sus tesis, los fenómenos actuales de las músicas populares. Sólo en los últimos quince años en Colombia, diversos departamentos de música, han incluido el tema de las músicas populares colombianas como un tema válido de estudio. (Ochoa, 2000: 7).

Poco a poco la superación de esta visión euro céntrica de la “academia formal” puede entenderse, además de posibles razones relacionadas con las dinámicas expuestas, por la exigencia investigativa requerida en los procesos de acreditación y por las presiones del “mercado educativo” que obliga a las instituciones a pensar en la auto-

sostenibilidad y de manera indirecta las lleva, en hora buena, a volcarse sobre su entorno. También, lamentablemente en menor medida, el cambio puede atribuirse al reconocimiento en ellas de la función que cumplen en la construcción de tejido social y de su uso potencial como recurso para la creación y la pedagogía.

La reflexión de Eliécer Arenas Monsalve, desde el Plan Nacional de Música para la Convivencia, confirma lo expuesto:

Resulta muy llamativo que desde los últimos años del siglo XX hasta ahora, la academia, con su visión globalizada, su ansia expansiva a toda costa y con su nueva filosofía de generación de capital económico, haya puesto la mira en las músicas populares tradicionales como objeto de estudio. Lo interesante es que al mismo tiempo los centros de educación superior del país manifiestan una debilidad incuestionable: la casi nula tradición de investigación [...] sobre músicas tradicionales y la amplia desventaja que tienen respecto de grupos de músicos en ejercicio y organizaciones ciudadanas que, sin tener grupos de investigación registrados en Colciencias, como lo indica la norma, han emprendido la tarea, en forma desigual, pero innegable, de estudiarlas en profundidad. (Arenas, 2007: 2).

Así las cosas, aún este acercamiento resulta muy mecánico, utilitarista y se realiza desde una posición de inequidad en la cual el observado supuestamente se enriquece por el hecho de ser vinculado como objeto de estudio. Es decir, no se reconoce el enriquecimiento mutuo, la horizontalidad en la relación. “Se viste de gala a las músicas regionales”, “Se pone nuevos trajes” son algunas de las expresiones que dan cuenta de dicho enfoque. El extremo de ello es la omisión de la diferencia, es decir, de lo que te aporta riqueza propiamente, en términos de diversidad; se dice por ejemplo: “este es el ritmo de bambuco”, desconociendo sus posibles variantes. En palabras de la investigadora Ana María Ochoa, “La diversidad musical se jerarquizó aceptando unas expresiones como válidas y negando la presencia de otras” (Ochoa, 2000: 12).

No obstante, debe reconocerse el aporte que desde tal acercamiento se viene haciendo hacia la visibilización de estos lenguajes sonoros; pero dicho movimiento no retorna de manera significativa a la base, por lo menos en el caso de la música del trío andino de cuerdas. Es decir, no se multiplica el público capaz de disfrutar dichas músicas y su funcionalidad; como ya se afirmó, se distancia del espacio de lo privado y de la cotidianidad, hacia lo público-esporádico-especializado.

Entonces, esta práctica artística se presenta como un recordatorio vacío de sustancia cultural, social, histórica. Se representan procedencias, lugares, más no la vida cotidiana de dichas localidades,

y en muchos casos se sacrifican rasgos distintivos que hicieron parte esencial de su carácter y su funcionalidad. En el desplazamiento hacia la lógica del concierto, de la música de cámara, por ejemplo, se hace rígida su corporeidad, se sacrifican su lúdica expresiva y el baile, por una escucha racional, pasiva; la variación-improvisación, por la estandarización e inflexibilidad de las formas; los recursos rítmicos y en parte tímbricos, por el desarrollo melódico-armónico.

Finalmente, conviene recordar que tampoco es nueva la exploración de los lenguajes musicales académicos en las tradiciones musicales del mundo. Debussy (1862-1918) se remite a las sonoridades del gamelán (orquesta tradicional javanesa); Bartók (1881-1945) crea a partir del folclor húngaro; Stravinski (1882-1971) se inspira en el folclor ruso para sus más destacados ballets; Villalobos (1887-1959) retoma géneros brasileiros; Chávez (1899-1978) explora raíces indígenas mexicanas; Ginastera (1916-1983) aporta al nacionalismo argentino y García Caturla (1906-1940) hace lo propio en Cuba.

Perspectivas reales de lo local, espacios de poder

Ya en la década del noventa un análisis de la realidad musical de los andes colombianos destacaba los siguientes aspectos relacionados con el tema propuesto:

Detectamos entonces una fuerte ruptura entre la educación oficial formal y no formal y la cultura, vacío que obstaculiza el aprovechamiento de los recursos culturales que proporciona cada sub-región, hacia la educación de sus gentes. [...] Es aún escaso el desarrollo de la educación musical como actividad curricular o extracurricular y en la mayoría de los casos, las músicas regionales y sub-regionales no son tenidas en cuenta como valores culturales de identidad que posibilitan el auto conocimiento y la auto estima sociales (Londoño et al, 1994: 4).

La legislación colombiana (1991) genera espacios de participación como sociedad civil en las decisiones que atañen a su devenir cultural-artístico. Desde las Juntas Administradoras Locales (JAL), los Consejos municipales y departamentales, el Consejo Nacional de Música y la Mesa Sectorial, la música figura o puede figurar como política dentro de los Planes de gobierno. La operatividad de estos espacios, su aporte a las dinámicas administrativas en beneficio de los colectivos, está todavía por dar sus frutos y dependerá en gran medida del empoderamiento de las comunidades para exigir sus derechos.

Recientemente (2003), el Estado colombiano interviene con políticas concretas sobre la música y de manera particular respecto a las músicas tradicionales, usualmente ignoradas. El Plan Nacional de Música para la Convivencia concreta una serie de acciones que se venían adelantando de tiempo atrás. Inicialmente pensado desde el estímulo y fortalecimiento de bandas, coros y orquestas, se amplía ahora hacia el reconocimiento de la diversidad sonora del país, al incluir músicas populares urbanas, y brinda una oportunidad única para las músicas regionales.



Figura 3.
Estudiantina
Entretiempos
Concordia
2008. 30 de
noviembre de
2008.
Medellín.
Fotógrafo:
Héctor
Rendón

Son avances importantes de este proceso reciente iniciado en las escuelas de música tradicional: el reconocimiento de la importancia de esta diversidad, la valoración de estas músicas como recurso expresivo y simbólico, su apropiación como lenguajes sonoros con comportamientos sistémicos, la identificación de mecanismos de apropiación-transmisión que subyacen a su dinámica, la revitalización de géneros e instrumentos, la vinculación de niños y jóvenes en procesos de enseñanza-aprendizaje, la generación de espacios de encuentro y disfrute a partir de valores propios, la implementación de un esquema participativo que une gobierno central, gobierno local y sociedad civil para impulsar procesos culturales desde las localidades, entre otros.

Por primera vez, desde una propuesta taxonómica que recoge lo geográfico y lo sonoro (formatos orquestales y géneros musicales) se establecen once ejes en el país, como una ruta para la conformación

⁹ La descripción somera que se ofrece a continuación pretende ubicar al lector en la diversidad sonora del país y la trascendencia de la inclusión de las músicas tradicionales en el Plan Nacional de Música. En la página Web del Ministerio de Cultura pueden consultarse diferentes materiales sobre dicho Plan y las Escuelas de Música Popular Tradicional (Lineamientos de las Escuelas, Cartillas de los Ejes, entre otros).

En sentido sur-norte se tiene entonces el eje de fronteras o eje de músicas del irapeo amazónico (como se está proponiendo recientemente), formatos diversos, sonoridades de frontera, expresiones híbridas que incluyen músicas indígenas

(Expresiones aborígenes pueden tener presencia en diferentes ejes, aunque en general se hace referencia a los imaginarios más “representativos” de las músicas mestizas) y músicas resultantes de la dinámica de colonización. Se abordan la movilidad de los procesos culturales musicales del país en su interfluencia con Brasil y El Perú, sincretismo de músicas andinas y caribeñas colombianas (porros, cumbias, paseos y sones) con músicas brasileñas nordestinas (sambas, dobrados, forrós, xotes, lambadas, ciriás, sirimbós, carimbós...) y músicas peruanas (huaynos); géneros expresados a través de orquestas, conjuntos, tríos, cuartetos... de los cuales empiezan a ser representativos de la región: porrosambas, mariquinhas, carimbós y tangaranas (véase Rivero Dávila, Alfonso. 1988. “La cuenca amazónica: músicas populares urbanas”. En: Revista A contratiempo, música y danza, No 3, Bogotá, Dimensión educativa. pp. 24-37).

Hacia el oriente se propone el eje llanos para abordar el joropo colombo-venezolano y el complejo del arpa y la bandola llaneras, instrumentos que con el cuatro, las maracas y el bajo eléctrico, configuran los dos conjuntos más representativos de la región: de arpa y de bandola (Ampliación del tema en Rojas Hernández, Carlos. 2004. Música llanera. Cartilla de iniciación musical. Bogotá: Ministerio de Cultura).

Eje de músicas del Pacífico sur: con su conjunto de marimba (voces, marimba de chonta, tambores cununos, bombos y guasás), sus cantos rituales de velorio y alumbramiento y todo el complejo del currulao, la juga y el bunde. *Eje de músicas del Pacífico norte:* además de sus cantos a capella presenta el conjunto de chirimía (flauta o clarinete y bombardino, incluso saxo, y bombo –tambora-redoblante y platillos) para la expresión de abozas, tamboritos, porros y/o antiguas danzas cortesanas (Este tema puede complementarse en Procultura, 1987. Música Popular y Tradicional Colombiana, número 9 “Aguacerito llové”. Bogotá).

En el Caribe colombiano el eje de músicas de pitos y tambores comprende la música de gaita y de millo con sus tambores (Bombo, alegre y llamador) e idiófonos (maracas, guacho), las bandas de viento tradicionales denominadas pelayeras, y los bailes cantaos (voces, palmas y tambores); con géneros como la gaita, la cumbia, el porro, el merengue, la puya, el bullerengue, el fandango, entre otros (Véase Valencia Rincón, Victoriano. 2004. Pitos y tambores. Cartilla de iniciación musical. Bogotá: Ministerio de Cultura).

El eje de música vallenata expresa este género en el conjunto de acordeón, caja, guacharaca, bajo... con sus ritmos más representativos: son, merengue, puya y paseo.

El eje de músicas isleñas aborda la dinámica cultural de San Andrés y Providencia, con música de antiguas danzas cortesanas en el conjunto de mandolina, guitarra, bajo, maraca, quijada; así como las nuevas dinámicas propias de la influencia jamaicana: calipso, zoka, reggae... (Este tema puede complementarse en Procultura, 1987. Música Popular y Tradicional Colombiana, números 6 “La diosa coronada” y 8 “Solina”. Bogotá).

de Escuelas, la formulación de proyectos de investigación y la producción de materiales pedagógicos⁹.

Lo andino, más allá de su asociación corriente con los géneros de bambuco, pasillo, danza y vals, y con instrumentos cordófonos como la bandola, el tiple y la guitarra, se enfoca desde cuatro ejes en razón de su diversidad y complejidad. Eje de músicas andinas del sur occidente: música indígena, campesina y urbana caracterizada por las bandas de flautas traveseras del Macizo Colombiano y enriquecido además con sonoridades e instrumentos de los Andes Ecuatorianos, Peruanos y Bolivianos (son sureño, san juanito, tincú, huayno, etc. y charango, quena, zamponas, entre otros). Eje de músicas andinas del centro sur: además de lo expuesto en general para los Andes colombianos, presenta rajaleñas, sanjuaneros, cañas, rumbas; géneros que se expresan con distintas variantes del conjunto rajaleño (tiple requinto, tiple grave, guitarra, voces, tambora y percusiones “menores”), tríos y duetos con acompañamiento instrumental. Eje de músicas andinas del centro oriente: su particularidad ofrece guabinas, torbellinos y nuevas expresiones denominadas música carranguera, cuyo centro melódico instrumental está en el requinto tiple y los géneros más destacados son la rumba y el merengue andinos. Eje de músicas andinas del centro occidente: caracterizado además, por remanentes de antiguas danzas cortesanas y campesinas y por nuevas expresiones denominadas música parrandera y guasca o carrilera (guascarrilera)¹⁰.

Los ejes andinos y la tradición cordofonista

Colombia, como muchos otros países de América Latina, es un país con fuertes tensiones entre el centro y las regiones, tensiones agravadas por una historia que más que centralizar lo que hizo fue excluir a las regiones de la participación política y cultural (Martín, 2000, citado por Ochoa, 2000: 7-8).

La larga invisibilización de la diversidad cultural del país ha llevado al desconocimiento no sólo de las diferentes regiones culturales, sino de la diversidad al interior de éstas.

Con frecuencia, y producto de la situación antes descrita, se llega a confundir “música colombiana” con las músicas andinas interpretadas en el formato de cuerdas, hecho que se explica, además, a causa de que en la región se ubican los mayores asentamientos urbanos, se concentra el poder político y económico y porque se ha ejercido una fuerte influencia por la industria discográfica y la radiodifusión. La diversidad que albergan los ejes y la región andina misma, son una muestra clara del error que se comete al postular, en singular, sólo un tipo de música como representativa del país e incluso de una región; y a juzgar por lo que suena, producto de la dinámica local-global, hace bastante tiempo se trascendió el paradigma nacional de las cuerdas andinas.

La tradición cordofonista inicia su momento de “esplendor” a comienzos del S. XX con el desarrollo de la grabación y de la radio. Es puesta al servicio de la consolidación de un imaginario de identidad de nación, tanto en el interior del país como en el exterior, a costa, como ya se dijo, de la invisibilización de otras músicas. Es supuestamente la “resultante criolla” de la mezcla de lo indígena, de los aportes africanos y de los europeos, pero que se “pule”, se “blanquea” en su transición hacia los espacios del concierto; cuando precisamente se viste de frac y accede a la lecto-escritura musical. Es decir, se difuminan los aportes africanos y aborígenes para resaltar los centroeuropeos u occidentales.

Dicho esplendor decae hacia los años setenta. A nuestro modo de ver diversos aspectos explican tal realidad: su imaginario asociado a una sociedad conservadora, tradicionalista, encerrada, atrasada; su referente bucólico, que no da cuenta cabal de las transformaciones del país, de sus situaciones de guerra, de conflicto, de la cotidianidad de sus habitantes; un enfoque académico ortodoxo que la presenta bajo formas rígidas, incapaces de renovarse, mezclarse, nutrirse de

¹⁰ Véanse: MINANA, C. (1997). *De fastos a fiestas: Navidad y chirimías en Popayán*. Bogotá: Ministerio de Cultura; GONZÁLEZ P., G. (1987). *A fiestas fue que vinimos... El Festival de la guabina y el tiple* (Vélez). *A Contratiempo, música y danza*, 1: 60-69; MUÑOZ N., E. (1990). *El merengue cundiboyacense: orígenes, transformaciones y contextos*. *A Contratiempo, música y danza*, 7: 23-35; y FRANCO DUQUE, I.F. (2005). *Música andina occidental: entre pasillos y bambucos. Cartilla de iniciación musical*. Bogotá: Ministerio de Cultura.

nuevas propuestas sonoras; la presión mediática que sobrevalora lo foráneo en detrimento de lo propio; la baja calidad de los instrumentos y los costos elevados de aquellos construidos con mayor rigor técnico.

La popularidad fomentada por la industria musical jugó un papel fundamental en la definición del canon sonoro de esta práctica artística. Y, una vez los cánones se construyen, son difíciles de resquebrajar.

Pero, por otra parte, esta música nunca fue tan popular como otras músicas latinoamericanas y, para finales de los años 60, había sido claramente relegada a un segundo plano en los medios de comunicación, resultando así una doble marginalidad. [...] ni dentro de las instituciones formales de la música erudita [...], ni dentro de la industria musical. (Ochoa, 1997: 40).

Bajo estas circunstancias, del año 1970 al 2000 el camino se vuelve cada vez más complejo: menos público, tal vez más exigente; menos intérpretes, aunque muchos de ellos son verdaderos virtuosos y están muy jóvenes; pocos *luthiers* y pocas grabaciones de amplia circulación, pero se aprovechan nuevas tecnologías y los productos son de mejor calidad técnica; pocos incentivos para compositores y arreglistas, pero mayores oportunidades de formación y disponibilidad de recursos técnicos. Mientras tanto, la radiodifusión poco sabe de las músicas andinas; la “tarea” recae sobre unas cuantas instituciones, agrupaciones o personas que se abanderan del sostenimiento de la actividad, de algunos festivales que mantienen cierto ánimo alrededor de éstas.

Para mediados de los 90 se dice:

Ni la danza, ni la música, ni la literatura tradicionales se usan ya para expresar lo que nos pasa a diario. (Londoño et al, 1994: 32).

Se reitera sobre la añoranza del pasado y en general es poca la búsqueda de nuevas expresiones que conservando los más importantes elementos de la tradición, se apoyen en nuevos lenguajes sonoros. Sin embargo, la relación Tradición-contemporización está generando inquietudes y acciones sobre todo en intérpretes y compositores de la ciudad. (Londoño et al, 1994: 6).

En su contacto con otros géneros (samba, bossanova, jazz) y a partir del aporte de la academia, esta tradición muestra, de un lado, desarrollo armónico, desarrollo creativo-compositivo y experimentación tímbrica; de otro lado, el virtuosismo en la interpretación de los instrumentos. En la actualidad es entonces una manifestación esencialmente académica en la manera como se produce y se difunde; se ha transformado en música para el disfrute básicamente auditivo, racional, que debe competir con la exacerbada reivindicación del cuerpo, característica de los ritmos de moda, y en esta relación con las músicas comerciales, en la mayoría de los casos, resulta empobrecida estilísticamente.

Como expresa la investigadora Lucina Jiménez:

Figura 4.
Héctor Fabio
Torres, 19 de
noviembre de
2004, Medellín.
Fotógrafo:
Héctor Rendón



(...) necesitamos socializar las herramientas de los lenguajes artísticos de la manera más amplia posible, no sólo para poder expresarnos y comunicar la cultura propia, sino para poder intervenir en los mercados culturales y económicos en condiciones de productores y no sólo de compradores de saldos en las ventas del garaje cultural internacional. (Jiménez, 2007: 4).

No obstante, Héctor Fabio Torres al frente de las agrupaciones *Ensamble* y *Ars Nova*, marca una pauta importante.

Ensamble rebasa las fronteras de la tradición andina instrumental colombiana hasta el punto de disolverlas y plantearse más como un grupo de fusión que como uno de música andina colombiana. O tal vez el problema es que, en el redimensionamiento de las músicas tradicionales, la forma como se delimitan las fronteras se ha ido transformando. (Ochoa, 1997: 64)

Además de la exploración de formas y recursos compositivos, se destaca en la propuesta de estas agrupaciones el diálogo instrumental, el tratamiento solístico que se da a cada instrumento y al mismo tiempo la exigencia técnica en la interpretación de conjunto. A nuestro modo de ver, se establece una ruta específica para resolver la encrucijada a la que había llegado el formato, con muy buenos alcances individuales pero serias limitaciones de conjunto, sobre todo cuando intervienen varios instrumentos en cada cuerda. La unificación de la plumada y la homologación de trinos y tremolados se nutren de la técnica sinfónica de las cuerdas frotadas y del tambor redoblante.

El trino en estos instrumentos consiste en la alternancia rápida de dos notas a gran velocidad, y el trémolo es la repetición de una misma nota a gran velocidad valiéndose de la doble plumada.

Varios trabajos pueden considerarse referente para el desarrollo logrado por Héctor Fabio. *El Trío instrumental colombiano*, *Nogal*, *Orquesta de Cuerdas Colombianas*, *Cuatro palos*, entre otros, señalan con mayor claridad y énfasis una concepción orquestal de los arreglos

(Formas de ataque y articulación de los sonidos, balance, dinámica, planos sonoros, exploración tímbrica, exigencia técnica individual y colectiva).

Otras agrupaciones, es el caso de *Plectro trio*, Gran premio Mono Núñez 2004, se sitúan en el sendero trazado por los grupos anteriores y aportan su virtuosismo, sin trascenderlo en pro de nuevas búsquedas. Pero no se debe reivindicar a ultranza el tradicionalismo o la innovación, en detrimento uno del otro; ambos referentes son necesarios, sigue siendo válido, funcional y artístico, hacer música bajo cánones tradicionales; como también se requiere la experimentación y el cambio que refleje la búsqueda creativa de los individuos y de los colectivos.

Parafraseando a Ruth Finnegan (Cruces, 2001: 449), el sendero está ahí y en el nuevo milenio se aumenta su tránsito con la puesta en marcha de las escuelas de música tradicional. Se experimenta con los ritmos, se exploran posibilidades tímbricas e improvisatorias, la bandola y el tiple pasan de ser instrumentos en vía de extinción a ser incorporados como medio de expresión de muchos jóvenes en las localidades y se empiezan a vincular como opciones instrumentales en universidades e institutos.

Dicho sendero lo constituyen músicos intérpretes (niños-jóvenes), compositores, arreglistas, *luthiers*, pedagogos, instituciones, agrupaciones, la imagen que revela dicha tradición musical como referente local, regional y nacional y su demanda relativa. Esta práctica espera pues la resignificación de los jóvenes bajo las nuevas dinámicas, los "Piazzollas" del bambuco, del pasillo, del torbellino.

En la medida en que la tradición encarna la fuerza de las comunidades empoderadas de su conocimiento y de su identidad, se trasciende hacia el reconocimiento genuino de lo local como alternativa del diálogo de saberes, como recurso simbólico, fuerza sustentadora del paradigma de la diversidad que se opone al paradigma homogenizador que proponen el mundo global y la sociedad de consumo.

Bibliografía

Arenas Monsalve, E. (2007). Una aproximación a los fundamentos y apuestas conceptuales del programa de músicas tradicionales del PNM. [Inédito]. Bogotá: Mincultura.

Finnegan, R. (1989). Senderos en la vida urbana. *Las culturas musicales: lecturas de Etnomusicología*. Madrid, Trotta: 437-479.

Franco Duque, L.F. (2005). *Música andina occidental: entre pasillos y bambucos*. Cartilla de iniciación musical. Bogotá: Ministerio de Cultura. FRITH, S. (1987). Hacia una estética de la música popular. *Las culturas musicales: lecturas de Etnomusicología*. Madrid, Trotta: 413-435.

González Pastrana, G. (1987). A jiestas fue que vinimos... El Festival de la guabina y el tiple (Vélez). *Revista A Contratiempo, música y danza*, 1: 60-69.

Jiménez, L. (2007). *Educación artística, mediación e interculturalidad*. [PDF]. Ponencia Congreso de formación artística y cultural para la región de América Latina y el Caribe: retos de la educación artística intercultural de calidad en América Latina. Medellín.

Londoño Fernández, M.E. et al, (1994). *Desarrollo Musical y Festivales Regionales*. Programa de Investigación Valores Musicales Regionales y Educación musical en Colombia. Sub-proyecto # 1 Región andina. Convenio Universidad de Antioquia I.N.E.R., Secretaria de Educación y Cultura de Antioquia, Secretaria de Educación y Cultura de Medellín, Cámara Comercio de Medellín. [Inédito] Medellín.

López Gil, G.A. e Isaza Escobar, Á.M. (1998). Entrevista a Luis Fernando Franco Duque. [Inédito]. Medellín.

_____. (1998). Entrevista al Grupo Nueva Cultura: Jorge Sossa, Néstor Lambuley. [Inédito]. Bogotá.

Miñana, C. (1997). *De fastos a fiestas: Navidad y chirimías en Popayán*. Bogotá: Ministerio de Cultura.

Muñoz Ñañez, E. (1990). El merengue cundiboyacense: orígenes, transformaciones y contextos. *Revista A Contratiempo, música y danza*, 7: 23-35.

Ochoa Gautier, A.M. (2003). *Músicas locales en tiempos de globalización*. Bogotá: Norma.

_____. (2000). *Sentido del estudio de la música popular*. [PDF] III Congreso Latinoamericano de la asociación internacional para el estudio de la música popular. Recuperado el 12 de Septiembre de 2007 de:

_____. (1997). Tradición, Género y Nación en el Bambuco. *Revista A Contratiempo*, 9: 34-44.

_____. (1997). Allá breve: reseñas. *Revista A Contratiempo*, 9: 63-68.

Procultura. (1987). Aguacerito llové. *Música Popular y Tradicional Colombiana*, 9: 111-120.

_____. (1987). La diosa coronada. *Música Popular y Tradicional Colombiana*, 6: 73-84

_____. (1987). Solina. *Música Popular y Tradicional Colombiana*, 8: 97-109.

Rivero Dávila, A. (1988). La cuenca amazónica: músicas populares urbanas. *Revista A Contratiempo, música y danza*, 3: 24-37

Rojas Hernández, C. (2004). *Música llanera. Cartilla de iniciación musical*. Bogotá: Ministerio de Cultura.

Trío Nueva Colombia (1999) [CD].

Valencia Rincón, V. (2004). *Pitos y tambores. Cartilla de iniciación musical*. Bogotá: Ministerio de Cultura.