

Nueva Música Instrumental Andina Colombiana: La identidad y sus tensiones.

Alejandro Alzate Arango

Universidad de Antioquia

Facultad de Ciencias Sociales y Humanas

Departamento de Antropología

Medellín

2015

Nueva Música Instrumental Andina Colombiana: La identidad y sus tensiones.

Alejandro Alzate Arango

Trabajo de Grado para optar al título de:

Antropólogo

Asesor: Darío Blanco Arboleda

Universidad de Antioquia

Facultad de Ciencias Sociales y Humanas

Departamento de Antropología

Medellín

2015

Agradecimientos

Este trabajo fue ante todo posible gracias a mis padres Gustavo y Leonor y a mi tía Edelmira, a ellos dedico este trabajo, por ser una guía y un apoyo permanente.

Agradezco a mis compañeros y compañeras de carrera, así como a otros amigos y miembros de mi familia, por darme fuerzas y ánimo para culminar este proceso.

También deseo agradecer la colaboración, respeto y diligencia de Alejandro Tobón, José Braulio Uribe, Henry Estrada, Carlos Miñana, Eliécer Arenas, Gustavo Adolfo Rengifo y al trío Palos y Cuerdas. Sin todos ellos este trabajo no tendría unas bases sobre las cuales erigirse, más que material de trabajo fueron voces que me mostraron caminos a seguir. Igualmente agradezco a mi asesor Darío Blanco por guiarme y darle forma a mi trabajo.

Tabla de Contenido

Introducción	pág.
Planteamiento del problema	6
Articulación de capítulos	9
Trabajo de campo	10
Experiencia personal	14
Influencias Teóricas	16
Pertinencia de la Investigación	19
Capítulo 1	
Resumen	21
Breve reseña	22
El escenario de la Nueva Música Instrumental Andina Colombiana	28
El público y los escenarios de la NMIAC	37
La industria musical: ventajas y desventajas	44
Conclusiones	52
Capítulo 2	
Introducción	54
Música nacional, música académica; música polémica	55
La música en comunidad	64
La legitimidad y la autenticidad	71

Conclusiones	76
--------------	----

Capítulo 3

Introducción	78
La música andina y la Independencia	79
La música andina entre finales del S. XIX y mediados del XX	86
Una reproducción academicista	93
Conclusiones	96

Capítulo 4: consideraciones finales

Introducción	99
El contexto de emergencia de la NMIAC	100
La academia, lo popular y lo comercial	105
Emisoras “culturales” y políticas públicas y culturales	109

Bibliografía	114
--------------	-----

Encuesta	118
----------	-----

Anexos

Entrevista a Henry Estrada	120
Entrevista a José Braulio Uribe	126
Entrevista a Carlos Miñana	132
Entrevista a “Palos y Cuerdas”	139
Entrevista a Eliécer Arenas	155

Introducción

Planteamiento del Problema

El trabajo se hizo con grupos de música andina que evidenciaban una diferenciación con respecto a la música andina tradicional, se argumenta aquí que la música es una abstracción de la realidad, un medio para expresar elementos inmanentes del ser humano y que en este proceso las experiencias individuales, la enculturación y el ambiente son las causas del producto final; la música es un sistema de símbolos más y el ser humano construye su mundo a través de ellos, por lo que la partitura es una cadena de significantes que se debe trascender para buscar el contenido. El trabajo persigue dar cuenta de las percepciones de los actores que componen música, sus supuestos, a la vez es necesaria una separación de las percepciones de los actores para llegar a una interpretación propia que pondere los discursos con la *praxis*. El interrogante principal que se genera (asumiendo la música como un medio) es: ¿Qué busca expresar la “Nueva Música Instrumental Andina Colombiana” a través de su arte? De esta manera se quiere resaltar la influencia cultural en la propuesta musical, la forma como la estética que lo guía no es sólo un gusto sonoro, sino que éste depende de un bagaje cultural que hace sentir predilección por ciertos patrones y combinaciones de sonido. En este punto, se hace perentorio observar si los músicos asumen su propia propuesta como mero deleite musical o como algo que abarca otra clase de aspectos extramusicales.

Los grupos con los que deseo trabajar son dos: “Ensamble tríptico” y “Palos y cuerdas” y un compositor tolimense ya fallecido cuya obra se centró principalmente en el repertorio de música andina para guitarra clásica: Julio Gentil Albarracín Montaña. Tal elección se debe a un interés académico y a una necesidad de operatividad. En primer lugar, para hacer un trabajo completo que ahonde en toda la complejidad de la nueva propuesta no es posible seleccionar una lista demasiado amplia, ya que rebosaría los límites necesarios de la investigación y su grado de profundidad no sería el adecuado para dar cuenta de la apuesta general que subyace al nuevo movimiento musical. En cuanto a lo académico, se resaltan dichos autores porque ejemplifican la fusión de la música andina con músicas contemporáneas.

Centrándose en un fenómeno local y actual el trabajo a realizar pretende estudiar la fusión de música andina colombiana con otros géneros de la música contemporánea, como jazz, blues y rock. Se asume, dentro de esta inmersión académica, a la música como un producto cultural, es decir, como un fenómeno que hace parte de un sistema más general que le da forma, argumento por el cual este arte no tiene un sentido si se aísla de

su contexto (Carvalho,2003). Así que no se va a desplegar un análisis de lo formal (partituras) buscando exclusivamente un valor intrínseco del contenido sonoro, sino que se persigue elucidar las motivaciones de la composición, lo que se trata de expresar, esto es, las representaciones mentales que guían la interpretación y composición musical y la articulación de experiencias privativas de la propia cultura.

La manera como se quiso estudiar el fenómeno fue por medio de la interacción con grupos representativos del movimiento musical ya aludido, concretar el discurso con el que estos actores dan pábulo a su acción musical, pues es en el discurso y la argumentación del sonido que a esta última se le asigna un contenido, por otra parte en la acción musical es posible apreciar concordancias y divergencias con lo que se enuncia y se afirma como principios guías. Por lo tanto, es pertinente una interacción más directa con los sujetos-objetos de estudio, en donde se amplíe la comprensión del fenómeno a través de las percepciones que estos exponen pero de igual forma se da una separación con ello, no necesariamente para contrariar lo que los músicos relatan, sino para contrastarlo con la observación de su praxis y para enriquecerlo con opiniones de personas distintas; con lo anterior se quiere develar la naturaleza de su propuesta y aclarar cuáles son algunas de las representaciones con las que se trabajan en la Nueva Música Instrumental Andina Colombiana (NMIAC). Una separación con el discurso de los agentes de esta propuesta me parece indispensable, dado que así se establece una autonomía académica en la que se pueden contrastar los diversos discursos en torno a un mismo fenómeno, es viable poner de relieve tensiones que no han sido explicitadas por los autores de la NMIAC; se toman las razones de los representantes de la propuesta y a la vez las de sus detractores. De lo contrario, el resultado sería una mera descripción del fenómeno, de sus pretensiones y de lo que sus representantes exponen que están haciendo, por lo que el fenómeno quedaría limitado a uno de sus aspectos y no se llegaría al trasfondo en el que se enmarca, constituido por relaciones comerciales y de poder, divergencias de significado, desconocimiento de contexto cultural, etc. Igualmente, no se llegaría al nivel de la interpretación y explicación; no habría un proceso de síntesis por parte del investigador.

Es así que, si bien la temática en la que se sitúa la investigación es la música, no se puede extraer del conjunto del que forma parte, del orden actual que limita su circulación, producción, estética y composición. De manera que también es un objetivo dilucidar las relaciones de poder latentes entre las músicas que se producen (Chamorro), al igual que entre los músicos y las instituciones estatales y transnacionales. Existen unas circunstancias a nivel nacional que permiten grados de participación y análogamente que determinan la percepción con respecto al fenómeno musical, y en otro nivel, actúan fuerza globales que pueden trasgredir las fronteras nacionales.

Una tendencia global contemporánea, es desarraigar las músicas de las culturas de origen para tornarlas en algo neutro, con un fin recreativo y comercial que impide apreciar la verdadera riqueza de la ingente variedad de músicas, las cuales contienen una semántica muy diversa, solo apreciable en su vivencia, en su praxis, que es en donde se conocen los símbolos que la articulan y son los que dictaminan sus lógicas (Carvalho, 1995). Las leyes del mercado global necesitan hacer de todas las músicas una mercancía que sea rentable y que eluda límites morales, incluso acústicos, es decir, que logre una circulación lo más amplia posible y trascienda su lugar de origen. En otra perspectiva de la música tradicional, exaltando lo local y opuesta a la tendencia vertiginosa global, está aquella que plantea a las músicas locales como algo “puro” que debe ser conservado, se expone como una expresión casi inalterable que es apremiante proteger de los imponentes mercados transnacionales y de la absorción por parte de otras músicas más comerciales, esto conlleva a un cierre hacia la experimentación y las búsquedas de las nuevas generaciones de música. Es sabido que las tradiciones son susceptibles de construirse y teatralizarse acorde a situaciones sociales particulares sin que su “autenticidad” se diluya en el acto (Blanco, 2013). Con esto lo que hace es negarse la hibridación que ha ocurrido desde tiempos remotos entre las diferentes músicas y cuando se pretende “encapsular” la música tradicional se ocultan sus vicisitudes históricas, aquellas circunstancias que le dieron forma a su estructura actual y que, en el caso de Colombia, se forjaron desde la Colonia en una relación asimétrica de poder. Quizá más que un proceso lineal, la música consiste en una hibridación constante, inherente a los procesos culturales (Carvalho, 2004).

En conjunto, la música expresa percepciones, vivencias y expectativas de forma indirecta, esto es lo que se asume como la identidad: los elementos extramusicales que le dan forma y sentido a la música y que se cristalizan a través de las personas que los viven, es decir, compositores e intérpretes al igual que el público, ya que “nadie puede construir su identidad independiente de su reconocimiento por parte de otros” (Blanco, 2009, p. 5). De manera tal que es menester –además del intercambio directo- observar esas prácticas e interpretarlas en su contexto y a través de la Historia. La identidad que aquí subyace es colectiva y no subjetiva, pues recoge no sólo a los autores que se van a aproximar en el presente trabajo, sino a gran parte de los que integran el movimiento de la NMIAC, al público y al resto de rasgos culturales que indirectamente confluyen en la obra musical. Sin embargo, los argumentos que guiarán la interpretación y explicación del fenómeno serán los proporcionados por los autores, los cuales sustentan el producto musical mismo.

Articulación de capítulos

Como ya se ha mencionado, para apreciar la NMIAC como parte de una totalidad se aborda este fenómeno desde diferentes ángulos que deje más evidente su naturaleza, se traen a colación lo referente a los músicos pero también a otra clase de personas e instituciones; con lo cual cada capítulo responde a una pregunta, empero, todas las preguntas están relacionadas entre sí y responden a una pregunta general.

En el primer capítulo se mira el proceso de composición de la Nueva Música Instrumental Andina Colombiana (NMIAC), las experiencias que allí convergen y qué es lo que se trata de materializar o expresar por medio de la música, de forma tal que se mencionan vivencias y experiencias personales de los músicos. Por otra parte, se reflexiona acerca del público al que se dirige el producto musical, pensándose en relación con las dinámicas culturales del país que permiten comprender dicho público, que pongan de relieve los oyentes y los espacios de difusión de tal música. Se resalta también el entretenimiento, el desarrollo de una industria musical que ha sido central en la difusión musical y que influye en el cómo se produce el arte, es decir, se señala el componente comercial en el proceso de composición y en relación con el público.

En concordancia con lo anterior, se busca en el capítulo 2, mostrar que en el proceso creativo se generan también tensiones entre pasado y presente, entre el arte y el comercio, por lo cual se pone en escena la tradición dentro de dinámicas actuales. También se muestra cómo ha sido el estudio de la tradición y las implicaciones que ha tenido para la apreciación y vivencia de la música, se señalan someramente las etapas y cambios que ha experimentado la música andina en el país y se relaciona con los momentos sociales que se estaban dando en cada época.

Relacionado con el tipo de público, la industria musical y las tensiones entre la tradición y lo contemporáneo, el capítulo 3 explora la separación entre lo popular y lo académico, cómo se ha manejado esta frontera en la música andina. Para ello se menciona la herencia de la música clásica europea y el rol que cumple la academia dentro de tal contexto, conectándose con las condiciones histórica locales para apreciar cómo dicha institución ha tenido un gran peso en la vivencia y apreciación de la música, al igual que en el aprendizaje y la enseñanza, con lo cual se señala la relevancia que tiene para comprender la NMIAC y su difusión en diferentes espacios.

Por último, en el capítulo 4 se toman los desarrollos de los capítulos anteriores para tratar de dar cuenta de lo que la música andina trata de expresar, de la identidad que le da forma a esta propuesta, de las condiciones históricas que determinan su situación actual. Así también se ponen en un contexto actual para relacionarla con dinámicas políticas

actuales y políticas estatales e internacionales, a través de lo cual la música es susceptible de ser manipulada por elementos mediáticos para beneficios de algunos individuos.

Trabajo de Campo

La herramienta central de campo del presente trabajo fue la etnografía, ya que establece un contacto directo con los partícipes del movimiento, posibilitando ante todo conocerlos a ellos mismos, más allá de su obra y sin mediaciones. Adicionalmente, esta metodología hace posible una interacción entre investigador e investigado, estableciéndose por tanto un intercambio de saberes que enriquecen el conocimiento producido, toda vez que se contrasta la percepción *a priori* que se tiene del fenómeno con la argumentación y las aclaraciones que brindan los autores. No resulta igual de relevante un estudio previo sobre la obra de los compositores interpretándola exclusivamente a través de documentos y archivos, que uno con los autores mismos (que recoge la primera propuesta) en donde se genere un debate que aclare las intenciones y las representaciones que guían la propuesta de los músicos de la NMIAC, las posiciones de las instituciones encargadas de la difusión de su música y las miradas que otras personas cargan con respecto a esta expresión artística, con todo ello el investigador se ve impelido a cuestionar y actualizar sus propias percepciones.

Una de las subherramientas de la etnografía de las que se hicieron uso fueron las entrevistas, con el fin de centrar el diálogo en un tema específico y en problemáticas y aspectos esenciales del tema. Con éstas, también se buscó cristalizar las posiciones de los autores, es decir, sus pretensiones y representaciones que se expresan por medio de su arte, así como su visión acerca de las problemáticas actuales con respecto a las músicas tradicionales. Se trata de un diálogo más restringido y direccionado a un tópico determinado, en donde las respuestas son muy sucintas y se habla sobre una estructura ya dada, además estas preguntas se articulan en una secuencia que da sentido a una idea general; se otorga un panorama más detallado sobre el tema abordado. Pese a lo cual, la entrevista es solo un complemento a los diálogos espontáneos y a las conversaciones cotidianas que se generan interactuando con los grupos investigados, sectores del público, especialistas sobre el tema, medios de difusión y el circuito operativo en general. En ocasiones, es únicamente una formalización del intercambio de palabras que tiene que estar respaldada siempre por otra clase de información y conocimiento que no se genera en un momento y en un espacio dado (como el de la entrevista), sino que está diseñado por todo un cúmulo de experiencias no reducibles a una sola metodología.

Las entrevistas no se aplicaron solamente a los músicos, también a otra clase de personas relacionadas con el tema ya que fue un propósito de la investigación conocer y dar cuenta del público, de los espacios de expresión, del círculo de especialistas y de los medios de difusión con que cuenta la Nueva Música Instrumental Andina Colombiana, de manera que con la metodología se propendió por esclarecer el grado de difusión con el que cuenta el género, al igual que los medios más comunes e idóneos por los que alcanzan dicha difusión y de paso, se dilucida la naturaleza de estos medios y los sectores interesados en la divulgación del material sonoro. Por otra parte, también constituyó un objetivo dar cuenta de los espacios de expresión que son más utilizados por los grupos y, en consecuencia, analizar las causas de esta situación, recurriendo a los grupos mismos, al público y a instituciones que pudieran tener influencia al respecto. En cuanto al público, una de las maneras de conocerlo mejor fue mediante entrevistas y aplicación de encuestas a instituciones que difunden los materiales sonoros, como universidades, instituciones encargadas de políticas culturales, emisoras radiales, etc. A través de ello pude dar voz a dos emisoras muy distintas entre sí: Radio Bolivariana (propiedad de una universidad privada) y Emisora Cultural Universidad de Antioquia (propiedad de una universidad pública), las cuales revelaban percepciones muy distintas en torno a la radio y a la música andina, también fueron muy dicentes con respecto a su misión y al manejo de la información y la función que ello debía comportar, la manera cómo se sostenían económicamente y como operaban. Igualmente ponía de relieve la manera en que funcionaban los medios de difusión por los que circulaba la NMIAC, su relación con otras músicas y géneros, además ello sirvió como insumo para la discusión en torno a las tensiones que dicha música genera; enuncia los círculos de aceptación y los de rechazo.

Los mayores escollos emergieron con mi interés en aplicar encuestas en las universidades (en los departamentos de música) para revelar el grado de conocimiento de las personas acerca de la NMIAC, no conocimiento en el sentido de dominio de saber sino si los grupos delimitados en mi trabajo les eran familiares a las personas de estos recintos. Especialmente fueron de difícil acceso las universidades privadas que contaban con programa de formación musical. En Medellín pude aplicar una encuesta al departamento de música de la Universidad de Antioquia sin problema alguno, era una encuesta de carácter virtual que constaba de dos preguntas, la cual se enviaba a través del ordenador del departamento. En la Universidad Eafit tuve más dificultades de acceso para aplicar esta herramienta, pero en última instancia pude adquirir el resultado que necesitaba. Paulatinamente esta herramienta contó con cada vez más barreras para su aplicación, en mi viaje a Bogotá tenía la intención de aplicarla en tres universidades importantes donde estuviera el programa de música: Universidad de los Andes, Universidad Distrital y la Universidad Nacional. El primer lugar a donde me dirigí fue a la Universidad Nacional donde me advirtieron que sus estudiantes no solían responder esta clase de encuestas por

la red, pero que si quería de todas maneras la enviara y de ahí la podían reenviar desde el ordenador; luego me di cuenta que en verdad los estudiantes no respondían encuestas. A parte de tal apatía con este tipo de material, las otras dos universidades no admitían el uso del mismo, por lo que mi propósito al respecto se vio seriamente obstruido, este vacío solo pudo ser complementado con las entrevistas que logré realizar.

Las encuestas implicaron un gran trabajo de gestión que en cuanto a resultados fue muy decepcionante, una herramienta metodológica aparentemente simple que fue de difícil aplicación en instituciones externas de la que yo procedía, aunado al poco interés de las personas a las que se dirigía tal técnica. Así, un breve panorama sobre el grado de percepción de los grupos de nueva música andina en Bogotá no fue posible de hacer, contrario a la encuesta que pude aplicar en Medellín. Por otra parte, el abordaje a la obra de Gentil Montaña se piensa desprendió de revisión bibliográfica sobre documentación dedicada a su vida y obra dentro de los que destacan numerosos homenajes, análisis musicológicos a su obra, datos biográficos junto a entrevistas hechas en vida del compositor. Pese a no darse un contacto directo con el autor, estos materiales no dejan de evidenciar las intenciones y la propuesta que imaginaba el autor, en estos subyace la forma como mezclaba los diferentes elementos sonoros y las representaciones que poseía con respecto a una nueva propuesta de la música andina colombiana.

El campo fue de gran utilidad para cambiar mis percepciones con respecto a la NMIAC, a los músicos que la hacían y su manera de vivir, así como con respecto a sus dinámicas identitarias, me permitió ponderar diferentes puntos de vistas entre pares académicos así como con actores externos a la academia pero que igualmente ponían en escena argumentos valiosos que aportaban a la discusión. Esto ayudó a cuestionarme el trabajo que llevaba y me permitió matizar un poco mis aseveraciones, dejó en claro las falencias que tenía y en qué no había ahondado lo suficiente, también hizo visible lo que tal vez estaba pasando por alto y por ello podría estar limitando mi tesis. Cuando uno se hace consciente de tal situación y reflexiona, llega con nuevas preguntas y perspectivas para abordar y cuestionar el campo, para provocar nuevos diálogos que permitan asentar posición como investigador y den al tema y al trabajo un rumbo más claro y definido, esto es, el trabajo se va consolidando por medio de mis observaciones y los diálogos y debates que doy con las personas a las que esta temática toca. Por ejemplo, encontré sobre la música andina trabajos académicos más dedicados a la musicología y a compositores académicos que han aportado al desarrollo de esta música, no encontré trabajos que abordaran la música andina como expresión cultural, por lo que las lecturas que tenía sobre música popular provenían de análisis antropológicos de músicas del Caribe y del pacífico, motivo por el cual en cierto punto me sentí desplegando una extrapolación infundada de dichos trabajos sobre la música andina, solo fue posible darle especificidad a

la tesis por medio de trabajos que localicé en Bogotá acerca de la música andina (que eran más detallados en cuanto a la historia de la música andina desde la colonia), también fueron muy esclarecedores las conversaciones con los grupos y con personas avezadas en el tema a las que les pude plantear mis inquietudes y expresar mi posición y mis puntos de divergencia.

No todas las entrevistas que tenía en mente pudieron ser llevadas a cabo, me percaté en campo que mi trabajo no resultaba comprensible y en ocasiones agradable para algunas personas, en especial para algunos músicos, que en general no suelen discutir acerca de su labor y de su obra con personas que no sean colegas suyos, o bien en otras ocasiones discrepan rotundamente de los análisis acerca de la música que despliegan las ciencias sociales. Por tal razón, algunas entrevistas no se me concedieron, porque los virtuales entrevistados no les agradaba la perspectiva desde la que abordaba la música andina o simplemente consideraban que mi trabajo estaba incompleto y se apartaba de los aspectos más relevantes de la música andina, que soslayaba precisamente lo musical mismo, así, haría falta incluir compositores que fueron relevantes para el desarrollo de la música andina. Pese a que ello no era la intención principal de mi tesis traté de hacer caso a esta recomendación y hacer más explícita la relación entre la academia y lo popular en la música andina para así apreciar cual era el lugar histórico de la NMIAC y que era lo que realmente tenía de “nuevo” con respecto a la tradición en la que se enmarcaba.

Durante mi estadía en Bogotá aproveché para buscar bibliografía sobre nueva música andina colombiana, en Medellín había realizados búsquedas en catálogos de varias bibliotecas de la capital, pero sobre los grupos sobre los que me había centrado en la tesis, sin encontrar resultados. El primer sitio que visité para mi nueva búsqueda fue la Biblioteca Luis Ángel Arango, ubicada a unas tres cuadras del hostel donde me alojaba. Los resultados no fueron tan extensos como me imaginaba, de ahí me dispuse a revisar detalladamente el material que podía serme de utilidad para sacarle fotocopia, encontré muchos materiales sonoros y muchas partituras que no se adecuaban a mi búsqueda y unos pocos textos a los que les tomé copia. Debido a que el material (de mi tema) en la biblioteca más grande de Colombia no era de las dimensiones que esperaba, realicé una búsqueda en la Universidad Javeriana, ya que un trabajo sobre tesis de música en Bogotá la señalaba como una institución prolífica sobre el tema. Allí resultó abundante material en la búsqueda, aunque luego de cerciorarme personalmente, los documentos útiles no fueron muchos, de nuevo aparecieron el material sonoro y las partituras y títulos llamativos que carecían de un verdadero contenido o no abordaban la temática que yo seguía. También hallé tesis que se centraban más en lo musicológico y otras que me eran de utilidad pero se hallaban en un formato que no permitía el copiado, exclusivamente su lectura, tal formato era el de microficha. Eran unas especies de negativos de fotografías

análogas que se observaban a partir de una lente e iluminación especial, se pasaban uno por uno, cuando se movía la lente.

Pretendía seguir más de cerca la cotidianidad de Ensamble Tríptico porque pensé que era más itinerantes, más inestable. Me imaginaba que al ser músicos jóvenes todavía su trabajo era más similar a la mayoría de músicos jóvenes: dar conciertos con varios grupos, dar clases particulares o acaso de cátedra, tocar con grupos cuya conformación es improvisada (“chisguiar”) o tocar música más comercial en conciertos un poco más masivos en comparación al ambiente académico. Sin embargo, me encontré con una ambiente totalmente diferente; los músicos gozaban de una estabilidad laboral que envidiarían muchos músicos, su rutina se centraba casi exclusivamente en el magisterio y las presentaciones con el grupo eran muy esporádicas, con ensayos cada ocho días para mantener en actividad su proyecto musical, aunque sin mucho tiempo para la composición, más centrados en los arreglos y en repasar el repertorio ya existente. Además algunos tenían proyectos musicales paralelos que les permitían explorar otras facetas musicales, tener otros ingresos y estar en escenarios distintos, por ejemplo Daniel Saboya hacía parte del cuarteto de guitarras “Gentil Montaña” en la ciudad de Bogotá con el que interpretaba música colombiana y se reunía a ensayar los fines de semana en dicha ciudad, es decir, viajaba desde Tunja para ensayar o realizar presentaciones con este cuarteto o con Palos y Cuerdas. Por otra parte, Lucas Saboya se había ido a España a cursar una maestría, lo que reducía sustancialmente las presentaciones y el ritmo de trabajo del grupo, aunque como contraparte le daba solidez como grupo al cualificar a sus integrantes, esta situación les procura nuevas herramientas para futuros productos musicales y trae nuevas posibilidades estéticas a Lucas como compositor e intérprete.

Experiencia Personal

Desde muy temprana edad me ha llamado la atención la música, ha estado cerca de mí constantemente y me ha rodeado con toda su variedad y riqueza, bien en un ambiente familiar o por medio a espacios de formación con los que he estado vinculado. Por ejemplo en el colegio, tanto en preescolar como primaria, fui un afortunado al recibir formación musical o por lo menos estímulos musicales dentro de dicha institución educativa, algo actualmente casi inexistente, ya que la formación musical se ha retirado de la mayoría de currículos y queda a merced de decisiones y capacidades personales poder ingresar al rico campo de el aprendizaje musical. La música rock tuvo gran resonancia dentro de mi hogar, en especial grupos como “Queen”, “The Beatles”, “Soda Stereo”, entre otros, la guitarra particularmente fue un instrumento que siempre llamó mi atención, la expresividad del intérprete y su sonido protagónico dentro de este género,

así como su rol central y múltiple que lo hacía destacar. Por lo anterior fue que me aboqué al estudio de la guitarra con el apoyo de mis padres, un proceso con altibajos durante mi adolescencia, en el que alternaba la guitarra acústica con la guitarra eléctrica, esto me brindó un abordaje más profundo sobre la música, aunque en ocasiones puso sesgos a mi manera de apreciar la diversidad musical, muy guiado por la búsqueda y escucha de virtuosismo y en parte desprecio de algunas manifestaciones artísticas populares, aunque me dio igualmente elementos para cuestionar ciertas manifestaciones comerciales.

En última instancia, durante el final de mi bachillerato decidí estudiar guitarra clásica, cuyo repertorio tradicional sentía que había influenciado la música que yo escuchaba, así fue que adquirí un conocimiento mínimo acerca de la teoría musical occidental así como algunos de sus principales exponentes. Sin embargo, cuando empecé mi carrera de Antropología mis percepciones en torno a la música tambalearon progresivamente, pues al mirar un sistema cultural como una totalidad era inconcebible tomar alguna de sus expresiones de manera aislada, por ello dejé de concebir la música como algo universal, cuestionándome acerca de los gustos y los usos de la música, en definitiva, me di cuenta de que todo ello en realidad está determinado por aspectos extramusicales y que lo que la música genera en las personas es algo grupal que depende de vivencias en común, la experiencia subjetiva es mediada por experiencias colectivas que estructuran las decisiones personales. Por lo tanto, me interesé de allí en más en ahondar el aspecto de la identidad en la música, el tipo de relaciones que se expresaban por medio de la misma y que le otorgaba valor, es decir, la estética no era una sola, constituida solamente por reglas armónicas, sino que se trata de una construcción social de acuerdo al significado de la realidad de los seres humanos; la música es un componente vital en la construcción de identidad.

En cuanto a la escogencia de la música andina colombiana como tema de estudio de mi tesis, esta motivación surge debido a que dentro de la guitarra clásica descubro cómo algunos compositores aprovechan su formación dentro de la academia para incluir las músicas locales, ya conocía cómo esto había sucedido en épocas anteriores, pero me fascinó en especial conocer que existía compositores que lo hacían para guitarra como instrumento solista y que además incluían géneros contemporáneos, escuchando sonoridades que me resultaban muy cautivantes; reconocibles pero no conjugadas antes de una manera similar. Posteriormente, mi interés en estas nuevas propuestas de las músicas colombianas se incrementó cuando tuve la oportunidad de asistir al festival de música andina “Hato Viejo Cootrafa” realizado cada año en el municipio de Bello, allí conocí más a fondo las propuestas que los jóvenes desde décadas anteriores venían consolidando con respecto a la música andina, me di cuenta que era muy diferente a lo que imaginaba, a la que yo tradicionalmente conocía con mi limitado acceso a esta música

que no hacía parte de mis gustos. En aquella ocasión pude apreciar intérpretes jóvenes que utilizaban instrumentos que no me esperaban que se usaran en la interpretación de dicha música, además el ritmo y la armonía me evocaban músicas urbanas como el jazz y el rock, con lo cual dicha presentación me abrió una puerta dentro de la música.

En especial, captó mi interés el grupo Ensamble Tríptico, en aquel entonces era lo más novedoso que había visto y escuchado, su formato y la música que producía, nunca antes había experimentado en un escenario una batería, un piano eléctrico, un bajo eléctrico y una bandola eléctrica juntos, además su presentación difería considerablemente de la formalidad o folclorismo de los demás participantes; fue para mí una revelación que me motivó a ahondar en mi búsqueda acerca de esta música. También me di cuenta de que no a todos los asistentes gustó su intervención en aquella ocasión, no por una mala interpretación sino por la esencia de la propuesta, aquellas generaciones mayores que iban a este evento les gustaban otro tipos de formatos y de canciones dentro de la música andina y en especial, generaba gran controversia las variaciones que el grupo hizo de temas populares. De manera que en aquella ocasión cuando Ensamble Tríptico se llevó el premio, el público se polarizó entre aquellos que aplaudían dicho resultado (en su mayoría gente joven) y otros que lo abucheaban (en su mayoría gente de la tercera edad).

Dicha situación acrecentó aún más mi interés con respecto a esta música, el querer develar qué causaba ese conflicto, el querer apreciar por qué se guardaba tanto recelo con esta música de antaño, me brindó una pauta sobre ello el percatarme que se trataba de un problema identitario mediado por la música, para así pasar a tener en cuenta la percepción y argumentación de ambas generaciones. Con todo, al principio de mi carrera pensé que la música no era posible abordarla desde la Antropología, debido a los enfoques clásicos de los primeros semestres, sin embargo, cuando avancé en mi formación pude ver cómo esta disciplina había ampliado sus temáticas y ahora incluía aspectos antes no tenidos en cuenta, además de grupos que en épocas anteriores no se estudiaban, es decir, dejaba de ser tan exotista en sus búsquedas. Por lo tanto, la música ahora era un campo de estudio antropológico, a partir de ahí, empecé a leer al respecto y fue lo que al final me encaminó hacia mi tema de tesis.

Influencias Teóricas

El acercamiento a la música por parte de la Antropología se ha dado en épocas muy recientes, la perspectiva que ésta aporta al abordar el tema implica un cambio en la música misma, ya que replantea sus supuestos; elevándose más allá del plano de lo formal persigue poner en tela de juicio los axiomas instaurados por los “especialistas”. A través

de la historia de la disciplina, de su práctica, ha logrado descubrir las pretensiones infundadas de occidente, es decir, ha puesto de relieve que gran cantidad de sus postulados no son de extensión universal, sino que hacen parte de un etnocentrismo que pretende imponerse sobre otros saberes, asumiendo lo propio como lo verdadero. Contrario a estas presunciones, con el estudio de otras culturas, se muestran las formas y los contenidos de la música como producto de la Historia, de su contexto cultural, de todas las vicisitudes políticas y económicas en las que interviene también el azar, por lo que más que reglas que se repiten independientemente del espacio y tiempo, se trata de unas condiciones particulares que son las que producen el estado de las cosas.

Así como la Antropología ayudó a cuestionarme lo que daba por sentado con respecto a mi propio sistema cultural, ello también sirvió para cuestionar lo que se daba por sentado en la música, por una parte porque la diversidad musical no se compadecía con lo que la teoría académica occidental asumía y también porque la manera de apreciar la música empezaba a ser limitada. Fue cuando tuve la oportunidad de leer a John Blacking que más que asumir a las músicas como correctas y bien hechas, empecé a cuestionarme el para qué la música, el qué decía la música acerca de las personas y cuál era su función, el por qué de los gustos y las maneras tan disímiles de escuchar y clasificarla. De allí, se cuestiona también el de dónde viene esa manera de hacer y escuchar música, con lo cual fue muy revelador hallar que más que un modelo universal se trata de un producto histórico que se ha basado en gran medida en la imposición y que si bien existen desarrollos técnicos importantes, esto no se puede sustraer del sistema de pensamiento de las personas que producen un ordenamiento sonoro según sus necesidades. En base a lo anterior, las jerarquías entre músicas resultaba algo fútil porque si se iba a cuestionar una música, ella era tan solo el punto de partida para cuestionar una situación social que se estaba expresando por tal medio. De manera que separar la música de las condiciones extramusicales llevaba a postular a la música como una sola (universal) con un significado unívoco; ello es producto de procesos de conquista que han instaurado una mentalidad eurocentrista que aún reproduce tales esquemas de apreciación musical.

La única tesis que hallé acerca de música colombiana que se relacionara con lo andino fue la de David Esquivel, ella me dio una diáfana ilustración acerca de cómo mirar la identidad de la música, como hacer visible esos aspectos que no aparecen en una obra musical. En este trabajo el autor evidencia como en una obra musical los músicos superponen diferentes elementos sonoros que dan cuenta de experiencias vitales suyas, de etapas que se concatenan en la composición. Fue sumamente relevante el develar que la nueva música colombiana daba cuenta de una apropiación de la música tradicional pero a través de un código urbano, esto es, de músicas globales que se consumen en las urbes.

Por su parte Carlos Miñana aporta en el análisis de la música tradicional, realiza una importante crítica y una ruptura con las posturas folcloristas que anquilosaban los productos musicales y por tanto ignoraron los diálogos y entrecruzamientos musicales propuestos por las nuevas generaciones; brinda pautas para entender las nuevas propuestas de las músicas tradicionales y reconocer su valor, legitimidad e importancia para mantenerlas vivas y acordes a las necesidades de los grupos en el presente.

Pierre Bourdieu fue de suma utilidad para entender la producción histórica y social de la música clásica y las causas de su expansión, este autor (al igual que Simon Frith) la ubicaba en su contexto histórico y muestra cómo su estética es producto de las divisiones de clase y, por lo tanto, refuerza y reproduce tales divisiones en beneficio de la burguesía, pues subordina la estética de las clases populares. Además, Frith ahonda un poco más en ello y amplía esta cuestión analizando la separación entre “alta” y “baja” cultura y evidenciando lo cambiante que ha sido tal dicotomía y lo poco objetiva que ha sido; revela que se debe más a manejos políticos simulados por medio de la estética. Frith también resulta de suma pertinencia para mirar la música como expresión de un colectivo, como medio identitario por excelencia, por lo cual la atención se debe poner en la dinámica de los grupos, sus diferencias y semejanzas con otros grupos y cómo ello se evidencia en la música, más que apreciar la música *per se*.

A través de Richard Bauman profundicé aún más en el aspecto social y cultural de la música, su texto y los autores que allí participaron señalan cómo la música es una puesta en escena que evoca un marco cultural común a través del cual la música es inteligible y, además, muestra que la música se vale de otras funciones comunicativas que refuerzan y hacen más claro el mensaje que ella transmite, de forma tal que las presentaciones en vivo son de suma vitalidad para exhibir y dar a conocer un producto musical, toda vez que es en tales eventos que se pueden activar gran cantidad de elementos comunicativos que dan al mensaje más fuerza, permitiendo así que la acción musical sea grupal. Para ello se muestra cómo los festivales son una ocasión que trae el pasado al presente para lograr legitimidad a propuestas individuales remitiendo a una colectividad, se busca la autenticidad de lo novedoso, es un escenario de confrontación entre lo tradicional y lo contemporáneo. Bauman también evidencia cómo el entretenimiento se ha expandido a nivel global a través de una industria comercial que permite una mayor difusión de las expresiones artísticas, si bien puede afectar la autonomía de quien hace música cuando el valor comercial prima sobre intereses estéticos individuales, ésta otorga mayor reconocimiento a los músicos y ha posibilitado la grabación y registro de la música, lo que ha trastocado profundamente la forma en que se experimenta, se produce y se consume.

Conectado con ello, Jorge de Carvalho muestra cómo la identidad se vuelve mercancía y por ello tiende a convertir a la música local en algo frívolo desconectado del contexto local para poder comercializarse a través de las industrias culturales. Tal proceso busca crear un producto estándar semejante a la música que a través del S.XX ha sido consolidada, para que así se expanda de manera global, con ello se desvanece su concepción y vivencia tradicional para ceder a imperativos comerciales que pretenden tornarlo en algo exótico que capte el interés de los consumidores. Con todo, en realidad ello da cuenta de relaciones de poder y dominación entre “primer” y “tercer mundo”, el manejo por el cual el primero impone unos cánones al segundo en beneficio propio. En esta medida Carvalho aportó sobre el proceso mediante el cual la industria cultural puede manipular las identidades y con ello eludir las vivencias y usos que de la música hacen las personas, ocultar el significado que para ellas tiene, contraponiendo una mirada demasiado ligera que se difunda más fácilmente en el mercado.

Pertinencia de la Investigación

En lo respectivo a la Nueva Música Instrumental Andina Colombiana (NMIAC), se trata de un fenómeno reciente que no se ha estudiado lo suficiente, por lo cual el trabajo es pertinente en la medida en que ahonda en un tema que no está satisfactoriamente profundizado y, si bien la emergencia de propuestas y grupos es constante, no se han analizado de manera exhaustiva sus elementos políticos y sus entramados manejos económicos que hacen al género fluctuante, aún no se establece el verdadero impacto social producto de las lógicas internas de tal práctica cultural, toda vez que hay un reacomodamiento de las músicas tradicionales en unas sonoridades contemporáneas y en un escenario comercial en donde músicos y público están más distantes, lo que cambia la forma compartida de las músicas tradicionales y populares, su carácter colectivo. De esta forma, todavía falta continuar con el enfoque antropológico de esa emergente propuesta musical, que no se limite al deleite acústico y más bien tome a la música como algo holístico donde confluyen estructuras económicas, instituciones sociales y procesos individuales privativos de cada cultura que le otorgan, por su parte, una particularidad a la música misma así como a su vivencia.

El aporte que se quiere dar sobre este reciente género es ahondar en su propuesta y buscar qué es lo que expresa su música, no se centra en esta última sino que la trasciende para ubicarse en el aspecto cultural que es el que aún no está totalmente estudiado; los elementos culturales aparentemente ajenos a la música todavía permanecen difusos. Es dentro de este panorama que la presente investigación adquiere relevancia, pues los trabajos de ciencias sociales con respecto a la nueva música colombiana aún son

incipientes. En dicha música se pueden abordar varios aspectos centrales que problematizan su existencia, tales como la industria cultural, las tensiones tradicional-popular, erudito-popular, entre otras, siendo el eje central del presente estudio la propuesta identitaria del movimiento con el fin de profundizarlo, aspecto que no queda explícito en la música.

Capítulo 1

Introducción

En el presente capítulo se quiere analizar el proceso de creación de la Nueva Música Instrumental Andina Colombiana (NMIAC), los elementos que convergen allí que la diferencian de otras épocas de la música andina colombiana y a partir de esto dar cuenta del público al que llega esta clase de propuesta y así ahondar en el por qué de ello, para lo cual también resulta de gran pertinencia revelar la relación que establece dicha música con la industria musical, ya que la industria puede influir en los procesos de composición y en la relación del producto musical y el artista con el público, igualmente en la actualidad muchas músicas guían su producción de acuerdo a los mandatos de intereses comerciales, algunos de de manera intensa y otros equilibrando el interés grupal con el afán comercial.

Para tal propósito se tienen en cuenta los argumentos que brindan los propios músicos en cuanto motivaciones e intereses con respecto a su propia obra y las percepciones generales que poseen en lo referente a la música andina colombiana, de igual modo se menciona concretamente el carácter de las obras de los autores delimitados para el presente trabajo (Gentil Montaña, Palos y Cuerdas, Ensemble Tríptico), haciéndose mención de vivencias personales, los formatos y ritmos musicales utilizados así como los gustos de las personas involucradas en hacer esta clase de música, también se resaltan los espacios de presentación del género y el tipo de gente que allí converge, para dilucidar quiénes son los oyentes y cuál es el rango de acción de la nueva propuesta de la música andina colombiana. Por otra parte se trae a colación el uso que los autores hacen de la industria musical, qué importancia y qué papel adquiere dentro de su obra, por ello se enumeran los trabajos discográficos elaborados y las implicaciones que han tenido para sus creadores y para la difusión de la obra de los grupos.

Por último, se muestra cómo la industria ha desempeñado un papel fundamental en el paso de la música folclórica a la música popular, por lo que se ha convertido en un factor de gran peso en la difusión de estas expresiones, ha sido un vehículo por excelencia para desplegar la transformación y consolidación de las etapas históricas de la música andina colombiana, ya que en gran medida permite la apropiación de tal música por una mayor cantidad de gente y con ello da más ímpetu a la corriente musical. En este sentido, este tema se conecta con la procedencia y formación de los músicos para esclarecer las razones por las cuales esta música se difunde en determinados espacios y señalar así

quiénes disfrutan y entienden esta música, así como quiénes son capaces de hacerla e interpretarla.

Breve reseña

Los siguientes autores sobre los que se presenta una breve reseña son los que se delimitan en el presente trabajo para ahondar acerca de la NMIAC, además de fines operativos, revisten especial interés porque cada uno es una muestra de la diversidad de esta corriente, además de que delata un origen académico de sus autores: Gentil Montaña, se trata de un solista de la guitarra clásica que es considerado por muchas personas como uno de los primeros guitarristas clásicos de Colombia y de los primeros en crear y adaptar obras de música colombiana para este instrumento; Ensamble Tríptico presenta un formato que es poco usual en la música andina y es el formato más urbano de los tres representantes escogidos; Palos y Cuerdas tiene una amplia y variada discografía y en su trabajo ha establecido un importante diálogo con otros ritmos latinoamericanos, además de que sus integrantes son destacados solistas en el país. Todos han generado diálogos con diversos autores de la música andina y han participado en los principales concursos de la misma, Palos y Cuerdas y Ensamble Tríptico en especial han experimentado la reticencia de los oyentes que no gustan de las visiones contemporáneas de la música andina.

Gentil Montaña

Siempre mantuvo una formación musical herencia de su familia, se vinculó a la academia desde niño pero paralelamente compartió experiencias, conocimientos y presentaciones con músicos populares, especialmente cuando se vio obligado a migrar a la ciudad de Bogotá producto de la violencia bipartidista y la difícil situación económica de su familia. Montaña se ve muy motivado al ocupar el tercer puesto en el prestigioso concurso venezolano de guitarra clásica Alirio Díaz, el cual incluso pudo haber ganado, pero el compositor e intérprete colombiano se encontró con colosales adversidades durante su debut. Para empezar, tuvo que interpretar una obra del compositor venezolano Antonio Lauro la cual no pudo preparar adecuadamente debido a falta de tiempo, adicionalmente olvida un pasaje de dicha obra en su ejecución durante el concurso, ante lo cual realiza una improvisación sobre la obra, mientras recuerda la parte olvidada, después de esto vuelve a la obra y la termina, quedando el jurado positivamente impresionado al respecto

y siendo del agrado de Antonio Lauro (quien hacía parte del jurado). Muchas de las obras de repertorio europeo que tuvo que preparar se vio obligado a sacarlas “a oído”, es decir, directamente de grabaciones sonoras, además de estas situaciones, una regla para el primer puesto era contar con estudios académicos, para el segundo ser venezolano, con lo cual Montaña ocupa el tercer puesto pudiendo ser ganador pero no lograrlo al no cumplir con las dos características anteriores, ya que Gentil era un músico autodidacta (Bechara, 2008 ; Documental homenaje a Gentil Montaña, 2010).

Pese a lo anterior, Gentil Montaña quedó muy complacido con el resultado y recibió el respaldo y ánimo de colegas y amigos razón por la cual decide emprender un viaje a Europa en 1976 financiado con recursos propios, allí se relaciona con importantes músicos académicos que lo incluyen en sus círculos profesionales, procura importantes intercambios musicales y de grabación, incluso dio a conocer la música andina a músicos extranjeros facilitándoles los medios para que pudieran interpretarla, como cuando les entregó bambucos escritos en $\frac{3}{4}$ y al ellos no ser capaces de ejecutarlos se los transcribió a $\frac{6}{8}$ para su correcta interpretación; sin embargo, las oportunidades para él fueron exiguas y además sentía la ausencia de su familia por lo que determina regresar a su país natal. Empero, su acogida en Colombia resulta muy generosa, pues recibe varios premios y reconocimientos, su obra es interpretada por reconocidos instrumentistas, él mismo es jurado en varios festivales y realiza grabaciones discográficas (Bechara, 2008 ; Documental homenaje a Gentil Montaña, 2010).

La obra para guitarra de este compositor corresponde a una estética nacionalista e igualmente es posible asociarla con el costumbrismo dada su inspiración y dirección folklórica, ella trata de captar la esencia de la música tradicional, proponiéndose no derivar en un producto academizado y estilizado de las músicas vernáculas, sino que por el contrario reflejen los valores musicales autóctonos. Sin duda, de gran relevancia es el hecho de que son reconocibles los ritmos colombianos y sus particularidades, en obras de una elevada complejidad técnica convergen los ritmos colombianos con las piezas de salón del s.XIX y sus ritmos son principalmente de la región andina (pasillos, bambucos, guabinas, canciones y danzas), contando con composiciones de un solo ritmo de la región Caribe (el porro) (Bechara, 2008). Se trata de obras que en su mayoría son para guitarra solista -de la cual fue pionero en el país- o para trío típico andino, el cual ayudó a desarrollar a través de sus composiciones.

Además de ello, Montaña pudo hacer uso de la industria musical para dejar en grabaciones su legado (seis grabaciones como solista), si bien con pocas ventas pero posibilitando mayor difusión de sus obras e interpretaciones propias (bien de composiciones de él mismo o de otros autores) que dejan un registro fijo de sus

cualidades estilísticas e interpretativas y de la concepción que manejaba al interpretar obras de su autoría y dejando abierta la posibilidad de escuchar algunas de sus obras antes de abordar partituras como tal (Bechara, 2008). No en vano, este músico ha sido reconocido en el ámbito académico con invitaciones a clases magistrales y homenajes en su nombre, además se han incluido varias de sus obras en los programas de formación de diversas instituciones de educación superior del país, especialmente en el campo de la guitarra clásica, igualmente algunos grupos de investigación se han volcado a estudiar su obra para ahondarla con detenimiento y arrojar a la luz una visión más profunda de su contenido, brindando así repertorio andino a las nuevas generaciones de músicos. Gentil Montaña ejerció la docencia en la universidad pedagógica nacional por mucho tiempo; en la academia folclórica Luis A. Calvo; en el conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia, además de ser consultado para dar talleres y conferencias de su obra para guitarra. En el año 2001 establece su propia fundación Gentil Montaña en Bogotá en donde forma músicos en diferentes instrumentos.

Gentil Montaña no postula una propuesta tan fusionada con elementos contemporáneos, en contraste con Ensamble Tríptico y Palos y Cuerdas, generalmente es un sonido acústico instrumental para trío típico andino o para guitarra solista, lo que desemboca en un obra un poco más conservadora, facilitando de esta forma aceptación más extendida entre las viejas generaciones (antes de la década de los 80) –pese a la ausencia de letras- y resulta atractivo para las nuevas generaciones que se acercan al estudio de dicho repertorio porque encuentran elementos novedosos en el tratamiento de la música tradicional. Es decir, su trabajo todavía se halla en un punto intermedio entre la vieja música andina (con influencias moderadas de la música contemporánea y sin formatos transgresivos, con lo que los aires populares todavía tienen una imagen más visible) y la nueva música andina instrumental colombiana que hace una ruptura con las viejas generaciones.

Palos y Cuerdas

Su obra ha amalgamado elementos sonoros del entorno que los rodea y de las experiencias musicales que han vivido, lo han hecho a través del trío típico andino y fundamentados en la música andina colombiana con el objetivo de consolidarlo como grupo de cámara incluyendo como ritmos principales bambuco y pasillo y minoritariamente fox y torbellino, tienen como misión del grupo “(...) estudiar y difundir la música de la región andina colombiana a través del formato más representativo: tiple, bandola y guitarra” (Entrevista a Palos y Cuerdas). Sin embargo, esto no los ha privado de

tener invitados especiales en sus trabajos musicales, solistas destacados que enriquecen la sonoridad del grupo, endémicos de la música andina o de otros géneros como el jazz y la música afrocolombiana. En esta tendencia reposa una mayor profesionalización de los músicos, lo que conduce a búsquedas expresivas más profundas y mayores exigencias técnicas, así como a la inclusión de arreglos escritos (Arenas, 2007).

El trío está conformado por tres hermanos de Tunja, Boyacá: Daniel Saboya en la guitarra, Lucas Saboya en el tiple y Diego Saboya en la bandola, fundado en dicha ciudad en 1995. Reconocen la fuerte influencia que tienen las músicas que escucharon en su edad más temprana, pues marca mucho la experiencia musical y las composiciones del grupo, especialmente la música populares latinoamericanas y la música clásica, de hecho su formación musical fue paralela en estos dos ámbitos, empezaron su formación en la Escuela de Música de Tunja que era uno de los dos centro de formación musical del Instituto colombiano de Cultura y Bellas Artes (ICBA), cuya formación era estilo conservatorio y además se formaba gente en danza, teatro y artes plásticas, después de llevar ocho años en esta institución se vincularon al otro centro: la Escuela de Música y danzas populares, que promulgaba un conocimiento de lo popular y allí fue que se aproximaron a los instrumentos que interpretan en el trío y a la música andina colombiana en general.

Finalmente se estabilizaron en el género andino pero la formación clásica resulta bastante estructurante con respecto a la música, pues sin conocer previamente este mundo no hubieran podido hacer el abordaje que llevan a cabo de la música andina colombiana, Daniel termina su carrera de música en el conservatorio de la Universidad Nacional, se gradúa como instrumentista en guitarra; Lucas y Diego se gradúan como músicos de la Universidad Pedagógica. De manera que la música clásica siempre estuvo presente en las distintas etapas de su vida, al igual que las músicas populares las cuales variaban durante las etapas, particularmente la música andina llegó más marcadamente durante su adolescencia, pese a que se escuchaba en la familia el estudio de la misma se realizó durante la adolescencia, gracias a discos que escucharon y captaron su atención y despertaron su interés. Particularmente el trío “Nueva Colombia” dirigido por Germán Darío Pérez, así como Fernando “el chino” León (con el que tuvieron un intercambio musical directo y personal) fueron de gran agrado e inspiración para el trabajo que harían posteriormente, conjuntamente con los compositores que trabajaron durante su estudio en el conservatorio, sin embargo, inexorablemente todas las experiencias musicales y todo el acervo producto de la formación y de los gustos musicales convergen en una obra, teniendo predominancia la música clásica y la andina colombiana.

A través de su propuesta diversa han logrado expandir su público más allá del tradicional público de la música andina colombiana, en consecuencia, también se han diversificado los escenarios y lugares donde realizan sus presentaciones como universidades, teatros, festivales y concursos nacionales e internacionales, en Europa y Norteamérica, igualmente su trabajo ha conllevado a que hayan tenido intercambio con músicos de múltiples procedencias tales como Mike Marshall, Caterina Lichtenberg, Edwin Colón Zayas, entre otros. Como trío son conscientes del carácter cultural y sistémico de la música y en consecuencia su producción musical siempre está basada en un concepto específico que no es estrictamente música, sino que se enmarca en un tema o en una época histórica específica, es decir, trata explícitamente de reflejar experiencias vividas y hechos sociales concretos que dan forma a la composición musical, por lo cual tratan de ahondar en ello a través de la investigación sobre el tema y su contexto histórico al igual que por medio de la pedagogía, con motivo de difundir lo aprendido y de intercambiar saberes. De manera tal que su trabajo discográfico ha tratado de guardar una coherencia interna, cada pieza relacionada una con otra con el propósito de que cada disco sea un proyecto particular, es decir, no se ponen las piezas en el disco por un simple gusto sino con la clara intención de que presenten ilación y continuidad entre sí.

Palos y Cuerdas ha realizado seis grabaciones discográficas que reflejan un gran recorrido como músicos y un contacto con diferentes géneros y regiones musicales, igualmente dilucida los cambios y etapas que han vivido como músicos y personas, pues su proceso de formación es incesante y por ello la docencia y la investigación y la escucha de todo tipo de músicas han derivado en proyectos que tienen unos objetivos específicos. Los seis trabajos en orden cronológico del más antiguo al más reciente son: "Pa'los tres", "Suites", "El tiple y el cuatro", "Camaleonte", "Intemperante" y su última producción que es dedicada a los guitarristas latinoamericanos Agustín Barrios, Antonio Lauro y Gentil Montaña. De manera que el grupo ya se está pensando a sí mismo a nivel latinoamericano, retomando ritmos latinoamericanos que guardan similitud con los locales o abordando repertorio clásico con instrumentos autóctonos y con músicos de otros países (Arenas, Entrevista personal, Bogotá, 2015), se quiere por medio de la música andina colombiana encontrar semejanzas con los demás ritmos latinoamericanos e igualmente abordar la música clásica a través del formato del trío típico andino e incluso abordar la música andina con músicos de otras regiones. Se encuentran en la tarea de producir un concierto en vivo llevado a cabo en Ámsterdam, Holanda, siendo bastante novedoso un trabajo de música andina grabado en vivo.

Ensamble Tríptico

Diego Sánchez y Andrés Triviño tuvieron un contacto con la música colombiana desde muy temprana edad en su pueblo natal Garzón, Huila, por ello quisieron aprender a tocar algún instrumento y el único lugar disponible para ello era la casa de la cultura del pueblo donde exclusivamente se daba la enseñanza de la guitarra, de manera que allí recibieron sus primeras lecciones de música. Luego comenzaron a viajar a Neiva donde tuvieron la oportunidad de perfeccionar sus estudios, Diego comenzó a estudiar en el conservatorio de dicha ciudad y cuando ambos culminaron su bachillerato se mudaron a la ciudad de Bogotá a emprender sus estudios de música en la universidad. Allí montaron un dúo de bandola (Andrés) y piano (Diego), pero sentían incompleto el formato, de manera que trataron de introducir otros instrumentos como flauta y clarinete, sin hallar un resultado satisfactorio, la conformidad vino con el bajo eléctrico de Carlos Ramírez, que le dio una sonoridad nunca antes conocida por ellos. Posteriormente, tratando de darle una sonoridad menos académica con el fin de ampliar su público, se decide introducir la batería al ensamble y esto a su vez obliga a transformar la bandola en un instrumento electro-acústico con la finalidad de no ser opacada por la batería, esto los obliga a permanecer en pie y más dinámicos e informales en el escenario; de allí empiezan a participar en diversos festivales de música andina colombiana como el Mono Núñez, con una excelente acogida y llevándose el gran premio, también ocuparon el primer puesto en la modalidad instrumental en el 25º Festival de Hato Viejo Cotrafa (2012) y fueron ganadores del Festival de Interpretación Musical Anselmo Durán Plazas, Neiva (Huila) (2010), entre otros reconocimientos.

El grupo trata de reinventar los ritmos tradicionales andinos y alejarse un tanto de su formato, de “desdibujarlos” con el objetivo de revestirlos con un nuevo aire interpretativo, salirse de las sonoridades del trío típico colombiano. Al igual que los países desarrollan su música autóctona y la proyectan a nivel nacional e internacional, el grupo quiere hacer lo propio con la música andina colombiana, que está “descuidada” y se ha encerrado para ser música de cámara y de festivales, contrario a esto el grupo pretende expandir su círculo de difusión y llevar la música a un público más general, ya que es tal el punto de academización que ha alcanzado la música andina que la mayoría de ésta se hace en las ciudades y no en el campo. Sin embargo, Ensamble Tríptico no pretende anular la formación que han recibido y extirpar su influencia, en vez de esto propende por un equilibrio entre lo académico y lo popular, para divertir al público y a la vez mantener cierto rigor. Su referente principal es la música andina rural colombiana, pero con influencias más urbanas y universales como el jazz y el rock y música latinoamericana, es

decir, lo que se busca es incorporar en la producción musical todas las músicas escuchadas por los integrantes, los diversos gustos de éstos. Incorporan en su repertorio ritmos como el bambuco, el pasillo, la guabina y otros de los llanos colombo-venezolanos.

Ensamble tríptico interpreta repertorios tradicionales y les hace arreglos, pero también compone obras propias, por medio de Diego que es su compositor, grupo dispone de dos producciones discográficas: “Prólogo” (2007) y “Zumbatómico” (2012). Si bien han encontrado cierta reticencia con respecto a su formato (ya que se sale del esquema de trío típico andino y de otros formatos andinos) con el tiempo han logrado mayor aceptación por parte del público. Pero la controversia no ha sido exclusivamente con el formato, su vestimenta informal y no de smoking o uniforme también ha llamado la atención en ciertos sectores del público de los festivales.

El escenario de la Nueva Música Instrumental Andina Colombiana

La Nueva Música Instrumental Andina Colombiana (NMIAC), se entiende como una transformación de la música tradicional andina a partir de una formación académica, si bien desde épocas muy tempranas, a comienzos del S.XX (Londoño Y Medina, 2012), la música andina ha estado cargada de virtuosismo y de elementos académicos debido a los intereses nacionales de construir una música propia que otorgara una identidad propia de país. En dicho proceso, se tomaron elementos populares y se trataron de transformar de acuerdo a exigencias de la música académica europea, sin embargo, este proceso no fue lineal, es decir, el sincretismo no se dio exclusivamente con élites locales estilizando la música popular, ya desde épocas coloniales las clases populares se reunían a intercambiar música (negros e indígenas y criollos) y a crear renovadas propuestas en las que también se recogían instrumentos y músicas de salón y de cámara (de tradición europea), con lo que se comenzaban a gestar nuevos ritmos que se irían afianzando hasta tomar una forma estable; se convertirían en un elemento local del país (Sánchez, 2009; Yepes, 1996).

Se tienen referencias a ritmos “nacionales” durante el S.XIX, aunque su consolidación se dio a finales de siglo, entre el 70 y el 80 como parte de una ideología nacionalista, lo que conllevaba a que se entablara un proceso de selección y consecuente exclusión de las músicas que existían en el país, pues eran un selecto grupo de las mismas las que se exhibían y promulgaban como representación de lo nacional. Con base en el Nacionalismo afianzado en el S.XIX, la música de salón interpretada en piano y posteriormente en conjuntos de cuerdas como tríos y estudiantinas se promulgó como el arquetipo de música colombiana, se incluían géneros como el bolero, el bambuco y el pasillo y formaban parte del repertorio que músicos colombianos interpretaron en Nueva York entre 1910 y 1930 y que sería la base para bambucos y pasillos cantados (que contienen letra) y que en aquella época se consideraron también la música colombiana por excelencia (Bermúdez, 1996), aunque es necesario resaltar que la música instrumental era de gran importancia para danzas y reuniones familiares (Yepes, 1996). De manera que fue una élite la que seleccionó la música que consideraba estaba cargada con valores y elementos estéticos que reflejaban su proyecto de Nación, lo cual hizo que se divulgaran ritmos específicos y se establecieran parámetros para su interpretación siempre bajo un proceso de depuración, determinado en gran parte por la estética europea.

Con frecuencia los ritmos nacionales fueron transgresivos, pues desafiaban una frontera racial la mayoría de las veces y otra de clase social en ocasiones, lo que llevaba a transgredir una tercera línea divisoria: la legal (Chasteen, 2004), lo cual los hacía mucho más marginales en la época colonial. Es importante agregar que los ritmos

latinoamericanos en general, son simultáneamente música y danza, de manera que no se puede desligar música y movimiento, música y baile, música y cuerpo (Chasteen, 2004). Los procesos de unificación durante la creación de los Estados-Nación fueron realmente escasos, por el contrario, los procesos de hibridación y mestizaje fueron una constante en la historia del país, fueron algo intrínseco a los procesos culturales que se iniciaron desde el periodo colonial (Carvalho, 2003).

Sin embargo, lo que se ha denominado “Nueva Música Instrumental Andina Colombiana” se refiere a una más reciente estilización de la música andina tradicional, una propuesta ante todo académica en la que se le introducen nuevas armonías y nuevos ritmos provenientes de la música contemporánea, brasilera, clásica y del jazz, es decir, un trabajo musical más elaborado y más abstracto, tanto por sus componentes sonoros como tal como por el hecho de ser una corriente prominentemente instrumental. Destacan nombres como los de Germán Darío Pérez, Gentil Montaña, León Cardona e Iván Uribe, Montaña por ejemplo aporta en las elaboraciones melódicas, utilización de armonías no aplicadas en la música tradicional y novedades en lo contrapuntístico, por su parte Cardona lleva a cabo alteraciones en las armonías inspirado por el jazz y la música brasilera, igualmente importante son las modulaciones y traspolaciones no antes conocidas en el tratamiento de la música andina (León, 1993).

En la música andina han coexistido manifestaciones virtuosas de carácter más exclusivo con otras más masivas que no exhiben tanto virtuosismo pero congregan mayor cantidad de gente en torno a lo que expresan, mientras que el grueso de la propuesta de la NMIAC consta de grupos académicos y especializados que denotan un gran virtuosismo sin que se manifiesten equivalentemente propuestas más gregarias y populares que interpelen a un público más vasto. Es así que muchas veces no se hacen aprehensibles los referentes que evocan su música, para muchas personas no es posible apreciar la realidad con la que se conecta porque además el rango de difusión de esta música no es muy amplio y sus espacios de presentación no aglomeran una cantidad considerable de personas, de donde es muy complicado relacionarlo con la situación y actualidad del país y de allí se cuestiona también su relación con la música andina tradicional, con el pasado (y se torna aún más difícil esta conexión ya que es una expresión básicamente instrumental), se le cuestiona cuál es el uso que hace de la música andina, más allá de circuitos académicos (Entrevista personal a Carlos Miñana, Bogotá, 2014).

Con respecto a la música tradicional andina se dio un fenómeno similar al descrito por (Nieves, 2009) con respecto a la música del Caribe, era ejecutada como actividad complementaria a una actividad laboral principal y, debido a esto y a que se trataba de comunidades sonoras uniformes dentro de espacios geográficos definidos, su repertorio

estaba más delimitado así como sus instrumentos. Sin embargo, cuando esta llega a las ciudades los músicos empezaron a elevar su nivel técnico y a tomar elementos de otras comunidades sonoras (ante todo de música clásica) así como a aprender escritura musical, técnicas de grabación, etc, con lo que pasaron a ser músicos populares profesionales (Bermúdez, 1996).

Es decir, la música andina ya contenía elementos académicos desde finales del S. XIX, luego tendió a encerrarse en sí misma y a dejar de lado elementos afros e indígenas, así como masivos, fue quedando desprovista de su carácter rural y se fue limitando a espacios más especializados, se convirtió en un lenguaje más abstracto y menos festivo, más de la contemplación que del baile, de manera que los repertorios se agotaron rápidamente, los formatos se tornaron inmutables y las letras monotemáticas (aludiendo a lugares comunes y “exaltando una vida pastoril idealizada por la nostalgia”) (Arenas, 2007). Las letras que se plasmaban en la música andina de la primera mitad del S. XX por los músicos populares urbanos provenían de obras de poetas con cierto reconocimiento como Clímaco Soto Borda, Luis Carlos González, Alejandro Wills, Tartarín Moreira, Eduardo Salcedo, entre otros (Yepes, 1996), lo que revela su íntima relación con la academia y la influencia de la misma en las propuestas populares.

Este fue un primer momento de transformación de la música andina tradicional producido fundamentalmente por el paso de un espacio y un ambiente rural de herencia colonial a uno urbano, ya que entre finales del S. XIX y comienzos del S. XX el país se hallaba en un periodo de modernización y de industrialización, con lo que las principales ciudades apenas se encontraban en sus albores y se gestaban grandes migraciones del campo a la ciudad, obedeciendo a políticas nacionales de incorporar al país a un mercado, una economía y una cultura internacional. Este fenómeno produjo que los músicos de las academias de la ciudad y los rurales intercambiaran experiencias y conocimientos, dando como resultado una hibridación de elementos populares y clásicos que le añadieron virtuosismo a la música tradicional andina y le permitió acceder a nuevas tecnologías que facilitaron su grabación y circulación (Bermúdez, 1996), aunque en ocasiones también este proceso de complejización la distanció de espacios masivos y de sus orígenes populares.

En concreto, la nueva propuesta de la música andina (generalizada en la década de los 80) toma los aportes de repertorios universales y los fusiona con la tradición local (LondoñoYMedina, 2012), dejando como resultado una propuesta transgresiva con respecto a la concepción general de lo que es “música andina colombiana”. Se produce así una alteración del orden social que implica riesgo, destrucción y recreación (Bauman, 1992), toman su herencia para descomponerla en sus elementos mínimos y se lanza una nueva forma que combina caracteres que antes no contenía; se seleccionan elementos

sonoros locales y foráneos (Esquivel, 2009). Esto sin duda ha atraído a públicos más jóvenes, tanto en concursos y presentaciones de los grupos como a oyentes y consumidores de las producciones discográficas de la NMIAC, también se incentiva la investigación (repertorio y técnicas de ejecución) y la ejecución dentro de las nuevas generaciones.

También contrasta con la época de las décadas del cincuenta y sesenta donde la música (bien fuera empírica o académica) andina contenía letras que aludían a la vida bucólica y campesina, al igual que exaltaban un patriotismo, esta música contó con un extendido público que en consecuencia, llevó a su amplia difusión –incluso- a nivel internacional (Latinoamérica principalmente), en países como México, Panamá y Estados Unidos, a gran cantidad de grabaciones y conciertos públicos y privados, programas especiales de emisoras radiales, publicaciones de casas editoras y, en general, se introdujo en la industria musical y de allí pasó a ser la representación de lo “nacional” (Yepes, 1996), lo que revelaba una apropiación amplia de esta música, que estaba transmitiendo mensajes que trascendían incluso su lugar de origen y llegaban a experiencias de personas de lugares externos, surgían semejanzas en el contenido de la narración. Otro aspecto que también ha generado polémica en la NMIAC es su formato, pues en busca de nuevas sonoridades y cualidades tímbricas, introduce instrumentos que se salen de los cánones tradicionales de lo andino o bien los modifican: se incluye batería, bajo, guitarra eléctrica, en ocasiones instrumentos de viento (como saxofones, clarinetes y flautas traversas), bandola eléctrica y tiple eléctrico, esto debido a que uno de los formatos más conocido es el del trío típico andino, mientras otros formatos de los ritmos andinos permanecen siendo marginales y poco difundidos, incluso algunos han desaparecido por falta de exponentes que los reproduzcan.

Pese a una formación y un interés académico algunos de los integrantes de esta corriente buscan salirse un poco de los circuitos académicos y del repertorio clásico de los espacios en los que se han formado, precisamente sus obras son una búsqueda por incluir el repertorio trabajado durante su formación, al igual que repertorio popular que hace parte de sus experiencias personales, muchas de ellas por fuera de espacios académicos y paralelas a la formación académica. Se trata de hacer síntesis de estos elementos sonoros, presentar un nuevo lenguaje a partir de este bagaje sonoro y cultural, puesto que son músicas que además de escucharse también se han trabajado y estudiado; se ha hecho un análisis y una interpretación de las mismas, tales aspectos estéticos son los que delatan una continuidad entre los aspectos sociales y el grupo musical (Esquivel, 2009).

La formación musical formal y especializada que se da en instituciones de educación superior es principalmente eurocéntrica y no están incluidas –a nivel general- las músicas

populares y tradicionales colombianas, que tienden a permanecer marginadas de estos espacios, son casi nulos los métodos y textos para el estudio de instrumentos como la bandola y el tiple, por lo tanto el movimiento de la NMIAC propugna por reivindicar dichas músicas aunque retomando conceptos de la música clásica occidental, que conlleven a consolidar un lenguaje común (Bechara, 2008; León, 1993). Esto se ilustra, entre otras cosas, en el manejo de “tópicos musicales” que se pueden rastrear en las partituras y aluden a emociones y afectos, se conectan con otras músicas y con temas generales de la vida social, es decir, tienen una función indéxica entre las figuras musicales que se concatenan y la realidad extramusical (Hernández, 2011). Esto dado que la música siempre se conecta con una realidad extramusical, si bien no siempre de forma tan evidente como en el caso anterior, de manera tal que siempre que se discuta sobre las expresiones e intenciones que tienen los compositores con la música que producen, es menester recordar su origen ante todo cultural y así mantener la necesidad de conectar la música siempre con dicho origen.

La influencia de la académica se materializa, por ejemplo, en la representación de su música a través de partituras, éstas son ante todo “aproximaciones gráficas a un fenómeno sonoro” (Bechara, 2008, p.7), se trata de una guía (compuesta de símbolos) para la ejecución de la música, pero tiene un nivel implícito al que el músico debe llegar para comprender la verdadera expresividad musical y artística de la obra, es necesario ir más allá para penetrar en lo más profundo, pasando por un lenguaje objetivo escrito y así llegar a uno subjetivo que es lo que le da la particularidad y el valor al intérprete y que hace de su ejecución un fenómeno único e irrepetible. La partitura, en realidad, es sólo una parte de la obra, elementos como la tradición y la corriente musical donde se enmarca (su época histórica), avances técnicos y tecnológicos e incluso interpretaciones previas, en conjunto con la síntesis que hace de esto el intérprete, dan a la obra su carácter íntegro e incluso infinito y diverso, pues las versiones pueden ser innumerables con el paso del tiempo y siempre se le agregarán elementos subjetivos, si bien guiados por un marco conceptual que señala la vigencia de la tradición oral en el abordaje a la música.

Todos estos cambios son producto a su vez de cambios globales que inciden en lo nacional, las músicas comerciales nacionales son actualmente de la región Caribe y son las que se exportan a mercados internacionales, la música andina queda casi por fuera de este circuito debido al proceso de transformación y elevación del nivel técnico ya mencionado, pese a que ha logrado una difusión mínima a través de dinámicas comerciales globales que –en conjunto con músicas comerciales- han cambiado las representaciones y la producción de la misma (Carrasquilla, 2009). Por otra parte, llegan al país músicas comerciales de otros países que gran cantidad músicos académicos consumen y por lo tanto hacen parte de sus gustos, en ocasiones también la interpretan,

todo esto hace parte de una experiencia de vida urbana en la que se tiene acceso a una amplia variedad de géneros, bien sea mediante programas de formación musical o a través de la práctica directa de los mismos o mediante el consumo a través de las industrias. Así se evidencia que no sólo la composición hace parte del proceso de creación, sino que la producción también influye dicho proceso, son momentos distintos que se inciden mutuamente, lo que hace que las fronteras que los separan no sean tan rígidas, por lo que el proceso creativo va estructurándose de acuerdo a la sucesión de estas etapas (Ochoa & Botero, 2009).

De manera que las memorias y lugares no se limitan a su origen, sino que también son apropiados por otros oyentes, con lo que pasan a hacer parte de la memoria y la experiencia de estos últimos (Esquivel, 2009). Esto deriva en que la música andina ya no sea tradicional sino popular, debido a una difusión mayor y acceso a una variedad más amplia de músicas. La reciente propuesta consta de músicas colombianas contemporáneas que se abordan con una intención experimental, de acuerdo a gustos de consumo musical que comprenden una amplia gama de sonidos, aquella pretende otorgar una nueva visión alrededor de las músicas definidas históricamente como tradicionales. Se trata de una fusión de diferentes elementos, si bien hay que aclarar que la fusión es una constante y no una excepción en un mundo globalizado, es sabido que las músicas locales siempre se han fusionado, lo que emerge como novedoso es la manera de hacerlo, el cómo se hibridan los sonidos (Ochoa & Botero, 2009).

Entonces la labor de la NMIAC es decodificar para recodificar un sonido local, territorializado a través de un código urbano, lo que deja como producto una música popular urbana (Esquivel, 2009) que señala la experiencia de vida de quienes la hacen (los músicos). Sin embargo, la composición no es individual sino colectiva porque la música al momento de ser creada ya posee un contenido colectivo, no se crea de la nada, son aspectos que hacen parte del ambiente social y que llegan al compositor a través de sus vivencias, de un contacto directo o indirecto con los mismos (Esquivel, 2009). Es a partir de este contexto que se debe entender la síntesis sonoro-cultural que hacen los músicos de la NMIAC, que la diferencia de otras etapas de la música andina determinadas por momentos históricos distintos.

La música como manifestación cultural se transforma de acuerdo a las circunstancias que la rodean, para esto estudia el pasado pero también se renueva y experimenta constantemente, es decir, la tradición es algo que se conserva mediante el conocimiento de la misma pero también mediante su producción a través de nuevos elementos (Arenas, 2007). Sin embargo, dado que la denominada música andina tradicional se inscribe dentro del folklore, se crean tensiones y reticencias en cuanto al manejo del pasado, ya que es

una herencia que se debe mantener viva. Empero, este mantener viva la herencia implica un cambio que simultáneamente no sea tan abrupto que suprima los rasgos que la hacen reconocible, de manera que la manipulación del material sonoro andino siempre va a generar polémicas. Hay que tener en cuenta que el folklore como tradición se debe ubicar en una continuidad temporal, sujeto al pasado pero persistiendo en el presente, se trata de una creación simbólica entre aspectos del presente en conjunción con una interpretación del pasado (Bauman, 1992).

Es por lo anterior que la música no tiene un sentido intrínseco, pero tampoco es otorgado exclusivamente por los oyentes y compositores sino que tal sentido viene dado por las articulaciones que lo sonoro ha tenido en el pasado, por los hechos en los que ha participado y que se convierten en su referente, formándose de esta manera una matriz a partir de la cual se crean nuevas articulaciones sonoras en constatación con las articulaciones pasadas, lo que en consecuencia erige límites en la producción de las mismas (Vila, 1996). Es, en gran parte, en la evaluación de la conexión o no con el pasado y con la tradición contenida en este último, que se aceptan o se rechazan las narrativas sonoras nuevas, de acuerdo a la coherencia que muestren con lo que ya se ha producido al respecto, pues es dicho acervo el que estructura las versiones más actuales de la tradición.

Esto se refleja en los géneros, que para el caso de la música andina serían sus ritmos particulares, tienen una estructura formal invariante que les otorga su especificidad, pero se pueden variar en contenido y estilo de acuerdo a los intereses del compositor, en la medida en que los géneros son expectativas y convenciones culturalmente específicas de acuerdo a las cuales los actores componen y unas audiencias lo reciben. El compositor puede adherirse a las convenciones o manipularlas en una amplia variedad de maneras, combinando rasgos propios ligados con diferentes géneros, aludiendo así a diferentes referentes sociales. Los géneros se deben asumir de manera sistemática y no aislada, enfatizando en sus dimensiones de interrelación que organizan su producción y recepción comunicativa, son sistemas abiertos que les otorga un carácter flexible y mutable, pese a las representaciones que se gestan, éstos remiten a una práctica. Por lo anterior, no se pueden asumir con demasiada rigidez, hay que ubicarlos siempre temporalmente y, en la medida en que están en práctica, entender que son taxonomías aproximadas sobre fenómenos sociales que son siempre cambiantes debido a la acción de los individuos de un grupo (Bauman, 1992).

La tradición determina por una parte la producción sonora y la puesta en escena, pero igualmente deja espacio para la decisión interpretativa y la oportunidad creativa, con sus composiciones, los músicos de la NMIAC construyen mensajes que denotan la

interpretación que están haciendo sobre otros mensajes que ya han recibido (Bauman, 1992): los de la tradición de la música andina colombiana, mientras que lo que permite entender tales mensajes son los códigos culturales. Hay que resaltar que la cultura no es algo que simplemente preexiste al individuo y se le transmite mecánicamente, sino que éste la experimenta y la transforma durante su vida, de suerte que el aprendizaje tiene que ver con lo que los padres enseñan a los niños, pero además con la participación de los últimos en contextos donde se practique música, bien sea en espacios institucionales de formación o en contextos que faciliten la participación de los niños, como la presencia de músicos en la familia o en círculos cercanos (Miñana, 2009). Así la herencia es un potencial en transformación cuyos desarrollos varían acorde a su ambiente, será una apropiación más masiva si hay un ambiente de participación colectivo y más exclusiva mientras se relegue a pocos individuos en espacios de élite.

Es decir, existe un marco de referencia en común para los individuos de una sociedad, a través de éste las personas activan elementos que permiten llevar a cabo una comunicación y un diálogo que transforma dicho marco, es un proceso en el que se intercambian percepciones y se renuevan prácticas. Así, la música como acción comunicativa y catalizadora de relaciones sociales facilita el encuentro con diferentes sujetos y comunidades; se convierte en un centro de convergencia de diversidad y, por lo tanto, resulta en innovación (Cifuentes, 2009).

Es así que se tiene una estructura dada al igual que una situación dada, de donde se asume una estrategia que se basa en elegir entre una acción legítima y una ilegítima; seguir o romper las reglas, respectivamente. Los compositores no están en una disyuntiva del tipo A o B, mezclan diferentes elementos que son los que erigen su obra, en estos se entremezclan fragmentos que hacen parte de la tradición y otros que no y según resulte reconocible la propuesta -pese a su novedad- y se adapte a ciertos parámetros de autenticidad, se aceptará o rechazará (Starkey, 1992). Así funciona el campo musical para este caso: hay algo en juego (autenticidad y tradición) y gente dispuesta a jugar (compositores, público y/o jurados) que tienen un saber específico y por lo tanto conocen las leyes del juego y las consecuencias del juego (Bourdieu, 1992). Por estas razones es que la música es un campo, porque existe un capital en común y hay una lucha por su apropiación, hay actores en conflicto o en diálogo en torno al saber, a un deber ser, a una forma de producir ese saber, incluso a una manera de consumirlo.

El público y los escenarios de la NMIAC

Como se mencionó anteriormente la música no pertenece exclusivamente a quienes la hacen sino que se basa en una música que la antecede e igualmente va dirigida hacia otra clase de personas diferentes a los compositores e intérpretes, es decir, los creadores de música piensan en ella para sí mismos pero también para otro grupo de personas diferentes que la van a escuchar y a experimentar, proceso gracias al cual se da una comunicación y es inteligible la música. Para el caso de occidente, tal grupo de personas que recibe la producción musical es el público, que está separado del artista y la mayoría de las veces tiene acceso a las obras musicales por medio del consumo, es decir, a su adquisición por medios monetarios o medios masivos de difusión. La existencia de un público da cuenta de una comunicación, de un marco de referencia en común en el que se está entendiendo la producción sonora y que pone de relieve una conexión histórica y social; de un contenido extramusical. En consecuencia, ya que el público puede dar razón de ser a la música y cubrirla de significado, muchas veces influye en la composición misma, en lo que se va producir para así el artista no quedar aislado en su obra sino que ésta cobre sentido en los elementos que evoca y en el concepto que se establece, también en la complacencia del oyente. Por una parte, el público masivo es propio de música producida por las grandes industrias musicales donde la mayoría de las veces el valor comercial prima sobre el artístico, mientras que los públicos más selectos son propios de música más especializada y abstracta y experimental; aunque la existencia del público siempre es necesaria para que en realidad la música tenga significado y cumpla con un gusto estético.

En la medida en que la música andina dejó de ser festiva y se fue recluyendo a la academia su público se fue reduciendo, y las exigencias de este último con respecto a las nuevas propuestas también fueron mutando, los géneros de música andina se fueron delimitando así como su formato, al igual que la manera como se interpretaban y se presentaban; ya no eran las romerías callejeras o los músicos profesionales interpretando temas populares (que algunas regiones incluso incluían -y aún incluyen- percusión) sino exclusivamente los compositores académicos tomando elementos de la tradición popular (inspirados en el trío típico andino ante todo) y fusionándolos con música clásica y contemporánea, en ocasiones obras hechas para formatos de cámara y de orquesta o para instrumento solista. Debido a la poca circulación de esta música (con casi nulo apoyo de la industria) su público ha sido un reducido grupo de personas que tienen acceso a este repertorio no mediante la industria del entretenimiento sino a través de espacios académicos relacionados, como estudiantinas, grupos de cámara, casas de la cultura, universidades, festivales, concursos, etc. No existe por lo tanto un consumo masivo sino más bien un estudio de repertorio, recorridos históricos por autores enlazándose con corrientes

musicales de otros países para elucidar qué elementos se concatenan en las obras y apreciar cómo se pueden ejecutar de acuerdo a esto.

Las ocasiones en las que público no especializado escucha esta música son en festivales en que convergen la música del interior, de antaño, con la NMIAC y generalmente esta última música es la que genera polémicas y disgustos, no se entiende y en ocasiones se toma como una ofensa y una destrucción disparatada de la música de antaño. Se aprecia aquí que el público establece unos cánones de aceptación y de expectativa, los cuales el compositor conoce y que en parte determinan su producción artística bien sea para acoplarse lo más fielmente o para transgredirlos notoriamente. En ocasiones, los públicos se polarizan, los compositores innovan con armonías más modernas y diversas (universales) pero conservando en menor o mayor medida aires populares de antaño, en general los públicos jóvenes disfrutan de las propuestas más transgresivas y fusionadas, en las que identifican influencias modernas, mientras los públicos mayores gustan de las sonoridades que se acercan a épocas pretéritas de la música andina (El nuevo sabor del mono Núñez, 2001).

A diferencia de la música comercial, donde el arte se torna en mercancía y se pretende que la obra satisfaga exigencias del mercado (Esquivel, 2009), las obras de la NMIAC son producto de una búsqueda más personal, no tan marcadamente determinada por un público masivo y unas ventas masivas, sino por un interés de quien compone de abordar las sonoridades de manera novedosa, donde puede ganar prestigio en espacios académicos y reconocimiento de un público selecto, el cual conoce el género y la tradición en la que se incrusta dicho compositor. Es así que la NMIAC no cuenta con lo que se configura como *fans* en la música comercial (Esquivel, 2009), más bien se trata de un grupo de seguidores que gustan de esas sonoridades poco usuales y abstractas, en donde convergen gran cantidad de influencias musicales.

Las mayores dificultades se encuentran con el formato, que en la NMIAC se ha alterado sustanciosamente y ha posibilitado la aparición de múltiples versiones sobre muchos temas, su difusión más amplia en la academia y su ejecución en instrumentos que antes no pertenecían a su formato y, así mismo ha conducido a su inserción en los gustos de las generaciones jóvenes que lo incluyen en sus exploraciones musicales, con la adición de instrumentos eléctricos y percusiones como la batería. Lo que como contraparte, lleva a que las generaciones que vivieron otra época de la música andina no se vean identificados allí y sientan que esto deteriora la tradición de la que hacen parte (Entrevista a Henry Estrada).

Al darse una separación entre público y artista, se establece una audiencia que no participa directamente en la interpretación y a la que se dirige la obra, a la que se busca

complacer y llamar su atención, brindar un entretenimiento, una experiencia dirigida a un heterogéneo grupo de personas que cambie su estado emocional y perceptivo (Barnow & Kirkland, 1992). El entretenimiento ha cambiado con el paso de cultura de tradición oral a otras de tradición escrita, así como con la aparición de otros medios de comunicación que han permitido aglomerar audiencias más amplias y diversas y han creado una industria del entretenimiento. Para el caso de la NMIAC, su propuesta no va dirigida a grandes públicos, ni tiene una cobertura en la industria comercial, pero igualmente pretende llamar la atención de una audiencia, es necesaria la existencia de unos oyentes que juzguen la obra para que ésta no se quede descontextualizada y carente de significado. Es debido a esto que se da una retroalimentación con el público, una comunicación, mediante grabaciones, presentaciones en festivales y concursos, clases magistrales, programas de radio y televisión, etc, porque pese a que no prima el interés comercial, sí hay un anhelo de que la difusión de las obras sea lo más vasto posible (Entrevista a Palos y Cuerdas, Ensamble Tríplico en Audible).

Debido a la tradición artística occidental, se da una separación tajante entre público e intérpretes, el primero al servicio del segundo, con lo cual no se reconoce la importancia de la audiencia en el desarrollo del evento, de la puesta en escena, se soslaya el hecho de que su presencia no es meramente contemplativa sino activa y por lo tanto, altera el desenvolvimiento de los eventos y el rol de los intérpretes. En conclusión, el papel del público no se reduce al disfrute de un virtuosismo presente en una interpretación, ni a su reverencia en torno a la misma (Béhague, 1992). El intérprete también está en función del público, trata de llamar su atención, elevando así la intensidad de la interacción comunicativa y aumentando la experiencia de ambos, de manera que el comportamiento no musical es de crucial importancia para entender la significación que se le asigna a la música, ya que en el performance emergen expectativas con respecto al público y a la audiencia, cuyo cumplimiento depende de la particularidad del performance, es decir, contiene aspectos impredecibles.

Aquí resulta determinante el espacio donde se desenvuelve el performance pues de éste resultan los comportamientos de quienes allí se encuentran, así como sus expectativas (Béhague, 1992). Difieren considerablemente los espacios abiertos y los cerrados, tanto en el ambiente que se genera al interior de cada uno como en la acústica necesaria para su adecuada escucha, igualmente la tarima adecuada para la presentación está en función del tipo de espacio en el que se va a realizar el evento, los lugares cerrados suelen ser de menor envergadura y el sonido se dispersa más adecuadamente, por lo que no es necesario el apoyo de medios de amplificación del sonido, como amplificadores o micrófonos; por el contrario, los espacios abiertos son más numerosos y la dispersión del sonido se dificulta más, por lo que es necesario el uso de medios de amplificación que

alteran el sonido de los instrumentos acústicos. Todo lo anterior afecta por lo tanto la puesta en escena y la comunicación con el público, la apreciación hacia la obra y los intérpretes, en los conciertos de música masiva se da una especie de animación en la que los intérpretes interrumpen la obra para dialogar con el público e incluso incluirlos en la ejecución, tal situación no sucede en los conciertos de NMIAC por lo que la participación se limita más a la escucha y las reacciones al final de las obras; de manera que en la NMIAC los espacios masivos pueden atraer una mayor cantidad de oyentes pero esto puede debilitar la escucha y en consecuencia la participación.

Cuando la música se difunde, se transmiten múltiples mensajes, ya que hay todo un repertorio de elementos concomitantes a ella, una misma música puede ser utilizada para diferentes propósitos, ya que en ella se cultivan posturas, perspectivas y temas convencionales, se refuerzan ciertos valores y creencias, todo dependiendo de una tradición y de su apropiación acorde a los cambios históricos y culturales (Barnow & Kirkland, 1992). Tal disputa es desplegada por diferentes actores sociales que postulan argumentos para establecer veracidad sobre la música de acuerdo a las condiciones históricas, bien nacionales o globales. En ello participan agentes estatales, expertos sobre el tema, aficionados, sectores de élites económicas y políticas, entre otros, siempre remitiendo a una diacronía en la música y a las condiciones extramusicales que rodearon su evolución. La música como entretenimiento mantiene un sentido de coherencia, forma y reforma mitos, instituciones, miedos, normas, historias, significados, maneras de relacionarse y pensar (Barnow & Kirkland, 1992).

Por lo anterior, no es sólo a través de las composiciones que los músicos de la NMIAC innovan, también se da en su relación con el público y por lo tanto con la puesta en escena (un tipo de comportamiento y hecho comunicativo que se exhibe ante un público y sugiere un modo estético de comunicación), al performance lo afectan diversos factores contextuales, el comportamiento musical y no musical de los participantes (intérpretes y audiencia), así como el código que se define para el performance, que para el caso particular es otro de los aspectos que se trasgrede, al menos en el caso de Ensamble Tríptico y Palos y Cuerdas, donde se altera el formato instrumental o las propiedades de los instrumentos, la forma como se desempeñan los músicos en el escenario y la manera de relacionarse con el público, entre otros aspectos. El código del performance es el marco interpretativo dentro del cual la acción comunicativa se entiende, por ello se exhibe a un público que evalúa la capacidad y efectividad del intérprete para remitir al público a dicho marco mediante imágenes sensoriales (Barnow & Kirkland, 1992; Bauman, 1992).

El caso de Gentil Montaña no resulta transgresivo en cuanto a su puesta en escena, aunque no se quiere afirmar que su puesta en escena no sea novedosa, pues el autor agrega elementos adicionales a su ejecución en vivo -como todo intérprete- en cuanto a las dinámicas y los tiempos, así como en el timbre y el color que producen las cuerdas dependiendo de la guitarra, de la lejanía y proximidad con el puente de la misma, la forma como estén limadas sus uñas o de la inclusión de secciones de improvisación y otros efectos (pizzicatos y armónicos, etc). Lo que se quiere resaltar es el hecho de que Montaña mantiene más protocolos en la puesta en escena, sus presentaciones son llevadas a cabo en la postura típica de la guitarra clásica: con traje de smoking, guitarra colocada sobre la pierna izquierda, apoya pie y el ejecutante sentado en una silla. El performance también es dicente de los elementos que se quieren expresar, de aquello que se concatena en la producción sonora, es un proceso y un evento integrado a la acción musical bajo la forma de comunicación no verbal (Barnow & Kirkland, 1992). Se trata de la ejecución efectiva de una acción en oposición a las capacidades, modelos u otros factores que son el potencial para la acción o una representación de la misma; por ejemplo las partituras como la obra en potencia y su ejecución como la puesta en escena de tal obra (Bauman, 1992).

De manera que hay una propuesta de puesta en escena más informal que se puede tomar como desafiante y que atrae a jóvenes que no conocían estos espectáculos de música andina siendo presentados de tal manera, más semejante a las bandas de música comercial actuales, alejadas de la formalidad académica presente en la mayoría de festivales y espacios de circulación de la música andina, ello (entre otros factores) puede alejar o acercar a los músicos de ciertos escenarios, ser excluidos de los más ortodoxos o abrirse camino en conciertos más masivos donde hay concurrencia principalmente popular, u otros escenarios más experimentales como los universitarios y conciertos que propendan por sonoridades inéditas, por ejemplo los festivales de jazz (Entrevista personal a Palos y Cuerdas; entrevista personal a Carlos Miñana, Bogotá, 2014).

Dentro de estos escenarios se encuentran los festivales de música andina, de los cuales hay varios en el país, algunos con un largo periodo de existencia y una trayectoria reconocida, donde se han exhibido importantes representantes de la música andina, también se han producido disputas con respecto a las propuestas sonoras que participan en estos eventos; el público siempre ha constituido un factor clave en esta clase de espacios y ha determinado en gran parte sus dinámicas, garantizando también su existencia o influyendo en su deterioro. Este rol central del público se debe a que los festivales son de una naturaleza colectiva y están en función de intereses grupales, son sistemas de reciprocidad y responsabilidad compartida que aseguran la participación de las personas, en estos se expresan y reafirman la identidad grupal, por lo que en muchas

ocasiones se demuestran habilidades individuales que evocan vivencias colectivas (Beverley, 1992).

El festival se suele separar del ritual, debido a la acción de la religión moderna que intentaba destruir las religiones nativas, las prácticas religiosas de estos últimos comenzaron a denominarse fiestas o festivales, mientras el ritual era la ocasión seria direccionada en la autoridad masculina y apoyada por la religión oficial. El festival quedó en una posición inferior al ritual, con una carga recreacional y pagana, mientras el ritual quedó asociado a la religión oficial; el primero tratando de jugar con el significado y el segundo tratando de controlarlo. Lo que ha derivado en que ocurran como eventos separados actualmente, pese a que antes no tenían una ocurrencia diferencial, muchas religiones realizaban rituales que hoy se considerarían festivales (Beverley, 1992).

El festival incluye activamente a los participantes, discrepando con eventos observados a la distancia por radio y televisión u otros medios, en los que el observador desempeña un papel pasivo y no puede intervenir en el transcurso del evento, en consecuencia, el festival está abierto a un grupo de personas que interactúan con los artistas e influyen en las dinámicas y en el desarrollo del evento, la reacción del público está conectada con la presentación que hacen los artistas, las respuestas de los primeros alteran el desempeño de los últimos e indican una concentración y un seguimiento del evento, por esto el festival es ante todo performático e interactivo, porque necesita un público participativo para su adecuado funcionamiento. Precisamente esta comunicación en esta clase de eventos lleva a que se estimulen dimensiones reflexivas y transformadoras acerca del mundo social, que se evoquen conflictos o consensos y se actualicen percepciones en torno a géneros y a temas específicos, lo que influye en lo que se presenta en los eventos, la manera como se organizan y la clase de personas que asisten (Bauman, 1992).

En el festival se emiten mensajes de identidad grupal que son interpretados y transformados allí mismo, el evento se torna en algo “nuestro”, se da una apropiación del evento, un sentido de pertenencia que permite la discusión en torno a los mensajes emitidos, en torno al contenido que allí circula sobre el presente y el pasado. El festival posee dos temporalidades, una es cíclica y conlleva a que la realización del festival sea periódica, la mayoría de las veces también con un lugar fijo para la puesta en marcha del mismo. La otra remite a los conflictos y consensos generados entre lo nuevo y lo viejo, lo tradicional y lo novedoso, debido a que acontece en el presente, pero retomando elementos del pasado y exaltándolos para pensar en su futuro, en un futuro como grupo, se produce una utilización de símbolos para tratar acerca del tema del evento, de las relaciones entre los miembros del grupo, de los usos del material que en este acontecimiento se pone en práctica. De manera tal que en el festival el pasado se pone en

cuestión, en escena, y se generan así diálogos intergrupales sobre él, en dicho proceso incesante se reorganizan estructuras, se crean o reafirman nuevos marcos interpretativos para la manipulación del pasado (Beverly, 1992).

En el caso de la música andina hay variados festivales de música que presentan las características reseñadas anteriormente, el evento se realiza en un lugar fijo, de manera cíclica y cuenta con un público asiduo que sigue constantemente el desarrollo del evento y reacciona y participa activamente en el transcurso y organización del mismo, muchos de estos eventos ya poseen una trayectoria sobresaliente debido a su tiempo de existencia, por ejemplo el “Festival Hato Viejo Cotrafa” celebrado en la ciudad de Medellín desde 1987 o el “Mono Núñez” celebrado en Ginebra, Valle del Cauca desde 1975. Estos eventos se transforman de acuerdo a cambios globales y regionales en general, tanto en el contenido que se presenta así como en su formato, las modalidades que admite y los criterios evaluativos, también los músicos homenajeados y los jurados; fuera de los jurados y los organizadores, aquí el público es crucial para el cambio o la permanencia de dichos elementos, éste emite ovaciones o chiflidos o bien silencios, actos que reflejan su estado de ánimo, su juicio y da cuenta de la naturaleza del público, de los individuos allí reunidos, de sus conformidades o inconformidades, que se pueden traducir en polarización o acuerdo mutuo.

Los festivales y los conciertos de la NMIAC, no son muy numerosos en cuanto a público, no son muy concurridos, esto propicia una mayor cercanía entre público y artistas, una especie de intimidad que los congrega y hace posible una “interacción cara a cara” que deriva en una comunicación más directa entre ambas partes. Dicha interacción cara a cara es de vital importancia para el mantenimiento y la transmisión de la cultura, no se limita al manejo del lenguaje, puede suceder por medio de otras acciones como el movimiento corporal y se da cuando al menos dos personas se percatan uno de la presencia del otro, aunque en el caso de festivales y conciertos es el público quien tiene un panorama más detallado con respecto a los músicos y pueden percibir más elementos comunicativos en la actuación de estos últimos. Por su parte los músicos tienen su atención puesta en la interpretación, aunque ella está en función de los oyentes, de forma que no tienen un contacto “cara a cara” tan prolongado (ocasionalmente cuando la obra lo permite) y utilizan el lenguaje hablado en las interrupciones entre obra y obra. En este tipo de interacción es necesaria la participación común de público y artistas, así, la acción individual puede ser transformada por la acción de otros participantes, esto se cristaliza en hechos como la división del público en la aprobación o rechazo de alguna presentación; se trata de dos partes en pugna. También se aprecia en los silencios del público durante la interpretación, o en las reacciones de los intérpretes ante las acciones del público, como

pedir silencio cuando la obra no ha terminado o modificar el repertorio durante el concierto (Starkey, 1992).

La industria musical: ventajas y desventajas

Las representaciones de la música andina colombiana que antes se daban a un nivel local, pasan a darse a un nivel regional gracias a las industrias culturales, cada región tenía sus propias expresiones de música andina, sin embargo, la que se difunde comercialmente cuando la música andina entra al circuito comercial es de unos lugares específicos, con formato específico, tras su depuración por parte de la academia. De manera que la difusión de la música andina no se da gracias a interacciones locales, sino gracias a su difusión por medios de comunicación y agentes comerciales que la promovían, con lo que la identidad adquiere una escala espacial mayor (Carrasquilla, 2009).

Es decir, cada región poseía una música propia pero no tenía un rango de extensión muy amplio, pese a que se dieron migraciones y posibles intercambios sonoros, sin embargo, la música de cada región permanecía siendo particular de su lugar de origen. Con el apoyo de la industria y de instituciones estatales, se logra una difusión nacional e internacional de un tipo de música andina, que pasa a ser la representación de las otras expresiones musicales regionales e incluso de la música nacional. Las músicas tradicionales folclóricas han sido difundidas por medios masivos de comunicación que han posibilitado que otros músicos las imiten, capten sus aspectos generales, empero, en dicho proceso los formatos y las estructuras se alteraban por intereses de quienes interpretaban y difundían dichas músicas y también a causa de limitaciones tecnológicas que han existido en cada época (Titon, 1992). Esto refleja las vicisitudes de las músicas tradicionales que están en constante cambio debido a influencias externas, también a causa de voluntad individual de fusionarla con nuevas músicas populares o como efecto de limitaciones tecnológicas o presiones económicas y políticas.

Esto prueba que el mercado no sólo tiraniza a los artistas de acuerdo a lógicas de consumo, sino que también les permite variación y creatividad (Pardo, 2009), experimentación con nuevas corrientes musicales y autonomía en algunos casos, con respecto a los cánones especializados y con respecto a las nuevas tendencias, es decir, pese a que en ocasiones el mercado puede anquilosar las propuestas musicales y homogenizar sus nuevas expresiones, a veces también crea un nicho de público que permite que los artistas busquen nuevos recorridos en sus creaciones, e incluyan más variedad de material sonoro, haciendo que su propuesta sea más variopinta. Porque como

aspecto general, la industria cultural y los medios de comunicación convirtieron en hecho la circulación de músicas antes inaccesibles *in situ* (Myers, 2001).

Es necesario aclarar que hay una relación muy importante entre producción, producto y consumidor (Esquivel, 2009), estos tres elementos no podrían existir por separado, dependen entre sí, donde la cadena de etapas se cierra, allí vuelve a comenzar ininterrumpidamente. Adicionalmente, el proceso creativo implica escucha e intercambio, pues para que la composición exista es necesaria un oyente que nutra el proceso y que, en consecuencia, genere intercambio, por lo tanto, el proceso creativo también se da durante la circulación y el consumo, se establece comunicación entre oyentes y artistas y esto influye de nuevo en la producción (Botero & Ochoa, 2009). Cada etapa tiene objetivos distintos, así como actividades distintas, pero terminan complementándose entre sí e influyendo en el resultado final, de manera tal que cuando se piensa que el proceso creativo ha finalizado, éste vuelve a modificarse debido a la acción de la escucha y el intercambio; debido a la comunicación y a las nuevas experiencias.

Por no ser una música masiva, la difusión de la NMIAC no se da mayoritariamente a través de la Industria musical, sino por medios públicos y privados de difusión; las emisoras radiales como los principales y, más enfáticamente, las emisoras universitarias, debido al carácter académico y especializado de esta música (El nuevo sabor del “mono” Núñez, 2001). Muchas veces ocupando un nicho minoritario con respecto a otros géneros musicales que tienen mayor audiencia o que representan más adecuadamente la misión de la institución y, por lo tanto, su visión con respecto a la música y la información. En otras ocasiones el espacio que se les brinda al aire es reducido aunque equitativo con respecto a los demás géneros, ya no por una posición subordinada sino en aras de incentivar una diversidad musical lo más amplia posible, que sea incluyente con el mayor número de propuestas consolidadas así como emergentes (Londoño Y Medina, 2012).

Pese a que muchas veces estos espacios radiales no tienen un afán comercial, la audiencia sigue teniendo gran relevancia e influencia en el contenido y el carácter de las programaciones, haciendo que en ocasiones se excluyan ciertas propuestas para complacer a los oyentes o que en otras se busquen medidas especiales que atraigan oyentes nuevos, como por ejemplo hacer programas sobre temas específicos con invitados o presentadores permanentes avezados en el tema, que profundicen sobre la temática abordada y den elementos para la escucha, para una documentación más adecuada, para ello se realizan recorridos sonoros y repasos históricos, entre otras cosas. Esto demuestra a la vez que el público al que se dirige es gente que ya conoce el género por la tradición, porque era de generaciones anteriores o porque pertenece a espacios

académicos o especializados que busca difundir esta clase de música, pese a lo cual siguen siendo espacios reducidos (Entrevistas a Radio Bolivariana y Emisora Cultural U de A).

Estas emisoras públicas y privadas disponen de un público que se busca complacer, que haga posible una difusión de la música allí transmitida, sin embargo, no se establece el tipo de relación que se halla en el formato de emisora comercial, donde la programación y el repertorio están determinados por el nivel de audiencia, lo decide exclusivamente esta última y la emisora tiene una comunicación y retroalimentación constante con la misma, bien sea a través de llamadas para pedir canciones o mediante secciones de programas o por medio de las redes sociales donde también se puede incidir sobre la programación o es factible consultar el repertorio presentado en los programas. Por su parte, las emisoras en donde se difunde la NMIAC tienen un objetivo claro que no está supeditado al imperativo comercial, sino que tratan de cumplir su objetivo y simultáneamente tratan de lograr tener a gusto a su nicho de oyentes e incluso ampliarlo mediante la flexibilización y renovación del repertorio, también por medio de la creación de nuevos programas que introduzcan dinamismo y retroalimentación con los oyentes, sin embargo, la comunicación con la audiencia no es directa y medible como lo es en las emisoras comerciales, no se posee una plataforma telefónica para recibir llamadas al aire (no se tiene esta intención) y en ocasiones no se cuenta con una plataforma virtual para comentarios y sugerencias o para consultar la programación presentada; las redes sociales son muy limitadas, más enfocadas a contacto a través de correos electrónicos (Entrevistas a Radio Bolivariana y Emisora Cultural U de A, Medellín, 2014). En algunas emisoras, como en la de la Universidad de Antioquia, se le abre un espacio al aire a los grupos que quieren dar a conocer su trabajo musical por este medio y también brindar un panorama a los oyentes sobre las motivaciones e intereses que sustentan el proyecto del grupo, también dar cuenta de las influencias que convergen en el mismo para que lo que suena al aire quede contextualizado (Emisora Cultural U de A, Medellín, 2014).

Las giras de los grupos se financian con fondos propios en algunas ocasiones o con patrocinios de instituciones públicas y privadas, bien nacionales o extranjeras que invitan a participar en concursos o festivales mediante becas, en consecuencia, la música no se da a conocer por ventas de sus grabaciones, de sus álbumes sino por dichos eventos que promueven la divulgación de expresiones musicales particulares y tradicionales a nivel mundial, por lo tanto, la concurrencia es muy baja con respecto a los eventos comerciales (Ochoa, 2009). En estos eventos, los grupos aprovechan para dar a conocer su trabajo, su recorrido y los álbumes que lo sustentan, aquí la industria se convierte en una herramienta de apoyo para ampliar su público, no en el principal factor de difusión de su música pero sí en un medio constante que suple su trabajo “en vivo” y permite un contacto permanente de parte del público, ayuda a que el oyente pueda volver sobre el

material sonoro que presencié en una sola ocasión y por este medio conozca más a profundidad la propuesta del grupo, pues conociendo su discografía se evidencia el recorrido del mismo, se dilucida una diacronía del grupo, los cambios en sus propuestas y en sus sonoridades, la diversidad del trabajo musical que han acumulado durante su carrera; igualmente puede relacionar más fácilmente los referentes que los han influenciado, puede incluso conocer los gustos de los integrantes del grupo y las etapas por las que han pasado y el contexto histórico en las que se enmarcaban (Entrevista a Palos y Cuerdas).

La industria alude ante todo a un sector que corresponde al ámbito discográfico, que se encarga de elaborar un producto y de organizar su distribución así como de asegurar su consumo en masa en diversos sectores sociales (Esquivel, 2009), para tal propósito pone en marcha políticas comerciales y judiciales especiales que están en función de sus objetivos, igualmente cuentan con una infraestructura y avances tecnológicos que se encargan de asegurar los propósitos que tiene y que le da prestigio como institución, lo que deriva en que tenga un elevado número de clientes que pretenden hacer visibles sus proyectos musicales por medio de los servicios brindados por dicha industria, toda vez que garantiza una mayor difusión de la obra y un más amplio reconocimiento del grupo tanto a nivel comercial como a nivel artístico; conlleva a que su trayectoria discográfica pueda ser apreciada por un número más grande de oyentes, y a que su obra se dé a conocer en lugares en donde el grupo no ha llevado a cabo presentaciones directas, que personas que no han presenciado *en vivo* la obra del grupo puedan acceder a ella en cualquier lugar y momento.

La palabra entretenimiento proviene del latín *tenére* y significa mantener a alguien fijo, ocupado o divertido, debido a que actualmente está articulado con la industria, el objetivo principal del entretenimiento es, mediante cualquier experiencia (narrativa, performance, etc), venderse al mayor número de personas posible, a la más amplia y heterogénea cantidad de éstas. El término es útil en la publicidad para la venta de mercancías culturales, empero, esto no niega el hecho de que tenga un contenido informativo y que incentive posturas con respecto a temas comunes, de allí que en ocasiones no se aprecie su posibilidad de servir como fuerza ideológica, cargada de mensajes subliminales que son aprovechados por quienes agencian el entretenimiento. Esto conlleva a que se asuma que la función distractora y superficial es siempre dominante sobre las funciones educativas y normativas, pero algunas veces, la predominancia de estas últimas funciones está presente y es aprovechada para manipular la información y para ayudar a instaurar (si bien no de manera mecánica y directa) imaginarios, opiniones y creencias en los espectadores. Lo anterior, debido a que el entretenimiento opera a través de principios

implícitos pero ampliamente compartidos que fundamentan expectativas y propuestas sobre el mundo social (Barnow & Kirkland, 1992).

Por lo tanto la música posee la capacidad de difundir concepciones del mundo, posturas políticas, conocimientos y prácticas de una cultura, puede reafirmar intereses hegemónicos o por el contrario servir como un instrumento de lucha de movimientos que buscan subvertir el orden establecido, sin embargo, este proceso sucede muchas veces subrepticamente, con una apariencia inocua y contemplativa, precisamente porque no se analiza conscientemente el contenido transmitido por la música. La NMIAC lleva a cabo estas actividades a través de medios alternativos de difusión y de espacios educativos que ya se han mencionado y también por medio del poco campo que les abre la industria cultural y musical en general, aunque realizan esta labor a través de un lenguaje y unos mensajes más abstractos, ya que no cuentan con el apoyo de las letras de la música cantada, lo que a su vez los separa de los mensajes elaborados por la música andina cantada y de espacios festivos, evoca los paisajes diversos y múltiples de la ciudad y la vanguardia de la academia, pero esto es poco difundido y difícil de entender para muchos, es un entretenimiento para oyentes que estudian la música, que trascienden la primera escucha y ahondan sobre el género y el tema.

Bien mediante actores privados, estatales o agentes de las industrias culturales la NMIAC se ha articulado a dinámicas globales lo que la ha dado a conocer -minoritariamente- a un nivel más amplio, principalmente a través de las políticas de difusión, llevando a que se actualicen y amplíen las representaciones acerca de la música andina en general, posibilita conocer la nueva escena que se despliega en la apropiación de los sonidos tradicionales, así mismo deja una imagen de las propuestas emergentes, donde se hace visible las variaciones de la música andina, la manera como las nuevas generaciones están abordando su tradición musical, deja en claro los temas tratados, los formatos y los referentes usados y los espacios en donde ha creado nichos de oyentes; ha llevado a que una música con poca difusión casi desaparecida del ámbito comercial pueda dar a conocer su presente y la variedad dentro del mismo.

No es exclusivamente en presentaciones en vivo y clases magistrales que se actualizan las percepciones sobre la NMIAC, ya que la industria musical busca maneras diversas de llegar al oyente, innova también tecnológicamente alterando el sonido original y por lo tanto influyendo en la percepción de las personas, es decir, determinando el cómo se percibe y cómo suena lo que se grabó, la industria está jugando constantemente con la elaboración del producto musical y la manera como interactúa y atrae la atención y el interés del oyente, bien con nuevos métodos de grabación y ecualización o ampliando y flexibilizando los medios por los que se accede al producto sonoro, como redes sociales, blogs de los

grupos y páginas de descarga que generan una mayor cobertura comercial del producto musical y a la par establecen una comunicación más completa entre artistas y oyentes y hacen dicho proceso más elaborado, pues hay mayor retroalimentación y más cantidad de información disponible acerca del producto, tal como información sobre del género, del disco en particular, de los integrantes y del trasegar del grupo en general (Carvalho, 1996).

La industria musical se divide en disqueras *majors* y en *indies*, las primeras, transnacionales y de gran extensión, las segundas más pequeñas y más reducida su acción, usadas por grupos que no tienen grandes ambiciones comerciales, buscan una difusión lo más amplia posible de su producto pero su interés principal es que la obra musical se compadezca con los intereses de los integrantes del grupo, no que genere ventas masivas y esto les implique reconocimiento y fama (Esquivel, 2009), es la estrategia que usaron las disqueras multinacionales para cubrir mercados locales (Ochoa, 2002). Es dentro de las *indies* que la NMIAC realiza sus proyectos y los difunde, pues prima el valor artístico sobre el comercial, de manera que al no tener una presión de las ventas elaboran y presentan su proyecto con total autonomía, queda un producto acabado al cual es accesible al público que lo desee escuchar sin que la continuidad del grupo dependa de las ventas y las ganancias generadas, simplemente es un medio adicional del que se hace uso para tener un registro sonoro del trabajo musical y contar con la oportunidad de difundirlo.

Por estas circunstancias, es factible que la NMIAC entre a formar parte de lo que se ha denominado *World Music*, porque es una música local tradicional a la que se le añaden elementos sonoros globales debido a la riqueza y bagaje musical de los autores de dicha música, producto de la experiencia académica y urbana¹. Con todo, a un nivel global esto entra a ser una música exótica, pues presenta unas características musicales que no se usan en la música comercial y al no encontrarse consolidada a nivel comercial puede ser promocionada como algo extraño y novedoso, pues esta es la lógica de la *world music* presentar música desarraigándola de su contenido cultural, exponerla como un producto neutro e introduciendo la música al mercado muchas veces en una posición subordinada; y en ocasiones, fungiendo como materia prima para renovar la producción de un músico

¹ Tal es el caso de la autora Sofía Elena Sánchez, quien ha destacado como intérprete solista de guitarra acústica, ejecutando repertorio de música andina colombiana y ha participado también a través del trío típico andino, con el "Trío Colombita". Ahora con su proyecto "Grupo Colombita", interpreta sus propias composiciones por medio de bandola y guitarra y añade percusiones de diversos países, para darle a la música un sonido más universal y más densidad rítmica, pero no tiene interés de incluir percusiones colombianas, ya que –según ella– esto podría crear confusiones con las músicas de otras regiones (<https://www.youtube.com/watch?v=-8cg5pGOW34>). Sin embargo, en cierta medida se desarraigan las percusiones del contexto local (si bien hay un estudio con respecto a las técnicas de ejecución), de sus espacios y ocasiones de ejecución, se soslayan las representaciones asociadas a sus usos, en gran parte esto da cuenta de la consideración de la música como *universal*, es decir, como un producto sonoro independiente de la cultura.

europeo o norteamericano. Pese a que la NMIAC aún no hace parte del mercado de la *world music*, es muy probable que esto suceda en un futuro pero para que este fenómeno se cumpla es necesario la existencia de los condicionantes que dicha industria impone, tales como el olvido de la tradición cultural local y la posición subalterna en el mercado con respecto a las músicas comerciales (Botero & Ochoa, 2009; Esquivel, 2009).

Aunado a las bajas ventas de la NMIAC está el hecho de que las músicas tradicionales son muy poco difundidas en las emisoras colombianas y sus nuevas expresiones encuentran aún más escollos para lograr el apoyo de dichos medios de divulgación, pues su clasificación en el género tradicional resulta más problemático para los directores de algunas emisoras y adicionalmente los oyentes también en ocasiones son reacios a escuchar este tipo de propuestas. Al respecto es muy dicente un estudio aplicado a 11 emisoras denominadas “culturales” en un lapso de una semana (1080 horas de grabación), donde las músicas colombianas ocupan un 6% de transmisión, jazz y afines el 4% y la mayor transmisión la ocupa la música clásica con el 35% de transmisión, la preponderancia de la música clásica se debe a que se homologa el término cultura con el de “alta cultura” con lo que la cultura queda definida de forma muy limitada y bajo una óptica elitista, en la medida en que todas las músicas son cultas, debido a que son cultivadas socialmente independientemente de su nivel de elaboración. También es comprensible la alta difusión de géneros urbanos como el reggae, el rock y la electrónica, debido a su carácter masivo y comercial, empero no deja de ser preocupante la baja difusión de las músicas colombianas (Londoño & Medina, 2012).

La representación regional-cultural de acuerdo al estudio arroja un predominio de la música andina tradicional, secundada por la caribeña, después los llanos orientales y en último lugar la música del pacífico, estando ausentes las músicas aborígenes y de la Amazonía. Es decir, además de la baja difusión de la música colombiana su variedad se ve limitada dado a que hay una preferencia por ciertos géneros y una difusión desequilibrada de los mismos, disminuyendo las oportunidades de que la música colombiana y el crisol de sus formas se conozca entre la población colombiana. Por otra parte, la legislación colombiana reconoce tres tipos de emisoras de acuerdo a la programación que difunden: radios de interés público; radios comerciales; y radios comunitarias, las tres modalidades funcionan bajo licencias y normas distintas (Londoño & Medina, 2012). Las dos primeras son generalmente las que difunden las músicas colombianas tradicionales.

Las emisoras se financian por medio del presupuesto que les otorga la entidad a la que hacen parte, pero también a través de patrocinios, auspicios, aportes, colaboraciones y donaciones y otro tipo de gestiones en general, por su parte, las emisoras comerciales además de todo lo anterior pueden realizar actos publicitarios como vender cuñas de

empresas sin que esto comprometa la visión y misión de la entidad. A un nivel común, las emisoras se encuentran, durante la puesta en marcha de su labor, con múltiples barreras legales y comerciales, como el pago de derechos de autor que limita la circulación de música e interfiere con la labor educativa e informativa de dichas emisoras y la financiación mediante vínculos comerciales no es permitida debido al carácter legal de la entidad o los principios que guían su quehacer, también se suman los limitantes de falta de preparación del personal y la carencia de infraestructura adecuada para grabaciones en vivo.

Es claro que los medios comunicativos por los que circula la NMIAC son alternativos pese a que pueden ser privados o públicos, ya que como tal los medios masivos de comunicación son principalmente empresas privadas con ánimo de lucro, que difunden información de interés público direccionado hacia lo colectivo (Londoño Y Medina, 2012). Pese a todas las frustraciones y adversidades con las que se encuentran las emisoras, dichas instituciones difunden músicas que en otros espacios radiales no se difunden y que incluso no tendrían oportunidad al aire, de tal forma que son proyectos que llevan la diversidad a un mayor número de oyentes, con lo que se amplía el público y la escena musical para las nuevas expresiones de la música colombiana (Londoño Y Medina, 2012). Se guarda una coherencia con el deber ser de la radio como medio de divulgación, ya que ésta carga con el deber de propiciar el diálogo intergeneracional a través de la difusión de nuevas expresiones musicales, que remiten a una historia, a un territorio, a una cotidianidad; de manera que para que la radio sea plural es necesario articular a las viejas y nuevas generaciones en los procesos de transformación del mundo social y cultural. Es decir, si se vincula a la gente con la música y ésta se apropia de ella, la llega a conocer mejor y reconstruye su identidad, lo que crea una conciencia mayor con respecto a lo vernáculo, se articula lo contemporáneo y lo tradicional, lo local y lo global.

Conclusiones

Se aprecia con el análisis de la música dentro de cualquiera de sus géneros y en cualquiera de sus propuestas, que ella es una obra, una selección de sonidos (y por lo tanto exclusión de otros) que se hace de manera intencional, inspiraciones que a veces son conscientes y otras veces no, pero son las experiencias las que siempre convergen en la creación musical, los gustos siempre serán influencias al momento de componer, incluso si se tiene una base sobre la cual se quiere erigir la obra harán parte de la misma fragmentos sonoros o conceptos musicales que no se habían planeado; todo lo anterior, a causa de que la música está determinada por factores extramusicales, una obra es una síntesis sonoro-cultural. De esta manera las propuestas de la NMIAC son propuestas identitarias por medios sonoros, sus creadores realizan una reinterpretación de su acervo musical, dan a conocer una selección reciente que depende de un pasado en el que se enmarcan y el cual pretenden proyectar al futuro, es una identidad individual que a su vez remite a una identidad colectiva, por ello la música siempre debe llegar a unos oyentes que entiendan y disfruten la propuesta, lo que evidencia la existencia de un código cultural común dentro del que la obra cobra sentido, adquiere un significado mediante la identidad está siendo puesta en escena.

Queda claro por otra parte, que la procedencia de los agentes de la NMIAC es ante todo académica, sus gustos musicales tienen influencia rural pero en gran parte urbana, son músicos especializados que deciden tomar como base la música andina colombiana y fusionarla con autores trabajados en recintos académicos y con sonidos urbanos, dejando como resultado una música popular urbana que tiene como propósito ampliar los espacios de divulgación de la música andina, anhela trascender tanto los espacios académicos como los festivales, y aquí también trata de llevar la música andina a las viejas y a las nuevas generaciones. Sin embargo, su producción sonora sigue estando muy limitada a los circuitos académicos, a oyentes que hacen parte del mismo espacio académico y especializado del que provienen los actores de la NMIAC, en ocasiones no logra establecer una comunicación con sectores más populares, su mensaje no es claro para ellos, por lo que la difusión de esta música aún no es muy amplia.

Pese a propender por difundir la música andina entre la más elevada cantidad de personas, prima el interés artístico, éste no se sacrifica para cumplir el objetivo de divulgación, lo que además se trasparece en el hecho de que no buscan sacrificar sus aspiraciones como músicos en pro de una alianza con la industria, es decir, la industria es un medio más del que se hace uso para tener registro de la obra y aumentar la cantidad de los oyentes, pero esto no conduce a que las composiciones y los intereses del grupo estén guiados por un imperativo comercial, no se proponen generar ventas masivas en

detrimento de la calidad del producto. Además la difusión no se plantea exclusivamente desde la industria sino también desde la educación y la investigación de la herencia musical, el dar a conocer esta música más profundamente, no asumiendo que su conocimiento se limita a la escucha sino que se incluye a la historia y se despliegan análisis detallados al respecto, como acerca de los ritmos, los instrumentos y sus cualidades tímbricas y armónicas, las regiones y las diversas músicas allí presentes; es central la historia general en torno a esta música.

Capítulo 2

Introducción

En el presente artículo se discute cómo la Nueva Música Instrumental Andina Colombiana (NMIAC) es una apropiación de la tradición, un diálogo del pasado a través del presente, esto es, se toma como base para la composición la música andina colombiana pero se integran elementos más urbanos y universales, así como algunos de la tradición clásica europea, lo que genera tensiones y reticencias entre el público tradicional y las nuevas propuestas que convocan mucho a los académicos y en especial a las generaciones jóvenes. El presente capítulo pretende dilucidar cuáles actores dialogan y se enfrentan en torno a los usos, apropiaciones y representación de la música andina colombiana, y para ello se señala someramente cómo se ha desenvuelto el estudio de lo local, cuáles concepciones se han gestado con ello y cómo ha repercutido el estudio de la música, se ha convertido en la base para las discusiones en torno a ella, en última instancia todo esto es lo que permite entender el ambiente actual en la NMIAC. Se aclaran las etapas principales que han caracterizado el desarrollo sonoro, la relación de las personas con esta música y la relación de los intérpretes con la audiencia, así como con los medios masivos de comunicación. Por otra parte se plantean los festivales como uno de los escenarios principales para la difusión de este tipo de música y como lugar idóneo para la confrontación entre lo tradicional y las nuevas tendencias, se describe el carácter que estos espacios poseen y las dinámicas que allí acontecen, el tipo de propuestas que allí convergen y lo que dice acerca del contexto cultural, se trata de dar cuenta de la imbricación entre lo tradicional, lo popular y lo académico.

Música nacional, música académica; música polémica

Como ya se ha señalado, en la música andina colombiana se ha dado una tensión entre lo tradicional y lo nuevo (una condición intrínseca a todo proceso creativo y de continuación de una tradición musical) que se ha manifestado con mayor claridad en los festivales del país, pues las nuevas propuestas sonoras han atraído a públicos más jóvenes, mientras las viejas propuestas siguen resonando con más placidez en los oídos de generaciones mayores. Esto dentro de un contexto en el que la música andina colombiana se ha salido de una esfera comercial y ha permanecido en una de carácter académico, exhibiéndose en espacios de poca envergadura, como los festivales como escenario principal, ganando así mayor reconocimiento en el exterior.

Un ejemplo de lo anterior lo brinda el concurso Nacional de Duetos Hermanos Martínez que se celebra en Floridablanca, Santander en el mes de Noviembre y partir del año 2006 viene incluyendo dos modalidades: “la tradicional” y “la libre”. Se dejó en claro después de uno de los talleres dictados por los jurados en 2009 que por “dueto tradicional” se entiende las interpretaciones que mantienen vivo el repertorio de antaño con formato de trío típico andino y sin inclusión de armonías muy densas, por su parte la modalidad “libre” es una interpretación basada en los ritmos de la región andina pero con cualidades tímbricas, rítmicas y armónicas más elaboradas, lo que permite la alteración del formato típico a través de la inclusión de guitarra y bajo eléctrico, acordeón, xilófono, saxofón, entre otros. Y es que la denominación de “Nueva Música Colombiana” surge en gran parte por medio de los festivales y concursos del país, por una coyuntura con respecto a la clasificación de la música, pues se diversificó tanto que ya resultaba muy complicado enmarcarlos en una misma categoría, pero igualmente la inspiración de las nuevas propuestas seguía siendo la música tradicional, de manera que se hizo necesaria una bifurcación de la nomenclatura entre las propuestas más conservadoras y las más transgresivas y atrevidas, para lo cual se estipuló la diferenciación de viejas y nuevas tendencias en festivales como el “Mono Núñez”, pretendiendo solventar las tensiones que se pudieran generar entre los gustos, lo que sin embargo no fue posible, pues las nuevas propuestas generaban muchos disgustos y las fusiones que planteaban hacían cuestionar su autenticidad (Arenas, Bogotá, 2015), por otra parte, el no lograr difusión entre diversos y nuevos públicos mitigó su vigencia como música popular.

Dentro de la Nueva Música Instrumental Andina Colombiana (NMIAC) muchos intérpretes y algunos compositores tienden a alterar los formatos tradicionales de la música andina o a recuperar algunos que han entrado casi en el olvido y cuya permanencia ha disminuido considerablemente. Aunque puede parecer un cambio drástico de la tradición o un

abordaje irresponsable al respecto, estos nuevos exponentes han estudiado la tradición musical que los precede y su trabajo es una búsqueda por mantener vivo ese pasado, pues la música andina ha hecho parte de su entorno y de su experiencia como músicos. De manera que las tensiones generadas se dan entre los académicos (quienes plantean un lenguaje académico basado en lo popular) y el público que prefiere las sonoridades simples de antaño y no conectan su experiencia con las nuevas sonoridades planteadas, incluso las sienten como una afrenta a lo que ha sido la tradición y a lo que el género andino debe ser, si pierde el hilo conductor con lo que se venía dando, con el ambiente en el que se sentían incluidos, hay una incomunicación entre los emisores y los receptores del mensaje, no existe acuerdo en torno a los referentes comunes.

Sin embargo, lo que se aduce con respecto a tal situación es que las propuestas musicales deben ser diversas, porque gran parte del público está aferrado a momentos pretéritos de la música andina y no abren espacio a nuevas sonoridades dentro de la misma, lo que no deja espacio a la renovación, adicionalmente estas nuevas propuestas rompen con la condición un poco hermética de la música andina colombiana, la cual no incluía sonidos universales ni de otras regiones, aspectos que los nuevos exponentes tratan de incluir en sus obras, si bien muchas veces en un lenguaje muy elaborado, limitando su difusión en espacios tradicionales pero también en los públicos masivos y entre los más comerciales (Arenas, 2007). Para entender tal situación es necesario esclarecer que como música vernácula la música andina colombiana adquiere cierto status especial para las personas, se le otorga un valor de pertenencia más íntimo debido a su carácter local y muchas veces debido a la autenticidad que reviste para las personas, con lo cual se ubica como un campo marginal con respecto a otras manifestaciones artísticas globales.

Por gran tiempo en Colombia esta música se ha considerado como *folklore*, como una música colectiva que es la *esencia* de las personas de dicha región, cuya variedad refleja la variedad de las personas que habitan el territorio andino y que son el producto de la consolidación de la nación colombiana, por lo cual se asume que es una herencia que es apremiante conservar. Se trata de un capital acumulado en posesión de un grupo de actores que lo dominan y tienen autoridad sobre él, asumen una actitud conservadora al respecto, mientras quienes apenas ingresan al campo lo hacen a través de propuestas que continúan lo hecho en generaciones pasadas pero subvirtiendo el orden establecido (García, 1990).

El término *Folklore* es un término del idioma inglés acuñado en 1847 por el anticuario británico William John Thoms como una traducción del término alemán *volkskunde* en donde probablemente se originó y cuya primera aplicación conocida se rastrea en 1787, de manera que el concepto surge a finales del s. XVIII como una visión unificada de

lenguaje, cultura, literatura e ideología, lo cual tenía como fin reforzar el nacionalismo romántico, Thoms incluía dentro de sus formas las “maneras, costumbres, observaciones, supersticiones, baladas, proverbios, etc, de tiempos antiguos” (Bauman, 1992, 29). El nacionalismo concedía especial atención al lenguaje, por ejemplo para Johann Gottfried von Herder este último era la el núcleo distintivo de una comunidad, daba cuenta de su autonomía y de su carácter único, además que era aquel que permitía establecer un origen común, contenía el ser interior del pueblo. A través del lenguaje se transmitían a través de las generaciones las tradiciones, las facultades que Herder identificaba como la cultura, que encontraban su máxima expresión en el folklore, sin embargo, tal visión unificada del folklore se desvaneció con la ramificación de las ciencias sociales, cada disciplina siguió estudiando el folklore pero a través de aspectos específicos del mismo (Bauman, 1992).

Los folcloristas han acentuado el carácter tradicional del folklore ya que precisamente su estudio surge en un contexto en el que se está desafiando la autoridad tradicional por medio de la reforma protestante, la Ilustración y el capitalismo industrial que postulaban como valores supremos el individualismo, el racionalismo, la innovación y el progreso, quedando una idea del folklore como un asunto premoderno y primitivo. Una respuesta a dicha situación fue el Romanticismo que asumía el folklore como el receptáculo de la cultura nacional y la verdadera consolidación histórica y espiritual de un pueblo; pese a lo cual tanto racionalismo como romanticismo convergen en la premisa de que cuando llega la modernidad desaparece el folclore (Bauman, 1992).

Sin embargo, esta concepción del folclore tan fatalista y en ocasiones tan esquemática ha sido ampliamente cuestionada (Miñana, 2000), pues la premisa de que se trata de un material próximo a desaparecer se desprende de concebir la producción cultural como inmutable y anclada en el tiempo (Blanco 2013), además, se contraponía también el folklore a lo urbano por considerarse propiedad de grupos agrarios iletrados, eludiendo la continuidad de estos dos aspectos y sus intersecciones, así como derivando en una exclusión de las influencias mutuas de los diálogos interculturales tales como los procesos de migración del campo a la ciudad y los sincretismos subsecuentes, soslayando la relevancia de la ciudad para el estudio de la tradición. Pese a la expansión de las ciudades y a la industrialización, los procesos folclóricos seguían vigentes dentro de sectores urbanos, rurales y étnicos, con lo que el vaticinio de su desaparición resultó fallido (Titon, 1992). Los músicos de la NMIAC asumen una actitud desafiante con respecto a la concepción apocalíptica de la música andina tradicional, consideran que es una música que hay que conservar pero precisamente a partir de su renovación constante, por ello le introducen influencias urbanas y toman los aportes académicos procedentes de su formación, para incluir más variedad y dinamismo en la música andina, al respecto,

muchos de los grupos están al tanto de los debates con respecto a la música andina colombiana, conocen su historia y los argumentos en pro y en contra de las músicas tradicionales, tanto a nivel global como a nivel local, por ejemplo el blog de Palos y Cuerdas sube artículos relacionados con análisis de la nueva música andina colombiana donde se ponderan variados análisis con respecto a dicha música, donde se trae a colación su situación contemporánea, lo que es un debate sobre la autenticidad, acerca de la relación con las propuestas pasadas y la necesidad de adaptarse a las circunstancias actuales para subsistir como manifestación artística, dicha posición también se aprecia en entrevistas a Ensamble Tríptico y Gentil Montaña.

Otro aspecto que se suele asociar directamente con el folclore es la oralidad como medio comunicativo y de enseñanza por excelencia, solíendose oponer a la imprenta y la escritura en general así como a los medios masivos de comunicación, de suerte que dos aspectos inherente al folclore de acuerdo a lo anterior son un aprendizaje y una enseñanza más informal a través de la oralidad, la imitación o la actuación (Bauman, 1992), es decir, discrepando de espacios institucionalizados en los que impera una lógica más estricta, a través de la alfabetización, de horarios puntuales, de un cronograma inamovible y de un contenido preestablecido y estructurado en su totalidad previo a su ejecución, igualmente suele ser dirigido a grupos de aprendices masivos con relación a la persona que lidera el proceso de enseñanza, lo que conlleva a una despersonalización de la relación pedagógica. Dichas dificultades se aprecian en la NMIAC, pues su enseñanza en academias dificulta la transmisión oral y con ello la carga de sentido inherente a esta música, al igual que se restringe el repertorio y el abordaje de de repertorio de las nuevas tendencias soslaya el abordaje de propuestas más populares, además en las academias la tendencia es apegarse al estudio del objeto sonoro, con lo que se pierde el carácter íntegro de la obra, maneras de tocar y escuchar e instrumentos que no se les ha reconocido su importancia dentro del género, por lo tanto, ha consistido la labor de los músicos de la NMIAC en conjugar el saber académico y el popular andino, el primero que es el enseñado en sus lugares de estudio y el segundo que se ha adquirido por búsquedas personales en espacios alternos a la academia.

Precisamente la crítica a esta postura ha señalado la necesidad de ver al folclor ceñido al pasado pero teniendo una continuidad con el presente, es decir, apreciar la tradición como la producción antrópica entre elementos pasados y presentes, proyectados hacia al futuro (Miñana, 2000). También se ha puesto en tela de juicio el excesivo énfasis que se daba a la colectividad como realización de una norma estándar, como recibiendo dictámenes de las generaciones precedentes; en el nuevo enfoque se rescata al individuo y su creatividad, si bien es producto de una colectividad, es la concreción de diversas fuentes comunicativas, fines sociales, concepciones de la realidad, competencias

individuales, etc (Bauman, 1992). El folclore entonces no se aprecia a través de tipos ideales sino como aquel que da cuenta de factores en común de un grupo, posee igualmente unas tradiciones y una identidad que se asumen como propias ya que son el cúmulo de una experiencia compartida; todo lo anterior es la base de una cultura. Lo que desencadena un proceso dialéctico entre conflicto y unidad grupal, diferencia e identidad, diversidad y homogeneidad; dinámicas culturales que reafirman y transforman a los grupos.

Para los evolucionistas la cultura era la expresión de una sociedad particular a través de símbolos, arte, música, literatura, así como sus instituciones, los valores que poseía y las experiencias que la formaban. Se trataba de algo que se debía cuidar y también transmitir de generación en generación, de manera que se asumía la cultura como algo evolutivo y estético, por lo que para conocerla no bastaba con observarla sino que era necesario estar en su interior y apreciarla en sus propios términos, bastante oportuno resultaba también el empleo de categorías de análisis y clasificaciones de los elementos que conformaban la cultura, ejemplos de lo anterior son términos como “alta cultura” o cultura folklórica y discriminaciones de los grupos de acuerdo a edad, sexo y clase social (Briggs, 1992). Es así que los evolucionistas reconocieron la cultura como todos aquellos símbolos privativos de un grupo humano determinado, aquellos que les permitían transmitir saberes y prácticas, aunque también reforzar posturas etnocéntricas y concepciones sobre el ser humano que daban sentido a la existencia pero también excluían otros grupos e individuos contrapuestos a dicha cosmovisión, es decir, no se limitaban al estudio del arte sino a todo tipo de prácticas y sistemas de valores, así como a las formas de organización social que hacían a cada grupo único, pese a lo cual se trataban de buscar aspectos comunes a los grupos que dieran cuenta de la condición humana, para lo cual fue de gran pertinencia el estudio de los grupos en contexto, el abordaje de sus expresiones dentro de sus propios términos.

En el estudio del folclor ha sido muy común la clasificación de sus componentes, para dar una imagen general al respecto, mediante grabaciones y recolección para generar archivos y documentos con respecto al material recolectado, la clasificación ha sido una cuestión de literatura y de teoría retórica desde la antigüedad clásica y está presente más que todo en estudios filológicos de literatura histórica y de sus formas canónicas, tales como tragedia, novela, épica, comedia y lírica. Este estudio filológico del folclor centró su atención en el género y pese a que en ocasiones se buscaba en lo verbal, se ha extendido su estudio a formas más cotidianas y objetos materiales, al igual que a las más elaboradas y exclusivas, tales como performance, música o tipologías de objetos. El principal factor que diferencia los enfoques sobre las clasificaciones en el folclore es el tiempo, pues los estudios pioneros se centraban en el presente de los grupos y hacían descripciones sin

análisis ni interpretaciones al respecto, eran ante todo enfoques sincrónicos, una herencia del S. XIX con sistemas tácitamente atemporales, posteriormente se llevan a cabo análisis diacrónicos poniendo en evidencia procesos culturales y enfatizando en los cambios y las adaptaciones a las nuevas circunstancias hechas por los grupos (Bauman, 1992).

En la medida en que las clasificaciones han sido una constante en el estudio de lo que se considera folclore, es necesario asumir que las tipologías constituyen una morfología estable cuyo contenido varía de acuerdo al contexto cultural, a las prácticas y representaciones que se transforman en el día a día (Bauman, 1992). Con respecto a la música, la clasificación de géneros se despliega principalmente a través de los ritmos y formatos utilizados, al igual que del momento y el espacio en donde se da, por lo que es necesario poner de relieve los conocimientos locales que guían la práctica musical y le dan significado y contenido a la misma. Esto es, hay que sumergirse en la cotidianidad para observar cómo los grupos desarrollan los marcos normativos e interpretativos que rigen sus decisiones y sus acciones, para así apreciar cómo cambian y se renuevan a través de la experiencia, aquí también tiene cabida la inventiva y las motivaciones personales que dejan en claro la contingencia del individuo de acuerdo a situaciones dadas, a posibilidades limitadas, actos que no son posibles de registrar en su totalidad mediante las clasificaciones y las definiciones de los rasgos generales de un grupo sino que hacen parte de lo azaroso. Esto es lo que abre la posibilidad a la inventiva personal, pues pese a existir rasgos característicos transversales a cada música, siempre hay algo que escapa al registro en la medida en que se renuevan a través de las épocas, las nuevas generaciones desdibujan las fronteras y los mismo géneros para la creación, es claro en la superposición sonora tradicional y la urbana, que en tiempos previos no estaba registrada, estas nuevas tendencias sonoras dan cuenta de –y son parte de- los cambios culturales acontecidos que traen nuevas oportunidades, brindan nuevas sonoridades externas y nuevos procesos sociales que terminan siendo materia prima para la producción musical, tal es el caso de la NMIAC que se fue consolidando a través de desarrollos técnicos de unos pocos músicos académicos, lo que dio bases para que el número de exponentes de este género aumentara y que las propuestas fueran más variadas y arriesgadas, derivando en un lenguaje sonoro contemporáneo.

El establecimiento de taxonomías sobre los ritmos nacionales y su consecuente estudio servían, además de un interés musical, a un propósito político, enfatizando en su contenido para realzar o justificar ciertas posturas de determinados sectores por medio de la identidad, de aspectos comunes que convocaban a unos individuos y paralelamente excluía a otros sectores no vinculados al proyecto nacional. El caso paradigmático ha sido el bambuco como primer momento de representación de lo nacional (representando a la zona andina y excluyendo a las demás) (Bernal, 2004; Blanco, 2013; Miñana los caminos

del bambuco), donde sin embargo, se evidencia que pese a presentar una estructura formal y unos aspectos constantes, también exhibe gran variedad dentro de la región andina: hay formatos de trío típico andino (tiple, bandola y guitarra), también duetos vocales acompañados de tiple o de guitarra y lo interpretan igualmente las estudiantinas, por otra parte, en departamentos como Nariño o Cauca, se interpreta en chirimías que le agregan percusión y en vez de cuerdas se usan flautas de caña (Cardona, 2005). Cada uno de estos formatos con sus particularidades: virtuosismo en el trío y en la estudiantina; lirismo en el dueto y másailable y festivo en la chirimía. A nivel formal se caracteriza como escrito en 6/8, con una sobresaliente línea de bajo que se conoce como “hipo” en el léxico popular, seguido de dos negras, mientras la melodía se escribe en corcheas (Cardona, 2005). Lo anterior con respecto a un solo ritmo, cuyo caso es análogo a los demás ritmos de la región que presentan una variedad en cuanto a forma y contenido, respondiendo a dinámicas sociales y culturales, pese a que presentan característica invariables que los hacen reconocibles como géneros y que han sido registrados en grabaciones y estudiados y transcritos a un lenguaje académico, pero en parte se ha dado ante todo una selección que excluye otras manera de hacer música, se reproducen maneras específicas de tocar, en ocasiones consideradas como genuinas, lo que conlleva a que lo que desborde estos paradigmas dominantes se conciba como productos carentes de valor musical y de legitimidad dentro de la tradición.

El hecho de valorar lo local y rescatarlo, venía emparejado con una idea de nación propia de una construcción de estado, por lo cual surgen manifestaciones artísticas inspiradas en el folclore, tal es el caso del nacionalismo como movimiento post-romántico, surgido entre finales del S.XIX y principios del S.XX, en un contexto de declive de regímenes monárquicos y auge de los estados republicanos en Europa. Su objetivo principal consistía en exaltar los valores patrióticos y nacionales a través del idioma, la literatura, la música, la pintura y demás manifestaciones artísticas, con un objetivo unificador de los diversos actores sociales (Bechara, 2008). Los músicos nacionalistas pretendieron renovar el lenguaje de sus propias escuelas explorando la canción popular, un interés compartido por músicos aficionados y coleccionistas, que condujo a producir ingentes arreglos para piano y orquesta de inspiración folclórica (Myers, 2001). Muchas veces este fue un proyecto de las élites que hicieron un retrato artificiosos de las formas folclóricas, pues desplegaron una depuración demasiado estilizada y permeada por los cánones de la academia, sin embargo, algunos autores que pasaron por la academia habían tenido un contacto personal con las expresiones folclóricas y elaboraron un producto que recogía los aspectos generales de las mismas, agradando y siendo apropiada por los distintos actores sociales; es decir, se desplazó entre diferentes clases sociales.

En Latinoamérica, con los proyectos de Estado-Nación, se inició consecuentemente una corriente que realzara los aspectos nacionales mediante manifestaciones artísticas pero depurándolas de elementos no deseados, considerados pre-modernos y antagónicos a la estética europea, el motor de estas corrientes se daba a través de artistas latinoamericanos que continuaban sus estudios en Europa y regresaban a sus países de origen, influenciados por las nuevas tendencias estéticas europeas retomaban los elementos locales para producir material propio (Bechara, 2008). Las músicas se empiezan a ubicar de acuerdo a regiones y a partir del S.XX se articulan a un mercado global que difunde estas expresiones como mercancías culturales, se incluyen vestimentas típicas e instrumentos típicos, bailes y narraciones de la cotidianidad de los grupos, en suma, se trata de representar y poner en escena una cultura, pero en la medida en que se aleja del contexto local entra a ser cuestionada su autenticidad, adicionalmente, el mercado abre esferas sonoras que al ser incorporadas a la tradición musical por algunos músicos, pueden no ser del agrado de muchas personas precisamente porque ven desvanecidos los aspectos característicos de dicha música, lo que termina trayendo a colación la tensión entre la homogenización de los estilos que puede causar el mercado y también la preocupación de las personas por este fenómeno que puede llevar a tomar medidas de conservación, que sin embargo, pueden terminar siendo nocivas para las expresiones artísticas cuando las convierte en algo petrificado sin agentes que la renueven mediante los usos, cuando se concibe como algo inmodificable.

El estudio de las músicas folclóricas se posibilita a través de su grabación mediante el fonógrafo y los métodos electrónicos de grabación, en las que se perciben las diferencias musicales con respecto a la tradición occidental, así mismo se cristalizan las variaciones y las complejidades y cambios de la tradición oral puesta en escena, para posteriormente llegar a un nivel cultural, se pretende no establecer una definición universal de la música sino que se traen a colación las definiciones y percepciones de los hacedores de música locales (Blacking, 1992), de donde se entiende el acto en totalidad, en función de símbolos y de significados particulares de la música. Las grabaciones de tales músicas ayudaron a aclarar fácticamente prejuicios acerca de su complejidad o simplicidad o malentendidos acerca de su espontaneidad, monotonía y uniformidad, por otra parte ayudó a sensibilizar a los académicos con sonidos que no estaban acostumbrados a escuchar, y posibilitó un análisis más detallado ya que se hicieron transcripciones de mayor rigor y fidelidad. Igualmente dejó algo claro: no es correcto postular que la música escrita es uniforme y poco variable y la oral totalmente entregada a la variación y la espontaneidad; los performances de un mismo registro escrito son pletóricos en variación e improvisación por parte de diversos grupos, análogamente los performances repetidos de tradición oral poseen estabilidad y uniformidad (Blacking, 1992; Tilton, 1992).

Con estos estudios de músicas no occidentales se extrajo que la escala musical no es algo dado y preexistente, ni se rigen por las leyes del sonido, por el contrario es caprichosa y artificial, de manera que no se puede asumir como superior la escala temperada, pues los estudios matemáticos del sonido llevaron al descubrimiento del *cent*, que dividía la octava en 1200 partes iguales posibilitando en consecuencia un estudio objetivo de las músicas no regidas por escalas temperadas (Myers, 2001). Así, con el propósito de darle un enfoque más holístico al estudio de la música se permutó el término musicología comparada por el de etnomusicología, subyaciendo como premisa el hecho de que todo estudio de la música es comparado, aunque el objeto de estudio continuaba siendo las músicas ajenas a la cultura propia, al occidente; en su mayoría aquellas difundidas por tradición oral (Myers, 2001). Siempre se recalca el análisis de la música *en* la cultura y *como* cultura, resaltándose por tanto las ideas de la sociedad abordada acerca de su propia música, definiendo la música como un “fenómeno físico, psicológico, estético y cultural” (Myers, 2001, 27).

Pese a rescatar la diversidad de las expresiones vernáculas en el campo y la ciudad, el limitarse a retratarlas y describirlas y no ahondar en sus problemáticas y contradicciones tal como hace el multiculturalismo, implica el ocultamiento de las relaciones de dominación y marginación intragrupalas así como intergrupales, de las relaciones políticas y sociales asimétricas (Carvalho, 2003), se omite una análisis profundo sobre estas situaciones y un compromiso en su cuestionamiento y respectiva transformación, es decir, la etnomusicología latinoamericana no ha ahondado el papel de la música en la lucha de clases, lo que permitiría evidenciar funciones y consecuencias más profundas de la misma y traer mayor riqueza en los debates (Chamorro,).

Los primeros etnomusicólogos se limitaron al retrato de cualidades idiosincrásicas no occidentales de la voz y los instrumentos, se desplegaron detalladas descripciones y registros al respecto soslayándose el contexto cultural, pero hay aspectos que trascienden la partitura y que están presentes en la tradición oral de la música folclórica y la urbana, ya que en la música clásica la partitura es más prescriptiva (Gerard, 1992). Por ello, posteriormente se da un estudio más completo, pues junto con las recolecciones se despliegan explicaciones de los procesos sociales y culturales a través de modelos sistemáticos, la semiótica y el estructuralismo, lo que condujo a que se investigaran nuevas dinámicas como la música urbana, la occidentalización y las nuevas expresiones de las músicas tradicionales (Myers, 2001). Son dichas transformaciones las que permiten apreciar las implicaciones políticas en la NMIAC, relacionarla con el acceso a la educación musical, con el contexto histórico de sus apreciaciones estéticas, con las políticas públicas y culturales y también estudiarla diacrónicamente para no ceder a impresiones ligeras que pueden llegar a concebirla como un producto avieso de la tradición, es necesario no

reproducir los sesgos folcloristas, para no desconocer los efectos de la urbanización y de la globalización, la influencia de la academia, que es lo que remite a los usos y funciones sociales, ver en todas las producciones musicales locales músicas vernáculas, narraciones de las particularidades de los grupos.

La música en comunidad

Como toda música, la música tradicional y la popular expresan una identidad colectiva, una postura estética, es producto de procesos históricos y simbólicos, se aplica a manifestaciones musicales locales o regionales creadas y/o recreadas por comunidades, además de que mayoritariamente se transmite a través de la repetición o la imitación (Londoño & Medina, 2012), más que por notación escrita, varía más entre contextos, se acentúa y cultiva la interacción social y el contacto cara a cara a través de la ejecución de dicha música (Titon, 1992). De hecho, muchos grupos no diferencian la música folclórica de otra, pero hay muy pocos grupos humanos que carezcan de una palabra para nombrar a la música por sí misma (Titon, 1992); el folclor, por lo menos, ha servido para diferenciar la música más cotidiana y colectiva de otras más esotéricas.

Cuando la música andina tomó un camino más hacia el virtuosismo por influencia de la música clásica, se dio una elevación del nivel técnico y se escindió a los ejecutantes de los oyentes, es decir, conllevó a una especialización que estableció una dicotomía entre lo que ahora serían los artistas y el público; el primero encargándose de la elaboración e interpretación de la música y el segundo siendo más pasivo y contemplativo al respecto, involucrado más en el deleite que en la participación directa. Para ello se crearon escenarios más apropiados que separaran a los artistas del público, como las tarimas, presentes en eventos al aire libre o en espacios cerrados como los teatros, así se desarrollan eventos como conciertos momentáneos o bien festivales en los que se da una vivencia colectiva de la música, aunque especializada, en la medida en que hay una separación entre quienes ejecutan la música y quienes la reciben como espectadores y partícipes a la distancia, bien con la escucha detallada y/o el baile y la expresión corporal (aunque este aspecto es cada vez más marginal en eventos de música andina).

Los festivales son colectivos y están en función de los grupos, se llevan a cabo en un tiempo especial –usualmente una semana- y en un espacio especial –generalmente al aire libre-, donde se puedan vivir los valores folclóricos de la manera más fiel posible, son recíprocos para garantizar la participación de las personas que asisten, aquí se expresa la

identidad de los grupos congregados y los dictámenes acerca del evento se hacen de acuerdo a la contribución directa que hacen a la sociabilidad (Frith, 2010), empero, los festivales de NMIAC no son comunitarios en el sentido de que no todos participan en la ejecución de la música o en los bailes asociados, pese a que en las músicas comunitarias hay diferentes niveles técnicos (unos más altos otros más bajos) en estas labores, todos los asistentes se involucran directamente en el hacer música, por el contrario en estos festivales los intérpretes realizan una exhibición de destrezas individuales cuya sonoridad está comunicando un mensaje colectivo a un público espectador (Stoelje, 1992), dicho mensaje se entiende dentro de un marco interpretativo cultural específico, lo que hace que el gusto hacia el sonido sea a causa de una relación con la experiencia, la cual es colectiva e histórica, la noción de un *yo* con *otros* (Blacking, 1992).

En general, los lenguajes transmitidos allí remiten a las nuevas dinámicas de las urbes, a los choques y diálogos entre la vida en el campo y la ciudad, la necesidad de una ruptura con la estética tradicional de la música andina, de la creación de un vínculo con otras músicas, de la intención de provocar nuevas emociones a través de lo local, sin embargo, los festivales de la música andina son de un carácter muy individualista, el público sigue desempeñando un rol muy pasivo y mientras el grueso de las propuestas con texto sigue anclada en alusiones a un contexto pasado, las propuestas instrumentales son ante todo una exhibición de destrezas individuales y no hay escenarios en los que se de interacción más dinámica entre músicos y público, en parte porque no es música festiva, pero también debido a que no hay espacios que refuercen dicha interacción como charlas, proyecciones, talleres o clases, que permite también que se formen grupos momentáneos de improvisación. La recepción y las expectativas en torno a la música, lo que en general nos produce y nos evoca, no es inherente a ella, alude a referentes culturales e históricos, es por ello que múltiples análisis musicológicos se desvían del aspecto central, de la vivencia social que se materializa en el objeto sonoro, al centrarse en este último se pierde la función musical pues lo que escucha una persona o un grupo no es lo mismo que escucha otro, se escucha a través de un código estético (Frith, 2010).

Los músicos de la NMIAC no proceden de una comunidad de personas en común con prácticas muy similares para sus miembros, tales como algunos grupos étnicos del país, su lugar de residencia es una comunidad muy numerosa en la que se hallan personas de diversas procedencias y con prácticas y representaciones muy heterogéneas, sin embargo regidas por unos aspectos en común producto de su existencia en la urbe, diversos marcos en común que las personas conocen y asumen y los emparenta o bien los diferencia o los hace converger y recrear nuevos marcos mediante el diálogo intercultural. En todo caso, el espacio que se delimita políticamente como ciudad, no permite que todos sus habitantes se conozcan unos a otros en su totalidad, no es un marco cultural de una

comunidad homogénea y diferenciada de otros grupos hacia donde alude su música, es un marco cultural formado por circunstancias históricas y políticas similares, lo que hace que esa sonoridad sea inteligible y disfrutable, no remite a un lugar específico que todos habitan, sino a circunstancias y prácticas similares en entornos culturales similares, lo que crea una identidad con respecto al mensaje sonoro emitido, una comunidad de personas que comparten las circunstancias similares evocadas por la NMIAC.

Por otra parte, los ejecutantes son académicos que no socializan su música en espacios cotidianos, ni se reúnen en espacios no formales a ejecutar esta música colectivamente, se dan más bien montajes de repertorio y ensayos grupales, intercambios con otros músicos académicos para exhibirlo a un público académico que está en ese círculo sonoro y a otro (las viejas generaciones) que, en general, ya no ve una continuidad entre esa música que escuchaba y esta nueva presentación del género, además generalmente no tiene una formación académica. De manera que la vivencia colectiva y comunitaria de esta música es casi nula, debido a su limitada difusión, debido a su carácter abstracto y exclusivo que no gusta a un público mayoritario y también a causa de la elevada dificultad técnica que requiere su ejecución, lo que a la vez conlleva a que gran parte de los sectores comerciales, públicos y privados no estén interesados en difundir sus productos musicales. Así se queda a merced de las presentaciones en vivo y las grabaciones como únicas herramientas para la escucha de esta música, con lo que se profundiza una separación entre el público y quienes hacen música y no permite profundizar en esta música en contexto, es decir, se deriva en una vivencia de la música muy individual en la que una gran parte de las personas queda excluida de su apreciación, por no estar dentro de espacios de estudio de dicha música.

Por tanto, la mencionada situación hace contrastar esta música de influencia popular con la época en que en el contexto folclórico primaba una función social y cultural con la que la música adquiriría sentido y validez, una experiencia comunitaria que daba cabida a una participación mayor si bien limitaba a los intérpretes con las exigencias de parámetros de informalidad, en términos del folclor, la música se entiende de acuerdo a una necesidad social, concomitante a su apreciación hay una función social (Frith, 2010), mientras una especialización tan marcada dentro de la NMIAC da cuenta de una ilustración social de carácter más individualista en sus productos (Esquivel, 2009). Es decir, no hay un medio de comunicación con la mayoría de sectores de la población colombiana, porque en parte éstos carecen de elementos que les permitan interpretar esos sonidos y hacerlos inteligibles, no hay un lenguaje y un sistema de referencia común, porque esta música aún conserva cierto grado de herencia del carácter hermético impuesto por la academia burguesa europea (muchas veces importa más adquirir prestigio entre los peritos sobre el tema, tales como los jurados), que es muy unidireccional en su apreciación de la música y

consagra una independencia absoluta del compositor con respecto a los oyentes, y con esto, con respecto a las diversas clases y sectores sociales del país.

Permanece siendo muy “academicista” en la medida en que es un lenguaje común para aquellos que pertenecen a instituciones académicas formalizadas, al elevar la cualificación técnica se pierde un público mayoritario y se gana la aprobación de los doctos y los académicos (que son minoría), como consecuencia de la escogencia del virtuosismo (Miñana, entrevista personal, Bogotá de 2014), sin hallarse en el medio propuestas más moderadas al respecto; es necesario que exista virtuosismo y vanguardia, pero debe ofrecerse también música menos densa que llegue al común de la gente, haciendo por su parte, más inteligible las propuestas más virtuosas y abstractas; de lo contrario, el resto de la gran mayoría no identifica bien los mensajes allí contenidos, es decir, el producto no regresa hacia las bases populares de las que se toma la materia prima para la composición. Se olvida que la música está determinada por vivencias colectivas, por un contexto que hace que las composiciones tomen cierto rumbo y forma particulares; pese a ser una creación individual, la misma es una selección de elementos sociales (grupales) sin los cuales la obra no se produciría, es en este sentido que se hace perentorio crear medios para difundir dicho capital cultural (la NMIAC) y así permitir que sea apropiado por sectores más vastos y comunes.

La discusión actual es en torno a la integración y la autenticidad de la música, de su conexión con la tradición, sin embargo, no se polemiza sobre un desvanecimiento del no occidente por influencia del occidente, más bien se pone en duda su legitimidad por no convocar a los sectores del país, porque no ha generado oyentes aficionados que le den una base más social, existe la preocupación por el desvanecimiento de lo local en pro de lo global, aunque ya no está la preocupación del desprendimiento del objeto sonoro de un contexto ritual específico, la ritualidad puede ser reapropiada de múltiples formas, porque no hay una ocasión específica para la vivencia de la NMIAC, sin embargo, dada su escasa difusión aún no es plausible pensar en una apropiación musical y en una variación más amplia en su práctica. Precisamente, este último aspecto es una de las características de la música popular, una condición masiva, lo que se empareja con una reproductividad muy elevada y así conduce también a una condición híbrida (Arenas, 2010), es decir, la gente se apropia de esta música y la siente como suya, ve reflejada su experiencia allí, lo que facilita que la música sea muy diversa y mezcle aspectos de diversos géneros, se ve una facilidad para incluir distintas sonoridades en una misma música popular, se aprecian menos limitaciones en su reproducción, se encuentran menos límites y censuras en los usos que de ella se hacen precisamente por ser incluyente.

Las tres condiciones enunciadas con respecto a la música popular (híbrida, masiva y con alta reproductividad) causan reticencias de sectores académicos así como tradicionales. Los primeros reprochan una banalidad en su repertorio, lo que lo convierte en un subproducto efímero y ligero que es inferior a la producción musical de la academia presumida como docta. Por otra parte, los sectores tradicionales ven un peligro muchas veces en la música popular, ya que se considera que descontextualiza y mediatiza la música tradicional, precisamente por ser un producto de los medios masivos surgidos en el S. XX, entonces no se asume como algo auténtico y local, en gran parte por no ser totalmente campesino, reflejo de tal situación es el sesgo folclorista y la omisión que han tenido los estudios sobre la música popular, desconociendo la oralidad al interior de la misma y soslayando los sincretismos propios de la urbe que, sin embargo, dejan espacio para el elemento local. Ya desde Pedro Morales Pino se halla una clara influencia de la radio, el cine y el disco en el abordaje y renovación del elemento local, que permite su masificación y concomitante a ello también se desvanecen ciertas formas de tocar, ciertos géneros, lo que causa una masificación de una propuesta estética específica (Arenas, 2010).

Los símbolos estéticos son medios de comunicación y de conocimiento que promueven una integración social, pero si no hay un entendimiento de unos sectores con otros se está elitizando un producto cultural al restringirse a un círculo de personas el código estético, que los podría acercar a las sonoridades de ese lenguaje instrumental-abstracto y poco común, de lo contrario no se logra convocar e integrar a las personas, hace que en gran parte se desprenda su función social, se aísla el arte de la vida común y de las demás prácticas culturales (García, 1990), así que en gran medida se pierde ese potencial directo e intensamente emocional de la música que es la base de los procesos de individuación a la vez que un reflejo y una expresión de un colectivo, hace que se diferencien unos grupos de otros, debido a la intensa emotividad que nos produce la exposición a la misma (Arenas, 2010). No se pretende aquí afirmar que la NMIAC debe generar ventas masivas y depender de la industria cultural, ni que sus obras deben pensarse de acuerdo a las lógicas de consumo, sino que se señala el hecho de que aún es muy dependiente de la academia y su difusión no se logra en otra clase de espacios o por medio de procesos educativos alternativos (incipientes aún), en gran medida esta situación es causada por los procesos políticos acontecidos en el país en los que la formación en artes se ha excluido de los currículos escolares, dejando a merced de instituciones privadas y unas pocas y exiguas casas de la cultura la formación artística, alejando a la infancia y a la juventud de un ambiente musical que incentive el desarrollo de habilidades musicales que permiten hacer música y apreciarla más íntegramente; dicha situación contribuye a la elitización de la formación artística.

Igualmente al quedar el aprendizaje en posesión de estas instituciones formalizadas, se reduce la transmisión oral, el deleite de la iniciativa personal, la transmisión dada de generación en generación por parte de parientes, las reuniones entre amigos sin necesidad de un currículum que guíe la formación y delimite un repertorio, en cierta medida diezma la espontaneidad y la inventiva generadas por el ocio, se soslayan las vivencias más desinteresadas que permanecen en un nivel aficionado y sin tanta elevación técnica, donde prima más una intención lúdica y despreocupada que una especialización progresiva evidenciada en resultados (muchas veces evaluaciones que miden el progreso de la persona). Es así que surge un carácter elitista en mucha de la NMIAC de manera no intencionada, ya no con el objetivo de la estética nacionalista de la época republicana que pretendía hacer una música propia depurada de elementos asumidos como pre-modernos sino en razón de una ambición estética heredada de la académica occidental que reproduce muchos de las concepciones y postulados de esta última.

El hecho de no depender de ventas, ni del mercado laboral para poder componer otorga gran libertad y autenticidad a la obra, pero si no se expande más allá de sí, tan sólo es música por la música, una expresión autocontenida, en ocasiones, las necesidades laborales producen prácticas populares, como la “chisga” que también están cargadas de innovación, debido a la improvisación y recursividad a la que se ven abocados los músicos cuando necesitan conectar con la audiencia y cuando necesitan interpretar un repertorio producido por la industria musical pero con elementos diferentes que le posibilite ser auténtico, con lo que evocan referentes comunes a través de las sonoridades construidas, se plantea un mundo *abierto* en la chisga que discrepa rotundamente con lo *cerrado* del mundo académico (Goubert, 2009). Es decir, es indispensable crear música que convoque a las masas, para que lo que es “patrimonio” se vivifique, lo que implica que no existan únicamente vanguardias experimentando sino también propuestas intermedias, más moderadas, en caso contrario, se deriva en una estilización de la música, en una explotación de material sonoro para renovar el propio lenguaje musical pero desvinculada de toda la riqueza cultural que la produjo, de sus usos y representaciones; en gran medida de su contenido. Precisamente la música no se escucha como música y por ello el ser humano la clasifica de acuerdo a ciertos patrones y formas de entenderla, la aproximación a la música popular es una aproximación a sus géneros, por lo que saber escucharla es también saberla clasificar, reconocerla en su diversidad mediante el contraste de sonoridades y así dar cuenta de las reglas implícitas que la componen, que están articuladas con funciones sociales y son la base para la valoración de la misma. Es así que ubica al individuo socialmente, le da una posición, empero, deja constancia de que dichas condiciones sociales no son inmutables (Arenas, 2010).

Resulta preocupante que las propuestas de la NMIAC no logren una amplia conexión social, pues se pierde el carácter popular que ha sido transversal a su desenvolvimiento histórico, dado que si existe nada más que para ser exhibida en unos esporádicos y reducidos festivales nacionales e internacionales y en una hermética academia, la renovación del material sonoro tradicional no está siendo incluyente y no está garantizando unas bases amplias para su reproducción, lo que produce como efecto que la música andina en términos generales solo pueda mirar hacia el pasado, hacia una cultura que no corresponde con el presente, es decir, queda una música sin apropiación social, cuyos precedentes ahora son testimonios petrificados, objetos en sí que no dan cuenta de los usos y de los procesos. La labor de la NMIAC es poner en práctica el patrimonio musical, demostrar su fluidez, mostrando legitimidad desde lo auténtico, preservando lo local de las tensiones comerciales globales (que a su vez protege de manejos políticos), aunque no ha logrado tener un sentido de comunidad.

Por otra parte, los exponentes de la NMIAC tampoco buscan llegar a estos sectores excluidos del campo artístico y así hacer de su obra algo más colectivo e integrativo, lo que no implica ceder a los imperativos comerciales, pues lo popular no se puede homologar con lo comercial (Frith) y el ser colectivo no entorpece la búsqueda del concepto artístico, ampliar los horizontes receptivos enriquece a la vez las bases productivas, no las limita. De hecho, el mundo comercial también estanca la producción artística, nubla el horizonte estético, pues muchas músicas populares caen en un ciclo en el que generaciones pioneras de artistas crean estilos nuevos que luego se repiten masivamente (Pardo, 2009) sin mucha conciencia y sin aportar elementos que diversifiquen y adopten al estilo a las nuevas dinámicas sociales. Por lo tanto, los valores de la música comercial se edifican en torno a la industria musical y sus medios, se busca que mediante la selección de sonidos estos se conviertan en mercancías, por lo que valor musical y valor monetario son equivalentes, y la marca de la “buena” música serían las ventas (Frith, 2010). Sin embargo, los gustos no llegan estar determinados en su totalidad por el mercado y asumir que independientemente del contenido de los bienes culturales su único valor es el que el mercado otorga, se está asumiendo que su existencia se debe únicamente a que genera ventas masivas (Frith), no se tendría en cuenta bajo esta perspectiva el por qué se generan las ventas masivas, qué es lo que evoca en las personas que los afecta emotivamente y en qué medida refleja la experiencia de ciertos grupos.

En relación a la escasa conexión social, se suma el hecho de que muchos grupos adaptan el formato característico de los ritmos andinos, bien para instrumento solista (Gentil Montaña), para trío típico andino como formato de cámara (Palos y Cuerdas), o a formatos más contemporáneos producto de músicas globales (Ensamble Tríptico). Al respecto, se tiene un interés tímbrico y contrapuntístico específico que por otra parte

sacrifica gran cantidad de elementos propios de los ritmos tradicionales, como las percusiones, los vientos y en algunos casos el baile, con lo que se vuelve un ejercicio más contemplativo. Se suprime en muchas ocasiones elementos como los tambores, las flautas, la carraca, el tiribillo, la raspa, la pandereta, la puerca, el bombardino (Cardona, 2005), entre otros que sin embargo, se incluyen en las obras a través de una compleja disociación melódica realizadas en ocasiones por un mismo instrumento, estos es, la complejidad técnica muchas veces se debe a que un único instrumento asume las funciones desempeñadas normalmente por varios instrumentos, lo que sin embargo, desprende a los ritmos de ciertos factores característicos que le permiten reunir a las personas y que de esta manera entren en sintonía con la música.

La legitimidad y la autenticidad

Adicionalmente, pese a que las condiciones en materia de educación y acercamiento musical son adversas también es necesario propender por una conexión directa con los diversos sectores de la población, con su sensibilidad y cotidianidad, para así no depender de espacios tan limitados y exclusivos como los concursos y las academias tradicionales, allí la puesta en escena en ocasiones no logra conectarse con el público, por tanto, no logra ser comprendida dentro de una tradición, lo que se convierte en escollo para acceder al contenido que se transmite en estos eventos, es decir, se reduce la eficacia de el performance cuando no hay canales y códigos comunicativos entre intérpretes y audiencia, ya que el performance trae a colación vivencias y reglas colectivas de la tradición pero paralelamente añade variaciones que evidencia procesos de cambios incesantes de los grupos compartiendo vivencias en común; por una parte se generan expectativas determinadas por la tradición y por el lugar donde se realiza el performance, sin embargo, la inventiva individual y las circunstancias dejan siempre espacio a lo indeterminado, a rasgos impredecibles que surgen exclusivamente durante la realización de un evento (Henri, 1992). La mayoría de músicos de la NMIAC interpretan las obras con partituras en el escenario, porque el aprendizaje de las primeras se genera por medio de las segundas, con lo que sin embargo se añaden matices interpretativos propios de acuerdo al formato, a los arreglos y la lectura personal que lleva a cabo el grupo, con lo que se incluyen obras propias, así como reinterpretaciones de obras ya célebres.

El carácter denso y experimental lleva a que la NMIAC encuentre dificultades en difusión a través de la industria musical y de los medios de comunicación, que son los que han reemplazado la tradición oral en gran parte del territorio nacional a lo largo del S. XX, siendo de gran pertinencia para la conexión con los sectores populares, así como para la actualización de las nuevas propuesta sonoras y con ello para que la gente se articule con

las dinámicas de cambio (Londoño Y Medina, 2012), aunque el producto musical de la NMIAC está muy influenciado por el consumo musical que ofrece la industria, la cual ha permitido el acercamiento a estilos musicales muy distintos entre sí, que sin embargo pertenecen a un mismo universo mediático cuyo sonido los distancia de las puestas en escenas en vivo, tanto en tarimas como en escenarios callejeros, desprovistos de herramientas de ampliación acústica que cambian la producción del sonido (Carvalho, 2003).

Los exponentes de la NMIAC tienen una propuesta ecléctica y son conscientes de la música como medio de manejo de sentimientos y organizador del mundo emocional y del tiempo, de manera tal que se trata de algo siendo poseído por grupos, permite una identificación individual pero exclusivamente cuando paralelamente se está reconociendo en otros como parte de un colectivo, esto es, la música hace que se trascienda el sujeto y éste se pueda reconocer en otros (Arenas, 2010); pese a lo cual, esta última función es la que no es visible en la obra de los músicos de la NMIAC. Es patente que hay un abordaje de lo tradicional local desde lo contemporáneo y teniendo como agentes a músicos de conservatorio principalmente, una reinterpretación de las raíces nacionales con el fin de procurarles nuevos escenarios y nuevos públicos (Blanco, 2013), una labor que no se ha consolidado y expandido. En este sentido sería de suma utilidad y pertinencia la difusión de dichas sonoridades en las emisoras o en espacios alternativos que pueden ser más masivos (no exclusivamente el mercado, medios masivos sin interés de lucro), para que la gente pueda analizar su contenido más detenidamente y pueda volver a él constantemente, no quedar en una primera impresión sino descubrirle nuevos contornos a través del tiempo y así este conocimiento más profundo haga más inteligible la obra, una situación que se trunca un poco por la densidad de la NMIAC que a su vez restringe su reproducción a emisoras *culturales* que le brinda un espacio equitativo (cerca del 10%) con respecto a otras propuestas.

Para analizar la permanencia y el cambio en los patrones de producción musical es necesario ponderar la fuerza estética de los símbolos musicales y cómo la gente los invoca y los ubica en un contexto social determinado (Blacking, 1992). Es por ser los símbolos instrumentos de comunicación y de conocimiento que hacen posible el consenso y el disenso sobre el sentido del mundo, ellos promueven la integración social y hacen de los fenómenos sociales algo dinámico (García, 1990). Por tanto, la producción musical: "(...) no es otra cosa que la selección y el ordenamiento normalizado de ese universo de vibraciones audibles y de silencios dentro del cual nos movemos." (Londoño Y Medina, 2012, p.108).

Los exponentes de la NMIAC se diferencian de las propuestas anteriores y pese a que su trabajo se puede considerar una ruptura con la tradición, esa misma ruptura da cuenta de un estudio y hasta cierto punto de una aceptación de tal tradición, pero en aras de aportar a su supervivencia se trata de crear diferencias con respecto a las propuestas corrientes y consolidadas que la han precedido, sin embargo, las nuevas propuestas deben estar conectadas con las anteriores, lo cual se determina en términos de su autenticidad con respecto al pasado y a la construcción particular de la música andina colombiana que le da especificidad a lo novedoso y lo hace reconocible dentro del género. No se enmarcan en prácticas musicales dominantes, más bien es un orden trasgresor que no encuadran dentro de las propuestas comunes, es así como realizan una identificación más plural con lo nacional y menos unívoca, como es característico en la música andina (Esquivel, 2008). La NMIAC revisa el pasado para traer sonoridades y técnicas del pasado al presente, muchas veces técnicas olvidadas que se recuperan con la investigación y dicha superposición de elementos diversos que antes no se combinaban crea una estructura que resulta novedosa e inusitada, unos elementos pasados que amalgamados con desarrollos presentes suenan completamente diferente a como se escucharon en el pasado y se aprecia novedoso en el presente (Arenas, entrevista personal, Bogotá, 2015).

Es decir, no se puede innovar a partir de la nada, se necesita una responsabilidad con el pasado y un conocimiento del mismo para adaptar ese cúmulo de saberes a las circunstancias cambiantes en las que se necesita desenvolverse para subsistir, una reorientación que da cuenta de una continuidad temporal, una visión de cómo suena la música andina en un contexto globalizado, narrar experiencias personales en tramas sonoras que dan cuenta también de experiencias colectivas, tratar de llevar esta música - que se ha hecho marginal- a públicos a los que constantemente llega una música comercial y masiva, por lo cual se aceptan algunos aspectos de lo tradicional y se rechazan otros. Estas nuevas propuestas sobre la música andina, nos ayuda a repensar la transmisión cultural, la socialización y con ello las labores de enseñanza y aprendizaje desde una perspectiva menos dualista y más dialéctica, no pretendiendo que las generaciones mayores enseñan a las menores sino cristalizando cómo la participación de los jóvenes en ambientes musicales es de gran relevancia para hacer música y mantenerla vigente, además de que aumenta y motiva la frecuencia de la praxis musical (Miñana, 2009).

Los músicos de la NMIAC se sitúan desde la herejía, para jugar el juego de acuerdo a las reglas establecidas pero con la intención de justificar lo que se propone, de darle legitimidad por medio de los cánones brindados por la ortodoxia (Bourdieu, 1990). Se presenta un material sonoro cuyo contenido da cuenta de una identidad, de un momento histórico, de una visión del mundo, de un territorio, por lo que el pasado sirve de matriz

para su propia puesta en escena y en práctica en el presente, resultando así en variación a través de diversas funciones comunicativas. Porque la tradición plantea una continuidad pero también un cambio, comunica la relación entre individuo y sociedad, lo que depende del espacio y tiempo en donde se nace y se vive y la manera como expresamos y construimos a partir de esto y de las nuevas experiencias que llegan (Esquivel, 2008), en suma, como reproducimos saberes y formas de pensar por medio de los cambios en nuestro entorno.

En esta medida, los festivales son un escenario perfecto para la confrontación entre lo viejo y lo nuevo, entre tradición y el cambio, tanto como para el dialogo y la discusión entre las generaciones, entre intérpretes y audiencia, pues en el proceso de selección que se genera en la composición y en la interpretación, se aceptan ciertas reglas y convenciones pero se rechazan otras, lo que en realidad es una alteración del orden social y una renovación de la cultura dentro de lo cual la música adquiere sentido (Stoelje, 1992), dicho proceso se trasparece en el consenso o conflicto entre los participantes de los eventos en torno a la variedad de propuestas, ritmos y formatos allí ofrecidos, en la consideración de si la obra es auténtica en la medida en que se conecta o no con el pasado, si es reconocible como parte de la tradición de la música andina, si los nuevos elementos aún dejan reconocer los rasgos caracterizados como propios de la música andina y de esta manera convocan a un público heterogéneo, a su público corriente como al naciente.

De hecho, los festivales se han vuelto muy competitivos y limitan la composición, las nuevas propuestas, se homologan los términos festival y concurso, con lo que se excluye la participación y la incidencia de la audiencia y se constriñe también al intérprete y al compositor porque además se reducen la cantidad ritmos andinos que son admisibles en el concurso, los organizadores son muy taxativos con los géneros y los ritmos, hay ritmos que adquieren más prestigio que otros, no permiten los entrecruzamientos y la variedad, el dinamismo, con lo cual las personas que allí compiten tienen como objetivo central ganar, por lo que acatan las condiciones por miedo a ser descalificados, a no quedarse con el gran premio y allí la composición pierde libertad y expresividad, se hace más pensando en el premio que en el interés estético y no se rescatan ritmos minoritarios que tienen un gran valor y aportarían mucha solidez a la renovación de la música andina, esto es producido en gran medida por una desconexión entre quienes organizan los eventos con la realidad de los músicos, los ámbitos en que se desempeñan y las adversidades que enfrentan en su labor (Arenas, entrevista personal, Bogotá, 2015).

La música andina está cargada de profundos conflictos identitarios, de aspectos musicales diversos que tratan de incidir en ella y, por su carácter hermético, generan antagonismos,

los nostálgicos del pasado ven en ella algo poco auténtico, no lo asumen como propio y aquellas personas que buscan sonoridades más urbanas y cosmopolitas todavía la conciben demasiado local y vernácula (Arenas, 2010). Con todo, la NMIAC es ante todo académica, aunque sus artífices exploran el campo académico y el popular de manera que son artistas híbridos, lo que se evidencia en el hecho de que han transformado una tradición escrita en tradición oral, la academia la han flexibilizado a través de la práctica y de espacios alternativos y a la par se han encargado de teorizar intuiciones empíricas (Arenas, 2010) con lo que las han rescatado pero paralelamente las han restringido, sin embargo, se diferencia del músico meramente académico en la medida en que éste trata de seguir las reglas de la teoría musical clásica y de tal forma hacer música de manera “correcta”, esto es, aplicando normas generales que garantizarán mediante un ejercicio racional un producto “correcto” sonoramente, por su parte los músicos híbridos de la NMIAC se encargan de producir música desde la práctica, incluyendo elementos teóricos cuando la práctica lo permite, tales como una sonoridad más depurada, un equilibrio tímbrico y elevación técnica en la ejecución de los instrumentos.

Primero cuando la música andina era vivida en comunidad y se catalogaba como folclore, se expandía a un nivel regional, luego con su inmersión en la industria se experimentó a nivel nacional e internacional, la NMIAC se inserta dentro de la industria musical pero en espacios muy exclusivos, ya no con un carácter popular sino académico aunque siendo mostrada análogamente a un nivel internacional en espacios reducidos, se presenta como nuevas expresiones y herencia de las músicas tradicionales y aunque no genera grandes ventas, cierto apoyo de sellos discográficos posibilita que sea escuchada a un nivel planetario y conocida por mayor cantidad de personas, un oyente mediático que asistió a un evento puede recomendar la agrupación que escuchó a otra persona y éste último tiene la posibilidad de escuchar su trabajo gracias a que es una grabación completa, disponible mediante la industria musical.

Las nuevas propuestas de la música andina y su diversificación y su carácter intrépido fueron posibles en gran medida por un cambio de horizonte político, al dejar de ser la música que representaba la nación, su quehacer se desprendió de tanta presión porque cuando se hacían propuestas atrevidas ya no se estaban manchando símbolos patrios, se estaba propendiendo por una renovación estética, esto es, cuando era la música colombiana sus condiciones de producción eran más escuetas y por lo tanto las propuestas tendían a ser más conservadoras, cuando esta situación se trastoca y la carga de la representación nacional ya no es de las músicas del interior sino de las costas se abre campo a que las composiciones puedan ser más personales y atrevidas sin tener que estar guiadas por un discurso oficial sobre la identidad y dejando más libertad en la intervención de los ritmos propios, introduciéndose así sonoridades más diversas propias

de los gustos variopintos y fluctuantes de la gente (Arenas, Entrevista persona, Bogotá, 2015).

Conclusiones

Es claro que la música andina se formó a partir de la colonia con mezclas de diferentes raíces culturales indígenas, negras y europeas, con lo cual quedó una música mestiza más diversa que otros ritmos nacionales, por lo cual sirvió como una música de representación nacional, si bien experimentó un proceso de depuración, estilización y unificación por parte de las élites criollas regidas por parámetros eurocéntricos, con lo cual se excluyó la diversidad y validez de la amplia gama de ritmos nacionales, además que se invisibilizaron las demás zonas del país. Una música de origen popular que fue depurada por la academia y reducida en su variedad para acomodarla a una idea de nación que despreciaba muchas de sus características principales y que por ello fueron suprimidas y dejadas al margen, por tal razón desde muy temprano tuvo una relación con la academia, fue estilizada pero de nuevo fue reapropiada por las bases populares que usaban los avances técnicos logrados para renovar su propia producción, con menos densidad armónica e instrumental y por ello pudieron conectarse con amplios y diversos sectores nacionales e internacionales.

Esta música fue una música nacional que daba cuenta de una región, por lo cual, bajo la influencia del folclor, se buscó estudiarla por medio de recopilaciones y descripciones al respecto, rescatándose también aquellas expresiones más campesinas que no se difundían por medio de la industria, aunque concomitante a tal interés también se asumía una postura apocalíptica con respecto al susodicho material sonoro y no se llevaban a cabo análisis más sociales, interpretaciones acerca de la relación que tenían con los grupos que lo producían, con su cultura, de manera que se descuidaron muchos aspectos sobre su contenido y, debido a la rigidez y purismo en sus apreciaciones, se dejaron de lado las contradicciones, los entrecruzamientos y los nuevos usos de la tradición, así como

las nuevas expresiones en las que confluían elementos más urbanos y globalizados, esto porque muchas veces se consideraba un proceso de *aculturación*.

Sin lugar a dudas la música andina siempre ha estado cargada de virtuosismo, casi desde sus inicios la academia ha sido un elemento central en su producción, pero paralelas a las propuestas más académicas había propuestas más moderadas que le daban una base popular y facilitaba su difusión y su gusto entre los diferentes sectores de la sociedad. Sin embargo, en la década de los ochenta, en gran parte cuando la música andina dejó de ser representación nacional y dicha labor se trasladó a los litorales, surgen propuestas más atrevidas de inspiración tradicional pero con influencias de músicas urbanas y académicas que hacen una elaboración más densa de la armonía y los ritmos, igualmente alteran el formato tradicional de la música andina, se dan reinterpretaciones de canciones viejas y nuevas composiciones con poca producción letrística, es decir, con un lenguaje instrumental que la reviste de un carácter más abstracto.

Cuando se hacen letras dentro de estas propuestas se alude a una vida campesina y a un contexto más propio de épocas pasadas. Son esta suma de rasgos los que alejan la música de las generaciones jóvenes y de las viejas generaciones, por una parte se produce música muy densa que gusta a los jóvenes pero a aquellos que hacen parte de los círculos especializados, de academias ante todo, es decir un público muy limitado, porque no se alude a la experiencia del común de la gente y no se acerca a las sonoridades populares, no hay propuestas menos densas que resulten inteligibles para públicos menos doctos, y esto se intensifica por el hecho de que la formación musical es muy elitizada en el país, en su mayoría es una labor de instituciones privadas y una elevada cantidad de ellas usan una pedagogía muy ortodoxa. Así mismo, las viejas generaciones siguen con la nostalgia del pasado popular y campesino de cuando la música andina alcanzó su mayor grado de difusión y popularidad y tuvo un gran éxito en ventas, cuando era una mercancía de la industria musical. En general la nueva música no logra conectar con ese pasado que vivieron porque resulta muy transgresivo para el gusto tradicional que poseen, quizá las propuestas con mayor aceptación al respecto son las que están en formato de trío típico andino.

Capítulo 3

Introducción

En el presente capítulo se quiere explorar la situación de la música andina en relación con la academia y lo popular, para ello se da cuenta de las etapas que ha atravesado desde sus albores y así se relaciona con el contexto histórico de la época, se menciona el ambiente político del país y su incidencia en la música, en el contenido de sus letras, en sus formatos y se pone de relieve la relación con la industria del entretenimiento. Lo anterior para comprender más cabalmente la Nueva Música Instrumental Andina Colombiana (NMIAC) y esclarecer un poco su concepción estética, sostengo que es un producto primordialmente académico si bien basado en lenguajes populares, es en esta medida que se quiere ver cuáles aspectos de la academia occidental reproducen los músicos de la NMIAC y si en general se mantienen en una frontera entre lo popular y lo académico o tienden a permanecer en uno de los dos campos. Con lo cual también se traen a colación las dificultades que esta música tiene para ser enseñada, la clase de instituciones en donde dicha formación se imparte y el cómo se hace, lo que está íntimamente relacionado con la difusión que logra y con el apoyo que recibe.

La música andina y la Independencia

“Todo lo deberíamos cantar y tocar pero no para ser profesionales, para vivir más alegremente la vida”.

Eliécer Arenas

En la música popular la participación de un grupo amplio de personas en la producción de la misma es algo intrínseco, si bien se reconocen diferentes grados de cualificación y de habilidad su naturaleza es participativa y convoca a las personas, trata de vincularlas en la ejecución de la música, incentiva a las personas para que hagan música y esto facilita su difusión y apropiación, muchas veces este último aspecto es el que valida el producto musical, no tanto su aprobación por parte de expertos sobre el tema, pese a que la opinión de los mismos tiene relevancia dentro de la música popular, aquella no es definitiva para la valoración de dicha música. En general en la música popular hay espacios de formación, hay academias propias, maneras de aprender y de enseñar, que no necesariamente se dan en espacios formalizados y por parte de personas consideradas profesionales, la formación la pueden dar expertos y profesionales pero no es así necesariamente, también hay formación autodidacta a través de la escucha de la música e intercambio de saberes entre aficionados, los ejecutantes no siempre se forman en academias, y los que allí se forman, no siempre han aprendido en estos espacios, es decir, la formación puede ocurrir a través de espacios diversos, éstos en muchas ocasiones se traslapan a lo largo del proceso de aprendizaje y enseñanza de una persona y la tradición oral tiene gran relevancia, así como el trabajo en grupo.

Por su parte la academia formalizada, como espacio institucionalizado, asumido como el espacio de formación por excelencia y revestido con mayor prestigio es ante todo una herencia de occidente. Allí generalmente existe una gran brecha entre alumno y docente, este último es quien transmite saberes al primero debido a su gran bagaje, casi siempre estos espacios son conservatorios, el aprendizaje se da por medio de partituras como medio por excelencia, se tiene como objetivo el virtuosismo, la búsqueda del genio y del artista individual (quizá surgido entre el Medioevo tardío y el Renacimiento) (Pardo, 2009), de manera que el profesional destaque entre los músicos aficionados, se persigue una elevación técnica que garantice una mejor interpretación de las obras, con lo que muy pocas personas podrían abordar esta música en condición de intérpretes. Sería el *solista*

exhibiendo sus habilidades a una audiencia expectante, su interacción con otros músicos se limita a pares académicos dentro de formatos de cámara u orquesta, quienes evalúan el nivel y la calidad del intérprete son sus profesores y no el público, es decir, la valoración del intérprete depende de especialistas y no de público corriente. También el intérprete suele estar separado del compositor, la inventiva personal no está integrada con la ejecución de lo que se compone, la preparación para la interpretación y la composición suelen ser campos separados (Frith, 1996).

La composición como actividad separada del mundo social es de un origen histórico comparativamente reciente, es decir, una creación con un autor individual que plasma una combinación sonora en una partitura y muchas veces es interpretada por múltiples instrumentos, realizando cada uno una melodía independiente que, sin embargo, se complementan entre sí para arrojar una totalidad con sentido; la partitura dictamina cómo debe ser interpretada la obra. En muchos grupos humanos es muy común la existencia de obras sin autor individual, que es de conocimiento de los grupos y que narra su historia y su cotidianidad, por ello cada individuo es su poseedor y ninguno es propietario y se le pueden adicionar elementos cada vez que es ejecutada, un riesgo que asume el intérprete, pues puede ocasionar disenso o aprobación pero la variación en el performance de estas obras es algo común. Con todo, la composición como tal, como producto de la música clásica europea, surge gracias a la división de labores, con lo que emergen personas separadas de la producción, lo que desemboca en una mayor especialización del campo musical, así las personas que no se encontraban en dicho campo tenían un nivel de habilidad inferior, de manera que la cualificación técnica se consolida gracias a un mayor tiempo de estudio y de dedicación a la música como labor principal, no es producto de habilidades diferentes entre las personas, si bien la capacidad de hacer música es innata en la medida en que es privativa de los seres humanos y la manera como operan dependen del sistema cultural en el que se encuentran (Blacking, 1992).

Es de tal manera que la burguesía desprecia la producción musical supeditada a lo económico, por degradarla y ponerla al servicio de lo popular, de personas no especializadas que no tienen la capacidad para apreciarla, de tal forma se defiende el arte por el arte, desligada de sus condiciones sociales de emergencia, teniendo como único fin un objetivo estético (Goubert, 2009), esto sólo es posible debido a una independencia con respecto a la producción económica. Fue así que gracias al desarrollo capitalista la burguesía logró una mayor autonomización del campo artístico y de los símbolos estéticos, aparentemente desligados de bases económicas, y mediante la posesión de los mismos legitimó su dominación, pues estableció modos “correctos” de apreciar el campo artístico, de producirlo y consumirlo, con lo que se organizaban simbólicamente las

diferencias, en consecuencia mediante la educación artística también se reproducen y se eufemizan las diferencias de clase (García, 1990). Por ejemplo, los musicólogos han pretendido interpretar lo más fielmente posible músicas de otras épocas, como la música antigua europea, para así reconstruir un sonido original valiéndose de fuentes documentales de diversa índole, aunque teniendo como base la pieza musical escrita, por tanto, la búsqueda de una fidelidad al sonido original trajo como resultado el desconocimiento del contexto que rodeaba la producción musical y que alteraba las sucesivas interpretaciones de una obra determinada (Henri, 1992). Dentro de este marco de la música clásica, las interpretaciones de una obra lo más fieles a la época histórica y a la partitura se consideran una creación, un acto que caracteriza a un buen intérprete, mientras las interpretaciones populares son asumidas como meras repeticiones sin autenticidad ni valor artístico y creativo.

De manera que la ejecución de la música popular es asumida como un acto poco trascendente que degrada la música y la desprende de su calidad estética, produce un sonido banal que gusta al gusto común, no al entrenado, precisamente con estas dificultades se han encontrado las músicas tradicionales en los centros de enseñanza como los conservatorios, son concebidas como músicas de segunda categoría que no tienen cabida en la academia y, cuando en ocasiones se enseñan, son muy depuradas y estilizadas por la música clásica, derivando en música artificiosa en donde no es reconocible fácilmente su origen popular. De hecho la mera curiosidad no permite el conocimiento con respecto a una música, al igual que el simple abordaje musicológico sesga la comprensión cabal de la música, incluso antes del interés académico en los lenguajes folclóricos, la música “exótica” llamó la atención de filósofos y conquistadores en el siglo de las luces, querían retratarla y llegar más allá de una primera impresión (Myers, 2001); saber cómo se hacía y cómo se vivía, aunque no se dejaba de mirar como algo extraño o como mero interés “científico”.

Por ello es necesario cuando se hacen sincretismos sonoros guardar un equilibrio entre los diversos elementos característicos de cada género y dejar visibles los aires populares, labor que han logrado muchos compositores de la NMIAC, aunque todavía tendientes exclusivamente al virtuosismo, sin hallarse propuestas más moderadas en el medio que vinculen a no académicos. Esto es necesario para que la música tenga sentido social y no sea arte por el arte, para que sea música comunicativa y genere inquietudes y así haya personas que la escuchen, que la desarrollen de acuerdo a las circunstancias históricas en las que necesite desenvolverse, pues la música clásica europea introyecta modos de pensar y de actuar específicos que, sin embargo, depurados de intereses elitistas, pueden ser útiles y transformadores con respecto a la creación musical. Por ejemplo, la vihuela se considera como antecesora de muchos de los instrumentos de cuerda americanos

actuales como el tiple, la bandola, el cuatro, la guitarra y el requinto, y dicha vihuela fue también una poderosa arma de colonización hacia los indígenas por parte de los conquistadores europeos, posiblemente a causa de las probabilidades sonoras ignotas para los nativos americanos como mayor ilación de melodías extensas y producción de armonías más complejas (Puerta, 1986). Los grupos de la NMIAC producen su música a través de la “composición”, no son obras sin autor individual, sino con autor individual y se plasma en una partitura, como sucede en la música clásica, así como en las diferentes variedades de música comercial, lo que da cuenta de su influencia académica y clásica. Por otra parte, la manera de componer es ante todo guiada por la tradición clásica, por la inclusión de otras sonoridades diferentes y contemporáneas (tales como el rock, la música andina, el jazz, así como ritmos latinoamericanos), se retoman todo los logros técnicos de la música andina, sus afinaciones, en esta medida hay un abordaje popular, pero el referente de las composiciones es herencia de la idea de “genio” musical, en cierta medida se busca darle prestigio a esta música mediante el virtuosismo y la complejidad armónica de las obras, pero es un prestigio otorgado por académicos y al este constituirse en el objetivo principal de esta corriente está dejando de ser popular, se está desprendiendo de oyentes comunes, no se está comunicando con sectores no académicos y está limitando esta música a centros de enseñanza.

Lo popular y lo académico suelen tener entrecruzamientos, diálogos, como en el caso de la música andina, la academia ha tomado elementos de la música popular para renovar su propio lenguaje y por su parte, la música andina ha tomado desarrollos técnicos y armónicos de la academia para darle riqueza a su producción sonora, así como variedad a las propuestas de este género. Por ejemplo, en el S. XIX el bambuco ascendía de las clases populares a las elites, aunque permaneciendo aún en las primeras, mientras que el pasillo descendía hacia las clases populares, aunque también conservándose en su lugar de origen (Esquivel, 2009). También se atribuye a músicos académicos la transformación de la bandola tal y como se conoce hoy en día: primero se le agregó una quinta cuerda (un Si) atribuida a Diego Fallón y luego Pedro Morales Pino agregó una sexta (un Fa#) (Puerta, 1986). Sin embargo, la academia ha llevado a cabo depuraciones y estilizaciones que muchas veces reafirman un saber y una cosmovisión eurocéntrica y desproveen a la música popular de sus aspectos más característicos, suprimen muchas características que hacen a la música popular, esto puede ser viable como una búsqueda estética alternativa pero cuando se vuelve tendencia principal deja de ser una música de apropiación común, se produce una escisión con lo que ha sido la historia del género.

Fueron las élites criollas las que academizaron los ritmos andinos, principalmente el bambuco, que contenía mezclas sonoras de múltiples procedencias (Miñana, 1997) para que fuera la representación de la nación, que generara lazos de solidaridad entre los

individuos a través de la fusión sonora (Esquivel, 2009) y los diferenciara de sus aliados ingleses y de los colonizadores españoles (además tampoco era exclusivamente indígena o afro) y pese a la variedad de ritmos y formatos de la música andina colombiana la difusión principal y oficial fue la académica, que estaba desprovista de los elementos considerados pre-modernos por las clases dominantes (tales como la tradición oral, la percusión y las flautas no temperadas) y provista de características que la acercaban a la música de salón (escritura por medio de partituras para instrumentos como el piano o las cuerdas pulsadas y su exhibición en salones) (Bernal, 2004). De manera que se interviene discursiva y sonoramente un género para derivar en lo que en principio se quería tomar distancia: la música europea, se retoman lo que antes se consideraban antivalores para exaltar lo local, definirse a partir de esto, pero influenciados por la estética y las ideas de la Revolución Francesa (Arenas, 2010; Blanco, 2013,). Esta música fue la que retornó a muchas de las clases populares urbanas, que a partir de la misma elaboraron sus propuestas (en su mayoría músicos aficionados con formación irregular en la academia) (Bernal, 2004; Yepes, 1996), y es así que surge la música andina urbana popular que es la que luego en el S. XX es difundida a través de la industria musical (Bernal, 2004; Yepes, 1996).

Con todo, la música andina nunca suspendió totalmente su relación con lo popular, pese a seguir una estética europea se mantuvo en un estrato inferior, no fue estimada al mismo nivel de la música clásica europea (Bernal, 2004). El hecho de ser la representación nacional implicó que la música andina se cerrara a la influencia de sonoridades urbanas y de otras regiones, solo fue cuando dejó de cargar con el peso de la representación nacional que su sonoridad vinculó músicas globales y de otras regiones, precisamente es en dicho contexto que surge la NMIAC (Arenas, 2010; Arenas, entrevista personal, Bogotá, 2015). Sin embargo, esto implicó un paulatino desprendimiento de aspectos festivos, lo que le brindó para sí un carácter más abstracto, un lenguaje más cercano a la academia, mientras los ritmos festivos pasaron a ser aquellos venidos de Cuba, EEUU y la costa Caribe (Arenas, 2010). Paulatinamente, la música andina se ha ido desprendiendo de lo festivo y la academia ha desempeñado un rol central a este respecto, ha sido útil para complementar propuestas populares, empero sus pretensiones han tenido una notable influencia de la música clásica, a través de sus constantes depuraciones que han derivado en que ya no sea una música popular sino que los trabajos que se hacen busquen posicionar esta música como un producto local de primer nivel digno de ser exhibido en espacios de alto prestigio académico. Hay una preocupación por que se difundan los desarrollos técnicos de los instrumentos de formatos tradicionales y evidencia también su versatilidad en la fusión con otros instrumentos de otras regiones, así como con otros universales, pero no hay un interés por mantener esta tradición de manera popular, por llegar a aficionados y cultivarlos, por superponer elementos sonoros de una manera

menos abstracta y virtuosa que abra nuevos escenarios y rompa un poco con su situación hermética actual.

Las élites criollas tenían un interés particular en la música, buscaban a través de ésta reivindicar su estatus social, reproducir su ideología y para ello la intervinieron y le dieron una forma particular, aprovecharon su poder para difundirla de esa manera entre la mayoría de la población y aparejado con ello consolidar las representaciones y las emociones que debía evocar, otorgándole un sentido unívoco. Para ello fueron de gran pertinencia los especialistas, pues eran quienes poseían el capital específico sobre el campo y eran los encargados de reproducir la actitud hacia dicho campo, para poder conservar su posición y su producto, de manera que quienes lo quisieran intervenir debían conocer dicho capital para poder transformarlo, se marcan maneras “correctas” de composición e interpretación del bambuco para así consolidar lo auténtico, dictaminar lo que es y no es nacional (Esquivel, 2009). De esta manera los privilegios de la clase dominante dan cuenta de sus gustos (Bourdieu, 1990), los gustos por la música clásica y la andina académica la adquieren por un ambiente familiar que los incentiva y los promueve, mientras una clase baja tendría que realizar una búsqueda personal y su acercamiento a dicho campo sería algo más inusitado e intrincado. Con lo cual la historia de la música popular y la académica se traduce en una lucha de poder y dominación política, en cómo dentro de ciertas circunstancias unos sonidos se posicionan como hegemónicos para que reproduzcan la visión estética y política de unos grupos sobre otros. Sin embargo, estas músicas son resignificadas por medio de su circulación y las prácticas y usos que esto genera, se les asignan nuevos contenidos y sus formas se acoplan según intereses y necesidades sociales, con lo que pueden llegar a ser un elemento emancipador y contestatario de grupos marginados (Arenas, 2010).

La tradición académica europea postula un avance histórico de lo simple a lo complejo, siendo la cúspide de dicha escala la música clásica europea y estando de esta forma las demás músicas en un nivel inferior, esto se desprende en gran medida de la concepción ilustrada en la cual la humanidad vivió una transición de un estado de “naturaleza” a uno de “civilización” que conllevó a un progreso moral que explica las diferencias entre los grupos (Blanco, 2013). Precisamente el cuestionamiento de tal postura se gesta porque si se asume que un sistema musical es un sistema cultural, entonces un grupo no puede ser superior a otro y lo que se comunica no depende exclusivamente del sonido en sí, sino de los referentes que evoca. Un desarrollo tecnológico que ayudó a derrumbar prejuicios consolidados acerca de la música no occidental fueron los métodos electrónicos de grabación, se pasó de la especulación a principios de hecho, como las transcripciones de la música en partituras y la apreciación del performance que desmintió la pretendida espontaneidad y uniformidad atribuida a la música transmitida por vías orales (Blacking,

1992), por otra parte, pese a que la partitura es un documento sumamente prescriptivo también deja espacio para la variación y la inventiva personal del intérprete, con lo que las versiones de una misma obra pueden diferir mucho entre sí.

Después de la Independencia la música andina continuó transformándose según necesidades culturales y sociales y mediada también por dinámicas políticas, su relación con la academia fue de particular relevancia a finales del S. XIX hasta la tercera década del XX cuando logró su punto álgido de apropiación y de difusión mediática masiva. En general, el propósito fue insertar al país en la Modernidad, lo que implicaba su industrialización y el desarrollo de una economía de mercado y de una cultura cosmopolita, con lo que se pasó además de un campesinado de herencia colonial a modos de vida urbanos, proceso que tuvo profundas implicaciones en la música; el campesinado no desapareció sino que lo novedoso fue la emergencia de las ciudades y la creación de poblados más amplios, de hecho el campesinado sería de gran importancia para esta etapa de la música andina, de gran inspiración para sus letras. En aquella época también se dieron intercambios musicales muy importantes en la región del interior del país, pues diferentes personas entre ingenieros, comerciantes y músicos internacionales y nacionales de diferentes regiones del país se preocuparon por dar a conocer la música de sus lugares de procedencia, música que en aquel momento histórico era popular y de masas, demostrando lo fluctuante y poco nítido que resulta la frontera entre lo popular y académico-“culto”: repertorio clásico ligero, música de baile, arreglos para voz o instrumentos, conjuntos pequeños o bandas. Tal difusión musical tuvo como escenario principal las grandes ciudades al igual que pueblos y ciudades pequeñas y para los músicos extranjeros que se encargaban de la educación musical clásica europea, la música proveía una relevante formación moral a las personas (Bermúdez, 1996), de manera que la intención no era exclusivamente una elevación del nivel musical sino también un perfeccionamiento como persona, unas cualidades humanas positivas que solamente dicha música podía desarrollar en el ser humano.

En general esta formación musical clásica dio origen a una música popular urbana, por lo cual ambas tendencias se superponían en esta época, análogamente la música campesina ya había comenzado a recibir la influencia de la música académica, incluso a ser muy estandarizada por sus cánones debido al proceso de consolidación de nación agenciado por las élites criollas. En general la música andina se fue consolidando con influencia de música de otras regiones, de música académica que contenía tanto repertorio popular como “culto”, se tomaban amplios elementos de diversas músicas, lo que permitió un gran espectro de propuestas, si bien apreciándose ciertos rasgos formales ya estables, por otra parte, aunque existía gran influencia de lo popular, lo que contaría con mayor prestigio dentro de las clases dominantes sería la producción académica. La formación de

los ritmos locales se produce a partir de todas estas vertientes y dinámicas reseñadas, en donde adquieren gran relevancia las coplas hispánicas con acompañamiento musical y posteriormente las estructuras y patrones de la música de baile y de salón, elementos que serán decisivos en la forma que van adquirir posteriormente ritmos locales, algunos de los cuales se depurarán aún más y se aglomerarán bajo el rótulo de “ritmos nacionales”. Esto es, en el S. XIX ya habían ritmos locales consolidados y otros en gestación, pero lo que se empezaría a rotular como “nacional” se consolida a finales de siglo como consecuencia de una ideología nacionalista que postulaba la supremacía de la música del interior del país, la cual asumía una homogeneidad del bambuco que no correspondía con la realidad, ya que la diversidad de este género mostraba el poco soporte musical de tal idea, también da cuenta de su diversidad las disputas por autenticidad entre académicos que componían versiones nacionalistas, las cuales divergían muchos entre sí (Bermúdez, 1996) y más que autenticidad daba cuenta de una imposición hegemónica sobre la pluralidad de expresiones musicales en la región andina, ya que se consideraba el género como algo inmutable que perdería su autenticidad al ser cambiado, con lo cual las formas que no encajaran en estos rígidos parámetros serían catalogadas como no auténticas.

Dichos cambios alteraban las músicas que estaban siendo mezcladas pero a la par iban consolidando ritmos particulares, lo que se aprecia también en los instrumentos implementados, por ejemplo, la clase media fue dejando a un lado los instrumentos hispánicos y en cambio introdujeron la guitarra y el piano en la ejecución de su música, lo que también pudo hacer cambiar el tipo de repertorio que se ejecutaba, también fue decisiva en la transformación musical del país la llegada de la música militar que incorporó instrumentos de banda tales como el clarinete y la flauta travesa, solíéndose añadir así mismo el violín, estos formatos eran usados en eventos tales como procesiones religiosas aunque el repertorio ejecutado era música de baile y marchas (Bermúdez, 1996). Esto sería determinante en los usos y apropiaciones que se harían posteriormente por parte de diversos sectores del país, pues marcarían los contextos de interpretación, los formatos y las concepciones en torno a la música que, a su vez, incidirían en las nuevas propuestas y en los conflictos en torno a las mismas. Aún en la actualidad, se aprecia claramente cómo pese a que se postulan formatos “típicos” en la música andina, sigue existiendo una innumerable variedad de formatos de acuerdo a regiones que cargan con sus propios desarrollos históricos, también se observa cómo los formatos son alterados (incluso superponiendo formatos de diferentes regiones) según las búsquedas estéticas de los músicos, según procesos de experimentación que van mutando ritmos y van dando cuenta de las influencias y el consumo de compositores y oyentes, de las propuestas musicales que se encuentran en espacios diferentes y se adquieren por medios diferentes.

La música andina entre finales del S. XIX y mediados del XX

Dentro de la variedad de la música andina y especialmente en la urbana y la académica, se encuentran dos vertientes: la música cantada (con letra) y la instrumental. La más difundida entre finales del S.XIX y mediados del XX fue la cantada, aunque la instrumental era muy importante para danzas y reuniones familiares y sería de gran peso para la producción de la música cantada, las melodías de esta última se construían sobre textos, estaban en función de ellos, la música se pensaba de acuerdo a lo que expresaban y a la manera como estaban hechos. También la academia marcó la pauta para interpretar lo que se denominaría “trío típico andino”: la melodía ejecutada por la bandola; el tiple asumiendo un papel armónico rítmico y la guitarra realizando un contrapunto combinado con acordes (Yepes, 1996), el trío típico andino es el que más se ha posicionado dentro de la academia y el que más ha sido expuesto por los principales compositores de la NMIAC (grupos paradigmáticos como el “Trío Pedro Morales Pino”, el “Trío Joyel” y el “Trío Nueva Colombia”, entre otros), es incluso el formato andino que se ha acogido en las academias donde se enseña esta música y, en general, conserva las pautas de interpretación ya reseñadas a través de obras instrumentales, por su parte los nuevos formatos son una alteración de este formato típico: Palos y Cuerdas lo conserva y le añade instrumentos solistas (solistas invitados) o ha llegado a tocar el trío típico andino pero con instrumentos eléctricos; Ensamble Tríptico conserva la bandola y ésta realiza su función tradicional que es llevar la melodía, además de que es un instrumento que en cierta medida les permite reclamar autenticidad en el campo de la música andina; por su parte Gentil Montaña tiene varias composiciones para trío típico andino que a su vez tienen versiones para guitarra solista, en general es muy reconocido por crear obras de música andina para guitarra acústica solista, es decir, en gran parte están inspiradas en el trío típico andino.

En cuanto a las letras de la música andina colombiana, la literatura popular española aportó bastante para su creación, pues serían fundamentales para la producción propia de los sectores de la región andina, dentro de la susodicha tradición española se encuentran coplas, romances, canciones de cuna, salves, décimas, villancicos, madrigales, epigramas, sainetes campesinos que se encontraban en la memoria de las personas gracias a la vigencia de la tradición oral y en diferentes escritos como partituras y libros sagrados y que eran interpretados en múltiples contextos, de allí la gran variedad rítmica y letrística de la música andina. Por otra parte, siempre va a ser posible hallar en esta música una armonía que la guíe, pues aunque en ocasiones no haya instrumentos melódicos o armónicos formando acordes, existe implícita una armonía que guía la melodía principal (Yepes, 1996), por lo cual la música y la academia han tenido y tendrán intercambios y entre más se reduzca la frontera de estos dos campos más fructífera resulta la vivencia de la música, pues las producciones musicales no se reducen a oposiciones irreconciliables

sino que se toman los elementos que se desee acorde a necesidades culturales, con lo que crece la variedad musical. La música andina en general –y la mayoría de la música popular– es homófona: es decir hay una melodía principal y un acompañamiento, lo que le otorga un sello característico a la armonía y el formato y a las búsquedas tímbricas de los grupos (Yepes, 1996), es el referente que se sigue para intervenir los lineamientos tradicionales o bien para diferenciarse de los mismos. Palos y Cuerdas en general sigue el parámetro de melodía (desempeñado por la bandola y en algunas ocasiones por el tiple) y acompañamiento (desempeñado por la guitarra y el tiple); en Ensamble Tríptico el acompañamiento lo realiza la percusión y el bajo (en ocasiones el piano) y la melodía la bandola la mayoría de las veces (en ocasiones el piano), es decir, el piano alterna en la realización de la melodía y el acompañamiento, hay secciones contrapuntísticas entre piano y bandola; mientras Gentil Montaña amalgama ambas funciones para instrumento solista (la guitarra acústica) o para sus composiciones de trío típico andino sigue las pautas de interpretación instauradas por la academia.

Aún en la actualidad, se reproducen muchos aspectos elitistas en la difusión de la música, lo que deriva en una visión excluyente en torno a su diversidad, quizá las expresiones más afectadas por dicha situación son las músicas tradicionales que no logran ser conocidas más allá de su territorio local, pues cuentan con una exigua difusión en las emisoras públicas y no logran acogida dentro de la industria (Londoño Y Medina, 2012). Es decir, en muchos sectores académicos y políticos se menosprecia a la música tradicional y no se acepta como una propuesta válida y esto se refleja en su ocultamiento en medios de difusión públicos y privados y en su incompatibilidad con las lógicas mercantiles, ya que no cuenta con un público lo suficientemente amplio que garantice ventas en grandes cantidades o que logre un nicho de audiencia en emisoras o programas televisivos. Por su parte la NMIAC se ha labrado un espacio para sí dentro de la academia y ahora comienza a ser incluida dentro de algunos currículos académicos, aunque escasamente es renovada y cultivada popularmente, lo que trunca en gran parte su difusión en emisoras y en la industria musical en general, es decir, lo que en realidad se dificulta es la comunicación entre las nuevas y las viejas generaciones, lo que de hecho está afectando el cultivo de la música y la apropiación de la misma por parte de la juventud.

Muchas músicas populares no guían su producción por reglas teóricas estrictas, por lo que estipula la armonía y la manera “correcta” de componer, la mayoría de las veces las producciones musicales están determinadas por la tradición en que se anclan y la música que ha influenciado a los hacedores de música, tratan de acercarse a dichas sonoridades pero se toman la libertad de imbricar varios géneros, lo cual deja mucho espacio para la inventiva personal, pese a que se preocupan por continuar con las tradiciones musicales también se pronuncia un interés por organizar sonidos de una manera no conocida antes,

se incluyen los gustos de los músicos pero no reproduciéndolos fielmente sino también tratando de combinarlos entre sí, lo que implica una manera distinta de ejecutarlos y los provee de nuevos sentidos. Con lo cual, más que regirse por lo que prescribe una teoría esta actitud obedece a una conexión con las personas, a necesidades culturales, su búsqueda estética logra una comunicación con las personas, por lo que siempre hay un equilibrio entre la expresividad personal y la consecución de un público, la música popular se reivindica y se renueva desde la práctica y los usos, no solamente a partir de cuerpos de reglas armónicas. De hecho, la música popular es la que resalta y no oculta-como la clásica- su función identitaria, al convocar masivamente y articular a los grupos en torno a los mensajes que transmite, se sostiene y legitima a través de las personas que la reivindican, mientras que la música clásica con el concepto de trascendencia pretende desprenderse de las fuerzas sociales en las que igualmente se basa su producción, busca una música universal desconectada de la cotidianidad y de los lugares específicos de donde emerge su contenido (Arenas, 2010).

No es solamente en la música académica asumida como “alta cultura” que se posee un capital cultural, esto es, experiencia acumulada que deriva en conocimiento, también se halla en la música popular y hace que se creen juicios culturales que consolidan jerarquías con respecto a la capacidad para hacer juicios de valor en torno a algún tema en específico. Es común que un oyente de música popular o bien comercial trate de diferenciarse del oyente común y justifique su estatus por medio de su experiencia y su conocimiento más elevado en torno al tema, es decir, trate de postularse a sí mismo como un oyente activo que no escucha exclusivamente lo que está a primera mano sino que por el contrario se preocupa por investigar e ir más allá de lo que es accesible para el común de la gente. Quizá es algo intrínseco y necesario en la música el hecho de reconocer el grado de experiencia de las personas en torno a algún tema en especial, lo que le da una sensibilidad más elevada y capta elementos que normalmente no capta quien apenas se acerca a la música, igualmente provee al oyente de una mayor agudeza sensitiva que permite lecturas más densas así como discriminar mayor cantidad de elementos dentro de la totalidad, si bien esto también puede entorpecer el desplegar otras miradas que posiblemente el neófito lleva a cabo. Precisamente es aquí que surgen disputas y la apreciación musical se convierte en una lucha de poder y en un acto de imposición y dominio por parte del experto hacia el inexperto, cuando la relación pierde su carácter dialógico y se torna en algo vertical en donde no hay intercambio de argumentos, ni deferencia; no hay voluntad para ceder posiciones por medio de la reflexión y es así que el saber se erige como ideología desprovista de sustento concreto y muchas veces es la que construye la relación maestro-aprendiz para sostener una visión estética hegemónica, que da también lugar a oposiciones “como alta” y “baja cultura”.

Precisamente la diferencia entre una “alta” y una “baja” cultura emerge porque las cuestiones estéticas están arraigadas en circunstancias materiales históricas, se entienden de acuerdo a estas circunstancias en las que había unas necesidades determinadas que se plasmaban en la música y en el aspecto que debía tener y era a través de tal marco que las personas la asociaban con aspectos extramusicales y asumían una posición, esto es, se determinaban el significado de la música, lo que produciría en los oyentes, las cualidades de tal música, así como su espacio de ejecución. De estos aspectos surgen los juicios de valor que están dando cuenta de cómo la música está cumpliendo o no funciones y necesidades de una audiencia implícita que la experimenta en circunstancias particulares definidas por los intereses de los grupos, bien para legitimar el dominio de un saber o imponer una visión estética o bien para cuestionarla y crear expresiones contestatarias; esta oposición entre lo bajo y lo “culto” en rigor está poniendo de relieve una disputa política entre sectores sociales. En el contexto discursivo de los juicios de valor debe aclararse lo que las palabras y los términos evocados significan para que pueda entablarse discusión y estos puedan ser aplicados fructíferamente, ya que es falaz postular una interpretación unívoca a la música porque no todos oyentes interpretan el sonido de la misma manera. La escisión entre baja y alta cultura era producto de las decisiones de las personas al interior de un marco musical específico, así se medía la relevancia social del juicio de valor de las personas, de manera que la música por sí sola no decía mucho, los géneros por sí solos no definían la frontera entre lo alto y lo bajo, ni tampoco el gusto; eran las concepciones estéticas de las personas poderosas que encasillaban los géneros en tal frontera (Bourdieu, 1990; Frith, 1996).

Las fronteras muchas veces sirven para imponer una visión musical y cuentan con muy poco sustento musical cuando apenas se establecen, sin embargo una vez consolidadas determinarían la producción musical posterior y la brecha se hará más visible, aunque los entrecruzamientos serán una constante; tal es el caso entre popular y académico, o entre baja y alta cultura. Por ejemplo en el S. XVIII la oposición entre lo “culto” y lo popular no era algo tan evidente y pronunciado, sin embargo a partir del S. XIX el Romanticismo puso en escena sus conceptos de “folk” y de “genio”, por lo que la música clásica alemana comenzó a ser vista como música “culto” y expresiones como la ópera italiana se designaron como populares. Esto debido a la emergencia de una clase media que se empezaba a diferenciar de las clases bajas y a entrar en el mundo de la burguesía, por lo cual los gustos se supeditaban a esta identidad cambiante que a mediados de siglo consolidó su hegemonía en las principales instituciones musicales, con lo que paulatinamente se fusionó con las clases altas y adoptó sus valoraciones y propósitos artísticos (Frith, 1996), en este proceso de ascenso social y político el dominio del campo artístico y el atribuirse la capacidad para interpretarlo y disfrutarlo fue de vital importancia, el restringir el acceso a este capital a través de la especialización dio a la

burguesía una estética propia que los reafirmaba como clase. En el caso de la NMIAC no se desprecia lo popular, ni se asocia con algo “vulgar”, sus representantes proceden de diversas clases sociales que abordan esta música de tradición popular, sin embargo, paulatinamente la NMIAC ha limitado su circulación recluyendo ante todo esta música a la academia, tanto en su producción como en su recepción, posicionando una estética de especialistas para especialistas, lo que aplica tanto a nivel nacional como internacional, aún es reconocida como música andina colombiana por los oyentes no especialistas pero ante todo por referencia a su pasado y ya difícilmente la consideran algo propio.

Es por el fenómeno de ascenso de la clase media que se crearon prácticas culturales propias y la música sería primordial para ello debido a su capacidad expresiva y a su potencial de ser medio de identidad para el individuo, la música fue un elemento central en los eventos desplegados por la clase media y en especial, para los rituales de cortejo, para lo cual era importante la exhibición de virtuosismo, es así que el músico profesional reviste suma importancia en tal ámbito, pues se crea un mercado de consumo de esta música, el cual afianza la música clásica: su poder político, económico y estético. En consecuencia, lo que se consideraba “alta” cultura fue comercializada y cualificada técnicamente, lo que permeaba a la música popular de la clase media, por ejemplo con su ideal de “trascendencia”, se cargaba la intención de hacer música “erudita” exclusivamente, de manera que la música popular pasó a ser un pasatiempo de la clase media-baja y baja, considerada algo muy mundano por estar ligado al entretenimiento, se practicaba en ambientes de ocio como cafés, parques y salones, pasaría a ser valorada ante todo una música “vulgar”, a un nivel inferior de la música clásica, denostada por la estética de la burguesía (Frith, 1996).

La NMIAC se sabe que es compuesta e interpretada por músicos formados en conservatorios, ellos buscan incluir la música popular en su trabajo, no pretenden desplegar una academización de la misma y son conscientes de que la academia y lo popular no son campos opuestos ni músicas en estado puro, pues han tenido diálogos e influencias mutuas, tampoco postulan la superioridad de la música académica y reconocen en la música popular un valor en sí misma tal y cómo es, hace parte de sus gustos, de hecho tratan de recoger los desarrollos técnicos de ambos campos y de traer a colación en su obra diferentes épocas de la música andina, empero, sus propósitos estéticos siguen centrados en los postulados de la academia clásica que sostiene una visión demasiado individualista del artista, que propende por una genialidad musical constante, una búsqueda de lo complejo, lo que no deja espacio para la comunicación con las vivencias cotidianas y experiencias menos elaboradas propias de la música popular, no tiene su pretensión convocante que le da sustento social a la música, intencionalmente no hay un desprecio por lo popular, pero en lo grueso del movimiento musical de la NMIAC

prima la ambición estética muy influenciada por la academia y las fusiones siguen siendo muy densas para el público masivo, pues en términos generales no hay propuestas más “populares”, incluso a este respecto contribuye el hecho de que ante todo sean propuestas instrumentales y no hayan muchas letras que transmitan un mensaje más claro al público o en ocasiones solo evoquen la vida y las dinámicas campestres, careciendo en muchas ocasiones precisamente de letras que expresen ese contenido urbano y contemporáneo de donde surge la nueva música andina (ya hay compositores de este tipo como Luz Marina Posada, Marta Gómez, empero es un grupo minoritario y en cambio su formato instrumental sigue siendo muy tradicional), de manera que también limita un poco su difusión en nuevos oyentes; las propuestas instrumentales son muy virtuosas pero sin letra que clarifique el mensaje expresado y aquellas con letras aluden a una ruralidad pasada muy idealizada, además de que están acompañadas de instrumentos muy tradicionales, careciendo de formatos más contemporáneos.

Las propuestas con textos renovados posibilitarían una mayor identificación con nuevos públicos (si bien muchas canciones expresan la violencia vivida en el campo), así como una mayor difusión y expansión y esto a su vez facilitaría mayores hibridaciones así como flexibilizaciones de formatos y géneros, como ya sucede dentro de ritmos de otras regiones (particularmente la caribeña y la pacífica), con lo que esta música dejaría de ser posesión exclusiva de la academia y abriría campo a sectores sociales más vastos, pudiéndose así cultivar al aficionado, que no depende de espacios formalizados, tiene menos pretensiones de reconocimiento pero practica la música a través del entretenimiento, es la base que asegura una reproducción y una innovación constante de la música, a partir de la base popular es que surgen las propuestas más virtuosas y ambiciosas, las más atrevidas, también es la base que permite diálogos con la academia y con lenguajes sonoros diversos, es aquella que corrige versiones artificiosas hechas por grupos específicos sin reducir la variedad de propuestas.

Por otra parte, es una realidad que la formación musical es de vital también para cultivar los aficionados, para hacer música, y no tiene que ser una formación de academias tradicionales, pueden ser espacios más flexibles con pedagogías que se acoplen y respondan a las necesidades locales, sin buscar excluir y discriminar a las personas como hacen muchas academias tradicionales, reconociendo diferentes intereses para que no se tienda exclusivamente al virtuosismo (que puede frustrar muchos procesos) sino que se reconozcan diversos grados de especialización. A este respecto también resulta oportuna la investigación para hacer visible el amplio panorama de la música andina, para enseñar su diversidad, para garantizar la apropiación y elevar la sensibilidad del oyente con respecto a dicha música, pero lo adverso es que la formación sigue estando a cargo de muy pocas instituciones, las cuales son excluyentes y no están abiertas a la construcción

permanente de espacios mancomunados que se compadezcan con los intereses locales, donde existan pedagogías dialógicas que respondan a necesidades sociales.

Una reproducción academicista

Instaurar maneras “correctas” de hacer música es llevar a cabo una imposición, es postular el gusto como algo natural que se estimula cuando se escucha dicha música, con lo que los primeros afectos y estímulos carecen de significado si no corresponden con la producción sonora mencionada, se asume como primario y sin significado lo que no se corresponde con sus exigencias, en gran medida es una negación de las circunstancias de vida y del contexto local. Los gustos musicales que siempre se conectan con la experiencia, las emociones y afectos, no son inmutables, por ello cambian a lo largo de la vida de las personas, por ello siempre evocan momentos distintos de la vida, tanto la música como las experiencias extramusicales que evoca dan cuenta de lo dinámica que es su relación (Bourdieu, 1990).

El problema de soslayar los aspectos extramusicales se ilustra en las versiones que muchos académicos llevan a cabo con la música popular, donde siguiendo los postulados de la música clásica se tratan los temas populares sin que el oyente sienta una conexión con la música popular, es decir, un excesivo refinamiento no permite la identificación de la persona con el mensaje que se transmite, tal situación la viven los músicos de la NMIAC, se les acusa de ofrecer un producto muy academizado que no deja reconocer lo popular, sin embargo, ellos han estudiado la música clásica así como la tradicional andina y buscan explorar los “dos campos”, se guían por la teoría musical occidental pero no exclusivamente por ella sino también incluyendo los aportes que surgen de las búsquedas de los músicos más empíricos (sin formación musical formalizada), reconocen que para hacer la música que ellos hacen hay que estudiar las dos tradiciones, aunque a veces sus ambiciones los llevan a estar muy cerca de la precisión armónica y de la elevación técnica que reduce el público y así las bases para su reproducción, debido a que la formación musical y su cobertura es insuficiente y sumamente eurocéntrica y ellos también reproducen en ocasiones tal visión al no buscar vincular a las personas, darle un sentido más colectivo a lo que producen.

Los músicos de la NMIAC plasman sus composiciones en partituras en las que hay un esmero por ser lo más prescriptivas posibles, dar el máximo de indicaciones interpretativas, sin embargo, el comentario popular siempre afirma que esta música “escapa a la partitura”, ya que no encaja a la perfección en la teoría musical occidental, con lo que la tradición oral es de suma importancia: las técnicas de ejecución de los

instrumentos, la verdadera duración de los tiempos según el ritmo, sus particularidades rítmicas que no son posibles de retratar en la partitura, entre otras, al respecto también es esclarecedor el hecho de que los músicos prescinden de las partituras en el escenario para dar algo de informalidad a sus interpretaciones y tener más contacto directo con el público.

El desprecio de la academia hacia lo popular se consolidó en el país a partir de la Independencia, por medio de quienes estaban encargados de la formación musical así como de sus instituciones, la cual revestía un carácter adoctrinante y trató de extirpar expresiones autóctonas al igual que los sincretismos que se daban, empresa imposible que sin embargo logró gestar una mentalidad colonialista en torno a muchas expresiones, mentalidad que en gran parte sigue reproduciéndose en las academias, queda una imagen ambivalente, se continúa subvalorando las músicas populares pese a que son las que escuchan las mayorías y las que se han masificado por medio de la industria del entretenimiento, además de que han servido para complementar otras expresiones artísticas como el cine y para renovar el propio lenguaje académico.

Ya se mencionó que hay una escasa formación musical en el país, muy dependiente de instituciones privadas y algunas públicas (principalmente universidades) y que restringen considerablemente el acceso de las personas, lo que en parte limita la apropiación y la difusión de la Nueva Música Instrumental Andina Colombiana, deja muy pocos oyentes y esto hace que los medios masivos de difusión muchas veces no quieran difundir su obra o lo hagan muy marginalmente. Es así que esta propuesta queda muy anclada entre la academia occidental, los conservatorios y festivales, personas formadas en estos espacios, las búsquedas artísticas están inspiradas en referentes académicos ante todo y no hay propuestas de carácter más popular, menos densas que llegue a otros públicos, además de que los públicos no están pudiendo ser formados al respecto, no hay inteligibilidad del material sonoro transmitido porque son sonoridades poco usuales venidas de una academia muy hermética y elitizada que generalmente no está en el medio musical común.

Pese a lo cual muchos de los grupos de la NMIAC buscan precisamente salirse de los espacios académicos para llegar a públicos jóvenes y más amplios, con lo cual la música andina pueda ser “popular”, es decir, apropiada por diversos sectores dentro de diferentes ambientes, no solamente una actividad apreciativa sino también festiva, escuchada en momentos de ocio e igualmente interpretada por una mayor cantidad de personas. Esto en gran parte es un esfuerzo por romper la brecha lego-especialista tan pronunciada dentro de la academia, que es producto de una búsqueda constante de virtuosismo y de la elitización del saber musical que se interesa no en una difusión mayor

sino en una aprobación de pares académicos, de manera que muchos de los integrantes buscan un equilibrio, una conciliación entre los saberes académicos y los populares que también flexibilice los públicos, lo que en parte implica expandir la música urbana al ámbito rural, ya que el centro de producción de la música andina ha sido ante todo la ciudad.

Si un artista compone música solamente según parámetros académicos, se trata de un saber de especialistas reservado a especialistas, no hay un acercamiento a la realidad de las personas, bien mediante enseñanza o bien con composiciones que conecten con su experiencia, de todas maneras, la enseñanza acrecienta los oyentes con respecto a una música y es prudente recordar que ella puede ser practicada en ambientes musicales menos formales, en momentos cotidianos desprovistos de cargas evaluativas, en reuniones espontáneas que convoquen a aficionados y especialistas, pues esta dicotomía también es causada en gran parte por la inhibición de las personas que no han recibido estímulos musicales desde temprana edad o no han desarrollado sus habilidades musicales al mismo nivel de los especialistas, con lo que se restringe la ejecución de tal arte a estos últimos: “Pudiera muy bien ocurrir que las inhibiciones sociales y culturales que impiden el florecimiento del talento musical tengan mayor importancia que cualquier aptitud individual que parezca facilitarlos” (Blacking, 2010, p. 34).

Es por lo anterior, que también la NMIAC se debe cuestionar a sí misma, no limitarse a aducir que se cuenta con poco respaldo de entidades pública y privadas y que no generan ventas masivas sino que análogamente resulta apremiante el evaluar el por qué su música no está llegando a diversos sectores, indagar si sus propósitos artísticos están en consonancia con las necesidades emocionales y expresivas de la gente, con sus vivencias cotidianas e intereses, para lo cual también es perentorio entender los consumos y los gustos de las personas y la relación que se instaura con los programas de formación musical. Por lo tanto, también se hace necesaria la extensión, investigación y formación popular que den sustento a la música andina, que se amplíen las propuestas sin necesidad de cumplir con aprobación académica sino que convoque a los diversos sectores del país. Es cierto que gran parte de la industria musical se fija ante todo en un valor comercial sin cuestionamientos a la producción artística, sin que exista una búsqueda por ser auténtica sino simplemente se aprecia un interés en encajar en parámetros comerciales, pero esto no es óbice para que la NMIAC alcance mayor difusión, estos músicos despliegan proyectos independientes y autofinanciados que les garantizan autonomía estética, sin embargo, hay otras propuestas alternativas que han logrado reconocimiento masivo, teniendo como base músicas tradicionales, sin tener que sacrificar el concepto estético, lo que trae a colación una reflexión acerca de los canales de comunicación con los públicos y la relación del contenido sonoro con la realidad del país dentro de la NMIAC, no tan solo

cuestionar los gustos de las personas y a las industrias, también cuestionarse el por qué no se están reuniendo nuevos públicos, por qué no llega a una cantidad mayor de personas externas a círculos académicos.

Al respecto es muy dicente, que los espacios de difusión son aquellas emisoras “culturales” que presentan propuestas sonoras que no cuentan con un público vasto que le dé sustento para presentaciones más amplias y para un reconocimiento mayor, son ante todo programas organizados mediante investigación, mediante direcciones temáticas que evidencian un recorrido sonoro de una determinada época histórica y allí se suelen presentar en contexto, con lo que muchas veces se incluye un apoyo materializado en un invitado especial que domina el tema. Se desprende de tal situación que en gran parte dentro del mundo mediático la NMIAC se concibe como ligada a la música clásica y a la música contemporánea, como propuestas novedosas y experimentales de músicos urbanos, pero en general no se concibe como música popular, porque no hay en el medio propuestas menos vanguardistas y el origen de los músicos que proponen este tipo de miradas sobre la música andina provienen de institutos de educación superior y por otro lado, la mayoría de propuestas que se asumen como populares en la música andina se catalogan como “música de antaño” porque aluden a una época pasada; son nuevas interpretaciones de viejas canciones.

De manera que resulta pertinente cuestionarse por el código cultural que valida la propuesta musical, para que la puesta en escena logre transmitir mensajes inteligibles a las personas, que pese al carácter abstracto de lo instrumental sea parte de un lenguaje común y acorde a la época que viven las personas, posibilitando despertar en ellos emociones y experiencias comunes, identificación. Lo que garantiza la permanencia y evolución de una música es precisamente la fuerza estética de los símbolos musicales (Bauman, 1992), cómo quien los manipula es capaz de narrar una circunstancia cultural común donde el oyente se ubica e interactúa con lo que se transmite y aporta también en la continuación de la narración sonora. Esto dado que se toman ritmos vernáculos de una región específica y se mezclan con ritmos urbanos universales para ganar actualidad en los ritmos locales, para darles mayor territorio de difusión, para articularlos en un lenguaje más actual y reunir nuevos públicos que garanticen la supervivencia de esta música, pero para que lo local sea aprehensible es necesario que los mensajes sobre lo local sean reconocibles como tal, que despierten el interés del oyente, que remitan a la realidad del país, sin importar si se está buscando una proyección nacional o internacional lo transmitido debe llevar mensajes comunes, bien mediante productos sonoros instrumentales o a través de letras o gracias a una combinación de ambos.

Conclusiones

La NMIAC trata de lograr un equilibrio entre las sonoridades urbanas y las tradicionales para diversificar la música andina colombiana, pretende ofrecer un producto novedoso que sea reconocible como andino colombiano, por otra parte también generan diálogos con ritmos latinoamericanos a través de la semejanza que comportan con los ritmos andinos colombianos. Se produce una visión más densa y abstracta que no cuenta con apoyo de texto en la narración sonora, con lo que resulta en un lenguaje muy académico que lo aleja de bases populares, no se hace inteligible para las nuevas generaciones (sólo aquellas relacionadas con círculos académicos) No transmiten mensajes para la cotidianidad actual de muchas personas, esto en parte debido a que es una música que habita las academias musicales ante todo (que son muy escasas), lo que su vez restringe su difusión en medios más abarcatos que den a conocer la propuesta, en parte porque no va a existir un gusto hacia ella entre muchas personas a causa de su densidad y abstracción, no se ofrecen otra clase de propuestas más simples que aborden sonoridades comunes, su propósito general es el virtuosismo y la escucha de esta música depende de instituciones musicales muy limitadas (casas de la cultura e instituciones de educación superior) con lo que otros sectores no se van a sentir identificados allí. Esto conlleva a que la NMIAC no sea un producto popular, es un sonido que es reconocible como local pero porque se relaciona con el pasado, ya no es difundido masivamente en muchos espacios (que no necesariamente tienen que ser comerciales), su difusión y enseñanza se restringe a academias, en las que su único objetivo es la formación de profesionales, de hacer de la música andina un producto virtuoso que le posibilite universalismo como música académica, con lo que se anulan propuestas menos densas que amplíen públicos, se limita la renovación de tal música a los especialistas.

Desde sus inicios la música andina ha estado influenciada por la academia y ha estado sujeta a manejos políticos por parte de la élite, sin embargo, ha existido una gran variedad en sus propuestas, estando disponibles versiones académicas (influenciadas por las exigencias armónicas y tímbricas de la música clásica) así como populares, las cuales de hecho tomaron muchos elementos de la música académica pero eran propuestas menos densas y principalmente contaban con un texto que ayudaba a entender el contenido transmitido. Luego de esta etapa, como producto de un recogimiento en las academias de la música andina surge la NMIAC en la década de los 80, en esta corriente se hacen versiones muy depuradas de la música que desprenden en gran medida a la música de los pocos aspectos festivos que conservaba, tienden mucho al virtuosismo por influencia de los espacios académicos de donde se procede, por otra parte existe un descuido estatal en la cobertura y en la enseñanza de este arte de acuerdo a las necesidades locales, las exiguas academias en donde se imparte la formación de esta música siguen

reproduciendo un paradigma estético heredado de la academia europea clásica que trata de separar a la música de sus aspectos sociales y es demasiado normativa en la enseñanza de la música, además de que su referente principal es la elevación técnica y la densidad armónica. En cierta medida se sigue reproduciendo la visión estética de las clases dominantes, no con el fin de lograr una representación nacional y de considerar la música popular a un nivel inferior, sino lograr un producto “correcto” propio de la concepción burguesa, algo que se considere relevante académicamente independientemente de su apropiación social.

Capítulo 4: Consideraciones finales.

Introducción

En el presente capítulo se retoman los principales postulados hechos en este trabajo acerca de la Nueva Música Instrumental Andina Colombiana (NMIAC), los cuales se ahondan y a partir de ellos se generan discusiones, con lo cual se amplían y retoman las tesis desarrolladas en capítulos anteriores y se relacionan así con la actualidad del país. Primero, se mencionan las condiciones históricas de emergencia de la NMIAC, teniendo en cuenta el desarrollo de la música clásica dentro de la tradición europea y su relevancia en la consolidación del Estado-Nación colombiano, para posteriormente enunciar la influencia e interacción de lo popular y lo académico en la NMIAC, con lo cual se señala el peso que estos dos factores poseen con respecto a la difusión; por último, se muestra cuál es la situación actual de esta música al igual que su conexión con las políticas estatales y sus posibles manejos políticos.

El contexto de emergencia de la NMIAC

Se ha insistido en el presente trabajo que la música es un producto y por lo tanto parte de una totalidad, de un sistema cultural, razón por la cual el contenido que transmite no es algo intrínseco al objeto sonoro sino que es otorgado por las personas, por los grupos sociales que son aquellos que estipulan el significado de la música, de ahí se desprenden las emociones, las maneras de apreciar y escuchar, las ocasiones y espacios de ejecución, los procesos de enseñanza y aprendizaje, lo que remite siempre a un colectividad. Por otra parte, la herencia de la música en occidente pretende aislar a la música de su contexto cultural de emergencia, para así afirmar una visión de la música universal, en la que la música contendría por sí misma el significado, el contenido, por lo que comunicaría un mensaje unívoco independientemente del sistema cultural en donde se escuche, sin embargo, aunque una música genere un gusto masivo, aunque una sonoridad cautive a muchas personas esto no necesariamente está indicando que está transmitiendo un mismo contenido a todas ellas, da cuenta de una apropiación de esta música de acuerdo a un sistema cultural específico. Por ejemplo, a través de métodos más adecuados de grabación se derrumbaron las pretensiones infundadas de la superioridad musical europea, tal es el caso del fonógrafo que permitió registrar más fielmente las grabaciones musicales y dar cuenta de su función dentro de los grupos, así el archivo fonográfico de Berlín a través de estudios comparativos dilucidó que los sistemas musicales no evolucionaron independientemente de patrones culturales (Blacking, 1992), la música no sigue un mismo rumbo, sino que se produce de acuerdo a cada momento histórico.

Esta visión producto de la estética burguesa, conlleva a una fragmentación del campo musical, planteando una independencia con las condiciones extramusicales, de las que la música es una concatenación. Ello en realidad es un ocultamiento de intereses de clase que se simulan a través de la imposición de una postura estética, a través de esta postura se esconde un entramado político muy amplio, que no cuenta con sustento material cuando se analiza la música a través de la práctica, bien en diferentes clases, bien en diferentes culturas. Por medio de una visión estética dominante se está legitimando un status social que posiciona la producción musical de una clase como superior a la de las demás, tal situación es posible gracias a una especialización del campo musical, a una mayor dedicación que genera conocimiento más profundo, con lo que unos individuos se destacan más que otros y ganan autoridad sobre el tema, esto se debe a la independencia de unos individuos con respecto a la producción económica, es efecto de la emergencia de clases sociales que deja a aquellas clases desligadas de la producción un mayor tiempo libre para actividades distintas. Sin embargo, esto ocasiona una restricción del acceso al campo musical, una individualización de la música, en la medida en que la ejecución se designa a los especialistas exclusivamente, así como su apreciación, la música ya no está

viviéndose colectivamente, no hay una participación de todos los sectores y la que se produce no responde a las necesidades sociales de las demás clases, no refleja su experiencia, en parte porque ya no se consideran hacedores de música válidos.

A partir de esta situación la música occidental se ha posicionado como superior a otras, lo que termina siendo la postulación de la supremacía de una cosmovisión sobre otras culturas, la cual se afianzó durante los diferentes procesos de conquista, por lo que muchas músicas fueron despreciadas y erradicadas, tratando de suplantarlas por la música clásica a través de la academias, proceso infructuoso que pese a sus imposiciones dejó margen a diálogos y sincretismos entre las culturas, generó nuevas músicas, aunque el esquema de música predominante continuó siendo aquel generado por las academias. Las demás esferas musicales pese a tener un rol dinámico se mantuvieron como marginales por las clases dominantes, es decir, desde la institucionalidad se desdeñaron las expresiones tradicionales y populares, pese a que desde la práctica las personas las cultivaban y generaban diálogos con la academia y así trataban de desbordar estas barreras.

Lo anterior da cuenta de la importancia de cada música para los grupos humanos, se mantiene vigente mientras exista gente dispuesta a reproducirla, mientras sea un medio de comunicación y expresión para las personas, en cambio, si no incentiva la participación y pretende ser un gusto impuesto como ideología, va a generar reticencias y no va a convocar a las personas, ya que no será un producto común, no se narraría la realidad de las personas, bien desde las letras o bien desde lo instrumental, o mediante una conjunción de ambos elementos. Si bien se puede perder la comunicación con el oyente, en todo caso, por medio de la música el músico narra las diferentes etapas de su historia personal, donde pueden estar presentes otras personas u objetos, es una identidad expresada por medio de una narrativa sonora en la que se da selección y descarte de argumentos musicales (Esquivel, 2009; Vila, 1996), así por medio de la superposición de elementos sonoros y culturales se están expresando nuevas percepciones de la realidad.

Es por ello que la academia² cuando forma también reproduce posturas ideológicas, en general, estudia ciertos tipos de música pero quita valor a otras, y no las incluye en su proceso de enseñanza, los sincretismos con otras músicas se generan a través de iniciativas personales pero no se trata de un objetivo de la misma, estos ocurren de manera marginal y cuando se dan en su interior suelen ser propuestas muy depuradas, es decir, reduciendo la diversidad estética de la música, pues se desprenden elementos

² Se entiende academia como ese espacio institucional y formalizado que los conquistadores impusieron y luego las élites criollas colombianas reprodujeron y que hereda la estética burguesa europea del S.XIX, son los espacios que tradicionalmente se han encargado de la formación musical en el país y han sido –y son– las que revisten mayor prestigio.

festivos, se busca una complejización armónica y una destreza técnica constante lo cual resulta muy fructífero para la música en cuanto a propuestas experimentales y arriesgadas. Sin embargo, cuando esta es la única tendencia y no se siguen las propuestas populares, cuando no se continúan los diálogos con otras músicas y se pierde el interés en la identificación con las personas, se deriva en el arte por el arte, algo independiente de las dinámicas sociales, con lo que esto implica para la música: su reclusión en academias, tanto para su enseñanza como para su difusión y entendimiento, relaciones entre profesor y alumno muy verticales, incluso una inhibición para hacer y escuchar música, una restricción de la espontaneidad, y la creación de un repertorio exclusivo para académicos debido a su dificultad técnica.

Para el caso de la música andina su evolución estuvo determinada por manejos políticos de las élites criollas que aún dejan sentir su marca en la misma, la academia ha sido central en este proceso, ha sido una herramienta de las élites para estilizar la música andina, para hacer de la música que se apreciaba como premoderna un producto propio que a la vez fuera estéticamente “correcto”, sin embargo, esta ambición oficial era desbordada constantemente por las necesidades expresivas de las personas, en especial desde el campo de lo popular que era más abierto a experimentar con distintas posibilidades sonoras y no cargaba con la presión de seguir los lineamientos de las clases dominantes (además de que en ocasiones abiertamente o de manera subrepticia hacía parte de sus gustos) con lo cual el lenguaje académico también influenciaba el popular, lo que dio como resultado una música popular urbana, de manera que muchos músicos se formaban en ambos campos sin por ello preferir el académico.

Por el contrario, aprovechaban sus recursos técnicos y armónicos para enriquecer los ritmos populares, permanecían siendo del gusto popular, con lo que la diversidad de propuestas crecía, en la academia se erigían composiciones nacionalistas inspiradas en los géneros locales, pero en el campo continuaban las versiones más simples con formatos instrumentales tradicionales, los cuales llegaban a la ciudad y eran explorados a profundidad por músicos con formación académica que los dotaban de mayor virtuosismo instrumental y vocal, pero conservando los instrumentos y ritmos tradicionales. Por esto la música andina ha estado cargada de virtuosismo, pero siempre ha exhibido un equilibrio entre las propuestas populares y las académicas, entre el virtuosismo y la simpleza, han surgido músicas instrumentales así como otras vocales, siendo las primeras el medio por excelencia para las búsquedas estéticas más densas y posibilitando el desarrollo de las obras vocales que incrementan su densidad armónica y rítmica gracias a las propuestas instrumentales (aunque no a su nivel).

Por su parte la NMIAC es ante todo una propuesta académica basada en el lenguaje musical andino que incluye fusiones con otros lenguajes urbanos, se toman todos los desarrollos musicales que ha tenido la música andina a través del tiempo y que los músicos académicos en parte han rescatado por medio de la investigación, esto se fusiona con los sonidos urbanos y la música clásica y contemporánea que también los músicos han explorado y estudiado a profundidad y que al ser interpretados en los ritmos e instrumentos andinos suenan poco comunes, empero, son búsquedas vanguardistas y abstractas (por ser instrumentales) que se piensan para sí mismos, cuya tendencia principal es jugar con el ritmo y las reglas armónicas y con la superposición de diferentes géneros musicales, con lo cual se independizan totalmente del oyente común que tal producto le resulta desconocido, sin que haya en el medio miradas menos densas; pues su difusión y enseñanza se ha recluso a las academias, se margina también la comunicación cara a cara con el público y la interacción social con las personas, porque no reviste importancia dentro de la concepción artística de la NMIAC cuyo objetivo central es más su enseñanza en academias. Sin embargo, más que la enseñanza de los viejos a los jóvenes el aprendizaje se trata de una relación recíproca donde los mayores también aprenden de los jóvenes (Miñana, 2009) y más que un proceso vertical es más fructífera la participación en ambientes musicales que incentiven las habilidades individuales, para ello es importante que la música esté en el entorno, que sea algo colectivo que se siente y no algo que se transmite en instituciones, lo que propicia los futuros aportes a la música.

Al respecto, ya las tensiones entre las viejas y las nuevas propuestas han disminuido ya que ellas se generan a causa del malestar de las viejas generaciones que en algunas ocasiones no encuentran en la NMIAC una continuidad con la tradición cantada y popular de la que hacían parte, la NMIAC posee mayor relación con las propuestas instrumentales que en épocas anteriores se escuchaban en menor medida, sin embargo, la NMIAC se ha posicionado como la propuesta principal de la música andina, es la que más se exhibe por medio de nuevas composiciones (es decir, pese a que se siguen exhibiendo otras propuestas, ante todo son nuevas interpretaciones de canciones viejas), ya no por iniciativas populares sino por búsquedas académicas de personas interesadas en validar la música tradicional en espacios académicos a través de diálogos con otras músicas. El hecho de alterar los cánones establecidos se ha tornado en algo intrínseco a esta música así como la variación escénica, todo ello la ha recluso a academias y festivales de participación reducida, en la medida en que su aprobación la llevan a cabo pares académicos y no el gusto de los oyentes, tal situación es la que en parte ha reducido las tensiones en torno a la NMIAC, pues ahora las discusiones son críticas académicas y no meros gustos comunes, dando un pronunciado énfasis a la teoría de la composición de la música clásica y las músicas contemporáneas, así como recogiendo técnicas interpretativas características de cada ritmo; la conexión y comunicación con las personas

se ha desplazado de los intereses de los músicos. Esto en parte se debe a que se hereda la idea de trascendencia propia de la academia europea clásica en la cual la música está por encima de los actores sociales que proveen sentido a la obra, por el contrario, quizá la característica principal de la música popular es precisamente que su permanencia a través del tiempo, su trascendencia, depende de su conexión social, de su entendimiento entre un grupo amplio de personas (Arenas, 2010).

Cuando los académicos se acercaron a estudiar y documentar las músicas nacionales buscaban autenticidad en las propuestas, incluso originalidad, pretendían retratar la “esencia” nacional en estas expresiones, se aferraban a las formas más tradicionales sin tener en cuenta las nuevas interpretaciones y propuestas que emergían en diferentes lugares, toda vez que se consideraban desprovistas de autenticidad, lo que en realidad estaba dando cuenta de un estudio descontextualizado y demasiado rígido de la música, alejado de los cambios sociales. Las nuevas tendencias de lo tradicional en rigor estaban dando cuenta de las identidades emergentes en el país, de las necesidades de las generaciones jóvenes, de las influencias sonoras que estaban llegando y que iban a la par con expansiones urbanas, desarrollos tecnológicos y por tanto mayor flujo de información, lo que traía a colación entrecruzamientos y diálogos más evidentes y constantes. Si bien es cierto que hay músicas con mayor arraigo y permanencia en el país, esto no valida considerar como falsas y ficticias las expresiones locales que toman influencias externas y que incluso en ocasiones tratan de renovar las músicas tradicionales a partir de estos elementos, ya que son apropiaciones que responden a necesidades locales.

En este contexto es importante la NMIAC ya que aportó nuevas miradas a la tradición desde la academia y desde los gustos urbanos, rompió esquemas folcloristas en el análisis de la música y de la tradición, ilustró cómo brindar nuevos escenarios y panoramas a esta música a través de la elevación técnica, tímbrica y armónica desde la misma investigación biográfica, documental y etnográfica y desde la inclusión de nuevos instrumentos, retomó todos estos elementos para continuar una herencia de virtuosismo en la música andina que incentivó a jóvenes músicos de academias para que no solo estudiaran repertorio e instrumentos clásicos sino también exploraran los lenguajes sonoros andinos, propósito que en verdad se ha logrado. Es decir, el hecho de dejar de cargar con la representación nacionalista amplió las influencias sonoras de la música andina y reformó su concepción estética, lo que se tradujo en ampliación de formatos y búsquedas personales que asumían mayores riesgos pero, a la par, la sustrajo del goce popular y la ancló en la academia.

Pese a la mayor autonomía estética el otro efecto que se ha conseguido es la pérdida del carácter popular, la vivencia de esta música alejada de públicos comunes, ya no es un

producto comunitario y colectivo que representa a grupos sociales, es un movimiento que busca validación académica y posicionamiento en estas instituciones elitizadas, razones por las cuales es poco difundida y no se cultiva popularmente. Debido a esta pérdida de referentes comunes y de reducción de la comunicación se pierde la eficacia de la puesta en escena, pues el performance es una ocasión para la exhibición de destrezas grupales e individuales y es ocasión para la flexibilización de pautas de ejecución e incluso de improvisación; cada interpretación aporta nuevas miradas de la música, le procura un nuevo contenido, sin embargo, si el oyente no identifica estos elementos, tal propósito resulta infructuoso, pues sin códigos culturales comunes los mensajes transmitidos quedan sin receptores, mucha gente no tendrá expectativas semánticas con dicha música ya que además la música andina ha desaparecido de la memoria colectiva de gran parte de las nuevas generaciones, factor clave para entender a la NMIAC.

La academia, lo popular y lo comercial

Como ya se ha reseñado en el capítulo 2, lo popular no equivale a lo comercial, el primer término se refiere a un capital cultural común que es inteligible para un grupo amplio de personas, de manera que es altamente difundido y apropiado, tiene una alta reproductibilidad porque la gente se siente altamente identificada con ella, esta situación la lleva a ser difundida por la industria cultural, que le da una mayor proyección y difusión, sin embargo dicha institución tiene como fin principal una producción comercial, la conversión de esta música en mercancía por encima de las narraciones de la cotidianidad de las personas, incluso se enfoca muchas veces en la imagen de los artistas, con lo que la autenticidad de la música popular puede entrar a ser cuestionada, pues en ocasiones se suprime la denuncia y la crítica social y se permutan por mensajes más ligeros que lleguen de manera masiva. Lo popular tiene relación con lo comercial pero para permanecer como popular el artista debe tener una autonomía estética con respecto a los intereses comerciales, debe seguir experimentando sonoramente y narrando la experiencia de las personas desde diferentes ángulos, trayendo a colación los fluctuantes ámbitos de la vida de manera que valor musical y valor comercial no sean equivalentes.

El auge de una industria masiva a principios del S.XX desdibujó considerablemente las fronteras entre “baja” y “alta” cultura, así como entre arte y comercio, también aquella entre lo sagrado y lo profano (Frith, 1996), por ello las músicas que se expandieron más allá de su lugar de origen ampliaron su territorio simbólico, es decir, su significado fue modificado según cada grupo, acorde a sus necesidades e intereses, lo cual condujo a que en muchas ocasiones música de la clase baja fuera apropiada por la clase media y alta pero desprendiéndola de aspectos no gratos para su gusto, dándole a la música popular

un carácter transgresivo (por cultivar una música considerada de poco valor) y a la vez reaccionario (por llevar a cabo depuraciones estéticas de aspectos indeseados) (Frith, 1996) –fenómeno aplicable para el caso de la música andina.

Por una desconexión con el público la NMIAC no llega a la difusión comercial y tampoco puede ser popular, contrastando con lo que ha sido el desarrollo de la música andina que en principio era música popular que mantenía diálogos con la academia y marginalmente se hacían versiones académicas de temas populares, luego con el desarrollo de los medios masivos en el S.XX se masifica, pasa de un contexto folclórico donde las esferas sonoras estaban más distantes unas de otras a una difusión de la música andina no conocida antes, sin embargo, por aún cargar con el sesgo nacionalista se masificaban aquellas propuestas en donde se podían reflejar los intereses de las élites, aquellos sonidos con mayores huellas de la academia clásica europea que sirvieran de representación nacionalista, dentro de esta la música instrumental contó con gran apoyo, lo que sirvió para el desarrollo de la música vocal que fue la que se masificó a mediados de siglo. Este fenómeno implicó un desconocimiento de otras expresiones andinas por no cargar con la “esencia de la nación”, es decir, se expandieron determinadas maneras de tocar y escuchar la música por sobre otras, pese a lo cual aquella música andina oficial logró una amplia conexión y apropiación social y cultural entre variados sectores del país, era cultivada en mayor medida popularmente con influencias de la academia (aunque el interés de los académicos en esta música era minoritario ya que la academia en el país se ha caracterizado por reproducir los esquemas estéticos de la burguesía europea) mientras aquellas otras expresiones musicales de la región andina y demás regiones permanecían en sus lugares de origen o difundándose a menor escala y de manera paulatina.

Tal época “dorada” de la música andina tuvo sus albores en la década del 30 del S.XX y su ocaso en los 70, cuando la música festiva comenzó a ser la de los litorales y sería también la que llevaría la imagen de Colombia al exterior, por su parte la música andina empezó a ser posesión exclusiva de la academia, su renovación se agenciaría por músicos académicos de manera marginal, ya que no entró a ser parte de la formación de los conservatorios (salvo algunas escuelas populares, muchas de las cuales han desaparecido), son búsquedas particulares aisladas de la academia que no cuentan con mucho apoyo y reconocimiento en dichos recintos. Las demás músicas andinas permanecen en algunos pocos lugares y en el recuerdo de algunas generaciones, material de concursos de música andina, eventos que suelen denominarse festivales pero que no tienen tal naturaleza participativa sino ante todo competitiva y que gran parte de los sectores del país desconoce, además de que no se involucra directamente al público, allí se exhiben las viejas propuestas y las nuevas, que son ante todo productos académicos, dichos choques generacionales y estéticos son los que generan polémica.

A causa de su reclusión en academias ya no hay apoyo de medios masivos de comunicación, tan solo algunas emisoras privadas y públicas presentan esporádicamente a la NMIAC pero como vanguardias académicas, de manera que quienes no estén en estos círculos difícilmente tendrán acceso a esta música y en tal caso, resultará en algo muy complicado de interpretar, debido a que será algo inusitado en parte porque esta música no se enseña en el país, así como tampoco la tradición académica, pese a que la NMIAC abrió espacio a una mayor experimentación y diversidad de formatos, a una mayor complejidad, no logra conectar con los sectores del país. Quienes hacen parte de dicha corriente artística escucharon la música andina por un ambiente familiar en el que ella aún era popular y esto los llevó a escucharla más a fondo e investigar las versiones de académicos y así continuaron por esta línea basándose en lo popular, haciendo música académica urbana, narran la identidad múltiple de la ciudad, la variedad de sonoridades y de dinámicas que se viven allí, dan cuenta de los elementos globales a los que se tienen acceso en la ciudad, a expresiones culturales que llegan desde el exterior, cuenta cómo las nuevas generaciones tienen gustos diversos y cómo una música es escuchada en variados contextos y no pertenece a un solo lugar sino que es territorializada por cada exponente nuevo, con lo cual la música deja de pertenecer exclusivamente a su lugar de origen y empieza a pertenecer también a la memoria de quienes la escuchan e incluso narran su propia experiencia por medio de esta. Por lo cual la ciudad es un espacio de fusión por excelencia entre lo global y lo local, también cristaliza el hecho de que los gustos van cambiando a lo largo de la vida de cada persona (Cifuentes, 2009; Esquivel, 2009).

A pesar de la influencia externa siempre se trata de buscar un producto que remite a una idea de lo local, de lo andino colombiano y en ocasiones de lo latinoamericano, pero que sopesa un poco los elementos externos y contrarreste los procesos homogeneizadores que pueden suceder a través de las músicas globales y los *mass media*, por medio de una renovación sonora narra los procesos de cambios culturales y la situación de los grupos sociales aunque poniendo también el pasado en un escenario contemporáneo, se territorializa esta música en la ciudad por medio de lo tradicional, se persigue una identidad local ubicándola en contextos actuales. Por otra parte, ya escasamente remite a un ámbito rural porque la renovación de la música andina se gesta desde las urbes en lenguajes musicales que no suena en el ámbito rural y lo poco de rural que conserva a través de los instrumentos tradicionales evoca tiempos pretéritos, la actualidad del campo no está incluida en esta música en parte por no tener mucha crítica social y por no ser música festiva, además de que en el campo la NMIAC es poco conocida.

De manera que resulta muy complicado que produzca emotividad y sentimientos comunes a las personas porque la narración de la NMIAC es muy abstracta, un lenguaje instrumental académico elaborado sin propuestas populares en el medio, que contengan

letras (son muy escasas las letras que narren la actualidad del país) que acerquen a los oyentes a las propuestas instrumentales (que son productos especializados), que toquen temas políticos como el desplazamiento y la migración, la pobreza, la violencia o de la existencia humana como el romance, los conflictos, la amistad, entre otros, pero narrados desde su vivencia actual, aspectos que pueden ser referenciados desde lo instrumental pero cuando guarda relación con propuestas cantadas, cuando su música remite a las propuestas cantadas, es inteligible por medio de ellas, de manera que el oyente le otorgue un significado a través de un código cultural o por lo menos de una condición y un lugar en común. De hecho algunos representantes de la NMIAC revelan las semejanzas de los ritmos andinos colombianos con otros ritmos latinoamericanos, se señalan los aspectos en común para expandir el rango de acción de su obra fuera del país, buscando despertar en el oyente referentes conocidos a través de la similitud entre las músicas, sin embargo, también encuentra dificultades semejantes por su carácter académico, si bien en menor medida, ya que en otros países las músicas tradicionales han gozado de mayor difusión y algunas se siguen cultivando popularmente, por lo que exhiben gran eclecticismo y flexibilidad en sus propuestas, captándose más diáfano el mensaje transmitido por la NMIAC.

La música andina narraba las vivencias en el campo y en menor medida en la ciudad, también remitía a una idea de nación, de ser colombiano, si bien se cerraba a otras sonoridades globales y de otras regiones, tocaba temas muy variados que le posibilitaba ser escuchada y vivida en variados contextos, desde los más festivos hasta otros más íntimos, ambientes transversales a muchos lugares, de allí su pronunciada expansión. Mientras los temas actuales del campo y la ciudad son evocados por música como el hip-hop, el rock, el pop y fusiones con músicas globales y regionales (ante todo del Caribe y el Pacífico), también narran la condición humana, aunque tales temas también se evocan por música más comercial que en gran cantidad de ocasiones se torna monotemática y repetitiva, pero debido a su carácter festivo y a ser música con letra logra conexión social y su mensaje llega fácilmente a las personas. La NMIAC no genera vínculos con estas nuevas propuestas urbanas, con lo que no toma parte en enunciar las circunstancias locales de una forma clara, no se ven las propuestas populares urbanas que incluyen letras y flexibilización de formatos, lo que a la inversa, lleva a que las propuestas urbanas populares no incluyan los formatos y sonoridades de la NMIAC a causa de ser una posesión académica.

Un aspecto que restringe su apropiación popular es la depuración de sus elementos festivos, lo que también aumenta la brecha con el público, aunque esto puede aumentar la concentración del oyente en la interpretación musical y agregar elementos sonoros más sutiles (tales como el juego tímbrico) también lo puede desgastar más fácilmente debido a

su densidad, además de que limita los momentos y los espacios donde la música se escucha, ya que la música festiva y de ocio presenta mayor tiempo de escucha entre las personas. Al respecto, es muy dicente la supresión de la danza y el baile en la NMIAC, aspectos que fueron característicos de los ritmos nacionales debido a que eran simultáneamente música y danza y difícilmente era lícito concebirllos de forma independiente, rasgos que conservan aún muchas músicas tradicionales del país. De hecho la danza es una expresión que permite apreciar en gran medida el mestizaje cultural, por ejemplo, en la época de conquista “el quiebre de cintura” de origen africano era considerado transgresivo para la cultura europea y se asociaba a la sexualidad, esta última poseía los “bailes de pareja”, que no existían en África, durante este periodo se mezclan dichos elementos para formar la “danza de dos” (en la cual las parejas bailan cara a cara sin tocarse) que fue central para el desarrollo de las danzas nacionales posteriores que seguirían recibiendo el influjo de las nuevas danzas europeas como el polka y la contradanza -y posiblemente de bailes indígenas (Chasteen, 2004).

Todo esto fue muy importante para la consolidación de identidades regionales que posteriormente fueron manipuladas por las élites mestizas, la música no fue el único recurso de identificación de las élites criollas para crear una identidad mestiza nacional, fueron igualmente importantes los bailes correspondientes a cada ritmo específico, que también se transformaron mediante procesos de depuración. El baile permitió transgredir fronteras políticas, pues algunos bailes facilitaban la interacción entre negros y blancos, entre sectores esclavizados y sus patrones, eventos que borraban temporalmente las fronteras y permitían un acercamiento normalmente no permitido (Chasteen, 2004), lo que conllevaba al intercambio de saberes artísticos y de normas de comportamiento que alteraba la estructura de ambas partes.

Emisoras “culturales” y políticas públicas y culturales

Dos factores que influyen en la escasa difusión de la NMIAC son su carácter académicos-abstracto y el hecho de que la enseñanza musical se encuentre altamente restringida a espacios privados y unos pocos públicos, de los cuales su gran mayoría son ortodoxos en su concepción de la música y siguen reproduciendo una visión eurocéntrica de la música, lo que deja como resultado la difusión en unas pocas emisoras “culturales” que no cuentan con muchos oyentes, son instituciones en las que se muestra música que no tiene representación en la industria musical, que difícilmente pasarían otros medios masivos de comunicación, es decir, cuentan con muy poco público bien por resultar exótico,

transgresivo o muy especializado, se difunde música que de lo contrario no tendría espacio “al aire” y sería aún más difícil conocer, empero sigue siendo un porcentaje muy reducido debido a la gran cantidad de propuestas que las emisoras deben transmitir y a las barreras jurídicas y comerciales que enfrentan y que no tienen los recursos para superar (Londoño Y Medina, 2012).

La NMIAC tiene este como uno de sus principales medios de comunicación y difusión, además de una discografía accesible en internet o en tiendas, aunque esta última opción no representa una fuente considerable de oyentes, ni de ventas, incluso resulta muy sacrificada la consecución de tal proyecto para los músicos (casi siempre se fabrica el proyecto con recursos personales), lo despliegan con el interés de consolidar cada trabajo y de tener un producto acabado y de dar cuenta de una trayectoria, los músicos de la NMIAC no viven exclusivamente de su trabajo con sus grupos musicales, sino que llevan a cabo actividades más estables, tales como la docencia. Las emisoras realizan su misión de difundir la información y dar a conocer las diversas expresiones culturales (aunque en algunas aún exista reticencia hacia la NMIAC, se experimenta la tensión tradicional-contemporáneo), lo que implica una conexión entre el pasado y el presente, entre las nuevas y las viejas generaciones, dar cuenta de la diversidad, lo que termina siendo una visibilización de las identidades múltiples de las regiones, sus procesos de consenso y disenso entre los grupos, sin embargo, con respecto a la NMIAC sigue siendo un espacio muy limitado y además del apoyo de diferentes entidades es útil cuestionarse sobre la conexión y pertinencia de las obras con la situación y el contexto de las personas.

Por otra parte el apoyo estatal se reduce a unas pocas instituciones que más que una promoción y apoyo directo realiza convocatorias y modestas y esporádicas invitaciones, de todas formas, el apoyo reside ante todo en los oyentes más que en instituciones, lo que mantiene viva una música es gente dispuesta a escucharla e interpretarla, oyentes que también pueden ser intérpretes y compositores. De hecho resulta paradójico actualmente que las políticas culturales agenciadas estatalmente promuevan la diversidad cultural y las expresiones artísticas, ya que este organismo es el que las ha descuidado y marginado a través del tiempo, muchas veces tales medidas derivan en discursos vacíos para camuflar lo que en realidad sucede: el estado incentiva estas prácticas como soluciones a las problemáticas políticas del país, pero es un impulso que no cuenta con un apoyo efectivo y eficaz (de hecho son falencias estatales), lo que lleva a que se estén cediendo las responsabilidades estatales a las comunidades y a personas naturales (Birenbaum, 2009; Blanco, 2009; Blanco, 2013), es decir, se valida el neoliberalismo porque las acciones estatales se dejan a merced de las dinámicas del mercado, se plantean reconciliaciones incentivando la acción individual pero eludiendo los conflictos y el papel de las políticas estatales en su solución. A través del reconocimiento de las

identidades múltiples existentes en el país se aprovecha para esconder las relaciones asimétricas entre los grupos, es en este sentido que las políticas culturales aplican el multiculturalismo para esconder los conflictos y las relaciones de dominación, se enuncian las identidades pero no se aluden a las consecuencias de su interacción dentro de las condiciones nacionales.

En este sentido es que los actores hegemónicos como sectores políticos determinados llevan a cabo campañas mediáticas para direccionar expresiones artísticas de acuerdo a sus intereses, para darles una apariencia distinta y así dar cuenta de una identidad diferente a la que originalmente se evoca a través de dichas expresiones, se enfocan y resaltan a conveniencia los aspectos que son útiles a tales propósitos pero se ocultan aquellos que no lo son o que van en contra de los intereses hegemónicos. Por ejemplo se excluyen contenidos políticos y críticos que buscan denunciar y reflexionar acerca de una situación dada y se permutan por otras más lúdicas y distractivas que sean manejadas más fácilmente y no creen conflicto y disenso, que no enfatizan en cuestionar la realidad (Blanco, 2009) o que incluso desvíen la atención de las personas con respecto a alguna problemática, creando así un efecto alienante que favorece ambiciones personales, ya que no se resuelven ni atienden los problemas sino que se dirige la atención a otro ambiente para dispersar cualquier opinión.

La NMIAC es un capital cultural que ha dejado de ser colectivo y popular, en parte por ello no se asume como folclor y no se viven esta clase de tensiones, por lo cual es difícil pensar en medidas proteccionistas ahora que toma relevancia el concepto de “patrimonio inmaterial” de la UNESCO, no hay un interés en preservar esta música de vicisitudes políticas, no se da la preocupación de una eventual desaparición por influencia de otras esferas sonoras, ya que al anclarse en las academias y al estar precedidas por propuestas transgresivas y vanguardistas las posiciones más conservadoras se han diezmado, aunque existe una conciencia de estudiarse a fondo esta música, sus técnicas de ejecución y sus instrumentos. Debido al predominio de esta música en las academias, más que pensarse como conservación a influencias externas, su consideración como patrimonio derivaría ante todo en políticas de apoyo a difusión y enseñanza, teniendo como pilar la academia, que paulatinamente se ha posicionado como la principal vigía de esta música, respondiendo a esa definición patrimonial como algo “tradicional, contemporáneo y vivo” (Blanco, 2013), es un incentivo para darle fuerza a una práctica cultural, empero, lo que no queda claro es hasta qué punto se tratará de una imposición o de programas que respondan a las necesidades locales, pues pese a la ampliación de formatos en la NMIAC aún es complicado pensar en propuestas que incluyan elementos más populares, con búsquedas estéticas no tan dirigidas por los parámetros académicos y de sonoridades de

cámara sino incluso incluyendo en mayor medida la parte vocal, con su extensa variedad dentro de la música urbana, así como la superposición con músicas de otras regiones.

Es decir, las medidas de concientización pueden dar apoyo a la NMIAC en su difusión pero difícilmente será una música apropiada socialmente si se enseña tan solo a través de la academia y no incentiva su ampliación a otras esferas sonoras, a las búsquedas de músicos populares, proceso que cumpliría una verdadera función identitaria, haciendo participar a diversas personas, porque de lo contrario se daría una imposición y una exclusión entre lo que es y no es música andina, entre lo que es y no es patrimonio, tal como se hizo en el pasado. De ser así lo local no estaría representando a los grupos del país y así su carácter nacional se torna escaso y poco estructurado, ya que llega a ser música de y para músicos.

En este sentido la historia puede repetirse y asemejarse a la situación que se produjo con la acción de los folcloristas, pues por una concepción apocalíptica de lo local y lo propio se desplegaron medidas que anquilosaban las expresiones culturales, derivándose en tipologías invariables que dejaban pocas posibilidades para la renovación, es decir, el riesgo reside en concebir los géneros como taxonomías invariables y dar validez solo a las músicas oficiales sin dar cabida a miradas distintas surgidas en contextos más amplios, volver a excluir la diversidad. Pese a que es necesario estudiar cada música y ello es imprescindible para proponer nuevas miradas, esto no debe implicar imposición, labor que es factible debido a los términos amplios estipulados por la UNESCO, que por una parte se deben a propósitos de inclusión pero por otro deja margen a múltiples interpretaciones y con ello a manejos de poder de acuerdo a intereses de sectores específicos, así la mejor medida de protección es la reivindicación de esta música mediante la práctica. El contexto actual en el que se desenvuelve la NMIAC no está exento de tensiones entre lo global y lo local, entre el sonido propio y la actualidad con respecto a nuevas corrientes musicales, sus búsquedas para tomar fuerza necesitan estar trayendo el pasado a colación, traen la herencia musical al presente y le da concreción desde los individuos, sin embargo, dentro de las tensiones no estaría el público sino los pares académicos.

Las políticas públicas tratan de solventar alguna problemática o vacío social existente, pero su eficacia y coherencia depende de la participación ciudadana, ya que si exclusivamente son medidas de órganos de poder que no involucran a las personas, se torna en procedimientos sin sentido y carentes de legitimidad, pues se está excluyendo a los involucrados en la problemática, con lo cual no es una acción mancomunada y dialogada sino un mero discurso impositivo sin relevancia práctica que deja ocasión a manejos particulares. De forma tal que pese a tener la capacidad de solucionar una situación adversa y por lo tanto responder a necesidades locales, el resultado y

pertinencia de las políticas públicas depende tanto de la responsabilidad estatal como de la organización política de los grupos para su incidencia en la construcción y aplicación de estas medidas (Medina Y Londoño, 2012).

Con todo esto, se debe guardar en el presente un equilibrio entre el pasado y el futuro, esto es, no invocar un pasado descontextualizado, ni reproducirlo mecánicamente, pero tampoco estar tratando siempre de innovar, precisamente la mayoría de las veces la innovación viene sin que se tenga tal pretensión, estudiando el pasado para releerlo en las circunstancias actuales como hacen los músicos de la NMIAC, el aspecto que aún no se ha fortalecido es la conexión y la apropiación cultural de este capital, que obliga a repensar el producto sonoro y las concepciones estéticas así como los programas de extensión a las personas, para que sea algo colectivo y pertinente, que se cultive desde el gusto y no desde el adoctrinamiento, pues el expandirse más allá de espacios académicos aumentaría públicos nacionales como internacionales. Para ello es pertinente dejar de crear jerarquías entre las músicas desde las academias y también erradicar el desprecio por prácticas cotidianas e incluso laborales (tales como la “chisga”), pues éstas ayudan también a la formación musical y crean conciencia de la importancia de los oyentes comunes y de las dinámicas extracurriculares en torno a la música, muestran al músico como se está desarrollando este arte en entornos más lúdicos y menos provistos de carga evaluativa, evidencia las necesidades expresivas de las personas y, por otra parte, esclarece el funcionamiento de los circuitos comerciales y las implicaciones de la conversión de la música en mercancía.

Bibliografía:

Barnow, E. & Kirkland, C. Entertainment. (1992). En R. Bauman (Ed), *Folklore, Cultural Performances, and Popular entertainments: A communications-centered handbook* (pp. 29-40). New York Oxford: Oxford University Press

Bauman, R. (1992). *Folklore, Cultural Performances, and Popular entertainments: A communications-centered handbook*. New York Oxford: Oxford University Press.

Bauman, R. Folklore. (1992). En Bauman R. Bauman (Ed), *Folklore, Cultural Performances, and Popular entertainments: A communications-centered handbook* (pp. 29-40). New York Oxford: Oxford University Press.

Bauman, R. Genre. (1992). En Bauman R. Bauman (Ed), *Folklore, Cultural Performances, and Popular entertainments: A communications-centered handbook* (pp. 29-40). New York Oxford: Oxford University Press.

Bauman, R. Performance. (1992). En Bauman R. Bauman (Ed), *Folklore, Cultural Performances, and Popular entertainments: A communications-centered handbook* (pp. 29-40). New York Oxford: Oxford University Press.

Béhague, G. Music Performance. (1992). En Bauman R. Bauman (Ed), *Folklore, Cultural Performances, and Popular entertainments: A communications-centered handbook* (pp. 172-178). New York Oxford: Oxford University Press.

Bechara, F. (2008). *Propuesta interpretativa sobre las suites colombianas para guitarra de Gentil Montaña*. Medellín, Colombia, Universidad de Antioquia.

Bermúdez, Egberto. La música campesina y popular en Colombia: 1880-1930. (1996). *Gaceta* (32-33), 113-120.

Bernal, Manuel. (2004). De el bambuco a los bambucos. Asociación internacional para el estudio de la música popular. Anais Rio de Janeiro.

Beverley, S. Festival. (1992). En Bauman R. Bauman (Ed), *Folklore, Cultural Performances, and Popular entertainments: A communications-centered handbook* (pp. 86-91). New York Oxford: Oxford University Press.

Birenbaum, M. (2009). Música afropacífica y autenticidad identitaria en la época de la etnodiversidad. En: Pardo, Mauricio (Ed.), *Música y Sociedad en Colombia: traslaciones, legitimaciones e identificaciones* (pp. 155-169). Bogotá: Editorial Universidad del Rosario.

Blacking, John. Ethnomusicology. (1992). En Bauman R. Bauman (Ed), *Folklore, Cultural Performances, and Popular entertainments: A communications-centered handbook* (pp. 86-91). New York Oxford: Oxford University Press.

Blacking, John. (2010). Hay música en el hombre? Alianza Editorial, S. A., Madrid.

Blanco, Arboleda Darío (2009). "De melancólicos a rumberos... de los Andes a la costa. La identidad colombiana y la música caribeña". En: *Boletín de Antropología Universidad de Antioquia*, Vol. 23 No 40, pp. 102-128.

Blanco, D. (Octubre, 2013). El folclor y el patrimonio frente a la hibridación y la globalización en la música colombiana. Tensiones tradicionalistas vs modernizadoras: políticas culturales, poder e identidad. *Boletín de Antropología*, 28 (45), 180-211.

Botero, C. & Ochoa, A. (2009). Pensar los géneros musicales desde las nuevas prácticas de intercambio sonoro. *A contratiempo*, 13.

Bourdieu, P. (1990). *Sociología y Cultura*. México D.F: Grijalbo.

Briggs, A. Culture. (1992). En R. Bauman (Ed), *Folklore, Cultural Performances, and Popular entertainments: A communications-centered handbook* (pp. 29-40). New York Oxford: Oxford University Press.

Cardona, J. (2005). En el espíritu popular colombiano: Propuesta interpretativa de la música colombiana escrita para guitarra. Medellín: Universidad de Antioquia.

Carrasquilla, D. (2009). Entre las tradiciones de la tierra y los sonidos industrializados. Músicas tradicionales e industrias culturales en el Caribe colombiano. En: Pardo, Mauricio (Ed.), *Música y Sociedad en Colombia: traslaciones, legitimaciones e identificaciones* (pp. 155-169). Bogotá: Editorial Universidad del Rosario.

Carvalho de, J. (1996). Hacia una etnografía de la sensibilidad musical contemporánea. *Cuadernos de música iberoamericana*, 1, 253-272.

Carvalho de, J.(2003). World Music, ¿El folklore de la globalización? (2003). En *Trans*, 7.

Chamorro, Jorge Arturo. Contribuciones teóricas y metodológicas de la etnomusicología latinoamericana.

Chasteen, J. (2004). *National rhythms, african roots : The Deep History of Latin American popular dance*. Albuquerque: University of New Mexico.

Cifuentes, A. (2009). Identidad, comunidades y prácticas de la chirimía chocona en Bogotá. En: Pardo, Mauricio (Ed.), *Música y Sociedad en Colombia: traslaciones, legitimaciones e identificaciones* (pp. 252-268). Bogotá: Editorial Universidad del Rosario.

El Nuevo sabor del Mono Núñez (2001). *Cambio* 16, 5(416), 118-120.

Esquivel, David. (2009). *La Nueva música colombiana: Identidad, Nación e Industria cultural*. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.

Frith, S. (1996). *Performing on the value of popular music rites*. Cambridge: Harvard University Press.

García Canclini, N. (1990). Introducción: La Sociología de la cultura en Pierre Bourdieu. En P. Bourdieu *"Sociología y Cultura"* pp. (5-40). México D.F: Grijalbo.

Goubert, B. (2009). La "chisga musical": Avatares de una práctica musical en Bogotá. En: Pardo, Mauricio (Ed.), *Música y Sociedad en Colombia: traslaciones, legitimaciones e identificaciones* (pp. 252-268). Bogotá: Editorial Universidad del Rosario.

Henri, G. Music Performance. (1992). En Bauman R. Bauman (Ed), *Folklore, Cultural Performances, and Popular entertainments: A communications-centered handbook* (pp. 86-91). New York Oxford: Oxford University Press.

Hernández Salgar, Oscar. (2011). De los Andes al Caribe: semiosis y noo-política en las músicas "nacionales" colombianas. Recuperado de [http://www.academia.edu/907529/De los Andes al Caribe. Semiosis y noo-pol%C3%ADtica en las m%C3%BAsicas nacionales colombianas](http://www.academia.edu/907529/De_los_Andes_al_Caribe_Semiosis_y_noo-pol%C3%ADtica_en_las_m%C3%BAsicas_nacionales_colombianas)

León, L. (1993). Música de la zona andina colombiana: panorama actual. *Universitas Humanística*, 22(38), 47-50.

Londoño Fernández, M. Y Medina Pérez, G. (2012). Patrimonio musical, diversidad cultural y radiodifusión de interés público. *Boletín de Antropología*, 26(43), 105-123.

Miñana, Carlos. (2000). Entre el folklore y la etnomusicología. 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia. *A Contratiempo. Revista de música en la cultura*, 11, 36-49.

Miñana, Carlos. (1997). Los caminos del bambuco en el siglo XIX. *A Contratiempo. Revista de música en la cultura*, 9, 7-11.

Miñana, Carlos. (2009). Relaciones intergeneracionales y aprendizaje musical en el sur de los andes colombianos ¿Socialización y transmisión cultural? En: Pardo, Mauricio (Ed.),

Música y Sociedad en Colombia: traslaciones, legitimaciones e identificaciones (pp. 217-231). Bogotá: Editorial Universidad del Rosario.

Myers, H. (2001). Etnomusicología En F. Cruces, *Las culturas musicales: Lecturas de Etnomusicología*. Madrid: Editorial Trotta, S.A.

Nieves, J. (2009). Tradición versus mercado en la música del Caribe colombiano. En: M. Pardo (Ed.), *Música y Sociedad en Colombia: traslaciones, legitimaciones e identificaciones* (pp. 155-169). Bogotá: Editorial Universidad del Rosario.

Ochoa, A. (2002) El desplazamiento de los discursos de autenticidad: Una mirada desde la música. *Trans* 6.

Pardo, M. (2009). Dimensiones y conocimientos de lo musical. Algunos casos en Colombia. En M. Pardo (Ed.), *Música y Sociedad en Colombia: traslaciones, legitimaciones e identificaciones* (pp. 15-59). Bogotá: Editorial Universidad del Rosario.

Puerta, D. (1986). En busca de las raíces de la música andina colombiana. *Banco de la República*. Bogotá.

Sánchez Mejía, H. (2009). De bundes, cumbiambas y merengues vallenatos: fusiones, cambios y permanencias en la música y danzas en el Magdalena Grande, 1750-1970. En: M. Pardo (Ed.), *Música y Sociedad en Colombia: traslaciones, legitimaciones e identificaciones* (pp. 155-169). Bogotá: Editorial Universidad del Rosario.

Starkey, D. (1992). Interaction, Face-to-Face. En Bauman R. Bauman (Ed), *Folklore, Cultural Performances, and Popular entertainments: A communications-centered handbook* (pp. 29-40). New York Oxford: Oxford University Press.

Stoeltje, B. Festival. (1992). En Bauman R. Bauman (Ed), *Folklore, Cultural Performances, and Popular entertainments: A communications-centered handbook* (pp. 86-91). New York Oxford: Oxford University Press.

Titon, J. (1992). Music, Folk and Tradicional. En Bauman R. Bauman (Ed), *Folklore, Cultural Performances, and Popular entertainments: A communications-centered handbook* (pp. 167-171). New York Oxford: Oxford University Press.

Vila, Pablo. (1996). Identidades narrativas y músicas. Una primera propuesta para entender sus relaciones. *Trans* (2).

Yepes, Gustavo (1996). La música de la región andina y su supervivencia. *Texto y Contexto*, 29, 64. 80.

Blogs: Consultados en 2014

Arenas, E. (2007, 15 de Diciembre). Todo lo que usted quiso saber sobre Palos y Cuerdas y su trabajo "Camaleonte". Recuperado de

<http://eloidoqueseremos.blogspot.com/2007/12/palos-y-cuerdas-camaleonte.html>

¿Música tradicional o de la nueva expresión? Recuperado de

<http://palosycuerdas.com/blog/musica-tradicional-o-de-la-nueva-expresion/>

La música andina colombiana en medio de la globalización. Recuperado de

<http://palosycuerdas.com/blog/la-musica-andina-colombiana-en-medio-de-la-globalizacion/>

Un pasado y un presente de la música colombiana. Recuperado de

<http://palosycuerdas.com/blog/un-pasado-y-un-presente-de-la-musica-colombiana/>

Documentales

Señal Colombia. Ensamble Tríptico en audible.

Biblioteca Virgilio Barco. (2010). Homenaje al maestro Gentil Montaña. Bogotá.

Recuperado de <https://www.youtube.com/playlist?list=PL27C57521E306FEEE>

<https://www.youtube.com/watch?v=U8rkFnkR70E>

Encuesta

En una encuesta aplicada a estudiantes de los departamentos de música de la Universidad EAFIT y de la Universidad de Antioquia para la cual se estableció un plazo de respuesta del 7 de Julio de 2014 al 5 de Agosto de 2014, se obtuvieron los siguientes resultados:

A la pregunta ¿Conoce a la agrupación musical “Ensamble Tríptico”? De 96 respuestas 44 (46,3%) fueron Sí y 51 (53,7 %) fueron No.

A la pregunta ¿Conoce a la agrupación musical “Palos y Cuerdas”? De 96 respuestas 43 (45,3%) fueron Sí y 52 (54,7%) fueron No.

Anexos

Entrevista a Henry Estrada, director de la Emisora Cultural Radio Bolivariana FM, emisora de la Universidad Pontificia Bolivariana.

Esta emisora se fundó en el año 1992 y cuenta con cobertura para toda el área metropolitana, también dispone de una plataforma en internet para la escucha de la emisora de manera virtual.

Henry Estrada (HE)

Alejandro Alzate (AA)

AA: ¿De pronto usted conoce a “Ensamble tríptico”, “Palos y Cuerdas”? ¿O los han difundido por este medio?

HE: No, la discografía que nosotros difundimos es discografía que encontramos en los almacenes, en los almacenes con precio y con factura, no tenemos autorización para pasar otro tipo de material distinto, entonces material que encontramos en el almacén es material que difundimos y tenemos el sustento físico y tenemos la factura de compra; por eso difundimos lo que encontramos en el comercio. Aunque tengamos referencia de algún grupo, de algún conjunto, de algún intérprete, de algún autor y nos lo pasen por otro medio, no lo podemos difundir, por políticas de la universidad.

AA: ¿Y con qué frecuencia se difunde el material andino?

HE: Todos los días, de lunes a domingo, por ejemplo entre las 10 y las 11 de la noche y entre las 5 y las 6 de la mañana, todos los días. Tenemos un programa por ejemplo que se llama “concierto colombiano”, en “concierto colombiano” nos dedicamos mucho a la música del interior y en la música del interior hay una gran cantidad de música andina ehh... eso realmente nos parece muy interesante porque la gente realmente reacciona de manera muy positiva, tenemos otros programas que se llaman: “Notas de Colombia”, “Colombia bailaba así”, o “El panorama del recuerdo”, son programas que documentan, explican, hacen un conversatorio sobre las situaciones que vivían los autores de la música colombiana en sus tiempos y que se relacionan con sus temas musicales. “Colombia bailaba así” por ejemplo, aunque ese si no se refiere a música del interior pero sí a la

música de las costas colombianas, al fin y al cabo la música parrandera es más del litoral, tiene una peculiaridad muy acertada dentro de su elaboración y es que el realizador habla del autor pero él mismo va a veces a consultar con el autor de las canciones, viaja hasta allá lo entrevista y obtiene la música que él quiere regalarle y con eso hace el programa, muy interesante. “Notas de Colombia” es el programa que sí se dedica mucho más a la música andina, a la música del interior y trae aquí el artista, lo pone a tocar, lo pone a cantar y, bueno, utiliza pues ese tipo de material. Y el “Concierto colombiano” es un programa muy expositivo dentro de la discografía porque prácticamente no tiene locución, es un programa dedicado a la música colombiana del interior, lo que es el bambuco, el pasillo, lo que tiene que ver con esa cultura musical del interior colombiano, ehh... sobre todo por el gran acierto de su lírica, de su poesía y de su literatura; es una cuestión muy bonita la que tenemos en ese programa, porque escogemos la música que nos atrae, que nos divierte por la composición de su letra y la mezclamos con música instrumental colombiana, sobre todo lo que tiene que ver con la región antioqueña.

AA: Y digamos ¿Cuál es la proporción de este género de música con respecto a otros géneros que se difunden dentro de esta emisora?

HE: La proporción da, más o menos, da como un 10 %...

AA: ¿Pero es porque, digamos, hay muchos géneros o hay otros mayoritarios?

HE: Eh... porque hay otros más grandes, que difundimos más, la música clásica, el género europeo lo difundimos bastante en nuestro FM por ejemplo. Es que como tenemos que hablar de dos emisoras, nosotros tenemos dos emisoras: una en AM y otra en FM y las programaciones son muy distintas una de otra. Entonces tengo que hablarle de manera genérica para no tocarle particularidades de la una y de la otra porque... ahí sí un poco más complejo.

AA: Me decías que la reacción del público es positiva, digamos en audiencia...

HE: Con la música del interior sí, la música del interior gusta mucho en nuestra región misma, crea una especie de recuerdo en sus mentes. Además me parece muy bello –por gusto personal- escuchar la música antioqueña vieja, de bonita letra, de poesía, una lírica especial a las cinco de la mañana, eso agrada mucho a muchos oyentes y aparte de eso lo tenemos como estrategia también para oyentes del extranjero; a través de los sistemas virtuales tenemos varios oyentes en el extranjero y mucho colombiano en el extranjero que quiere recordar su tierra y pues nos dan muchas gracias por ese espacio de música colombiana. Y precisamente lo tenemos calculado en el sentido de que pasa a las 5 de la mañana, de 5 a 6 de la mañana y la gente en Europa lo está escuchando a veces con 5 horas de diferencia más o menos, 5 de la mañana, 9 de la mañana, más o menos.

AA: ¿Pues el índice de audiencia es qué... alto?

HE: ¡Hombre, la radio es inmedible! No sabríamos decir, es que llegar a públicos europeos no se sabe cuál es la proporción, la única evidencia que hay son los correos electrónicos de la gente: "Vea vivo en Valencia, España y los felicito por el Concierto colombiano de hoy ¡me encantó!"; "Vivo en Roma, Italia y soy antioqueño y me encanta la música colombiana ¡sigan así!". Ese tipo de comentarios nos gratifican. "Soy alemán, tengo una madre colombiana y me encanta esa música colombiana y ustedes la pasan y muy rico el programa", y ese tipo de cosas.

AA: ¿Y entonces el repertorio es como más de música vieja, no difunden música contemporánea?

HE: No, la música contemporánea...

AA: La música contemporánea andina

HE: Sí, le entiendo cuál es la idea. La música contemporánea tiene una cuestión que por ahora no la emitimos con mucho agrado y mucho gusto y es que tiene mucha fusión, está muy fusionada, muy fusionada con el jazz, con el latin-jazz, con un montón de cosas, entonces cuando hablamos de música colombiana la gente en el extranjero no se refiere al latin-jazz y no se refiere a la fusión colombia-jazz. La gente en el extranjero cuando quiere música colombiana se refiere, ante todo, al bambuco, al pasillo, a veces a la guabina, a veces a los litorales, bueno, a la parte llanera, pero no se refiere al latin jazz ni a la combinación jazz-colombia; no le gusta por ejemplo, no tiene reacción positiva y si van a escuchar latin- jazz hay una oferta musical del latin-jazz en el mundo impresionante, que para qué nos hacen otra oferta, dicen ellos. Y, por lo tanto, nosotros emitimos la vieja música colombiana y todavía los intérpretes que hay hoy en música colombiana se tienen discografía, pero de la vieja y eso es muy interesante porque mira que hay un fenómeno de reacción ante eso. Si yo paso por ejemplo, si cambio los bambucos y los pasillos por música del litoral por ejemplo, en un sector donde ya está acostumbrada la gente a escuchar la música del bambuco, del pasillo, inmediatamente reacciona negativamente. Es muy interesante porque uno va haciendo nichos de audiencias, hábitos de oyentes en diferentes sectores.

AA: ¿Se tiene más como un repertorio clásico?

HE: Se tiene un repertorio de la vieja música colombiana.

AA: ¿Pero sí hay una diferencia pues entre regiones, sino que es como música del interior en general?

HE: Eso, música del interior en general lo que nosotros transmitimos y lo que le gusta a nuestra audiencia, cada vez que ensayamos con la nueva música colombiana, no gusta.

AA: Ah bueno. ¿Ya me dijiste como los programas que se hacían, cierto? ¿Son los que me dijiste, cierto?

HE: Sí, esos son.

AA: Bueno, y ¿Expertos sobre el tema traen con frecuencia?

HE: Pues sí, de por sí las personas que hacen los programas son muy expertos, por ejemplo Gustavo Escobar Vélez es quien hace el programa “Panorama del recuerdo” y es un experto, es prácticamente el único.

AA: ¿Gustavo cómo?

HE: Gustavo Escobar Vélez, es un experto y yo creo que es el único que queda de su género, de su rango, de su conocimiento en Antioquia ¡poquitos hay ya como él! Vive la pasión, es un gran coleccionista, es un tratadista, es un musicólogo, es un investigador de música de antaño colombiana y es toda una persona encantadora con ese tema. El periodista Hernando Guzmán, es el que hace “Notas de Colombia”, muy interesante porque él indaga, es tal vez el que más indaga en esa parte de la nueva música... más bien los nuevos intérpretes de la vieja música colombiana aquí en nuestra región y “Colombia bailaba así que lo hace el doctor, el médico Alberto Burgos Herrera que es un gran experto en la música colombiana, músicaailable colombiana. Que da muchas conferencias y que al mismo tiempo es reconocido en el ámbito, además que también es reconocido por haber hecho 8 libros sobre música colombiana.

AA: ¿Entonces digamos que no se hace como un relevo de autores sino que se tiene más bien como una base fija?

HE: Sí, se tiene una base fija que se rota, se repite y de pronto lo único que cambia son sus intérpretes... dependiendo de lo que encontremos en la discografía comercial, porque también eso es otro límite: que vamos a la discografía comercial y casi no hay nada, nos gustaría ver más y hay muy poca. Entonces hemos hecho una colección, de música andina, de música colombiana del interior con las “uñas” prácticamente, con escasos recursos; pero la hemos hecho y en eso nos hemos dedicado.

AA: Ah bueno y ¿Cómo se financia acá la emisora?

HE: Por dos partes, primero pues el presupuesto universitario que es el que nos mantiene y segundo a través de publicidad, las dos emisoras son emisoras comerciales ante el

ministerio. Podemos vender cuñas, de empresas normalmente y le damos a la universidad un 50% de nuestros gastos, le ayudamos con ese presupuesto y el 50% restante es la misma universidad la que paga.

AA: ¿Entonces me decías que en general como la música que más se difunde es la música clásica?

HE: La música clásica en el FM y la música popular latinoamericana en el AM, en general, la hispanohablante en el AM nuestro y en el FM la música clásica, el jazz, las películas, las bandas sonoras y música del mundo, música internacional.

AA: Bueno y digamos para terminar, usted como director ¿Por qué piensa que puede ser importante la difusión de la Nueva música colombiana?

HE: Bueno, la Nueva música colombiana tiene un valor enorme, porque da cuenta de que hay artistas que están ensayando que se están formando para de pronto ser representativos en nuestro mundo. No me gusta el género, no soy amante de los géneros en mayoría que estamos viviendo, que estamos escuchando, no me gusta esa combinación con el jazz, no me gusta la fusión jazz que está haciendo la música colombiana; no me gusta precisamente ese tipo de recorrido pero es válido. Y lo comparto con los oyentes porque los oyentes también reaccionan de igual manera. Me parece que es un ensayo y yo creo que el país al no haber hecho un universalismo de su propia música como lo hizo Europa como lo hizo... como de pronto lo ha hecho Estados Unidos con el jazz. Como no ha universalizado su género musical, entonces se volvió como una música exótica que quiere penetrar al mundo a través de sus esencias que ya están copiadas; no hay originalidad, no hay autenticidad y, por lo tanto, me parece que me quedo con lo viejito que escuché y con las nuevas canciones ¡perdón! Con las nuevas interpretaciones de las canciones de antaño. Sobre ese tipo de asunto hay mucha discusión, prefiero un oyente recordando sus años mozos con la música que pasamos y no un oyente enojado porque le han cambiado sus versiones al estilo que da la moda.

AA: ¿Entonces digamos por qué le parece importante la difusión de la vieja música colombiana?

HE: Bueno, me parece importante porque hay toda una impronta en el cerebro de la gente adulta, y esa impronta en el cerebro recrea situaciones y vivencias todavía de la juventud, de la niñez y de una historia de patria, eso es importante, recordar patria. Recordar patria es muy importante porque hay un compromiso de la mente con el país, con el lenguaje, con la manera de expresarse. Recordar y tener historia es válido en el país y es mucho más importante tener historia en la mente, que tener un grupo de moda avanzando por el pop, eso me parece que es crear país, que es construir región y por eso

me parece valioso. Por ese lenguaje y esa manifestación que no solamente está en la moda sino que está también arraigado en raíces puras, de familia, de arte, de cultura; ese tipo de consideración me parece muy importante. La Nueva música colombiana con el trasegar del pop, la internacionalización de la música, nuestro “Juanes”, nuestra “Shakira” también tiene otro tipo de manifestación, está creando una cultura joven, del joven de ahora, eso también es válido, no estoy pues a toda hora empeinado de tener esa barrera ¡no! Me parece que es una cultura pop que merece que Colombia esté con un “grito” en el mundo; no me parece que tenga originalidad, no me parece que merezca ser...

AA: ¿Te estás refiriendo más a la música pop?

HE: En este momento sí, en este momento quiero tocar la música pop y aunque es escasa en su autenticidad, me parece que es un “grito” de los artistas colombianos por surgir así como todos los demás deben surgir, me parece que Colombia también lo debe hacer aunque la calidad de los músicos colombianos estén también, en su opinión generalizada, de que eso no es música ¡no, vale la pena! Es otro intento más, me gusta que el país tenga diversas opciones de su música, de su género pop, de sus géneros comerciales, de la nueva música, con la tecno, con la música vieja; todas esas opciones son validas dentro de esos intentos artísticos del país. Somos un país que no tiene Historia o nos cuesta todavía repasar nuestra Historia, no tenemos una Historia que contar, cambiamos, vivimos cambiando y nos apegamos, somos habituados a apegarnos fácilmente a lo que otros nos pasan y me parece que es válido para un país que no tiene casi Historia en la mente, tener esas opciones tan ligeras. Al país le falta calidad musical, le falta academia, le falta institutos, le falta bandas juveniles, bandas sinfónicas, ahí yo le doy mucho realmente la razón a Venezuela, Venezuela está llena de bandas tocando música venezolana, está llena por montones y cada institución parece tener su banda y tienen sus horarios y tienen su día para ensayar cada ocho días; nosotros no, nosotros no tenemos academias de música. Escasamente una que otra en la ciudad, pero Venezuela está llena, me parece que nos lleva años luz en ese sentido; muy pobre Colombia en el arte musical y muy pobre en sus maestros, de ahí el hecho de que nos contaminemos tan fácilmente de los demás géneros y que no tengamos una propuesta bien creativa, bien apropiada, de ahí parte yo creo. Nos hemos preocupado mucho por ser productivos y en ese afán dejamos atrás nuestro arte musical, lo hemos desvalorado mucho.

AA: Bueno, muchas gracias Henry.

Entrevista al programador de la Emisora Cultural Universidad de Antioquia, José Braulio Uribe.

Esta emisora fue creada en 1933 con el interés de difundir información al mayor número de personas y así promover la educación y la cultura en el departamento y en el país, a partir del año 2005 se ha expandido y cuenta con emisoras en seis regiones de Antioquia, las cuales brindan programación específica dentro de cada región.

José Braulio Uribe (JU)

Alejandro Alzate (AA)

AA: Digamos ¿Con qué frecuencia se difunde el material de Nueva música colombiana?

JU: En la emisora, te estoy hablando en concreto del FM, del 101.9, porque también hay un compañero que se encarga de la programación del AM, yo no tengo muy exacto el dato pero sé que en el AM hay un programa de música colombiana, música popular vieja en el AM, también hay un programa de tango que se pasa en el FM, o sea te estoy hablando así como generalidades. EN concreto en el FM, hay un programa diario a las 12 del día, se llama "Suenan Colombia", que está dedicado a la música colombiana en general, pero es un programa que hace un realizador externo de la emisora, pero en términos generales él también se ocupa mucho, o sea dentro de esas generalidades que él maneja de la música colombiana, él también programa mucho música reciente, música de intérpretes recientes colombianos, que muchos de ellos son pues estos grupos jóvenes recientes que hacen ese tipo de fusión. Lo que te quiero decir con esto es que en el programa se maneja como línea general pasar música colombiana y el realizador privilegia dentro de su programación, pues pone mucho música joven, pues digo de estos grupos nuevos que hacen reinterpretación de la músicas tradicionales colombianas, ya andinas también de otros ritmos pues caribeños, del interior, etc, pero eso como línea general está ahí planteado. De pronto no sé si lo vas a contemplar en otra pregunta, pero por ejemplo acabamos de venir de (ya es como aparte, lo mismo pero distinto) acabamos de venir de cubrir, que siempre lo hacemos, la emisora lo hace, el festival "Hatoviejo Cotrafa" que acabó de terminar, en Bello, que son tres días completos, donde la emisora lo difunde a través del AM aquí en Medellín y para las regiones, que como sabes pues es un festival

que apunta mucho a eso y se nota cada vez más, que hay una presencia muy grande de músicos jóvenes que hacen reinversiones de la música colombiana y demás géneros.

AA: ¿Y de casualidad conocés dos grupos: Ensamble Tríptico, de pronto lo conocés?

JU: Ehh no, la verdad no, seguramente me suena el nombre porque uno los oye mencionar.

AA: Porque manejan mucho material.

JU: Sí y me suena pero no los conozco así en concreto.

AA: ¿Palos y Cuerdas, tampoco?

JU: Palos y Cuerdas también me suena, pero me suena te digo porque yo en particular, mi labor como programador en el FM es muy generalista, o sea yo no soy especialista en música colombiana, yo soy más rockero pues por ejemplo si fuéramos a hacer ese etiquetado así sencillo, porque crecí como con esa escuela . Pero mi labor en la emisora es ser generalista, o sea, yo programo música del mundo, programo jazz, programo música clásica, o sea tratamos de hacer un repaso así general. Por el lado de música colombiana suena más en el AM, por eso te mencionaba ahora lo del tema de mi compañero Carlos y este programa que te menciono, y tenemos aquí pues un estante lleno de música colombiana y esos nombres pues me resuenan pero no es porque yo los maneje directamente sino por este cuento indirecto que te estoy contando

AA: Ah bueno. ¿Cuál es la proporción de esta música con respecto a otros géneros o materiales?

JU: Pues en el FM es... haber hay un programa de música clásica... un cálculo rápido, tenemos en un día normal, tenemos un programa de música clásica, otro a las 9, hay otro programa de jazz, hay uno de pop rock contemporáneo, hay uno de música clásica, hay uno de música del mundo, no sé si ya mencioné el de jazz, es por ahí un 10%, del 10 al 20% más o menos en la música del día. Hecho muy de afán ese porcentaje, por lo que mencionaba ahora, porque el propósito de la emisora es ser muy generalista, tener un poquitico de todo.

AA: ¿Diverso?

JU: Exactamente, diversidad

AA: Digamos cuando se pone esta música ¿Cómo reacciona la audiencia, en los medios de comunicación que tienen con ustedes, por ejemplo las redes o llamadas, el índice?

JU: Pues la verdad ese tema todavía lo tenemos muy crudo porque el tema de redes sociales apenas lo estamos implementando desde este año, apenas arrancamos a tener como oficialmente una cuenta en Twitter, una cuenta en Facebook y un manejo pues como de ¿Cómo se llama? Como un manager al frente de todo ese asunto, estamos pues con un proceso muy crudo en esa materia, apenas lo arrancamos este año. Y como esta emisora no es una emisora de sintonía en términos pues de concursos, de que la gente llame y todo esto, no tenemos una medición así directa de cuánta gente nos oye o de qué está pasando en un determinado momento. Nos llega esa retroalimentación muy esporádicamente cuando alguien llama, hace una pregunta o cuando alguien de las regiones, que también llega mucha retroalimentación de las regiones, se comunica con las emisoras regionales que es donde es más fácil que exista este tema. Pero aquí en Medellín los teléfonos se usan más que nada para los consultorios de la programación: consultorio jurídico, consultorio médico, etc. Entonces no tenemos y no manejamos ese tema de retroalimentar la audiencia como con interacción en vivo o en directo, la programación que se tiene es una programación que está básicamente pregrabada y que se suelta así sin ese manejo pues de dj de emisora comercial.

AA: ¿Se llevan pues en la emisora programas especiales donde se haga un conversatorio, investigaciones y se lleven especialistas sobre el tema?

JU: ¿Sobre la música colombiana, por ejemplo?

AA: Sobre la Nueva música colombiana

JU: Sí, pues ese asunto se hace repartido en otros programas, de qué manera: porque hay otros programas de la agenda noticiosa de la emisora, por ejemplo el "Noticiero Alma Mater" quedó todos los días de 7 a 9 de la mañana o el programa "Red 5-7" quedó todos los días de lunes a viernes de 5 a 7 de la noche, donde mis compañeros Nidia Montoya y Alexander Otálvaro que son los directores de esos programas, entrevistan constantemente a músicos que traen sus producciones. O sea, aquí por ejemplo llega el grupo "X,Y y Z" y trae su disco, usualmente le abrimos su espacio en los programas, entonces ahí llegan, por ejemplo, desde (¿Cómo se llama?) "Puerto Candelaria" u otro grupo pues que tenga menos difusión que trae su primer demo, o sea todo aquí le hacemos... como te mencionaba ahora nosotros no tenemos ese afán comercial o de relaciones de ningún tipo con disqueras o con ese tipo de cosas; las puertas están abiertas para todo el mundo, entonces esa labor se hace de esa manera. Usualmente los viernes por ejemplo en (Red) "5-7" se entra un invitado musical, entonces siempre llegan grupos de... los que más llegan son grupos jóvenes que hacen rock o algunos también hacen sus versiones de música colombiana o en fin, mejor dicho aquí han pasado todo tipo de esos

músicos, desde los más o menos consagrados, solistas y grupos y también de música colombiana contemporánea.

AA: Bueno y traen más que todo las agrupaciones como tal o traen también especialistas sobre el tema o digamos hacer programas especiales

JU: Esos programas especiales se hacen, por ejemplo los hacen los realizadores externos, este programa que estaba mencionando ahora de "Suená Colombia" lo hace un comunicador que es un realizador externo, que él es "gomoso" de ese tipo de música, entonces él viene y hace el programa documentado pues a su manera, no es una conversación pero él es un conocedor del tema y lo mismo pasa con el programa del tango, que hay uno que hace la "Academia del tango", pero ellos sí hacen tertulia porque vienen varios a grabar, etc. Pero en particular de música colombiana, pues no lo hacemos de esa manera. El año pasado, que la emisora estaba cumpliendo 80 años, se hicieron una serie de tertulias sobre distintos géneros, así pues que se hicieron en este salón de acá abajo y se hizo una sobre música colombiana, también con otro realizador que es el maestro Vladimir Tobón, que también es músico y también hace su programa de música colombiana en el AM. Entonces se hace como eventos extraordinarios y no habitualmente dentro del programa. Porque el formato del programa es más bien como el del músico conocedor o coleccionista que cuenta su rollo ahí en el programa.

AA: Y entonces digamos, según lo que me has dicho ¿se hace un relevo de autores y grupos, no se tiene como una base fija sino como un relevo constante de nuevas propuestas?

JU: Sí, pues básicamente por lo que mencionaba ahora, porque la política es justamente no ser restrictivo o no permitirle el acceso a otro tipo de propuestas, justamente por esa filosofía de la emisora se maneja una apertura a ese tipo de cosas, entonces suenan todo tipo de propuestas de todos los géneros y de músicas locales, músicas colombianas llegan constantemente pues a todo el que llega acá con su propuesta nueva tiene chance de hacerlo sonar en la emisora, sin ningún problema, desde que tenga pues, por supuesto, unos estándares mínimos de calidad pues del producto.

AA: Y ¿Cómo se financia la emisora?

JU: La emisora la financia la universidad, por eso no tenemos ese afán comercial porque no vivimos de la pauta comercial como hacen las otras emisoras, la emisora la sostiene la universidad. Al menos, bueno, sostiene una parte de los gastos poner los otros los tiene que generar la emisora, la directora hace unas gestiones pues de, esta directora se convirtió básicamente en una gestora de proyectos y contactos con otras entidades para conseguir recursos para la emisora, porque tiene que conseguir para el sostenimiento de

equipos, un montón de gastos inherentes a la emisora, entonces la universidad pone una parte por supuesto y la emisora gestiona recursos para mantenerse, pero nada que afecte el tema de la programación musical, la programación musical es independiente de cualquier tipo de criterio comercial.

AA: Digamos en general ¿Qué clase de materiales se difunden en la emisora?

JU: ¿Material sonoro, musical? ¡De todo! Aquí suena, como te decía el listado hace un momento, aquí suena música clásica, música jazz, música pop-rock, música colombiana, música del mundo y los realizadores externos traen también su música: el programa de tango que suena el domingo, el programa de blues que suena el sábado, etc, etc, el programa de vallenatos que hace la profesora marina que suena el viernes y el sábado, los programas de músicas tropicales que hacen los realizadores en vivo el sábado por la noche; la idea de la emisora es sonar todo tipo de música en términos generales y también tiene contenidos hablados que son esos programas periodísticos que funcionan principalmente en el AM, el FM es más musical. Pero la idea, la filosofía, es pasar todo tipo de músicas.

AA: ¿y como no tratando de dar más proporción a un género sino como una proporción igual?

JU: Exacto, pasa un tiempo, por supuesto estas emisoras estaban más “casadas” con la música clásica, ese tipo de géneros, pero con el paso del tiempo se ha ido cambiando esa proporción, lo que mencionábamos ahora también. Entonces por eso en un día típico aquí hay varios programas de música clásica sí, pero también hay programa de jazz, hay un programa de rock, un programa de música colombiana, hay un programa de música del mundo, etc, etc.

AA: Ya para finalizar, digamos usted como programador ¿Por qué piensa que puede ser importante la difusión de las nuevas propuestas de la música andina?

JU: Porque una de las cosas que una sociedad verdaderamente democrática y positiva debe tener es la libre circulación de la información y de la cultura y lo que esta emisora hace es eso, la tarea fundamental de esta emisora y que vale para este programa, para esta música en particular o para un programa particular o para todos los programas en general , es ése: la labor de la emisora es difundir el arte y la cultura y ponerla al alcance de la mayor cantidad posible de personas. Eso es lo que hacemos al sonar en Medellín y las regiones y vale –como digo- lo mismo para esta música que para todas, esa es nuestra tarea, divulgar todas las músicas que nos sean posibles porque prácticamente todas ellas responden a una definición de cultura, local y universal, que es la tarea de la emisora difundir constantemente.

AA: Ah bueno, muchas gracias.

JU: Ok.

Transcripción de entrevista a Carlos Miñana

Carlos Miñana Blasco es Licenciado en Música y en Pedagogía, magíster en Educación y Doctor en Antropología Social y Cultural, además, es Profesor de la Universidad Nacional de Colombia y Director del Departamento de Antropología. Investigador del Programa RED-UN (<http://www.humanas.unal.edu.co/red/>) y coordinador del Programa Interdisciplinario en Políticas Educativas PIPE-UN (<http://www.humanas.unal.edu.co/pipeun>) . Ha participado en proyectos y programas investigativos y educativos de la Universidad Pedagógica y la Universidad Nacional, IDEP, CRIC, Dimensión Educativa, Ministerios de Educación y Cultura, y Secretarías de Educación (Colombia), UNESCO y OEA.

Alejandro Alzate (AA)

Carlos Miñana (CM)

AA: ¿Cuál es su percepción con respecto a las nuevas propuestas sonoras de la música andina [colombiana]?

CM: ¿Pues a mí me parece que desde hace unos años ha habido unos desarrollos técnicos, pues bastante importantes digamos, se está llegando a un virtuosismo pues muy notable, básicamente ese es... desde el punto de vista de la ejecución instrumental hay unos avances muy importantes.

AA: ¿Y digamos por qué piensa que se puede dar una tensión entre lo contemporáneo y lo tradicional?

CM: Ah bueno, lo que pasa es que... yo siento que cuando uno toma la ruta del virtuosismo y además se concentra sobre todo ese virtuosismo en lo instrumental, yo pienso que gana un público que está buscando ver virtuosos en el escenario, o sea , gente que mueve muy rápido los dedos. Pero pierde un público que es el público mayoritario, más de la música popular ¿si?, que realmente no está tan interesado en lo rápido que mueva los dedos y en las cosas difíciles nuevas que hace el artista, sino que está buscando algo que tiene que ver más con una comunicación, con la parte...digamos de expresar unos elementos que tiene que ver con lo que es la vida cotidiana o con lo que es la vida de la gente, un poco la crítica social, etc. Entonces pienso que la nueva música andina colombiana está muy desconectada de lo que es la sensibilidad de la mayoría de la población y es tal vez por haber tomado ese camino hacia la cualificación, hacia la

cualificación técnica, no sé, no es que para mí “Garzón y Collazos” sea el ideal al cual debemos aspirar a futuro ni nada de eso. Pero “Garzón y Collazos” con todos los problemas que tenían y todo, hablaban de una serie de temas del momento, idealizaban de alguna manera el momento, pero también tocaban cosas muy de la sensibilidad de la mayoría de la gente. Entonces yo pienso que esta gente vendía discos, pero muchísimos discos, aparte porque eran otros momentos pues porque sí lograron conectar como con cierta población con cierta sensibilidad campesina o con cierta añoranza de lo campesino; gente que había ido del campo a la ciudad y que a través de “Garzón y Collazos” mantenían ese contacto simbólico, espiritual, por decirlo de alguna manera, con sus orígenes campesinos. Entonces pues que les hablaban de los cámbulos, de la caja de campo, etc, entonces yo pienso que en estos momentos es una población mayoritariamente urbana, pero realmente la transformación que se ha dado en la nueva música colombiana la transformación se ha dado en la música, en las letras, es... la producción letrística es casi nula y además las canciones, es decir, por ejemplo, las que han ganado concursos y todo eso, se refieren a un nacionalismo un poco ya como obsoleto, a veces tienen una ligera crítica social de tipo muy genérica, pero una crítica social que está hecha con una voz engolada, con una voz muy académica, sería como “Carmiña Gallo” cantando –que sé yo- rap. Entonces no siento que haya una conexión entre lo sonoro y la crítica social que tienen algunas letras por ejemplo, que son escasísimas, porque la mayoría de letras acuden a un recuerdo campesino ya excesivamente lejano o a una crítica social, pero una crítica social que no logra sintonizar con las formas expresivas de la mayoría de la población. O sea yo la siento, en estos momentos a la música andina colombiana, en una sin salida, es decir, tomó un camino que la alejó de sus bases y de sus públicos, obviamente ganó otros públicos, pero son unos públicos realmente muy especiales, muy...

AA: ¿Muy especializados?

CM: Sí, muy especializados, es una música que se hace no para que a la gente le guste, no para bailarla, no para llegar a una sensibilidad de la mayoría de la población sino que es una música casi hecha como para descrestar jurados y para descrestar a los otros grupos que están en lo mismo, es un poco fuerte lo que estoy diciendo [risas] pero es un poco lo que siento que está pasando, obviamente no se puede generalizar, hay sus excepciones pero es la sensación que tengo.

AA: Digamos, entonces estabas hablando pues de... digamos de los referentes identitarios que se evocaban en la vieja música andina ¿Cuáles le parecerían que son los que se evocan en la nueva música andina, pues o si los hay?

CM: Es que es muy difícil para mí, o sea lo que hay desde el punto de vista sonoro es como un llamado al tiple a ese tipo de cosas, aunque eso también desaparece en muchos de estos conjuntos contemporáneos, en el sentido de que ya casi ni usan tiples, no tengo ningún problema en que no usen tiples, por ejemplo un cuarteto de vientos, pues sí, o sea acude a unas estructuras sonoras, que si el bambuco, que si el pasillo, como a una manera de hacer música pero que ya casi no resulta identificable por la mayoría de la población que asocia esa música a algo, además la realidad ha cambiado tanto que la mayoría de los jóvenes en estos momentos no tienen esos referentes, digamos... no sé cómo decir... si yo hago unas transformaciones y unas innovaciones sobre lo que hacían "Garzón y Collazos" por poner un ejemplo paradigmático, y yo vivía a "Garzón y Collazos" pues yo tengo un referente, es decir, ah mire aquí están dialogando con "Garzón y Collazos", están transformando el bambuco de "Garzón y Collazos", pero resulta que yo pienso que la mayoría de los jóvenes en estos momentos no tienen esos referentes, o sea no han "mamado" el pasillo, ni el bambuco. Hay unos jóvenes que si están muy "encarretados" con eso, pero es la gente que se mueve en los círculos de las academias, de los concursos, de todo eso, que son unos "gomosos" de eso y que se lo saben todo. Digamos es un círculo muy cerrado y muy minoritario, entonces yo no sé realmente identitariamente qué están expresando más allá de pertenecer a un grupo selecto de gente que se dice que hace música colombiana y tal vez lo identitario está en sentirse como en los herederos de la verdadera tradición de la música colombiana andina, digamos es una identidad como más de asumir un legado, asumir una tradición y llevarla hacia adelante, pero sin relación con el entorno, no sé cómo decir, es salvar una tradición y transformar una tradición por salvar la tradición y transformar una tradición, porque somos colombianos y porque esa es la música colombiana.

AA: ¿O sea habría también un desconocimiento o digamos una desconexión con ese pasado andino?

CM: Hay una desconexión con lo que es el país, o sea no sé cómo decir, con los problemas del país, con las nuevas sensibilidades de la gente, con el lenguaje cotidiano de la gente, hubo para mí experimentos muy interesantes como los de... ¿Cómo se llaman? Esta gente de... creo que eran de caldas, un dueto que hacían música de humor, no me acuerdo ahora cómo se llaman, incluso estuvieron en el "Mono Núñez" y todo eso, gente que trató de hacer algo más como... me acuerdo de una canción que hicieron con discursos de políticos por ejemplo, tomando frases de discursos de políticos y combinándolas, bueno, cosas así que uno ve realmente novedosas y que realmente hay una propuesta por comunicar algo diferente. Más allá de demostrar que uno sabe más o que toca más rápido, a más velocidad, o le pone acordes con novena, con armonías más complejas, yo creo que esto es más como una especie de carrera hacia el vacío, tratando de demostrar

yo no sé a quién, a ellos mismos de que lo pueden hacer mejor, más sutil, más sofisticado, que todo eso está muy bueno, utilizar todos esos recursos técnicos es bueno, pero el problema es para qué y cuando usted me pregunta por la identidad yo no sé realmente cuál es, o sea como conecta ese proyecto con un proyecto identitario de otros grupos sociales, de una generación, o sea si se supone que es nueva música andina, se supone que es porque quiere hacer una ruptura con una generación y llegar a otra generación ¿A qué generación quieren llegar ellos? ¿A qué tipo de público? O sea, para mí una música que no tiene claro cuáles son sus públicos, como que sus públicos son cada vez más elitistas, es eso [risas].

AA: Digamos ¿Cuándo se comienza a dar esa ruptura y por qué dentro de la música andina colombiana?

CM: Pues yo pienso que la música andina colombiana, desde el comienzo fue una cuestión de las élites, todos estos... Emilio Murillo, no eran campesinos, o sea era gente urbana, que hacía música urbana con un sabor campesino, que retomaban cosas de la música campesina y después hacían canciones en unas estructuras ya muy urbanas. De hecho lo que es la música propiamente campesina, es la música que es una copla tras otra, o sea tipo rajaleña, ese tipo de cosas, donde usted agarra una tonadita, una trova paisa, es decir, usted tiene el torbellino, tiene una estructura melódica y le va metiendo coplas; esa es la música campesina tradicional. Alguna que otra canción formal de un tipo que se las da ya de hacer canción. Eso que surgió en contextos urbanos después volvió al campo y los campesinos se apropiaron eso y empezaron a componer y a hacer música campesina con estos patrones más urbanos, digamos que de alguna manera esto que fue elitista se popularizó. Gracias al influjo de la radio, de las primeras grabaciones, de promoción de un sentimiento nacionalista, etc. Hay estudios, tesis, sobre por ejemplo el Frente Nacional y "Garzón y Collazos", como "Garzón y Collazos", muchas de sus canciones pretenden de alguna manera ser los músicos de una nueva lógica del Frente Nacional, cuando habla de "cámbulos" y "gualandayes" está hablando de los liberales y los conservadores, de que ahora sí vamos a estar en paz, etc. Digamos, reflejan una idea de la pacificación del campo, es decir, del frente nacional, etc, en ese sentido hubo una popularización del campo y el campesino esto lo apropió, lo asumió como suyo, etc, logró identificarse con esos nuevos valores, con esas nuevas formas de hacer música que tenían una raíz en lo popular. En estos momentos yo no sé como los sectores populares mayoritarios van a apropiarse de una música que es netamente instrumental y que además es muy difícil de hacer y que desde el punto de vista identitario no es claro lo que está expresando, entonces no sé... la pregunta se me fue yendo, me fui yendo...

AA: de la ruptura, pues de cuándo se comienzan a dar las rupturas en la música andina y por qué

CM: Las rupturas para mí tuvieron que ver con... pues esto habría que estudiarlo, estas rupturas, yo pienso que no han sido rupturas, desde siempre yo he sentido que en la música andina ha habido como una tradición virtuosística, desde siempre, por eso hablé de esos orígenes, no es que de un momento a otro dijeran: "ahora vamos a volvernos virtuosos", me parece que es característico, bueno, no sólo de la música andina, de todas las músicas, si uno mira la música afrocubana, pues también está el tipo ahí que es el duro de los tambores y eso, digamos que hay siempre como unas élites, dentro de estas músicas que tratan de sobresalir por su virtuosismo y eso pasa en la mayoría de las músicas, pero hay un cuerpo grande de gente que hace música llamémosla "normal", o sea, que la puede hacer cualquiera, que no sea tan sofisticada, ni tan complicada y eso es un poco también lo que le llega a la gente y lo que ancla y articula con la sensibilidad más popular, pero ha habido cambios grandes, está lo de "Garzón y Collazos", bueno antes de "Garzón y Collazos" estubo el surgimiento de la rumba criolla, como hay una apropiación por parte del mundo andino de lo que es la música de la costa, hay, si es que se puede llamar así, el mundo andino, pero ¿qué sería ahí lo andino? Luego vino la época de los setenta y de los ochenta, que fue una época muy marcada políticamente, entonces ahí, por ejemplo en esa época se hacía... la ruptura fuerte estuvo más en las letras, en hablar de la política, no sé, "¿A quién engañas abuelo?", hay toda una serie de letras y de formas tradicionales, digamos de bambuco y de todo eso, que reflejan que hay una ruptura política y pienso que en esa época (en los setentas y en los ochentas) la novedad fue el redescubrimiento de la música que se llamaba en esa época de base, no sé si usted leyó un artículo mío que se llama "Entre el folclor y la etnomusicología"

AA: Sí, claro, que es un recuento...

CM: Ahí hablo un poco de la época en la cual los que querían hacer música colombiana no hacían "Garzón y Collazos", los alternativos no hacían "Garzón y Collazos" sino se iban al campo y trataban de recuperar nuevas formas...

AA: Ah los folclorólogos!

CM: Trataban de recuperar formas populares, lo que se llamaba en esa época "música de base", por ejemplo la EPA, en esa época se redescubre la "redova", el "chotís", todo eso que antes no se consideraba música colombiana, era "Garzón y Collazos", el bambuco y el pasillo y punto. Pero esta gente se va al campo, se va allá a Girardota, se va a no sé qué y ve que los campesinos tienen otras músicas, que no es solamente "Garzón y Collazos" y no es solamente "Obdulio y Julián", sino que hay otras cosas allá y entonces montan eso. En

los años setentas y ochentas la ruptura se dio por la parte política y por esa vuelta a las fuentes populares, pero la ruptura que hay ahora yo pienso que tiene que ver más con los concursos, con la competencia y con la academización de la música andina. Es decir, es gente que está cursando estudios musicales superiores y su pelea y su ruptura tiene que ver más con hacer reconocer a la música colombiana como una música de nivel, o sea a ponerla a la altura de Bach, de Beethoven o del jazz, es decir, “nosotros no somos una música de segunda, sino somos una música del más alto nivel”. Para mí esa es como la impronta de esto, es decir, esto no tiene nada que envidiarle a Chick Corea o a quien sea, “nosotros estamos a la altura de cualquier otra música de categoría”.

AA: ¿Entonces cómo piensa que se puede hacer una continuación de la música andina, cuáles aspectos se deben tener en cuenta?

CM: Bueno yo creo que lo que he dicho ya lo he dicho, para mí tiene que haber una... no es que ahora todo el mundo se dedique a eso, si hay gente que quiere seguir siendo virtuoso no hay ningún problema, pero mientras esta música no logre conectarse con lo que es la población colombiana, va a ser muy difícil que a esto lo llamemos música colombiana y más que llamarlo... lo podemos llamar sí, podemos argumentar que ahí están las estructuras del bambuco y todo, pero la gente no lo va a reconocer como de ellos, entonces si los colombianos eso no lo reconocen como algo propio, pues entonces va a ser muy difícil que se le aplique ese sentido identitario.

AA: Bueno, yo creo que ésta también ya está pero pues... bueno ¿Considera que la música andina debe ser ejecutada por músicos académicos exclusivamente?

CM: Pues es que es un poco hacia donde está llevando esta línea, es decir, hacia un grado de complejidad tan grande que solamente los que hayan estudiado mucho van a poder tocarla.

AA: ¿Usted considera que debe ser lo contrario, cierto?

CM: No, no es tanto de A o B, sino que debe haber A y B, o sea debe haber gente muy dura haciendo cosas muy novedosas... no sé cómo decirte, normalmente hay unas vanguardias, unas vanguardias que son los que nadie los entiende, los que hacen una música que nadie la entiende, que no se identifica nadie con eso, que rompe con todo, que innova ¡perfecto! Pero detrás de ellos va a haber un montón de gente haciendo música que le llega a la gente... no sé cómo decirlo, pero si todos nos volvemos en vanguardia, o sea nos alejamos de las bases.

AA: ¿Pierde un contacto con lo popular?

CM: Con la mayoría de la gente

AA: ¿Con base a eso por qué pueden ser importantes pues esas nuevas propuestas de la música andina?

CM: No sé, yo si pienso que están logrando esa meta de poder decir “sí nosotros somos también buenos”, pero ¿A qué costo?

AA: ¿Que están pues exhibiendo un nivel técnico muy alto pero también se están desconectando de la base?

CM: Claro

AA: Bueno ¿Y usted considera que en estas nuevas propuestas se ve reducida la amplia variedad de ritmos de la música andina? ¿Pues digamos se centra más cómo sólo en el bambuco o en el pasillo y de pronto descuidan otros ritmos o le parece que sí...?

CM: No, yo sí creo que hay... a mí me parece que lo que dije antes es claro, o sea el tema de los concursos, el tema de la academización de los músicos, o sea, de que se vuelven más profesionales en ese sentido y los concursos, los concursos realmente generan como una especie de camisa de fuerza y realmente la mayoría de estos músicos están componiendo y están pensando en innovar o para la academia o para los concursos y realmente la gente que va a los concursos es... incluso sucede que en concursos como “El Mono Núñez” hay hasta dos ámbitos ahí el de la plaza y el del concurso y cada vez casi que interesa menos lo que pasa dentro del concurso y la plaza es algo como más festivo

AA: Pero entonces... pues me refiero como a la variedad de los géneros

CM: La variedad de los géneros yo pienso que no se ha transformado mucho, obviamente sí se hacen experimentos y la gente fusiona y mezcla una cosa y anhela con lo otro y no sé qué, pero eso no se traduce en un nuevo estándar, no sé cómo decirlo, como están innovando todo el tiempo pues hacen un experimento, pero quedó ese experimento, pero ya, no es como “Pacho Galán” que hizo el “mrecumbé” y entonces generó una nueva cosa pero esa cuestión cuajó, la gente compuso con eso, la gente lo bailó, generó un nuevo género por llamarlo de alguna manera ¡no! Aquí la gente experimenta, experimenta, experimenta pero de todo eso ¿Qué queda?

AA: ¿No se mantiene pues?

CM: ¿Qué le queda a la gente de eso?

AA: Bueno, para terminar entonces le parece que los festivales de música andina en estos momentos son muy flexibles o muy rígidos?

CM: No, la cuestión es que el problema es cuando usted hace música, compone música, ensaya, no pensando en un público sino pensando en un jurado, eso es grave, de vez en cuando uno lo puede hacer, sí, perfecto, pero yo sí pienso que los concursos deberían ser para los espacios en los cuales no hay más remedio, o sea, por ejemplo tenemos que escoger a un pianista para la universidad; tenemos que hacer un concurso, no hay de otra. Pero para estas cosas de la música popular y todo eso, lo que es la música colombiana ¿Qué sentido tiene hacer un concurso? Yo haría festivales, o sea un festival donde la gente fuera a mostrar lo que está haciendo y los concursos en última son un pretexto para no pagarle a la gente, o sea, es mucho más barato dar primer premio, segundo premio y tercer premio, que no hacer un festival e invitar a veinte grupos y pagarles bien a todos [risas].

AA: [Risas] También, sí

CM: Y que realmente la gente reciba el premio del aplauso del público, de la escucha del público, de sus seguidores y no de un jurado ahí... yo he sido jurado del "Mono Núñez", eso es absolutamente perverso [risas], además estoy seguro que la gente pensó, la gente que me conoce pensará que yo voté por uno que ganó cuando en realidad yo no voté por él, es un caso, un caso [risas]. Entonces con el asunto de los concursos la gente dice: "no es que eso para la hoja de vida", "ganador del concurso tal" ¿Para qué sirve eso más allá de la hoja de vida de los concursos.

AA: No trasciende...

CM: No trasciende, no "me voy a presentar y este fue el ganador del concurso tal", "qué interesante pero no me gusta su música", "no me llega su música", entonces podrá ser ganador de todos los concursos que quiera pero... no sé cómo decirlo, el hecho de que un pianista haya ganado no sé cuantísimos concursos de ejecución pianística, no va a hacer que llene un estadio, sirve para decir "!huy! A este tipo hay que respetarlo en otro concurso", pero no dice nada de qué tanto le llega a la gente.

AA: De circulación.

CM: Sí.

AA: Bueno, muchas gracias profesor.

Transcripción de entrevista al grupo “Palos y Cuerdas”

Alejandro Alzate (AA)

Diego Saboya (DSa)

Daniel Saboya (DS)

AA: Para empezar ¿Qué clase de música los ha influenciado como intérpretes y compositores?

DS: Como varias, diversas siempre porque nosotros empezamos... pues en el entorno familiar siempre, yo creo que esa música siempre lo influencia a uno mucho, esa música que uno escucha como en la primera como infancia y eso, pro los papás míos, entonces nosotros en esa época toda esa música que yo creo –le repito- es que esa música lo marca a uno, yo recuerdo por ejemplo músicas latinoamericanas populares como “los trovadores del cuyo” por ejemplo, Mercedes Sossa, que en nuestro entorno familiar escuchaban mucho eso, por un lado y por el otro lado, por la otra familia escuchaban mucha música clásica también, mi papá especialmente escuchaba música clásica. Eso sumado a que nosotros nos metieron a estudiar música desde muy pequeñitos en la Escuela Superior de Música de Tunja que era una escuela que tenía un modelo como un conservatorio, entonces ahí en esa escuela tuvimos una influencia fuerte, fuerte de la música clásica, una fue como esa y otras también...

DSa: Si, inicialmente esas y después ya más adelante por ahí en la adolescencia ya muy fuerte la música andina colombiana porque, pues también por el entorno profesional y porque alguna vez tuvimos una conexión con la música andina colombiana y precisamente como con discos del “Mono Núñez” entonces ahí nos fuimos conectando y eso va uno conociendo y conociendo. Y después ya muchísimas otras cosas y después Lucas y Daniel entraron a estudiar en el conservatorio de la Nacional, entonces por supuesto tuvieron más influencia de música clásica, yo también toqué por ejemplo en un grupo de rock, entonces también me gustaba mucho eso y yo creo que siempre hemos estado conectados con las músicas populares en general, latinoamericanas y del mundo, también como una influencia fuerte.

DS: Sí, mucha

DSa: Lo que es el tango por ejemplo, la venezolana, brasilera.

DS: Toda esa primera etapa que decía Diego con música clásica un poco y música latinoamericana yo recuerdo especialmente que cuando éramos niños que la música que escuchaban en la casa, entonces música clásica y música latinoamericana como lo más marcado y después lo cuenta Diego, a través de los discos conocimos mucha música colombiana que nos empezó a llamar la atención.

DSa: Música andina colombiana.

DS: Música andina específicamente y ya después claro, música latinoamericana, tango, jazz también un poquito, nos gustan algunas cosas y así, más que todo esas han sido como las influencias más claras. ¿No sé si grupos o así?

AA: Pues también si tienen grupos

DS: Pues yo no sé, porque por ejemplo en la influencia que tuvo la música andina colombiana yo recuerdo grupos que tuvieron mucho que ver con que nos motiváramos mucho a estudiar esta música, por ejemplo grupos como el trío "Nueva Colombia" de Germán Darío Pérez yo recuerdo mucho, la música de León Cardona también fue una música que inicialmente dentro esta influencia de la música andina colombiana nos llamó mucho la atención y ya dentro la música clásica muchos de los compositores que estudiamos porque además al principio Diego tocaba violonchelo, estudió un buen tiempo violonchelo.

AA: ¿Ocho años?

DSa: Ah bueno yo estudié como unos ocho años violonchelo sí.

DS: Y ahí conoció repertorio que toca el instrumento tanto orquestal como el de cualquier estudiante de violonchelo y Lucas estudió trompeta un tiempo también, entonces todo ese contacto con esos instrumentos dentro de un programa de formación clásica porque el programa de la escuela del conservatorio de Tunja siempre fue un programa clásica europea, rusa, entonces ese contacto también nos hizo tener que ver con ese tipo de instrumentos. Pero bueno Diego también tuvo un grupo de metal en la adolescencia entonces eso también generó...

AA: El bajo ¿cierto?

DSa: Yo toqué bajo sí.

DS: Entonces eso generó una serie de contactos con ese tipo de música y con los procedimientos que se generaban para crear ese tipo de música. Más o menos esas han sido como las influencias.

AA: ¿Y digamos cuáles de esas influencias o elementos sonoros tratan ustedes de sincretizar o se han sincretizado en su obra?

DS: Pues yo no sé, yo creo que por ejemplo en el campo creativo, por ejemplo en la época en la que estuvimos estudiando en la Universidad Nacional hubo una influencia fuerte de la música de Astor Piazzola por ejemplo, esa es una música que tuvo que ver en varias cosas porque además era un perfil de músico que era de alguna manera era similar al perfil que casualmente nosotros estábamos teniendo en contacto con la música de formación académica y la música popular, que era como una dualidad que siempre estaba ahí presente y que se iban retroalimentando esas dos músicas, entonces yo creo que él fue una persona, en el caso de Lucas que es el que más ha compuesto obras para el trío, fue un referente muy claramente identificable y el resto de músicas, yo creo que todas han tenido que ver.

DSa: Todas, todas han tenido que ver y más que uno ponerse a escoger que vamos a basarnos en esta o en esta , pues es más casi como las experiencias que confluyen en la música que se hace, pero por supuesto yo creo que lo más fuerte y el tronco de todo ha sido la música andina colombiana.

DS: Eso sí, por ejemplo hay referentes para nosotros desde pequeños como el trío “Joyel” por ejemplo que para los tres fue un referente muy importante, especialmente el director del trío que es Fernando León, el “chino” León, siempre fue una persona que, además, por casualidades de la vida, empezó a tener una relación en la época en la que nosotros nos estábamos formando empezó a tener una relación con Tunja, él se casó con una tunjana, que además fue profesora de nosotros cuando nosotros éramos pequeños y entonces entre esa casualidad y el gusto que nosotros empezamos a tener por la música andina colombiana y por el trabajo que hacía el “chino” León, empezamos a tener una relación cercana con él y fue una persona que nos influenció mucho en el trabajo que empezamos a desarrollar después con el trío.

AA: Bueno y digamos ¿Hacia qué clase de público piensan que va dirigida su obra?

DS: No, pues yo creo nosotros hemos tenido varias etapas en las que hemos tenido etapas con públicos también diversos un poquito y eso ha sido una cosa que nos ha nutrido a nosotros también mucho porque hemos tocado en espacios también diversos, o sea, nosotros hemos tocado en salas concierto como por ejemplo la Luis Ángel Arango pero

también tocamos por ejemplo en un escenario abierto de un festival de jazz como el que se organizó en Medellín en, no me acuerdo cómo se llama...

DSa: De Eafit

DS: En el festival de jazz de Eafit alguna vez porque nos invitaron.

DSa: Como a festivales de ese tipo también.

DS: Y es un espacio diverso que además congrega a públicos diverso también

AA: ¿De diferentes generaciones?

DS: Generaciones y diferentes tipos de público que están con oídos en diferentes espacios incluso, porque no es lo mismo tocar en una sala como la Luis Ángel Arango donde nosotros con el trío normalmente tocamos sin sonido a ir a tocar al festival de jazz de Eafit donde había un público abierto y... sí, entonces ese tipo de públicos sí ha sido un poquito diverso.

DSa: En general la música andina colombiana yo creo que tiene una base de público que existe y que siempre está ahí acompañando los procesos de las agrupaciones, es bastante grande, donde se mueven no sólo nosotros sino muchas agrupaciones. Pero con el trío si le hemos tratado de disparar a salirnos un poquito de eso en diferentes ocasiones y como apuntándole sobre todo desde lo musical a diferentes tipos de repertorio por ejemplo en ese caso el trío eléctrico en alguna medida también llegamos a pensar que podíamos abarcar otros espacios o otros escenarios con ese proyecto y este último proyecto del disco de Lauro, "Mangoré" y Gentil Montaña, tal vez una de las razones por las que quisimos abordar ese repertorio es porque observamos la posibilidad de abarcar otro público diferente al que nosotros trabajamos habitualmente y encontrar otro público diferente y consolidado en el mundo de la guitarra clásica, porque es un mundo que no es solamente colombiano sino que es un mundo que es universal y ese repertorio que nosotros abordamos y trabajamos ahí de esos tres compositores, es un repertorio que es universal, es un repertorio que es conocido que tiene seguidores casi que en todo el planeta donde se trabaje la guitarra clásica, que es pues casi en todas partes.

AA: Bueno entonces ¿Cuáles elementos no musicales como tal los influyen y qué identidad surge a partir de su propuesta?

DS: O sea, nosotros ha ocurrido una cosa que es interesante, que es que a medida que fue pasando el tiempo empezamos a tener en cuenta elementos que no tenían que ver estrictamente con los musicales para crear y para movernos dentro del ambiente musical, entonces empezamos a hacer discos que tuvieran algún tipo de concepto, algún tipo de

idea, algún tipo de temática, en el 2003 por ejemplo hicimos un disco que fue dedicado a la obra que escribió Gentil Montaña para trío típico colombiano, a las suites colombianas que hizo para trío, por poner un ejemplo. Pero en general todos los trabajos del trío de un tiempo para acá han tenido una intención temática-conceptual que tengan que estar conectada con una idea que no necesariamente es musical, que es muchas veces social, muchas veces documental, es este caso de Gentil era un disco que era más documental, se trataba un poco de dejar un registro y reflejar una época en la que Gentil creó esas obras y en las tertulias famosas que se hacían en Bogotá en las décadas de ochentas y noventas y entonces ese disco de alguna manera no refleja solamente los elementos musicales, los acordes que hay ahí, las maneras de tocar sino ese movimiento que había de las tertulias en Bogotá donde se reunía Gentil con diversos músicos que generaba una dinámica social. Todo ese tipo de cosas son muy interesantes y siempre han tenido que ver con el trabajo que hemos hecho, para ese trabajo tuvimos que conseguir los casetes donde quedaron grabadas esas músicas de tertulias, transcribirlos, también entender un poco las dinámicas que tenía Gentil con sus compañeros de época de creación de esas músicas, muchas veces tratar de descifrar de borradores que ellos tenían escritos dentro del ambiente que ellos los creaban, pues porque era el ambiente propicio para crear toda esa música, cómo era que funcionaba eso para ya descifrar exactamente que notas poner, cómo más o menos funcionaba la armonía de él, entonces ese tipo de cosas son cosas que siempre han tenido que ver con la intención del trío. Después hicimos por ejemplo un disco que se llamaba “Camaleonte” que tenía que ver un poco con la capacidad de adaptación de la música andina a diversas fuentes de influencia, entonces en “Camaleonte” era el trío tocando Antonio Arneo, que es un músico que es principalmente conocido por hacer jazz o con el “Chino” León que si ha tenido que ver desde siempre con la música andina colombiana, o con Alexis Cárdenas que es un músico que ni siquiera es colombiano pero estudió violín clásico y tuvo que ver mucho con la música popular. Entonces en ese trabajo, en ese disco “Camaleonte” había también un poco un concepto de tratar de darle ese enfoque a ese trabajo, no se trataba en el caso del trío, no se ha tratado de hacer discos en los que simplemente se graba un repertorio “x”, sino que el disco tenga un tipo de enfoque.

AA: ¿Una variedad?

DS: No tanto una variedad sino un enfoque claro que en este disco ¿Qué es lo que queremos hacer? Entonces en este disco era de pronto eso

DSa: No es una pieza detrás de otra, piezas que nos gusten, sino que tengan una coherencia todas, unas con otras.

DS: Por ejemplo el disco que hablaba Diego para guitarra, pues la intención era esa, conseguir tres compositores que nosotros consideráramos que manejaba un hilo conductor en su lenguaje musical como eran Agustín Barrios, Antonio Lauro y Gentil Montaña y que representaban todo un movimiento de la guitarra clásica en Latinoamérica. También un poco en ese disco cómo darle lugar al trío andino colombiano dentro del panorama musical, como un grupo de cámara que tiene elementos importantes y destacables con los que se puede lograr un producto musical importante y hacer visible ese tipo de formato que existe en Colombia solamente que es tiple, bandola y guitarra, pero que es un formato de cámara que si se compara con formatos de cámara de cualquier otro tipo de música, incluso la música clásica, es un formato de cámara que vale la pena hacer visible y que tiene elementos muy importantes, o sea, en general esa es la idea un poco, siempre ha habido una temática que ha tenido que ver con lo que se trata de hacer con el trío.

DSa: ¿Cómo es que era la pregunta?

DS: ¿Qué elementos no musicales los influyen y qué identidad busca expresar su música?

DSa: Se me ocurrió decir importante que nosotros desde el comienzo, desde que empezamos, ya vamos a cumplir veinte años este año que viene y desde que empezamos tenemos como claramente redactada una misión de “Palos y Cuerdas”, pues al pie de la letra: “Palos y Cuerdas busca estudiar y difundir la música de la región andina colombiana a través del formato más representativo: tiple, bandola y guitarra”. Esa misión nos ha llevado a recorrer el camino del trabajo del trío no en lo que es meramente musical, sino que también nos ha llevado a abordar otro tipo de espacios como el investigativo, como el pedagógico, nosotros hemos participado en muchos proyectos de carácter didáctico pues porque consideramos que para cumplir esa misión no únicamente tenemos que sentarnos a tocar, sino que hay que abordar diferentes escenarios desde el espacio de la gestión, desde la multiplicación del conocimiento, entonces pues hemos abordado y trabajado en todas esas ramas.

AA: ¿Bueno y qué clase de instituciones los han apoyado bien sea mediante la difusión de su obra o recursos económicos o becas?

DS: Pues ha habido como... digamos lo que más hay visible de apoyo es como becas y eso, premios, convocatorias es lo que más hemos visto que ha tenido que ver con apoyos porque de resto ha sido un apoyo de instituciones...

DSa: Pues digamos que un apoyo institucional permanente nosotros nunca hemos tenido... claro, por supuesto hemos tenido patrocinios, acompañamientos y becas y eso,

pero han sido como cosas más puntuales para trabajos específicos por ejemplo ese último disco fue un premio del ministerio de cultura y pues ellos nos dieron la plata para sacar el disco, lo mismo que el de Gentil Montaña y así más que todo.

AA: Pero ¿Qué instituciones, más que todo el ministerio de cultura y...?

DSa: Pero a través de convocatoria, no porque el ministerio diga “vamos a apoyar a Palos y Cuerdas”.

DS: “Tengo una política en la que vamos a apoyar los proyectos”, entonces la política es que: abrir convocatorias y el que gane.

AA: Como con filtros

DSa: Eso, el que se presente al concurso y gane

DS: Pero esos han sido los recursos a los que hemos tenido acceso, el resto no son recursos de patrocinios, sino simplemente son los cobros normales de cualquier tipo de trabajo que hace el trío, por ejemplo un concierto, nos pagan el concierto, o arreglos o composiciones, en una época tuvimos un estudio de grabación también y entonces ese tipo de cosas. Pero así recursos que estén ahí...

DSa: O una entidad ¡no! Pues ahora nosotros estamos constituidos como corporación y hacemos muchas de nuestras operaciones a través de la corporación pero eso es nuestro también.

AA: Ah bueno, digamos ¿Qué tensiones han experimentado con respecto a su propuesta musical, bien sea con pares académicos o jueces de concurso o medios especializados?

DSa: Tensiones en cuanto a...

AA: Pues o resistencias

DSa: Pues por supuesto sí, muchas, pero yo consideraría que esas resistencias o esas opiniones o generar opiniones en ningún momento vendría a ser malo sino que más bien se constituye como en una riqueza, en una característica del trabajo. Sí, por supuesto hemos tenido personas que no les gusta o que piensan que es atrevido lo que hacemos pero eso en ningún momento lo amilana a uno de ninguna manera sino son esos gajes normales del trabajo diría yo. Por ejemplo esa vez que hicimos lo del trío eléctrico en “Mono Núñez” en 2006 si digamos nosotros íbamos con un poco de conciencia de que iba a pasar algo así y pues efectivamente fue lo que pasó, a raíz de eso nosotros tuvimos como otros caminos con el trío y tuvimos como una gente que no sabía dónde pararse... como si apoyar o no apoyar, estar de acuerdo o no estar de acuerdo; yo creo que

finalmente eso es una ganancia desde el punto de vista artístico. Unos meses después de que hicimos eso, hicimos inclusive un concierto con Jaime Llano González que es tal vez uno de los personajes más icónicos, representativos de la música andina tradicional colombiana, en que tocábamos con él, él como una figura insigne de la música tradicional colombiana y nosotros tocábamos con el formato eléctrico, entonces eso generaba como más indecisión y no saber qué pensar en los escuchas.

DS: Pues sí más o menos lo que dijo Diego, pero hay fenómenos así que son como naturales, del tipo hay gente que le gusta de pronto hay gente que no le gusta. De todas formas siempre se ha tratado de generar un trabajo más desde la convicción personal más que masiva, o sea más que querer gustar es querer gustarnos, pues ya de ahí pueden venir una serie de cosas que pueden ocurrir en la aceptación o rechazo, que yo creo que ahí a la final no se convierte en un problema nuestro [risas]. Pues bueno, pienso que nos gustaría que a todo el mundo le gustara muy chévere y al que le gusta pues ¡cheverísimo! Pero pues siempre ha habido un poquito esa claridad.

AA: ¿Qué formación académica tienen y cuáles vivencias particulares los han encaminado hacia la profesión musical? Ya lo habíamos hablado ahora pero no lo grabé.

DSa: Nosotros somos como... desde muy niños estudiamos música y en un conservatorio de corte europeo clásico, con ese corte radical, casualmente porque en Tunja en esa época existía el ICBA, el Instituto de Cultura y Bellas artes de Boyacá, ese tenía diferentes instituciones dedicadas a la enseñanza a cada como tipo de arte, entonces uno para artes plásticas, otro para teatro y esas cosas, otro para danzas y en música había dos escuelas diferentes. Una que era la Escuela Superior de Música de Tunja y la otra... en la Escuela Superior de Música era en la que estudiamos nosotros, de corte totalmente clásico y la Escuela de Música y Danzas Populares donde sí enseñaban lo instrumentos que nosotros finalmente asumimos , pero nosotros fuimos formados fue en la escuela clásica .

AA: Lo popular entonces era...

DSa: Lo popular nosotros empezamos por o estos instrumentos mejor dicho, empezamos a tocarlos ya después de que llevábamos como unos ocho años estudiando en la otra institución y porque casualmente llegamos a ellos, eso es una cosa anecdótica pero llegamos a esos instrumentos y finalmente nos quedamos con ellos. Pero yo creo que eso fue bien importante porque digamos, haber empezado en la otra de pronto no nos hubiera hecho tener esa noción tan clara del mundo clásico y haber adquirido esa otra noción, bueno son cosas que... Después ya Daniel estudió en la Universidad Nacional y Lucas también y finalmente Daniel es graduado de la Universidad Nacional en guitarra y

Lucas es graduado de la Universidad pedagógica y yo también de un programa que se llama “Colombia creativa”.

DS: Sí, hubo esa influencia siempre, al principio era la Escuela Superior después digamos que por el entorno familiar la música colombiana más que todo y de ahí pa'lante estaban como un poco las dos cosas, esa práctica que no hacíamos necesariamente enmarcada dentro de un programa de formación académica que era prácticamente... el trío fue eso siempre, fue como una alternativa de formación para nosotros que no estaba encasillada dentro de los límites de la formación académica musical, sino que era un grupo que nos formaba a nosotros, gracias a ese entorno familiar nos formaba o nos permitía un espacio en el que podíamos muchas veces tratar de aplicar lo que aprendíamos del otro lado o aprender de ellos otras cosas, entonces siempre hubo un poco esa doble formación ahí como formal con esa formación entre comillas “informal” que era el trío que era como nuestro centro de experimentación digamos, entonces siempre fue un poco esa dualidad de la formación.

AA: ¿Cómo ha sido recibida la música de ustedes en el exterior y qué perspectiva general les queda?

DSa: Pues eso tiene un cuento bien especial y es que en general la música andina colombiana aquí en Colombia es música andina tradicional en la que todos nosotros como colombianos tenemos un imaginario, ya nos imaginamos algo sea quien sea, así digamos que mediáticamente no tenga una visibilidad tan grande, seguramente todos los colombianos les hablan de esa música y se imaginan algo; alguna cosa o algún concepto tienen. Pero en cambio afuera no, afuera es música, no es sino música y pues digamos que nosotros vemos como la gran ventaja de que nosotros somos el resultado de toda esa evolución que ha habido acá, que ya tiene bastantes cientos de años pero que es poco conocida por fuera. Entonces es una música con un nivel elaborado y con unos ingredientes también tradicionales que sólo nosotros como andinos colombianos digamos que conocemos o podemos manejar, entonces en general eso siempre genera una experiencia grata y como de un descubrimiento digamos de un movimiento que no se imaginaba que existía o que los públicos que hemos tenido no se imaginaban que existía y para ellos no es una música andina colombiana o no representa nada o no se imaginan nada sino es simplemente lo que escuchan entonces en general es bastante buena la aceptación y el gusto.

DS: Sí, siempre hemos encontrado comentarios muy, muy favorables respecto al trabajo que hemos hecho que hemos mostrado, siempre ha habido una respuesta demasiado buena, yo pienso, y hay una respuesta demasiado buena en términos de la gente que escucha música sin necesidad de ser músico y en términos de la gente que escucha música

siendo músico. Y entonces la gente que es músico y ve como un descubrimiento en el tipo de formato, de sonoridades que tiene ese formato, de desarrollos del lenguaje que ha tenido el formato, porque la música –en este caso estamos hablando de la música andina colombiana- realmente tuvo un nivel de difusión pequeño comparado con música de otros países como el tango en Argentina o comparado con la música brasilera, que en Brasil, bueno Tom Jobim toda la difusión que le hizo a esa música o el mismo Piazzola o otros tangueros más antiguos tiene con su música un nivel de difusión muy fuerte afuera e incluso en la década de los ochentas y noventas en Venezuela el grupo Gurrufío o ese tipo de grupos que salían del país en esa época hicieron un nivel de difusión muy amplio a esas músicas populares. La música colombiana no tuvo un nivel de difusión tan alto pero siguió siempre reelaborando y reflexionando y trabajando dentro de su lenguaje aquí en el país, entonces yo pienso que nosotros tuvimos un momento histórico en el que sí tuvimos o hemos tenido oportunidades de mostrar el trabajo que se ha hecho acá, que por supuesto no es sólo del trío sino todo el camino que ha recorrido toda esta gente, ha tenido un impacto interesante en ese sentido, que la gente ve en el trabajo del trío reflejado un desarrollo de un lenguaje, de un formato, de un tipo de escritura musical y eso siempre ha tenido una respuesta muy buena afuera. Sí, había un tema que me parece importante tocar, que lo hablábamos alguna vez y era el tema por ejemplo de los instrumentos eléctricos que uno a veces piensa que es tan novedoso realmente no es una cosa tan novedosa, o sea y eso era una cosa de la cual teníamos plena conciencia cuando hicimos ese trabajo de esa música en Ginebra [Valle del Cauca] era porque de alguna manera sí entendemos que dentro de, lo que explicaba Diego al principio, dentro del nicho de percepción que... el nicho de público que tiene la música andina colombiana ya hay una serie de prevenciones con respecto a los lenguajes que se desarrollan dentro de la música colombiana ¿me hago entender? Pero usted muestra un tipo de trabajo en otra parte de ese tipo y puede no ser nada novedoso porque no hay la prevención de que “hay le metió tal y tal...”, de hecho puede ser una cosa hasta poco interesante.

DSa: Un instrumento eléctrico melódico es lo más común del mundo...

DS: ¡En cualquier parte!

DSa: Una batería, un bajo... digamos hablándolo a nivel universal, en cambio sí hablábamos –y de pronto se evidencia un poco en el texto que hizo Manuel Bernal del último concierto de nosotros- ese formato tiple, bandola y guitarra acústicos pueden llegar a tener un impacto más fuerte y más de novedad.

DS: Más novedoso afuera, porque entonces ese tipo de cosas son curiosas de ver cómo la gente percibe esas cosas con las prevenciones que le genera ese nicho de público que es la música andina colombiana o un público que está de pronto totalmente desprevenido de

lo que va a escuchar y sí creemos que entonces en ese sentido sí llega a ser más novedoso el trabajo que nosotros aquí conocemos como “tradicional” entre comillas. Es relativo eso también de la novedad y de la no novedad.

DSa: Es una cosa curiosa.

AA: Bueno y ustedes como músicos ¿Piensan que esta Nueva música colombiana puede ser ejecutada por personas no pertenecientes a círculos académicos?

DS: como ¿Qué círculos por ejemplo? ¿Una universidad o algo así?

AA: Pues sí, personas que no estén directamente involucradas en lo académico, pues en la música desde la academia.

DS: O sea, ahí hay un punto que es delicado que es a qué llamarle “Nueva música colombiana”, porque es un tema que no puede que tomarse tan ligeramente, lo que le llaman “Nueva música colombiana” a veces no es tan novedoso, lo que estábamos hablando ahorita. No necesariamente tener un instrumento eléctrico en u grupo, o una batería o algún tipo de formato que no ha sido tan común dentro de la música puede ser novedoso, puede llegar a ser aburrido o puede llegar a ser hasta más tradicional que lo que había antes, eso por un lado y por otro lado un poco, me parece también importante como hablar y aclarar el tema de si a lo que se le llama novedoso se le puede llamar de mejor calidad o de no mejor calidad, que es una cosa que es importante también tener en cuenta porque no siempre lo que la gente cree que es novedoso es de mejor calidad, muchas veces es de peor calidad, otras veces puede ser de mejor calidad que cosas que ya había que aparentemente no son novedosas, entonces ese me parece que es un tema bien importante y el otro tema que uno tendría que delimitar bien es el tema de lo académico a qué no referimos con académico. Porque si con académico nos referimos a estar metido en un espacio reconocido institucionalmente, como un centro de formación académico o simplemente a una persona que aprende de manera autodidacta por ejemplo, si delimitamos lo académico como una institución, no sé, una institución reconocida formalmente y lo no académico como una persona que no está dentro de ese círculo institucional; pues por supuesto que uno persona que no está dentro de ese círculo académico, pues por supuesto que puede hacer todo lo que quiera, yo creo... ¡hasta más! Porque precisamente a veces este tipo de instituciones generan límites entre las cosas y usted sabe que en los espacios que no están dentro de eso pues la gente es más creativa para resolver o buscar o encontrar, pa’ proponer, yo creería que si le entiendo bien la pregunta, por supuesto que hay mil opciones que puede crear una persona que no está dentro de espacios que llamamos académicos.

DSa: Sí, es un tema bien delicado, aunque también es importante decir que en el mundo académico o digamos por el camino que le toca a cada persona pasar por un sitio académico, también le brinda unos elementos que probablemente no va a adquirir por fuera y viceversa.

AA: ¿Lo verían como complementarios?

DSa: Pues lo que pasa es que yo creo que es muy difícil formular un programa acertado que combine las dos cosas, aunque se ha tratado y con buenos resultados.

DS: Pero si entendemos académico como eso que estamos diciendo yo creo que sí se podría, pero lo que dice Diego, para la formación de una persona que tenga los elementos para generar una propuesta así contundente sí tiene que explorar entre comillas esos dos “campos”.

AA: Pues digamos para ejecutar esa música hay que conocerla ¿cierto? Y haberla trabajado, entonces en esa medida ¿Cómo consideran pues el grupo que debe ser el acercamiento y la transformación de la música andina colombiana?

DS: Pues claro, eso es bien importante porque... yo creo que tiene que responder a un contacto como profundo con la música andina colombiana, un proyecto que llegue en algún momento a enmarcarse o a etiquetarse como un proyecto que generó novedad, normalmente es un proyecto que tiene dos características: uno, pues que tuvo un contacto importantísimo con toda la línea histórica de donde venía ese material que está manipulando, esa es una característica; y la otra, muchas veces no pretender ser novedoso, eso lo decía Piazzola en una entrevista, o sea, si yo me propongo un día “voy a ser el más novedoso del mundo en esto”, pues a veces ese es un procedimiento que no es tan natural, a veces eso que de pronto llegó a serlo o a etiquetarse dentro de algo novedoso renovador o lo que sea, es un procedimiento que es más natural dentro de las influencias que ha tenido la persona o el grupo o el colectivo de gente que ha tratado o está haciendo o desarrollando ese tipo de lenguajes, me parece.

DSa: Tiene que pasar mucho por conocimiento de saber qué ha pasado de ahí para atrás porque así como nosotros la idea no es pretender que nosotros seamos los creadores del sonido de nosotros sino que es más bien como el resultado de tantos años de experimentación de tanta gente, de tantos años de interpretación y de trabajo de mucha gente, de cientos de años. Por supuesto pa’ llegar ahí nosotros tuvimos que haber escuchado, conocido y tocado, pues fue como de mucho trabajo; uno no puede ignorarlos y pasar por encima de todo.

DS: Y a medida que avanza y conoce más cosas, eso es curioso porque uno empieza a descubrir que había elementos más novedosos cada vez más atrás, eso por un lado y hay una frase que nosotros repetíamos hace rato que fue cuando Eliécer Arenas, el profesor que estábamos hablando escribió un artículo sobre el trío y el menciona una frase que me parece tiene que ver con eso y me parece que de alguna manera sintetiza un poco lo que estamos tratando de decir y que creo que es hacia donde también va enfocada la pregunta y dice que “No hay potencial revolucionario más grande que conocer a fondo todos los secretos de la tradición” y eso es más o menos lo que pensamos.

AA: ¿Cuáles son los principales ritmos andinos que se incluyen en su obra?

DS: Andinos, más que todo nosotros hemos tocado más que todo como que creo casi todo el mundo, bambucos, pasillos y guabinas también, pero en menor cantidad pero lo que creo que más ha tocado todo el mundo es bambucos y pasillos y por ahí hemos tocado otros ritmos: torbellinos, de pronto un fox por allá, pero en general lo que yo siento que más producción ha tenido es lo que se basa en los ritmos de bambuco y pasillo.

AA: Bueno y fuera del grupo digamos ¿Qué actividades realizan como músicos?

DS: Pues somos profesores

DSa: Pues todos somos profesores, pero yo creo que ahí es importante repetir lo que le comenté ahorita que nosotros desde la misión del trío no nos hemos quedado solamente en la interpretación sino también en participar en diferentes procesos, ese pedagógico, alguna vez también tuvimos un estudio de grabación, entonces hacíamos grabaciones de grupos de la región andina, eso implicaba pues hacer arreglos, hacer asesorías, también la parte de la investigación, hemos hechos varios proyectos de investigación, en proyectos pedagógicos, hemos participado en proyectos grandes como las series de conciertos didácticos de la filarmónica con el que teníamos un show ahí montado.

AA: ¿Y esas composiciones de ustedes han sido interpretadas por otros tríos o grupos?

DS: Sí, hay ya varios grupos que son de una generación un poquito posteriores a nosotros que normalmente tocan obras, muchas de Lucas por ejemplo que es el que ha escrito más música, sí ha varios...

DSa: Y por fuera.

DS: Incluso no solamente del gremio de la música andina colombiana sino de otros tipos de músicos que estudian violín...

DSa: Incluso para un quinteto de tangos.

DS: Para un quinteto de tangos yo hice por ejemplo una obra, o sea, hay unos grupos que sí están tocando algunas de las obras escritas por nosotros.

DSa: Ahorita sale un disco en... ¿Enero es? De un guitarrista chileno interpretando una suite compuesta por Lucas para el sello Naxos.

DS: Claro que ese es un logro muy importante porque no tiene nada que ver con música andina colombiana, es un guitarrista muy reconocido en el mundo y él grabó una suite que escribió Lucas para guitarra para Naxos, bueno hay varios músicos que están tocando la música.

AA: ¿Y cómo ha sido el cambio a través de la discografía de ustedes? Pues ese proceso de...

DS: Pues yo no sé que tanto cambio ha habido, de pronto al principio, nosotros hicimos inicialmente, o sea, de producciones de solamente el trío, hicimos un primer casete, pues que en la época en que todavía se usaba casete, no es que seamos tan viejos pero sí estábamos en el año en que todavía se alcanzaba a usar casete y estaba entrando el CD y entonces ahí hicimos un casete, pero nosotros éramos bien pequeños y entonces por ejemplo ahí en ese casete había un director musical que contrató mi papá para hacer ese disco, el tipo nos llevó al estudio, nos hizo unos arreglos, nos trajo a unas sesiones de clases y ahí nosotros intentamos como un par de cosas de escribir un par de arreglos, pero en general el concepto de ese disco por ejemplo era un concepto que estaba direccionado por ese director musical, o sea ahí está claramente el pensamiento de él, respecto al sonido que quería, al repertorio; todo. Pero nosotros comenzamos a interesarnos un poco, a proponer cosas que nosotros hacíamos, después en el años 2000 hicimos un disco que se llama "Pa' los tres" que ya la dirección musical la hicimos nosotros mismos y ya en ese disco se empezó a notar un poco el tipo de pensamiento que nosotros teníamos, de gustos que teníamos respecto a lo que habíamos escuchado, entonces ahí hicimos música de varios compositores jóvenes y que tenían grupos que nos gustaban o que hacían música que nos gustaban. Ahí estaban Jorge Arbeláez, Germán Darío Pérez, Carlos Guzmán por ejemplo, Juan Carlos Guío y fue un disco donde se grabó por primera vez un tema de Lucas que escribió para el trío que se llama "De algún modo". Entonces ese disco "Pa' los tres" fue más o menos una recopilación de compositores jóvenes de los que nos gustaba su música y ya había un pensamiento más concreto de nosotros respecto a lo que queríamos en el disco con el sonido, en el repertorio y en el sonido de cada uno de nuestros instrumentos y ahí se empezó a generar un poco un pensamiento más independiente en ese disco. Después hicimos un disco que fue dedicado a las suites de Gentil Montaña, todo eso tuvo que ver con los conceptos donde nos estábamos moviendo porque el disco que se hizo de Gentil, ya llevábamos unos cuatro años viviendo aquí en

Bogotá y vivir en Bogotá nos generó un contacto directo con Gentil Montaña, con la obra de Gentil Montaña y con esa época que hablábamos ahora de las tertulias en Bogotá, entonces de entender un poco ese concepto cómo funcionaba y de ahí se generó la idea de hacer ese disco, conocimos esas músicas, esos procedimientos que usaban ellos en las tertulias y todo eso y se hizo ese disco que fue como más documental. Entonces ahí tal vez con eso de Gentil empezó un contacto fuerte con la investigación, que en el disco "Pa' los tres" había una independencia de pensamiento pero no había concretamente un proyecto de investigación basado en lo que íbamos a hacer pero con el disco de Gentil sí empezó un poquito eso, un interés más investigativo respecto a los repertorios y documental y todo eso. Después hicimos "Camaleonte" que fue otro proceso que se generó un poco gracias al contexto que había, que teníamos en ese momento que era un contexto en el que empezamos a conocer muchos músicos y muchos músicos de diversas fuentes y entonces quisimos hacer un disco, tocábamos nosotros con todo el mundo, con varios de los músicos que conocíamos, con invitados. Y después de eso también hubo un par de discos que vale la pena tener en cuenta y que resaltan como una etapa del trío, una época o una faceta que es... después de eso se vinieron dos discos de Lucas de solista de tiple, uno que se llama "Intemperante" y otro que se llama "El tiple y el cuatro", entonces digo que me parece que es una faceta del trío que es una inquietud que hemos tenido cada uno de nosotros respecto a su formación y a su contacto con la música del instrumento escogido. Entonces cada uno ha tratado de estudiar el instrumento y de abordar repertorios de instrumentista solista, Diego toca cosas de bandola solista, Lucas siempre tuvo la actitud y se dedicó a estudiar repertorio del tiple solista y yo siempre tuve la inquietud de trabajar el repertorio de la guitarra solista y clásica y todo eso. Entonces ese elemento de esos dos discos me parece que pueden ayudarnos a resaltar un poquito ese tema, esa faceta que de todas maneras cada uno ha tratado de cultivar a la par del trabajo como grupo de cámara y después de eso hicimos el disco de la música de Barrios, Lauro y de Gentil Montaña que también se generó por varias razones, una por el contacto que todos habíamos tenido con la guitarra como instrumento básico del desarrollo de las músicas latinoamericanas y de los instrumentos latinoamericanos. Entonces la guitarra ha tenido... los instrumentos de cuerda pulsada en nuestro continente siempre han tenido que ver con la guitarra para generar por ejemplo procedimientos de formación académica, un poco a pensar bueno y ¿Por qué la guitarra usa apoya pie y la bandola no, o por qué sí la bandola usa apoya pie? O ¿Por qué este método de guitarra nos puede servir como base para... bueno, tantas cosas que tienen que ver con los instrumentos de cuerda pulsada basados en los desarrollos de la guitarra, ese disco fue más o menos eso. Y ahí vamos. Hay otro disco que está por salir que también marca un enfoque chévere del trío que es un disco que va salir de un concierto en vivo que hicimos en Ámsterdam y de alguna manera es interesante porque es el primer disco que nosotros vamos a hacer en vivo y yo creo que es de los

pocos que se han hecho de un grupos de música andina colombiana con un disco de un concierto.

AA: Pero digamos ¿No serían obras nuevas como tal?

DS: ¿Ese concierto?

AA: Sí

DS: Hay mucho repertorio de Lucas que no estaba gravado pero hay otras cosas que son tradicionales del trío andino colombiano, hay una mezcla un poquito de todo, pero digamos que lo interesantes es, por un lado, que es un disco en vivo y por otro lado que el lugar donde se hizo el disco es un sitio como bien importante que es el Bimhuis, que es una salada de conciertos de jazz que hay en Amsterdam, entonces ese también me parece que es un disco que se enfoca un poco como a los que hemos hecho, por lo menos ese tema de que se haga en vivo, de que salga el disco del concierto.

AA: ¿Entonces esa es como la nueva...

DS: Ese es como el recorrido.

DSa: Ahí es todo el recorrido del grupo.

DS: Pero que haya una cosa así como que haya clasificadas las etapas, no sé. Ha tenido que ver yo creo un poco con los contextos donde nos hemos venido moviendo en cada una de esos momentos.

AA: Entonces la nueva propuesta o el último trabajo sería ese que me dijiste ¿cierto?

DS: Hasta el momento ese es el disco próximo

AA: ¿Y se incluirían nuevos instrumentos o no?

DS: No, ese es sólo formato tiple, bandola y guitarra solo, acústico, eso no tiene nada más.

Transcripción de entrevista al etnomusicólogo Eliécer Arenas

Profesor e investigador de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Pedagógica Nacional. Es licenciado en Pedagogía Musical (U.P.N) y Psicólogo (U. Javeriana), con estudios de Doctorado en Antropología Social (U. Complutense de Madrid). Ha sido coordinador de Músicas Tradicionales e investigación en el Área de Música del Ministerio de Cultura. Como investigador vinculado al grupo interinstitucional y multidisciplinar Cuestionarte, ha realizado investigaciones sobre diversas prácticas musicales en el país (<http://www.territoriosonoro.org/CDM/acontratiempo/?ediciones/revista-13/seccion-c>).

AA: Alejandro Alzate

EA: Eliécer Arenas

AA: Bueno maestro ¿Cuál es su percepción con respecto a las nuevas propuestas sonoras de la música andina?

EA: Bueno, antes que nada mi nombre es Eliécer Arenas. Mi percepción sobre las propuestas sonoras de la música andina digamos tiene varios aspectos, uno es: la condición contemporánea muestra que hay una corriente muy importante, muy reconocida, ya que con una trayectoria internacional muy importante que viene mostrando la vigencia de esta tradición. Una vigencia que es importante destacar porque en los últimos años la música andina había pasado a un segundo plano por las críticas justas que se hicieron a esa noción de identidad centrada en los centros de poder. Usted bien sabe como estudioso que la construcción de la identidad fue... la identidad nacional fue construida por las élites del interior, que se nombró a sí misma como la nación y nombró uno de sus productos como emblema de la nación, entonces decir que el bambuco en su momento era el ritmo nacional, decir que el tiple era el instrumento nacional, no fue sino una muestra de un ejercicio de poder muy problemático, que los estudiosos en los últimos tiempos le han sacado el jugo y que han puesto en cuestión de una manera muy radical lo problemático que tiene eso para un país con la diversidad que tiene nuestro país. Esa consideración es importante porque a la música andina le cobraron ese... mire lo curioso y me parece muy importante en estos trabajos dejar eso muy claro; los músicos andinos no están en esa pelea. Fueron las élites andinas que utilizaron en favor suyo una idea de nación que les favorecía pero el músico andino lo que ha estado es situado en una tradición, como casi todos los músicos del país, situado en

una tradición que les pertenece por estar allí, pero además que honran de una manera muy sacrificada y muy interesante.

Es decir, usted va por cualquier parte del país y encuentra eso, músicos comprometidos de una manera vital en la construcción estética, en la construcción social, en la construcción política alrededor de sus sonoridades. Dicho esto, entonces hay que decir que tenemos este montón de nuevas propuestas –y es mi manera de verlo- gracias en parte a que ya no somos la música de la nación, mientras la música andina se veía a sí misma como la música de la nación tenía que ser una música muy conservadora, cuando la música del país empieza a ser la música de las costas, cuando el país empieza a “negriarse”, así como hubo procesos de “blanquiamiento” hay procesos de “ennegrecimiento” de la identidad . De hecho, decir que nuestra música es la música del pacífico es una manera de “ennegrecer” la identidad, me parece que también hay mecanismos de poder fuertes de los que se habla poco, me parece que es un asunto pendular, pasamos de un lado radical a otra región, pero lo que quiero decir es que gracias a esa distancia que se toma con la música andina, los músicos andinos toman una fuerza muy importante para poder entrar en dialogo de una manera mucho menos comprometida con ese discurso de la identidad y mucho más centrada en los proyectos personales de la gente. Cuando usted ya no tiene que cargar con que el bambuco es la nación, entonces usted ya puede simplemente intervenir los bambucos de una manera más tranquila, porque usted ya no está “manchando” símbolos sino simplemente está utilizando recursos estéticos, en ese proceso ha habido pioneros muy importantes, de hecho la música andina es una música que siempre se está renovando, la música andina desde siempre ha tomado prestados de una manera muy libre elementos de todas las músicas.

Pero empezamos a llamar “Nueva Música Colombiana” a un proceso muy reciente con esa denominación y es cuando en el “Mono Núñez” aparece la denominación “nuevas tendencias” que surgen en particular porque desde los ochenta y en particular la llegada de “Nogal Orquesta de cuerdas”, luego la llegada de la polémica “Cuatro palos improntus” hace que ya no se pueda meter todo en la misma vasija; ¿Cómo ponemos a un dueto que canta música de Garzón y Collazos al lado de la música de Germán Darío Pérez o de Cuatro Palos o de Nogal o de [Ensamble] Tríptico? Porque no cuadra, entonces hacen una distinción, pero una distinción que es fallida porque todas las músicas siempre tienen tres grandes polos, yo los llamo “los tres grandes trípodes” sobre los cuales se desarrolla una música, mi postura es la siguiente: toda música se sostiene bien cuando tres elementos se dan. Cuando hay una tendencia varguandizante, cuando hay una tendencia innovadora digamos, que dice: las tradiciones que no se actualizan se mueren, hay unos músicos que se paran en esa... conocen la tradición pero para actualizarla; otros se paran diciendo: no, lo que no se conserva como es se muere, entonces es una tendencia de tradicionalidad de

tradicionalismo más o menos radical; y hay un tercer elemento que dice: para qué pelean entre nuevo y viejo, lo que hay que hacer es vender. Esas tensiones se dan en todas las músicas y cuando falta alguna de esas patas eso cojea, la pata que más le ha faltado a la música andina en este momento es ésta [la comercial].

AA: La comercial

EA: Porque ha habido una discusión demasiado centrada en los productos estéticos dejando de lado el problema de la apropiación masiva de esta música, en parte porque estamos pagando todavía la penitencia, la culpa de ese momento anterior. Nadie quiere decir esa es una música nacional porque vuelve y le suena como en los años cuarenta.

AA: Excluye otras músicas.

EA: Claro, claro. Pero es una cosa que hay que hacer entonces la pregunta de cómo percibo, percibo un ambiente muy complejo, muy rico, yo creo que la música andina cumple una función en el país que es fundamental: es la música que mejor ha negociado todas las posibilidades que tiene el hecho de ser una música híbrida. Tiene sentido, es una música que le ha hecho mucho bien a los músicos académicos porque les ha mostrado un camino de cómo puedo yo haciendo un bambuco de todas maneras conservar cosas de esa gran tradición europea también clásica, la preocupación por lo formal por ejemplo, la preocupación por la justeza de la sonoridad, de la tímbrica, del cuidado tímbrico, del cuidado de los recursos, porque es música de cámara finalmente. De hecho ese es el ideario que tienen estos músicos si uno mira “Palos y Cuerdas”, es una música hecha para el deleite de lo que pasa en la filigrana de relaciones tímbricas y sonoras de instrumento a instrumento y eso es lo que hace que se proyecte de una manera tan interesante, esta música cumple un papel muy importante, nos recuerda que esa hibridación es un campo de posibilidades técnicas increíble y me parece que ya ha madurado tanto que no necesitamos hacer un bambuco extraterrestre porque a esos músicos no les interesa hacer cosas raras, pudieran hacerlas pero no les interesa. Les interesa que se siga sintiendo que es un bambuco pero ya no con el argumento de que es el símbolo nacional, sino con el argumento de que es un producto estético hermoso, ya no es por colombiano que se toca el bambuco sino por lindo, que es otra dimensión muy diferente. Cuando usted le pregunta a Palos y Cuerdas, cuando usted le pregunta a Germán Darío Pérez, cuando usted le pregunta a León Cardona no le están diciendo “porque es que esta música es la que representa la patria”, dicen no, porque es una música que siento como mía y que quiero yo honrar, con lo mejor de mí y es otro argumento muy distinto.

AA: Bueno, digamos como pasando a la otra pregunta como conectado con eso ¿Por qué se da una tensión –si le parece que se da una tensión- entre lo contemporáneo y lo tradicional?

AA: La tensión entre lo contemporáneo y lo tradicional no es un asunto de la música andina, es un asunto de la vida humana, la arquitectura tendría... y se relaciona, a veces se generan tensiones a veces vasos comunicantes pero siempre hay una cosa... generaciones, usted y su papá, usted y su abuelo; no es un problema de la música, es un problema de la vida. Esas relaciones yo lo que considero es que son muy dinámicas, muy importantes, porque por una lado hay... la generación nueva necesita diferenciarse, desmarcarse de la anterior, pero no se puede desmarcar sino reconociendo la anterior y eso genera una dialéctica hermosísima y muy interesante y en cada región del país eso se vive distinto, en el caso de la música andina ha habido posibilidad de desarrollarlo de una manera muy interesante. Por eso uno puede encontrar en lo contemporáneo tendencias también muy diversas, es decir, la Nueva Música Colombiana no es una y la Nueva Música Colombiana Andina no existe; existen Nuevas Músicas Colombianas Andinas, en plural. No existe una única tendencia válida, no, entonces uno puede encontrar una tendencia como la que ejemplifica [Ensamble] Tríptico, una tendencia que proviene de la sonoridad de Germán Darío Pérez, usted oye los trabajos de ellos al principio y era un poco sonara a el “Trío Nueva Colombia”.

AA: ¿Cuándo no tenían batería?

EA: Cuando no tenían batería y por el tipo de composiciones que hace Diego...

EA: También con “Delta Trío” pero el tipo de composiciones... Diego aprende a componer por la admiración de la sonoridad de Germán Darío Pérez y claramente la influencia es esa, pero él necesita desmarcarse de su ídolo entonces empieza a decir: no, yo no puedo hacer un Trío Nueva Colombia porque ni tengo a Pedraza, ni tengo la sonoridad de pianista que le interesa a German Darío que es acústico, entonces empiezo a desmarcarme por el lado de utilizar teclado electrónico, de hecho con Delta [Trío] lo utilizó todo el tiempo, pero además empezar a introducir más una corriente que pudiera parecerse más ya no a la música de cámara, sino a los pequeños formatos de jazz, incluyendo la búsqueda de elementos improvisatorios que a Germán Darío no le interesan, esa es una tendencia, hay una tendencia experimental que fue muy importante y que sigue siendo muy importante que es la del “Ensamble”, el grupo “Ensamble” ¿Lo recuerda?

AA: ¿Grupo Ensamble?

EA: Sí, del Quindío

AA: Me suena.

EA: Donde hay elementos del rock progresivo.

AA: ¿Que eran unos pelados jóvenes?

EA: Sí

AA: ¿Que tuvieron como un problema con el público?

EA: Ellos son... eh, averígüese "Ensamble", el grupo "Ensamble", donde había cambios de compás, donde había una búsqueda ligada al rock contemporáneo progresivo, pero está por ejemplo "Barrockcófilo" que es un grupo increíble, para mi gusto, incluso más innovador que el propio [Ensamble] Tríptico, solo que como lo hacen flauta y guitarra, no parece, porque la sonoridad parece muy conservadora, pero cuando usted se pone a oír usted lo que oye es una cantidad de elementos integrados al bambuco pero que provienen del rock, que provienen de la música sinfónica pero ya no clásica sino contemporánea, más experimental donde encuentra usted una apropiación de elementos antiguos que es interesante. Muchos de estos innovadores –sobre todo los mejores– innovan es de para atrás, es decir, recuperando cosas del pasado que se dejaron de hacer y que ya traerlas las vuelve contemporáneas y las vuelve raras "¿Cómo hace?", cuando le preguntas a esos músicos, "¿Usted cómo hace eso tan raro?" y dicen "no es raro es que así hacía Oriol Rangel con la mano izquierda", eso no es raro eso así hacía el bajo el maestro "tal" hace cuarenta años. ¿Qué es lo que hacen ellos? lo traen acá y al ponerlo sobre otras músicas suena raro y esa extrañeza lo vuelve contemporáneo, lo vuelve actual lo vuelve... pero ellos dicen "a-a, ojo porque a veces los elementos más interesantes del futuro están es en el pasado lo que necesitamos es releer el pasado", en ese sentido por ejemplo es muy lúcido Palos y Cuerdas. Palos y Cuerdas si usted mira los discos están todo el tiempo poniendo música nueva y tocando música antigua, pero recreada de tal manera que la vuelve contemporánea e incluso cuando la tocan igualito el tipo de color, el tipo de virtuosismo que tiene, el tipo de control que tienen sobre los instrumentos hace que esa música quede convertida en otra cosa, de alguna manera muy luminosa, digamos. Y Palos y Cuerdas tiene otro ingrediente: ya no hacen música colombiana; hacen música latinoamericana desde Colombia, es una música muy distinta, es un bambuco latinoamericano, el tiple de Lucas es un tiple latinoamericano ya no es solo boyacense como era antes, ya no es solo santanderiano sino que es un tiple que se aprovecha de todos los recursos de América latina porque además esos instrumentos siempre han tenido un recorrido, siempre han tenido unos ejes de influencia muy importantes. El bambuco está ligado el 6/8, $\frac{3}{4}$, esa tensión rítmica está desde México hasta abajo, lo que hacen ellos es recuperar, conocer mucho eso y por eso hacen disco como el de Lucas con

un cuatrista venezolano, por eso se hacen el homenaje el último disco de Palos y Cuerdas el homenaje a los guitarristas clásicos latinoamericanos, Barrios [Gentil Montaña], Mangoré [Agustín Barrios “Mangoré”] y Lauro, pero eso es que ellos ya no se están sintiendo de Boyacá o de Colombia; se están sintiendo latinoamericanos haciendo música desde Colombia, despachando desde Colombia, músicos latinoamericanos con oficina en Colombia. Pero ya no pensando solamente en esa cosa del nacionalismo, sino mas bien en una visión latinoamericana que me parece que es muy potente y que me parece que las músicas negras que hoy están de moda no la tiene, están otra vez en la cosa de Guapi es Colombia, a lo que los andinos están diciendo no importa cómo seamos somos Latinoamérica y aquí hay vasos comunicantes que me parecen muy fuertes, aislarnos no es tan interesante. Entonces en ese sentido me parece que esa tensión contemporáneo y tradicional no es solamente un elemento –y como le decía- intrínseco a la vida sino un elemento que construye de una manera muy particular posibilidades. A propósito de eso, hoy día hay un grupo muy contemporáneo precisamente por lo tradicional, es el “Cuarteto colombiano”, es el grupo que tiene el maestro Fernando León.

AA: ¿El “chino”?

EA: Sí, el maestro Fernando León tiene un cuarteto, acaba de grabarse un disco doble, lo consigue usted en Tango Discos –debería llevárselo- eso es una joya y es una lectura de pasillos y bambucos de principios de siglo pero está hecho de tal manera que si usted quiere innovar tiene que oírse eso porque o si no termina innovando desde la nada, sin elementos, Fernando León es un tipo muy importante para esa tensión entre contemporáneo y tradicional pero ese sería otra pregunta.

AA: Bueno, digamos entonces conectado como con lo que estabas diciendo de Latinoamérica y eso ¿Cuáles elementos identitarios se evocan en las diferentes propuestas de la nueva música andina colombiana?

EA: Yo creo que hay dos cosas nuevas: ya no hay el discurso nacionalista, a la antigua antes no se conserva sino en los concursos pero el discurso lo echan los del concurso, no los músicos y hay como dos elementos que me parecen importantes: una tendencia a hacer una música latinoamericana, a situarse como músicos latinoamericanos, eso lo veo claramente...

AA: ¿En general?

EA: Sí, usted ve a “Perendegue”, un grupo de bandolas, usted ve a “La Séptima”, usted ve a Palos y Cuerdas, usted ve al Trío Nueva Colombia, usted ve a Tríptico, usted ve al propio Gentil Montaña, ellos no estaban pensando en una música para nosotros estaban pensando una música desde nosotros, que es muy distinto. Lo que pasó con el “boom”

latinoamericano en literatura: literatura hecha desde nosotros para el mundo, pero es que el nacionalismo tiene esa cosa perversa, que es nosotros pa' nosotros, aquí lo que hay es una conciencia de que somos locales pero que los recursos musicales de eso que nos da la condición de local son fundamentalmente elementos que están hermanados al conjunto de Latinoamérica. Y que en la medida- me parece que eso es algo que los músicos tienen muy claro- y que en la medida en que conozcamos esa imbricación, esa conexión con toda América latina, esa música nuestra va a ser mucho más importante, por ejemplo ahorita hay un "sonamos Latinoamérica" un festival que ya está en Argentina, está en Colombia y está en Venezuela y que acaba de empezar en otro país ¿Qué significa eso? Que los músicos se están encontrando cada vez más y cuando los músicos se encuentran las posibilidades de enriquecimiento sonoro son increíbles, porque no lo están esperando de las instituciones, ellos mismos están gestionando sus encuentros entonces esto que estoy diciendo de la música andina está pasando también en la música argentina, ya no se sienten los músicos argentinos haciendo música para ellos, ni los chilenos, estamos pensando es en una cosa latinoamericana muy importante, me parece que en ese sentido el elemento identitario sí cambia de lugar. De un nacionalismo a un latinoamericanismo desde lo local, que es muy distinto.

AA: Pero incluso para proyectarse pues fuera de Latinoamérica ¿Cierto?

EA: Claro, pero presentándose ya no como colombianos sino como música latinoamericana de cámara, de hecho los venezolanos cuando llegan a tocar tocan música colombiana, de hecho Lucas Saboya toca afuera y toca música chilena, argentina, o sea todos están haciendo... ¿Por qué? Porque es que son latinoamericanos y eso es un elemento diferenciador muy importante y creo que en su trabajo tiene que hacer eso muy claro, esa tendencia hacia lo latinoamericano es muy fuerte y muy importante en la mentalidad del músico, porque es que no están buscando un salto mortal desde Suachí al mundo, sino una conciencia de lo latinoamericano, una potencia de eso, porque ¡jojo! Ya no les interesa tanto el hecho de irse pa' Europa, lo que les interesa es reconocerse, verse a los ojos con los músicos de Latinoamérica, una cosa que no estaba pasando.

AA: ¿Bueno y cuándo se comienzan a dar las rupturas dentro de la música andina colombiana? ¿Por qué?

EA: Le decía hace rato, la música andina siempre ha tenido un carácter muy contemporáneo, cuando Morales Pino hizo lo que hizo era música contemporánea.

AA: ¿El trío Morales Pino?

EA: No, Pedro Morales Pino, cuando Pedro Morales Pino empieza a componer ya era un innovador, en su tiempo era un innovador y ese espíritu de innovación pues ha estado

presente siempre, ahora, hay íconos en esa historia que son importantísimos, de esta generación reciente el ícono grande es León Cardona; Lucio Uribe Bueno, un tipo muy importante, fue muy influyente,; Gentil Montaña que hace un discurso musical aparentemente “conservador” -entre comillas- en lo que es innovador es en el cuidado de la forma y en la comprensión guitarrística de las posibilidades del bambuco, él se inventa una sonoridad de guitarrista que va a afectar la comprensión que todos tenemos del bambuco, la grandeza de Gentil Montaña va incluso más allá de lo que hizo para la guitarra porque lo que muestra es todo la filigrana contrapuntística que puede llegar a tener un discurso musical como en el bambuco y eso empieza a ampliarse, a proyectarse en los formatos de trío, en los formatos de estudiantina grande y en los formatos de orquesta, en ese sentido esas figuras son muy importantes. Ahora, contemporáneamente hay símbolos también, Germán Darío Pérez es un símbolo muy importante, Lucas Saboya es un símbolo muy importante de la creación nueva, esta Jorge Arbeláez, un tipo muy importante en la creación nueva, está Carlos Augusto Guzmán una persona muy importante y el propio Diego Sánchez, son personajes muy influyentes, cada uno con una personalidad artística muy particular que digamos son hitos, puntos sobresalientes de un movimiento que, insisto, siempre ha tenido una búsqueda constante y permanente de recursos musicales y que tiene una capacidad de apropiación de elementos muy interesante, desde siempre.

AA: Bueno, yo no sé si de pronto ésta ya está: ¿Cómo se puede hacer una continuación de la música andina colombiana, cuáles aspectos se deben considerar? Pero no sé si ya está.

EA: Yo creo que ya está, yo creo que la contemporaneidad se garantiza cuando hay lecturas críticas del pasado, porque el problema no es hacer un bambuco raro, eso lo puede hacer cualquiera, el problema es hacer un bambuco que los demás quieran tocar y que le público quiera oír, usted puede hacer un bambuco súper moderno pero si nadie le pide “venga déjemelo tocar”, eso no pasa nada, lo interesante de esto es que son fenómenos colectivos y usted como antropólogo lo tiene que tener muy claro, entonces el tema no es que alguien haga algo raro, el tema es que ese algo raro se convierta en una necesidad para los demás.

AA: ¿Porque está buscando una identidad?

EA: Porque está llenando un vacío expresivo de los demás, porque de alguna manera las personas sienten que ese bambuco, que esa guabina, es un instrumento que registra de alguna manera, una manera de sentir, una forma de ver el mundo.

AA: Bueno ¿Usted considera que la música andina debe ser ejecutada por músicos académicos exclusivamente, por especialistas?

EA: No eso es una discusión... ¡terrible! Yo creo que la música es de los aficionados fundamentalmente, la música que deja de cultivar el aficionado tiende a morir, estamos en mora de hacer una campaña, no como la que hace el gobierno en general que es: “métase a *Batuta* para ser músico” ¡No! Lo que necesitamos es: “métase a la casa a hacer canciones, cante y dígame a su papá que le enseñe canciones, jueguen, canten, toquen”; todo lo deberíamos cantar y tocar pero no para ser profesionales, para vivir más alegremente la vida.

AA: Música más colectiva.

EA: Claro, y eso hace que estos músicos que son profesionales tengan mejores públicos, públicos más cualificados, públicos más conocedores, públicos más sensibles y otro asunto es que el músico andino –y sobre eso yo he escrito varias cosas y casualmente volví a escribir para el concierto de esta tarde yo soy el que escribí las notas- y ahí digo que el músico andino tiene una obligación, los mejores músicos andinos han sido gente híbrida, es decir, yo los llamo “empíricos-ilustrados”, un poco para demostrar que esa distinción entre empírico y académico es absurda en esta música porque un músico bueno en esta tradición es alguien que conoce muy bien de “oreja” todo, que es un tigre para acompañar lo que oiga y al mismo tiempo leer y sabe orquestar y entiende la música en términos académicos, pero sin eso... el músico con mera academia no se destaca aquí. Es decir, eso es un reto para la educación del futuro, necesitamos ser capaces de integrar lo oral y lo escrito, el que viene exclusivamente de la academia sin esas competencias difícilmente se puede mover aquí bien; Gentil Montaña es un ejemplo muy bonito de eso, él logra lo que logra porque era un músico de la calle, pero si fuera sólo de la calle tampoco hubiera hecho lo que hizo, es un estudioso, por eso digo “empíricos-ilustrados”, necesitamos lograr una integralidad entre lo oral y lo escrito; una educación que se parezca a lo que somos, somos híbridos, nuestro gusto como colombianos es muy interesante. Usted lo debe vivir como lo vivo yo, pero voy a contarle cómo lo vivo yo: a mí me gustan las rancheras, me gusta la salsa, me encanta la música académica y oigo música contemporánea y oigo Michael Jackson y oigo el rock y reivindico que no tengo que escoger, que son facetas de mí que me pertenecen y que a mí no me venga a decir nadie que so oigo música clásica no puedo oír rancheras.

AA: Como oposiciones ahí absurdas.

EA: Nosotros tenemos que reconocer que nuestras maneras de vivir no son opuestas

AA: Ni jerarquizadas.

EA: Ni jerarquizadas, hay momentos donde la ranchera es lo más lindo que uno puede oír en la vida, ahora, no en todos los momentos de la vida ni en todos los momentos de la

cotidianidad y lo mismo una ópera es una cosa increíblemente hermosa, eso es una delicia, oír la música de Bach eso es una delicia pero no para no oír a Michael Jackson, no para no oír el reggae, no para no oír a Germán Darío Pérez, no para no oír la música del pacífico. Porque la música se parece a lo que somos, mírese su rostro: tiene ojos de árabe, piel chocolate... usted tiene mezclas igual que las tengo yo y nosotros no podemos decir es que esto sí es y aquello no es, es que nosotros somos una integralidad y esa reivindicación en lo musical es fundamental, el día que los colombianos reconozcamos eso y el día que nuestras academias de música reconozcan que la hibridación cultural tiene que verse reflejada en una hibridación pedagógica, la cosa va a ser distinta. Acuérdense que en general todavía hay mucha jerarquización y mucha discriminación de elementos que en la vida práctica siempre están integrados.

AA: ¿Se ve reducida la variedad de ritmos andinos en las nuevas propuestas sonoras?

EA: Sí, yo creo que hay un abandono de muchos ritmos pero me parece que estos músicos que le nombraba han por ejemplo rescatado de una manera muy interesante las posibilidades de la guabina, por ejemplo, yo sueño con hacer algún día una curaduría y escribir el folleto de un disco donde sea las guabinas más lindas del S. XX.

AA: ¿Y de cada región que tiene como sus propias variaciones?

EA: Claro, pero además la guabina contemporánea es muy rica, Jorge Arbeláez tiene unas guabinas, Lucas Saboya tiene unas guabinas, Gentil Montaña tiene unas guabinas increíbles, Germán Darío Pérez tiene... o sea con una riqueza a veces mayor incluso que la de los propios bambucos, ahora, los concursos han hecho que ciertos ritmos adquieran más prestigio que otros, eso es terrible, por ejemplo, no hay rumba criolla; debería haber rumba criolla, Germán Darío Pérez ha trabajado sobre la caña, es un ritmo muy interesante por la asimetría rítmica, pero hay cientos de ritmos que hay que mirar, creo que a esto también le falta un trabajo de investigación también en ese sentido de los músicos, pero los concursos –insisto- son los que más fuerzan a que sean bambuco y pasillo los principales porque si usted va con un ritmo raro peligra ganar y a la gente le interesa ganar, entonces a veces no se dan la “pela” por buscar otras sonoridades, pero sí me parece que hay posibilidades mayores.

AA: Y ampliando digamos esto último que dijiste ¿Qué carácter poseen los criterios de participación de los festivales de música andina, son muy rígidos o le parecen flexibles?

EA: Los festivales son un mal necesario y pero son un mal, en general hacen daño en la medida en que dogmatizan una cosa que es una cosa fluida, le ponen normatividades a cosas que no deberían tener normatividades, decir que hasta aquí es bambuco y hasta aquí no se puede hacer es desconocer que el arte y la cultura son dinámicas, los concursos

en ese sentido son terribles porque además nunca son manejados por músicos, en general no son manejados por músicos.

AA: Los jurados son los que son músicos

EA: Claro, pero los escogen no músicos entonces eso hace que usted encuentre dificultades para las valoraciones, que usted encuentre mucho contra sentido, es increíble por ejemplo que el "Mono" Núñez no haya mejorado su infraestructura para recibir al músico, que es la materia prima, no se han preocupado por tratar bien al músico, porque no les interesa, porque no entienden. Es que en general no entienden lo que está en juego y eso es lamentable, pero siento que también cumplen un papel y es poder posibilitar encuentros, posibilitar públicos y generar unos dinamismos.

AA: Y difundir también.

EA: Claro y difundir también, me parece que el que se tome los concursos muy en serio se friega, a los concursos hay que ir a ganar y dejarlos tirados.

AA: Precisamente a veces se homologan esos términos: concurso y festival.

EA: Sí, debería haber más festivales y menos concursos pero me parece que –insisto- es un mal necesario que... por ejemplo, no tenemos concursos donde lo más importante sea la composición nueva, todos los concursos deberían favorecer que se haga más música, el gran "Mono" Núñez debería ser el compositor, el que está generando nuevas ideas pero a esos tipos no les interesa porque es que son gente –insisto- que quieren ir es a tomar trago y a oír las canciones que tomando trago les llama la atención y, como usted sabe, tomando trago uno no quiere oír cosas nuevas, uno quiere oír lo que ya conoce y ojalá igualitico a como lo conoce. Por eso estos músicos son muy valientes en el sentido de que han usado los concursos, ellos han sabido usar los concursos, en favor de sus intereses; van y ganan y luego no vuelven o van y ganan y ya, porque tomárselo en serio es también una mentalidad muy parroquial, hay músicos que los concursos le dañan la cabeza porque se vuelven expertos en ganar concursos pero no necesariamente eso lo hace un músico relevante en el país.

AA: Limita la composición.

EA: Limita todo, porque la búsqueda no es su búsqueda estética sino es la búsqueda... el truco para poder ganar y eso ya lo limita todo.

AA: Bueno, muchas gracias maestro.