

¿QUÉ LES QUEDA A LOS JÓVENES? UNA MIRADA DESDE EL CONCIERTO ENCUENTRO AL ROL DE LAS NUEVAS GENERACIONES EN LAS CUERDAS TRADICIONALES ANDINAS COLOMBIANAS EN ANTIOQUIA

Héctor Vidal Rendón Marín

Magíster en Historia. Licenciado en Español y Literatura y en Educación musical. Investigador del Grupo Valores Musicales Regionales adscrito a la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia. Fundador y coordinador del Concierto Encuentro de Cuerdas Tradicionales Colombianas.

Gustavo Adolfo López Gil

Ph.D. en Historia de América latina. Máster en Estudios latinoamericanos. Licenciado en Educación musical. Coordinador del Grupo Valores Musicales Regionales y docente del departamento de música de la Facultad de Artes Universidad de Antioquia

Fernando Mora Ángel

Magíster en Artes. Ingeniero de sistemas. Maestro en guitarra. Investigador del grupom Valores Musicales Regionales y docente de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia.

¿QUÉ LES QUEDA A LOS JÓVENES? UNA MIRADA DESDE EL CONCIERTO ENCUENTRO AL ROL DE LAS NUEVAS GENERACIONES EN LAS CUERDAS TRADICIONALES ANDINAS COLOMBIANAS EN ANTIOQUIA

RESUMEN

El Concierto Encuentro de Cuerdas Tradicionales Colombianas, evento anual que se realiza en la ciudad de Medellín y en varios municipios de Antioquia, es tomado aquí como una ventana para el análisis de la dinámica de esta práctica musical en el contexto regional. Se discute la participación de las nuevas generaciones, la disminución notoria de su público desde la óptica de una posible resistencia a cambios que no están a la altura de las exploraciones de las músicas populares en la actualidad; se establece una comparación entre las características de la práctica en la década previa a los inicios del evento y el período de su realización, y se examinan los mecanismos de apropiación, transmisión y circulación con que cuenta en la actualidad.

PALABRAS CLAVE

Cuerdas tradicionales de Colombia; bandola, tiple y guitarra; estudiantinas; música y cambio cultural; Concierto Encuentro de Cuerdas Tradicionales Colombianas.

¿IMATAK ATUNKUNA SAKIPUSKA LLUKANKUNA KUNAURAMANDAKUNA? SUG KAWAI, SUG NIMANDA, KUNAURA KIÑANAKUSKATA LLULLACHISPA ÑUGPAMANDA KAUGSAIKUNA KAWACHISPA

SUGLLAPI

Kai tuna kuna rurankunami wata watapi kai Medellín sutipi chasallata kai pueblo kuna chillapita kaugsaikunapas rurankuna tapuchikuna chasallata kausakuna. Kawachinakami imasami kunaura ka rimai kaugsai kawachingapa kanchanimanda samunakuskata ima ruraikuna allilla kangapa tukikuna IMA SUTI RIMAI SIMI: Watachidiru ñugapamanda atun llagtapi tunai sugrigcha rurai, sugrigcha kaugsai, tunai tukuikunamanda ñugpa ullachidirukunawa.

¿QUÉ LES QUEDA A LOS JÓVENES? UNA MIRADA DESDE EL CONCIERTO ENCUENTRO AL ROL DE LAS NUEVAS GENERACIONES EN LAS CUERDAS TRADICIONALES ANDINAS COLOMBIANAS EN ANTIOQUIA

ABSTRACT

The Concierto Encuentro de Cuerdas Tradicionales Colombianas (Concert Gathering of Traditional Colombian Strings), annual event that takes place in Medellín and several towns of Antioquia, is taken as a window to analyze the dynamics of this musical practice in the regional context. This article approaches and discusses the involvement of new generations and the noticeable decrease of its audience from the perspective of a possible resistance to change, or to changes that do not rise to the current explorations on popular music. A comparison is made between the characteristics of this practice in the decade prior to the beginning of the event and the period in which it started; the mechanisms of appropriation, transmission and circulation it currently has are examined as well

KEYWORDS

Colombian traditional strings; bandola, tiple and guitar; student bands; music and cultural change; Concierto Encuentro de Cuerdas Tradicionales Colombianas.

QU'EST-CE QU'IL EN RESTE AUX JEUNES GENS ? UN REGARD, À PARTIR DU CONCIERTO ENCUENTRO, AU RÔLE DES NOUVELLES GÉNÉRATIONS DANS LES INSTRUMENTS À CORDES TRADITIONNELS DES ANDES COLOMBIENS EN ANTIOQUIA

RÉSUMÉ

Le Concierto Encuentro de Cuerdas Tradicionales Colombianas (Concert-rencontre d'instruments à cordes traditionnels colombiens), événement annuel qui a lieu dans Medellín et plusieurs villes d'Antioquia, est considéré comme une fenêtre pour analyser la dynamique de cette pratique musicale dans le contexte régional. Cet article aborde et discute la participation des nouvelles générations et la diminution notable de son public dans la perspective d'une éventuelle résistance à un changement qui ne monte pas au niveau des explorations actuelles autour la musique populaire. Une comparaison est faite entre les caractéristiques de cette pratique dans la décennie qui a précédé le début de l'événement et celles de la période pendant laquelle il a commencé ; les mécanismes d'appropriation, de transmission et de circulation qu'elle possède actuellement sont examinés aussi bien. MOTS-CLEFS Instruments à cordes traditionnels colombiens ; bandola, tiple et guitare ; estudiantinas ; musique et changement culturel ; Concierto Encuentro de Cuerdas Colombianas Tradicionales.

O QUE FICA AOS JOVENS? UMA OLHADA, DESDE O CONCERTO ENCONTRO, O PAPEL DAS NOVAS GERAÇÕES NAS CORDAS TRADICIONAIS ANDINAS COLOMBIANAS EM ANTIOQUIA

RESUMO

O Concerto Encontro de Cordas Tradicionais Colombianas, evento anual que se realiza na cidade de Medellín e em vários municípios de Antioquia, é tomado aqui como uma janela para a análise da dinâmica desta prática musical no contexto regional. Discute-se a participação das novas gerações, a diminuição notória do seu público desde a ótica de uma possível resistência a mudanças que não estão à altura das explorações das músicas populares na atualidade: se estabelece uma comparação entre as características da prática na década previa aos inícios do evento e o período de sua realização, e se examinam os mecanismos de apropriação, transmissão e circulação com que conta na atualidade.

PALAVRAS CHAVES

Cordas tradicionais da Colômbia; "Bandola", "Tiple" e violão; estudantina; música e mudança cultural; Concerto Encontro de Cordas Tradicionais Colombianas.

Recibido el 16 de abril de 2015

Aceptado el 16 de octubre de 2015

Introducción

Si miráramos el contexto de las músicas tradicionales de cuerdas del país desde una perspectiva más optimista, en la cual tengan mayor validez el trabajo, la constancia y la utopía, dicho escenario nos podría enseñar una nueva cara que les permita a las comunidades reflejar sus múltiples expresiones y encontrarse con una realidad alterna: salir de casa, portar un instrumento musical, asistir a la sesión de ensayo, recordar la obra que se había estudiado, volver a tocarla, tener que repasar, pedir permiso en la escuela para poder ir al concierto, presentarse en un lugar abrumador y silencioso, y recibir el aplauso a pesar de las equivocaciones, el nerviosismo y unas músicas que solo suenan allí, en la intimidad del tablado. No obstante, aunque esta sea la rutina de unos cuantos jóvenes intérpretes, es el instante pleno y definitivo para la materialización de una práctica concreta, en la que la suma de tantos esfuerzos fija en un momento determinado de la historia, y en un lugar específico, un tipo de expresión lleno de valor y de significado.

Hoy, con la dinámica de la globalización, las expresiones tradicionales de nuestros países se posicionan de múltiples maneras, no exentas de crítica, aunque la proliferación de las categorías comerciales vuelve difusa las fronteras de lo que pasa a denominarse “música del mundo” (Ochoa Gautier, 2003: 107). Por ello la discusión planteada entre música y músicas del mundo, para reivindicar la existencia de múltiples lenguajes sonoros y debatir la idea eurocentrista de una música universal, abre el camino para un acercamiento más riguroso a su objeto de estudio: la posibilidad de abordarlas como verdaderos sistemas con una lógica propia (Nettl, 1980:5).

Coexisten entonces diferentes discursos (patrimonial, etnomusicológico, antropológico, sociológico — indigenista y localista—, folclorológico) y nuevos espiritualismos, de modo que, según Ochoa, en la simultaneidad de estas nuevas y viejas terminologías y categorías se confrontan, por un lado, “la coexistencia conflictiva de diferentes maneras de establecer circuitos de circulación y regímenes de valor en torno a las músicas locales. Pero por otro, también encontramos la manera en que la idea de patrimonio intangible retoma dimensiones ideológicas cruciales asociadas a la idea de folclore, de un modo primordialmente acrítico” (2003:117).

Desde esta perspectiva, y para el desarrollo de este texto, debemos puntualizar dos aspectos: primero, situar dentro de la categoría de “músicas tradicionales andinas colombianas” la investigación: *Las cuerdas tradicionales en Antioquia, una mirada crítica desde el evento denominado Concierto Encuentro de Cuerdas Tradicionales*, y segundo, delimitar el universo de este trabajo mediante la identificación de unas prácticas en torno a las cuerdas tradicionales de Colombia, es decir, aquellas compuestas por el trío de bandola, tiple y guitarra, que se amplía en número de instrumentos (y se diversifica en algunos casos) para configurar el formato orquestal denominado *estudiantina*, y que en la actualidad es recreado por diversos grupos del país, de acuerdo con nuevos recursos tecnológicos y necesidades expresivas. El Concierto Encuentro de Cuerdas Tradicionales Colombianas surgió en 1995 en la Escuela Popular de Arte, EPA, y a partir de la desaparición de esta institución en 2003, la Universidad de Antioquia lo acogió como evento institucional de la Facultad de Artes. En 19 versiones y 73 conciertos se han reunido cerca de 120 agrupaciones musicales de la ciudad, el departamento y el país y se ha generado un impacto significativo sobre el público infantil, juvenil y adulto de la ciudad y el departamento de Antioquia. *ráfico* 2. Afiche del evento correspondiente al año 2012. *Fuente:* Archivo Fondo de investigación y documentación de músicas regionales, Facultad de Artes, Universidad de Antioquia. Autor: Unidad de comunicaciones, Facultad de Artes. Medellín, 2012. Se destaca metodológicamente que el estudio de casos se convirtió en pilar para la realización de esta investigación. Se analizó el momento histórico de la práctica musical de las agrupaciones denominadas *estudiantinas*, a partir de la memoria de un evento que en sí mismo conforma una muestra en cierto sentido aleatoria y definitivamente representativa de este hecho musical. Se tomaron como insumos los archivos documentales escritos y audiovisuales del Evento, desde sus inicios, y la información de grupos focales y entrevistas en profundidad realizados en diferentes momentos de su desarrollo.

Dos momentos en las cuerdas tradicionales en Antioquia

Resulta pertinente plantear desde el presente, pasadas dos décadas de realización del evento, cuáles eran las realidades que rodeaban el quehacer musical, artístico y proyectivo de las agrupaciones de cuerdas en Antioquia hacia mediados de los años noventa. Del mismo modo, probar cómo una expresión tan arraigada a la cotidianidad de la sociedad, tan viva en el espacio sonoro del país, paulatinamente comenzó a tipificarse como parte constitutiva del folclor; expresión que, con el correr de los años, muchos jóvenes repitieron de la manera más fiel a lo que sonaba en el acetato, mientras que otros, de más iniciativa y disposición hacia el estudio y la exploración musical, comenzaron a crear y a innovar como respuesta a las necesidades expresivas de este nuevo período.

La década de los ochenta también tuvo una generación joven, aunque suene obvio, pero ¿fue una generación ausente o carente de recursos musicales apropiados?, ¿fueron los intérpretes y músicos de esta época los únicos protagonistas que de alguna manera se encargaron de hacer que la música de cuerdas no desapareciera y se vieron abocados a penetrar en lugares como la academia para lograr la continuidad?

Como lo han expresado algunos de los más importantes y reconocidos intérpretes y directores de grupos de cuerdas de la actualidad, si bien se ha ganado en aspectos como la conformación y circulación de las agrupaciones, además de la creación y la experimentación de repertorios, instrumentos y tímbricas, entre otros aspectos, la ausencia de tales elementos durante las décadas de los ochenta y los noventa refleja precisamente esa carencia de condiciones y características que, nos atrevemos a afirmar, no les permitían a los diferentes actores (principalmente a los públicos) una verdadera apropiación de las cuerdas. Ese paso del entorno familiar, del acetato y de la radio, al sector laboral (cajas de compensación), al oficial (casas de la cultura) y a la academia (escuelas de arte y universidades) apenas comenzaba a darse en una sociedad que “consumía” y se identificaba con unas sonoridades que prácticamente no hacían parte de sus proyectos creativos, artísticos y recreativos. Por ello José Luis Betancur, director de la Escuela de Música de Comfenalco, afirma que tuvo que incursionar en géneros como el rock, el pop y la salsa y mezclarlos con la música colombiana e internacional, no solo gracias al timbre sino también a la combinación afortunada de las cuerdas andinas del país (comunicación personal, José Luis Betancur. Medellín, 2013).

En consecuencia, pensar la música de cuerdas como expresión académica con una dimensión más amplia permitió además que las diferentes tendencias tan localistas e infranqueables que existían en el país comenzaran a cerrar una brecha que por “naturaleza” estaba fraguada entre los principales centros académicos y artísticos de las ciudades capitales. Cabe la pregunta formulada dentro del mencionado grupo focal en 2013, a modo de reflexión, sobre una posible confrontación de corrientes estéticas y prácticas, entre las cuales existió una “escuela”, digamos, “tradicional paisa, en cabeza del bandolista Jesús Zapata Builes, donde los instrumentos transpositores, tiple y bandola, se hacían y se tocaban en *si bemol*, y una “escuela” bogotana que llega con mayor impacto a la región hacia finales de los noventa y principios del nuevo siglo, que propone unas sonoridades agudas con la bandola afinada en *do* y con menos cuerdas ¿Habrá ahí una contraposición de ‘poderes’, en tanto una se sobrepone a la otra cuando, desde elementos musicológicos, una bandola de 16 cuerdas afinada en *si bemol*, y una bandola de 12 cuerdas afinada en *do*, son dos instrumentos distintos y, por consiguiente, los repertorios, las instrumentaciones, las búsquedas tímbricas, el tratamiento de las voces y las texturas armónicas de cada una de estas escuelas son también diferentes?” (comunicación personal, Alejandro Tobón Restrepo. Medellín, 2013).

Las nuevas generaciones pudieron haber sido llamadas así también en la década de los noventa (no importa que suene evidente otra vez) y quizá afrontaron con estoicismo el embate de los apabullantes y copiosos cambios que comenzó a traer la globalización económica y tecnológica, teniendo que sobrevivir en un quehacer cotidiano que se satisfacía con el aprovechamiento cada vez más reducido de un universo de materiales e insumos que también se diluía entre las prácticas de los músicos y las agrupaciones; las perspectivas de creación y proyección apenas se sustentaban con las restringidas producciones discográficas que las empresas financiaban o con los esporádicos circuitos de presentaciones que se programaban en los ámbitos locales y nacionales, pues el tránsito de estas agrupaciones por las regiones era fortuito.

El siguiente cuadro, elaborado a partir del trabajo realizado con el grupo de directores, presenta una síntesis de esta época, y en general del contexto inmediatamente anterior al Concierto Encuentro (década de los ochenta y noventa), en comparación con el período comprendido por dicho evento hasta el año 2014.

Gráfico 3. Síntesis comparativa de dos momentos históricos en la dinámica de las cuerdas tradicionales.

Fuente: Proyecto de investigación: Las cuerdas tradicionales en Antioquia, una mirada crítica desde el evento denominado Concierto Encuentro de Cuerdas Tradicionales.

Las nuevas generaciones
La década de los noventa presenta una particularidad para las cuerdas andinas tradicionales, pues en ella se empiezan a difundir los resultados de diversas experiencias académicas, fundamentalmente aquellas surgidas en los años ochenta: se trata también del acercamiento sistemático a dicha práctica o, desde otra mirada, de una posibilidad de construir una escuela de música en torno a esta. Así, podría decirse que el Concierto Encuentro surge en el declive de aquella generación de músicos de las cuerdas andinas que se iniciaron en las fuentes de la tradición, en ambientes familiares, en espacios lúdicos empresariales y en instituciones educativas, y acoge y ve crecer a quienes se acercaron a esta música como una opción académica musical "formal" o en el marco de escuelas juveniles e infantiles. En estos años, por el Concierto Encuentro han pasado ya varias generaciones, y aunque en este trabajo nos referimos a ellas como las "nuevas generaciones", la designación recoge implicaciones sociales, culturales y, por supuesto, musicales y estéticas. El gráfico 4 da cuenta de la conformación de los grupos por rangos de edad:

Gráfico 4. Distribución de la población participante por géneros y grupos etarios.
Fuente: Archivo documental Concierto Encuentro de Cuerdas Tradicionales. Concepto y realización del proyecto.

En la investigación realizada se asumen los grupos etarios en los siguientes términos: niños hasta los once años de edad; jóvenes entre doce y diecisiete años; adultos a partir de los dieciocho años. Obsérvese en el gráfico que inicialmente no se tenía la participación de niños; en pocos años aparecen varias agrupaciones dentro de esta categoría, que se mantienen activos a lo largo del tiempo; no obstante, en el evento no se evidencia un relevo generacional, que se explica por la continuidad que algunas agrupaciones han tenido dentro de él y no obedece a un comportamiento generalizado en el contexto local, puesto que, de hecho, las escuelas de música tradicional, con plena vigencia en la actualidad, están orientando su trabajo hacia los niños.

En el departamento de Antioquia existen hoy más de cuarenta agrupaciones de cuerdas integradas por niños y jóvenes, la mayoría vinculadas a los procesos formativos de programas como el Plan Nacional de Música para la Convivencia (programa liderado por el Ministerio de Cultura) y el Plan Departamental de Música, cuya principal plataforma de proyección es el evento institucional Antioquia Vive la Música. Sin desestimar el enorme valor que representa este evento como iniciativa para el desarrollo de las músicas tradicionales del departamento, consideramos que la naturaleza de concurso impugna el debate entre las expectativas reales de los participantes respecto a la valoración de procesos, logros y avances, frente a la motivación que puedan esgrimir algunos para ajustarse al trampolín que los ubique en el escenario regional y nacional, aunque sea por un corto tiempo. Aunque la posibilidad de mostrarse y exigirse para competir en un escenario de este tipo no amerita ninguna crítica, es pertinente reconocer que "un concurso no necesariamente invita a compartir, invita a competir y los parámetros son distintos; el encuentro abre las puertas al aprendizaje, y el concurso le abre las puertas a la culpa, pues el que pierde se culpa" (comunicación personal, José Luis Betancur. Medellín, 2013).

Dado que son grupos muy recientes, la mayoría no ha tenido la oportunidad de participar en el Concierto Encuentro. Factores como la distancia a Medellín y al Área Metropolitana lo han impedido, así como las posibilidades de financiación para el alojamiento y la manutención de los participantes. Además, se observa que aquellas agrupaciones cuya presencia ha sido más frecuente en el evento han logrado sobresalir poco a poco, lo que les ha permitido alcanzar mayor madurez interpretativa y organizativa, no solo en sus desempeños artísticos y proyectivos, sino además en la cualificación y el fortalecimiento de los procesos académicos y formativos que lideran en sus sitios de origen. Es el caso del Conjunto Instrumental Entretiempos del municipio de Concordia, la Estudiantina Casa de la Cultura de Caldas, el Conjunto Instrumental Jaibaná de Comfenalco, el Conjunto Yaré del municipio de Girardota y la Estudiantina Melodías y Cuerdas de Marinilla. (figura mapa)

También es válido aclarar que la permanencia en el tiempo ha permitido logros importantes en el crecimiento de estas agrupaciones, las cuales se han respaldado no solo en la formación de semilleros que alimentan constantemente sus procesos sino además en la cualificación permanente de sus integrantes mediante programas de capacitación más o menos formales.

Así, aunque cada época presenta unas "nuevas generaciones", para nuestro caso la expresión puntualiza a aquellos grupos conformados por jóvenes que iniciaron su trayectoria en las cuerdas andinas cuando empezó el Concierto Encuentro en 1995 y que hoy lideran procesos significativos en este género musical. Son quienes han vivido la ruptura señalada y encararon el estigma de "la música de viejitos", aquel con el cual pudieron ser rotuladas agrupaciones memorables que hicieron parte del Concierto Encuentro y que hoy, en su gran mayoría, ya no están; no obstante su legado se ha convertido en horizonte de niños y jóvenes. Trío Instrumental Colombiano, Estudiantina Carlos Vieco, Iuma, Ritornello, Estudio Escuela, Trío 3, Kafé es 3 y Ébano, por ejemplo, son "proyectos artísticos en los que nosotros deambulamos en los años noventa y actuales, [y que] de alguna manera son proyectos de vida" (comunicación personal, Gustavo Adolfo Díez. Medellín, 2013).

Las cuerdas tradicionales, ¿una música sin público?
Este subtítulo parece un contrasentido. Sin embargo, sería torpe no plantear una realidad latente para el quehacer actual de dichas expresiones y una miopía desconocer la gran ausencia de esta música en los medios, y su circunscripción solo al ámbito del concierto o de los festivales relativos al género. El reducido número de personas que asiste a los conciertos, en el período comprendido por este estudio (1995-2013), es la evidencia no solo de una mirada tangencial que ha tenido la "vieja guardia" por el trabajo de las "nuevas generaciones", sino además la manifestación del aislamiento al que han sido sometidos los jóvenes en letárgicos años de invasión mediática y exiguas políticas educativas que no les permiten abrir canales de comunicación y sensibilización.

El problema, como es obvio, puede tener muchas aristas: por un lado, es necesario examinar la práctica misma, y para nuestro caso, al interior del Concierto Encuentro, ¿qué dinámicas se han jugado a lo largo de estos veinte años? En segundo lugar, analizar las cuerdas andinas tradicionales en relación con otras prácticas musicales, incluso dentro de la categoría de músicas tradicionales, puede mostrar alternativas para comprender su realidad actual.

Cuando en la década de los setenta la música de cuerdas dejó de ser un referente de primer orden para la industria discográfica, e incluso, yendo un poco más allá, dejó de ser el referente de "música colombiana" (la misma que sustentó el ideal de nación a finales del siglo XIX y comienzos del XX), se sumió en el letargo y se asentó en la órbita de pequeños círculos, más preocupados por el folclor y la identidad (círculos que por naturaleza tienen poca capacidad e impacto). De ahí la reivindicación de hacer investigación y vincular la música a procesos de formación académica, como estrategia de "rescate" que se advierte en varios de sus actores. En este trance, se pierde el vínculo con los medios masivos de difusión, es decir, con el gran público. Ya no es la música de la tertulia, ya no es la música de la fiesta familiar, ya no es la música de baile, tampoco es la tradición... el auditorium se va reduciendo y queda un club de amigos cercanos, sus practicantes. Lo paradójico es que posiblemente nunca haya sido una expresión para públicos extensos, y que haya voces que expresen la posibilidad y la necesidad de ampliar dicha base con sentido autocrítico frente al compromiso de formación de públicos. En consecuencia, se asume ese ideal de práctica musical académica que se venía acariciando desde comienzos del siglo XX, pero sus creadores no logran trascender los cánones impuestos por aquellos precursores y en ese intento se distancian de esa última generación que conservaba aún cierta conexión con aquellas bases sociales más amplias que se habían forjado a su alrededor caracterizadas por un lenguaje musical relativamente sencillo desde el punto de vista armónico, melódico y formal.

En tanto las "nuevas generaciones" empiezan a constituir un nuevo referente que da cuenta de búsquedas virtuosísticas, un tratamiento más camerístico y con mayor complejidad rítmica, armónica, melódica y tímbrica, con la producción de piezas originales y el aprovechamiento de múltiples recursos tecnológicos y comunicacionales que ponen hoy a la música de cuerdas en una situación más favorable en relación con épocas anteriores.

En este escenario, resulta entonces significativo y un poco contradictorio observar cómo en la actualidad sonora se retoman piezas populares, algunas muy conocidas, para ironizarlas o parodiarlas, en un proceso opuesto al que ocurre con las músicas propias del movimiento cordofonista de la región y del país. Como lo expresa Rubén López Cano,

Asistimos a una galaxia musical hipertransitada donde las canciones actuales ostentan un notable parecido con las de otros tiempos, géneros y estilos. De este modo, evocaciones, citas, referencias, *revivals* o plagios directos detectados o encubiertos se han convertido en procesos inherentes a la producción y aun al disfrute musical. Para asimilarlos de un modo elegante, se recurre con frecuencia al término *intertextualidad*. (2005: 2).

No obstante, es necesario reconocer que los discursos musicales que emplean hoy los compositores y las agrupaciones de las músicas de cuerdas han transitado por algunos de estos dispositivos. Este flujo no solo permite afianzar unos repertorios "clásicos" del género (en el cual muchas piezas del repertorio nacional colombiano como pasillos y bambucos también sufrieron el mismo proceso de "hibridación" al adquirir sonoridades de músicas caribeñas, brasileñas y del jazz), sino que además permite generar unos lenguajes más especializados y apropiados a los diferentes requerimientos de formación, difusión y disfrute de la música. En consecuencia, es necesario matizar la expresión en el sentido que no se han logrado trascender ciertos imaginarios, y que tal vez en eso radica parte de la "crisis".

Al respecto afirman Ana María Ochoa y Carolina Botero: "En un mundo globalizado, en países acostumbrados a escuchar músicas de distintos lugares, la hibridación no aparece como excepción sino como rutina. Queremos sugerir que esto ha generado la reconfiguración de la creatividad musical como un conjunto de prácticas musicales que implican el conocimiento de sonidos provenientes de diferentes fuentes, no como un problema a ser solucionado, sino como realidad cotidiana a ser elaborada" (2009: 4).

Nuevas aproximaciones surgen al establecer comparaciones con otras expresiones tradicionales como el vallenato, la cumbia y el joropo, e incluso con expresiones cercanas, desde lo regional y en cuanto al formato musical mismo. Por un lado, se evidencia el distanciamiento señalado respecto a la vida cotidiana de las regiones y su desconexión del canto, el baile y la expresión festiva de las comunidades; por eso se afirma con cierta razón que este tipo de música "perdió su polo a tierra". Por otro lado, su desvinculación de los circuitos comerciales "formales" de la música (que no se da en los géneros aludidos) trae como consecuencia una suerte de informalidad en su difusión, una circulación muy restringida que se remite a unos pocos programas especializados de la radiodifusión cultural, a excepcionales programas en la televisión local, generalmente estatal, y a programaciones de conciertos, cada vez más escasas. "Y yo estoy esperando que todavía surja la propuesta a partir de las cuerdas andinas tradicionales de hacer un producto musical terminado, bien empaquetado, con un nicho específico creativo, que uno diga: 'voy a ver este grupo y no voy a aprender música andina colombiana, voy a ver un grupo que me guste'" (comunicación personal, Fred Danilo Palacio. Medellín, 2013). Las agrupaciones intentan asumir algunas responsabilidades ante esta realidad, pero definitivamente es una problemática que supera su alcance.

Luego, desde esta perspectiva, se puede entender el valor que los grupos le asignan al Concierto Encuentro, y si bien saben que no es un evento de públicos masivos, encuentran en él la posibilidad de escucharse y de escuchar al otro.

¿Entre la añoranza y la reapropiación?
En palabras de Rubén López, el discurso musical actual se convierte en tópico, es decir, en pivote de la cognición musical toda vez que es capaz de producir correlaciones complejas, funcionar como una herramienta para la búsqueda de sentido, instalarnos en un *estado de cosas* perfectamente definido, posicionarnos psicomotoramente para la interacción corporal con la música y determinar claramente el tema o trama desarrollado en el discurso musical. La aparición de un tópico da acceso a fases superiores *emergentes* y *auto organizadas* de procesamiento cognitivo. Cuando un tópico emerge, el analista deja de pensar exclusivamente en términos de simples progresiones armónicas o secuencias melódicas. En su lugar, comienzan a aparecer géneros, estilos, prácticas musicales específicas y valores cognitivos, corporales, semióticos pero también sociales, culturales e históricos (2005: 8).

Pero ¿qué emerge entonces en relación con la práctica de los cordófonos andinos en Antioquia? ¿El recurso del status académico y la elevación a la categoría de opción profesional de vida? ¿La añoranza y la reedición de antiguos discursos bajo aquellos del patrimonio inmaterial? En la ruptura – desconexión– señalada los concursos y festivales de música andina colombiana, por un lado, con sus grandes limitantes, y el componente de programas estatales, por otro lado, han jalonado, quiérase o no, la permanencia y continuidad de dicha práctica musical. Los primeros se convierten en motivación y estímulo para el trabajo realizado (aunque en la mayoría de los casos imponen su visión ortodoxa) y casi en el único público dispuesto para su recepción. Desde los programas (escuelas de música tradicional) se está propiciando la renovación en múltiples direcciones; se ha conformado un público joven en torno al estudio de dichos instrumentos, pero la conexión con el oyente, su base social, es muy limitada, muy débil.

La concepción, abordaje y posibilidades reales de estas músicas, como práctica académica, la cargan con las limitaciones propias de estos géneros, si así se pueden llamar, pero, considerando su estado de

no retorno (en términos de la constitución de públicos masivos), también le indican posibles alternativas. En esa dirección se observa el trabajo actual de las agrupaciones: *cualificación técnica*, que pasa por la interpretación de los instrumentos e incluye desde los procesos creativos de composición y arreglos hasta la construcción de los instrumentos; *exploraciones tímbricas*, a partir de los géneros y las conformaciones tradicionales del formato, y desde las fusiones con otros géneros; *reflexión, sistematización y cualificación de los procesos de apropiación y reproducción*; *renovación de los repertorios...* muy poco se observa frente a la puesta en escena; tampoco la diversificación de los escenarios ha contribuido a robustecer los públicos.

Entonces, ¿qué otros factores animan a las nuevas generaciones a incursionar en este campo musical? Como ya se señaló, la principal motivación para las nuevas generaciones deriva de los concursos, los festivales y los eventos propios de los programas estatales de fomento (el Plan Nacional de Música para la Convivencia - Músicas tradicionales [PNMC] y el Plan Departamental de Música). Dentro de los concursos, el Festival de Música Hato viejo -Cotrafa, el Festival Nacional del Pasillo, el Festival Mono Núñez y el Encuentro de Estudiantinas de Tuluá, Valle, aunque convocan grupos locales, son espacios abiertos a todo el ámbito nacional y puede decirse que son cooptados por una especie de grupos trashumantes, de cierto nivel de desarrollo, que se dedican a recorrerlos.

Así, el Concierto Encuentro es destacado en el ámbito local como una de las pocas oportunidades que existen en el Área Metropolitana, y en el departamento, para compartir, intercambiar y observar de manera "desprevenida" los desarrollos de los grupos; "nos permite no solo encontrarnos y reconocernos con los integrantes de las otras agrupaciones, sino también saber que no estamos solos haciendo este tipo de trabajo, y que no somos golondrinas en el desierto sino que hay todo un movimiento con un grupo de personas que estamos propugnando por lo mismo" (comunicación personal, José Luis Betancur. Medellín, 2013).

¿Perspectivas

a

futuro?

Hubo un momento, relativamente reciente, en que el tiple y la bandola se perfilaron como instrumentos en vía de extinción en Antioquia, a pesar de las importantes acciones lideradas por la Escuela Popular de Arte de Medellín por más de tres décadas y por otros programas especiales, como el denominado "Fomento a Estudiantinas", orientado por la Dirección de Extensión Cultural de Antioquia hacia finales de los años ochenta.

Hoy los instrumentos de cuerda renacen en las manos de un número significativo de niños y jóvenes, quienes desde distintas subregiones e instituciones se posicionan como alternativa expresiva y lúdica e incluso como opción profesional. Los programas tecnológicos y de pregrado, como el de la Escuela de Arte Débora Arango de Envigado y el énfasis en plectros del Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, son un aporte para el posicionamiento futuro de esta práctica musical.

Vincular los instrumentos y los géneros a músicas que están más presentes en la vida cotidiana de las comunidades puede ser una estrategia de fortalecimiento, pero se genera cierta incertidumbre cuando se empieza a depender tanto de factores externos a la práctica misma. "Yo aspiraría a que los instrumentos tradicionales de cuerda en Colombia se pongan al servicio de las músicas regionales, pero también al servicio de la formación integral de los músicos" (comunicación personal, Fred Danilo Palacio. Medellín, 2013) y a la necesidad de formar públicos que completen la trilogía fundamental: creadores-obras-público receptor.

Ahora bien, en las condiciones económicas de las agrupaciones y de los músicos dedicados a la práctica de las cuerdas tradicionales puede estar también parte de la explicación al reducido impacto en la actividad cultural musical de la región; no solo es una música sin público, sino además un oficio con muy poco interés comercial, en el cual los músicos que aspiran a profesionalizarse tienen serias limitaciones para sobrevivir. Por eso no está lejos de la realidad que viven las denominadas "músicas de fusión" o la "nueva música colombiana": "Una economía del trueque, una economía del sacrificio y una economía del regalo" (Ochoa y Botero, 2009: 9). El campo de acción se reduce de forma considerable: muy pocas opciones de conciertos, escasas probabilidades de venta de grabaciones, etc. Finalmente, frente a la posibilidad de trabajar como formadores-directores en procesos infantiles lúdicos, también la oferta es restringida.

La práctica de las cuerdas tradicionales en este contexto se sostiene entonces, en primer lugar, por una conciencia política que se sustenta en los discursos de la identidad, de los nacionalismos, del patrimonio

–“hace parte de nuestras raíces, de nuestra cultura, de nuestra identidad. [Se trata] de no dejar perder esto [...] porque son muchos niños los que lo están haciendo, y cuando hay niños, siempre se garantiza un gran futuro en esto de las cuerdas”– (comunicación personal, Luz Elena Gómez. Medellín, 2013); de igual modo, se respalda en la función que dicha práctica puede desempeñar como elemento de cohesión, coadyuvante en la formación integral y en la expresión estética de las comunidades: el destacado director Carlos Mario Vásquez Rojas se refiere a una “alternativa lúdica, expresiva, distinta a lo que comúnmente reciben los jóvenes” (comunicación personal, 2013). En segundo lugar, aparece en su continuidad lo que pudiera denominarse una especie de apostolado, que se hace evidente en las expresiones de disfrute y en los términos en que hablan los directores acerca de sus prácticas: “dos pilares fundamentales de mi formación, [...] el maestro Elkin [Elkin Pérez Álvarez] y la maestra María Eugenia Yarce, posibilitaron lo que yo después descubrí que era mi verdadero proyecto de vida: enseñar, no enseñar cualquier cosa, sino enseñar cuerdas tradicionales y estar inmerso en ese asunto de la música andina colombiana, alrededor de esos tres instrumentos fundamentalmente, ¡me ha posibilitado ser feliz!” (comunicación personal, Carlos Mario Vásquez. Medellín, 2013). En buena medida, los espacios se crean, se mantienen y perviven gracias a ellos, a los directores. No obstante, es necesario reconocer que las condiciones para la conformación y el sostenimiento de las agrupaciones se han transformado de manera significativa: “siento que ya es difícil construir proyectos grupales, no porque no se deba, no porque no sea pertinente, sino porque el contexto de hoy, la configuración del ser humano de hoy, parece que está poco interesado en los procesos de largo aliento, entonces me estoy preguntando [...] ¿qué condiciones de posibilidad tienen los proyectos colectivos musicales en el mundo de hoy?” (comunicación personal, Fred Danilo Palacio. Medellín, 2013).

Así como lo expresan Ochoa y Botero respecto a América Latina, cuando afirman que “lo acústico también ha jugado un papel crucial en la constitución de nuestro sentido de ser” (2009: 3), también las prácticas que se tejen en torno a las cuerdas tradicionales son la evidencia de una expresión viva que sigue acompañando la manera de reconocernos como parte de este entorno social-cultural. Por eso insistimos en la premisa que planteamos al comienzo: creer en la quimera, pero admitiendo un sinnúmero de hechos concretos.

Por ello la memoria se convierte en reto fundamental y aliada para consolidar procesos. Es necesario dejar crecer los desarrollos por los cuales transitan viejas y nuevas tradiciones con las tensiones propias que ellas entrañan; tensiones que en manos de los jóvenes se irán acortando en la medida en que el cambio cultural y lo nuevo dejen de serlo y se integren en la tradición, con lo cual la confrontación se renovará en las manos de nuevos jóvenes con otras características y otros itinerarios en un transcurrir continuo.

Pero ¿cómo hacer para que este proceso sea gozoso? La re-significación de la práctica en términos del goce, de lo lúdico, de su anclaje en la cotidianidad de sus propuestas estéticas, representa oportunidad cierta para que las nuevas generaciones beban en las cuerdas tradicionales. Hacer de esta práctica un hábito del disfrute implica necesariamente hacer conciencia de la relación cuerpo –instrumento musical– recurso sonoro y del uso de un tiempo amplio de aprendizaje.

En términos de la continuidad y del aporte significativo de las propuestas musicales de los directores invitados al grupo focal, subrayamos diversos aspectos referidos de manera concluyente por la profesora María Eugenia Londoño:

Primero, lo que tiene que ver con una voluntad, a pesar de lo difícil del medio; segundo, [señalar] una proyección de tipo colectivo, comunitario, que tiene una validez inmensa en cuanto a construcción del tejido social, de construcción de oportunidades laborales y de afirmación de unas maneras de hacer música en unos escenarios globales. [Por ello] destaco fundamentalmente el elemento proceso; es decir, la persistencia, la lealtad de quienes han sido invitados a esto, porque creo que es clave no solamente para mantener, sino también para recrear y aprovechar los recursos culturales (comunicación personal. Medellín, 2013).

Por último, es importante reconocer y destacar que las posibilidades de difusión y apropiación de estas músicas descansan en las manos de las nuevas generaciones, como lo deja entrever Mario Benedetti (1999) cuando nos pregunta y responde:

¿qué	les	queda	a	los	jóvenes?
... recuperar	el	habla	y	la	utopía
ser jóvenes	sin	prisa	y	con	memoria

situarse en una historia que es la suya... sobre todo les queda hacer futuro.

Referencias

- Benedetti, Mario (1999). *Los espejos las sombras*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- López Cano, Rubén (2005). "Más allá de la intertextualidad. Tópicos musicales, esquemas narrativos, ironía y cinismo en la hibridación musical de la era global". *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, 21 (1). (Ejemplar dedicado a: ¿A quién pertenece la música?: la música como patrimonio y como cultura: Actas del VIII Congreso Internacional de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología), pp. 59-76. Versión en línea disponible en: www.lopezcano.net (consultado el 10 de enero de 2014).
- Miñana, Carlos; Alejandra Ariza y Carolina Arango (2006). "Formación artística y cultural: ¿arte para la convivencia?" Ponencia presentada en el VII Encuentro para la Promoción y Difusión del Patrimonio Inmaterial de Países Iberoamericanos. Venezuela: Caracas, San Felipe, 17 al 22 de octubre 2006 [En línea:] <http://www.humanas.unal.edu.co/red/publicaciones/articulos-yponencias/>. (Consultado en marzo de 2014).
- Nettl, Bruno (1980). "Trasplantaciones de músicas, confrontaciones y mecanismos de rechazo". *Revista Musical Chilena*, N.º 149-150, enero-junio, p 5.
- Ochoa Gautier, Ana María (2003). *Músicas locales en tiempos de globalización*. Bogotá: Norma (Enciclopedia latinoamericana de socio cultura y comunicación, 26).
- Ochoa Gautier, Ana María y Botero, Carolina (2009). "Pensar los géneros musicales desde las nuevas prácticas de intercambio sonoro". *A contratiempo*, Revista de música en la cultura, N.º 13.
- Rendón Marín, Héctor Vidal y López Gil, Gustavo Adolfo (2008). *Senderos. XIV Concierto Encuentro de Cuerdas Tradicionales Colombianas*. Medellín, Universidad de Antioquia - Secretaría de Cultura Ciudadana, Alcaldía de Medellín [Disco Compacto + Folleto, 28p.] *Entrevistas*
- Cortés Pulgarín, María Teresa. Entrevista a Gustavo Adolfo Díez, director del Departamento de Música de la Escuela de Arte Débora Arango de Envigado. Medellín, Universidad de Antioquia, 2013.
- Grupo de investigación Valores Musicales Regionales. Grupo focal con directores de agrupaciones de cuerdas andinas tradicionales. Medellín, Universidad de Antioquia, 2013.
- Grupo de investigación Valores Musicales Regionales. Seminario interno; invitada Ana María Ochoa. Medellín, Universidad de Antioquia, 2008.
- Londoño Fernández, María Eugenia. Entrevista a Carlos Mario Vásquez, director de la Casa de la Cultura de Caldas. Medellín, Universidad de Antioquia, 2013.
- Rendón Marín, Héctor. Entrevista a José Luis Betancur, director de la Escuela de Música de Comfenalco. Medellín, Universidad de Antioquia, 2013.
- Restrepo Peláez, Alexander. Entrevista a Luz Elena Gómez Vallejo, directora de la Estudiantina Melodías y Cuerdas de Marinilla. Medellín, Universidad de Antioquia, 2013.
- Tobón Restrepo, Alejandro. Entrevista a Fred Danilo Palacio Villa. Medellín, Universidad de Antioquia, 2013.

Proyecto de investigación realizado por el grupo Valores Musicales Regionales de la Universidad de Antioquia, entre los años 2012 y 2014.

"Fue fundado por el profesor Héctor Rendón Marín, quien con su grupo Estudio Escuela y la participación del Grupo de Cámara de la Escuela de Arte Eladio Vélez de Itagüí, dirigido por Jorge Franco Duque, realizó la primera versión del Encuentro" (Rendón y López, 2008: 4).

Trabajo realizado con un grupo focal en septiembre de 2013 con varios músicos y líderes culturales provenientes de diversos municipios de Antioquia, y como parte de la metodología de la investigación que da origen a este artículo.

Aunque aparentemente este camino de la tradición familiar ya no opera para las cuerdas tradicionales en nuestro contexto, la investigación devela algunos ejemplos de cómo esta sigue existiendo e incidiendo en su dinámica, y cómo algunos de los formadores o de los músicos de las agrupaciones de hoy han tenido experiencias familiares que han potenciado su proceso. Tales son los casos de José Luis Betancur, ex integrante del Trío Instrumental Colombiano y director de Jaibaná; Luz Elena Gómez, directora de la estudiantina Melodías y Cuerdas de Marinilla; los integrantes de Pléyades y Orión, dirigidos por Janeth Ramírez también de Marinilla, o los hijos de John Jaime Villegas, integrantes

de Los Carechú y Talento Trío. Anteriores al proceso que estamos analizando, encontramos los integrantes de la Estudiantina Puerta Cadavid, vinculados a procesos formativos en universidades y cajas de compensación; los hijos de don Argemiro García, de la Estudiantina Tardes de Colombia; el grupo familiar del maestro John Castaño, y la estirpe de hijos y nietos del grupo Aires del Campo, descendientes de los Cadavid en la vereda San Andrés del municipio de Girardota.

Intervención de Tobón Restrepo dentro del grupo focal de 2013.

La EPA lideró un papel crucial en Medellín y en Antioquia en el abordaje académico de las cuerdas tradicionales desde la década de los sesenta hasta el año 2003, cuando esta fue entregada a otra institución y perdió su autonomía, dando fin a los diferentes programas que durante todo su proceso había consolidado. La Escuela de Música de Comfenalco, por su parte, cumplió un papel importante al respecto por casi veinte años; en el mes de enero de 2014, sus directivos y profesores fueron notificados de la desaparición del programa como ente de la caja de compensación.

De estos grupos funcionan en la actualidad la Estudiantina Casa de la Cultura de Caldas (creada en 1996), Entretiempos (creado en 2001) y Melodías y Cuerdas (en 2005). Jaibaná, creado en 1999, se desarticuló hacia 2009 debido al desmonte gradual de la Escuela de Música de Comfenalco, entidad que acabará paulatinamente con todos sus programas de música en 2014. Yaré, creado en 2005, se transformó en Kirú en 2009.

Ébano es una de las pocas agrupaciones que sigue activa. Fue fundada en 1988 por John Jaime Villegas, y sus integrantes han permanecido en ella con relativa estabilidad.

Intervención de Díez dentro del grupo focal de 2013.

“Más que tratar de encontrar una mediación entre oralidades heredadas y la cultura letrada de la escuela, las escuelas de música popular se han visto abocadas a justificarse, ante las autoridades educativas, en términos exclusivos de la cultura letrada que históricamente los excluyó” (Ochoa, 2001: 54).

Adicionalmente, a pesar de los altos costos y del estrecho margen de difusión, los grupos no renuncian a la alternativa de grabar; tal vez porque esta, la grabación, constituye no solo memoria de su recorrido, sino espejo para el análisis de su desarrollo académico y artístico; “[...] la escucha posibilitada por el proceso de grabación genera una transformación en la conceptualización de las obras mismas del grupo. El proceso de grabación se constituye así en una parte constitutiva de la composición musical” (Ochoa y Botero, 2009:8)

El evento no solo se ha desarrollado en múltiples escenarios y salas de la ciudad de Medellín, sino que también se ha llevado a otros municipios del área metropolitana y el departamento, como Caldas, Itagüí, Sabaneta, Envigado, Copacabana, Girardota, Rionegro, Marinilla y Concordia.

Es necesario reconocer la trayectoria de los programas de la Escuela de Música de Concordia y de la Casa de la Cultura de Caldas, las cuales se anticiparon a las propuestas formativas del PDM y el PNMC.

“Es decir, las artes, la cultura y la educación artística se están legitimando hoy no en sí mismas, como una expresión humana y un patrimonio de la humanidad al cual tienen derecho todos los ciudadanos, sino en la medida en que son útiles para proyectos de ‘convivencia’, de ‘resolución de conflictos’, de ‘formación para la paz’ orientados a esas inmensas juventudes marginalizadas para las que esta sociedad no les ofrece ni siquiera un presente, mucho menos un futuro” (Miñana, Ariza y Arango, 2006: 3-4).

Intervención de Londoño Fernández dentro del grupo focal 2013.