

DIÁLOGOS Y CONFLUENCIAS MUSICALES EN ANTIOQUIA. CUATRO PARADIGMAS DE LAS CUERDAS TRADICIONALES ANDINAS

Gustavo Adolfo López Gil, Alejandro Tobón Restrepo, Héctor Rendón Marín, Gonzalo Alberto Rendón Tangarife, Fernando Mora Ángel

lopezymarin@yahoo.com

Grupo de investigación Músicas Regionales

Universidad de Antioquia

DOI: <http://dx.doi.org/10.15665/re.v15i3.1188>

“No hay que dorar el oro ni perfumar las rosas”
(Dicho popular)

RESUMEN

El artículo, resultado de la investigación *Agrupaciones de cuerdas andinas en Antioquia. Diálogo entre las tradiciones populares y académicas, 1979-2012* (Colciencias, Universidad de Antioquia), presenta un análisis de las dinámicas de las cuerdas tradicionales andinas en esta región de Colombia a partir de la vida y obra de cuatro de sus más destacados representantes: Luis Uribe Bueno, Jesús Zapata Builes, Elkin Pérez Álvarez y León Cardona García. Muestra cómo durante la segunda mitad del siglo XX estos músicos contribuyeron al posicionamiento del imaginario de una música nacional, a partir de los principales géneros andinos y su transformación en expresiones con alto contenido académico en cuanto a su uso y función —cómo música de cámara—, a su apropiación y circulación, y a su propuesta compositiva e interpretativa. Desde esta perspectiva, estos líderes configuran tres puentes de diálogo entre las tradiciones populares y académicas en Antioquia: uno pedagógico, otro estético y otro que conduce la tradición hacia la industria musical.

Palabras clave: *Cuerdas tradicionales andinas, música de cuerdas en Antioquia, tradiciones musicales populares, tradiciones académicas, música andina colombiana, bandola-tiple-guitarra, industria musical en Colombia.*

Dialogues and musical confluences in Antioquia. Four paradigms in traditional Andean strings

ABSTRACT

The article, an outcome of the research project *Andean string groups in Antioquia. Dialogue between popular and academic traditions, 1979-2012* (Colciencias, University of Antioquia), analyses the dynamics of traditional Andean strings in this region of Colombia through the life and work of four of its most prominent representatives, i.e. Luis Uribe Bueno, Jesús Zapata Builes, Elkin Pérez Álvarez, and León Cardona García. It shows how during the second half of the twentieth century they contributed to position the imaginary of a national music based on the main Andean genres. These musicians transformed them into expressions with high academic content regarding their use and function —such as chamber music—, their appropriation and circulation, and their compositional and interpretive proposal. From this perspective, these leaders set three bridges of dialogue between popular and academic traditions in Antioquia —one pedagogical, another aesthetic and a third one which leads tradition towards the musical industry—.

Keywords: *Traditional Andean strings, string music in Antioquia, folk music traditions, academic traditions, Colombian Andean music, mandolin-tiple-guitar, Colombia's music industry.*

La música andina colombiana para cuerdas tradicionales, asociada en sus inicios con la vida campesina y con las fiestas populares (danzas tradicionales), ha venido experimentando significativas transformaciones a lo largo de los siglos XX y XXI. Sus instrumentos han modificado su fisonomía, hasta alcanzar su estructura actual, las combinaciones en diferentes tipos de agrupaciones también han cambiado, pero donde se evidencian estas innovaciones con mayor claridad es en cuanto al tratamiento utilizado por los compositores. Es decir, es una música que se acerca cada vez más a conceptos académicos¹⁴⁹ y se deja influir por lenguajes venidos del clasicismo, el romanticismo y el impresionismo, y mezcla estilos, al combinar el nacionalismo con el jazz o el rock, entre otros.

No obstante, la explicación de fondo a estas dinámicas está en el drama por encontrar un lugar, por el reconocimiento y por una identidad, drama que, como nos lo recuerda William Ospina, es el de toda la nación y, más exactamente, de todo el continente: “Y es que esta América lleva sobre su frente el estigma de tender a definirse siempre por su legado exterior, o por una parte tan sólo de su composición y de su legado histórico” (2015, p.11).

Estas nuevas concepciones se gestan a partir de individuos que van generando movimientos desde planteamientos técnicos y estéticos, que a la postre se convierten en tendencias y luego en verdaderas escuelas. En Antioquia dichos

procesos se forjaron principalmente de la mano de cuatro figuras que indudablemente se convirtieron en paradigmas para esta música; son ellos: Luis Uribe Bueno (1916-2000), Jesús Zapata Builes (1916-2014), Elkin Pérez Álvarez (1942-2007) y León Cardona García (1927). A continuación, se analizan su búsqueda y su trascendencia en el reto de la configuración de “una música nacional”, desde la perspectiva del diálogo entre tradiciones populares y académicas.



Jesús Zapata Builes (de pie), Luis Uribe Bueno y León Cardona García, ca.1994. Autor: Jorge Alberto Londoño Fernández. Archivo: Grupo de investigación Valores musicales regionales, Facultad de Artes, Universidad de Antioquia.

Los personajes

Presentar al primero de estos hitos musicales de la región implica reconocerla movilidad de los músicos del país. El intercambio de experiencias y el enriquecimiento que resulta de ello se ponen por encima de los regionalismos exacerbados, que dificultan la concepción de un proyecto cultural unificado de

nación. Luis Elberto Uribe Bueno, hijo de Aminta Bueno Esparza y Pedro Julio Uribe Uribe, era nortesantandereano, nació el 7 de marzo de 1916, en Salazar de las Palmas. A la edad de ocho años inició los estudios de básica primaria y, de manera simultánea y por su propia cuenta, comenzó a adentrarse en el estudio de la música (Tobón, 2004, p. 5), llegó a Medellín a mediados de siglo y terminó reconociéndose como hijo adoptivo de Antioquia.

El segundo músico destacado representa el ancestro campesino antioqueño. Juan de Jesús Zapata Builes nació en la vereda Quimbayo, municipio de San Jerónimo, el 30 de agosto de 1916. Su abuelo fue constructor de instrumentos y sus padres, Gonzalo y María de Jesús, intérpretes de la bandola, el tiple y la guitarra. “Una cosa muy importante para mí es la herencia de la música que recibí de mis padres. Ellos eran músicos, y todos mis hermanos y hermanas cantaban y tocaban [...]” (Ocampo, 2001, p. 752).

Jesús Elkin Pérez Álvarez hizo honor a su procedencia pueblerina “paisa”. Nació en Entrerriós el 9 de mayo de 1942, hijo de Francisco Pérez y María Álvarez. “Mis padres eran muy humildes: mi papá era zapatero, mi mamá costurera. Mi niñez era como la de un niño descalzo de pueblo, mis primeros zapatos los tuve cuando hice la primera comunión con pantalón cortico y cargaderas” (Ocampo, 2001, p. 485).

La presencia citadina se da con Leonel Cardona García: “yo vivía era aquí en Medellín con unas tías, mis padres vivían en pueblos, porque mi papá fue alcalde

149 Se entiende por “concepto académico de la música” en este artículo, la práctica musical mediada por la notación y las formas de apropiación y difusión de corte eurocentrista.

de San Jerónimo y de otros pueblos [...] Yo nací en Yolombó [10 de agosto de 1927] pero me sacaron de allá a los seis meses” (Tobón, 2014).

Un primer análisis de los aspectos biográficos de estos músicos arroja lo siguiente:

Del campo a la ciudad: Es significativa su relación con los contextos rurales y sus músicas, y su vinculación posterior a dinámicas musicales académicas en los centros urbanos, en particular del departamento de Antioquia y de la ciudad de Medellín. De un lado, nacen en ambientes pueblerinos, y les corresponde vivir el momento histórico de la transición de un país rural-campesino a otro industrializado y de las grandes migraciones internas que ello generó, sumadas a las producidas por la violencia de mediados de siglo XX. De otro lado, desplazarse a la ciudad constituía la única alternativa para formarse y concretar sus aspiraciones artísticas.

Luis Uribe, en su periplo hacia la capital, pasó por diferentes pueblos de Norte de Santander y Santander hasta llegar a Bogotá, donde se vinculó laboralmente al mundo de la música y recibió una formación académica mucho más cualificada; posteriormente se dirigió a Medellín (Antioquia), donde se radicó de manera definitiva. Jesús Zapata pasó de realizar labores campesinas en veredas de San Jerónimo (Antioquia) a la ciudad de Medellín, inicialmente se desempeñó también en labores agrícolas, luego en oficios varios y posteriormente de lleno en la música, trabajando y estudiando. Elkin Pérez se trasladó de Entreríos (Antioquia) a Bello, aunque ya traía de su

padre los primeros rudimentos de música y del oficio artesanal de la zapatería, fue en este municipio y en Medellín donde por diferentes vías —informales, empíricas y académicas— comenzó su recorrido en la música, no sin antes haberse hecho a conocimientos solventes en el ramo de la sastrería. León Cardona, por su parte, vivió de manera temprana la influencia de la ciudad en Medellín y muy pronto inició su formación musical académica en el Instituto de Bellas Artes.

La niñez de estos personajes, narrada por ellos mismos, nos proporciona una idea de sus imágenes del campo y de sus primeras vivencias, del impacto en sus proyectos de vida y de sus esfuerzos por forjarse un camino en la música.

Luis: Creo que desde que nací sentí una chispita musical, siempre estaba cantando, silbando [...] Recuerdo que mamá tocaba piano de oído [...] Mis padres siempre apoyaban mis inquietudes musicales [...] Para mí nunca hubo otra carrera distinta a la música (Londoño y otros, 1994, p. 92). En realidad de verdad yo salí muy pequeño de Salazar [9 años], tengo hasta, podría decir, una ligera idea no más de mi tierra, del pueblo, porque de ahí salimos a García Rovira, Santander del Sur, después regresamos a Pamplona [...] Después a Cúcuta, donde yo con un poquito más de años, ya pertenecía a la orquesta Santander [...] formé el trío Los Norteños, trío que dio mucho golpe en Cúcuta; viajamos a Bogotá y actuamos en la televisora nacional. Ya en la capital se iba formando en mí la idea del rescate de la música colombiana, en ese entonces empezó a surgir la idea de ir componiendo (Uribe, s.f., casete 397).

Jesús: A los siete años ya tocaba en una bandolita que mi hermano Carlos me regaló. Él tenía un grupo de bandola, tiple y guitarra con los primos Isidro y Juvenal Builes; tocaban y cantaban muy bien. Mi padre tocaba la bandola y mi madre cantaba y tocaba el tiple; por eso, todos sus hijos somos músicos, afortunadamente [...] Cuando yo tenía nueve años vino la muerte de mi hermana Hermelina que tenía veinte años, y días más tarde la de mi madre, que tenía cuarenta y dos, [murieron] como consecuencia de una fiebre tifoidea [...] Este hogar tan pobre pero tan feliz quedó convertido en la más grande tristeza [...] (Zapata, 1988, p. 1, en Tobón, 2005, p. 9).

Elkin: Estando en la escuela, fue donde tuve el primer contacto con un tiple, un muchacho llamado Francisco Maya, que trabajó en el Senado (hace dos años que murió), fue el primero en el pueblo que cogió un tiple, como a mí me dio ‘goma’, empecé a estudiar tiple con él. Ricardo Alzate, director de la banda del pueblo, nos daba clases, o se las daba a él y yo iba a verlo, pero eso fue una goma pasajera [...] También estuve en el coro de la iglesia como unos seis meses, pero esos coros de iglesia son hasta que uno cambia de voz, porque después hay que parar [...] De niño, sólo hasta ahí fueron mis relaciones con la música, hasta que tuve dieciséis años. Mi papá tocaba bandola, de mi papá fue de quien aprendí, él era quien tenía los instrumentos en la casa y quien ya cuando estaba más viejito procuró enseñarme: me tenía que indicar cómo se hacía, poniéndome los dedos [había perdido su mano izquierda] (Ocampo, 2001, p. 487).

León: Yo estudié en el colegio San

José[...] en vacaciones me llevaban esas tías a una finca aquí en Boquerón [...] y yo para no aburrirme, no sé cómo ni porqué, inventé una flautica de guadua[...] y tocaba cualquier cosa ahí, y cada año hacía una tratando de mejorarla, y en una de esas venidas, las tías y los tíos me tenían de regalo una flauta travesa profesional y matrícula en Bellas Artes, eso para mí fue una sorpresa porque yo no había pensado nunca que a mí me gustara la música o la flauta, pero entonces me tocó meterme a la música sin pensarlo, sin quererlo y me fue bien y terminé mis estudios en Bellas Artes, eso fue, yo tenía siete u ocho años, y por ahí a los quince ya había estudiado allá lo que se llamaba solfeo, que es lectura y dictado musical [...] entonces esa fue mi entrada a la música [...] Mi mamá tocaba guitarra, más bien como tipo clásica pero como para la casa y ella me enseñó de pronto a acompañar un valsecito (Tobón, 2014).

A partir de este esbozo, es indudable entonces el vínculo de estos cuatro músicos con el contexto rural y sus expresiones tradicionales (con las cuerdas andinas), la trascendencia que ello tiene en su propuesta artística se verá a continuación; pero como señala Arenas, en el discurso sobre la “música andina” como “música nacional” lo campesino se ha idealizado; a su juicio, “aquella música que se convirtió en la música nacional desde el principio fue música propiamente urbana, con pretensiones de música artística, a la manera latinoamericana, esto es, como una música popular ilustrada” (2015, p. 27).

Entre oralidades, autodidactismo y

academias: Hasta aquí puede verse que, a excepción de León quien tuvo formación académica desde temprana edad, estos músicos se iniciaron de manera empírica, recibieron la influencia del contexto cercano y accedieron a las alternativas y los recursos que este les ofrecía (grupos de parientes, el coro parroquial y otros ensambles). Con esta inmersión en músicas tradicionales y populares, empezaron a perfilarse hacia búsquedas más cualificadas en los centros urbanos.

En sus inicios, Luis Uribe se mostraba ya como un joven adelantado frente a las lecciones que le impartía su primer profesor, quien aspiraba a un trabajo metódico, paso a paso, pero que él asimilaba a gran velocidad; lecciones que posteriormente continuaría en Bogotá: “una disposición natural mía, ligada a una enseñanza lentamente pero con unas bases muy firmes, como lo hacía [al comienzo] con el padre Lorenzo Rivera y [luego] con Roso Contreras y con el padre Giovanetti, entonces ya me dieron una base muy firme, para poder escribir, por ejemplo, música colombiana para sinfónica” (Uribe, s.f., casete 397).

Jesús y Elkin pasaron de las “lecciones familiares iniciales”¹⁵⁰ en sus contextos campesinos y pueblerinos, y de los estudios informales a su llegada a Medellín, a estudios académicos más estructurados en el Instituto de Bellas Artes entre 1941-1944 (el primero), en el

150 Se trató de un aprendizaje por observación e imitación, más que lecciones propiamente; incluso, aparece en ellos, como en muchos casos de la tradición de cuerdas andinas en Antioquia, el disco y la radio como recursos pedagógicos. No se ha estudiado con detenimiento el impacto de estos medios en las dinámicas de apropiación musical.

Instituto de Artes Plásticas del Municipio de Medellín (el segundo), y luego en el Conservatorio de la Universidad de Antioquia (ambos) alrededor de 1960. León Cardona estudió también en Bellas Artes (entre 1937 y 1942) con Gerard Ghotelf, Marceliano Paz, Eusebio Ochoa, Luisa Manighetti y Pietro Mascheroni (Ocampo, 2001, p. 62).

Pero el deseo de superación llevó a cada uno, dentro de sus posibilidades, a buscar alternativas de formación, desde dinámicas autodidactas hasta el aprovechamiento de opciones a su alcance en eventos e instituciones o con músicos destacados que llegaran a la ciudad. Jesús Zapata, por ejemplo, vio en el arribo del maestro chileno Mario Gómez Vignes al Conservatorio de la Universidad de Antioquia una oportunidad para llenar vacíos con respecto a sus conocimientos en áreas como la armonía, la morfología o la instrumentación (1962-1967). Oportunidad que también aprovecharía posteriormente Elkin Pérez en la Escuela Popular de Arte con este mismo músico (a mediados de la década de los setenta), y esta formación complementó su tradición empírica, sus estudios académicos y su contacto con maestros como Rufino Duque, Carlos Vieco Ortiz, Eduardo Gaviria, George Sakellariou, entre otros.

Además de estos procesos académicos, la observación y la escucha atenta, también la imitación, por qué no, fue elemento esencial en el aprendizaje de las músicas tradicionales y populares, y le permitió a León acercarse al jazz; a Elkin acceder al manejo de la bandola que no era su instrumento a través de uno de los grandes bandolistas del país, como integrante del Trío Instrumental

Colombiano, para dar solución a preguntas técnicas y pedagógicas que sobre dicho instrumento se venían formulando en la Escuela Popular de Arte—EPA—; a Jesús Zapata le posibilita el manejo de los “secretos” del refinamiento interpretativo de los “grandes maestros”, y a Luis Uribe, relacionarse con las pautas sonoras que proponían las orquestas norteamericanas y mexicanas de los años cincuenta y sesenta, particularmente a través del cine. He aquí un primer gran puente, que se crea con estos músicos, entre diferentes “tradiciones” para las cuerdas tradicionales andinas en Antioquia: el de las formas de apropiación de saberes tradicionales y populares en diálogo con formas de apropiación académicas al servicio del desarrollo de un lenguaje artístico-musical de país.

Hacia una dimensión artística: La participación en agrupaciones populares para clubes y eventos sociales (fiestas y serenatas) constituyó un medio de subsistencia para estos músicos en los inicios de sus carreras: Uribe Bueno con el Trío los Norteños y posteriormente con la orquesta de Lucho Bermúdez; Zapata Builes en pequeñas orquestas para acompañar misas; Cardona García en la agrupación del Grill Europa y del Grill Monserrate del Hotel Tequendama (Bogotá) y del Club Unión en Medellín, y Elkin Pérez con los Castellanos y con el dueto Par Dúo de Medellín. De este tipo de trabajo, difícil por su inestabilidad, los horarios generalmente nocturnos y los ambientes bohemios, fueron pasando a puestos más estables en orquestas de la radio y en conjuntos de planta de algunos clubes. El siguiente escalón fue la vinculación

a empresas discográficas —asesores artísticos, intérpretes y arreglistas—, a la docencia y a la dirección de agrupaciones en el campo de la extensión y el bienestar de los trabajadores dentro de la empresa privada. No obstante, como lo reconoce León, se valora profundamente el conocimiento brindado por esas primeras experiencias: “En este Grill, yo perfeccioné la lectura musical a la brava, porque había que debutar siempre, no había tiempo para aprenderse la obra y si no lo hacía me echaban; entonces eso me sirvió mucho” (Ocampo, 2001, p. 67).

Pero definitivamente su talento encuentra mayor realización en las agrupaciones que conformaron con un objetivo artístico-musical, y su búsqueda se orientó desde muy temprano de sus carreras hacia la consolidación de una propuesta de gran dimensión en esta línea, partiendo del legado tradicional conocido, la música andina colombiana, en diálogo con músicas populares y académicas de América latina y del mundo. Dice León al respecto:

Yo arrimé allí por primera vez [a la orquesta de la voz de Antioquia dirigida por José María Tena], con mucha timidez, con un arreglo mío de una de esas obras primeras para ver si él me sonaba eso allá con la orquesta. Me recibió muy bien y le gustó y me cogió interés y cariño y me enseñó muchas cosas. Si se tocó mi música fue por él, porque él lo permitió. Posteriormente lo hice con Pietro Mascheroni que era el director de la orquesta de la voz de Medellín (Arenas, 2010, p. 5).

Aunque la línea de estos músicos se acerca a los lenguajes académicos

artísticos del momento, se ubica más en la categoría del “músico práctico” que Arenas ha propuesto para aquellos que transitan entre lo tradicional-popular y lo académico¹⁵¹. Todos ellos tuvieron nexos con directores y orquestas locales, fueron objeto de cierto reconocimiento y eventualmente sus propuestas se interpretaron, a menudo con cierto aire pintoresco y colorido para aligerar las programaciones y acercar el público a las “grandes obras de la música”, la diferencia y la barrera entre “arte y artesanía”, como lo diría García Canclini, se mantendría¹⁵².

Diálogos entre tradiciones populares¹⁵³ y académicas

151 Eliécer Arenas, siguiendo a Arnold Schön, sugiere que los músicos prácticos poseen lo que se ha denominado conocimiento en la acción, conocimiento que se pone de manifiesto en nuestras acciones inteligentes; es decir que se revela en ellas y que pese a que puede exhibirse con efectividad y calidad en una actuación cotidiana —en la maestría de las actuaciones musicales por ejemplo— no siempre logra hacerse explícito verbalmente (2009, p. 17).

152 Este autor cuestiona la relación dicotómica “Artes vs. Artesanías”, en los siguientes términos: “Si quizá nunca el arte logró ser plenamente Kantiano —finalidad sin fin, escenario de la gratuidad—, ahora su paralelismo con la artesanía o el arte popular obliga a repensar sus procesos equivalentes en las sociedades contemporáneas, sus desconexiones y sus cruces” (García, 1989, p. 226).

153 Lo popular es una categoría bastante polémica, pero ineludible para hablar de la diversidad musical del país y de la complejidad de sus dinámicas. Como lo señala la investigadora Ana María Ochoa, en contraste con el mundo anglosajón, donde a pesar de las discusiones permanece asociado con la cultura masiva, para América latina el término adscrito a la conceptualización de lo cultural comprende, con todas las discusiones que conlleva, lo urbano, lo rural, lo folclórico y lo masivo (Ochoa, 2001, p. 48).

La obra de cada uno de estos músicos es un claro referente no solo para el desarrollo de las cuerdas andinas en Antioquia sino también para el resto del país, y del mismo modo su quehacer trasciende el uso de estos instrumentos y se instala en el marco general del trabajo académico a partir de las músicas tradicionales colombianas.

En lo pedagógico: Es difícil establecer de estos músicos cuál fue el más destacado en este ámbito, todos ellos desarrollaron una labor tesonera, como es obvio en diferentes contextos y momentos, cada uno desde una visión muy particular. Este no fue el campo más prolífico para el maestro León, pero realizó acompañamientos, particularmente en la asimilación y el montaje de su propia obra. El maestro Luis se destacó en la formación de públicos¹⁵⁴ con su vinculación e incidencia en macro políticas como la del Plan Departamental de Bandas y el fomento a las estudiantinas, pero también con el apoyo directo a los procesos grupales; el maestro Jesús, en la conformación y dirección de conjuntos institucionales como el de Fabricato, la Locería Colombiana, el Politécnico, entre muchos otros, y en su paso por la EPA. Pero, indiscutiblemente, quien mayor vocación pedagógica específica desplegó fue el maestro Elkin: el aprendizaje de la música se constituyó en un reto que experimentaba en “cuerpo propio”;¹⁵⁵ su

154 Conozcamos nuestra música colombiana fue, en la práctica, un auténtico programa de formación de públicos. Adscrito a la Secretaría de Educación y Cultura de Antioquia, se desarrolló —según la colección de sus plegables— entre 1984 y 1998, y constituye hoy una parte importante de la historia de la música popular y tradicional en Medellín.

155 Elkin consideraba que no había mérito en

insistencia y voluntad para resolver sus propias dificultades de aprendizaje le mostraron caminos y certezas para superar grandes retos de la formación musical, la EPA fue su “laboratorio”, allí pudo concretar muchas de sus ideas y aportar a la formación de multiplicadores de las cuerdas tradicionales.

La práctica musical en torno a las cuerdas tradicionales andinas también ha sufrido —como ya se ha señalado— la subvaloración por parte del sector académico, enfocado principalmente en la enseñanza y divulgación de la tradición musical europea, desconociendo el patrimonio musical propio. En este aspecto pedagógico, quizá lo más generalizado entre estos músicos, y que establece nexos entre lo académico y lo popular, es la pregunta persistente por la manera como se interpretan estas músicas, la necesidad de sistematizar su técnica para ponerla al servicio de procesos formativos y artísticos, y su convicción respecto a la importancia y validez de los recursos pedagógicos inherentes a ellas. Uribe Bueno, por ejemplo, insistía en la riqueza expresiva de la interpretación en los géneros e instrumentos santandereanos, él mismo era un claro ejemplo de ello, así lo demuestran sus partituras colmadas de indicaciones; Elkin resaltaba el valor de la intuición y el desarrollo auditivo que el canto popular aporta a varias voces; León reivindicaba el carácter práctico de estas músicas cuando, al preguntársele por la forma óptima de interpretar una progresión o un pasaje musical, expresaba

enseñarle a una persona talentosa, que esa no lo necesitaba, que el esfuerzo valía la pena, y se convertía en un reto para él, en aquellos alumnos que presentaban dificultades; he ahí la vocación.

con énfasis: “la manera más técnica puede ser ésta, pero use la que a usted le sea más fácil y le dé el mejor resultado posible”, que no es otra cosa que “la que mejor le suene”; y Jesús incitaba al posicionamiento de igual a igual del trío tradicional andino en relación con instrumentos “clásicos” y el traslado a ellos de la pulcritud en la interpretación.

Otro elemento importante en este campo se refiere a la inquietud respecto a los procesos de apropiación y difusión de estas músicas, particularmente en dinámicas académicas. En este sentido, su espíritu creativo e investigativo los impulsa más allá de la línea común, de la exigencia laboral y profesional y de las demandas del medio. Así, Luis Uribe se dio a la tarea de comprobar, en propuestas orquestales bastante demandantes, qué tipo de escritura funcionaba mejor para el ritmo de bambuco; León Cardona exploraba alternativas armónicas para estos géneros andinos, pero fueron Jesús Zapata y Elkin Pérez quienes desarrollaron en profundidad su perfil de investigadores propiamente. El primero, mediante el rastreo metódico de información histórica de la música y de sus creadores en Colombia, y con su posterior vinculación al grupo de investigación Valores Musicales Regionales,¹⁵⁶ y el segundo, mediante su fecunda exploración

156 Trabajó de la mano con Heriberto Zapata Cuéncar en el libro sobre compositores colombianos. Participó en la investigación Valores Musicales Regionales y Educación Musical en Colombia 1992-1994, desde entonces hizo parte del grupo de investigación Valores Musicales Regionales de la Universidad de Antioquia, destacándose por su trabajo cuidadoso, sus sabios aportes y, sobre todo, como el amigo y el artista leal a ideales de belleza, de convivencia y de identidad (Ocampo, 2001, p. 761).

pedagógico-didáctica y la sistematización de aspectos metodológicos en torno a las cuerdas tradicionales andinas colombianas. Sus propuestas de Método de tiple (1996) y Método de bandola,¹⁵⁷ sin antecedentes en la pedagogía musical colombiana de la época —respecto a su diseño y concepción procesual—, dan una muestra de ese espíritu pionero que aportó alternativas de solución a problemas sustanciales como el de la técnica instrumental.

Aquí se configura otro puente importante entre estas dos tradiciones: A partir de la sistematización de la técnica de los instrumentos se abren caminos para sus posibilidades interpretativas y su abordaje en instituciones de formación profesional, y también, como veremos a continuación, las depuradas propuestas creativas de estos músicos quienes, basados en prácticas tradicionales pero con herramientas compositivas y orquestales propias de los desarrollos académicos, señalan opciones concretas de apropiación y recreación; es decir, un puente respecto a lo estético.

En el desarrollo instrumental: De Luis Uribe puede decirse como compositor que empieza a escribirles a las cuerdas tradicionales andinas con el criterio de instrumentos solistas, explota sus posibilidades tímbricas y expresivas y exige del intérprete sus más altas cualidades. En esta línea se puede ubicar también su pasillo *Bandolita*, grabado por el Trío Joyel

y por el Trío Espíritu Colombiano, el cual ha sido muy recurrente en los concursos de música andina y se ha convertido en una obra prácticamente obligada en el repertorio de los bandolistas.

El nombre de Jesús Zapata Builes está ligado al desarrollo del formato del trío de cuerdas andinas, siendo este uno de sus aportes más significativos. Concebía el trío como una agrupación capaz de abordar no sólo músicas locales, sino también lenguajes venidos del repertorio de la música erudita europea y de América. Esta actitud visionaria frente al formato se vio plasmada en la creación del Trío Instrumental Colombiano, agrupación para la cual, además de música nacional, transcribió obras del Barroco, el Clasicismo y el Impresionismo, pero a diferencia de sus predecesores, con un tratamiento en pie de igualdad respecto a la función de cada instrumento. Le confirió pasajes melódicos al tiple, más allá de su función de acompañamiento, lo cual abrió nuevas posibilidades tímbricas, técnicas y de textura; propuso además el desarrollo de eventuales pasajes rítmico-armónicos en la bandola y, en menor medida, la apropiación melódica de la guitarra.

Por otro lado, su aporte desde el punto de vista instrumental como bandolista ha sido también relevante, ya que su modo de frasear, su sonido característico, su técnica y su virtuosismo en general hicieron de él uno de los más importantes intérpretes de este instrumento, mostró un camino y una manera de ejecución de altísimo nivel para la bandola de dieciséis cuerdas —afinada en si bemol— Es entonces significativa la dinámica que Zapata le imprimió a esta práctica

musical, lo que lo convirtió en referente para importantes músicos del país.

La labor de Elkin se sumó a las intenciones renovadoras de Luis y de Jesús, en el contexto local, cuando propuso una alternativa académica para el tiple, con su aporte a la sistematización de su técnica y su enseñanza y con su tratamiento como instrumento solista de concierto; así, trascendió también el uso, relativamente simple, y la concepción tradicionales del instrumento. No obstante, es necesario aclarar, y estos maestros fueron muy conscientes de ello, que en esta dirección había un rumbo trazado desde comienzos del siglo por músicos como los hermanos Hernández. Respecto a esta propuesta renovadora, Vélez y Correa complementan:

La relación de Elkin Pérez con el tiple es más que la del ejecutante. En sus exploraciones, el maestro prueba la adición de un quinto orden de cuerdas al tiple tradicional, afinado en *la* para ampliar su registro. Él bautiza su invención con el nombre de *paisófono*. Luego construye ‘el kin’, instrumento de once cuerdas en cinco órdenes dobles más un sencillo, en el cual entremezcla la sonoridad de la guitarra y el tiple utilizando dos encordados: nylon y acero (2010, p. 196).

Con León Cardona la guitarra asumió un papel protagónico y de alta exigencia dentro del trío. Su mirada hacia músicas extranjeras lo llevó a proyectar para los aires colombianos armonías que eran poco usuales; así lo refiere el maestro: “Algún día se me ocurrió hacer el experimento de coger las melodías colombianas andinas,

157 Material inédito puesto en circulación en la EPA, en la década de los noventa, como recurso pedagógico. Tuvo como antecedente una pequeña cartilla que el maestro elaboró cuando participó en el Programa de Fomento a las Estudiantinas del departamento de Antioquia.

respetándolas al máximo y únicamente enriquecer las armonías que, como todo folclor, eran muy elementales” (Tobón, 2014). También son importantes el planteamiento melódico derivado de su manejo de la armonía y su exploración sonora en relación con diferentes formatos.

El segundo elemento [cambiado] fueron las formas instrumentales, tímbricas y de ejecución; nuevas frases y combinación de instrumentos que nunca se habían usado y que producen un timbre diferente, como por ejemplo las bandolas con el clarinete, el bajo con las flautas y con el órgano [...] En este momento eso es muy normal, pero en aquel momento no lo era (Ocampo, 2001, p. 76).

En la creación: El campo de la composición y los arreglos para los formatos con bandola, tiple y guitarra constituye un punto de encuentro bastante fructífero en la trayectoria de estos músicos. Su aporte se evidencia en sus obras, en las diferentes versiones que realizaron de ellas y en la producción de arreglos de obras de otros compositores, caso mayoritario de Elkin y Jesús.

La intención renovadora de Luis Uribe era clara desde cuando decidió presentarse al concurso Fabricato en 1948:

Me puse a pensar que era el momento de hacer una cosa que fuera diferente para poder mostrar algo de la música colombiana, distinta en cuanto a forma y en cuanto a estilo, sin dejar de ser pasillo, sin dejar de partir del ritmo (...), lo logré con *El cucarrón*, porque se usaron ahí unos [acordes] disminuidos que nunca se habían

usado en forma sucesiva, entonces al usarlos en forma sucesiva, la segunda parte da una idea verdaderamente del vuelo del cucarrón, los golpes contra la pared, cuando caen, todos estos detalles se pudieron lograr, a base de un pasillo (Uribe, s.f.: casete 397).

Esta pieza abrió nuevos horizontes para la música andina colombiana, y aunque originalmente fue escrita para orquesta, el maestro posteriormente la adaptó para formatos de cuerdas, siendo grabada por el Trío Morales Pino y por el Trío Luis A. Calvo. Al respecto Carolina Santamaría afirma:

A pesar de que el impacto del concurso Fabricato en el desarrollo de la música académica en el país fue más bien marginal, éste contribuyó al descubrimiento de una de las figuras más importantes dentro de la música andina colombiana, el compositor y arreglista Luis Uribe Bueno, con quien se introdujeron de manera definitiva en el repertorio tradicional el virtuosismo instrumental y el cromatismo armónico (2012, p. 4).

Pero además del virtuosismo, Uribe aportó al desarrollo formal de estos géneros; sus aproximaciones desde la idea de suite a propuestas de gran formato fueron novedosas y revolucionarias en su momento. Obras como *Pajobam*—pasillo, joropo, bambuco—, *Tierra antioqueña*. *Pequeña suite* —bambuco, pasillo lento, cumbia, presto, pasillo—, el *Cuarteto número 1* —miniatura sobre temas colombianos para cuarteto de cuerdas frotadas— y *Mosaico*, son ejemplo de ello.

Como compositor fue un gran melodista, la improvisación melódica fue un recurso que estuvo presente de alguna manera a lo largo de todo su proceso creativo, en forma repentista —en sus épocas de instrumentista— o como múltiples imágenes sonoras que “brotaban” en favor del arreglo, a partir de la guía establecida. “El compositor utiliza un sinnúmero de recursos para expresar el mundo sonoro que bulle en su interior y en el entorno. Silbos, tarareos, sonidos onomatopéyicos” (Tobón y otros, 2004, p. 25).

Caracterizan su obra: originalidad rítmica, exploración de micro ritmos y de aspectos relativos a la forma: secciones frecuentemente asimétricas y musicalmente equilibradas; puentes contrastantes, predominantemente cromáticos. Libertad y belleza melódicas, enriquecidas a través del empleo creativo del cromatismo. Manejo ágil de la modulación. Exploración tímbrica y rica instrumentación, a veces atrevida. Minuciosidad expresiva respecto al empleo de dinámicas, ornamentación, efectos y términos expresivos [...] Es realmente preciosista en su escritura (Tobón y otros, 2004, p. 26).

Jesús Zapata no compuso, pero en sus arreglos vertió su talento creativo y su experiencia como intérprete, bajo criterios de respeto y estudio cuidadoso de las obras. El maestro dedicó gran parte de su vida a la elaboración de cientos de versiones para distintos tipos de agrupaciones y en diversos niveles de dificultad. Estudiantinas, orquestas de cuerda, duetos, tríos, coros nutrieron su repertorio a partir de la creación artística de este insigne músico y pedagogo (Tobón, 2005, p. 11).

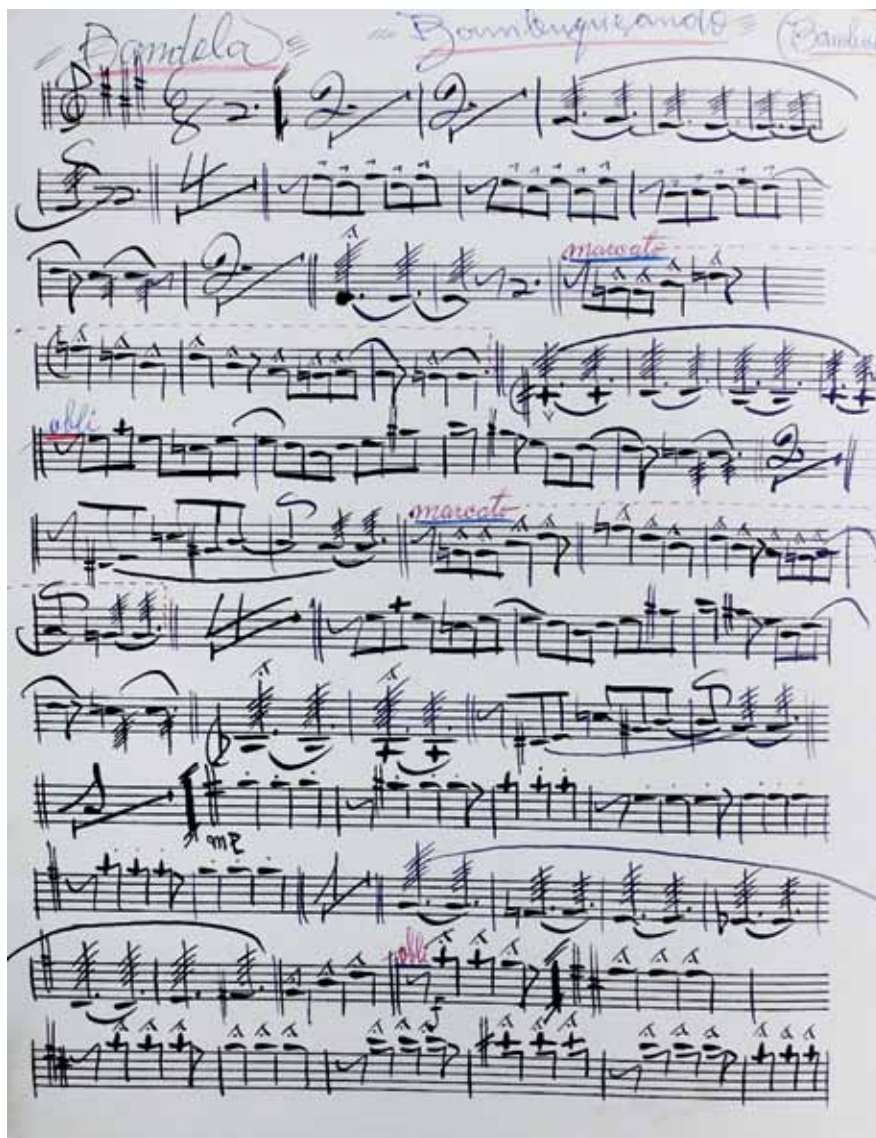


Figura 2. *Bambuco*. *Bambuco* de Luis Uribe Bueno. Fuente: Colección Luis Uribe Bueno. Archivo: Grupo de investigación Valores musicales regionales, Facultad de Artes, Universidad de Antioquia.

Es necesario dar un paso adelante en la instrumentación de la música de Colombia, pero siendo muy respetuoso [...] Uno toma una obra de Adolfo Mejía, ¡qué músico! A Adolfo no hay que quitarle

ni ponerle nada, él sabía cómo hacía sus obras, no hay que pensar en armonías nuevas, nada, sólo hacer la transcripción para el instrumento que uno quiera [...] lo mismo pasa con Calvo y con tantos

otros compositores [...] Hace mucho tiempo que escuché un viejo adagio que dice “no hay que dorar el oro ni perfumar las rosas (Tobón, 2005, p. 11).

También León Cardona reconoce que su mayor producción se encuentra en el campo de los arreglos:

He hecho arreglos para todo tipo de formatos, típicos o clásicos, bien sea de cuerdas, de metales, de saxofones, de lo que sea, y para la discografía hice muchos arreglos para los artistas, para los cantantes de la época; [...] para bandola, tiple y guitarra, los que hice para el Trío Instrumental Colombiano, música mía y música de otros también (Tobón, 2014).

Pero el maestro aporta igualmente al desarrollo técnico instrumental de los intérpretes de cuerdas tradicionales por medio de sus creaciones, pues sus propuestas melódicas y armónicas requieren ejecutantes con un alto nivel instrumental. De este modo, Cardona se convirtió también en referente obligado para las agrupaciones de cuerdas no sólo de Antioquia sino de todo el país.

Pérez ensayó en los géneros tradicionales y populares del país la aplicación rigurosa de técnicas y formas académicas: *Fuguetes*, bambuco en canon perfecto a dos voces para piano, y el pasillo *Armomelocromático* (cuarteto tradicional de cuerdas andinas) ilustran dicha tendencia. Sus obras surgieron, en gran parte, de inquietudes académicas, pedagógicas o experimentales respecto a un tema en particular, una función armónica o una forma. Vélez y Correa consideran que hay dos tendencias

definidas en sus composiciones: la del mundo de los amigos, su familia y el entorno cotidiano, “que se caracterizan por la simplicidad melódica y armónica”, y la del mundo de la enseñanza, los festivales y grupos artísticos a los que pertenecía, “que se caracteriza por su complejidad armónica, melódica y técnica” (2010, p. 195).

Un elemento del cual se nutrió la renovación de estos músicos andinos fue su conexión con otras prácticas y géneros musicales, hecho que los acercó a la visión contemporánea de unas músicas académicas que se abren al reconocimiento de lo que siempre han sido, pero que su discurso ha querido minimizar u ocultar: síntesis, resultado del encuentro, del diálogo con otras músicas del mundo. En el caso de León, dicha conexión se dio con músicas italianas, francesas, brasileras y norteamericanas, entre ellas el jazz; en Jesús Zapata es evidente su vinculación con la música sinfónica a través de la interpretación del violín y de la viola; en Luis Uribe, con las músicas tropicales y sinfónicas, y en Elkin Pérez, con músicas populares de América Latina (bolero, tango...) y con el repertorio de la guitarra clásica.

Con estos músicos se establece un giro en la concepción y la concreción de la composición. En la práctica tradicional hay una tendencia que se “inspira” en elementos cotidianos; en ellos no se espera tal inspiración, se asume el trabajo creativo como un oficio, y muchas de las obras surgen de situaciones musicales muy puntuales, lo cual denota un enfoque académico. Por ejemplo, señala León, *Sincopando*

surge de la idea de resaltar la síncopa en el pasillo y *Melodía triste*, para destacar el aspecto melódico (Ocampo, 2001, p. 87).

Aquí se pueden apreciar dos vertientes muy significativas en la práctica de estos músicos en cuanto a la relación entre tradición y academia: de un lado, cómo aplicar desarrollos técnicos, estilísticos y compositivos propios de prácticas eruditas—armonía, contrapunto, forma...— a expresiones tradicionales; de otro lado, cómo articular géneros, técnicas y recursos expresivos propios de estas músicas con lenguajes y desarrollos académicos. Esa visión que ve en el trabajo sinfónico una posibilidad de desarrollo de lo popular habla, además de lo académico, de la mirada desdeñosa sobre lo popular y, en ese sentido, del esfuerzo de estos músicos por equilibrar la balanza. “Pequeños tesoros musicales” y “Sin fronteras. El mundo, en bandola, tiple y guitarra” de Zapata, las obras sinfónicas sobre géneros andinos de Uribe Bueno, los arreglos de León Cardona y, en menor medida, los de Elkin Pérez, son reflejo de ello.

A partir de estos diálogos entre tradiciones y de las aproximaciones hacia otros lenguajes sonoros, dicho puente estético se concreta en opciones para las cuerdas tradicionales andinas y los géneros asociados a ellas, y, de nuevo, se establece una relación evidente entre la tradición encarnada en estos maestros y la mirada de las nuevas generaciones que están pensando esta práctica en los contextos académicos, como una opción profesional de vida.

En la interpretación y la dirección: La actividad como instrumentistas es un aspecto que se destaca en la vida de estos maestros. Luis Uribe se vinculó en sus inicios a la música de tríos como guitarrista, y posteriormente a la orquesta de Lucho Bermúdez como contrabajista, pero el sonido de su tiple —también el de la guitarra— era inconfundible.

Como usted ve, en la grabación de “Mis triples y mis guitarras” hay un sonido raro, que parece como si fuera eléctrico, pero eso ahí no hay tal, eso es completamente normal; lo que pasa es que hay una combinación de pulsación mía, que le da un sonido especial al tiple cuando se trata de ser punteado. [...] también he tratado de sacarle un sonido muy especial a la guitarra (Uribe, s.f., casete 397).

Además de interpretar el violín, la viola y el contrabajo, Jesús Zapata es reconocido como uno de los más notables virtuosos de la bandola en la historia de la música nacional. Grabó con los más destacados intérpretes del momento, integró además agrupaciones como la Orquesta Sinfónica de Antioquia (1945), el Trío Instrumental Colombiano (1979) y el Grupo Vokal Colombiano; con estas dos últimas agrupaciones realizó, en calidad de director, una fructífera campaña artística por las principales salas del país. “Con el Trío Instrumental Colombiano surgió un movimiento que acerca las músicas populares del país a la academia y la academia al saber tradicional. Lo universal se hace regional y lo regional se universaliza” (Tobón y Londoño, 2002, p. 18).



Figura 3. *Trío Instrumental Colombiano*, ca.1984. Autor: sin identificar. Archivo: Grupo de investigación Valores musicales regionales, Facultad de Artes, Universidad de Antioquia. De izquierda a derecha: Elkin Pérez Álvarez, Jesús Zapata Builes y León Cardona García.

León Cardona llevó a cabo múltiples actuaciones como guitarrista, arreglista y director.

Yo le saqué mucho partido a la guitarra, descubrí muchas cosas, con indicaciones del uno, oyendo al otro, clases de éste, clases de aquel; y como yo no soltaba eso ni para almorzar, entonces me volví supremamente experto, no sólo en la mecánica, sino en el conocimiento armónico (Ocampo, 2001, p. 65).

Después de su intensa actividad en Bogotá con el Italian Jazz y otras orquestas, ya en Medellín (1965), organizó un grupo para el Club Unión con destacados músicos locales:

[...] fue un grupo que hice con Jorge Camargo [Spolidore] como pianista, Jesús Zapata [Builes] en el

bajo; Alcides Lerzundy con flauta y clarinete; el mono Díez que era un baterista de primera línea en ese momento y ahí estuvimos como unos dos años (Ocampo, 2001, p.69).

Pero su trayectoria artística estuvo indiscutiblemente más ligada al ambiente de la farándula nacional que la de sus coetáneos aquí analizados, cabalgando en ese límite no siempre claro entre lo popular comercial y la denominada “música artística”. En ese sentido, su experiencia como intérprete de las cuerdas tradicionales andinas, por fuera del estudio de grabación, fue un poco tardía.

Jesús me llamó, él quería que yo entrara al Trío Instrumental Colombiano para pasar a Elkin de la guitarra al tiple

y que yo tomara la guitarra, entonces tal vez fue la primera vez que yo intervine en un grupo con bandola, tiple y guitarra (Tobón, 2014).

Entre otros aportes significativos, Cardona tuvo la dirección de agrupaciones que representaron ante el país las cuerdas andinas del departamento de Antioquia, entre las más destacadas se encuentran el Conjunto Instrumental Armónico (gran premio Mono Núñez, 1992) y el Grupo Ritornello (finalista en este mismo festival en 1999 y ganador del Festival de Hato Viejo Cotrafa en 1998).

Elkin Pérez se inició como guitarrista clásico presentándose en los principales auditorios de la ciudad, integró además algunos duetos mixtos vocal instrumentales —como guitarrista— y algunos grupos de cámara, pero siempre habló de su participación en el Trío Instrumental Colombiano de Jesús Zapata como la experiencia musical más enriquecedora. Así, una convergencia más de estos representantes fue haberse destacado en el campo interpretativo, ya por la calidad de su sonido, su talento, su virtuosismo y su técnica, prácticamente, por la suma de todas estas cualidades. Jesús Zapata en la bandola, León Cardona, Luis Uribe y Elkin Pérez en la guitarra y en el tiple.

En la industria discográfica: En este campo estos cuatro artistas también dejaron una huella para las cuerdas tradicionales andinas. Veinte años de trabajo en Sonolux le permitieron a Luis Uribe Bueno experimentar con la grabación como un recurso creativo al servicio de su propuesta compositiva, y demandaron su talento pedagógico

para ponerse al servicio de los músicos y agrupaciones que pasaron por la disquera y de la cualificación de sus proyectos musicales. “La calidad la veía muy baja en ese momento, procuramos entonces que, grabando con los mismos elementos y con la misma música, se le fuera dando cierta altura” (Uribe, s.f., casete 397). Allí creó, además, la Estudiantina y la Orquesta Sonolux a mediados de los años cincuenta, agrupaciones con las cuales impulsó los géneros e instrumentos andinos.

Jesús Zapata Builes hizo otro tanto en Discos Victoria y en la gran cantidad de producciones que asesoró de manera particular: “Cuarenta y tres trabajos fonográficos, entre discos de larga duración, casetes y discos compactos, dan fe de su aporte en este campo” (Tobón, 2005, p. 12). También en Codiscos el maestro desarrolló un amplio y significativo trabajo: “Reviví la música de Colombia que habían hecho agrupaciones como la Estudiantina Colombiana del maestro Terig Tucci en Nueva York, y otras agrupaciones” (Ocampo, 2001, p. 767). Como parte de ello fundó la Estudiantina Iris, con gran trascendencia en su campo: “Estuvo compuesta por dos bandolas, tiple y guitarra inicialmente. Después le aumentamos dos violines y dos flautas, quedó más grande ya con el contrabajo también. Entonces, hicimos unos tres volúmenes con la estudiantina chiquita y dos volúmenes con la estudiantina grande” (Ocampo, 2001, p. 760).

León Cardona, por su parte, con más de cincuenta producciones, se desempeñó fundamentalmente como intérprete destacado y como arreglista; asumió, además, la dirección artística de Sonolux

en reemplazo de Hernán Restrepo Duque durante diez años. Elkin Pérez vivió un momento histórico diferente de la grabación, cuando la gran industria entró en un período de decadencia en el contexto local, en relación con la producción de “música andina”; no obstante, en su amplia trayectoria acompañó procesos significativos de la producción particular de las agrupaciones como asesor de grabación y también como arreglista.

A través del paso de estos líderes por estas empresas se tendió un nuevo puente de diálogo entre tradiciones populares y académicas: el de la gran industria de la música, que supo aprovechar su talento, su capacidad creativa, su versatilidad sustentada en lenguajes diversos y sus búsquedas personales. Con ellos esta práctica musical obtuvo un lugar en la discografía nacional y latinoamericana, se hizo visible, trascendió el imaginario campesino para hacerse también a un imaginario de nación en desarrollo, de contextos urbanos e, incluso, de música artística, a pesar de posiciones críticas como la de Hernando José Cobo, que en todo caso reconocen su papel:

La “gran música nacional” no pasaba de ser música que había cambiado el salón por la sala de concierto y una relativa participación en la industria fonográfica, pero que se había empantanado, con excepciones, en la repetición de los modelos establecidos como mojones clásicos [...] y aunque tratara de homologarse a música de arte, tampoco sus contenidos formales y sonoros variaron mucho; seguía apegada a la sonoridad y los roles instrumentales de las formas de danza y la canción decimonónicas, salvo

la presencia de compositores como Luis Uribe Bueno o León Cardona, hacia la segunda mitad del siglo XX (Cobo, 2010, p. 126).

Para ellos (Uribe, Zapata, Cardona y Pérez) la grabación fue entonces un laboratorio en sus búsquedas artísticas. Luis Uribe, por ejemplo, grabó en 1966 *Mis triples y mis guitarras*, experimentó la técnica del doblaje por pistas¹⁵⁸ —ejecutando hasta siete instrumentos por este sistema, con equipos muy limitados en cuanto a la disponibilidad de canales—; en *Tiple cumbiambero* utilizó este instrumento propio de la zona andina colombiana para interpretar aires de otras regiones del país, allí aparecen ritmos como el porro, la cumbia, el merengue, el merecumbé y el calypso. León Cardona realizó también una producción de tiple en Codiscos denominada “Tiplecito compañero”. Es significativa la posición idealizada que se observa en la reseña respecto a la transición campo-ciudad: “Con el tiempo, el tiple llegó a las ciudades, impregnado de aroma del campo, para que manos maestras hicieran filigranas en su encordado”. Y se confirma, desde el punto de vista de quien escribe la nota, el ingreso del instrumento al espacio académico artístico: “El tiple adquirió ya categoría de instrumento de concierto. Grandes artistas colombianos lo han presentado en los más exigentes escenarios del mundo, y todos los públicos lo han consagrado” (Zeida LDZ 20211). Pero es justo reconocer que la propuesta de dicho LP dista mucho de tal aspiración y que trabajos similares de esos años tuvieron “mayor vuelo artístico”.

158 Jesús Zapata también hace algo similar a lo de Luis Uribe, en cuanto al recurso del doblaje, con los cinco discos de larga duración que grabó con la Estudiantina Iris.

Dentro de las producciones de Sonolux se grabó por esta misma época el disco de larga duración “Nuevos conceptos para la música colombiana”, en donde participaron como compositores y arreglistas Luis Uribe y León Cardona en compañía de notables músicos. Allí aparecen obras como *Bambuqueando* y el torbellino *Contrastes*, del primero y *Gloria Beatriz* y *Sincopando*, de este último músico. Al respecto, dice Cardona:

Este trabajo fue algo experimental, porque ya no era la música tradicional común y corriente sino composiciones de nosotros mismos; era música colombiana, pero ya con algunos ingredientes que no eran la rutina. Era música grabada aquí en la ciudad y con gente muy destacada en cada uno de los instrumentos (Ocampo, 2001, pp. 75-76).

De este modo, este grupo de músicos amigos, quizá sin proponérselo, estableció un canon propio¹⁵⁹ para las cuerdas tradicionales andinas en Antioquia, a partir de la creación de un repertorio acorde con sus ideales estéticos, de unos criterios de evaluación, de la generación de espacios de difusión y desde una pedagogía menos excluyente, que se concretó incluso en una escuela propia, la Escuela Popular de Arte, con la que Jesús y Elkin estuvieron comprometidos desde adentro y Luis y León, desde afuera.

159 Dice Rubén López que en cada sociedad se valoran los objetos musicales en torno a cánones más o menos indiscutibles o consensuados. “El canon lo conforman compositores, intérpretes, piezas o géneros consagrados, celebrados por su alto valor estético y que sirven de vara de medida de la calidad musical” (2011, p. 217).



Figura 4. *Nuevos conceptos para la música colombiana por el Grupo Especial*, ca.1966. Medellín, Sonolux. Fuente: Colección Luis Uribe Bueno. Archivo: Grupo de investigación Valores musicales regionales, Facultad de Artes, Universidad de Antioquia. Contra carátula del disco.

A modo de conclusión: convergencias

Hacia la segunda mitad del siglo XX en Antioquia las relaciones referidas entre tradiciones populares y académicas, desde la pauta generada por estos cuatro músicos, se cimentaron, como se ha expuesto, principalmente en tres dinámicas: La asunción de las prácticas tradicionales a la categoría de músicas comerciales—mediante su vinculación

con la industria discográfica—, su exaltación a la categoría de música artística —a partir de la exploración de recursos y técnicas académicas— y su vinculación a prácticas formativas. Un aspecto central en estos cambios, característico del discurso académico, es el componente de la lectoescritura musical, elemento que recoge tensiones ontológicas en dichas prácticas. Al respecto, dice la investigadora Marta Rodríguez:

En una sociedad de tradición segregacionista desde la colonia, con una gran mayoría iletrada, se desarrolla veneración y confianza por el texto escrito. Si está escrito debe ser cierto. No únicamente estos géneros han sido organizados y llevados a la pauta, sino que también deben ampliar sus perspectivas con formatos más prestigiosos [la versión orquestal] (2011, p. 3).

Con el desarrollo de la industria discográfica se dio un proceso parecido, en el que la grabación se convirtió en un mecanismo de legitimación: “si está grabado es válido”; de hecho, se plantea la necesidad de “tocar como está grabado”. Este recurso técnico fue adquiriendo prestigio como soporte escritural alternativo, pero el discurso académico no cede e impone su pauta. Según Arenas, esa “nueva oralidad” producida por los medios genera una distancia tanto de la tradición campesina, meramente oral, como de las prácticas escriturales de la academia occidental, y los grandes músicos serán, desde su perspectiva, “aquellos que sean anfibios y conozcan los secretos y limitaciones de ambas formas de abordaje” (2015, p. 27).

Entonces, la asimetría de los diálogos en cuestión es evidente. De un lado, se ha puesto freno a la inclusión de las músicas tradicionales y populares en los espacios académicos: la historia de los conservatorios que prohíben a sus estudiantes practicar músicas tradicionales y populares es bastante conocida y documentada,¹⁶⁰ al punto

160 A modo de ilustración, véase la cita de Carolina Santamaría en el trabajo de Cobo Plata:

que, con cierta ironía y mucha razón, en varios espacios reflexivos se ha propuesto su transformación en “renovatorios”. De otro lado, la academia se abroga el derecho a convalidarlas alternativas que, no obstante tal adversidad, se han configurado. Ochoa lo señala como la necesidad de “justificarse ante las autoridades educativas”, en términos exclusivos de la “cultura letrada” que históricamente las ha excluido (2001, p. 54), y Arenas, desde “el cuestionamiento por representantes de la academia letrada del país, o por quienes ubicados en lugares de poder, comparten más o menos acriticamente dicha lógica, o se alinean con ella por razones diversas” (Arenas, 2009, p.2).

Con todo, es necesario reconocer el posicionamiento de estas prácticas musicales en el contexto actual. Como señala Carolina Santamaría, en sus análisis respecto al fenómeno de las “nuevas músicas andinas”:

[...] este redescubrimiento de lo local no es exclusivamente una tendencia estética, por supuesto, sino que es el resultado de un cambio cultural mucho más amplio. Las transformaciones políticas,

“Durante la primera mitad del siglo, instituciones de música de arte [académica] occidental como el Conservatorio Nacional de Música de Bogotá, se opusieron de forma tenaz a dar espacio a prácticas no académicas, al punto de bloquear la entrada a estudiantes comprometidos con el ejercicio de música folclórica. La inflexible actitud de los músicos académicos, no evitó que aquellos compusieran piezas inspiradas principalmente en los géneros folclóricos andinos de acuerdo con los ideales estéticos de la música de arte, pero con poco conocimiento técnico al respecto de la misma” (Santamaría, 2006, pp. 28-29, citada en Cobo, 2010. p. 65).

económicas y sociales derivadas de la globalización han tenido como una de sus consecuencias la articulación de un nuevo paradigma de nación (Santamaría, 2012, p.3).

Pero el recorrido realizado a partir de estos cuatro músicos muestra que estas dinámicas no son tan recientes como se cree y tienen sus antecedentes en transformaciones de los años treinta, con la industrialización y la apertura a la modernidad. Desde entonces, o quizá desde el proceso que se dio con Morales Pino,

Nuestras músicas han ido forjando su identidad —cambiante, móvil y contingente— desde la diferenciación con tres polos extremos: la música culta académica, cuyos discursos la suelen presentar como si fuera la figura paterna de todas las demás; las músicas campesinas o urbanas no escritas, cuyo discurso las suele considerar más “naturales”, “auténticas” o “puras” y las músicas masivas comerciales, cuyo discurso las legitima desde su capacidad de ser consumidas (Arenas, 2015, p. 25).

La vida de estos músicos giró y sigue girando, en el caso de Cardona, casi de manera exclusiva en torno a la música; el reconocimiento por parte del público y de la sociedad antioqueña en general no se cuestiona. De ello pueden hacerse varias lecturas: en primer lugar, es indiscutible su genio creativo, su aporte al desarrollo de la música regional y nacional y cierta reciprocidad a la entrega y el profesionalismo con que trabajaron toda una vida. En segundo lugar, dicho reconocimiento habla del impacto generado por su propuesta, qué

tan hondo caló en sus seguidores y en las nuevas generaciones. Finalmente, es posible abordar este aspecto a partir de la proyección social de sus personalidades: Amistad, profesionalismo, respeto y admiración mutuos fueron tejiendo entre estos creadores una relación cercana y fecunda en cuanto al estímulo generado entre ellos. Para la mayoría de los que los trataron, el maestro Luis fue un gran señor, bondadoso, espontáneo, sabio, abierto al diálogo y de trato franco. Jesús, por su parte, fue más introvertido, poco amigo de la participación en público y dedicado a la tranquilidad de su vida íntima y su música. Elkin, bonachón y dicharachero; se destacó en su personalidad el buen humor, la facilidad de expresión, la conversación anecdótica, detrás de la cual estaba siempre una intención pedagógica. León, de un temperamento más fuerte, directo en sus apreciaciones y en sus juicios artísticos, quizá menos diplomático en ello y convencido de su papel como juez de múltiples eventos, tuvo algunas animadversiones que definitivamente declinaron en favor de su genio artístico. Aun así, en la recta final de sus vidas, para estos artistas dichos reconocimientos no se tradujeron en condiciones económicas dignas.

Cerca de medio siglo de intensa y fecunda actividad musical de estos cuatro músicos deja a la región y al país una huella, un legado y una ruta para las cuerdas andinas, que enseñan a las nuevas generaciones que no hay contradicción entre tradición y renovación, que cuando ésta se hace desde el conocimiento profundo de la memoria cultural y musical, con convicción, con talento y con la formación pertinente es posible

consolidar alternativas novedosas y trascendentes. Que los medios tecnológicos y los intereses comerciales pueden ponerse en función de los sueños y de grandes causas como la transformación y dinamización de las músicas de un país. Que se pueden superar las barreras que se imponen a ciertas prácticas culturales y establecer puentes, diálogos creativos, como en este caso, entre músicas tradicionales populares y académicas, porque, finalmente, como todos ellos lo creyeron, expusieron y practicaron, la mayor diferencia o límite está en la calidad: músicas de muy buena calidad y de mala calidad, independiente del género o tipo; sin perfumar las flores sí es posible construir jardines diversos y novedosos. Y si “toda creación es un diálogo de la memoria con el presente, de los lenguajes establecidos con los nuevos recursos, de la humanidad con el individuo” (Ospina, 2013, p. 59), estos músicos lo lograron, y con ello aportaron alternativas pedagógicas y estéticas para las cuerdas tradicionales en Antioquia, en la dirección de una voz propia, arriba señalada. Porque, como expresa Arenas, esa condición mestiza, asumida sin vergüenza, ha resultado ser “la vía de acceso a un lugar en la historia de nuestras prácticas musicales” (2015, p.32).

Bibliografía

Monsalve, E. (2009). Elementos para el abordaje de las músicas tradicionales y populares desde las necesidades del músico práctico y sus contextos. *Revista A contratiempo*, 9. Recuperado de: <http://www.territoriosonoro.org/CDM/acontratiempo/?ediciones/revista-13.html>[Consultado en julio de 2015].

Arenas Monsalve, E. (2010, julio). Itinerarios de un pionero. Entrevista a León Cardona García. *Revista A contratiempo*, 15. Recuperado de:

<http://www.territoriosonoro.org/CDM/acontratiempo/?ediciones/revista-15.html>[Consultado en junio 16 de 2015].

Arenas Monsalve, E. (2015, julio). El precio de la pureza de sangre. Ensayo sobre el papel de los músicos mestizos. *Pensamiento, palabra y obra*, 14(14) [en línea]. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.

Cobo Plata, H. J. (2010). Configuración del género Música andina colombiana en el Festival “Mono Núñez” (Tesis de maestría en Artes, mención musicología). Universidad de Chile, Facultad de Artes, Escuela de Postgrado, Santiago de Chile.

Codiscos (s.f.). Tiple compañero. LP Zeida LDZ 20211, Medellín.

García Canclini, N. (1989). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.

Londoño Fernández, M. E. y otros (1994). A vivir la música. Programa de investigación Valores musicales regionales y educación musical en Colombia. Subproyecto N.º 1 Región Andina. Módulo III. Informe de investigación, inédito. Universidad de Antioquia, Medellín.

López Cano, R. (2011). Juicios de Valor y trabajo estético en el estudio de las músicas populares urbanas de América Latina. En Juan Francisco Sans y Rubén López Cano. *Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina* (pp. 217-261). Caracas: Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos.

Ocampo Vásquez, O. L. (2001). Músicos antioqueños siglo xx, vol. I. Base de datos en cd-rom (Tesis). Universidad de Antioquia, Medellín.

Ochoa Gautier, A. M. (2001). El sentido de los estudios de músicas populares en Colombia. En: *Músicas en transición. Cuadernos de Nación* (pp.45-56). Bogotá: Mincultura.

Ospina, W. (2013). *Colombia, donde el verde es de todos los colores*. Bogotá: Random House Mondadori.

Ospina, W. (2015). *América mestiza*. Bogotá: Penguin Random House.

Rodríguez, M. E. (2011). Interacciones entre música culta y popular en algunos compositores del siglo XX. Recuperado de: <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/10/Rodriguez.pdf> [Consultado en octubre de 2014].

Santamaría Delgado, C. (2012). La nueva música colombiana: la redefinición de lo nacional bajo las lógicas de la world music. Recuperado de: <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2012/01/CarolinaSantamaria.pdf> [Consultado en noviembre de 2014].

Tobón Restrepo, A. y Londoño Fernández, M. E. (2002). *Sin fronteras. El mundo en bandola tiple y guitarra*. Medellín: Grupo de Investigación Valores Musicales Regionales. Instituto de Estudios Regionales—INER—,

Facultad de Artes, Universidad de Antioquia. CD-folleto.

Tobón Restrepo, A. y otros (2004). Luis Uribe Bueno, su vida y su obra. Primera etapa: recuperación de memoria, ordenamiento y protección. Informe de investigación. Medellín: Universidad de Antioquia. Documento sin publicar.

Tobón Restrepo, A. (2005). *Cuerdas andinas colombianas. Versiones de Jesús Zapata Builes para bandola, tiple y guitarra*. Medellín: Ministerio de Cultura, Comfenalco Antioquia, Secretaría de Educación para la Cultura de Antioquia, Universidad de Antioquia, Grupo de Investigación Valores Musicales Regionales.

Tobón Restrepo, A. (2014). Entrevista a León Cardona García. Proyecto de investigación “Agrupaciones de cuerdas andinas en Antioquia, diálogo entre tradiciones populares y académicas”.

Uribe Bueno, L. E. (s. f.). Entrevistas radiales, casete 397. Medellín: Fondo de investigación y documentación de músicas regionales, Facultad de Artes - Universidad de Antioquia.

Vélez Trujillo, S. y Correa Madrigal, C. A. (2010, octubre). Elkin Pérez Álvarez: un tiple, un corazón. *Revista Nómadas*, Bogotá, Universidad Central.33, 187-197.