



Universidad Internacional de La Rioja
Facultad de Educación

Trabajo fin de máster

**LAS MÚSICAS FORÁNEAS Y EL
BAMBUCO: LA MIRADA DE UN
MÚSICO TRADICIONAL**

Presentado por: Maryori Eugenia Arias Ruiz
Línea de investigación: Biográfico-narrativo
Director/a: David Fernández Durán
Ciudad: Medellín-Colombia
Fecha: Febrero 26 de 2016

Resumen

Este trabajo aborda desde la historia de vida del maestro John Castaño Cuartas, músico antioqueño que se ha dedicado a conservar y difundir las músicas andinas colombianas, los cambios y fusiones que han introducido algunos tipos de músicas contemporáneas y foráneas en las músicas tradicionales colombianas y particularmente con respecto a uno de los más importantes ritmos el “Bambuco”.

El objetivo principal de esta indagación, será el identificar los principales cambios que se han venido presentando con respecto al Bambuco desde la mirada del maestro Castaño y algunos autores investigados, en los aspectos rítmico, melódico, armónico, instrumental, formal, en la poesía de los textos y social y académico, utilizando la técnica cualitativa de entrevista personal, una metodología biográfico-narrativa con perspectiva histórica que permitió comprender desde la vivencia y reflexión del maestro la influencia de músicas contemporáneas y foráneas tales como Jazz, Blues, Rock, Bossa Nova, músicas europeas o las denominadas “clásicas”, entre otros, que llegan con los intercambios culturales, la sociedad de consumo y los nuevos programas universitarios en los que predomina las músicas urbanas y clásicas, y que adoptan su crecimiento con la fusión o hibridación, además se hará un análisis somero a los cambios percibidos mediante cuadro comparativo.

Palabras Clave: Jhon Castaño Cuartas, Bambuco, fusiones; músicas tradicionales, foráneas.

Abstract

This report will introduce from maestro John Castaño Cuartas' life experience, the changes and fusions some types of contemporary and foreign music have brought on to Bambuco, one of the most important traditional rhythms of Andean music from Colombia, which maestro Castaño has kept and has made known. The main objective of this inquiry will aim at identifying the most salient changes concerning melody, rhythm, form, harmony, instruments, the poetry in the texts, the social and academic implications from the experienced view of Castaño, and other musicians.

The qualitative perspective framed within a narrative and biographic methodology with a historical perspective supported the conduction of personal interviews, the instrument that allowed the understanding of maestro Castaño's experience and analysis of the impact of rhythms like jazz, blues, rock, bossa nova, European rhythms, also known as classic, among others, that stay with the cultural exchanges, consumerism, and new university programs, in which urban and classical music prevail and grow with fusions. Along with this a comparative analysis of some of the changes will be highlighted.

Keywords: John Castaño Cuartas, Bambuco, fusions; traditional and foreign music.

Índice

1. Introducción	7
1.1 Justificación y problema	10
1.2 Objetivo general	15
1.3 Objetivos específicos	15
2. Marco Teórico	16
2.1 Contexto Geográfico	16
2.2 Contexto Histórico	20
2.3 Estado de la Cuestión	24
2.3.1 Sobre las Historias de vida	24
2.3.2 Sobre el Bambuco	25
3. Marco Metodológico (Métodos)	31
3.1 Hipótesis de investigación	31
3.2 Diseño	31
3.3 Población y muestra	32
3.4 Instrumentos aplicados de recolección de datos	32
3.5 Procedimiento	33
3.6 Plan de análisis de datos	34
4. Resultados	34
4.1 Reseña histórica de John Castaño Cuartas	35
4.1.1 Inicios	35
4.1.2 Vida profesional	39
4.1.3 Producción musical	43
4.1.4 Reconocimientos	46
4.1.5 Cambios detectados en el Bambuco, desde la mirada de John Castaño Cuartas	47
5. Discusión y Conclusiones	51
5.1 Discusión	51
5.2. Conclusiones	52
5.3 Limitaciones	54
5.4 Prospectiva	54

6. Bibliografía	55
6.2 Registros Audiovisuales	58
6.3 Anexos	60

Índice de tablas e imágenes

i.	Imagen 1. John Castaño Cuartas en su estudio_____	9
ii.	Imagen 2. Mapa de Colombia por regiones_____	16
iii.	Imagen 3. Mapa de Colombia por departamentos_____	16
iv.	Imagen 4. Mapa de Medellín por comunas y corregimientos_____	19
v.	Imagen 5. Mapa de Medellín por barrios_____	19
vi.	Imagen 6. Bandola_____	22
vii.	Imagen 7. Tiple_____	22
viii.	Imagen 8. Acompañamiento de bambuco en guitarra y tiple, métrica de $\frac{3}{4}$ _____	29
ix.	Imagen 9. Maestro Castaño Cuartas en la actualidad – Archivo Colmúsica	35
x.	Imagen 10. Trombón del padre del maestro Castaño_____	36
xi.	Imagen 11. Primeros pasos en la música 1964. Archivo personal_____	38
xii.	Imagen 12. Primeros pasos en la música 1964 – Archivo personal_____	38
xiii.	Imagen 13. Estudiantina de la Universidad de Antioquia. Archivo personal	40
xiv.	Imagen 14. “Los Médicos”. Archivo personal_____	41
xv.	Imagen 15. “Los Médicos”. Archivo personal_____	41
xvi.	Imagen 16 – Partitura original – Pasillo Cristalino amor_____	44
xvii.	Imagen 17. Mono Nuñez 1985. Archivo personal_____	45
xviii.	Imagen 18. Bambuco escrito Bimétrico a $\frac{6}{8}$ y $\frac{3}{4}$ _____	47
xix.	Imagen 20. Acompañamiento del Bambuco para guitarra y tiple_____	48
xx.	Imagen 21. Acompañamiento del Bambuco para la tambora_____	48
xxi.	Imagen 22. Bambuco Cuatro preguntas de Pedro Morales Pino, escrito a $\frac{3}{4}$ y pasado luego a $\frac{6}{8}$ _____	48
xxii.	Imagen 19. Bambuquísimo de León Cardona_____	49
xxiii.	Tabla 1 – Conclusiones_____	59

1. Introducción

...la música, además de material sonoro, es un hecho de contenido social determinado al igual que la política o la economía; las sociedades tienen entonces una representación sonora manifiesta en la música que circula, elabora y consume. El porqué de esa formulación toca directamente los elementos que determinan las selecciones y productos de una cultura específica, y obliga a mirar cuáles son las articulaciones históricas que se van involucrando para que se desarrollen símbolos con la capacidad de estipular un sentido de lo nacional asociando el espacio jurídico y territorial del Estado, al complejo de la sociedad; en otras palabras, es mostrar la formación de uno de los mitos fundacionales de la Nación y la manera en que ésta se virtualiza en símbolos concretos como la música nacional de tal o cual país. (Cruz, 2002, p. 220).

El interés de abordar esta investigación, parte primero, de la historia de muchos músicos que han tenido la oportunidad de trasegar, no sólo por el mundo musical de lo académico, sino también por el escenario de lo popular y tradicional, y que han detectado que lo propio no tiene acogida como parte del primer grupo. Esta situación vuelve a colocar en la mesa de discusión los discursos de poder que se manejan en la investigación musical de nuestro país, generando inquietudes con respecto a lo que sucede en este diálogo de saberes entre lo tradicional y lo académico, ante la inevitable incidencia de las músicas de otros lugares, y la relación que se establece entre estas y la música colombiana.

En segunda instancia, la contemporaneidad, o en el mundo globalizado es imposible no entrar en relación con otras formas musicales, sin embargo, es trascendente diferenciarnos de los demás, conociendo e investigando muy bien lo propio y tomando decisiones con respecto a la manera de incorporar lo que conocemos de otros contextos para tener claridad a la hora de fusionar o hacer hibridaciones de donde empieza y donde termina cada uno. Ochoa y Barbero (2001, 113), precisan de la validez estratégica que la cultura tradicional ejerce sobre la modernización, fusión y “transplante” de las culturas, y la presión que trae consigo la modernización y la “homogeneización” en este sentido.

Tercero, reconocer que en Latinoamérica las músicas tradicionales y populares han pasado por diferentes modalidades de hibridaciones, lo que ha hecho que muchos músicos y estudiosos se preocupen y ocupen de responder a este fenómeno desde la investigación, producción y enseñanza de las mismas, para que esto no lleve a nuestras

culturas a una pérdida de identidad local y regional. Muchos trabajan en la conservación del patrimonio musical de sus regiones, mientras que otros hacen exploraciones desde la música propia, introduciendo los ritmos foráneos de otros contextos y culturas. Por el contrario, no es muy visible que los entes gubernamentales consoliden políticas culturales que lleven a todos los implicados en el mundo cultural a favorecer las tradiciones, y así se propicia. En palabras de Ochoa y Martín Barbero (2001).

...el divorcio entre el predominio de una concepción populista de la identidad nacional y un pragmatismo radical de los Estados a la hora de insertarse en los procesos de globalización económica y tecnológica. Concentradas en preservar patrimonios y promover las artes de élite, las políticas culturales de los Estados han desconocido por completo tanto el papel decisivo de las industrias audiovisuales en la cultura cotidiana de las mayorías como la naturaleza dinámica y creativa de las llamadas culturas tradicionales. (p. 4)

Por último, se quiere hacer un llamado de atención, para que este proceso de encuentros, fusiones e hibridaciones lleve a que a las nuevas generaciones de músicos, que quieran hacer interpretaciones de nuestras músicas tengan referentes que les permitan reconocer el valor de la música tradicional propia, conozcan el origen y las formas que lo identifican, así como asumir como músicos el papel de mantener, enriquecer y difundir una forma musical colombiana que aporta a otras en el resto del mundo.

Este trabajo se llevó a cabo, a partir de dos momentos:

- ✓ En primera instancia, se resaltó desde la investigación Biográfico – Narrativa, mediante entrevistas personales y semiestructuradas, la vida del músico antioqueño John Castaño Cuartas, sus logros y perseverancia en enseñar a los músicos jóvenes las bases de la música tradicional Andina Colombiana, difundir las melodías, armonía y formas de interpretar los diferentes ritmos e instrumentos desde su quehacer como docente, y participar en la conformación de grupos instrumentales – vocales con los mismos intereses. Este músico, nacido en Marinilla – Antioquia – Colombia, nos ayudó desde su mirada experta a destacar los cambios que han traído la llegada de las músicas foráneas y las músicas populares urbanas a los principales aires de la zona Andina Colombiana específicamente el Bambuco, a nivel armónico, melódico, rítmico,

formal, instrumental, poético, social y académico, y su incidencia en la permanencia de este ritmo como parte del patrimonio musical de nuestro país.

Se utilizaron como herramientas y técnicas de investigación las entrevistas, porque al estar enfocado este trabajo en la vida de un músico que ha vivido muchos de estos cambios de forma directa, da la oportunidad de vivir, compartir y establecer un diálogo de saberes con él, con su recuento, narración y análisis del escenario musical.



Imagen 1. Maestro John Castaño Cuartas en su estudio

- ✓ En segundo lugar, desde una perspectiva histórica y social, se llama la atención a los músicos en general y a los docentes, sobre la necesidad de conocer lo propio y la responsabilidad que implica en la difusión y conservación de la música Andina Colombiana. Para ello además de la perspectiva del maestro Castaño, que sustenta y es transversal en esta investigación, se articularon posturas que han escrito desde una perspectiva **etnomusicológica, musicológica, histórica, sociológica y musical**, y así considerar varios puntos de vista para caracterizar y analizar los cambios considerados pertinentes o poco pertinentes a nivel armónico, melódico, rítmico, formal, instrumental, poético, social y académico, recibidos de músicas venidas de otros países a la región andina Colombiana, enfocados en especial en el Bambuco. Estos cambios se muestran mediante un cuadro comparativo, que aporta el análisis de encuentros y desencuentros entre el maestro Castaño y los autores.

1.1 *Justificación y problema*

No se puede hacer mayor daño a una nación que despojándola de su carácter nacional, de lo que tiene de propio en su espíritu y su lengua [...] los restos de todo el pensamiento nacional vivo corren en caída acelerada hacia el abismo del olvido.

Johann Gottfried von Heder (1744 – 1803)

Las dinámicas y los cambios sociales traen aparejados en su interior elementos nuevos que transforman los procesos sobre los que se desarrollan. En un principio llegan las músicas europeas, llamadas en Colombia “clásicas”, que sumadas luego a la llegada del bolero, el Rock, la música Brasileña, la música protesta, las músicas afrocubanas, y otros ritmos foráneos a nuestro país, aportan cambios a nivel melódico, armónico, académico, costumbrista, entre otros. Lo anterior, se integra al hecho de que en todas las épocas, los jóvenes sueñan con cambios sociales, que involucran todos los ámbitos socioculturales, principalmente, las artes y la cultura, por lo que en este caso, lo viejo y lo nuevo se combinan en el mismo crisol. Más adelante el Jazz y el Blues al interesar a los jóvenes convierten en grandes influencias que cambiaron mucho más el ritmo, las melodías y sobre todo las armonías de las músicas escuchadas e interpretadas en la ciudad, introduciendo cambios importantes en la forma de verla e interpretarla. Es importante, traer a colación lo que dice Rodríguez Melo (2012, 328), cuando habla de ciudadanos “con afán de modernizarse y siguiendo la práctica inveterada, abandonaron como un lastre costumbres y prácticas que los ligaban a un pasado indeseable”, buscando así, el progreso de las ciudades y sumergirse en esa modernidad.

La ciudad de Medellín es un centro cosmopolita en el que se hace música y se disfruta de ella. En sus barrios y escuelas existen agrupaciones musicales que generan, presentan espectáculos y buscan vender sus producciones. La mayoría de ellas están enfocadas en las músicas populares urbanas, con influencias foráneas, tales como: Música académica o “clásica”, Rock, Jazz, Blues, Reggae, Hip – Hop, Reggaetón, entre otros, en este panorama las músicas populares y tradicionales de nuestro país son poco interpretadas e investigadas, lo que ha causado poca afirmación de la identidad, y se está olvidando el rescate de la cultura tradicional, desconociendo la importancia que este tema aporta para el conocimiento Etnomusical y Musicológico de nuestro territorio.

Dentro de este acontecer, las zonas urbanas son las que primero reflejan la complejidad del proceso. Es por ello, que este fenómeno se detecta principalmente en los músicos de la ciudad, donde la subvaloración de la música propia aunada a la fusión de estas

músicas con los ritmos colombianos, traen como consecuencia en muchas ocasiones, el cambio de la sonoridad, de las melodías y el propio ritmo. Muchas de las fusiones que se realizan, llegan incluso a traspasar las fronteras convirtiéndose en éxitos musicales. Esta situación ha propiciado que muchas veces tanto dentro como fuera del país se reconozca la música colombiana como aquello que hacen músicos colombianos de manera individual, y no la música por su verdadera esencia.

Con este trabajo se quiere dar inicio a un proceso que posibilite mostrar bajo la modalidad de investigación cualitativa, que existen referentes musicales claros y valiosos que pueden servir de soportes motivacionales e investigativos para las nuevas generaciones de músicos que quieran incursionar en la música tradicional andina colombiana. Así mismo, ayudar a reconocer los cambios y fusiones que las músicas foráneas han ocasionado en la música tradicional, específicamente el bambuco y coadyuvar a que la música tradicional propia sea vista con nuevos ojos, que se conozca el origen y las formas que la identifican, así como colaborar para que los músicos asuman el papel de mantener, enriquecer y difundir la música tradicional colombiana, como una forma más de las tantas que aportan al patrimonio musical mundial. Como dice Rodríguez 2012:

El factor del exotismo en relación con el bambuco requiere de un abordaje más amplio y profundo...lo cual significa que el tema se constituye en un compromiso para próximos estudios. (p. 337)

Las músicas tradicionales en Colombia, al igual que en muchos otros países latinoamericanos, han sufrido todo un proceso de marginamiento que da cuenta de las luchas de poder que se dieron y aún se siguen dando alrededor de esta manifestación cultural, en palabras de Ochoa y Barbero (2001):

En primer lugar por las exigencias y presiones del patrón neoliberal que ha acelerado el proceso de privatización del conjunto de las telecomunicaciones y desmontado las pocas normas que en algún modo regulaban la expansión de la propiedad. A lo que ahora asistimos es a la conformación y reforzamiento de poderosos conglomerados multimediales que manejan a su antojo y conveniencia, en unos casos, la defensa interesada del proteccionismo sobre la producción cultural nacional y, en otros, la apología de los flujos transnacionales. (p. 3)

Con la llegada de las músicas contemporáneas y foráneas y sus diferentes sonoridades difundidas masivamente por los medios de comunicación que con frecuencia

promocionan sólo lo que responde o a intereses económicos, o las mismas políticas culturales que las incluyen, podemos remitirnos a lo dicho por Ochoa y Barbero (2001, 3-4), cuando sostienen que los objetivos económicos establecidos, obstruyen “la posibilidad de plantearse un mínimo de políticas acerca de la concentración financiera y la división social” entre ricos y pobres, impidiendo con esto, integrar las políticas sobre industrias culturales en Latinoamérica, lo que trae como consecuencias las “prácticas personalistas y clientelistas” en los entes gubernamentales, estableciendo una relación cultura y comunicación y facilita la inclusión de músicas no “tradicionales de las regiones colombianas como el rock y el rap dentro de las políticas culturales”

Las músicas tradicionales en Colombia, son casi invisibles en estos medios y aún siguen vigentes, gracias al fomento, promoción y difusión que logran con la realización periódica de festivales y concursos musicales tales como:

1. Encuentro Departamental De Cuerdas Pulsadas De Risaralda (BALBOA, RISARALDA).
2. Festival Hatoviejo Cotrafa (BELLO, ANTIOQUIA).
3. Encuentro Nacional Del Tiple Cortiple (ENVIGADO, ANTIOQUIA).
4. Festival Nacional Antioquia Le Canta A Colombia (SANTA FE DE ANTIOQUIA, ANTIOQUIA).
5. Festival Nacional Mono Núñez (GINEBRA, VALLE DEL CAUCA).
6. Festival Bandola De Sevilla (SEVILLA, VALLE DEL CAUCA).
7. Concurso Nacional De Duetos Hermanos Moncada (ARMENIA, QUINDÍO).
8. Festival Nacional Infantil De Música Andina Colombiana Cuyabrito De Oro (ARMENIA, QUINDÍO).
9. Festival Nacional Del Pasillo Hermanos Hernández (AGUADAS, CALDAS).
10. Festival Nacional De La Música Colombiana Y Concurso Nacional De Duetos Príncipes De La Canción (IBAGUÉ, TOLIMA).
11. Festival Nacional Del Bunde "Gonzalo Sánchez" (ESPINAL, TOLIMA).
12. Tiple y Guabina en Vélez (VÉLEZ, SANTANDER).
13. Festival Luis A. Calvo de Música Andina Colombiana (BUCARAMANGA, SANTANDER).
14. Festival Infantil De Música Andina Colombiana Hormiga De Oro (BUCARAMANGA, SANTANDER).
15. Festivalito Ruitoqueño De Música Colombiana (FLORIDABLANCA, SANTANDER).
16. Festival Nacional Del Requinto Y La Guabina (BOLÍVAR, SANTANDER).

17. Encuentro Nacional Del Torbellino Y Las Danzas Tradicionales (TABIO, CUNDINAMARCA).
18. Encuentro Departamental De Cuerdas Pulsadas De Risaralda (BALBOA, RISARALDA).

Estos certámenes que tienen que ver básicamente con eventos que giran en torno a las prácticas musicales tradicionales de las distintas regiones del territorio nacional, muestran la variedad y complejidad de la música popular con el fin principal de preservar este legado dentro de las nuevas generaciones. Ésta actividad musical en muchos casos, se conserva viva, sólo por la participación de las agrupaciones o solistas en los anteriores certámenes. Hay una competencia enorme entre los diversos actores del escenario musical, pues mientras unos pretenden conservar, investigar y difundir los elementos musicales tradicionales, otros intentan encajar no sólo artística sino económicamente dentro de la industria cultural a través de los trabajos de fusión e hibridación que realizan. Estos últimos, ven con muy buenos ojos la introducción de lo foráneo y muchas veces priorizan los ritmos extranjeros desvirtuando el aporte que las músicas nacionales realizan al patrimonio musical mundial.

En Colombia los exponentes de la música andina están en franca disminución, y hoy en día son pocos los músicos vivos que se dedican a la actividad de producción, conservación, recuperación y creación de estos ritmos tradicionales. Sin embargo algunos aún creen que se debe fomentar y valorar este tipo de música, porque ayudan de alguna manera en nuestro proceso identitario. Entre los músicos, musicólogos, investigadores culturales, intérpretes y compositores actuales que sobresalen en Colombia tenemos algunos como:

Compositores: Blas Emilio Atehortúa, León Cardona, Ancizar Castrillón, Héctor Ochoa, Doris Zapata, María Olga Piñeros, Luz Marina Posada, Gustavo Adolfo Rengifo, Jorge Arbeláez, Luis Fernando León Rengifo, Jhon Jairo Torres de la Pava.

Musicólogos: Ana María Ochoa, Carlos Miñana, María Eugenia Londoño, Alejandro Tobón, Carolina Santamaría, entre otros.

Investigadores culturales: Jesús Martín Barbero, Sebastián Ochoa.

Compositores, arreglistas e intérpretes: John Jaime Villegas, Jorge Arbeláez, Bernardo Cardona, John Castaño Cuartas, entre otros.

Es importante resaltar el trabajo de personas como el maestro John Castaño, porque demuestran que es necesario cultivar en las generaciones de músicos jóvenes el amor las músicas propias, para que esta herencia cultural se conserve, y siga fortaleciendo el

proceso de la identidad musical nacional. Además, porque sus aportes pueden coadyuvar a desentrañar e identificar el origen y desarrollo de los ritmos tradicionales andinos, así como sus cambios y transformaciones a través del tiempo y las fusiones realizadas con las músicas de otros países.

Con relación a los estudios de la música popular tradicional en Colombia, se han venido haciendo investigaciones enmarcadas dentro de lo que se conoce como folclor desde hace aproximadamente unos 80 años. En este contexto los folcloristas lograban recopilar, clasificar y conservar compendios generales de prácticas musicales tradicionales. Como dice Miñana Blasco (2000):

...al folclorista le interesa más perseguir una melodía olvidada, pieza faltante de su colección, que entender las prácticas musicales en sus transformaciones y en su contexto sociocultural, prefiere catalogar y acumular cuidadosamente la información, a arriesgar una interpretación. (p. 2).

Los resultados en términos empíricos de los folcloristas, según Ospina Romero (2012, 305) demostraron problemas que se pueden apreciar en casi todo el mundo desde hace varios siglos “la concepción estática y artificial de las culturas musicales”, separación entre contexto cultural y las músicas, hasta los intereses políticos dominando la proporción que debe existir entre folclor e identidad nacional.

En cuanto a la música tradicional y sus fusiones con lo foráneo, sólo podemos hablar de estudios acerca de ello, en los últimos 25 años. Son pocos estudios sobre esta temática, lo que demuestra una vez más lo importante que es el despertar del interés por conocer los antecedentes de la música tradicional colombiana. Como dice el musicólogo Alberto Upegui en entrevista hecha por Polacada Cano en (2004, 2 y 4) “un hecho grave, irreversible, que le ha ocurrido a la música nacional, es la destrucción de nuestra huella musical”. Y a la pregunta del periodista acerca del interés que tienen los jóvenes sobre los ritmos tradicionales colombianos, responde: “cómo van los jóvenes a amar un bambuco si no lo conocen! El gran divulgador de la música es la radio, que a duras penas pone vallenatos degenerados”

Adicionalmente el musicólogo comenta que los archivos donde se conservaban documentos valiosos de la música nacional han venido siendo destruidos, unos quemados, otros vendidos como chatarra, otros almacenados en cajas que son saqueados. Son pocas las emisoras que poseen discotecas con música colombiana.

En el 2009, como resultado del proyecto Sistema de información bibliográfica sobre la investigación musical en Colombia, Santamaría (2014), publicó un balance historiográfico con relación a los estudios sobre música popular en el país, donde mostraba que la historiografía de la música popular en Colombia se había establecido con base en la utilización de modelos investigativos y teóricos mucho más cercanos a la antropología que a la historia, predominando más las fuentes orales que las escritas:

...la historiografía de las expresiones musicales en muchos casos se fundamenta en el uso de crónicas no especializadas y de metodologías etnográficas cercanas a la antropología. Esto es particularmente cierto en el caso de las músicas no académicas, cuyo saber experto y cuyas prácticas no han estado institucionalizados a través del medio escrito (p. 88)

Precisamente por todo esto, es que la presente investigación es importante y pertinente, porque con la vertiginosa producción musical y el desarraigo que tal fenómeno está produciendo en los jóvenes ávidos de conocimientos y de hacer música con intereses comerciales, se requiere con urgencia difundir ampliamente todo el bagaje cultural asociado a la música tradicional andina colombiana, para que las nuevas generaciones de músicos, no solo la conozcan, sino también que se interesen en ella, reconozcan su valor, la estudien, preserven y ayuden igualmente a difundirlas. La música tradicional andina colombiana, es un patrimonio muy valioso, que se debe proteger y preservar, este no sólo es compromiso de los que están vinculados profesionalmente con la música, sino también de todos los entes y actores que valoran el patrimonio en general.

1.2 Objetivo general

Realizar un marco referencial general con base en la perspectiva del músico John Castaño Cuartas, sobre la evolución y posibles transformaciones del Bambuco, con el fin de generar conciencia sobre el balance que requiere la fusión de lo tradicional con lo contemporáneo y foráneo.

1.3 Objetivos específicos

- ✓ Recopilar mediante entrevistas semiestructuradas y con base en el registro oral la historia de vida de un músico tradicional y con vocación de maestro.
- ✓ Identificar los principales cambios detectados por el músico John Castaño Cuartas, en el ritmo del Bambuco.

- ✓ Registrar los cambios detectados en el Bambuco, en los aspectos rítmico, melódico, instrumental, armónico, formal, poético, académico y social, mediante las entrevistas al maestro John Castaño Cuartas y los aportes de autores indagados, presentados en un cuadro comparativo.

2. Marco Teórico

2.1 Contexto Geográfico

Colombia es un país con aproximadamente 48 millones de habitantes. Su territorio está dividido en 6 regiones: Atlántica, Pacífica, Orinoquía, Amazonía, Insular y Andina constituidas ellas por 32 departamentos, 33 ciudades y aproximadamente 1099 municipios.



Imagen 2. Mapa de Colombia por regiones



Imagen 3. Mapa de Colombia por departamentos

La cordillera de los Andes recorre la nación colombiana de sur a norte y en su paso desgrana tres ramales (Oriental, Central y Occidental), que conforman la región Andina colombiana. Ésta se caracteriza no sólo por su variedad de climas sino también, por los toques culturales que cada departamento posee. Como afirman los musicólogos antioqueños Londoño y Tobón (2004):

Hablar de Los Andes colombianos significa, entonces, hablar de mestizaje y diversidad geográfica, étnica y cultural. Pueblos indígenas milenarios se funden, desde hace más de quinientos años, con europeos y africanos, para construir una nueva cultura, que hoy nos diferencia e identifica como pueblo y como nación. (p. 45).

La región Andina colombiana, en la que se ubica la presente investigación, está compuesta por los departamentos que están ubicados en las montañas de la cordillera de los Andes, y limita al suroeste con Ecuador, en la zona llamada nudo de los pastos, donde se ramifican las cordilleras Occidental, Central y Oriental, para abrir paso a los valles de los ríos Cauca y Magdalena, así como la zona fluvial se diversifica en las vertientes del Atlántico e Insular al norte, Pacífico al occidente y las zonas de Orinoquía y Amazonía al sudeste.

El país presenta una riqueza musical inmensa, todas las regiones, cuentan con una gama totalmente distinta de música e instrumentación. Innumerables ritmos, nos muestran el mestizaje recibido por la fusión de las culturas indígenas, africanas y españolas desde los mismos inicios de este encuentro forzado.

La pluralidad cultural está en los climas, las comidas, la idiosincrasia; a nivel musical encontramos ritmos diferentes en todas las regiones, debido al tipo de población que tuvo cada una en la época de la conquista, y que hizo que la simbiosis étnica diera lugar a sonoridades diferentes, algunos de los principales ritmos según la zona y clima son:

- ✓ Zona Caribe o Atlántica: Incluye los departamentos de la Guajira, Magdalena, Atlántico, Bolívar, Sucre, Córdoba y Cesar, como también partes de Antioquia y Chocó (El Darién), donde aún pervive la influencia de los esclavos africanos que llegaron a estos puertos traídos por los europeos. Esta es una zona de gran vitalidad, alegría y jolgorio, sus ritmos más característicos son: Cumbia, Porro, Bullerengue, Gaita, Puya, Mapalé, Garabato, Pilanderas, Congo, Fandango, Farotas, Sere se-sé, Tambora. **Ver registro audiovisual 1 - Cumbia.**
- ✓ Zona Insular cercana a la zona Caribe: compuesta por las Islas de San Andrés, Providencia y Santa Catalina, fue influenciada casi en su totalidad por los europeos, incluso, se habla español y una variación del inglés llamada Creole. Entre sus ritmos están: Mazurka, Shiottis, Polka, Waltz o Vals, Pasillo, Calipso, Mento, Quadrille. **Ver registro audiovisual 2 - Diferentes ritmos.**
- ✓ Zona Pacífica: Comprende el territorio entre la cordillera Occidental y el Océano Pacífico. Se extiende desde Panamá y el Golfo de Urabá hasta la frontera con el Ecuador. Pertenecen a esta región los departamentos de Chocó, Valle del Cauca, Cauca y Nariño. Es casi en su totalidad zona afrodescendiente, porque es una región rica en metales preciosos, vegetación y biodiversidad, lo que la hizo predilecta para los europeos a nivel de minería y allí eran llevados muchos de los esclavos traídos de África. Su música es más cadenciosa, y tranquila, en

comparación con la zona Caribe, haciendo honor al océano donde se encuentra, tranquilo en apariencia, pero turbulento en el fondo, Sus ritmos son: Currulao – llamado también Bambuco viejo-, Patacoré, Berejú, Juga, Aguabajo, Jota, Bunde, Abozao, Contradanza Chocoana, Alabao, Pregón, entre otros. **Ver registro audiovisual 3 - Currulao.**

- ✓ Zona de la Orinoquía o los Llanos Orientales: Comprende los departamentos de Arauca, Casanare, Meta, Vichada y Guainía. Esta región comparte territorio y algunos ritmos con Venezuela, es además, por su territorio rica en ganadería y petróleo en el país. Sus ritmos son: Joropo, Galerón, Pasaje, Corrido, El Seis, El Seis por Numeración, El Seis por Derecho, El Seis Figurado, El Seis Corrido, El Zumba que Zumba, El Carnaval, El Pajarillo o Gaván, entre otros. **Ver registro audiovisual 4 - Joropo.**
- ✓ Zona de la Amazonía: básicamente son los límites con Brasil, Ecuador, Venezuela y Perú, es la menos poblada del país, porque en su mayoría es selva, comparte su folclor con estos países, y es además, de la que menos se conoce el folclor.
- ✓ Zona Andina: Conformada por los departamentos de Antioquia, Caldas, Risaralda, Quindío, Cundinamarca, Boyacá, Tolima, Huila, Santander, Norte de Santander y las tres mitades orientales de Valle del Cauca, Cauca y Nariño. Esta es la región del interior del país, donde por su clima los “conquistadores” prefirieron para establecerse y localizar sus viviendas, esto propicio que tuvieran africanos como esclavos e indígenas para el servicio agrícola y doméstico, lo cual dio lugar a un mestizaje triétnico. La música andina Colombiana, nace en la zona rural, fruto del entretenimiento y como medio de expresión de las faenas cotidianas del trabajo en el campo. Su música es amplia y variada, precisamente por la diversidad de las regiones que la conforma. Esta situación posibilita que se aúnen elementos culturales de distintas regiones para derivar distintos ritmos como resultado. Entre los ritmos tenemos bambuco, guabina, pasillo, torbellino, rajaleña, danza, sanjuanero, bunde, caña, entre otros. **Ver registro audiovisual 5 - Sanjuanero, 6 - Rajaleña, 7 - Bambuco canción a $\frac{3}{4}$, 8 - Bambuco canción a $\frac{6}{8}$ y 9 - Bambuco instrumental.**

El presente estudio se centró en el departamento de Antioquia, específicamente en su capital, la ciudad de Medellín y se tomó como ritmo central de investigación, al Bambuco, por su importancia y relevancia dentro de la música tradicional andina colombiana.

Medellín, fue fundada en el año de 1616, por el hidalgo alcarreño Francisco de Herrera Campuzano. Dicha ciudad se levantó de los cimientos de un pequeño pueblo de indios, sorteando múltiples obstáculos para llegar a lo que hoy en día es, una metrópoli enfrentada a los retos que le impone la modernidad.

Esta ciudad, conformada aproximadamente por 2.500.000 habitantes y dividida en *Comunas (Zona urbana): 16, Corregimientos (Zona rural): 5, Barrios (Urbanos oficiales): 249*¹, es un centro cosmopolita en el que se hace música y se disfruta de ella. En ella existen agrupaciones musicales que generan, presentan espectáculos y buscan vender sus producciones. La mayoría de ellas están enfocadas en las músicas populares urbanas, con influencias foráneas, tales como: Rock, Jazz, Blues, Bossa Nova, Salsa, Reggae, Hip – Hop, Reguetón, entre otros, sin embargo, hay un filón que aún no ha tenido la oportunidad de ser suficientemente investigado y tiene que ver básicamente con las músicas populares y tradicionales de nuestro país. Esta es un área que debería tener una mirada más amplia, por la importancia que tiene para la afirmación de la identidad, el rescate de la cultura tradicional y el aporte para el conocimiento etnomusical de nuestro territorio.

MAPA COMUNAS Y CORREGIMIENTOS:



Imagen 4. Mapa de Medellín por comunas

MAPA BARRIOS:



Imagen 5. Mapa de Medellín por barrios

Medellín en este momento es la segunda ciudad más importante de Colombia, después de Santa Fe de Bogotá el centro capital. Dada su importancia, ha crecido no sólo a nivel demográfico, sino también, a nivel cultural, lo que ha hecho que se convierta en paradigma de modernidad y que su idiosincrasia se vea permeada por diferentes referentes culturales que cambian y fusionan los gustos musicales; desde lo académico también se ve este intercambio cultural. Cuenta con cuatro universidades que ofrecen programas profesionales en formación musical Universidad de Antioquia, EAFIT, Universidad Adventista y Fundación Universitaria Bellas Artes, enfocados todas a la música académica y al Jazz, pero sólo un programa de estos tiene énfasis en la música

¹ Medellín. Datos generales de la ciudad. Recuperado de: <https://www.medellin.gov.co/irj/portal/visitantes?NavigationTarget=navurl://77dfcedc6ca49e88aa8db85caa77ce82>

tradicional de la zona. Otras dos instituciones brindan formación técnica y tecnológica: La Escuela Superior Tecnológica de Artes “Débora Arango” y el Instituto Tecnológico Metropolitano – ITM, de los cuales también, sólo uno, se enfoca en las músicas tradicionales.

2.2 Contexto Histórico

La música es considerada uno de los medios de comunicación más versátiles que existen. Pérez (1998, 3) afirma que “el gran poder de movilización que tiene la música, esto es, el poder de articulación social que reviste”, es de gran importancia en el momento para establecer espacios de etnicidad, que muestren a la musicología y a la antropología, el camino a seguir para la resolución de los problemas que trae la pluriculturalidad.

Por lo tanto, se dice que la música tiene un lenguaje universal sin fronteras al que todos pueden acceder; es pues, un elemento indispensable en la cultura, que toca a todos de diferentes formas, y como tal es un fenómeno que ha obligado a estudiarla científicamente, no sólo por los músicos y expertos en la Musicología y la Etnomusicología, sino también, por las ciencias sociales y humanas, como la Antropología, Medicina, Psicología y Sociología, que se interesan por los cambios sociales y los comportamientos humanos, donde la música influye no sólo de forma individual, sino también grupal. Estos procesos en consonancia con la globalización e hibridación, dada por las migraciones, problemáticas económicas, sociales y políticas, han hecho que aparezcan el “pluriculturalismo” y “multiculturalismo”, fenómenos que combinados con el gran poder de la música para articular lo social crean cambios importantes en el folclor de los países.

La música ejerce una gran influencia en todos los seres biológicos. Esto se debe a la etiología genética de los mecanismos fisiológicos de la percepción. Por esto, todos los seres humanos, se sienten influenciados por los sonidos musicales cualesquiera que sean y muchos la han utilizado para estudiarla en asociación con los seres humanos. Así se puede ver que a ella se le asocian poderes terapéuticos, de evocación, de asociación e integración y como recurso liberador y de autoexpresión, por ello, la música se considera un elemento cultural esencial para el desarrollo y evolución de los individuos. Ya bien lo dice Londoño (2009, 54), que no importa la denominación o el estilo, “la música es en sí misma un relato humano cargado de imágenes, de símbolos y

representaciones” que le sirven al ser humano para mover el “inconsciente y la conciencia individual y colectiva”.

Es en este sentido, que se puede ver que la música siempre ha estado vinculada a los quehaceres de la vida cotidiana y como tal, comportamientos y actuaciones, modos de pensar, cambios y procesos sociales, también pueden ligarse directa o indirectamente a los fenómenos musicales. La nación colombiana, no puede ser la excepción en este sentido, por lo que música e identidad nacional, están intrínsecamente unidas, por lazos no solo históricos y culturales, sino también afectivos. Este afecto es el que permite darnos cuenta de la necesidad de movilizar a los distintos actores a trabajar mancomunadamente por el rescate y preservación de la música andina colombiana.

La música tradicional andina colombiana es una música de raigambre rural. Nace para regocijo y entretenimiento de los pobladores del campo después de sus labores cotidianas. Sus compositores e intérpretes cantaban a la naturaleza, a las costumbres, a la mujer, a los amores y desamores, entre otras cosas. Del crisol del mestizaje cultural nacen los ritmos locales y regionales que se identifican con sus características.

En el siglo XIX con el nacionalismo en pleno, las músicas propias inician sus procesos de liberación de las músicas venidas de Europa, los ritmos tradicionales empiezan a definirse tanto en forma como estructura. Pasillos, bambucos, guabinas, cumbias, porros, currulaos, y tantos otros ritmos tradicionales del país empezaron a emerger como expresiones musicales. El Bambuco fue el ritmo musical utilizado en la época de la independencia para mostrar el orgullo y la alegría que sentían todos por ser liberados del yugo colonizador, y proclamado como el principal de Colombia. Pasillos, bambucos y danzas hacían parte del repertorio principal con el cual amenizaban las fiestas y tertulias de la época. Por razones políticas y racistas la música tradicional no accedió al estudio de forma profesional, porque sólo se admitía lo foráneo, lo que hizo que ésta no accediera por muchos años a un estudio y un análisis más concienzudo desde lo académico. Delgado (2007) aclara esta idea diciendo:

La discusión gira alrededor de la hipótesis de que, más allá de las cuestiones políticas y sociales que marcaron las fronteras entre músicas académicas, folclóricas y populares, la academia se encontraba ante obstáculos de lo epistemológico que le impedían acceder a saberes musicales de raíces no europeas. Se explora la inaccesibilidad de la academia a los saberes mestizos en el caso del Bambuco colombiano, un género tradicional que pese a ser considerado música

nacional, fue por décadas excluido de los salones del conservatorio debido a sus "imperfecciones". (p. 1).

Las agrupaciones musicales dedicadas a esta música comenzaron a conformarse hacia 1850, con la aparición de los instrumentos que más la han caracterizado: Bandola, tiple y guitarra. La guitarra acústica al parecer ha cambiado poco desde el siglo XVI, pero de ella se derivan numerosos instrumentos populares o folclóricos. A partir de la guitarra renacentista se transforma no solo el tiple, sino también la bandola.



Imagen 6. Bandola



Imagen 7. Tiple

La bandola es un instrumento popular de los andes colombianos considerado híbrido, porque evoluciona además del laúd, la mandolina y bandurria, que con frecuencia se confunde con el tiple. El tiple es considerado instrumento nacional, Londoño (2015) explica:

...las primeras referencias ciertas de su existencia en Colombia datan de 1791. Posee mástil con trastes, tapa y aro en forma de ocho, caja de fondo plano y cuatro órdenes triples, cuerdas de acero y cobre tradicionalmente pulsadas con los dedos... se desarrolla en Colombia durante el siglo XIX. De tener cuatro cuerdas, pasa a ocho cuerdas hacia 1880 y luego a doce, a partir de 1890. Actualmente el instrumento posee 12 cuerdas metálicas distribuidas en cuatro órdenes y triples... (p. 46).

Al igual que la música, los instrumentos de la región andina son el resultado de una cultura mestiza donde elementos indígenas y negros se cruzan y entremezclan con la tradición musical europea que empezó a gestar los ritmos que se caracterizan por el sonar de las cuerdas típicas colombianas. Los formatos principales, que predominan

en lo que a la música andina colombiana se refiere, son: el trío típico, el cuarteto, y la estudiantina o pequeña orquesta de plectros.

Ya entrado el siglo XX, entre los años cuarenta y sesentas, la proliferación de grupos musicales como las denominadas Estudiantinas tuvo un gran auge y dinamismo, la producción musical inició a la par su desarrollo con el crecimiento tecnológico, e hicieron a Medellín y Bogotá los centros más importantes del país en la interpretación, enseñanza y producción musical en general. En la década de los ochenta, los grupos que interpretaban música colombiana perdieron interés, lo que hizo que la visión de las músicas propias diera un vuelco y se mirara a otros tipos de música. Por obvias razones Medellín no es ajena a este fenómeno, y con la proliferación de las grabaciones musicales, lo cual fue fomentado por la existencia en la ciudad de algunos estudios de grabación importantes a nivel nacional e internacional como Discos Fuentes, Codiscos, Discos Victoria y Sonolux, atrajo a músicos del interior y del exterior, que hicieron que los jóvenes se interesaran en conocer e interpretar otros estilos. Rendón (2009) amplía este fenómeno argumentando:

Otros cambios (originados en el exterior desde comienzos de los ochenta) en contextos sociales, económicos y políticos de la ciudad, detuvieron la proliferación de estas expresiones musicales y las transformaron en música de corta estela. Fenómenos como el rock, la balada o la canción protesta entraron a “competir” abiertamente con las manifestaciones tradicionales (incluso con las otras regiones), impactaron en los públicos e influyeron en el gusto estético de intérpretes, compositores y promotores culturales, y lo modifican. Las nuevas producciones buscaron difundir expresiones cargadas de elementos inusuales en las músicas tradicionales, cuyos componentes armónicos, rítmicos y melódicos se convirtieron en fusiones y tendencias que de diversas formas se direccionaron al escenario global del siglo XXI. (p. 10 -11)

Las músicas tradicionales de Colombia han sido permeadas, fusionadas e hibridadas desde su nacimiento por las músicas foráneas, es así, como en la época de españoles, africanos e indígenas, nacen en los campos o en las zonas urbanas, y según las zonas donde residieran por el clima o trabajo. En las zonas costeras, donde llegaban los barcos esclavistas se escucha más las músicas alegres, festivas y muy percutidas con influencia afro, y en las zonas montañosas, de valles y altiplanos las músicas son más melancólicas, apacibles, tristes porque eran las zonas donde más residían los españoles y los indígenas, pero al ser zona con más facilidad de sembrar encontramos además africanos que hacían los trabajos duros, incorporando también su música en la zona Andina colombiana, convirtiéndola en una de las más ricas culturalmente hablando.

2.3 Estado de la Cuestión

El patrimonio, folclor, la tradición se crean, se imaginan, se desplazan, en tensión y relación con la modernidad, las vanguardias y lo contemporáneo, estos no están desligados unos de otros sino que, en la medida en que un grupo de estas categorías se mueve, lo hace el par opuesto; siendo polos fundamentales para las identidades de los sujetos. Sabemos que la transformación aun cuando inherente a la vida es desestructurante y generan angustias. Como sociedades debemos lidiar con los cambios, con los múltiples elementos de todo el mundo que nos interpelan y con las evoluciones, algunas vertiginosas, que se generan en nuestros mundos de vida. Sin embargo, al unísono, debemos mantener una identidad ligada a nuestro territorio, a nuestra historia regional, al entendimiento local, y a los valores que nos son familiares, para no caer en la anomía. Por esto lo local y lo global son las dos caras de una misma moneda,...y allí en esta tensión de lo “glocal” encontraremos al folclor y el patrimonio vs. lo masivo y las vanguardias. (Arboleda, 2013, p. 181).

2.3.1 Sobre las Historias de vida

Las historias de vida como fuente de información han sido un recurso valioso utilizado por las ciencias sociales - desde los años 70, y tomaron auge en los años 90 - para desarrollar investigaciones de tipo biográfico narrativo, que ayudan a reconstruir trayectorias de vida de personajes con cierta relevancia y reconocimiento. Este es el tipo de investigación social que toma la información de la vida cotidiana centrada en uno o varios sujetos. Hernández (2009) afirma que este método “está adquiriendo en la actualidad un valor significativo en todo el campo de las ciencias sociales”, porque ya adquirió importancia en el ámbito científico, y que resulta de gran “importancia para la investigación de la cultura y el arte. Las historias de vida representan la forma más pura de los estudios descriptivos”.

Se entiende por historia de vida, una narración biográfica obtenida por un investigador mediante conversaciones y entrevistas sucesivas, con un informante clave, con el propósito de reconstruir la existencia de una persona incluyendo todos los ámbitos de su acontecer cotidiano. Esto da como resultado un relato pormenorizado y secuenciado cronológicamente. El investigador juega el papel de estructurar y dar forma al relato dejando que sea el informante el protagonista principal de la historia contada. La mejor manera de investigar y dar forma a las historias de vida, es dejar que los protagonistas relaten y expresen con sus mismas palabras.

La historia de vida como método de recolección de información, ha sido utilizado por muchos investigadores, tanto antropólogos, sociólogos, historiadores, musicólogos, etnomusicólogos, etnógrafos, entre otros, para conocer, reconocer, estudiar y comprender la realidad social del país. En el campo musical se ha utilizado este método principalmente en las tesis de grado, para hacer recuperación y reconocimiento a algunos músicos tales como: Pedro Morales Pino, León Cardona, Elkin Pérez, Jesús Zapata, entre otros en lo relacionado con la música tradicional andina colombiana, mientras que por otros lados, se han desarrollados estudios acerca de Francisco Zumaqué, Lucho Bermúdez, entre otros.

Desde hace unos años en Medellín, específicamente en la Universidad de Antioquia, el grupo Valores Musicales Regionales, dirigido en primera instancia por María Eugenia Londoño, y en la actualidad por Alejandro Tobón, han venido desarrollando un arduo trabajo de recuperación, estudio y difusión de las músicas tradicionales colombianas, entre los saberes recuperados pueden mencionarse la música de los hermanos Castro Torrijos, Luis Uribe Bueno, las músicas de los indígenas Emberá Chamí, y otros compositores locales, además se dedican a escribir artículos académicos para la difusión de este campo musical.

En los últimos años la Universidad EAFIT (Escuela de Administración y Finanzas), instauró un programa de recuperación de patrimonio musical, en cabeza de Fernando Gil, donde muchos estudiantes de pregrado y posgrado realizan sus trabajos de tesis, con énfasis en las historias de vida.

Referente a la información sobre la vida y obra del músico John Castaño Cuartas, no existe ningún estudio académico, sólo una referencia encontrada en internet de dos páginas y un folleto no editado, con el nombre de *Una vida inmersa en la música*, realizado por la estudiante de música Luz Elena Gómez Vallejo, para un trabajo universitario, trabajo proporcionado por el maestro y que no tiene fecha de realización.

2.3.2 Sobre el Bambuco

Ahora, haremos un recorrido por la información referente al Bambuco, y a lo relacionado a los cambios que se han producido durante la historia. Existen versiones diferentes sobre el nacimiento del mismo, que se contradicen incluso en sus afirmaciones, esto según Sánchez (2009), por el proceso de nacimiento de sociedad que se empezó a gestarse desde la primera constitución nacional:

...que constituyó una pirámide racial para dividir la capacidad de trabajo y el estatus socio-económico dentro de la sociedad. Este establecimiento político permitía distinguir el estatus de un individuo dentro de un sistema social...De esta manera la raza blanca era culta, de un estatus social alto y con acceso al conocimiento, mientras que el mestizo tenía que entrar en un proceso de purificación racial donde podía durar aproximadamente dos generaciones para acceder a lo más alto de la pirámide. Se consideraba que la raza negra, tenía muy pocas posibilidades de ascender dentro del proceso de purificación racial, y estaba prácticamente condenada a eternizarse en el último escalón de la pirámide (p. 117 – 118)

Continuando con anterior, esto dio como consecuencia según Sánchez (2009), la creación de una versión acomodada a las necesidades sociales de la época:

Pero la polémica empezó cuando Jorge Isaacs en su novela *María* (1867), sugirió que el Bambuco, el nuevo Aire Nacional, era de origen negro, algo inaceptable dentro del modelo de colonialidad del poder ya referenciado, pues no se podía concebir que esta raza, considerada aborigen e inferior, fuera la creadora del nuevo Emblema de la música Nacional, cuando el modelo ideal de ciudadano en la naciente República, era una réplica de la sociedad moderna europea. Un Burgués blanco, refinado e intelectual instaurado en las grandes capitales. De esta manera se le dio al Bambuco un equivocado origen europeo, dividiendo los conceptos y la identidad de una patria en proceso de nacimiento (p. 118)

Las diferentes versiones encontradas son las siguientes:

- ✓ Pedro María Ibáñez (1891) en su libro “Crónicas de Bogotá”, libro que se conserva en el archivo histórico de Bogotá, y puede encontrarse online, afirma que el bambuco fue traído por africanos de la región de Bambuk esclavizados por los españoles. Y agrega:

...A nuestras costas, llegó a Santafé en los tiempos de la colonización. Su música en el tiple tiene aire y compás semejantes al del torbellino, siempre por tono menor; los más comunes son mí, re y lá. El canto del bambuco es más melodioso, más melancólico que el del torbellino”. (cap. 16a – en línea)

Parece ser que siguió la información dada por el escritor Jorge Isaacs en su novela “*La María*” en (1867).

- ✓ En el libro “Crónicas de Bogotá, Pedro M. Ibañez (1891), dice que el poeta José Caicedo Rojas lo describió así:

La impresión que causa en el ánimo la música del bambuco está ya perfectamente definida: es una alegría triste, o también pudiera decirse, una tristeza alegre, y la cuestión sería de colocación de palabras. (cap. 16a – en línea)

- ✓ Javier Ocampo López (2006) en su libro “Folclor, costumbres y tradiciones colombianas”, afirma lo que Jorge Isaacs escribió en su novela “La María” en (1867):

La música Andina del Gran Cauca se manifiesta a través de sus ritmos característicos: el bambuco, el pasillo, la guabina, el bunde, la danza y otros. El en siglo XIX fueron muy típicos los bambucos populares...con expresiones africanas e hispánicas. El novelista Jorge Isaacs en su obra María, que refleja las costumbres y tradiciones del siglo XIX, transmitió su idea de que el bambuco es de procedencia africana, en donde existe el poblado Bambuk en Senegambia; también se habla de los instrumentos bambucos o carárganos de los negros africanos, hechos con tubos de bambú. (p. 139).

- ✓ José Ignacio Perdomo (1963), El bambuco –aire mestizo– es la resultante musical del acoplamiento de las tres razas progenitoras que al fundirse en nuestro territorio alumbraron el nuevo ritmo, como lo dijo su más alto cantor: Rafael Pombo:

Porque ha fundido aquel aire, la indiana melancolía, con la africana ardentía, y el guapo andaluz donaire. (P. 264).

- ✓ José Ignacio Perdomo (1963), en su libro Historia de la música colombiana afirmó que Joaquín Piñeros dijo en el Cancionero noble de Colombia:

El bambuco es un auténtico producto de la raza mestiza, con un ritmo gozoso a la española y una melodía de nostálgicos acentos muy propios del temperamento indígena, (p. 264), sin mencionar en esta ningún aporte africano.

- ✓ José Ignacio Perdomo (1980), en su libro Historia de la música colombiana tiene varias alusiones al bambuco:

Los historiadores de la época de la emancipación refieren que en medio del fragor de los combates nada impulsaba con más vigor a los soldados, en pos de la

consecución de la victoria, como los aires del bambuco, tocado por la escasa y diezmada banda de los batallones”, (p. 57), “Durante la rebelión de los Comuneros parece que se oyeron los primeros compases de bambucos, bundes y guabinas”, (p. 181), “El Bambuco: Entre los cantos montañeses sobresale el Bambuco: copla y tonada, gesto y movimiento, patrimonio común y común denominador de la raza colombiana, pedazo de la patria hecho música (p. 264).

✓ Miñana Blasco (1997), anota:

Los documentos muestran que el bambuco como tal... es un fenómeno de comienzos del siglo XIX, que “aparece” en el Gran Cauca, y se dispersa rápidamente por el sur- incluso probablemente hasta Perú siguiendo la Campaña Libertadora- y por el norte a través de las riberas del Cauca y del Magdalena, convirtiéndose en menos de 50 años, en música y danza “nacional” (P. 2).

Como demuestra la perspectiva que nos dan los autores anteriormente mencionados, este es uno de los ritmos más representativos de la región andina colombiana. Es considerado el "aire" nacional colombiano, pues está extendido por trece departamentos, nacido de la unión de las músicas afro, españolas e indígenas, que confluyeron en los años de la conquista y colonia en América Latina. Este ritmo de origen mestizo conjuga melodías de tradición indígena con ritmos europeos, posiblemente vascos. Prefiere para la letra, las formas retóricas eruditas para ser interpretadas o historias de la cotidianidad o costumbristas. Como canción, fue inicialmente canto de trovador sólo, pero luego se hizo acompañar de otras voces. También tiene expresión coreográfica de estructura espontánea.

En las últimas décadas, dice Tamayo Buitrago (2008) en su trabajo de grado:

...el Bambuco ha tenido influencias de varios géneros, tales como: el Jazz, el blues, el Rock, el tango, y la música clásica. Esto a manera de hibridación, ha tenido aceptación de algunos musicólogos e intérpretes, quienes gracias a ello, han enriquecido de manera cuidadosa y académicamente su ritmo. Por otro lado, existe un sector que no está de acuerdo con esta manera de tratar el Bambuco, por considerar que este tipo de creatividad rompe de manera abrupta el ritmo y su tradición. (P. 17).

Con respecto a las características del bambuco, es importante definir su ritmo, melodía, armonía, forma e instrumentación:

El bambuco dice Rodríguez (2012) era polimétrico, según de donde viniera el compositor, podían encontrarse a 6/8 como la reconocida Guaneña (p. 309), a 3/8 o 5/8 como en la obra de Aires nacionales neogranadinos de Manuel María Párraga (p. 315), o un trozo de 300 trozos para piano en el sentimiento popular de Guillermo Uribe Holguín (p. 316) donde lo importante no era tanto la métrica como tal, lo importante es saber dónde ubicar el cambio de la armonía, luego se populariza la métrica a 3/4 cuando Pedro Morales Pino inicia la escritura en partitura. En la década de los cincuenta (50), el maestro compositor, instrumentista, arreglista, e insigne músico colombiano Luis Uribe Bueno inicia un estudio de cambio de escritura a 6/8, porque según sus estudios era más fácil para los intérpretes leerlo en este compás. Lo que hizo que los músicos en su mayoría se sintieran más cómodos tocando y leyendo este ritmo en la métrica sugerida, aunque no faltaron sus detractores.



Imagen 8. Acompañamiento de bambuco en guitarra y tiple, en métrica de 3/4

Las melodías en el bambuco funcionaban como una pregunta-respuesta, generalmente con mucho grado conjunto y melodías bastante dulces y juguetonas, alegres y tristes al tiempo. Si este era vocal, la curva melódica muy pocas veces excedía la extensión de una octava, y como lo cuenta Ochoa (1997):

...generalmente era en sonoridad de duetos vocales masculinos cuyo movimiento armónico vocal era por terceras monofónicas acompañadas de un tiple que rasguea y una guitarra que se encarga de introducciones e interludios melódicos”, pero en los bambucos instrumentales esta condición cambiaba, el movimiento no estaba limitado a una octava, además, “la guitarra proveía el bajo, el tiple acompañaba y la bandola genera la melodía- y en los cuales el cromatismo y las exploraciones armónicas estaban contenidas en un estilo influenciado por el equilibrio formal del clasicismo”. (p. 40)

En cuanto a la armonía, los bambucos podían estar escritos en modo mayor o menor, la modulación la hacían a una de las partes a la relativa ya sea mayor si es menor, o viceversa.

La forma, en la mayoría de los bambucos era bipartita o tripartita. Su forma puede variar entre A-B-A-C, A-B-C, A-A-B-B-C-C, A-A-B.

Finalmente, han existido muchos tipos de instrumentación, desde el formato de flautas no temperadas y tambores, hasta bandas completas de pueblo, el más tradicional consiste en bandola, tiple y guitarra. Por lo general la bandola lleva la melodía, el tiple la armonía y la guitarra hace más hincapié en los bajos.

El Bambuco considerado mucho tiempo insignia de los colombianos, ha sido estudiado e investigado desde varias áreas: Música, musicología, etnomusicología, sociología, antropología, historia, medicina y muchos otros. Se han escrito tesis, artículos y libros, teniendo a este ritmo como objeto de estudio de muchas maneras, y aunque las músicas tradicionales y la contemporaneidad, la interpretación musical de músicas tradicionales y folclóricas como investigaciones que hablan de la necesidad de dar a conocer más los ritmos colombianos en los jóvenes, para crear conciencia y promover el patrimonio como necesidad de construcción de identidad, no han sido temas demasiado recurrentes, al hacer una pesquisa se encuentra bibliografía con estos temas.

La revisión bibliográfica reporta pocas referencias que hacen alusión a los cambios reflejados en el ritmo del bambuco debido a las influencias de las músicas foráneas. Se requiere más investigación acerca de esta temática, pues sí se ha logrado indagar acerca de la influencia del bambuco en otros ámbitos como la asociación que se tiene con la formación de la identidad nacional, algunos ejemplos desde diferentes miradas, como musical, sociológica e histórica, se encontraron artículos basados en el mismo tema de la nacionalidad y patrimonio cultural, y que mencionan algunos de los cambios que ha sufrido el ritmo en cuestión, algunos de ellos son: ***El bambuco, música “nacional” de Colombia: entre costumbre, tradición inventada y exotismo.*** Artículo. Martha Enna Rodríguez Melo, ***Reflexión histórica de las formas de la escritura musical del bambuco, entre el colonialismo y la república en Colombia.*** Artículo. Sergio A. Sánchez Suárez.

También se puede investigar y ofrecer una explicación de la relación entre esta música tradicional y los cambios que han ocurrido con la llegada de la música foránea: Artículo: ***De el bambuco a los bambucos.*** Ponencia. Manuel Bernal Martínez. O desde la mirada Etnomusicológica, haciendo un análisis comparativo e histórico del proceso y evolución de las músicas andinas, donde obviamente el bambuco es un

protagonista importante, algunos artículos son: ***Tradición, género y nación en el Bambuco***. Artículo. Ana María Ochoa.

Es importante recordar, que ha sido sobre todo desde otras áreas como Antropología, sociología, entre otras, donde se han estudiado más los temas musicales, algunas muestras son: ***Los nuevos bambucos, entre la tradición y la modernidad***. Ponencia. Lorena Andrea Areiza Londoño y Juan Fernando García Castro.

3. Marco Metodológico (Métodos)

Como investigación de tipo cuantitativo se usaran técnicas y herramientas propias de las ciencias sociales. La continua permanencia con el maestro John Castaño Cuartas, posibilitara una observación participante que propiciará la toma de registros fotográficos. Aunado a lo anterior, se podrán también recopilar otros registros escritos y grabaciones que complementarán la información que paralelamente se estará revisando en fuentes primarias y secundarias. La fuente primaria serán todas las entrevistas y conversaciones realizadas con el maestro Castaño, las secundarias, serán las fuentes académicas y demás indagaciones realizadas de trabajos de investigación que tengan relación con el tema en cuestión. Las entrevistas semiestructuradas complementarán la toma de datos y de información requerida para llevar a buen término el proyecto, de las cuales se hará una y transcripción selectiva y una interpretación y análisis de las mismas.

3.1 Hipótesis de investigación

¿Cuáles son los cambios sobrevenidos por la fusión de las músicas foráneas y contemporáneas con el ritmo del Bambuco desde la visión del músico tradicional John Castaño Cuartas?

3.2 Diseño

El trabajo se hizo mediante la investigación biográfico- narrativa, la cual consiste según Bolívar (2002) en:

Contar las propias vivencias y “leer” (en el sentido de “interpretar”) dichos hechos y acciones, a la luz de las historias que los actores narran, se convierte en una perspectiva peculiar de investigación (p. 3). Esta es una investigación de tipo social, no experimental. Se utilizó la

perspectiva histórica para recolectar información desde la mirada del maestro John Castaño Cuartas sobre el Bambuco y los principales cambios que él ha visualizado y vivido, y además se recopiló lo que algunos autores que han investigado sobre el tema, afirman de dichos cambios.

3.3 Población y muestra

El personaje central de esta investigación fue el maestro John Castaño Cuartas, que aportó con sus testimonios elementos esenciales para la redacción de este trabajo. No se realizó entrevistas a familiares ni amigos y se tomaron datos de dos entrevistas realizadas por otras personas. Las entrevistas fueron siempre en el domicilio del maestro, donde se tuvo la oportunidad de observarlo en su trabajo cotidiano, tomar fotografías de su estudio, partituras, premios y discografía. Además de las fechas de las entrevistas 04, 04, 2015 y 19, 12, 2015, se tenía la oportunidad de estar una vez a la semana con el maestro haciendo música en un grupo instrumental y vocal.

3.4 Instrumentos aplicados de recolección de datos

- ✓ Observación Participante: Mediante la participación activa en un grupo instrumental – vocal, liderado por el maestro, asistencia a conciertos, festejos y reuniones.
- ✓ Fotografía: Registro de testimonios visuales de sus labores musicales cotidianas. Los premios, algunas carátulas de discos o LP grabados por el maestro Castaño, entre otros.
- ✓ Grabación: Se utilizaron dos entrevistas semi – estructuradas (04 - 05 - 2015 y 10 – 12 - 2015), hechas con planeación anticipada, para recolectar información sobre la vida del maestro Castaño, encaminada a saber cómo, cuándo y porqué incursionó en la música y para indagar desde su perspectiva la manera en que él ha vivido y analiza la influencia de las músicas foráneas en el bambuco. Las preguntas que guiaron estas entrevistas fueron *¿Cómo inició usted en la música?* esta llevó al maestro a contar de forma coloquial diferentes facetas de su vida. *¿Qué cree usted que a nivel melódico, armónico, rítmico, entre otros, han sido los cambios más importantes que ha tenido el bambuco con la llegada de las músicas foráneas?* **Ver anexo 1.**
- ✓ Búsqueda de bibliografía: Se realizó una búsqueda exhaustiva de bibliografía académica sobre el tema, y después de leer muchos artículos se escogieron los

que más hablaban de los cambios visualizados en el Bambuco encontrados por los autores, para hacer comparación con la información recolectada en las entrevistas.

- ✓ Recolección de datos: Para finalizar se hizo un cuadro comparativo de la información recolectada entre las entrevistas al maestro y las lecturas de los autores escogidos.

3.5 Procedimiento

La planeación de la investigación estuvo conformada de varios momentos:

- ✓ En un primer momento se hace revisión e indagación de fuentes bibliográficas que ayuden a dar forma, mediante el método biográfico, a una aproximación a la historia de vida del maestro John Castaño Cuartas y su relación con el bambuco, encaminando la investigación hacia los objetivos propuestos.
- ✓ En segunda instancia, se hacen las entrevistas, encaminadas a recabar información sobre aspectos personales del maestro y su incursión en la vida musical y los posibles cambios que vivió y visualizó el maestro Castaño durante su vida profesional en el bambuco, durante la llegada de las músicas foráneas a nuestro país. En las entrevistas y conversatorios que se tuvieron con el músico y profesor, este narró coloquialmente aspectos interesantes de su vida tanto personal como profesional, mostrando en algunos de ellos su vocación incondicional al trabajo educativo, que muchas veces reñía hasta con su vida familiar.
- ✓ En un tercer momento, se transcriben las entrevistas realizadas al músico, clasificando la información recopilada tratando de dar coherencia a la historia de vida de tal manera que diera cuenta de los aspectos primordiales investigados.
- ✓ En un cuarto momento, se redacta la versión definitiva del trabajo, apoyándose no sólo en la información recopilada, sino también en las percepciones y demás aspectos detectados durante la indagación con las fuentes bibliográficas y con el maestro. Se realiza un cuadro comparativo en el que se resumen las conclusiones referidas a los cambios.

3.6 Plan de análisis de datos

Una vez realizadas las entrevistas y todas transcritas, se procedió a evidenciar puntos comunes y aspectos divergentes relacionados con los cambios en el bambuco. Para ello, se confrontó la literatura revisada con la información aportada por el maestro John Castaño Cuartas, para identificar qué fue común, constante y recurrente, por medio de algunas citas donde coincidían las opiniones o donde eran contrarias. Luego mediante la elaboración un cuadro, se resumió esta información para facilitar su interpretación.

4. Resultados

El músico e interprete John Castaño Cuartas, es el personaje sobre quien giró este trabajo. A través de su historia de vida se intentó vislumbrar desde una perspectiva histórica, las distintas facetas que atravesó esta persona para llegar a ser lo que hoy en día es. Historia, vida y devenir social se integran en el contenido de este trabajo. Él es un músico de Antioquia, que creció escuchando Bambucos, Pasillos, Guabinas, Torbellinos, entre otros ritmos tradicionales de la zona Andina Colombiana. Estudió idiomas, y la mayor parte de su formación musical fue de forma autodidáctica, desde muy niño empezó a tocar bandola, tiple y guitarra, ha trabajado toda su vida con personas de diferentes edades haciendo duetos, tríos, cuartetos, estudiantinas, difundiendo y manteniendo viva la música de su tierra.

La presente investigación muestra una aproximación a la vida de este músico tradicional, incluyendo ante todo, aquellos apartes que en su cotidianidad lo vinculan con los saberes que a través de los años adquirió sobre las músicas andinas colombianas. Es importante resaltar que a pesar de su reconocimiento como músico, no existe ningún trabajo de investigación académico serio que muestre los aportes que como profesional ha hecho al panorama musical colombiano, y menos aún, que muestre el valor humano que como persona tiene, así como tampoco ninguna referencia escrita que hable de la enorme vocación que todos le reconocen en el campo musical como maestro y formador de generaciones musicales.

4.1 Reseña histórica de John Castaño Cuartas



Imagen 9. Maestro John Castaño Cuartas en la actualidad – Archivo Colmúsica

4.1.1 Inicios

El maestro Castaño es músico nacido en la zona urbana del municipio de Marinilla – Antioquia – Colombia, el 2 de noviembre de 1943, hijo de Jesús Castaño Villegas – “Chucho”- y Ana Cuartas Muñoz, y hermano de Gabriela, Teresa, Emilio, Concha, Ofelia, Ruth, Gustavo, Fernando y Amparo. Casado con la señora Amanda Cardona, con la cual tiene 4 hijos. Su padre era trombonista de la Banda “Santa Cecilia” de su municipio, razón por la cual creció escuchando música, e inicia el acercamiento a los instrumentos de viento bajo la batuta de su progenitor.

A continuación relataremos eventos importantes del maestro, desde sus propias palabras, tomando algunos apartes de la Entrevista personal del 04, 05, 2015:

Yo soy hijo de músico. Mi papá era músico de banda en Marinilla mi pueblo natal. Él tocaba el trombón, pero otros dos tíos míos, hermanos de él también tocaban en la banda. Mi papá tocaba trombón, el segundo bombardino y el tercero de ellos, creo que tocaba bajo, porque cuando yo conocí esos viejos uno ya se había ido, pero ahí estaban en la banda, empezaron desde muy jóvenes.

Al preguntar a cerca de su afición a la música, su mente se retrotrae muchos años atrás rebuscando recuerdos en su memoria y cuenta que su afición a la música le viene desde sus primeros años de infancia:

Porqué me aficioné yo a la música primero que todo, pues yo creo que fue herencia, mi papá tenía muy buena música en la casa, y no escuchábamos sino “Radio Santafé”, que era una emisora bogotana muy potente en AM, pero se escuchaba muy bien en Marinilla y en todo el oriente; todos los días, 7:00 de la mañana, había un programa que se llamaba “Estudie y triunfe”, entonces en ese programa siempre estaba en vivo, siempre o casi siempre diría yo, el “Conjunto Santafé”, que hacía todas esas cosas que ya no se escuchan, exclusivamente música colombiana, tocaban mucho de Garavito, mucho de esos viejos... entonces claro, yo me aficioné, aparte de eso, mi hermana mayor, una de las dos mayores, que a la postre fue monja le gustaba mucho la música, era una persona muy enferma, permanecía mucho en la casa, y como a ella le gustaba mucho la música, mi papá alquiló un piano, e iba a la casa una monjita de La Presentación, donde ella estudiaba, a darle clases de piano, entonces la monjita le explicaba a ella ta, ta, ta, ta, y yo me quedaba ahí mirando, cuando la monjita se iba, yo cogía con 2 deditos a funcionar con las teclas, tratando de repetir lo que ellas hacían.

Es claro notar que desde muy pequeño el maestro tenía sus inclinaciones musicales. A través de la educación incidental él pudo empezar con las primeras lecciones musicales que le daba la vida. Su relato emotivo de sus inicios nos muestra la atmósfera apropiada en la que dio sus primeros pasos. Momentos estos que recuerda entusiasmado como lo expresa en el siguiente aparte:

Lo primero que yo me aprendí de música, fue que mi papá me enseñó la escala de do mayor en el trombón – véalo ahí, muestra el trombón que aún lo conserva.



Imagen 10. Trombón del padre del maestro Castaño

Y continúa diciendo:

...y a la vez, como en esa época los atriles no eran muy comunes, entonces estos viejos de la banda, ninguno tenía atril, entonces un montón de chinches del pueblo

nos hacíamos dentro del círculo de la banda, porque ellos se hacían en círculo, a tenerle la partitura al viejo, entonces qué pasa, que yo me enamoré de la música. Por ejemplo cuando iban buenas bandas de música a Marinilla, yo me pegaba; en las fiestas patronales iba una banda que para esa época era muy buena, y era de Girardota, había un par de trompetistas que a mí me encantaban, buenos los dos, pero desde esa época yo aprendí a distinguir la tímbrica de los instrumentos de la banda, aún, la embocadura de cada músico, de esos 2 trompetistas, el director era un trompetista bárbaro, pero el segundón de él, que le hacía la segunda trompeta, tenía un sonido hermoso... entonces en las fiestas patronales llevaban 3, 4, hasta 5 bandas, terminaba esta y yo me iba donde la otra, porque cuando hacían los fuegos pirotécnicos, yo me la pasaba de banda en banda, claro lo primero que yo quise tocar fue instrumentos de viento, yo jugaba a hacer fanfarrias con unos primos, pero tocábamos sin saber hacerlo.

Por esta época el territorio colombiano está viviendo tiempos agitados. El 9 de abril de 1948, con la muerte del líder político liberal Jorge Eliecer Gaitán, se desata lo que se conoce históricamente como “la guerra partidista”. El partido conservador y el partido liberal se enfrentan en contiendas armadas, donde se masacran ambos bandos, bajo la disculpa de un color. Muchos municipios ven desalojados los campos por la inseguridad y masas enormes se establecen en las zonas urbanas, llevando con ellos un bagaje de conocimiento cultural algunos aportes, a lo que ya venía establecido en las músicas colombianas desde principio de siglo.

Cuenta el maestro Castaño, que por esa época

...mi papá a otra de mis hermanas, le pone un profesor de guitarra, y entonces me encantó la música de cuerdas, me aficioné también a la guitarra, y ese mismo profesor me dio clases a mí. Por cierto era muy charro, porque él me decía: “no hermano, es que usted va a aprender muy rápido”, y yo preguntaba ¿por qué?, “no, es que usted anota todo”, y yo y qué más hago, porque yo a la manera de esa época, yo qué iba a saber de música ni nada, anotaba todo.

La escuela básica primaria le dio no solamente las primeras instrucciones de lectura, escritura y matemáticas, sino también, le dio la oportunidad de socializar, compartir y conocer a otras personas que tenían sus mismos intereses musicales, lo que le permitió dar los primeros pasos en el manejo de los instrumentos. Como él mismo lo expresa:

Dicen que yo en la escuela, dizque zurrunguiaba el acordeón, tendría medio idea.

Otra cosa fue la experiencia adquirida durante los estudios de secundaria, donde ya inicia el proceso de tocar en grupo, como él mismo lo expresa:

En el Colegio San José, donde hice todo el bachillerato, a partir de 5° de bachillerato nos dijeron: ¿muchachos, por qué no hacemos un conjunto? Entonces, el profesor de química tocaba guitarra, el uno tocaba bandolas y el resto guitarras, no había tiplista, ninguno sabía tocar tiple o zurrunguiar, uno de ellos nos llevaba a la casa de él a ensayar, y el otro es – espero que no se haya muerto – es un literato de aquí a la porra...tocábamos los actos culturales del colegio, y por esa época, que eso ya no se volvió a ver nunca, se hacía lo que se llamaba “La hora cultural o sabrosa”, la base de esa actividad era la música, entonces ahí nos fuimos aficionando varios de guitarras y tiples y bandolas, y un par de voces buenas...Me tocó la inauguración de la arquidiócesis de Sonsón – Rionegro, el conjunto era bandola, que la tocaba yo – la tocaba entre comillas – bombo y tambor – risas...yo tocaba boleritos – dos almas que en el mundo - canta – ta, ta, ta, ta – y ellos me acompañaban con el ritmo... esa fue la primera salida internacional... -risas-



Imágenes 11 y 12. Primeros pasos en la música 1964 – Archivo personal

A la edad de 16 años inicia sus estudios de instrumentos de cuerda con el maestro Jesús Duque en Marinilla, y cuando termina su bachillerato debe tomar la decisión más importante para su futuro, qué estudiar para ser profesional, oportunidad que no tenía todo el mundo en aquella época. Como él mismo lo expresa:

Yo me disputaba el gusto entre la música y el inglés... ya pasé a la universidad, en esa época decir que usted se hacía músico profesional, eso era una utopía, porque era sinónimo de vicioso, para ese tiempo eso era borrachín, no había marihuana, nada de esas drogas de hoy...mi papá y mi mamá se oponían a que yo saliera con los viejos borrachines...

Como en todas las profesiones hay ciertos estereotipos, que de tiempo en tiempo van marcando a las personas y los ambientes en que se desarrollan, en este caso, los músicos eran catalogados como bohemios.

4.1.2 Vida profesional

Visto en retrospectiva, se puede detectar que el maestro Castaño tuvo la ventaja de estar en medio de un ambiente lleno de música, donde sus familiares y algunos de sus conocidos lo incentivaron directa e indirectamente a vincularse al mundo musical. Si bien en un principio su práctica la hacía empíricamente, muy pronto tuvo la oportunidad de acceder a la academia. Pero esta vez, su ingreso a la universidad no fue para estudiar música, sino, para estudiar Idiomas y Literatura.

Estamos iniciando los años 60, la Universidad de Antioquia, uno de los centros más prestigiosos de la ciudad de Medellín, tiene entre sus programas académicos la Licenciatura en Idiomas y Literatura, y es en ella donde se matricula el maestro. Al año siguiente inicia estudios en el Instituto de Artes Plásticas, una entidad que como él mismo dice era como Bellas Artes. Con relación a la experiencia vivida, en esta última institución, nos dice:

Empezaron a darnos guitarra clásica y rudimentos de música... Después apareció el maestro Eduardo Gaviria, y fue al que más técnica de digitación le aprendimos Elkin Pérez² y yo, guitarrística, tocaba muy bien, guitarra clásica eso sí, popular no. Después llegó Virgilio Pineda, que fue el que nos encarretó definitivamente en la música colombiana, tanto a Elkin como a mí, y nos enseñó bandola y guitarra, tiple era pocón, pocón, yo no sé, el tiple era muy menospreciado todavía... Yo vine de Marinilla sabiendo medio zurrunguiar bandola, guitarra y tiple si me tocaba.

Como estudiante disciplinado, permaneció en el Instituto de Artes Plásticas alrededor de 3 años, hasta el momento en que es llamado por el doctor Horacio Correa Flórez, director del Departamento de Bienestar Universitario de la Universidad de Antioquia, para que dirigiera la Estudiantina de la institución. Ante esta solicitud, él responde:

Doctor, pero le tengo que ser franco, yo apenas estoy empezando a meterme en la música en forma. “Pero vos tocas bandola” si doctor, “y tiple” un poquito, “y guitarra” si doctor, “bueno te me vas para allá”, sí señor. Llegué yo a dirigir la estudiantina musicalmente, porque había un director administrativo... cuando me

² Elkin Pérez: Importante compositor antioqueño, experto tiplista, referente de composición de música andina colombiana, utilizando armonías agregadas.

encuentro yo con esos “gallos de sinfónica”, de la banda de la Universidad, porque para eso había clarinete y flauta, hasta violín, y pensé, aquí me encarté yo.

Al hablar de encarte, se estaba refiriendo a la gran preocupación de enfrentarse con músicos profesionales, como él mismo lo expresa, estos eran personas:

...que leían muy bien. Entre otras cosas, creo que fue lo primero que hicieron de música colombiana, porque en ninguna otra entidad había una estudiantina con flauta y clarinete... fueron muy benévolos conmigo, porque nunca me dijeron, profe usted lee mal, nada. Pero eso sí me agarré a macear desesperadamente, a mí en Marinilla, donde mis padres vivían todavía, que yo iba cada 8 días, me agarraban las 2:00 - 2:30 de la mañana estudiando música, y sobre todo las partituras para montarlas con la estudiantina, a la postre, yo creo que eso me sirvió mucho a mí. Tocábamos arreglos de todo el mundo, no había asomado un arreglo ni de León Cardona³, ni del maestro Zapata⁴, nada...



Imagen 13. Estudiantina de la Universidad de Antioquia. Archivo personal.

Debido a su ocupación y la experiencia adquirida, le toca vivir el auge de las Estudiantinas empresariales en Medellín. Empieza a salir a realizar encuentros y presentaciones con la estudiantina de la Universidad de Antioquia por diferentes ciudades del país. En uno de sus recuerdos relata:

La estudiantina empezó a tener éxito aquí, incluso empezamos a salir en el país, íbamos mucho a Bogotá, a raíz de eso me llamaron a dirigir unas cuantas estudiantinas de empresas, por ejemplo Empresas Públicas, donde trabajé 17 años con jubilados y empíricos... de manera muy tradicional... entonces dirigí

³ León Cardona: Reconocido Músico y compositor antioqueño, que es el referente del inicio de la composición de música andina colombiana con fusiones de músicas foráneas como Jazz y música brasilera.

⁴ Jesús Zapata: Importante músico antioqueño, experto bandolista, compositor y arreglista de música tradicional andina colombiana.

simultáneamente Universidad de Antioquia, Empresas Públicas, Fábrica de Licores de Antioquia, Enka de Colombia, Editorial Bedout y Comfama.

El trabajo musical y la vocación implicada en la enseñanza coparon totalmente esta parte de su vida, llegando incluso a generar conflictos familiares, esto posibilitó que empezara a replantear las prioridades que tenía con relación al escenario musical. Se retiró del trabajo con algunas estudiantinas, vale precisar que este trabajo era siempre con aficionados que querían optimizar su conocimiento sobre instrumentos tradicionales y su manejo. Muchos otros retos se empiezan a erigir en su camino profesional, aparecen nuevas propuestas:

...en ésta época, se constituye como uno de los más importantes músicos acompañantes, arreglistas e intérpretes de la guitarra requinto o primera guitarra en la ciudad, recibiendo incluso el apodo del “Mago del requinto”, dando inicio a una próspera carrera musical con diferentes e importantes agrupaciones musicales, tales como: Los médicos (agrupación de boleros), Grupo Cuerdas (agrupación base de diferentes concursos nacionales de música andina colombiana), Trío Colombia (agrupación de diferentes músicas), Los músicos (agrupación de boleros), entre muchas otras, convocado además para grabar con infinidad de músicos o trabajos como solista, donde alcanza a hacer más de 15.000 grabaciones.⁵



Imágenes 14 y 15. “Los Médicos”. Archivo personal. Archivo personal

En la década de los 80, el auge de las estudiantinas empresariales decae significativamente, como respuesta al ingreso paulatino de las músicas contemporáneas y foráneas que van llamando la atención, y copando los espacios que en el pasado tuvieron las músicas tradicionales andinas, es válido anotar la fuerte influencia que empieza a imponer la industria y el mercantilismo musical, que inició su ascenso desde los años 50 en Bogotá y Medellín, con la expansión de las empresas de grabación y la

⁵ Recuperado de: <http://issuu.com/jacobela/docs/revistacultura07>

industria discográfica. Como lo dice Santamaría (2014, 89) que fue hasta 1949 que se “establecieron varios sellos discográficos en Bogotá y Medellín”, ejemplos como Discos Fuentes, Codiscos, Discos Victoria y Sonolux, por muchos años el maestro fue guitarrista de sesión en algunos de ellos.

Por esta época John Castaño, pasó por todas las facetas que involucran a la música tradicional andina colombiana y boleros, fue director de grupos como estudiantinas, duetos y tríos, arreglista, compositor, acompañante, músicos de sesión, docente. Igualmente tuvo la oportunidad de salir en presentaciones al exterior, de esta manera pudo visitar varios países, entre los cuales se pueden mencionar Estados Unidos y Aruba. Recordemos que esta época fue de bonanza en Colombia, en donde fiestas, negocios ilícitos y empresas catapultan de alguna manera la economía del territorio nacional. La música, los deportes y los espectáculos no fueron ajenos a este fenómeno.

El arduo trabajo desarrollado en los espacios y escenarios musicales, no solo supuso para él un medio de obtener ingresos sino también, un proceso de aprendizaje e intercambio de conocimientos y saberes, acción que el maestro tiene en alta estima, puesto que le permitió aprender con otros y de otros, y transformar esto para el beneficio colectivo, así lo explica él:

...en la música he tenido mucha suerte, porque he trabajado con muchos jóvenes, yo les digo ponga sus ideas... el hecho de trabajar con jóvenes enseña mucho... la docencia enseña mucho, es que yo creo que yo he aprendido es enseñando...

Habla de esto con otras palabras:

...cuando me metí a esos duetos y tríos, comencé a aprender mucha armonía, sin que me hubieran dado clases de armonía, quiero ser muy claro en eso, la armonía que yo sepa - si es que sé algo - la adquirí por la experiencia y por lo que he leído y de ver gente que si sabe, que por ejemplo las primeras veces que nos escribió León Cardona, yo tenía que macearme mucho eso, y el mismo Elkin Pérez también sabía mucha armonía porque él fue muy estudioso... también trabajé con él en Extensión Cultural, lo que se llama hoy Instituto de Cultura y Patrimonio, y con el maestro Luis Uribe Bueno⁶, al maestro le aprendí lo que usted quiera, pero así en el diario vivir...”

⁶ Luis Uribe Bueno: Reconocido compositor santandereano, que vivió parte de su vida en Medellín, y fue el artífice del alegato en los años 50 del cambio de métrica del bambuco.

Yo recuerdo, comenta el maestro, la primera vez que grabé un disco con el maestro Luis Uribe:

...una serie que se llamaba “La música en Antioquia”, cada año grababan un LP en homenaje a un compositor, Héctor Ochoa, el maestro Eusebio Ochoa, su padre, el maestro Carlos Vieco, todos compositores antioqueños, entonces casi siempre el maestro me llamaba a grabar las canciones y a que yo las arreglara y dirigiera la grabación de las canciones, ese trajín me fue enseñando mucho.

Fruto de la experiencia y del trabajo que venía realizando en los años anteriores, por los 90, es convocado para trabajar como asesor musical en el departamento de Extensión Cultural de la Gobernación de Antioquia, hoy en día Instituto de Cultura y Patrimonio de Antioquia, en compañía del maestro Luis Uribe Bueno, con quien establece una gran amistad y cultiva un afamado programa de asesoría a artistas de la ciudad y el departamento. Este programa fue el crisol cultural de donde surgieron talentosos personajes que ganaron numerosos certámenes de música andina colombiana.

Vea le cuento una de las anécdotas con el maestro Uribe Bueno, para que usted entienda lo que hacíamos:

...un día llegó un viejito cascarrabias que porque había hecho un Bambuco y que allá le ayudábamos a organizarlo, y le mostró al maestro una letra en un papel, entonces el maestro me lo mandó a mí, yo le dije que volviera en 15 días, cuando volvió yo no había tenido tiempo de hacerle la música, y él viejito se enojó, entonces estaba llegando Janeth Zuluaga y yo le dije que me esperara, me fui con ella, una guitarra y un casete, y en 5 minutos le pusimos música, y el viejito se fue contento con su bambuco. Yo le dije al maestro que el viejito me la había puesto muy difícil, y por eso me dio esa clase de composición.

4.1.3 Producción musical

El arduo trabajo musical realizado durante tanto tiempo por el maestro Castaño, se refleja en una innumerable producción. Esta no sólo se limita a la música tradicional andina colombiana, sino también, música popular, boleros y otras músicas foráneas. También incursionó en el campo de la composición musical, algunas de sus obras instrumentales fueron hechas con el propósito exclusivo de agilizar el aprendizaje de sus grupos, son obras hechas para duetos, tríos, estudiantinas o grupos instrumentales con diferentes formatos, cuyo objetivo principal era el pedagógico-didáctico. De hecho y como él mismo lo precisa repetidamente, *no me considero un compositor, ya que lo*

que he hecho es sólo con fines pedagógicos, sin embargo tiene incluso dentro de sus composiciones 4 himnos. Algunos nombres son:

- ✓ Mi nostalgia – pasillo.
- ✓ Cristalino amor – pasillo.
- ✓ Amanda – balada.
- ✓ Entre mezcla – pasillo, bambuco, pasaje.
- ✓ A Cortiple – pasillo.
- ✓ Por ti Colombia - Música – bambuco.
- ✓ Aquel amor – pasillo.
- ✓ Pelusín – Pasillo fiestero.



Imagen 16 – Partitura original – Pasillo Cristalino amor

Dando respuesta a la pregunta de ¿Cuándo empieza usted con más claridad a hacer arreglos y composiciones para los grupos que dirigía o para los grupos en los que tocaba?, comenta lo siguiente:

Primero que todo, cuando íbamos a Ginebra⁷, cuando íbamos con Janeth Zuluaga, hacíamos los arreglos para ella, y tocábamos Sandro Toro, Julio Víctor Zapata y yo, de hecho nos ganamos el mejor acompañamiento en el 93, cantando ella. Después llegó Delcy Yaneth Estrada, y teníamos un grupo mejor John Jaime Villegas, Sandro Toro, Julio Víctor Zapata, Gustavo Díez, John Mario Vargas y yo, era un grupo de respeto, yo hacía todos los arreglos, ellos se devoraban esos papeles, y en el 98 nos ganamos el “Mono Nuñez” de una, los jurados como Jaime Llano⁸ me decía, yo no sabía si dedicarme a la voz o al acompañamiento... De hecho en esa época éramos el grupo

⁷ Festival “Mono Nuñez” de Ginebra – Valle.

⁸ Compositor colombiano.

base para muchos concursos, y a mí me tocaba hacer todos los arreglos, y a veces no alcanzaba a hacerlos, entonces yo qué escribía: la introducción y los obligados, es decir, un bajo obligado lo escribía y la armonía...pero no era muy incisivo, era tal el acople que ya cada uno sabía dónde se podía meter, eso sí cuando yo necesitaba hacer 2 o 3 voces si tenía que escribirlas, no había de otra... entonces me fui metiendo, primero con esos grupitos – por pequeños, no por el menosprecio – y solistas.



Imagen 17. Mono Nuñez 1985. Archivo personal.

A continuación algunas de las producciones discográficas de música colombiana y grabaciones hechas por el maestro Castaño, donde aparece él como el protagonista, guitarrista, arreglista y director de grabación.

- ✓ Más sueños de ayer. Vol 2. Agrupación “Los Médicos”. LP grabado en 1975. Codiscos.
- ✓ Nuestra música, nuestra tierra. Germán y Leonel. CD grabado en 1984. Discos Victoria.
- ✓ A mi pueblo. “Remembranzas. Sonolux – CD grabado en 1985. Sonolux.
- ✓ Moncadita le canta al Viejo Caldas. LP grabado en 1985. Sonolux.
- ✓ Arboleda y Valencia. LP grabado en 1986. Sonolux.
- ✓ Exitos orquestales con John Castaño y su guitarra – LP grabado en 1987. Sonolux.
- ✓ 15 joyas de la música colombiana. “Remembranzas”. CD grabado en 1987. Discos Victoria.
- ✓ Alby. LP grabado en 1992. Sonolux.
- ✓ Colombia en sus canciones. “Remembranzas”. CD grabado en 1993. Colmúsica.

- ✓ Colombia mía. Obras inmortales de la música colombiana. CD grabado en 1997. Colmúsica.
- ✓ Delcy Janeth Estrada. Voz y sentimiento. CD grabado en 1998. Colmúsica.
- ✓ Viva Colombia – Trio Huellas de Antioquia de Guarne. CD grabado en 1999. Colmúsica.
- ✓ De mi tierra colombiana. John Castaño y sus cuerdas. Grabado en 1999. Colmúsica.
- ✓ 20 pistas musicales. Canta la música colombiana. CD grabado en 2002. Codiscos.
- ✓ Espíritu colombiano. John Castaño y sus cuerdas. Grabado en 2005. Colmúsica.
- ✓ Paisajes musicales Colombia y LATinoamerica. John Castaño y sus cuerdas. Grabado en 2008. Colmúsica.
- ✓ Oscar y Víctor. Silencio de amor. CD grabado en 2011. Colmúsica.
- ✓ DVD Colombia mía. DVD grabado en 2013. Colmúsica.
- ✓ Serenata Diego Arango y el Grupo Contracanto. Grabado en 2015. Colmúsica.
- ✓ La guitarra de John Castaño con la estudiantina Melodías y cuerdas de Marinilla. CD grabado en 2015. Colmúsica. **Ver anexo 2.**

4.1.4 Reconocimientos

El maestro Castaño ha recibido además reconocimientos por su dedicación y trayectoria en la música en diferentes certámenes. Algunos de los más significativos han sido:

- ✓ Mejor acompañamiento Funmúsica – Festival “Mono Nuñez” – 1993.
- ✓ Reconocimiento por el acompañamiento instrumental Festival Mono Nuñez – 1998.
- ✓ Homenaje Antioquia le canta a Colombia – 2000.
- ✓ Homenaje a una vida y obra reconocimiento: “Juan Ignacio Castrillón Roldán” – 2002.
- ✓ Homenaje Municipio de Marinilla – 2011.
- ✓ Exaltación Festival Cortiple 2013.
- ✓ Municipio de Marinilla 2013.
- ✓ Orden del Arriero 2015. **Ver anexo 3.**

4.1.5 Cambios detectados en el Bambuco, desde la mirada de John Castaño Cuartas

El supuesto origen tri – étnico y las emociones nostálgicas que suscitaba en los oyentes el bambuco, pueden ayudar a descubrir los cambios que desde el pasado se han venido presentando en este ritmo tradicional andino colombiano. Las conversaciones e intercambios de experiencias realizadas con el maestro Castaño alrededor de este ritmo musical son un aporte valioso que complementan las opiniones y referencias bibliográficas encontradas sobre este tema en particular. Es difícil abordar los cambios suscitados en una manifestación cultural cuyos orígenes se pierden en el tiempo, sin embargo la permanencia y vigencia de algunos de los patrones que perviven aún en el bambuco, pueden darnos indicios claros acerca de lo que aún hay fijo en él y de los cambios que se vienen desarrollando en el tiempo. La experiencia y conocimiento acumulados por el maestro Castaño durante el tiempo de desarrollo de su labor como músico, apunta a desentrañar a la luz de su visión personal algunos de estos cambios. Hay que ser enfáticos que sólo se detectan algunos de estos cambios, sin entrar a interpretar ni a analizar musicalmente de qué se tratan cada uno de ellos. Lo anterior puede ser el propósito de una futura investigación musical.

Para una mejor comprensión de los cambios detectados por el maestro Castaño, los agruparemos por aspectos así:

- **Aspecto rítmico:** Cuando comenzó el auge de la música colombiana – como dice el maestro Castaño – el bambuco era escrito a $\frac{3}{4}$, y luego viene la discusión que planteó el maestro Luis Uribe Bueno que debía escribirse a $\frac{6}{8}$, a raíz de esta discusión muchos músicos aceptaron los cambios y dio como resultado que muchos investigadores y músicos recomendaran hacer una simbiosis entre las dos métricas. Con esto se lograría volver el bambuco a su naturaleza original, facilitando la lectura e interpretación del mismo, además se posibilitó que surgieran de este mismo esquema otras manifestaciones musicales como el rajaleña, sanjuanero, bambuco canción y bambuco instrumental urbano y rural.



Imagen 18. Bambuco escrito Bimétrico a 6/8 y 3/4



Imagen 19. Acompañamiento del Bambuco para guitarra y tiple

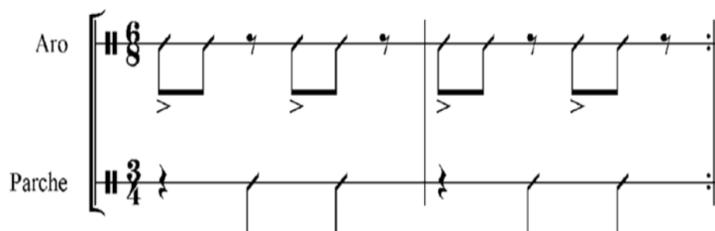


Imagen 20. Acompañamiento del Bambuco para la tambora



Imagen 21. Bambuco Cuatro preguntas de Pedro Morales Pino, escrito a 3/4 y pasado luego a 6/8

- **Aspecto Armónico:** Los cambios en la armonía se visualizan más desde el trabajo de los compositores Elkin Pérez y León Cardona, que introdujeron a sus composiciones acordes utilizados en el Jazz, música brasilera y el Rock, lo aquí llamado “armonía agregada”, esto trajo la poca utilización de acordes simples para utilizarlos siempre con notas agregadas en sustitución de los acordes sólo con 2 ternas, ponemos como ejemplo que anteriormente se utilizaba en los acompañamientos Tónica, Dominante y Subdominante, o como lo llamaban los empíricos primera, segunda y tercera – como dice el maestro Castaño:

En la época en que Elkin Pérez y León Cardona empezaron a mostrar su música, recuerdo que empezamos a escuchar esto en Ginebra, empezó en los 70, pero su auge fue entre los 80 y los 90, empezaron con las sextas, luego las séptimas, el acorde aumentado, la novena, ocasionalmente sexta y novena a la vez. Me parece muy interesante descomponiendo esos acordes en los instrumentos de un grupo, pero sin pasarse.

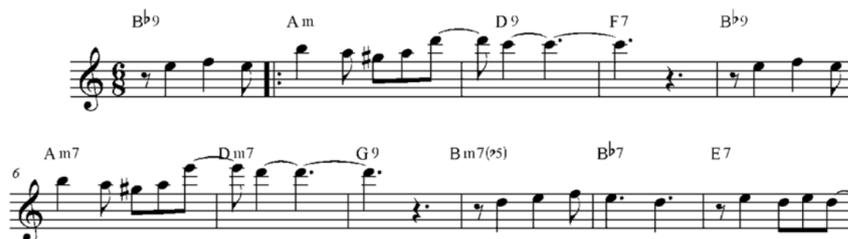


Imagen 22. Bambuquísimo de León Cardona

- **Aspecto Melódico:** Los cambios de paradigmas de composición en lo que se llamó “La nueva música colombiana”, liderado desde los nuevos compositores que participan en los certámenes y festivales como el “Mono Nuñez”, utilizan muchos intervalos o progresiones seguidos, sobre todo las terceras, con una tendencia más encaminada hacia el Jazz.

Un ejemplo dado por el maestro para explicar este asunto es:

...si usted va a pintar un paisaje campesino, como tradicionalista pintaría una figura central -una casita-, luego un arroyito, árboles, un llano, flores, que se yo, pero lo importante es que la figura central es la casita, si usted la tapa con enredaderas y un montón de cosas, esto lo que hace es que distraen la atención de la figura central que es la casita, pero si usted lo hace con todo el gusto, con ilación... y no digamos que usted adivine para dónde va la melodía, pero que si halla lógica, y ese es el problema de las composiciones modernas, que parecen un montón de escalas, pero difícilmente hay ilación.

Esto según él, le quita esencia y emotividad a las melodías, tan característico en este tipo de música nacional. Entendiendo esto de otra forma, lo que hoy se hace es jugar más con lo rítmico que con lo melódico, y podría explicarse con otro ejemplo del maestro:

...yo diría que los temas modernos, ahora lo que hacen es jugar con una serie de figuras rítmicas, no tanto melódicas, porque esas a mí me suenan muy repetitivas, eso sí tenían las canciones viejas, más riqueza melódica que actualmente, cuando yo hablo de riqueza melódica, eso lo comparo con un cuadro, es decir, uno que es lego totalmente en cuestión de pintura, usted mira el cuadro y mira las figuras que hay, y mira el conjunto y es capaz de decir, este cuadro es armonioso en todos sus elementos, es decir fácil de comprender. Usted coge una pintura de Dalí, y dice ¿eso qué querrá decir?, coge al Guernica (de Picasso) ¿y esto qué es?... otro haría como Goya que pintaba la persona al frente del paredón y los soldados aquí disparándole y él poniéndose la mano en el pecho, eso era muy evidente.

- **Aspecto instrumental:** Los cambios en la instrumentación a partir de las nuevas generaciones de compositores que tocan la música instrumental con agrupaciones a veces hasta insólitas, tal como lo expresa el maestro Castaño. Él considera además, que esto le agrega valor a las composiciones o arreglos, porque juega la pericia de quien los realiza, porque jugar con los timbres y las diferentes afinaciones instrumentales exige maestría para lograr sonoridades creativas.
- **Aspecto creativo en los textos:** Anteriormente se escribían letras desde lo costumbrista y se le cantaba al paisaje, a la cotidianidad, a la mujer con amor describiendo los hechos y acontecimientos a través de un velo romántico, en el que el toque sutil se reflejaba resaltando la belleza y exaltando el recato de manera metafórica, cuando se hacía alusión al eterno femenino, según el maestro:

...ahí si se ha evolucionado, uno nunca encontraba una letra romántica estilo bolero, siempre se hablaba de la cabaña, de la parcela, del campo, en el mejor de los casos la niña de los labios rojos, los ojos bonitos, muchacha de risa loca...hay textos muy lindos en los textos de hoy, con menos rima, pero muy bien hechas.

Algunas consideraciones generales y consecuencias encontradas durante el desarrollo de la investigación, y que son importantes resaltar, aluden sutilmente y se reflejan en algunos textos y conversaciones, a los cambios que de tal manera marcaron desde los inicios al bambuco, fusiones e hibridaciones de este con las músicas europeas, llamadas en el país “clásicas”.

Si bien la música colombiana es fruto de una unión tri – étnica, con el desarrollo y la necesidad de consolidarse como nación, surge también la necesidad cultural de identificar esta nueva nación con ritmos, tradiciones y costumbres que refuercen desde todos los puntos de vista el carácter de lo propio. Ese carácter de reivindicación en medio de la lucha de poderes y el afán de las élites por imponer lo europeo como lo valedero a nivel musical se empieza a influenciar significativamente las músicas tradicionales, trayendo como consecuencias el cambio de métrica, el cambio de instrumentación, el cambio hasta en el vestuario para las presentaciones, por el afán de los músicos de ser aceptados con la música propia en ciertos estratos sociales y ámbitos académicos.

5. *Discusión y Conclusiones*

5.1 *Discusión*

En el trabajo se observó, que los cambios en el bambuco que se pudieron vislumbrar según la visión del maestro Castaño en su historia de vida y los autores referenciados, no son suficientemente contrastados, debido a que no era el propósito principal dentro de los textos indagados y muchas veces los tocan sólo tangencialmente para ilustrar algún ejemplo o idea que quieren explicitar. El maestro igualmente, si bien ha evidenciado algunos de los cambios, tampoco se ha interesado en profundizar en este tipo de análisis investigativo, puesto que la mayor parte de su vida profesional la ha dedicado a otros menesteres del campo musical más íntimamente relacionado con la docencia y la interpretación. Es válido anotar que sus referencias y recomendaciones pueden ser a futuro igualmente el fruto de una investigación sociocultural.

Los autores que se escogieron para hacer el análisis más profundo del tema, mencionan un poco sobre los cambios ocurridos en el bambuco, motivo por el cual fueron la referencia bibliográfica utilizada, además, en Colombia la investigación no ha sido asidua en los análisis de las transformaciones musicales, sino, que se han centrado en las recopilaciones de las manifestaciones socioculturales relacionadas con la música y donde se trabajan aspectos tales como historia, recopilación, rescate, historias de vida, compendios, métodos musicales, arreglos musicales, análisis interpretativos, entre otros.

Sigue existiendo la polémica alrededor de los orígenes del bambuco. En esta discusión se ven claramente las luchas de poder, la discriminación y los estereotipos culturales existentes alrededor de las minorías. Estas imágenes aún perduran, aunque son menos evidentes. Hoy la música tradicional andina colombiana si bien tiene un espacio dentro de los claustros académicos, no es un sitio preferencial, pero al menos se le está ubicando, y se le está dando el estatus y el valor que como tal debería habersele concedido desde hace mucho tiempo. Algunas de las conclusiones encontradas en las que convergen los autores son:

- ✓ No es claro su nacimiento y si es o no portador de la fusión de las tres razas que convivían en el territorio.

- ✓ Al momento del surgimiento de este ritmo, se escribía en diferentes métricas como 3/8, 5/8, 6/8, pero cuando se escribe en partitura se hace bajo la métrica de 3/4, motivado por los procesos independentistas del país, en donde se buscaba instaurar una nueva sociedad más europeizada, lo que llevó incluso un proceso de blanqueamiento de las razas dentro de las clases sociales, además, por la necesidad de buscar la aceptación de este ritmo en las salas de concierto y por la sociedad académica en el general, pues el 3/4 es un compás más europeo y el 6/8 estaba más cercano a lo africano, considerando que lo que no era blanco era menospreciado.
- ✓ Todos coinciden en establecer que el ritmo del bambuco debe ser escrito e interpretado en las dos métricas 6/8 y 3/4 al tiempo.
- ✓ Cuando se analizan otros cambios investigados, sólo se menciona aquellos que modifican la armonía y la melodía por la fusión con músicas foráneas, el nombrado como principal en ejercerlos es el Jazz, aunque también se mencionan Rock, Bossa Nova, Balada, Cumbia, Porro. Lo que no se menciona directamente es que la música clásica fue la primera influencia foránea sobre las músicas andinas colombianas, pues llegó dentro del modelo europeo que se fue instaurando en nuestra cultura.

5.2. Conclusiones

Las conclusiones a las que se llegan con este trabajo para cumplir con los objetivos propuestos son:

El primer objetivo propuesto fue la recopilación de la historia de vida de maestro John Castaño Cuartas, quien ha dedicado su vida a interpretar y enseñar la música tradicional andina colombiana, con esta investigación se comprobó que no existe ninguna reseña biográfica del maestro John Castaño Cuartas, que pueda servir de referente para mostrar aspectos importantes de su vida. Este es un primer intento por aproximarnos a la vida y obra de este reconocido exponente de la música tradicional andina colombiana. En la reseña biográfica se mostraron aspectos personales, profesionales y algunos de los aportes realizados como músico.

Al realizar la investigación además, se indagó sobre la temática del bambuco y se identificaron los cambios suscitados bajo la mirada de este músico tradicional.

Uno de los objetivos propuestos, buscaba hacer un registro de los cambios detectados en diferentes aspectos, mediante las entrevistas al maestro y los autores indagados, al ser recurrente que los autores hablen desde la historia de la necesidad de los músicos de principios de siglo de entrar con las músicas tradicionales y populares a la academia y que el bambuco continúe siendo el ritmo nacional, Pedro Morales Pino lo empieza a escribir a $\frac{3}{4}$ para que suene más europeo, como el vals, la danza y los demás ritmos de salón de la época. Lo que trajo consigo problemas estructurales entre texto, música y ritmo, porque los acentos no sonaban donde debían. Esto dio como resultado que el ritmo se convirtiera en un Urbano, no sólo rural, y que nacieran otros tipos de bambuco como Rajaleña, Sanjuanero, Bambuco canción, bambuco instrumental (con instrumentación “cult”) y el bambuco rural. Lo que significa que la primera música foránea que incidió en los cambios del bambuco es la música europea o llamada aquí “clásica”.

A raíz de la necesidad de los músicos para entrar a las salas de conciertos se reorganizan los grupos instrumentales para que se parecieran a los grupos de cuerdas europeos (de cámara), lo que da el nacimiento a las estudiantinas. En la actualidad el cambio en lo instrumental es dado sobre todo por la necesidad de encajar en el medio musical y se toca con el instrumento que cada uno utilice, para que esto sea una forma de innovar en la sonoridad. Además la melodía no está adscrita a un solo instrumento, ésta va en el instrumento que el compositor o arreglista prefieran.

Hay una clara generalización en que el Bambuco debe escribirse Bimétrico.

Los cambios referidos a la armonía son básicamente mencionando las músicas foráneas como el Jazz, Rock, Balada, Bossa Nova, músicas afrocubanas, cumbia, porro, pero sin hacer explicación profunda de ellos, se mencionan la utilización de cambios armónicos así: A la armonía de tónica, dominante y subdominante, se le agrega la utilización del acorde disminuido, luego el acorde con sexta, y a partir de la composición de Elkin Pérez y León Cardona se utilizan los acordes con las quintas aumentadas, las novenas, las oncenas, las trecenas y sus diferentes combinaciones (la llamada armonía agregada), estos cambios armónicos pretenden darle más movimiento e interés al bambuco y evitar la monotonía. **Ver referencia audiovisual 10 - Bambuco canción con influencias foráneas.**

A nivel melódico según el concepto del maestro John Castaño los cambios que encajan con el Jazz, el Blues, el Bossa Nova, han influido en el bambuco de tal forma que los

nuevos compositores busquen sonoridades con muchos saltos, o intervalos seguidos, que se diferencian notablemente de las melodías del bambuco tradicional, porque no son tan fáciles de cantar o de escuchar para quienes no son músicos. **Ver referencia audiovisual 11 - instrumental con influencias foráneas, 12 - Bambuco canción con influencias foráneas.**

Se requiere incentivar a las nuevas generaciones para que profundicen en los aspectos socioculturales de la música tradicional andina colombiana, como medio para proteger, conservar, preservar y difundir el legado cultural asociado con nuestra música nacional. **Ver cuadro, anexo en Consideraciones generales.**

5.3 Limitaciones

- ✓ Hay escasa documentación relacionada con el tema en estudio, no hay nada escrito del maestro John Castaño Cuartas, y hay pocas investigaciones relacionadas específicamente con los cambios ocasionados por las fusiones e hibridaciones de las músicas foráneas y contemporáneas en el bambuco.
- ✓ El programa del Master en investigación musical, dispone de tiempo limitado para profundizar más ampliamente en las temáticas investigativas.
- ✓ El período lectivo en el que se desarrolló el programa del master, influyó significativamente para localizar informantes claves que tuvieran disponibilidad para brindar información complementaria, y poder confrontar y concluir acertadamente sobre ciertos tópicos del asunto indagado.

5.4 Prospectiva

- ✓ Poder utilizar la información básica de la reseña biográfica realizada como guía para llevar a cabo una aproximación cronológica a la vida y obra del maestro John Castaño Cuartas que dé cuenta del panorama musical en nuestro país.
- ✓ A futuro realizar un trabajo de análisis teórico – musical de partituras, y así poder corroborar con más claridad lo encontrado en esta primera parte de investigación.

6. Bibliografía

1. Arboleda, D. B. (2013). El folclor y el patrimonio frente a la hibridación y la globalización en la música colombiana. Tensiones tradicionalistas vs. modernizadoras: políticas culturales, poder e identidad. *Boletín de Antropología*, 28(45), 180-211. Recuperado de: <http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/boletin/article/view/17840/15348>
2. Bernal, M., M. (2004). De el Bambuco a los bambucos. *Editado por Ana María Ochoa, Anais do V Congresso IASPM, Rio de Janeiro*. Recuperado de: <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/12/ManuelBernal.pdf>
3. Bolívar, A. (2002). “¿De nobis ipsis silemus?”: Epistemología de la investigación biográfico-narrativa en educación. *Revista Electrónica de Investigación Educativa*, 4 (1). <http://redie.uabc.uabc.mx/vol4no1/contenido-bolivar.html>
4. Cruz G., M. A. (2002=). Folclore, Música y Nación: El papel del bambuco en la construcción de lo colombiano. *Nómadas (Col)*, 219-231. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105117951017>
5. Delgado, C. S. (2007). El bambuco, los saberes mestizos y la academia: un análisis histórico de la persistencia de la colonialidad en los estudios musicales latinoamericanos. *Latin American Music Review*, 28(1), 1-23. Recuperado de: https://www.academia.edu/2614106/El_bambuco_los_saberes_mestizos_y_la_academia_un_an%C3%A1lisis_hist%C3%B3rico_de_la_persistencia_de_la_colonialidad_en_los_estudios_musicales_latinoamericanos
6. Hernández, M. K, S. (2009). El método historia de vida: alcances y potencialidades. Recuperado de: <http://www.gestiopolis.com/el-metodo-historia-de-vida-alcances-y-potencialidades/>
7. Ibañez, P, M. 1891. Crónicas de Bogotá. *Tomo I. Cap. XVI*. Recuperado de: <http://www.lablaa.org/blaavirtual/historia/crbogota/16a.htm>
8. Londoño, L. A. A., & Castro, J. F. G. (2011). Los Nuevos Bambucos, entre la tradición y la modernidad. *X Congreso Nacional de Sociología*. ICESI. Recuperado de: http://www.icesi.edu.co/congreso_sociologia/mesas_de_trabajo_y_ponencias/mesa_13_arte_y_cultura.php
9. Londoño, F. M. E., & Tobón, A. (2015). Bandola, tiple y guitarra: de las fiestas populares a la música de cámara. *Artes la Revista*, N^o7, Vol. 4, Pag. 44-53. Recuperado de: <https://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/artesudea/article/viewFile/22847/18813>
10. Londoño, F., M. E. (2009). Memoria colectiva y músicas locales en una perspectiva del desarrollo humano. *Revista de Investigación de la Facultad de*

Educación y Artes del Conservatorio del Tolima. Vol 1. N°1, pag. 51-64.

Recuperado de:

http://www.conservatoriodeltolima.edu.co/images/revistas/MCP1/Musica_cultura_y_pensamiento01_F.pdf

11. López, J. O. (2006). Folclor, costumbres y tradiciones colombianas. *Plaza y Janes Editores Colombia S.A.*
12. Miñana, C. (1997). Los caminos del bambuco en el siglo XIX. *A Contratiempo*, 9. Recuperado de:
http://www.territoriosonoro.org/CDM/acontratiempo/files/ediciones/revista-9/pdf/rev9_04_caminosbambuco.pdf
13. Miñana, B., C. (2006). Entre el folklor y la etnomusicología. 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia. *A CONTRATIEMPO. Revista de música en la cultura, Bogotá, N° 11 (2000). ISSN 0121-2362. Edición digital en COLANTROPOS.* Recuperado de:
www.humanas.unal.edu.co/colantropos/
14. Ochoa, A. M. (1997). Tradición género y nación en el bambuco. *Revista A Contratiempo 9: 34-44.* Recuperado de:
http://www.territoriosonoro.org/CDM/acontratiempo/files/ediciones/revista-9/pdf/rev9_08_tradiciongenero.pdf
15. Ochoa, G., A. M., Barbero, J. M. (2001). Políticas de multiculturalidad y desubicaciones de lo popular. *Consejo Latinoamericano de ciencias sociales. CLACSO.* Recuperado de:
<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/gt/20100912040515/8barbero.pdf>
16. Romero, S. O. (2012). Los estudios sobre la historia de la música en Colombia en la primera mitad del siglo XX: de la narrativa anecdótica al análisis interdisciplinario. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, 40(1), 299-336. Recuperado de: <http://168.176.5.108/index.php/achsc/article/view/38772>
17. Perdomo, E. J. I. (1963). Historia de La música en Colombia. *Editorial ABC. Vol. 103. P. 422.*
18. Perdomo, E. J. I. (1980). Historia de La música en Colombia. *Quinta edición ilustrada. Plaza y Janes Editores- Colombia Ltda P. 278.*
19. Pérez, J. M. (1998). Culturas en Contacto en nuestra sociedad actual: Algunas reflexiones sobre la pluriculturalidad a través del fenómeno musical. *Música oral del Sur: revista internacional. Actas del Primer Coloquio*, 127-146.
Recuperado de:
<http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/opencms/documentacion/revistas/articulos-mos/culturas-en-contacto-en-nuestra-sociedad-actual-algunas-reflexiones-sobre-la-pluriculturalidad-a-traves-del-fenomeno-musical.html>

20. Polacada, C., E. (2004). Pronóstico reservado para la música nacional. Recuperado de: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1579724>
21. Rendón, M., H. (2009). De liras a cuerdas. Una historia social a través de la música de las estudiantinas. Medellín 1940 – 1980. *Tesis de grado – Maestría en Historia. Universidad Nacional de Colombia*. Recuperado de: https://www.academia.edu/3019745/De_liras_a_cuerdas._Una_historia_social_de_la_m%C3%BAsica_a_trav%C3%A9s_de_las_estudiantinas._Medell%C3%ADn_1940-1980
22. Rodríguez, M., M. E. (2012). El bambuco, música “nacional” de Colombia: entre costumbre, tradición inventada y exotismo. [en línea]. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*. Recuperado en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/bambuco-musica-nacional-colombia-costumbre.pdf>. 03, 01, 2016
23. Sánchez, S., S. A. (2009). Reflexión histórica de las formas de la escritura musical del bambuco, entre el colonialismo y la república en Colombia. *Revista de Investigación de la Facultad de Educación y Artes del Conservatorio del Tolima. Vol 1. N°1*, pag. 115-130. Recuperado de: http://www.conservatoriodeltolima.edu.co/images/revistas/MCP1/Musica_cultura_y_pensamiento01_K.pdf
24. Santamaría, D., C. (2014). Estado del arte de los inicios de la historiografía de la música popular en Colombia. *Memoria Y Sociedad, 13(26)*, 87-103. Recuperado de <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/memoysoiedad/article/view/8232>
25. Tamayo, B., L. (2008). El bambuco como expresión cultural de la región andina conciertos didácticos. *Tesis de grado. Universidad Tecnológica de Pereira. Facultad de Bellas Artes y Humanidades. Licenciatura en Música*. Recuperado de: <http://repositorio.utp.edu.co/dspace/bitstream/11059/1619/1/7809861T153.pdf>
26. Imagen de Tiple. Recuperado de: http://solar.physics.montana.edu/munoz/AboutMe/ColombianMusic/NaturalRegions/Andina/Espanol_Bambuco.html
27. Imagen de Bandola. Recuperado de: http://solar.physics.montana.edu/munoz/AboutMe/ColombianMusic/NaturalRegions/Andina/Espanol_Bambuco.html
28. Mapa de Medellín por barrios. Recuperado de: <http://espanolesenmedellin.creatuforo.es/mapas-y-planos-f55/mapas-y-planos-de-medellin-t39/>
29. Mapa de Medellín por comunas y corregimientos. Recuperado de: <http://espanolesenmedellin.creatuforo.es/mapas-y-planos-f55/mapas-y-planos-de-medellin-t39/>
30. Mapa de Colombia por departamentos. Recuperado de: <http://espanolesenmedellin.creatuforo.es/mapas-y-planos-f55/mapas-y-planos-de-medellin-t39/>
31. Mapa de Colombia por regiones. Recuperado de: <http://espanolesenmedellin.creatuforo.es/mapas-y-planos-f55/mapas-y-planos-de-medellin-t39/>

32. Medellín. Datos generales de la ciudad. Recuperado de:

<https://www.medellin.gov.co/irj/portal/visitantes?NavigationTarget=navurl://77dfcedc6ca49e88aa8db85caa77ce82>

6.2 Registros Audiovisuales

1. La verdolaga - Totó la Momposina. Recuperado 22, 02, 2016: <https://youtu.be/Zp-Nr8eWzuo> -
2. Música en el Dpto. de San Andres Providencia Y Santa Catalina (Colombia). Recuperado 22, 02, 2016: <https://youtu.be/BX6fJoc4Hv4?list=PLC2F32FBF623721B4>
3. Pancorita - Grupo Socavon. Recuperado 22, 02, 2016: <https://youtu.be/riMTl5cRvKM>
4. El tacamajaca - Joaquin Rico. Recuperado 22, 02, 2016: https://youtu.be/uHy6Gw5b_fl
5. El Contrabandista - Cantalicio Rojas. Recuperado 22, 02, 2016: https://youtu.be/wYaT_uBOTDo
6. Rajaleñas (Del Tolima Grande) Asi Se Trova En Colombia. Recuperado 22, 02, 2016: <https://youtu.be/flb5qfGrGMU>
7. Promesera - José Joaquín Casas - Jerónimo Velasco. Recuperado 22, 02, 2016: https://youtu.be/p8jlODYZe_o
8. Olor a leña – Fabio Alberto Ramírez. Delcy Yaneth Estrada. Album Voz y sentimiento. Recuperado 24, 02, 2015: <https://youtu.be/WpB7Nwnh6Ho>
9. El Sotareño – Francisco Eduardo Diago. Recuperado 22, 02, 2016: <https://youtu.be/LnZO-9bGiaE?list=PLBdzXBcUlXUR1jcxozsvuVqPGskXAWoMD>
10. Confesión – Marta Gómez. Recuperado 22, 02, 2016: <https://youtu.be/rv-lnYEULGs>
11. Más de lo mismo – Javier Asdrubal Vinasco – Recuperado 22, 02, 2016: <https://youtu.be/3a3oLGqhKNM>
12. *De amores profundos. De amores profundos. Claudia Gómez. Ganador de Estímulos de creación 2014. En la Más Educada están las oportunidades. 2014.* [CD]. Claudia Gómez. Producciones F5. Link: <https://sites.google.com/site/maryoriarisruiz/>

CONSIDERACIONES GENERALES

TABLA 1 - Conclusiones

IDEAS SOBRE LOS CAMBIOS DEL BAMBUCO			
Aspecto	John Castaño Cuartas	Autores leídos	Encuentros y desencuentros
Social y Académico	No menciona los cambios.	Todos los autores hacen un recorrido histórico, donde se mencionan los cambios en lo rítmico e instrumental para poder ingresar el bambuco a las salas de conciertos y al ámbito académico.	Hay encuentro en su mayoría. Todos los autores coinciden en menor o mayor grado en señalar desde la historiografía estos sucesos, sin identificarlo como un cambio.
Rítmico	Cambio de escritura de $\frac{3}{4}$ a $\frac{6}{8}$, pero como recomendación utilizar la bimetría, porque es lo natural.	Todos los autores mencionan este mismo aspecto.	Hay encuentro generalizado.
Melódico	Las melodías se ven influenciadas por el Jazz, Blues y Bossa Nova, y los compositores empezaron a hacer melodías con muchos saltos, o intervalos a partir de las terceras seguidas, lo que dificulta la interpretación o la escucha para quienes no sean músicos, y en ocasiones se vuelve monótona la utilización de los intervalos.	No se menciona.	No hay ni encuentro ni desencuentro.
Armónico	Se utiliza la armonía del Jazz, Rock y Bossa Nova. Y se exagera en armonizar.	En su mayoría lo mencionan, algunos hablan de armonía “exótica”.	Hay encuentro generalizado, pero sin dar especificaciones.
Formal	No se hace mención a cambios en la forma.	Sergio A. Sánchez Suárez, menciona que hubo cambio de formas libres a seccionales. P. 118. Lorena Andrea Areiza Londoño y Juan Fernando García Castro, afirman que hubo cambios en la estructura a raíz de las fusiones sin conservar la estructura formal del mismo, pero no los mencionan. P. 15.	No hay encuentro con el maestro John Castaño, porque él no lo menciona.
Instrumental	Cambios a nivel de los formatos instrumentales, ya son muy libres, para generar variedad tímbrica.	Todos mencionan los cambios.	Hay encuentro generalizado.
Textos	Los cambios de textos costumbristas a textos libres.	En su mayoría mencionan este cambio.	Hay encuentro generalizado.

6.3 Anexos

1. Transcripción selectiva de Entrevistas

04 – 05 - 2015

MAR. Me interesa saber cómo inició usted en la música.

MJC. Yo soy hijo de músico. Mi papá era músico de banda en Marinilla mi pueblo natal. Él tocaba el trombón, pero otros dos tíos míos, hermanos de él también tocaban en la banda. Mi papá tocaba trombón, el segundo bombardino y el tercero de ellos, creo que tocaba bajo, porque cuando yo conocí esos viejos uno ya se había ido, pero ahí estaban en la banda, empezaron desde muy jóvenes.

Porqué me aficioné yo a la música primero que todo, pues yo creo que fue herencia, mi papá tenía muy buena música en la casa, y no escuchábamos sino “Radio Santafé”, que era una emisora bogotana muy potente en AM, pero se escuchaba muy bien en Marinilla y en todo el oriente; todos los días 7:00 de la mañana, había un programa que se llamaba “Estudie y triunfe”, entonces en ese programa siempre estaba en vivo, siempre o casi siempre diría yo, el “Conjunto Santafé”, que hacía todas esas cosas que ya no se escuchan, exclusivamente música colombiana, tocaban mucho de Garavito, mucho de esos viejos... entonces claro, yo me aficioné, aparte de eso, mi hermana mayor, una de las dos mayores, que a la postre fue monja le gustaba mucho la música, era una persona muy enferma, permanecía mucho en la casa, y como a ella le gustaba mucho la música, mi papá alquiló un piano, he iba a la casa una monjita de La Presentación, donde ella estudiaba, a darle clases de piano, entonces la monjita le explicaba a ella ta, ta, ta, ta, y yo me quedaba ahí mirando, cuando la monjita se iba, yo cogía con 2 deditos a funcionar con las teclas, tratando de repetir lo que ellas hacían.

MAR. ¿Más o menos que edad tenía usted?

MJC. Virgen santísima. Unos cinco o seis años, pero yo me acuerdo muy bien de eso... En todo caso, esa fue la afición mía. Lo primero que yo me aprendí de música, fue que mi papá me enseñó la escala de do mayor en el trombón – véalo

ahí, muestra el trombón que aún lo conserva – y a la vez, como en esa época los atriles no eran muy comunes, entonces estos viejos de la banda, ninguno tenía atril, entonces un montón de chinchas del pueblo nos hacíamos dentro del círculo de la banda, porque ellos se hacían en círculo, a tenerle la partitura al viejo, entonces qué pasa, que yo me enamoré de la música. Por ejemplo cuando iban buenas bandas de música a Marinilla, yo me pegaba; en las fiestas patronales iba una banda que para esa época era muy buena, y era de Girardota, había un par de trompetistas que a mí me encantaban, buenos los dos, pero desde esa época yo aprendí a distinguir la tímbrica de los instrumentos de la banda, aún, la embocadura de cada músico, de esos 2 trompetistas, el director era un trompetista bárbaro, pero el segundón de él, que le hacía la segunda trompeta, tenía un sonido hermoso... entonces en las fiestas patronales llevaban 3, 4 hasta 5 bandas, terminaba esta y yo me iba donde la otra, porque cuando hacían los fuegos pirotécnicos, yo me la pasaba de banda en banda, claro lo primero que yo quise tocar fue instrumentos de viento, yo jugaba a hacer fanfarrias con unos primos, pero tocábamos sin saber hacerlo.

Bueno, que pasa, por esa época, mi papá a otra de mis hermanas, le pone un profesor de guitarra, y entonces me encantó la música de cuerdas, me aficioné también a la guitarra, y ese mismo profesor me dio clases a mí. Por cierto era muy charro, porque él me decía: *“no hermano, es que usted va a aprender muy rápido”*, y yo preguntaba por qué?, *“no, es que usted anota todo”*, y yo y qué más hago, porque yo a la manera de esa época, yo qué iba a saber de música ni nada, anotaba todo.

Dicen que yo en la escuela, dizque zurrunguiaba el acordeón, tendría medio idea. En el Colegio San José, donde hice todo el bachillerato, a partir de 5º de bachillerato nos dijeron: ¿muchachos, por qué no hacemos un conjunto? Entonces, el profesor de química tocaba guitarra, el uno tocaba bandolas y el resto guitarras, no había tiplista, ninguno sabía tocar tiple o zurrunguiar, uno de ellos no llevaba a la casa de él a ensayar, y el otro es – espero que no se halla muerto – es un literato de aquí a la porra...tocábamos los actos culturales del colegio, y por esa época, que eso ya no se volvió a ver nunca, se hacía lo que se llamaba “La hora cultural o sabrosa”, la base de esa actividad era la música,

entonces ahí nos fuimos aficionando varios de guitarras y tiples y bandolas, y un par de voces buenas...

Me tocó la inauguración de la arquidiócesis de Sonsón – Rionegro, el conjunto era bandola, que la tocaba yo – la tocaba entre comillas – bombo y tambor – jajaja...yo tocaba boleros – dos almas que en el mundo, canta - tatatata – y ellos me acompañaban con el ritmo... esa fue la primera salida internacional...

Yo me disputaba el gusto entre la música y el inglés... ya pasé a la universidad, en esa época decir que usted se hacía músico profesional, eso era una utopía, porque era sinónimo de vicioso, para ese tiempo era borrachín, no había marihuana, nada de esas drogas de hoy...mi papá y mi mamá se oponían a que yo saliera con los viejos borrachines...

MAR. ¿Y siendo él músico se oponía?

MJC. Es que los amigos de él eran muy bohemios...

MAR. ¿Usted en esa época ya tocaba leyendo partitura?

MJC. No en absoluto.

MAR. ¿Todo era de oído o con números?

MJC. Nunca congenié con los números, me los grababa mil veces mejor de oído. Bueno, llegué yo a estudiar idiomas y literatura a la de Antioquia (Universidad), y me di cuenta también que estaba el “Instituto de Artes Plásticas”, haga de cuenta Bellas Artes.

MAR. ¿Pero era otra cosa fuera de la universidad?

MJC. Era otra actividad diferente... educación no formal. Cuando yo llegué tuve que presentar examen de admisión, me tocó con el maestro Rufino Duque, y me dijo que tocara cualquier cosa, y yo zurrunguí cualquier cosa, y él me hizo el examen con los dos alumnos estrella Elkin Pérez y otro – no digo el nombre –

MAR. Con que mencione a Elkin, ya uno dice hmmm.

MJC. ... yo con esa timidez de pueblerino, todo colorado tocando, entonces el maestro me dijo bien, y luego ¿vos qué opinas fulano? Nooo, está muy crudo, le falta mucho, ¿y vos qué decís Elkin? Hermano aquí tiene un amigo, usted va a tocar mucha guitarra, lo que yo le pueda colaborar, bienvenido.

MAR. ¿Qué edad tenía usted?

MJC. 18, iba a cumplir 19... Empezaron a darnos guitarra clásica y rudimentos de música... Después apareció el maestro Bernardo Gaviria, y fue al que más técnica de digitación le aprendimos Elkin y yo, guitarrística, tocaba muy bien, guitarra clásica eso sí, popular no. Después llegó Virgilio Pineda, que fue el que nos encarretó definitivamente en la música colombiana, tanto a Elkin como a mí, y nos enseñó bandola y guitarra, tiple era pocón, pocón, yo no sé, el tiple era muy menospreciado todavía... Yo vine de Marinilla sabiendo medio zurrunguiar bandola, guitarra y tiple si me tocaba, aún estaba yo en la facultad, o mejor dicho empezando, cuando me llamaron de Bienestar Universitario, el doctor Horacio Correa Flórez, “¿Jhon, vos en qué semestre estás?”, doctor en tal, “necesito que me dirijas la Estudiantina de la Universidad”. Hay doctor no.

MAR. ¿O sea que usted tenía unos 20 años?

MJC. Más o menos, 22 póngale. Doctor, pero le tengo que ser franco, yo apenas estoy empezando a meterme en la música en forma. “Pero vos tocas bandola” si doctor, “y tiple” un poquito, “y guitarra” si doctor, “bueno te me vas para allá”, si señor, llegué yo a dirigir la estudiantina musicalmente, porque había un director administrativo... cuando me encuentro yo con esos gallos de sinfónica, de la banda de la universidad, porque para eso había clarinete y flauta, hasta violín, y pensé, aquí me encarté yo.

MAR. ¿Pero ellos eran músicos del conservatorio que querían tocar música colombiana?

MJC. Sí, y que leían muy bien. Entre otras cosas, creo que fue lo primero que hicieron de música colombiana, porque en ninguna otra entidad había una estudiantina con flauta y clarinete... fueron muy benévolos conmigo, porque nunca me dijeron, profe usted lee mal, nada. Pero eso si me agarré a macear desesperadamente, a mí en Marinilla, donde mis padres vivían todavía, que yo iba cada 8 días, me agarraban las 2:00 - 2:30 de la mañana estudiando música, y sobre todo las partituras para montarlas con la estudiantina, a la postre, yo creo que eso me sirvió mucho a mí. Tocábamos arreglos de todo el mundo, no había asomado un arreglo ni de León Cardona, ni del maestro Zapata, nada... Después de la estudiantina de la universidad, que tuve yo a unos muchachos que ahora son unos bárbaros, son cabezas de grupo... llegué a tener 30 elementos, hasta 12 bandolas y en esa época, yo escasamente era capaz de montarle 2.

MAR. ¿Usted ahí ya hacía arreglos?

MJC. No todavía eran ajenos, yo montaba otros que me los sabía de memoria, pero todavía la gente era muy empírica, a excepción de los lectores... bueno llegó el día en que en la estudiantina nos fuimos para Ginebra...

MAR. Esa es la primera vez que usted va a un festival a tocar.

MJC. Si, a un “Mono Nuñez”, a tocar y a concursar. Recuerdo que en el “Colombiano” salió un artículo larguito que decía: La estudiantina de la Universidad de Antioquia rumbo a Ginebra.

MAR. ¿Y eso fue en qué año, recuerda?

MJC. Nooo. Yo no había terminado la carrera, y yo terminé en el 66. Antes de ir, el director ejecutivo me preguntó si allá podíamos ganar, y yo le respondí: allá le digo. Nosotros no tocamos el primer día, pero fuimos a ver, y salieron unos gallos impresionantes, lectores y bandolistas de aquí a la porra, y yo no dije nada. Él volvió y me preguntó: ¿Cierto que podemos ganar? Y yo le dije NO. Había que ser realistas, no teníamos ni el nivel, ni los instrumentos. Cuando volvimos pedí instrumentos y me mandaron a Cali a comprar 30, entre guitarras, tiples y bandolas... La estudiantina empezó a tener éxito aquí, incluso empezamos a salir en el país, íbamos mucho a Bogotá, a raíz de eso me llamaron a dirigir unas cuantas estudiantinas, de empresas, por ejemplo Empresas Públicas, donde trabajé 17 años con jubilados y empíricos... de manera muy tradicional, es que la ola de novenas, onces y treces, eso fue con León Cardona, antes de él, escasamente hacíamos una sextica, y eso porque la oreja le decía a uno que se le podía poner una noticia por ahí, se oye bueno... entonces dirigí simultáneamente Universidad de Antioquia, Empresas Públicas, Fábrica de Licores de Antioquia, Enka de Colombia, Bedut y Comfama.

MAR. ¿Y a qué horas hacía usted todo eso?

MJC. ...Pa’ que usted vea. Ya me había graduado. Yo empezaba a las 6:20 de la mañana en el Liceo de la Universidad, salía a la 1:30, subía a la casa a almorzar, salía a dar clase o en las Mercedarias, o en el CEFA o en la Presentación (risas). Por la tarde, habían unas estudiantinas que trabajaban en la tarde como Bedout o Leonisa y muchas veces yo salía de ahí para Enka que quedaba en Girardota, entonces tuve que conseguirme una motico...

MAR. ¿Usted ejerció la carrera que hizo?

MJC. Claro. Yo enseñé inglés y francés en el Liceo Antioqueño y en la Universidad de Antioquia, durante 29 años, y eso que falta, estaban Los

médicos, con los que ensayaba en las mañanas desde las 8:00 ó 9:00 de la mañana. Entonces imagínese el trajín de vida, yo casi no vi crecer a los hijos mayores y la esposa no me dejó, porque es muy buena teta... Legó el día en que yo dije “por Dios qué es este matadero”, y mi papá me llamó la atención, y yo ya estaba casado, él me dijo: “¿hombre a usted qué le pasa? Usted no tiene tiempo de nada, usted a qué horas ve a los hijos, no señor, si el asunto es por plata, dígame que yo consigo prestada y se la presto a usted”, mi papa era UN PAPÁ, era un consejero, no era bravo ni nada. Entonces yo dije si tiene razón y dejé varias estudiantinas, Bedout, ENKA.

Y ya empezó el auge de Los Médicos y como ya ellos eran tan famosos – entre comillas – El trio Colombia me llamó y grabé un poco de cosas con ellos, con Remebranzas también un montón de cosas, con Par Dúo, con Germán y Leonel, hasta con Hernando y Yesid. Vea todo lo que vea allá lo grabe yo todo, y eso que me faltan un montón...

Entonces, ya cuando me metí a esos duetos y tríos, comencé a aprender mucha armonía, sin que me hubieran dado clases de armonía, quiero ser muy claro en eso, la armonía que yo sepa - si es que sé algo - la adquirí por la experiencia y por lo que he leído y de ver gente que si sabe, que por ejemplo las primeras veces que nos escribió León Cardona, yo tenía que macearme mucho eso, y el mismo Elkin también sabía mucha armonía porque él fue muy estudioso... también trabajé con él en Extensión Cultural, lo que se llama hoy Instituto de Cultura y Patrimonio, y con el maestro Luis Uribe Bueno, al maestro le aprendí lo que usted quiera, pero así en el diario vivir, porque a él alguna vez si le dije, maestro porque no me da unas nocioncitas para componer, “sentate, trae papel y lápiz”, me dio una clase de dos horas, y le voy a decir por qué me dio esa clase, cuando cerraron el Liceo Antioqueño, yo todavía era profesor allá, entonces yo ya había grabado un disco con el maestro, una serie que se llamaba “La música en Antioquia”, cada año grababan un LP en homenaje a un compositor, Héctor Ochoa – que la historia es otra – el maestro Eusebio Ochoa, su padre, el maestro Carlos Vieco, todos compositores antioqueños, entonces casi siempre el maestro me llamaba a grabar las canciones y a que yo las arreglara y dirigiera la grabación de las canciones, ese trajín me fue enseñando mucho. Con lo del

cuento de la clase – entre comillas – cuando cerraron el Liceo Antioqueño, a mí me mandaron en comisión a Extensión Cultural porque el maestro me pidió, fuimos personalmente a la Alpujarra y a la Universidad, y el maestro dijo: “Yo necesito a este señor trabajando conmigo”, ah, maestro, lo que usted diga, y al otro día el hombre estaba trabajando allá. Qué hacía yo: Prestaba asesoría a grupos, duetos, tríos, etc, instrumentales o vocales, sin ser profesor de técnica vocal ni mucho menos, para prepararse a concursos, encuentros y ese tipo de cosas, o simplemente para prepararse. Fue ahí cuando el maestro y yo manejamos alrededor de 40 muchachas, el 99% de ellas cantaba o quería cantar, como Beatriz Arellano... un día llegó un viejito cascarrabias que porque había hecho un Bambuco y que allá le ayudábamos a organizarlo, y le mostró al maestro una letra en un papel, entonces el maestro me lo mandó a mí, yo le dije que volviera en 15 días, cuando volvió yo no había tenido tiempo de hacerle la música, y él viejito se enojó, entonces estaba llegando Janeth Zuluaga y yo le dije que me esperara, me fui con ella, una guitarra y un casete, y en 5 minutos le pusimos música, y el viejito se fue contento con su bambuco. Yo le dije al maestro que el viejito me la había puesto muy difícil, y por eso me dio esa clase de composición.

Qué más hice yo, grabé hasta con el perro y el gato, hasta música guasca, una vez me llamó el Caballero Gaucho y me dijo que quería que yo le hiciera unos arreglos y grabara con él, y yo le dije: maestro me temo que yo no tengo el sabor suyo, “por eso, para que suene distinto” (risas), de ese disco grabé seis canciones... esa fue mi primera experiencia. La otra es que en Estados Unidos con Los Músicos un muchacho nos escuchó y se me acercó y me dijo que necesitaba grabar unos temitas, que él viajaba a Medellín, preciso cuando se bajó del avión me llamó y me mostró los temitas y preciso “Guascas”, y grabamos 2 temitas, o lo que se llamaba un súper sencillo. Esa fue mi experiencia en música popular que llaman hoy.

Yo grabé mucho en Sonolux y en Codiscos con N grupos, sabe también que me ayudó a mi mucho, verme obligado a hacer arreglos, que el maestro me decía “John, vamos a grabar con este grupo y vos les haces los arreglos”, yo lo hacía con temor, porque como le digo, si se puede decir que yo hago arreglos fue por

la experiencia y de lo que he leído, porque no me senté a recibir una clase de armonía avanzada, ni de composición, ni de instrumentación, nada.

MAR. ¿O sea, lo que usted estudió en la Escuela de Artes plásticas fue específicamente qué?

MJC. Más que todo fue, el manejo del instrumento, e iniciarme en la música ya seriamente, pero allá no se profundizó más, Elkin, pues por su propio esfuerzo, porque preguntábamos mucho y al que sabíamos que sabía le caíamos. Que más, salí al exterior con Los Músicos y con el Trio Colombia, con los que fui a Estados Unidos y Aruba... y las salidas eran 2 ó 3 meses... esto fue en los finales de los ochentas, recuerde que era cuando hubo auge de plata de aquella... y llevaban mucha gente de acá a tocar de todo...

MAR. ¿Cuándo empieza usted con más claridad a hacer arreglos y composiciones para los grupos que dirigía o para los grupos en los que tocaba?

MJC. Primero que todo, cuando íbamos a Ginebra, cuando íbamos con Janeth Zuluaga, hacíamos los arreglos para ella, y tocábamos Sandro Toro, Julio Víctor Zapata y yo, de hecho nos ganamos el mejor acompañamiento en el 93, cantando ella. Después llegó Delcy, y teníamos un grupo mejor John Jaime Villegas, Sandro Toro, Julio Víctor Zapata, Gustavo Díez, John Mario Vargas y yo, era un grupo de respeto, yo hacía todos los arreglos, ellos se devoraban esos papeles, y en el 98 nos ganamos el “Mono Nuñez” de una, los jurados como Jaime Llano me decía, yo no sabía si dedicarme a la voz o al acompañamiento... De hecho en esa época éramos el grupo base para muchos concursos, y a mí me tocaba hacer todos los arreglos, y a veces no alcanzaba a hacerlos, entonces yo qué escribía: la introducción y los obligados, es decir, un bajo obligado lo escribía y la armonía, yo les decía: señores empezamos, nos miramos a la hora de la introducción, luego libertad, cuando haya un obligado nos miramos, y así, eso bastaba con mirarnos... sobre la armonía los melódicos improvisaban melodías que éramos John Jaime (Bandola) y yo (guitarra requinto) y por el lado del acompañamiento Julio Victor (Tiple) también metía su trabajo, y Sandro (guitarra acompañante) claro, pero no era muy incisivo, era tal e acople que ya cada uno sabía dónde se podía meter, eso sí cuando yo necesitaba hacer 2 o 3 voces si tenía que escribirlas, no había de otra... entonces me fui metiendo, primero con esos grupitos – por pequeños, no por el menosprecio – y solistas.

Ya me metí a hacer arreglos para grupos más grandes, eso fue con la estudiantina de Marinilla, cuando me empezó a sonar como sabrosito, me animé y me puse a arreglarle a otras cosas, casi todas mías, porque me iban pidiendo, no necesariamente mía, por ejemplo yo descubrí la cantera que tengo en la estudiantina de Santa Elena con esas canciones viejas, eh, con unos viejitos de Marinilla, con una cantidad de gente que me pasa cosas para que yo le ponga letra o música... entonces me animé a hacer cosas, a escribir garabateando, hasta que un día uno de mis sobrinos me dijo que pusiera a sonar todo eso con la estudiantina, y él hizo arreglos de eso para la banda que dirige, a tal punto que tengo a mi haber cuatro himnos (risas), que en mi vida se me había ocurrido eso, pues de colegios y de escuelitas de oriente, no me acuerdo de uno sólo, por ahí tengo de pronto papeles, pero eran encargos.

Anécdota: Una vez un fulano en la Universidad me ofreció un libro, que no lo tengo, lo presté y ojalá no me lo devuelvan (risas), “MÉTODO COMPLETO DE GUITARRA – Aprenda a tocar, aprenda armonía, aprenda a instrumentar, improvisar y arreglos” y yo dije aquí fue, este es el mío, se más yo que ese libro...

Qué más he hecho yo, a veces un músico de banda me dice que armonice un tema para él basarse en eso para instrumentarlo, que más, videos, acompañamientos, a quién no por Dios... en una época León Cardona en Ginebra me decía, “oíste, a quien no estás acompañando esta vez”. Yo le temía cuando tocábamos arreglos de él... y él de jurado para acabar de ajustar, una vez en Ginebra tocamos con una muchacha “Migas de silencio”, escribió el papel de cada uno y nos hizo ir a la casa de él “señores léanlo”, muy bien, y bien difícil que es leer a León Cardona, y si al pie de la letra los papeles, y al otro día que nos encontramos me dijo: “oíste John, decile a esa pelada, que no vuelva a cantar música mía” (risas), y esa muchacha no volvió a cantar cosas de él en Ginebra.

Qué es lo último que he hecho, haber, Colmúsica, y lo digo a boca llena, es la única disquera hoy, que graba la música que nosotros conocemos como la nuestra, y la tradicional y la romántica y ese tipo de cosas, es decir, obviamente en su estudio si se graba Parranda, vallenata, esas cosas.

MAR. Pero que no está centrado en la música de moda, en lo comercial.

MJC. No. Por ejemplo acabo de grabar con el cantante Diego Arango un trabajo de música Colombiana, terminé hace poco también uno con la estudiantina de Marinilla, en la que incluimos música colombiana y de otras partes, qué tengo pendiente con ellos, un disco con Gustavo Díez, en el que nos piden que escribamos los obligados solamente y no vamos a improvisar al estudio... Qué más, con respecto a la egoteca (risas), ahí está...

MAR. Después hacemos el conteo de qué cosas son arreglos suyos, en qué cosas usted fue instrumentista, acompañante, también veo muchas cosas en las que usted fue el productor musical.

MJC. Pues me ponían a mí, porque yo lo hacía todo, tocaba las guitarras, tocaba los requintos, tocaba los tiples, tocaba las bandolas, lo que nunca he grabado es bajo... para el año 2000, yo tenía más de 100 LP en los que había intervenido.

MAR. ¿Conserva los LP maestro?

MJC. Hay que preguntarles a mis amigos (risas)

MAR. Porque yo no le veo LP.

MJC. No, están allá. Mire no más (señala el estante con la música), es que a algunos amigos míos les dio por recopilar lo que yo he grabado... Ahora si usted me pregunta cuál es la debilidad mía, le digo que la música instrumental... pero además de eso, son los tríos, porque uno con un trío o aprende y aplica la armonía o la aplica... porque es que a veces el trío de guitarra tiple y bandola, suena un poquito escueto, por ejemplo: usted pone a la bandola que es la cantante, o la concertina, digámoslo así, pero si usted pone a cantar al tiple queda un vacío, a la guitarra, también, a reemplazar el ritmo con la guitarra y melodía a la vez, claro se puede, por supuesto, ya ahí entra a jugar la habilidad del instrumentista y el arreglista, yo le temo a los tríos tradicionales por eso, porque resultan a veces muy fríos, y hoy en día en la interpretación, cual es mi pasión en interpretación que me transmita, que yo vea que el tipo que está tocando, sienta lo que está tocando...

MAR. ¿A usted le tocó después de estar haciendo música durante mucho tiempo, la entrada de la música de otras partes como el Rock el Jazz, eso cómo lo enfrentó. **MJC.** ¿Con mi manera de pensar? Si y sabiendo que lo que usted hacía era música colombiana y Boleros, y lo que acá más se hacía.

MJC. Vea Maryori, yo alego siempre, el gusto no es meramente personal, me explico: hay elementos del Rock que a mí gustaría usar en temas que yo haga, de la misma samba brasilera, de todos esos ritmos modernos, pero con una condición: De que usted no coja un bambuco y lo vuelva Bossa Nova y ese tipo de cosas, ahí no estoy yo... si usted coge un bambuco y se pone a meterle carajadas, y acordes, por ejemplo que la trece disminuida, yo se la pongo si se justifica, pero no por snobismo, alguna vez yo toqué con un músico modernista, “no pero es que fíjate, météle esta séptima aquí”, séptima mayor, le dije hombre, mira no estamos concluyendo, vamos para la subdominante y eso a mí no me transa, o acompañar a toda hora con séptimas que porque es la moda, que Am7 y Em7, póngala en el momento oportuno, me metí mucho en la armonía, pero hay elementos que desfiguran.

MAR. ¿Podríamos decir que usted es un purista?

MJC. Purista, pero no cerrado a lo moderno. Mire en un festival del Pasillo en Aguadas, recuerdo que se armó una vez una discusión haya, porque estaban irrumpiendo John Jairo Torres de la Pava, Doris Zapata, yo no sé si Enrique Aragón, esas personas que tienen esa visión ya más moderna que la de uno, melodías más saltonas, entonces la reacción de los que éramos más tradicionalistas, o bueno yo no reaccioné, no, eso no es bambuco, no es pasillos, un jurado se le ocurrió decir en un concierto dialogado “es que ahora están componiendo es baladas y bossa novas”, pues claro esta gente se sintió mucho, sacaron una carta de protesta, a mí me dijeron fírmala, les dije, vea les voy a decir por qué no la firmo: Porque yo no estoy ni allá, ni acá, estoy aquí, a mí me encanta que haya elementos nuevos, pero que se conserve de los viejitos también, hay cosas viejas muy lindas y hay cosas nuevas muy bonitas y muy bien hechas, entonces yo para qué protesto contra una cosa contra la que no estoy, y no les firmé... Una vez estábamos de jurados Elkin Pérez y yo y él me preguntó, oiga usted es capaz de copiarme esa melodía y yo le dije ¿cuál melodía?... Mire, casualidades de la vida, honor que nunca me esperé yo, ser compañero de jurado por ejemplo de León Cardona, del mismo Elkin, del maestro Uribe Bueno, me decía una vez León Cardona: “hombre John, es que estos pendejos creen que esa vaina es llenándola de acordes, y acodes raros y cosas, no los saben meter hombre, no los saben meter”, si maestro, en eso yo si estoy muy de acuerdo con usted, y usted sabe quién es León Cardona.

MAR. Si, y que no estamos hablando de una persona que es tradicional en la armonía.

MJC. No, no, no no, es que la armonía moderna en Colombia, él fue el que la impuso. Pero él me decía, es que estos berriondos, se fueron al extremo opuesto, no porque yo veo la armonía de León Cardona y es lógica totalmente, a veces difícil para uno leerla, porque son acordes que uno no maneja mucho, pero no, él es muy lógico en todo lo que hace, y fue revolucionario, y hay gente que todavía dice “no eso parece de León Cardona, le metiste mucha cosa John”, entonces chaparse uno a la antigua, quedarse haya anclado, tampoco, yo creo que yo en la música he tenido mucha suerte, porque he trabajado con muchos jóvenes, entonces yo les digo ponga sus ideas... el hecho de trabajar uno con jóvenes le enseñan mucho, eso es bobada, la docencia enseña mucho, es que yo creo que yo he aprendido es enseñando...

10 – 12 – 2015

MAR. Maestro, ya hicimos un recorrido por su vida y como entra usted al mundo de la música, a pesar de haber hecho otra carrera, con el trabajo que estamos haciendo, recuerde que es saber, o empezar a analizar más bien cuáles son los cambios que ha traído a la música tradicional Andina Colombiana las músicas foráneas, qué quiere decir eso, que la entrada del Rock, el Jazz, del Blues, de la misma música protesta, de todas estas músicas que han venido de otros países, y que se han instalado en nuestra ciudad, que a pesar de pequeña, es una metrópoli, y por haber sido tan importante en otros tiempos por haber tenido por ejemplo unos estudios de grabación tan importantes, incluso no sólo a nivel de ciudad y de país. Entonces todo eso se fue instalando en nosotros, en nuestros jóvenes, en nuestros niños, y entonces quisiera que desde su conocimiento, y desde lo que ha recorrido, y desde todo lo que le tocó a usted, a usted le tocaron todos esos cambios.

MJC. Yo creo que la mayoría.

MAR. Claro, el iniciar con músicas tradicionales y populares andinas colombianas, y después el trasegar de la llegada de todas estas músicas que le acabo de enumerar, y me imagino que muchas más, obviamente la música cubana, la salsa, el bolero, todo eso, entonces quisiera desde su experiencia, que

usted me dijera, cuáles cree que han sido los cambios musicales que han tenido, y basémonos en este momento básicamente en el pasillo y en el bambuco, para que no nos vamos a hablar de tantas cosas, porque tendríamos un trabajo muy largo, entonces qué cree usted que a nivel melódico, armónico, rítmico han sido los cambios más importantes que han tenido estos dos ritmos de la música andina colombiana.

MJC. Bueno Maryori, partamos de aquí: este es un concepto muy personal. La música tradicional Colombiana, fue generalmente con un esquema muy sencillo, excepto compositores muy eximios como un Luis A. Calvo, Pedro Morales Pino, entre los más antiguos, un Efraín Orozco, en fin, yo diría que son casi contemporáneos todo ellos, pero siempre estuvo por encima de calidad musical de las canciones, la calidad musical de los temas instrumentales, al fin y al cabo, los maestros que componían temas instrumentales, eran personas ya con formación. La música tradicional colombiana, el cancionero, llamémoslo así, la mayoría fue hecha por empíricos, personas que no tenían ninguna formación musical, pero que tenían un talento innato y que en ocasiones lograban unos resultados maravillosos.

El contenido letrístico, casi siempre se refería a cantarle a la tierra, a las costumbres, a los usos y demás, y muy poco se referían a temas más delicados, como decir cuestiones sentimentales, casi siempre eso se lo dejaban a los boleros, a la música que venía de afuera, concretamente de Puerto Rico, Cuba y México., que fueron los boleristas por excelencia en Latinoamérica. (3:58’).

Digamos que lo primero que hubo aquí en Colombia en cuanto a música tradicional, fue por allá cuando surgieron Pelón y Marín, bueno una cantidad de duetos a comienzos del siglo pasado, y que tenían una estructura muy similar todos, por ejemplo, hay una cantidad de grabaciones de Pelón y Marín que a simple vista usted dice que son todos iguales, porque la estructura rítmica era un poco empírica en primer lugar, y la parte melódica era más bien pobre, si gozaban mucho de una literatura muy buena.

Bien, ya comenzó el auge de la música colombiana, primero que todo con el pasillo, porque este es el ritmo colombiano más fácil de abordar, es decir es

mucho más fácil, cantar un pasillo que un bambuco bien hecho. En realidad, el Pasillo y el bambuco se confundían mucho, por aquello que eran escritos ambos a $\frac{3}{4}$, y siempre existió la preocupación de que cuando uno interpreta un bambuco a $\frac{3}{4}$, llega un momento en que se siente como atravesado, hasta que llegó la discusión planteada por el maestro Luis Uribe Bueno quien dijo: *“el bambuco debe escribirse a 6/8, porque le da más soltura, más espacio a la parte poética para expresarse”*, y sobre todo, en cierta forma, irónicamente yo he dicho que suena quizá un poco valseado, un poco más llevadero, mucho más romántico si se quiere, el bambuco a $\frac{3}{4}$ a mí me resultaba un poco brusco. De hecho en Antioquia, decir que el bambuco era a 6/8, era un sacrilegio, el maestro al comienzo tuvo muchos detractores, pero al fin se impuso esa teoría o esa norma de hacer el bambuco, pero, sin embargo, en manos de músicos con formación cuando hacían bambucos a $\frac{3}{4}$ de alguna manera cuadraban, pero llegaba el momento en que uno decía esta vaina me suena atravesada...

La parte melódica de la música tradicional colombiana, personalmente, yo opino que tenía generalmente una línea melódica bonita, un esquema muy sencillo, ABC cuando más, y se repetía en distintas formas, pero no pasaba de ahí... Ya después empezó a surgir el bambuco, con la aparición de Espinosa y Bedoya, Obdulio y Julián que eran grandes bambuqueros, pero siempre con el esquema viejo. A partir ya de la aparición del maestro Luis Uribe Bueno, repito, y que incrementó mucho el estudio de los ritmos colombianos, principalmente el pasillo y el bambuco que nos empezó a pasar bambucos a 6/8 y fue pegando más.

MAR. ¿Usted recuerda en qué década fue el cambio que el maestro propuso?

MJC. Pues yo creo que fue llegando a los sesenta, y esa década del sesenta en adelante fue riquísima en progreso en cuanto al cultivo de los ritmos colombianos, especialmente el pasillo y el bambuco.

MAR. ¿Y usted cree que ese cambio que él propuso, no solamente por la facilidad de tocarlo y componerlo, usted cree que eso tuvo algo que ver con otras músicas que hubiesen llegado, o por el conocimiento que él tenía por ser músico de profesión, o por el conocimiento de la música colombiana que él tenía simplemente?

MJC. Él era un estudioso profundo, tenía un conocimiento muy amplio de la música colombiana, yo diría que con él el bambuco tuvo una gran cimiento en el currulao, que a pesar de ser un ritmo asentado en el Pacífico dio lugar al bambuco nuestro, son muy similares, ellos haya lo llaman el Bambuco viejo, que en el fondo la rítmica es muy similar. Él contaba una anécdota “que alguna vez estaba en México, y una sinfónica de haya estaba grabando unos bambucos, pero escritos a $\frac{3}{4}$, y eso no les daba, se atravesaban, y el director estaba medio loco, entonces se dieron cuenta que el maestro Luis Uribe Bueno estaba haya y lo llamaron, y él le dijo al director “*vea maestro diríjalo a 2, cuénteles 6 corcheas por compás, y eso les da solo*”, y así fue. Esto para mí es una de las muestras más fehacientes de que el bambuco $\frac{3}{4}$ tenía muchos inconvenientes, aún hoy en día tiene que ser alguien que se lo proponga hacer el bambuco a $\frac{3}{4}$... pero siempre se llega a un punto en que se siente un poquito atravesado...

Variaciones rítmicas, pues aquí tradicionalmente nadie se atrevía a explorar en la variación tanto del pasillo como del bambuco, entonces a la hora de la verdad el acompañamiento era monótono, cuando uno iba a grabar música colombiana, en el estudio de grabación le decían a uno que sólo tocara el acorde del ritmo en la guitarra sin el bajo, porque el bajo lo hacía el instrumento bajo, y así no había mucha variabilidad, ya surgió un León Cardona y dijo “no hombre aquí se puede explorar de muchas formas, entonces fue cuando se comenzó a ver que se podían hacer diversas figuras rítmicas, tanto en pasillo como en bambuco... yo diría que los temas modernos, ahora lo que hacen es jugar con una serie de figuras rítmicas, que no tanto melódicas, porque esas a mí me suenan muy repetitivas, eso sí tenían las canciones viejas, más riqueza melódica que actualmente, cuando yo hablo de riqueza melódica, eso lo comparo con un cuadro, es decir, uno que es lego totalmente en cuestión de pintura, usted mira el cuadro y mira las figuras que hay, y mira el conjunto y es capaz de decir, este cuadro es armonioso en todos sus elementos, es decir fácil de comprender. Usted coge una pintura de Dalí, y dice ¿eso qué querrá decir?, coge a Guernica ¿y esto qué es?... otro haría como Goya que pintaba la persona al frente del paredón y los soldados aquí disparándole y él poniéndose la mano en el pecho, eso era muy evidente.

Entonces, vienen los estilos, el manejo de la armonía por ejemplo, vuelvo y menciono al maestro León Cardona, aquí se hablaba muy empíricamente de primera, segunda y tercera, porque nosotros heredamos mucho de la canción mexicana, la ranchera mexicana se desenvolvía en tónica, dominante y subdominante, pare de contar, entonces con el empirismo que reinó mucho tiempo entre nosotros, nos decían: la primera de Do, la segunda de do y la tercera de do... digamos que ahora ya se profesionalizó mucho la música colombiana, se academizó, pero a veces se llega a extremos, es una música digamos difícil de entender para ciertas personas, hay música actual que uno tiene que ser muy músico para sacarle jugo... tiene su ciencia su fondo, lo que yo hablo de un pintor como Dalí o Picasso, que eso en el fondo lo que tiene es mucha calidad y mucha ciencia, mucho conocimiento, en la música pasa igual, de pronto los muy legos los patea un poquito, a otros menos legos nos patea menos, yo la miro con mucho respeto, la admiro, pero viene ya la cuestión de los gustos... y hay melodías que son más pegonas que otras por la facilidad entre otras cosas, pero hay otras que se pegan por bonitas, por ejemplo los temas de Doris Zapata tiene líneas melódicas muy bonitas y aún la poética también.

Ya vinieron las variantes rítmicas, pero sin salirse de la esencia del ritmo original, lo que ha sucedido últimamente, y no me voy lastre en ristre con las nuevas expresiones ni mucho menos, es que a veces se exagera, se metió demasiado el Jazz por ejemplo en algunos compositores, el mismo Bossa Nova, se metió muchísimo, entonces se acude a una formulas melódicas y armónicas que están un poquito lejanas del sabor original nuestro, la cuestión está en no estar en ninguno de los dos extremos ni recalcitrantemente tradicionalista ni el extremo opuesto... sino una mezcla de los dos estilos tradicional y moderno sin saturar.

MAR. Yo le voy a poner un bambuco y usted me dice que siente cuando lo oye (RECUERDOS DE MEDELLÍN – Claudia Gómez – cantautora de las nuevas expresiones). ¿Lo conocía?

MJC. (Se ríe). No. Si a mí me dicen defina ese bambuco como lo ve, yo diría “de todo un poco”, al comienzo, y tiene cierto despiste, porque las primeras notas casi que lo llevan a uno al pasillo, pero después se perfila perfectamente a 2.

MAR. ¿O sea, uno oye ese bambuco y lo oye como un bambuco?

MJC. Si, lo oye como un bambuco, no está ni mucho menos acompañado de la manera tradicional de un silencio seguido de 5 corcheas... a mí me parece que es bien logrado, se nota a la carrerísima la influencia de muchas figuras melódicas de samba brasilera... se nota esa influencia.

MAR. ¿Por qué se nota, porqué es diferente a un bambuco tradicional?

MJC. Por los intervalos, por la parte melódica uno se da cuenta que es un recurso muy socorrido en las composiciones modernas... **MAR.** Entonces cuando usted me dice que se oye la influencia es a nivel melódico, y cuando lo oye a nivel rítmico también ¿hay alguna diferencia?

MJC. Digamos no está tan apegado al tradicional formato del bambuco, no, por eso le digo, hasta puede ser despistador para una persona que no se haya metido en decir cómo es un bambuco, cómo se escribe, aquí usted lo oye perfectamente a 2, en el fondo es un bambuco. Ahora la parte armónica, ahí si digo yo – no en este bambuco – se abusa de algunas cosas...

MAR. Yo le voy a poner uno que estoy segura que conoce (Vivir cantando de Lucho Vergara, en versión de la misma cantautora). Yo sé que lo debe haber grabado muchas veces.

MJC. Uffff. (Se ríe). Haber, que veo yo ahí, me gustó el preludio que hizo con la voz, muy acorde con lo que luego comenzó a cantar, es decir, estaba cantando, pero estaba proponiendo, con el texto que sigue, está corroborando lo que ella mostró casi que a capella, repito a la carrera se nota la influencia de formas brasileras, la interválica, es de allá definitivamente, es la que uno conoce, pero eso no lo hace cualquiera, tiene que ser una persona que sabe, uno por mera oreja no va a inventarse esa armonía ni mucho menos... hay cosas, por ejemplo si eso llega a oídos de una persona bien goda, dice se la tiró, no, no se la tiró, son cosas nuevas, propuestas nuevas que hay que respetar, que hay cosas que no me gustan, sí, pero el texto melódico es ese, de ahí no se salió... es más se oye más a bambuco, será por lo que uno está más familiarizado con la melodía, que hay cosas que no me gustan sí, pero yo no puedo pedir que hagan todo como a mí me gusta...

MAR. Le voy a poner una cosa de un estilo totalmente diferente (CONFESIÓN – Marta Gómez – cantautora de músicas del mundo, radicada fuera del país).

MJC. Inicialmente oigo una balada a 6, o a 2 como usted quiera, y hay momentos en que nos tira al cono sur, de Sur América, entonces se aleja de Colombia, pero sigue siendo un 2.

MAR. Pero si yo le dijera a usted que esa persona hizo esa canción como un bambuco, ¿usted lo sentiría como un bambuco?

MJC. No tanto, porque mire que está acentuado en la segunda parte del compás, si le pone una batería quedaría una balada excelente, es una concepción muy personal del bambuco... el pasillo es menos vulnerable a las nuevas músicas, con él se atreven menos, en cambio el bambuco tiene algo que se le pega a uno...

MAR. Cuando se adoba demasiado, por ejemplo cogemos un pasillo o un bambuco y se exagera en la armonía, cuando se exagera en el trabajo rítmico, estilo Jazz, que tienen pasajes donde la gente improvisa, o simplemente para adornar más el ritmo, se hacen cambios rítmicos, cuando las melodías tienen mucho salto y no son tan legato y grado conjunto, ¿ya usted creería que pierden la esencia de bambuco y pasillo?

MJC. Si se exagera sí, es que la música evoluciona, claro que tiene que evolucionar... no se puede ir uno al extremo.

MAR. Aquí ponemos otro (LOS VIEJOS – Enrique Aragón – Versión Dueto Sol y Luna – Dueto de música Tradicional).

MJC. ...Totalmente tradicionales.

MAR. Otra versión (LOS VIEJOS – Enrique Aragón – Versión Diana y Fabián - Dueto de música Tradicional, con versiones más modernas).

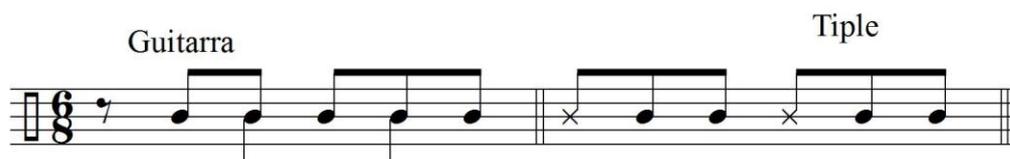
MJC. Sigue siendo tradicional, pero ya le pusieron sus elementos rítmicos y armónicos, y recurren más a las sétimas, con trabajo vocal más moderno, más de la época de Ginebra en que empiezan a aparecer las propuestas con elementos nuevos, pero suena a bambuco tradicional.

MAR. Si usted me fuera a explicar a mí cómo puedo reconocer un bambuco tradicional de uno que no.

MJC. Debe jugar con la parte rítmica y armónica y aún la melódica.

MAR. Si yo quisiera instrumentar un bambuco para que me suene tradicional qué dedo hacer?

MJC. Primero que todo mantener el 6/8 y manteniendo en la guitarra el primer silencio de corchea y en el tiple los aplatillados en la primera corchea de cada grupo de 3 corcheas.



MAR. Y a nivel armónico?

MJC. Las disonancias se deben poner siempre y cuando enriquezca, de resto no.

MAR. Usted recuerda cuándo empezaron a utilizarse estos acordes en la armonía?

MJC. Sí. En la época en que Elkin Pérez y León Cardona empezaron a mostrar su música, recuerdo que empezamos a escuchar esto en Ginebra, empezó en los 70, pero su auge fue entre los 80 y los 90, empezaron con las sextas, luego las séptimas, el acorde aumentado, la novena, ocasionalmente sexta y novena a la vez. Me parece muy interesante descomponiendo esos acordes en los instrumentos de un grupo, pero sin pasarse.

MAR. A nivel melódico para componer qué debería pensar?

MJC. Le doy un ejemplo, si usted va a pintar un paisaje campesino, como tradicionalista pintaría una figura central una casita, luego un arroyito, de árboles, de un llano, de flores, que se yo, pero lo importante es que la figura central es la casita, si usted la tapa con enredaderas y un montón de cosas, esto lo que hace es que distraen la atención de la figura central que es la casita, pero si usted lo hace todo el gusto, con ilación, que empezó la melodía, y no digamos que usted adivine para donde va, pero que si halla lógica, y ese es el problema de las composiciones modernas, que parecen un montón de escalas, pero difícilmente hay ilación, como dijo alguna vez el maestro Jaime Llano cuando le preguntaron cómo le parecía algo nuevo en un concurso y él respondió: *“una colcha de retazos, porque pica aquí y allá, una progresión aquí y otra allá, pero no hay cohesión”*, la idea es que se entienda lo que se quiere hacer con la obra, sin necesidad de explicarla...pero si voy a componer tradicional, las melodías deben ser muy sencillas y lógicas...

MAR. Cree usted que hay algún aspecto negativo en los cambios de las músicas foráneas a las músicas tradicionales?

MJC. No. Yo lo que digo es que se ha abusado del Bossa Nova y el Jazz...ahora los jazzistas son unos bárbaros improvisando, pero no hay mucha riqueza melódica. Se vuelven monótonos jugando con escalas y juegan con intervalos sin ton ni son, eso es lo que no me convence a mí... Yo vivo añorando el día que aparezca un improvisador de música colombiana que no tenga que recurrir al Jazz, es decir, tomar los elementos nuestros y modernizarlos, haciendo una propuesta lógica y de avanzada para enriquecer, que no se pongan elementos por esnobismo, por decir que la música tradicional es muy pobre o por seguir la moda...porque al paso que vamos si seguimos poniendo cosas de las músicas foráneas, un muchacho en el futuro no va a saber lo que fue un bambuco, le tocaría devolverse y recurrir a grabaciones antiquísimas...el peligro es ese que las nuevas generaciones se van a apartar muchísimo, y cada vez más si se dejan engullir por las influencias extranjeras, lo repito una y mil veces, tome elementos de otras partes si le ayudan, mejoran, si enriquecen la propuesta tradicional o –semi tradicional, como quisiéramos llamarlo- bienvenido, pero en el momento en que se perdió el ritmo colombiano como tal, o de la melodía inclusive, pare y vámonos, porque si hay propuestas que francamente si se fueron al otro extremo.

MAR. Qué sería lo negativo a nivel armónico?

MJC. Por ejemplo si usted va a instrumentar un tema moderno, en el que usted quisiera improvisar, si está plagado de acordes raros, la melodía queda ahogada y usted no puede hacer adornos, porque no le da para hacer una frase bien hilada...si vas a improvisar y un compás tiene tres acordes ahí no se puede hacer nada, pero tampoco puede ser el otro extremo, que usted tenga que acudir a mil adornos para quitarle la monotonía.

MAR. Qué sería lo negativo a nivel melódico?

MJC. Básicamente la interválica, tiene demasiados saltos, demasiadas terceras seguidas...

MAR. Y a nivel rítmico qué sería lo negativo?

MJC. Por eso mucho Jazz y mucha balada. Porque hay pasajes de bambucos que dependiendo del contexto melódico, se puede poner en algunos compases

balada en el tiple...porque si tocamos seguido el ritmo enriquecemos lo se haga... sin alejarme totalmente.

MAR. Hay algún otro aspecto negativo, de pronto en las letras?

MJC. No, ahí si se ha evolucionado, uno nunca encontraba una letra romántica estilo bolero, siempre se hablaba de la cabaña, de la parcela, del campo, en el mejor de los casos la niña de los labios rojos, los ojos bonitos...hay textos muy lindos en los textos de hoy, con menos rima, pero muy bien hechas.

MAR. Y a nivel de instrumentación?

MJC. Ahora se encuentran formatos insólitos, que uno no se los espera, ahí es cuando viene la pericia del arreglista, esto también me parece positivo, porque ahí juega la tímbrica, las afinaciones de cada instrumento, se imagina una orquesta afinada toda en Do, muy monótono, en las cuerdas tradicionales todo era en la misma tonalidad...

MAR. Ahora hablemos de qué cree usted positivo en los elementos rítmico, armónico y melódico con la llegada de las músicas foráneas.

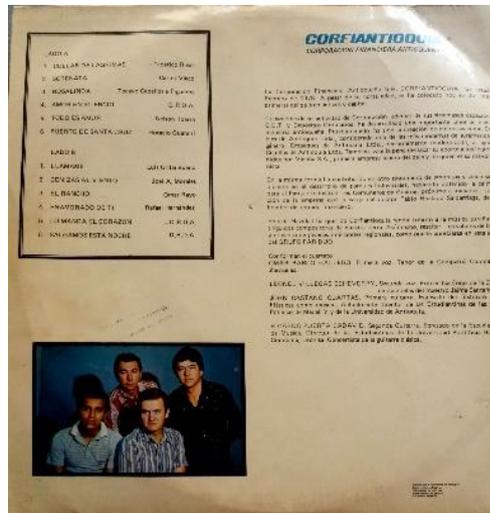
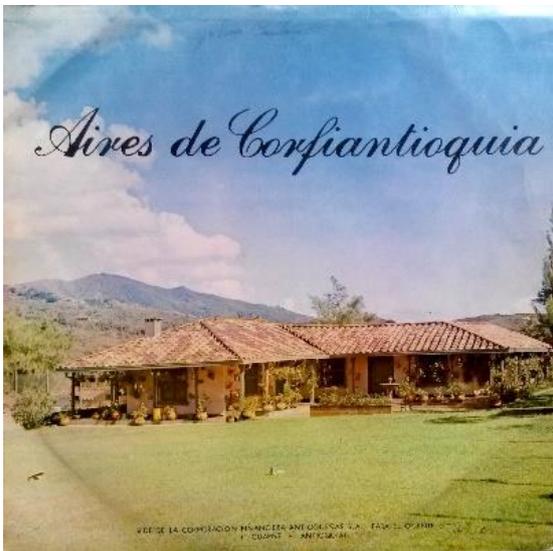
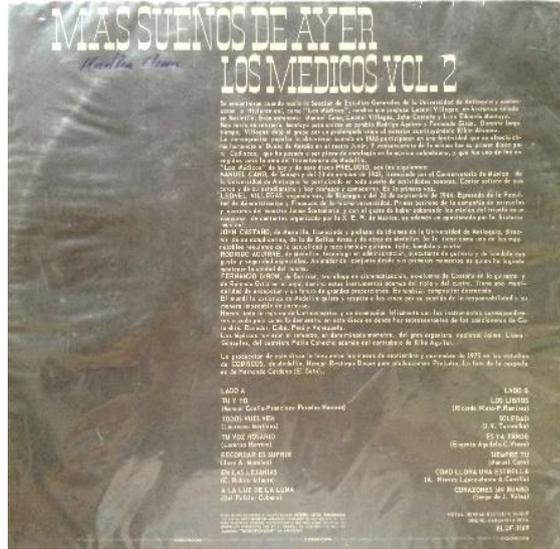
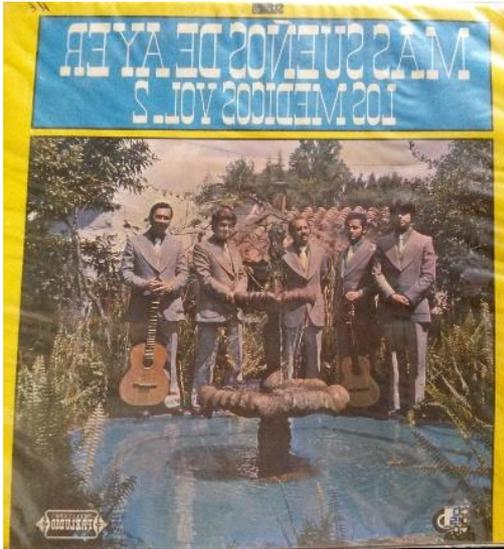
MJC. Bueno, sin ninguna duda nosotros éramos muy escasos armónicamente, no salíamos de los tres acordes fundamentales, ya luego aparece modulaciones, y esto diversificó, para mi es positivo que se hagan nuevas propuestas, vuelvo y digo sin exagerar, no volver una composición armónica con algunas melodías...cuando ya llegamos al puro Jazz, ahí si se pierde el pasillo o el bambuco... bienvenido todo lo que enriquezca, más no que opaque lo tradicional. Para mí los cambios han sido positivos...en una de las cosas que veo que se corre cierto peligro es en la parte del intérprete, porque se dedican a tocar todo a las carreras, sin importar la melodía, y creo que eso ha venido con las músicas foráneas, porque se dedican a tocar la lección, no a interpretar...

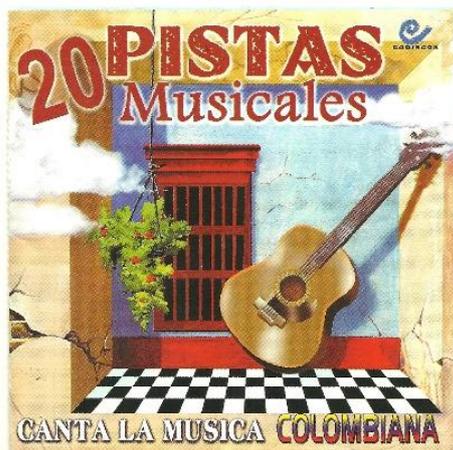
MAR. Qué cree usted que debería seguirse haciendo, para que los jóvenes no tengan que devolverse a investigar cómo se toca un bambuco en un futuro?

MJC. Indispensablemente la difusión de las músicas tradicionales, sin arrinconar las nuevas propuestas, ojalá en los programas hubiera una persona docta en los dos temas para explicar diferencias entre una y otra, sin dar sólo un solo lado de la moneda, en eso se peca totalmente en los medios de comunicación, porque conseguir en el dial un pasillo o un bambuco, lo principal es que los muchachos desde que nacen tengan acceso a conocer la música

colombiana, para que tengan punto de referencia, porque la están haciendo olvidar de los muchachos, y nadie gusta de lo que no conoce...

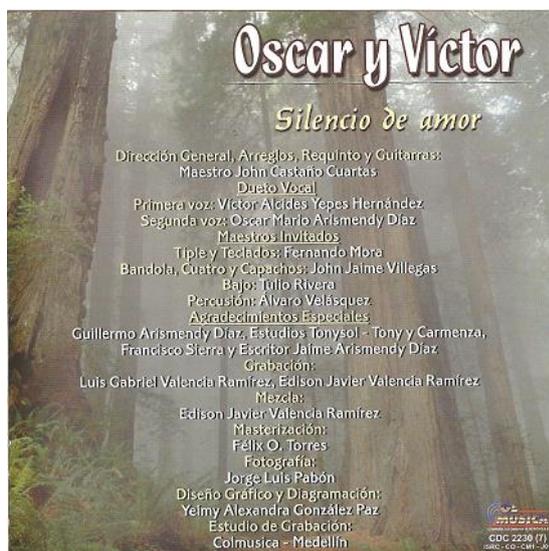
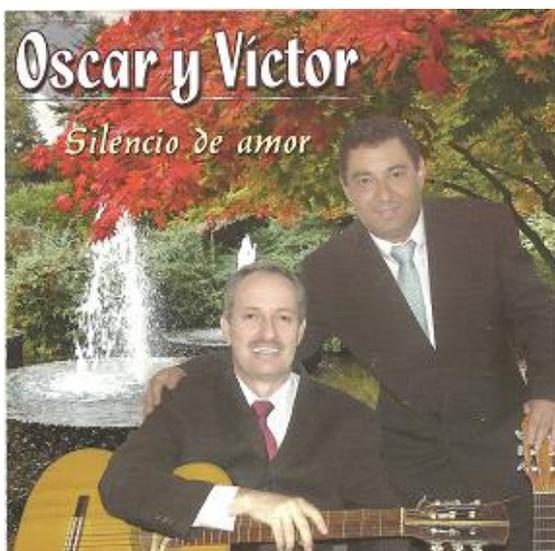
2. Algunas Carátulas de grabaciones de música andina colombiana, donde participó el maestro John Castaño como intérprete y arreglista o acompañante.

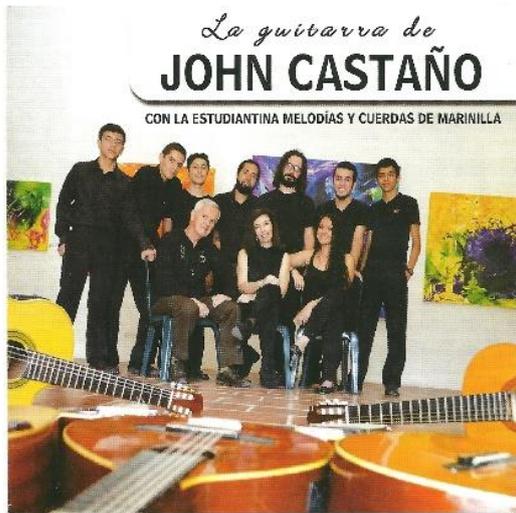
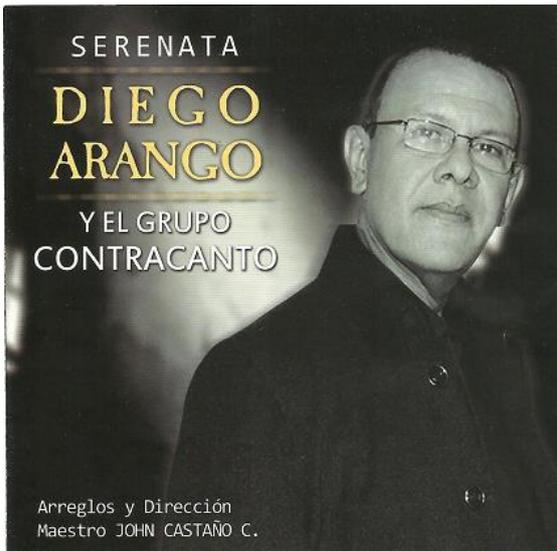




DVD COLOMBIA MIA - JOHN CASTAÑO 2013

- 01 Brisas del Pamplonita
- 02 El Cuchipe
- 03 Chatica Linda
- 04 Colombia Mía
- 05 El Pilón de la Abuela
- 06 Canta Llano
- 07 Campesina Santandereana
- 08 Tiplecito Viejo
- 09 Blanca
- 10 Mi Señora Rosario
- 11 Navidad Negra
- 12 Reflejos
- 13 Amor se Escribe con Llanto
- 14 Chambu la Guaneña





3. Algunos premios y reconocimientos.







RESOLUCIÓN No. 001

"Del 15 de junio de 2013"

LA JUNTA DIRECTIVA DE CORTIPLÉ,
En uso de sus atribuciones estatutarias y,

CONSIDERANDO:

- A. Que la Corporación Encuentro Nacional del Tiple CORTIPLÉ ha creado la Medalla al Mérito Daniel Uribe Uribe, que busca exaltar la trayectoria y méritos de aquellas personas e instituciones que propenden por la preservación de la cultura, las artes y muy especialmente de los exponentes, intérpretes, investigadores y auspiciadores del hermoso mundo del TIPLE y de la música en general.
- B. Que el maestro JOHN CASTAÑO CUARTAS natural de Marinilla -Antioquia, ha sido merecedor de múltiples premios y distinciones a lo largo y ancho de nuestro país, como destacado músico, compositor e intérprete, que dan cuenta de su talento, dedicación y amor por las artes, como cultor del más hermoso y representativo instrumento Colombiano: "EL TIPLE".
- C. Que el maestro JOHN CASTAÑO CUARTAS es considerado como uno de los más representativos músicos del departamento de Antioquia, como director, asesor y arreglista y por ello CORTIPLÉ resalta sus virtudes artísticas y se enorgullece de sus raíces antioqueñas.

RESUELVE:

ARTÍCULO PRIMERO: Exaltar la trayectoria artística del maestro JOHN CASTAÑO CUARTAS.

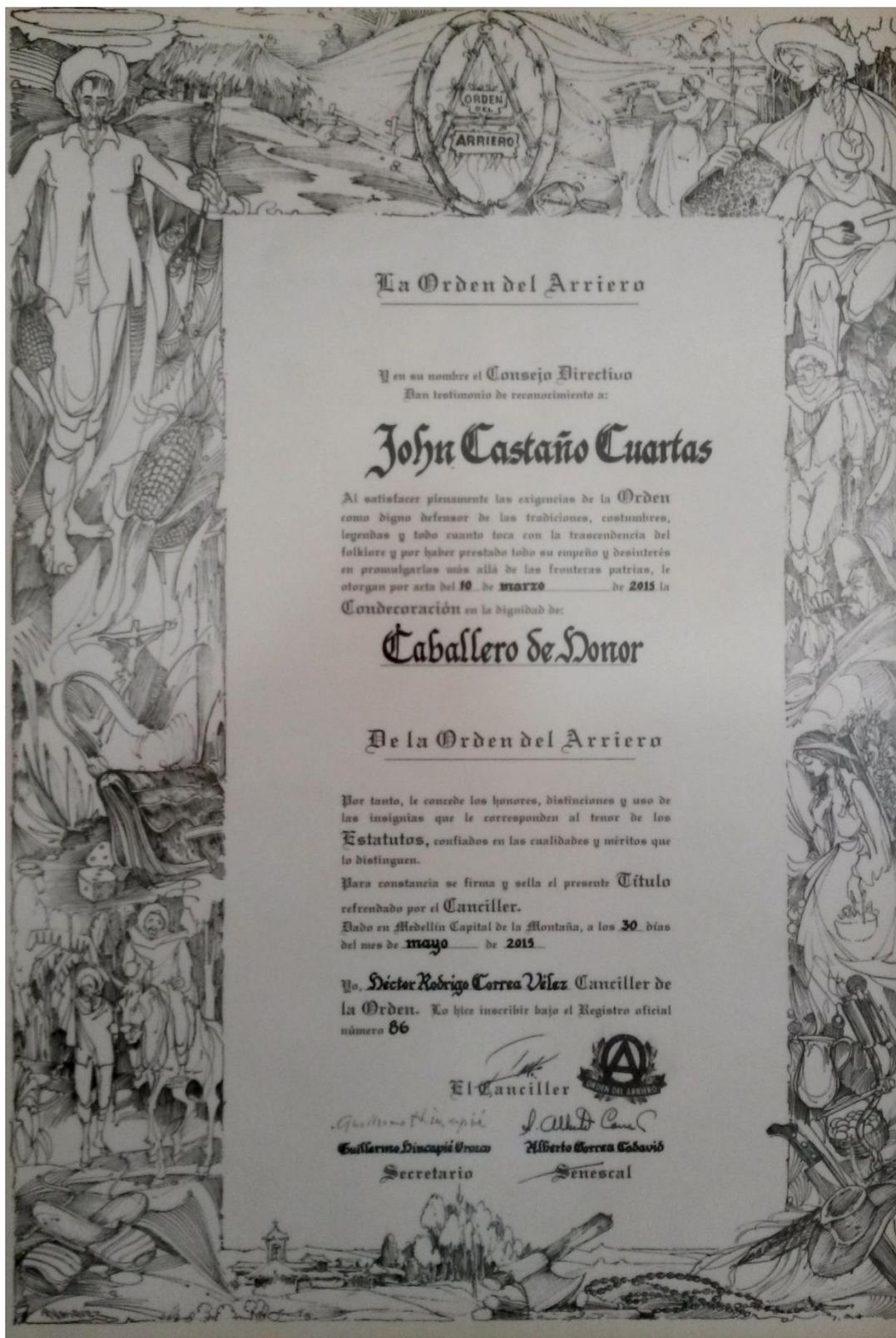
ARTÍCULO SEGUNDO: Otorgar la Medalla al Mérito Daniel Uribe Uribe, al maestro JOHN CASTAÑO CUARTAS, en la Gala Colombiana e Internacional del Tiple a efectuarse el 28 de junio, en el Auditorio Marie Poussepin del municipio de Envigado-Antioquia.

Presentada y aprobada en la Ciudad de Envigado el 15 de junio de 2013.

COMUNÍQUESE Y CÚMPLASE
MESA DIRECTIVA

Carlos E. Restrepo G.
CARLOS E. RESTREPO GIRALDO
Presidente

Luis G. Aguilar V.
LUIS G. AGUILAR VANEGAS
Director Artístico



4. Consentimiento firmado.