

“NI OLVIDAR EL PASADO NI QUEDARNOS ALLÁ” FOLKCOMUNICACIÓN EN LA ALDEA GLOBAL: LA DIFUSIÓN RADIOFÓNICA DE LA MÚSICA TRADICIONAL COLOMBIANA DE LA REGIÓN ANDINA¹

Esmeralda Villegas Uribe.²

Para todos los quijotes radiofónicos de la música andina colombiana en Bucaramanga, en especial a Puno Ardila, Luis Carlos Villamizar y Orlando Serrano

Resumen

La música tradicional colombiana de la región andina, es un lugar cultural donde se manifiesta con intensidad la tensión entre la tradición y la modernidad. Por una parte se produce y divulga una música de carácter ancestral, que alude a situaciones, paisajes y oficios debilitados en el contexto actual del país. Por otra parte, se da una “actualización” en los contenidos de las músicas y en los ritmos; Fenómeno que señala la emergencia de unas temáticas y unos referentes culturales diferentes a los tradicionales. El panorama muestra músicas tradicionales modificadas a través de arreglos creativos, de la inclusión y mezcla de instrumentos, de interpretaciones novedosas en virtud de los recursos tecnológicos, etc. Este trabajo muestra cómo las transformaciones vividas en este campo son comprendidas de manera diversa por los actores sociales involucrados con esta práctica cultural. Unos piensan que la música tradicional debe momificarse pues apertura significa “perdida de identidad”; otros consideran que la transformación es necesaria. Se quiere destacar el movimiento y la adecuación efectuada en la música tradicional colombiana, sin que necesariamente esto signifique pérdida de las estructuras musicales y textuales, de tal manera que las generaciones actuales, amantes de este género musical, se sientan representadas.

La radio cultural con sus espacios de divulgación de la música tradicional de la región andina, es mirada como instrumento que “salvaguarda” la tradición ó, como un espacio que muestra diversas propuestas en este campo. El medio se constituye en lugar de convergencia de múltiples tiempos y escenarios culturales que, perfilan la emergencia de otro tipo de entorno social y muestran diversos posicionamientos en esta manifestación cultural. El texto señala también la necesidad de optimizar la utilización de los medios y específicamente de la radio para dinamizar las prácticas folclóricas en el contexto contemporáneo. Establece relaciones entre conceptos como tradición y cambio cultural y señala la complejidad de los procesos de globalización que permean la música tradicional de la región andina. Finalmente enfatiza en la necesaria generación de una política estatal impulsada por todos los sectores que participan en la producción. Circulación y apropiación de este género musical.

Palabras clave: música tradicional andina, radio, divulgación radiofónica, cultura popular, folclore, patrimonio, actualización, globalización, apropiación, identidad, industrias culturales, legislación, políticas estatales culturales.

¹ Ponencia de apertura del VI FOLKCOM – Conferencia Brasileira de Folkcomunicação. Faculdade de Filosofia de Campos, Curso de Comunicação Social. Campos dos Goytacazes-RJ/Grussaí, Sao Joao da Barra (RJ). Abril 4 de 2003

² Comunicadora Social, Master en Teorías de Comunicación y Metodología Científica de la Universidad Metodista de Sao Paulo. Especialista en Radio (CIESPAL-Radio Nederland). Docente de planta de la Universidad Autónoma de Bucaramanga. Algunas de sus publicaciones son: “Comunicación, Educación y Cultura – relaciones, aproximaciones y nuevos retos” (co-editora), “Radio Comunitaria, Democratización de la Comunicación y Desarrollo”, “Altoparlantes: Formas Autónomas de Desarrollo Local”, “Mujeres: Tejedoras de la Paz”, “Evas Comunicadoras”, “La Radio Urbana: una Penélope Criolla”, “Reconstruyendo la esperanza”, “Evaluación de impresos para zonas rurales”, “Manual de uso para el audio Sol de Medianoche”, “Formación de Comunicadores Sociales”, “José Marques de Melo: Parteiro da Comunicação na América Latina”, “Mario Kaplún: El Maestro.

Esmeralda Villegas Uribe.

Comunicadora social de la Universidad Javeriana- Bogotá. Especialista en radio educativa de CIESPAL- Quito. Magíster en Teorías de Comunicación y Metodología Científica de la Universidad Metodista de Sao Paulo-Brasil. Docente e investigadora de comunicación radiofónica, realizadora, productora y gestora radial desde 1978. Tiene experiencia en el campo de la comunicación y el desarrollo y estuvo vinculada con proyectos de esta naturaleza en instituciones gubernamentales, no gubernamentales con agencias de cooperación y con proyectos comunitarios..

Se desempeñó como coordinadora académica de la Cátedra UNESCO de Comunicación en la Universidad Javeriana y como Coordinadora del Campo Profesional de Comunicación Radiofónica de la misma universidad. También coordinó el programa de Educación Continuada de la Facultad de Comunicación Social y el proyecto de Comunicación Comunitaria de la Oficina de Extensión Universitaria en la misma universidad

Actualmente es docente de planta de la Facultad de Comunicación Social de La Universidad Autónoma de Bucaramanga. Se desempeña como consultora de la Fundación de Radialistas Apasionados y Apasionadas teniendo a su cargo el consultorio virtual de Radio e investigación. Es redactora corresponsal de la revista virtual **Pensamento Comunicacional Latinoamericano –PCLA**, y hace parte del Consejo Editorial de la **Revista Internacional Virtual de Folkcomunicação**.

INTRODUCCIÓN

“**NI OLVIDAR EL PASADO NI QUEDARNOS ALLÁ**” es la expresión que escogí para sintetizar el sentido de este texto titulado “Folkcomunicación en la Aldea Global: la difusión radiofónica de la música tradicional colombiana andina.” Hice un corte dentro de las expresiones musicales y opté por hablar sobre un tipo de música tradicional propia de la región andina de Colombia.

En la distribución geográfica de nuestro territorio tenemos la Región Andina, la Región del Caribe o Costa Atlántica, la de la Costa Pacífica, la de los llanos Orientales y la Región Amazónica.; tantos escenarios producen diversidades culturales y expresiones musicales heterogéneas. La Región Andina es en donde se agrupa el mayor número de departamentos del país. Los centros administrativos, la fundación de las ciudades, las principales explotaciones mineras y agropecuarias; se establecieron predominantemente en la Región Andina y en la Costa Atlántica.

LA TENSION ENTRE LA TRADICIÓN Y EL CAMBIO

La música folclórica colombiana de la zona andina es una de las expresiones musicales donde se manifiesta con intensidad la tensión entre la tradición y el cambio. Por un lado, se produce y se divulga una música de carácter ancestral que alude a situaciones, paisajes y oficios que, en el contexto actual, aunque continúan existiendo ya están debilitados. Por otro lado, las manifestaciones musicales de este género están siendo representadas de manera diferente a las que eran conocidas tradicionalmente en el país. Emergen nuevos formatos, las letras de las canciones hablan de temáticas contemporáneas, los ritmos son modificados y mezclados, en las interpretaciones se introducen instrumentos que en el pasado eran inimaginables, se realizan arreglos inéditos y la tecnología introduce modificaciones substanciales.

Las transformaciones han sido fruto de un proceso largo y no solamente provienen del campo musical. Una rápida mirada a la historia reciente del país nos ayuda a entender el rumbo de los cambios sucedidos en la música tradicional de la Región Andina.

En los comienzos del siglo XX eran marcadas las diferencias: cultura rural- cultura urbana, pero con el paso del tiempo fueron acercándose las fronteras. Esta situación llevó a que el género musical se fuera tejiendo con aportes culturales diversos. A los aires musicales rurales andinos se le fueron introduciendo poco a poco elementos urbanos e, incluso, elementos transnacionales a partir de la ranchera y del corrido mexicano.³

³ Por ejemplo, Jorge Villamil, reconocido compositor e intérprete de música tradicional colombiana, ha “arrancherado” algunos de sus temas de música andina. El fenómeno también ha sucedido con el “vallenato”. Estas transformaciones son cuestionadas no solamente por expertos en música, sino también por sectores sociales que perciben en las transformaciones una fuerte “colonización” de la cultura mexicana y también una estrategia para incrementar las ventas y enriquecer las casas disqueras.

Por otra parte, las realidades macroeconómicas y sociales que han golpeado al país incidieron para que la música recibiera otro tipo de influencias. “A finales de un siglo e inicios de otro en Colombia se endureció la guerra interna, y llegó a todas las regiones con lo que ésta se convirtió en una guerra por el dominio territorial, con tres actores armados: guerrilla, paramilitares y el ejército nacional; adicionándose los actores de las plantaciones de productos ilícitos (marihuana, flor de amapola, hoja de coca). Si antes la violencia armada se localizaba en zonas de conflictos agrarios, de las cuales surgió el latifundio actual; ahora estamos en presencia de una nueva distribución del territorio(...)”⁴ La ocupación de éste, de manera cruel por parte de grupos armados, incrementó la violencia en el campo y fue expulsando a los campesinos hacia las ciudades.

Como la sociedad es una realidad dinámica, todo lo que implica la vida de ella está sometido a su dinamismo. La sociedad se expresa a través de todos los lenguajes disponibles, entre esos el de la música. En los últimos años en el panorama nacional, la composición e interpretación de la música y de la canción colombiana han traducido la situación del país y las transformaciones que éste ha sufrido. Nuevos contenidos comienzan a emerger en las canciones, nuevos comportamientos se evidencian a través de las letras; resurgen palabras que estaban en desuso, como “*patrón*”, refiriéndose a los jefes del narcotráfico o de los grupos armados.⁵ Las canciones están respondiendo a las circunstancias actuales; están refiriéndose a las Farc-Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia- (guerrilla), a las AUC-Autodefensas Unidas de Colombia (paramilitares) y reflejan la situación de conflicto que vive el país. Los compositores e intérpretes tienen nuevos motivos de inspiración. Por ejemplo, las canciones le cantan a las transformaciones que sufren los campesinos que se van para la ciudad y después no desean volver al campo porque en ésta tienen otras posibilidades. Le cantan a los jóvenes que cuando regresan al campo son otros y desprecian las costumbres tradicionales. Hablan del camión y no de la mula; de la “Toyota” y no del carro de bueyes; del “jacuzzi” y no del río o de la playa para ir a la luna de miel. Tienen lugar cambios en las letras de las canciones porque en la realidad éstos cambios se dan; buscando ofrecer elementos que propicien la identificación de las personas con los contenidos de las canciones.

El Festival del “Mono Nuñez”:

En el caso específico de la música tradicional de la región andina, veamos uno de los momentos históricos, donde las transformaciones musicales aparecieron con fuerza. A principios de la década de los años ochenta, se produjo en Colombia todo un movimiento de renovación de la música; de experimentación de nuevas formas; sobretodo en las armonías. Hubo una corriente de nuevas expresiones que tuvo como escenario, particularmente, el Festival “Mono Nuñez”. Este festival, que lleva el nombre de un destacado y ya fallecido compositor e intérprete del país; es el evento de música andina más importante de Colombia y se realiza anualmente en Ginebra (Valle) al sur-oeste del país. El Festival se inició en 1974 y reúne a compositores e intérpretes de música andina colombiana, y no incluye música de otras regiones del país, como del Litoral Atlántico, de los Llanos Orientales o del Amazonas, por ejemplo. En el Festival, cada año se rinde homenaje a un compositor antiguo. En esta medida se preserva la memoria cultural y musical, y se exige a los participantes que concursan que, además de interpretar temas de compositores actuales, interpreten una obra de los antiguos.

En el año de 1990 se presentó en el Festival “Mono Nuñez” el grupo musical “Cuatro Palos” interpretando en su repertorio bambucos,⁶ ritmo que caracteriza la música tradicional de la zona andina de Colombia y que debe ser interpretado con tres

⁴ Alfredo Vanin, “Violencia, lenguaje y ritos de la muerte en el litoral pacífico colombiano, en la encrucijada de dos siglos”. II Encuentro para la Promoción y Difusión del Patrimonio Folclórico de los Países Andinos. Influencias Africanas en las Culturas Tradicionales de los Países Andinos. Santa Ana de Coro, Venezuela, Noviembre de 2001. Memorias. pg 208-209.

⁵ Reflexión de Puno Ardila Amaya, músico, interprete de música tradicional de la región andina colombiana. Entrevista realizada en Bucaramanga, el 19 de Diciembre de 2002.

⁶ Sobre el bambuco afirma Guillermo Abadía Morales, que es la expresión musical y coreográfica más importante y representativa del folclore colombiano no por su originalidad (inferior a la de la guabina de Vélez), ni por su contenido sociológico que no alcanza los relieves del vallenato, ni por la fuerza plástica inferior a la de la cumbia, ni por el vigor mágico y ritual inferior al del currulao; pero si por la enorme dispersión en el territorio nacional ya que alcanza 13 departamentos de la región andina: Antioquia, Caldas, Risaralda, Quindío, Tolima, Huila, Santanderes, Cundinamarca y Boyaca. También la parte oriental de los departamentos del Valle, Cauca y Nariño. “Su origen es mestizo, conjuga las melodías de tradición indígena y varios ritmos, entre ellos,

instrumentos: una bandola, un tiple y una guitarra”; es el trío tradicional. Este grupo introdujo en su presentación una bandola extra y causó “revuelo” en el jurado y el público porque la propuesta musical sobrepasaba los parámetros tradicionales. Imperaba la idea de que la música colombiana andina, en este caso el bambuco, no podía tener elementos diferentes a los tradicionales.⁷ Sin embargo, el hecho marcó el inicio de una serie de transformaciones en la música, y en posteriores versiones del festival ya no fue raro encontrar propuestas semejantes a la de “Cuatro Palos”.

Los Cisnes

Hay otro caso que ofrece pistas para entender las tensiones en las perspectivas musicales. Se trata de un tema de la música tradicional andina colombiana llamado “Los Cisnes”, obra musical que data aproximadamente de 1930 o 1935, y que se ubica en la categoría musical de danza (género oriundo de Europa). Existe del tema una versión clásica y una versión reciente (2002).

En la versión actual realizada por el grupo “*Quetalcito*” de la ciudad de Bucaramanga, ubicada al nororiente del país, se hizo un arreglo especial por considerar que la música original era pesada para la época actual. Sin desvirtuar el tema original, le incluyeron una introducción en piano de un fragmento de la obra de Frank Lizst “Sueño de Amor”. También en el segmento de la canción original, donde el cazador dispara y mata los cisnes, le incluyeron una marcha fúnebre. El “experimento” tuvo, según el director del grupo, éxito y alcances nunca imaginados, pues la nueva versión cruzó las fronteras y el grupo ya ha sido invitado a diversas ciudades colombianas, y al exterior. Se trata, como dice Luis Carlos Villamizar director del grupo, de “no despreciar lo viejo y sí aprovecharlo; sin lo viejo, no existiría lo nuevo; de ahí la importancia de los arreglistas”.⁸

La **actualización**, en este caso, ha posibilitado la circulación y proyección de un grupo más allá de las fronteras del país. El ejemplo señala la posibilidad de tomar elementos de la cultura musical tradicional de Europa (en este caso un fragmento de la obra de LIZST) para insertarlo en la cultura musical local.

Ahora, como afirma el músico, escritor e investigador Orlando Serrano,⁹ cuando se hace una segunda versión de una obra musical que tiene mucho arraigo y un profundo reconocimiento entre las personas, los arreglistas e intérpretes se introducen en arenas movedizas. El tratamiento de la obra tiene que ser tan sólido que sea capaz de prevalecer o por lo menos convivir con la expresión original. Las transliteraciones han sido frecuentes en la música universal y en la música colombiana; pero también es fácil caricaturizar, caer en lo insubstancial, advierte el autor. “Hay que permitir que esas experimentaciones se den y que el tiempo las decante, si por folclore entendemos aquello que expresa la identidad de un pueblo, que expresa su colorido local, en últimas, las cosas son legitimadas por el mismo receptor”.¹⁰

Las interacciones de los lenguajes regionales generan nuevas manifestaciones, expresiones de mestizajes. “Esas interacciones de lenguaje son fecundas cuando se dejan fluir y resultan sin que nadie las promueva, sin que nadie las estudie. Suceden solas y eso es bueno.”¹¹ También hay casos en la música tradicional de la región andina donde la “actualización” en los contenidos de las canciones y en los ritmos llega al punto de alterar su propuesta inicial, afirma Orlando Serrano. Los trabajos señalan grandes dosis de creatividad en los arreglos musicales, pero también se constituyen en mecanismos para responder al gusto juvenil y urbano.

La banda musical juvenil de Girón:

Para algunos sectores, apertura significa pérdida de identidad. Los cambios comúnmente son rechazados por las personas y en especial los cambios en la música. Un caso que ilustra lo anterior es el de la banda juvenil de Girón, poblado vecino de la ciudad de Bucaramanga. Esta banda musical ha introducido transformaciones en las letras y en la manera de interpretar

posiblemente los vascos”. Compendio General de Folclore Colombiano. Biblioteca Banco Popular, 4ª edición. Bogotá: Fondo de Promoción de la cultura Popular, 1983. Pg. 152.

⁷ Información ofrecida por Puno Ardila, músico e intérprete. Entrevista realizada el 19 de diciembre de 2002.

⁸ Entrevista con Luis Carlos Villamizar, músico, director de la Fundación Armonía y del Grupo Musical “Quetalcito”. Bucaramanga, 6 de marzo de 2003.

⁹ Entrevista con Orlando Serrano. Bucaramanga, 26 de marzo de 2003.

¹⁰ Entrevista con Orlando Serrano. Ibidem

¹¹ Entrevista con Serrano. Ibidem

la música colombiana. Si bien se ha ganado varios premios por su calidad interpretativa, su trabajo continúa siendo rechazado por algunos sectores que “esperan que los jóvenes de hoy interpreten la música como era cantada treinta años atrás”, dice Luis Carlos Villamizar¹². Lo que está por detrás de esta posición es la idea de que la música debe quedar momificada. Si la música se hubiera quedado en el pasado, allí estaría. Pero la realidad va mostrando que no es posible continuar escuchando y produciendo la música tal cual porque ella se extingue, afirma Villamizar.

Concepciones Estáticas y Dinámicas de la Música Tradicional Andina

Los casos registrados anteriormente muestran la existencia de posiciones distintas frente a la expresión musical, algunas más conservadoras y otras más de avanzada.

Para las primeras, apertura e innovación representan pérdida de identidad. En esta posición subsiste una idea estática de la música tradicional colombiana y la pretensión de convertirla en una pieza de museo, una expresión acabada que debe preservarse al margen de toda transformación social.

Para la otra posición, las transformaciones en la música tradicional colombiana son un reto a la creatividad y una manera como las culturas locales y regionales están creando modelos propios para asegurar su circulación. Las actualizaciones y adecuaciones obedecen también a la necesidad de que las generaciones actuales se sientan representadas.

Sin embargo, como afirma Orlando Serrano,¹³ el proceso vivido en la música tradicional colombiana de la región andina muestra debilidades. En el afán de innovación se llegó a extremos, y como toda moda se decantó y ya está en el camino de regreso. Eso no significa que haya sido inútil porque la música colombiana, como producto de esa decantación, ha mostrado que de todo aquello algo va quedando y ha surgido paralelo al proceso, el deseo de investigar y recuperar un patrimonio perdido. Han surgido investigadores musicales desde ángulos históricos, culturales, comunicacionales y musicológicos propiamente dichos. Muchas agrupaciones musicales han asumido la tarea de recuperar viejos repertorios y llevarlos al acetato, CD o mini disc. Todo esto ha permitido ir reconstruyendo una historia que estaba bastante perdida y que continúa perdida. “Todavía hay mucho camino por recorrer”, dice Serrano.

Este proceso le ha dado un nuevo aire a la música tradicional colombiana. Suceden hechos tan importantes como la proliferación de festivales musicales colombianos que abren espacios a los compositores e intérpretes y que dejan sin piso las opiniones referidas a la necesidad de preservar la música colombiana porque se está acabando.¹⁴ Es más,

por iniciativa propia muchos de los compositores e intérpretes se asumen como empresarios para suplir la ausencia en la industria discográfica nacional. Estos músicos gestionan sus propios proyectos discográficos y han encontrado, así sea con dificultades, sus propios canales de circulación. Eso ha permitido consolidar un público, recuperar un patrimonio y que también la música nacional tenga una vida muy activa dentro del ámbito cultural nacional.

Otros sectores afirman que la música andina colombiana se quedó en “la misma cosa”. Sin embargo, en los escenarios de los festivales de música tradicional colombiana se pueden observar cambios. Un mito, ligado a lo anterior, es la creencia común de considerar que la música tradicional colombiana es para los “abuelos”; sin embargo entre el público de los festivales la presencia de gente joven es significativa. Acerca del tema, Orlando Serrano relata lo siguiente: “En alguna ocasión con el maestro Octavio Marulanda Morales hicimos un cálculo de los participantes en uno de los festivales ‘Mono Nuñez’. Subieron al escenario unos mil intérpretes de música colombiana y percibimos que la edad promedio era de 22 años. Concluimos que los que estaban haciendo música colombiana eran los jóvenes colombianos, entonces no hay que mirar las cosas con ojos tristes”.¹⁵

¹² Entrevista con Luis Carlos Villamizar. Ibidem

¹³ Entrevista con Serrano. Ibidem.

¹⁴ Entre algunos de los Festivales están los siguientes: El festival de Cotrafa en Bello, Antioquia; el festival de la guabina en Velez, Santander; el festival de Aguadas, en Caldas; El Mono Nuñez en Ginebra, Valle; el festival del pasillo Luis Carlos Gonzalez, el festival Luis A Calvo en Bucaramanga, Santander; el festival de duetos Hermanos Martínez en Floridablanca, Santander; el festivalito Ruitoqueño en Ruitoque; el festival Petronio Alvarez en Cali, Valle; el festival de la canción criolla en Villavicencio, Meta; el festival nacional de música colombiana en Ibagué, Tolima; El festival universitario en Vélez, Santander; el festival de Jóvenes intérpretes en Bucaramanga, Santander.

¹⁵ Entrevista con Serrano. Ibidem.

Otra razón del desconocimiento del movimiento sucedido en este campo es la comercialización de las casas disqueras y de la radio comercial que impide que los colombianos masivamente tengan la oportunidad de conocer los aires renovados de la música colombiana. De ahí que los propios compositores e intérpretes por su propia iniciativa se conviertan en empresarios para suplir la ausencia de una discografía folclórica regional en la industria musical colombiana. Estos músicos desarrollan sus propios proyectos y han encontrado, con todo y dificultades, sus propios canales de circulación. Eso ha permitido consolidar un público, recuperar un patrimonio y que también la música nacional tenga una vida muy activa dentro del ámbito cultural nacional.

Sea la posición que sea frente a la música tradicional de la región andina, no se puede desconocer que la música es algo vivo y que como expresión cultural es una realidad dinámica. Todavía subsiste en el medio una concepción estática de la música tradicional colombiana, que pretende convertirla en una pieza de museo, en una expresión que se debe preservar al margen de toda transformación social.

Para esta última, las transformaciones en la música tradicional colombiana representan un reto a la creatividad y una manera como las culturas locales y regionales están creando modelos propios para insertar sus expresiones musicales en las industrias culturales y así asegurar su circulación. Cualquiera que sea la razón, la realidad de la música folclórica de la región andina muestra que se han efectuado adecuaciones de diverso orden, de manera tal que las generaciones actuales se sientan identificadas y representadas.

EL PANORAMA DE LA RADIODIFUSIÓN EN COLOMBIA

La radio colombiana difunde programas informativos y periodísticos incluyendo noticias, editoriales y comentarios; programas deportivos, programas educativos y culturales; programas religiosos y programas de entretenimiento, dentro de los cuales se pueden ubicar los programas musicales. De todas maneras, con tanta diversidad, la música es la expresión que tiene mayor presencia en la radio. Ocupa, excepto en las emisoras cristianas, donde el protagonismo lo tienen los programas de contenido, la mayor parte de la programación. Sea en el día o en la noche, las franjas están llenas de música de diversos géneros y ritmos, dirigidos hacia públicos segmentados igualmente diversos.

En las emisoras de FM y de AM las franjas musicales son diversas: música tradicional colombiana, música folclórica, rock. Existen emisoras especializadas en un género musical, pero otras optan por tener un abanico de posibilidades.

Lo que se percibe en las emisoras comerciales es que la música tradicional colombiana de la región andina, aunque la ley lo exige, casi no aparece en las programaciones o tiene espacios reducidos. Cuando aparece, generalmente es utilizada como acompañante de programas referidos a mitos y leyendas de la región o es colocada en horarios nocturnos que coinciden con el momento de emisión de los noticieros televisivos o de las telenovelas de alto rating en el país. Es común que la música tradicional andina sea programada para las primeras horas de la mañana (4 a 5 a.m), horario dirigido para las audiencias campesinas (los famosos “amaneceres campesinos”) presentes en muchas emisoras asumiéndose que los campesinos constituyen un bloque homogéneo, no diferenciado para efectos de gustos, edades, o actividades; o que no son considerados como los grupos objetivos de la emisora. El argumento es que la música tradicional colombiana es ajena a la cotidianidad actual, no responde a la dinámica de las urbes y no es de preferencia de las mayorías de las personas que viven en las ciudades y que tiene otros gustos e intereses.¹⁶

Sin embargo es pertinente reconocer, que la radio tiene una fuerza muy grande: es escuchada por grandes segmentos de la población y representa la oportunidad masiva para divulgar la música tradicional andina colombiana. Se afirma que los mexicanos sí supieron exportar su música, pero como dice Luis Carlos Villamizar, lo que sucedió fue que ellos supieron posicionarla muy bien primero en su país. Pensando en términos de estrategia comunicativa para divulgar este género musical, es importante reconocer que si no se le da a la audiencia la oportunidad de escuchar música folclórica, nunca se van a abrir los espacios ni romper el círculo vicioso de la ausencia de este género musical en la radio. Para Luis Carlos Villamizar si la música tradicional colombiana fuera divulgada en la radio, posiblemente las audiencias aprenderían a disfrutar este tipo de música: “Aprendimos a querer la música tradicional colombiana andina de tanto escucharla”.¹⁷

¹⁶ Jeanine El'Gazi. “Las radios comunitarias en Colombia: espacios de nueva producción cultural. En: Encuentro para la promoción y difusión del patrimonio folclórico de los países andinos. Cartagena de Indias, octubre de 2000. Bogotá: SECAB, 2002. Pg.277.

¹⁷ Entrevista con Luis Carlos Villamizar. Ibidem

LAS RADIOS CULTURALES, GRANDES DIFUSORAS DE LA MÚSICA TRADICIONAL COLOMBIANA DE LA REGIÓN ANDINA

Una mirada a “vuelo de pájaro” a las diversas parrillas de programación de las emisoras colombianas, permite percibir que en las emisoras donde se difunde con mayor porcentaje la música tradicional colombiana de la región andina son las culturales. En la radio colombiana por ley todo tipo de emisoras debe tener un porcentaje en su programación para la difusión de esta expresión musical. Sin embargo, son las emisoras culturales (universitarias o estatales) las que mejor cumplen esta exigencia. También en las radios comunitarias se acostumbra a destinar un porcentaje de la programación para irradiar este género musical.

La radio cultural, como espacio preferencial para la difusión de la música tradicional andina, se constituye en un escenario ideal para analizar las transformaciones y los nuevos posicionamientos sucedidos en esta expresión cultural. Con sus programas de divulgación cultural, es mirada por algunos como el instrumento que “salvaguarda” la tradición. Para otros constituye un espacio que refleja diversas propuestas en el campo de la música tradicional andina y es lugar de convergencia de múltiples tiempos y escenarios culturales, que perfilan la emergencia de otro tipo de entorno social.

La Emisora Cultural Luis Carlos Galán Sarmiento¹⁸

Veamos a manera de ejemplo de divulgación musical el caso de la emisora cultural Luis Carlos Galán Sarmiento, ubicada en la ciudad de Bucaramanga. Esta radio hace parte del Instituto Municipal de Cultura, un ente adscrito a la Alcaldía local.

La emisora tiene diversos programas de música folclórica de todas las regiones del país, entre éstas de la región andina. La difusión se realiza a través de diversos programas entre los cuales se pueden mencionar “*Álbum Musical de Colombia*”, “*Concierto Colombiano*”, “*Tiples y Requintos de la Provincia de Vélez*”, e “*Instrumental Colombiano*”. Los dos primeros son transmitidos de lunes a viernes sumando cuatro horas de emisión musical diaria; los dos últimos se irradian una vez por semana, con una hora de emisión. Estos programas se transmiten en horarios considerados preferenciales y mejor ubicados, hecho que contrasta con los horarios destinados en otras emisoras locales de carácter comercial donde, como se dijo anteriormente, la música tradicional colombiana es ubicada en horarios de menor audiencia y con tiempos de emisión reducidos.

Dentro de los realizadores de programas musicales de esta emisora cultural, existen diversas opiniones a respecto de la música que se debería transmitir y de la cantidad de tiempo que se debería destinar a los diferentes géneros musicales. Incluso, dentro de los realizadores de programas de música tradicional colombiana andina se perciben comprensiones diferentes de este género musical y de la manera de realizar su divulgación: unos con una mirada más estática de la cultura; otros con una mirada más dinámica de la cultura y sus diversas manifestaciones.¹⁹

DIVULGACIÓN MUSICAL FOLCLÓRICA E INDUSTRIA DISCOGRÁFICA

Es una verdad conocida en el medio radiofónico que los directores artísticos de la industria musical, canalizan y deciden qué obras se graban y cuáles se promocionan en las emisoras. Los productores radiofónicos de la radio comercial e incluso de las radios culturales establecen en mayor o menor grado relación con los representantes de la industria discográfica, constituyéndose en los mayores difusores de la música y contribuyendo de manera voluntaria o involuntaria a sus ventas. Por exigencia de los representantes de las casas disqueras, en los espacios musicales de las radios se colocan una y otra vez los temas señalados con el ánimo de promover sus intérpretes y las canciones grabadas bajo sus sellos discográficos. De

¹⁸ La emisora toma el nombre del candidato presidencial Luis Carlos Galán Sarmiento, oriundo de esta ciudad, y que fue asesinado el día 18 de agosto de 1989. Era una figura pública de gran reconocimiento político, no sólo en el ámbito local sino nacional.

¹⁹ Percepciones recogidas en calidad de oyente asidua de los programas mencionados durante los años 2001 a 2003, como también a través de conversaciones informales con los realizadores de los programas mencionados en mi antigua condición de directora de la Emisora Cultural Luis Carlos Galán Sarmiento y como actual oyente.

esta manera se garantiza la divulgación constante de sus productos musicales, se inunda el mercado y se espera que sean adquiridos para así recuperar la inversión. De esta manera se estandarizan patrones de interpretación y se adoptan esquemas musicales que se vuelven repetitivos.

Veamos un ejemplo de cómo en nuestro país funciona la industria discográfica y las dificultades que representa producir y divulgar el trabajo musical si no se está involucrado en el complejo circuito de la industria de la música y el entretenimiento. Mientras un disco del “Festivalito Ruitoqueño” graba con sumo esfuerzo 500 a 1000 unidades que difícilmente son vendidas y que los realizadores terminan regalando; Shakira vende en media hora este mismo número de discos.²⁰

Otro ejemplo que ayuda a comprender la lógica de funcionamiento de la industria discográfica, es el tratamiento que ésta le da a la música. En su afán de vender, la industria fonográfica y discográfica presan productos de fácil consumo y venta. Es frecuente que las manifestaciones folclóricas conviertan en objetos comerciales pautados por el raiting. Este fenómeno ha ocurrido por ejemplo con el “vallenato”²¹, ritmo de amplio consumo nacional. Lo anterior señala que expresiones con raíces en el folclore popular se transforman en objetos de consumo que algunas veces mantienen lazos con las expresiones folclóricas “originales” y otras veces no. Con este ejemplo se puede ver que lo popular no necesariamente es sinónimo de folclórico. Se percibe que las propias casas disqueras construyen figuras y estrellas que, con excepciones, se desgastan en poco tiempo; es la lógica de la maquinaria.

Lo anterior muestra que la posibilidad de circulación masiva impone condiciones a los compositores e intérpretes. Por otra parte, exige cambios en los métodos de divulgación y de distribución como también concesiones con respecto a los derechos de autor y las regalías. Como afirma uno de los entrevistados, “una opción interesante para hacer circular cualquier trabajo musical, muy a pesar de la industria discográfica, es Internet; solamente cuesta lo que vale el CD o mini disc o el DVD para bajar la música”.²²

TRADICIÓN, CAMBIO CULTURAL Y GLOBALIZACIÓN EN LA MÚSICA TRADICIONAL DE LA REGIÓN ANDINA COLOMBIANA

El concepto de apropiación en la tradición

Comprender hoy el folclore y las diversas expresiones que este tiene, una de ellas la música folclórica, significa estudiar los procesos de apropiación social en los que se inserta, las transformaciones de los escenarios en que se produce y reproduce, y la influencia de la tecnología. De ahí la necesidad urgente de estudiar las relaciones que distintos sujetos establecen con la apropiación, sus usos, continuidades y rupturas. “La consideración de la tradición a partir de sus apropiaciones lleva a entenderla como un campo en disputa donde convergen sentidos dispares: los sentidos internos del grupo para sí mismo y de cara al exterior, el impacto del mercado, la presencia de los medios, la vertebración política, la mirada del turista y la patrimonialización de los agentes racionalizadores”²³.

²⁰ El “Festivalito Ruitoqueño se realiza anualmente desde 1991 en “La mesa de las tempestades”, lugar próximo a la ciudad de Bucaramanga. En mayo de 2003 tuvo su versión número XIII. Por sus características es único en el país, pues no se trata de un concurso sino de un festival para que niños y adultos muestren la música que producen e interpretan. Durante tres días continuos se presentan 25 grupos por día, para un total aproximado de 75 grupos. Asisten alrededor de 1000 personas cada día. La organización del Festival ha editado ocho CD’s con temas presentados en el festivalito. Este evento es semejante al que se realiza en Casquín, en la Argentina. Información Ofrecida por Puno Ardila, uno de los organizadores del festivalito.

²¹ Ritmo característico de la región sabanera del norte de Colombia. Tiene aportes de la cultura indígena, africana y europea. La interpretación clásica se realiza con guacharaca, acordeón y caja; sin embargo, en los primordios se ejecutaba con guitarra. Actualmente se han introducido instrumentos electrónicos para su interpretación.

²² Luis Carlos Villamizar. *Ibidem*.

²³ Francisco Cruces. *Inventiones, revitalizaciones y folclorismos. Consideraciones sobre algunas apropiaciones de la tradición. En Memorias III Encuentro para la promoción y difusión del patrimonio folclórico de los países andinos. Granada, España, octubre 14 a 19 de 2002. Página 353.*

‘Apropiarse de algo’ según explica Francisco Cruces, tiene varios significados:²⁴

- Comprometer una identidad.
- Entrar en un espacio de distinciones – un espacio competitivo de luchas por la definición de lo legítimo.
- Conlleva la dimensión performativa de representar un papel en situación cooperativa de intercambio con otros.

El autor llama la atención sobre el sentido sociocultural de la apropiación, señalando que éste es más amplio que lo meramente jurídico referido al tener derechos sobre algo. *Se refiere al fenómeno de que todo producto cultural va ligado al conjunto de prácticas sociales, a los sujetos que la ejercen y a los vínculos que por su medio mantienen unos con otros.*²⁵

En esta medida, los términos identidad, distinción y co-presencia, según Francisco Cruces, invitan a repensar el concepto de lo tradicional “comprenderlo como el resultado de una diversidad de apropiaciones por parte de múltiples sujetos sociales, con variados intereses, identidades y representaciones de sí mismos y de la situación”.²⁶

De las ideas anteriores se puede deducir que el propio concepto de música tradicional colombiana y sus diversas expresiones musicales son susceptibles de ser revisados. Las percepciones sobre la *apropiación* permiten comprender las disputas que surgen entre los que se aferran a la manera tradicional de componer e interpretar la música de la región andina y los que aceptan la introducción de transformaciones significativas, no sólo en las letras de sus canciones sino en sus armonías e instrumentos para la interpretación.

Es evidente que la Colombia rural y urbana de los años 30’s, 40’s y 50’s es diferente de la Colombia rural y urbana de los años 80’s y 90’s. Si se está de acuerdo en que todo tema musical va ligado a prácticas sociales y responde a contextos específicos; se asume que hay una interacción entre éstos y la creación musical de los realizadores.

No se puede pensar que hay una única manera de apropiación de la música tradicional de la región andina, sino que son múltiples las maneras de aproximarse a esta expresión. Vale la pena señalar que toda apropiación es siempre una actualización y puede ser considerada como una adaptación al horizonte de lo contemporáneo.

Globalización

Según afirma Daniel Mato,²⁷ hay dos formas de representar la idea de la globalización: o es señalada como culpable de todos los problemas demonizándola, o aparece como la panacea que los resolverá. Las dos perspectivas comparten el error de convertirla en fetiche; o sea, “representan la globalización como si se tratara de una fuerza superhumana que actuara independiente de las prácticas de los actores sociales. Por eso no se detienen a analizar cómo participan diversos actores en la producción de formas de globalización”.²⁸ Algunos, continúa Mato, atribuyen la existencia de la globalización a los factores exclusivamente financieros o tecnológicos, e invocan en abstracto a las “fuerzas del mercado y al poder de la tecnología” sin ver en esto la actuación humana. El autor señala también la presencia de una visión simplista que reduce el fenómeno y le resta complejidad:

“Se equipara globalización con liberación económica, como si la globalización fuera producto de la voluntad de un número reducido de gobernantes y tecnócratas. Como si la globalización fuera producto de mentes y acciones conspiradoras, que actuarían de manera autónoma, sin relación con procesos sociales más amplios, con gobiernos, empresas, grupos y partidos políticos, con grupos sociales, organizaciones no gubernamentales, intelectuales, productores y promotores de ideologías. Pero, frecuentemente, los que reducen la idea de la globalización a la globalización económica, la equiparan con su versión neoliberal y, finalmente, confunden globalización con neoliberalismo.”²⁹

²⁴ Cruces, *Ibidem*.

²⁵ Cruces. *Ibidem*. Pg. 354

²⁶ Cruces. *Ibidem*. Pg. 355

²⁷ Daniel Mato. “Procesos de la globalización, cultura y transformaciones sociales.” En: Encuentro para la promoción y difusión del patrimonio folclórico de los países andinos, realizado en Cartagena de Indias, octubre de 2000. Memorias. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2000. Pág. 3 y 4.

²⁸ Mato, *Ibidem*, pág. 5

²⁹ Mato, *Ibidem*.

El problema de las anteriores perspectivas es que no permiten mirar la globalización en toda su complejidad; es percibida como la causa de todo lo que sucede, sea bueno o malo. También por la inconsistencia de la forma de representarla pasa de ser considerada como una fuerza hacedora, a mirarse como un conjunto de fenómenos que suceden. O sea la globalización, de gran causa, se transforma en un conjunto de efectos, con el agravante de que solamente se ven algunos efectos. Por ejemplo, que la globalización trata de acuerdos económicos orientados por la idea de liberalización de capitales y comercio, pero sin analizar dichos capitales ni los que toman o cómo toman las decisiones que llevan a dichas políticas. En este discurso acerca de la globalización, los actores sociales no se ven y cuando son identificados siempre se los coloca en actitud conspirativa, dice Daniel Mato. El problema es que estas formas de imaginar la globalización, contradictorias en apariencia, llevan a ignorar las prácticas de los actores sociales lo que conduce a la parálisis; pues se considera a la globalización como un fenómeno suprahumano. O, llevan a los actores sociales a adherirse incondicionalmente a las reformas neoliberales. El otro extremo es cuando convoca a los actores a la oposición no sólo de las reformas neoliberales, sino también contra todo lo que sea extranjero, a buscar refugio en sí mismos y a aislarse.³⁰

En el anterior orden de ideas, el estudioso del tema, Orlando Serrano, llama la atención sobre la importancia de evitar la vieja contradicción vigente en las décadas de los años 60's y 70's, la época del auge del pensamiento marxista en América Latina cuando se cayó en la falsa contradicción entre las culturas nacionales y la cultura universal que llevó a aberraciones tan extremas como prohibir la música de Mozart o Beethoven por ser considerados músicos burgueses.³¹

Frente a la necesidad de ampliar la mirada de la llamada globalización, de analizar su complejidad, de identificar actores e interrelaciones, en especial las de tipo local-global; Daniel Mato formula las siguientes propuestas:

- En primer lugar, no hablar de globalización sino de procesos de globalización para dar cuenta de los numerosos procesos que resultan de las interrelaciones que establecen entre sí actores sociales a lo largo y ancho del mundo, que producen globalización, o sea, interconexiones complejas de alcance planetario. Los procesos, según señala Mato, no son solamente de carácter económico, sino que abarcan procesos sociales y culturales y las decisiones que se toman no provienen solamente de actores sociales globales, sino nacionales, regionales, municipales y locales. Detrás de toda decisión hay personas y organizaciones que deben ser analizadas para saber dónde y cómo actuar.³²
- Es necesario tener una visión integrada de lo cultural, lo político, lo económico, para poder analizar lo que está sucediendo. Solamente así es posible comprender las situaciones que suceden entre las industrias del entretenimiento (la de la música, la televisión, el cine, la radio, el vídeo, la producción de espectáculos, etc.) y los creadores, y entre éstos y su público.

“Necesitamos analizar los procesos sociales en que nos vemos envueltos, de tal manera que nos muestren esas relaciones, no desde la retórica general, sino de forma práctica y particular en cada proceso. Este tipo de análisis es el que permite que cada actor social desarrolle sus propias políticas, que orienten sus propias prácticas de manera informada.”³³

Globalización y música tradicional de la región andina colombiana

Es importante comprender que los fenómenos de comunicación no son unidireccionales, sino que se juegan en múltiples direcciones. En la expresión musical hay prácticas diferentes en las cuales participan numerosos actores sociales que están insertos en procesos sociales específicos. En los casos en los que se dan procesos de globalización musical, es útil reconocer que son resultado no sólo de una estrategia de mercado, sino también de una política gubernamental de las organizaciones culturales (sean de carácter público o privado), y de los propios grupos culturales populares.

Es pertinente que sean formuladas y ejecutadas políticas culturales, en particular políticas que respondan a las exigencias de estos tiempos globalizados. Que las transformaciones sucedidas no debiliten sino que fortalezcan la música tradicional colombiana de la región andina y la proyecten en los niveles locales, nacionales e internacionales.

El diálogo entre la cultura local y la cultura universal debe ser equilibrado, se requiere de un diálogo en el cual ambas esferas se legitimen y convivan. No es posible caer en una pretendida universalidad a partir de la negación de lo regional,

³⁰ Mato. *Ibidem*, pág. 6

³¹ Entrevista con Orlando Serrano. *Ibidem*.

³² Mato. *Ibidem*, pág. 7.

³³ Mato, pág. 9

y tampoco caer en el *chauvinismo* de excluir lo que no es expresión local y popular y cerrar las fronteras al mundo. Se hace necesario promover el diálogo entre las distintas culturales locales y la cultura universal. Todo lo que llamamos cultura universal no es otra cosa, como afirma Orlando Serrano, que la proyección de expresiones nacionales, regionales o locales. Lo que hace universal la música de Mozart es el lenguaje en el cual él la colocó. Se trata de abstraer las expresiones regionales de su ámbito circunscrito y colocarlas en formas susceptibles de ser recepcionadas universalmente. Sin embargo, el propio Serrano expresa cierta incorformidad debido a que cuando se cae en la ley de los mercados, las expresiones de lo local salen a competir con quien no tiene qué competir por un mercado. Cuando los productos culturales se refuncionalizan más allá del valor de uso y adquieren un valor de cambio, implica que sometan su propia autenticidad a las leyes del mercado. Cuando se cae en un mundo competitivo tan desigual a partir de la globalización, es cuando precisamente las culturas locales tienen que enfatizar sus fortalezas, éstas están dadas por lo que les pertenece de tal manera que sólo puede ser producido por ellas mismas (ser autoras).³⁴

En cualquier departamento, municipio o vereda del país se encuentran una serie de expresiones particulares de música, gastronomía, de cultura, de industria, que tienen posibilidades de circulación y que pueden ser proyectadas en lugar de competir con las leyes del mercado; se trata de generar nuevos productos. Orlando Serrano advierte que cuando se cae nuevamente en la lógica del mercado, es allí donde se comienzan a correr riesgos. La globalización es regida por las leyes de la competitividad y los países pobres son cada vez más pobres porque tienen menos opciones frente al macromercado internacional y pierden la opción de proteger sus recursos y sus economías.

El universo sin fronteras es con la música

Las interacciones de los lenguajes regionales generan nuevas manifestaciones y expresiones de segundos mestizajes. En Colombia hay diversos ejemplos: la interacción de la “rumba criolla” (propia de la región del altiplano) con el “merengue sabanero” (propio de la región sabanera) da por fruto la música “carranguera”. O la interacción de la región occidental de Venezuela que es frontera con Colombia y la música de la región de Norte de Santander que produce un “joropo abambucado” (mezcla de joropo y bambuco). Incluso, en la discografía venezolana hay “pasillos colombianos” como en la discografía colombiana hay “pasajes” y “joropos” considerados ritmos autóctonos de Venezuela, explica el investigador Orlando Serrano. “No hay que tener miedo de las interacciones de lenguajes y de expresiones. Esas interacciones son fecundas cuando se dejan fluir y resultan sin que nadie en particular las promueva, sin que nadie las premedite y las instale, surgen solas y eso es bueno”.³⁵ O como dice Néstor García Canclini: “Más importante que preocuparnos con lo que está dejando de existir, debemos preocuparnos con lo que está siendo reformateado”.³⁶

Un ejemplo de la historia musical del país ayuda a ilustrar la idea anterior. Pelón y Marín, compositores e intérpretes de música andina colombiana de los años 1920 aproximadamente, llevaron el género musical denominado “bambuco” a la provincia de Yucatán en México. Con el paso del tiempo, los mexicanos crearon el “Festival del Bambuco Yucateño”, para el cual siempre invitan a algún grupo colombiano exponente de este género. Lo anterior señala que el movimiento puede ser de doble vía y que las influencias musicales pueden ser mutuas.

PROPUESTAS GENERALES

Con respecto a las propuestas alrededor de la protección y proyección del folclore se reconoce que apuntan en varias direcciones: jurídicas, comunicacionales, tecnológicas, difusoras, educativas, etc. Por ejemplo, Jesús Prieto, desde el ámbito jurídico y normativo afirma que:

“El derecho debe proteger al folclore porque éste es una parte importante de la cultura, la parte más viva de la cultura. En la preservación de las culturas tradicionales nos estamos jugando el ‘*humus*’ en el que se desarrolla y

³⁴ Serrano, *ibidem*.

³⁵ Entrevista con Orlando Serrano. *Ibidem*.

³⁶ Citado por Cristina Schmidt. Guía de investigación para el VI Folkcom. Mimeo, 6 p.

crece la diversidad, y que da lugar a la multiplicidad de modos irrepetibles de ser humanos, como dice Levi Strauss”.³⁷

Hay un eje de reflexión importante y es que el patrimonio folclórico se presenta como “el pariente pobre” del patrimonio cultural. Como dice Jesús Prieto de Pedro, falta una acción política más decidida y técnicamente con mejores instrumentos que la conocida hasta ahora para su proyección. “(...), los escasos ejemplos de regulación del patrimonio folclórico se inclinan hacia una visión conservacionista que sólo atiende al estudio y al registro, al inventario del patrimonio, pero no a su recreación dinámica, no a su enriquecimiento”.³⁸

Continúa Prieto afirmando que es necesario avanzar más en la regulación jurídica de la protección de este patrimonio, mediante una acción legislativa ad-hoc, que tendría que atender los problemas específicos del patrimonio folclórico. En este caso, el autor habla de un patrimonio que, a diferencia de los otros patrimonios especiales (arqueológico, arquitectónico, archivístico, bibliográfico), es un patrimonio vivo, dinámico y de naturaleza compleja, en tanto comprende bienes inmateriales como son las actividades y conocimientos que carecen de existencia autónoma.

“Conservar, registrar, inventariar el patrimonio folclórico es indispensable para fijar la memoria de lo cultural, pero restringirse a conservarlo es ignorar su carácter vivo, es confinarlo al cementerio, es pretender dar una visión congelada de algo que es esencialmente dinámico. Aquello a lo que apelamos como estable, como lo que permanece, es precisamente lo que está sujeto al cambio continuo. Conservar el patrimonio material es necesario, pero no es suficiente; es necesario continuar enriqueciéndolo precisamente para que se conserve realmente como un patrimonio vivo, para que continúe su expresión vital”.³⁹

Estamos frente a la tarea urgente de elaborar leyes específicas de protección de las manifestaciones de la cultura tradicional, pero que sean leyes sintonizadas con una perspectiva dinámica de la cultura y con las características y condiciones de las sociedades actuales.

Isadora de Norden, directora de la “Corporación para la Promoción de la Cultura” en el III Encuentro para la promoción y difusión del patrimonio folclórico de los países andinos, que trató sobre la influencia y el legado español en las culturas tradicionales de los Andes Americanos, formuló una serie de propuestas que pueden ser extrapoladas para el tema que nos ocupa.⁴⁰

1. La necesidad de proponer políticas conjuntas que apoyen el patrimonio cultural inmaterial, la memoria e historia que genera identidad a los pueblos.
2. La necesidad de crear una plataforma virtual como espacio para la difusión y la comunicación entre los investigadores, gestores y creadores y las instituciones culturales.
3. La necesidad de vincular la educación, la cultura a través de la revisión de los textos escolares que hacen referencia al patrimonio inmaterial con el fin de incluir y mejorar los contenidos con aportes de expertos.
4. La necesidad de velar porque las legislaciones sobre patrimonio inmaterial se conviertan, en corto plazo, en políticas culturales, planes y programas que orienten la acción de los Estados.

Como dice Isadora Norden, todas las propuestas guardan relación con el deber de valorar la cultura popular (el patrimonio inmaterial de los pueblos), que es depositario de saberes y memorias expuestos permanentemente al olvido y al maltrato, de igual manera reflejan la necesidad de buscar mecanismos conjuntos de trabajo para salvaguardar, demostrando que este terreno es, probablemente, uno de los más fértiles con relación a los procesos culturales de integración. Posiblemente es en

³⁷ Jesús Prieto de Pedro. La protección jurídica del folclore. Influencia y legado español en las culturas tradicionales de los Andes Americanos. Memorias III Encuentro para la promoción y difusión del patrimonio folclórico de los países andinos. Granada, España. Octubre 14 a 19 de 2002. Pág. 344.

³⁸ Jesús Prieto de Pedro. Ibidem, pág. 349.

³⁹ Prieto. Ibidem, 350.

⁴⁰ Isadora de Norden. “A modo de presentación”. Memorias III Encuentro para la promoción y difusión del patrimonio folclórico en los países andinos. Granada, España, octubre 14 a 19 de 2002. Pg. 344.

la intersección dinámica y creativa, sin embargo no fácil ni simple entre procesos que apuntan desde el presente, unos al pasado u otros al futuro, que realmente emergen las identidades como negociaciones y como estrategias más o menos ricas de proyectarse al futuro.

Folclore y radio

Con respecto a las propuestas sobre la difusión a través de la radio de la música tradicional de la Región Andina, y los retos frente a los escenarios contemporáneos se presentan las siguientes ideas:

- Existe una larga tradición y presencia de la radio en la sociedad colombiana. El medio radial ha acompañado la historia antigua y reciente del país y ha mostrado lo que sucede en otros lugares del mundo; también ha proyectado la imagen nuestra al exterior. No se puede desconocer el aporte significativo de la radio en la divulgación de la música tradicional colombiana. Pero tampoco se pueden desconocer los riesgos que dicho acto representa para los actores y los productos de la música popular tradicional y que fueron señalados anteriormente. Pese a lo anterior, hay una necesidad real y creciente de optimizar la radio (no sólo cultural) para la difusión de la música.
- Se percibe al medio radiofónico como un escenario para observar las transformaciones de la música tradicional y para conocer los nuevos productos musicales que emergen en el contexto contemporáneo. Sin embargo, no es solamente responsabilidad de la radio esta tarea. El Estado, las organizaciones culturales, las organizaciones no gubernamentales, los grupos comunitarios, el medio académico, los animadores culturales y el conjunto de los medios de comunicación deben entender y asumir su responsabilidad en la promoción de las manifestaciones musicales y ofrecer espacios radiofónicos a los compositores, intérpretes y gestores de la música tradicional andina.
- La radio también es un espacio privilegiado para presentar las propuestas musicales de carácter local, aumentando las posibilidades para que los compositores e intérpretes puedan circular sus composiciones y sus temas musicales y dinamizar su capacidad de representarse a sí mismos y al entorno social. Además, la radio representa una posibilidad de expresarse no sólo desde y para lo local, sino también es un eje que articula los ámbitos, regionales, locales, nacionales e internacionales.

La mesa de trabajo “Folclore y medios de comunicación” participante del “*Encuentro para la promoción y difusión del patrimonio folclórico de los países andinos*”, refiriéndose a la generación de una política estatal impulsada por todos los sectores participantes en la producción cultural tradicional, señala que es necesario exigir a los medios de comunicación lo siguiente:⁴¹

- “Establecer un porcentaje de tiempo y espacio radial, televisivo u otro, destinado particularmente a la difusión y promoción del folclore y las prácticas culturales”.

En este orden de ideas es necesario, entonces, que el Estado exija el cumplimiento de la reglamentación radiofónica que exige para cualquier emisora, la difusión de un porcentaje X de música tradicional de la región andina. El cumplimiento de esta reglamentación debe ser supervisado no solamente en la emisoras comerciales, sino también en las comunitarias, en las católicas, en las de interés público y especialmente en las comerciales que son las que con mayor frecuencia violan dicha exigencia.

- “Que a través de estos espacios se permita el acceso de la información a un grupo numeroso y significativo de la población, que trascienda los actuales públicos entre los que están folcloristas, creadores y académicos. Para este fin, se deben utilizar las franjas y canales con buenos niveles de audiencia y fácil acceso por parte de la población en general”.

En las primeras páginas de este texto se señaló que, en general, en las radios (especialmente las comerciales), los programas de música tradicional andina suelen ser colocados o en las primeras horas de la mañana o en las últimas horas de la noche. Dicha situación dificulta el acceso de un amplio segmento de la población a este tipo de música como también señala que

⁴¹ Varios autores. “Folclore y medios de comunicación. Mesa de trabajo 5. Encuentro para la promoción y difusión del patrimonio folclórico de los países andinos. Pg. 291.

para algunas radios este tipo de música es el “patico feo” y no merece ser colocada en los horarios considerados nobles, de gran sintonía.

- “Que los programas ubicados en esos espacios se constituyan en instrumentos de formación sobre las prácticas y actores de las culturas populares y tradicionales, de modo que se impulse un conocimiento más profundo y se genere respeto y tolerancia; así como la desaparición de estereotipos excluyentes de estos sectores y sus prácticas promoviendo a su vez conceptos fundamentales como la identidad, nacionalidad y multiculturalidad”.

La radio puede cumplir un papel fundamental para que las audiencias conozcan no sólo los temas musicales y los intérpretes, sino también las condiciones en que la creación musical es realizada, la vida de los compositores, su visión de mundo, su vida cotidiana, el origen de la inspiración, las dificultades por las que atraviesan, las influencias que reciben, etc..., ya que la producción de un tema musical abarca una serie de procesos y condiciones sociales que explican su construcción.

La radio puede ser un espacio de expresión de identidad y creación cultural. Se convierte en una oportunidad no para ser “representados” si no para presentarse y hablar con voces propias y poder manifestar intereses y proyectos frente a los otros. En este sentido la radio puede ser un escenario donde formas nuevas de expresión y formas antiguas se den cita teniendo en cuenta la realidad y las exigencias de los contextos contemporáneos.⁴² Estos contextos aluden al hecho de que “las audiencias de estas emisoras están inmersas en la actualidad, en circuitos y redes de medios y contactos influenciados por las industrias culturales hegemónicas de televisión, la industria de los discos, las radios comerciales, etc. Sus gustos e intereses están en gran parte configurados e interactuando con estas propuestas. Las emisoras, a su vez, responden o interpretan en sus programaciones los gustos de estas audiencias.⁴³

Lo anterior muestra la necesidad de romper el aislamiento cultural, pero también alerta contra las perversiones de las industrias culturales y del entretenimiento que empujan al público al consumo de determinados productos culturales. e ahí la importancia de la formación de las audiencias para el *consumo cultural con sentido* y la formulación, aplicación y control de políticas de comunicación referidas a este fenómeno. Desde esta perspectiva es viable que la radio abra espacios para los creadores culturales y que estos espacios estén imbuidos de un espíritu pedagógico y social que contribuya a la construcción de ciudadanía, el respeto por las diferencias y a la creación de un entorno justo y armónico para la convivencia.

⁴² Jeannine El' Gazzi. Ibidem, pg. 276.

⁴³ El' Gazzi, Ibidem, pg. 277.