

De lo popular a lo contemporáneo en la música de la Medellín actual.

Por: José Gallardo Arbeláez

Compositor, docente, investigador independiente.

Introducción.

Históricamente, la música fue una construcción que era interpretada en su tiempo. Dicho proceso de producción: composición, montaje, interpretación o *performance*, se fundamentaba en los inexistentes medios de almacenamiento, fijación sonora y reproducción. La música era hecha para ser interpretada en las salas de concierto, la calle, la fiesta, más no pensada para ser publicada, registrada y luego re-interpretada. Esta postura cambia por un compositor en el siglo XIX, Felix Mendelssohn, el cual re-descubre¹ el material de Juan Sebastián Bach, que hasta el momento solo era digamos “popular” entre músicos, y sugiere la re-interpretación de dichas obras escritas en el período barroco (1600-1750), permitiendo que la obra de Bach tenga una mayor trascendencia entre legos. Esto significa que hasta ese momento, música contemporánea era igual a música popular, o mejor dicho, esa diferenciación no tenía mucho sentido, ya que lo que se escuchaba era justo lo que se hacía en la época.

Ahora bien, mi intención con este ensayo crítico no es la de establecer las diferencias históricas de lo que comúnmente llamamos música contemporánea y música popular, la intención fundamental de este escrito es tratar de dilucidar cuál es la relación entre estos dos términos, su definición, incidencia e importancia en la programación cultural de Medellín, las escuelas de música y las políticas públicas de dicha ciudad, en el curso de los últimos años, tratando de poner en discusión, conversación o contrapunto algunos referentes de orden estético, los actores presentes (espacios de conciertos, músicos, festivales, encuentros, públicos, tiendas de discos) y programas públicos de formación.

Espacio de definición.

¿Qué es la música popular? Si le preguntamos a cualquier persona en la calle nos podríamos llevar un par de buenas definiciones, algunos dirán que es un género dedicado a las canciones de despecho, el consumo de aguardiente y los tablados populares, incluso te podrían dar nombres de artistas del género; otros mencionarán que es lo de consumo masivo, tal y como pasa con las hamburguesas de *Mc.donalds*, otros tal vez podrán sugerir que es todo lo que tenga una incidencia en la cultura, un concepto cercano al término *pop*. En su contraposición muchos podrán

¹ <http://www.elmundo.es/cultura/musica/2017/08/09/5989eef3e5fdea4f638b4582.html> recuperado el 3 de octubre de 2018

definir la música popular como lo que no es música clásica, pocos dirán que es un fenómeno contemporáneo o que tiene relación con lo que algunos definen como música urbana. Ahora bien, el término música contemporánea no es tan popular en la calle, incluso en la academia aún no definen la manera de llamar a la música que se hace en nuestro tiempo actual y se enseña en la misma. Música contemporánea y música popular tranquilamente conviven una enfrente de otra, incluso una desconociendo a la otra en nuestra ciudad (Medellín) y esto es fácil, pues las dinámicas sociales no cuestionan qué pasa de uno u otro lado. Ahora bien, el problema de que se desconozcan es que tal vez nunca fueron presentadas, o simplemente fueron separadas al nacer (como definición) y nunca más coincidieron en espacios de conversación común como: el acto musical en vivo.

Entonces, para establecer un punto de partida, definiremos la música popular como aquella que establece un vínculo con su público a través de materiales que llegan directamente a ellos, resuenan, mantienen una retroalimentación, hacen mella, varios de sus materiales vienen de elementos folclóricos, de la re-interpretación del mismo, de fórmulas musicales de consumo masivo, de géneros musicales (estructuras musicales clasificadas y diferenciadas por el comercio musical) y se ubican en un contexto actual, sobre todo a nivel de reproducción y consumo. Por música contemporánea, podemos entender la que toma materiales musicales enfocados en la tradición académica de vanguardia, particularmente las que surgen en la llamada segunda escuela vienesa², las vanguardias sonoras como la música concreta³, electrónica⁴ y electroacústica⁵, y sus consecuencias durante el siglo XX y XXI hasta la actualidad, su consumo no suele ser masivo aunque utiliza los mismos medios de reproductibilidad.

En Medellín ¿cómo podemos definir dichas músicas? ¿Aplican dichas definiciones?

² Apelativo con que se nombró los procesos que generaron Arnold Schönberg y sus dos discípulos Anton Webern y Alban Berg, donde se estableció el atonalismo y dodecafonismo, para posteriormente dar paso a las bases del serialismo

³ la música concreta, fue creada por Pierre Schaeffer (1910-1995) y Pierre Henry (1927), que desde 1943 venían realizando una serie de experimentos sonoros en las instalaciones de Radio Francia con un grupo de arte radiofónico al que denominaron Club d'essai. De estas primeras experiencias surgirá el G.R.M, Groupes de Recherches Musicales [Grupo de investigaciones musicales], cuyos resultados quedaron condensados en el texto titulado El tratado de los objetos musicales, publicado por Schaeffer en 1966. Tanto el G.R.M como el texto surgen de un análisis concienzudo de lo que denominaron los objetos sonoros.

⁴ La música electrónica es la realizada con cualquier transductor eléctrico. Se dice que las primeras piezas de música electrónica eran las grabaciones realizadas en cinta magnetofónica por los músicos concretos, pero es válido aclarar que la búsqueda de la música electrónica (particularmente la realizada en Radio Colonia, fundado después de la Segunda Guerra Mundial) estaba enfocada en la creación de un nuevo panorama sonoro. Los primeros instrumentos que utilizaron para generar dicha música fueron generadores de ruido blanco, osciladores, filtros y sintetizadores.

⁵ La música electroacústica es aquella en la que se expresan libremente la música concreta y la música electrónica. Su tradición se desprende en principio de las escuelas de música concreta francesa y la música electrónica alemana, particularmente los avances realizados en Radio Colonia.

Históricamente las músicas populares en el siglo XX fueron principalmente rechazadas en los conservatorios y escuelas de la ciudad, dicho fenómeno sucedía principalmente por dos motivos:

1. La falsa creencia de que dichas músicas no eran dignas del conservatorio, al guardar una relación con las músicas folclóricas.
2. La gran mayoría de los profesores de dichos conservatorios eran de origen europeo y restringir el repertorio musical a solo la música de la práctica común occidental⁶.

Ambos puntos de vista han sido desmentidos con el tiempo en el ámbito académico, tanto así que en 2018 se logra estrenar el primer posgrado en la ciudad enfocado a los estudios [latinoamericanos y del caribe en la Universidad de Antioquia](#), es más, dicho contexto cerrado no es el que se evidencia en el público general que asistía al encuentro con las músicas populares en donde sucediese: el bar, el cafetín, la sala de la casa, la retreta en el parque de Bolívar o Berrío, para luego escucharlo en la radio o donde se quisiese; contrario a esto, el repertorio contemporáneo apenas está siendo explorado por algunos músicos de la ciudad (incluyendo los mismos creadores o compositores de estas músicas) tratando de actualizar el lenguaje que solemos escuchar en las salas de concierto, el cual se ha quedado principalmente en el clasicismo y romanticismo.

Del para qué estético.

Como mencioné en la introducción, las músicas populares suelen ser las mismas⁷ músicas contemporáneas hasta el siglo XIX, pues básicamente su lenguaje y construcción viene siendo el mismo, no es sino hasta el siglo XX cuando se rompe dicha postura a nivel hermenéutico, es decir, los materiales con que se componían cambian completamente, dando otra perspectiva al *para qué*⁸ y el *cómo estético*⁹: lo

⁶ Periodo histórico comprendido entre 1600 y 1900, donde se estableció el uso de la tonalidad y temperamento como modelo primordial en la composición e interpretación musical

⁷<https://www.uv.mx/prensa/cultura/la-musica-clasica-y-la-popular-no-son-antagonicas-ruben-lopez-cano/>

⁸ Para profundizar sobre esto, recomiendo Adorno en su teoría estética: *ahora el arte venda sus ojos con una ingenuidad al cuadrado al haberse vuelto incierto el para-qué estético. Ya no se sabe si el arte sin más es posible; si ha socavado y aun perdido sus propios presupuestos tras la plena emancipación. La pregunta sobre lo que el arte fue en otro tiempo se vuelve punzante. Las obras de arte se salen del mundo empírico y crean otro mundo con esencia propia y contrapuesto al primero, como si este nuevo mundo tuviera consistencia ontológica.* (Adorno 1970:2)

⁹ Aquí es necesario hacer un breve paréntesis para definir el término dispositivo. La postura teórica está tomada de Giorgio Agamben y su texto *¿Qué es un dispositivo?*: «Ciertamente, el término, tanto el empleo común como el foucaultiano, parece referir a la disposición de una serie de prácticas y de mecanismos (conjuntamente lingüísticos y no lingüísticos, jurídicos, técnicos y militares) con el objetivo de hacer frente a una urgencia y de conseguir un efecto». (Agamben 12/10/05:3). La relación entre la composición de música concreta y el término dispositivo está en que la música concreta es en principio la disposición de ciertas prácticas con un mecanismo en particular: el sonido

que hasta el momento se entendía para toda la humanidad como música, se nombra de otra manera, y de allí que se empiecen a modificar el significado/significante de lo que hasta el momento conocíamos como música. Allí tal vez radica una de las grandes diferencias, si bien ambas músicas conviven en el mismo tiempo, es decir ambas son una representación de lo contemporáneo, las músicas de origen académico contemporáneo, en el siglo XX lograron un alejamiento de lo que hasta el momento se conocía como música, creando una nueva representación, rompiendo con lo que tradicionalmente permitía nombrarse música, esta nueva definición es: «If this word music is sacred and reserved for eighteenth -and nineteenth- century instruments, we can substitute a more meaningful term: organization of sound» (Cage 1973:3) «Si esta palabra música es sagrada y reservada para los instrumentos de los siglos dieciocho y diecinueve, nosotros podemos sustituirla por un término mejor y más significativo: organización de sonido».

Ahora bien, dicha organización de sonido rompe con el contexto en el que se ubica, teniendo como consecuencia un alejamiento con el territorio, la memoria, la traza o como menciona Deleuze y Guattari el ritornelo:

“En un sentido general, se denomina ritornelo a todo conjunto de materias de expresión que traza un territorio, y que se desarrolla en motivos territoriales, en paisajes territoriales (hay ritornelos motrices, gestuales, ópticos, etc.). En un sentido restringido, se habla de ritornelo cuando el agenciamiento es sonoro o está “dominado” por el sonido —pero, ¿por qué ese aparente privilegio?” (Deleuze-Guattari 2002: 328, 329)

Este agenciamiento sonoro corresponde a todo lo que suena en el territorio, que podemos nombrar en tres campos según Bernie Krause¹⁰: la geofonia (los sonidos de la tierra, sin presencia animal o humana), la biofonia (los sonidos generados por los animales) y la antropofonia (los sonidos generados por los hombres, la gran mayoría son desorganizados y que solemos llamar ruido y los organizados que nombramos como música). Romper con dicho agenciamiento se logra de diversas maneras, desde una perspectiva sería des-popularizar la música, ya mencionamos que con la segunda escuela vienesa se quiebra el concepto de tonalidad y

grabado y su máquina, el gramófono, del que se derivan otra gran cantidad de mecanismos. La pieza final o composición terminada se dispone en otro dispositivo llamado cinta magnetofónica (para nuestra época actual, utilizar el término cinta es un romanticismo, pues sabemos que existen diferentes formatos digitales de grabación en los que se puede disponer de la misma manera la obra; las cintas magnetofónicas son casi que un lujo inexistente en un estudio de composición electroacústica). Esta «cinta» no tiene en sí misma una función lingüística, aunque tal vez podría tenerla, todo depende del contexto en que se mire; es decir, la herramienta se vuelve dispositivo cuando expresa en sí misma un deseo estético. No es lo mismo utilizar una cinta magnetofónica para grabar un discurso de un mandatario que utilizar este discurso, manipularlo y crear una pieza sonora.

¹⁰ <https://youtu.be/uTbA-mxo858> recuperado el 3 de octubre de 2018

temperamento, el cual podría ser pensado visualmente como el figurativismo en la representación, otra de las maneras como se logra dicho alejamiento es a partir de la modificación en el uso de timbres musicales conocidos. El campo musical del conocimiento que se enfoca en el estudio de este material se le conoce como orquestación o instrumentación, a esto apuntan Deleuze y Guattari lo siguiente:

“La instrumentación, la orquestación están llenas de devenires- animales, devenires-pájaro en primer lugar, pero también otros muchos. Los chapoteos, los vagidos, las estridencias moleculares están presentes desde el principio, incluso si la evolución instrumental, unida a otros factores, les da hoy en día cada vez mayor importancia, como el valor de un nuevo umbral desde el punto de vista de un contenido específicamente musical: la molécula sonora, las relaciones de velocidad y de lentitud entre partículas. Los devenires-animales se lanzan a devenires moleculares. En ese caso, se plantean todo tipo de problemas” (Deleuze & Guattari 2002: 274,275)

Por último, una tercera manera es la de modificar los dispositivos técnicos, como pasa con las músicas electrónicas.

A su vez, uno de los timbres que logra mayor agenciamiento con el territorio y su público es la voz humana. Las músicas contemporáneas en su *para-qué* estético reclaman la voz como medio sonoro propio, alejado de la lírica y poesía, dándole una licencia más enfocada al timbre como posibilidad sonora que como ritornello musical. Esta postura en sí misma, es un problema estético que deviene político: el hacer musical ya no se define como una práctica que trata de involucrar a un todo, sino más bien satisfacer un pensamiento hedonista del arte, buscando representar una postura ante el todo, *uno-muchedumbre* en palabras de Deleuze & Guattari, *“el pueblo debe individuarse, no según las personas sino según los afectos que simultánea y sucesivamente experimentan”* (Deleuze & Guattari 2002: 345)

Un ejemplo de esto lo encontramos en las músicas de principios del siglo XX, particularmente en Claude Debussy, Arnold Schönber, Alban Berg, Anton Webern, Erik Satie, para posteriormente dilucidar en Karlheinz Stockhausen y Luciano Berio.

Claude Debussy (1862-1918), buscaba aprovechar la riqueza tímbrica de los instrumentos musicales de su época probando nuevas combinaciones instrumentales y en especial implementando músicas lejanas, como es el caso de la música de gamelán¹¹. El impresionismo fue el término acuñado por la musicología

¹¹ El gamelán es una orquesta que procede de Bali, compuesta principalmente por instrumentos de percusión: timbales de bronce, gongs de bronce, xilófonos de bambú, tambores, platillos. También lo componen instrumentos de cuerda y de viento como flautas de madera. La afinación de cada

histórica para tratar de referenciar el estilo de la obra de Debussy. La intención era relacionar la obra de Debussy con la pintura impresionista. La pintura impresionista, al igual que la música de Debussy, debe ser vista/escuchada desde muchos y diversos puntos: no se ve igual una pintura de Monet al acercarse y sumergirse junto a uno de sus nenúfares, que lo que se siente y percibe cuando se observa a unos cuantos metros de distancia. Lo mismo sucede al sumergirse en [La Mer](#) (La mar, 1905) de Debussy, donde el contrapunto, las armonías expandidas, las implementaciones en el campo de la orquestación, las nuevas combinaciones tímbricas sugieren una experiencia en la que se debe escuchar atentamente mientras se produce un alejamiento temporal y espacial, fruto de la música. En *La Mer*, compuesta para orquesta en 1905, los elementos superficiales de la música, su textura, color y matices dinámicos asumen una importancia desconocida hasta entonces. Un aspecto relacionado con el sonido en sí mismo, que nos recuerda la definición de música propuesta por John Cage (1912-1944) organización del sonido. En el movimiento titulado [Jeux de Vagues](#) (Juego de olas), encontramos una sonoridad estática que es variada por delicadas gradaciones dinámicas emparejadas con arpeggios intermitentes; tanto el nombre de la obra como su contenido sugieren un «ritornello molecularizado» (Deleauze-Guattari 2002:350). El mar, el viento o el cosmos son ritornellos molecularizados, lugares de constante regreso y vuelta que tocan a todos y cada uno de nosotros; del mismo modo, el oído en sí mismo es un ritornello.

¿Qué de este *para qué* estético podemos encontrar en las músicas populares?

Primero, las intenciones estéticas de la música popular no buscan quebrar el agenciamiento, por el contrario, utilizan los materiales musicales que fueron implementados hasta final de la práctica común (1900), incluso en las músicas populares del siglo XX notamos dicha posición ante la construcción del discurso, si bien pueden implementar los mismos dispositivos musicales presentes en otras músicas del siglo XX, la perspectiva ontológica de dicha música no es la de crear un universo paralelo sin posibilidad de retorno, pues su intención final es la de lograr una potencialidad creativa a través de su público, la cual se evidencia en actos como: provocar el baile, provocar que el público reconozca sus melodías, armonías y ritmos, lograr un cierto nivel de retroalimentación con el espectador. Para evidenciar esto, traeré a colación una breve reseña sobre uno de los grupos insignias de la ciudad de Medellín y sus más reciente publicación discográfica, Gordo's Project:

gamelán es diferente, lo que evita que se puedan intercambiar los instrumentos de un gamelán con otro y dista mucho del sistema temperado occidental.

Parias

Gordo's Project

No se puede confundir una cosa con la otra: tradición con aburrición, cómico con trivial, baile con fórmula, influencia con afluencia; es labor del músico ahondar en el discurso en el que trabaja, sea música de baile (inteligente o no), relacionarse de primera mano con la instrumentación, no confiar plenamente en los que arreglan, pues muchas veces nada estaba dañado y mucho menos, pensar que el tiempo decanta dicho discurso. Este es el caso del "nuevo" disco de Gordos Project, titulado Parias, una serie de canciones que se han ido armado, desarmado y tocado hasta la eternidad durante los últimos 6 o 7 años, una colcha de retazos que no acoge mucho, sino que más bien hace las veces de un collage musical o mejor aún un "popurri", el cual pasa por sus influencias directas: la cumbia, el porro y el chucu chucu; quedándose por mucho tiempo en el ejercicio que plantearon los creadores de este último, hace ya varios años: tratar de agregar un par de influencias lejanas (rock, jazz, música del caribe antillano) a una música ya implantada en la cultura colombiana, su majestad la cumbia.

Ahora bien, que la música no plantee mucho riesgo para el oyente o danzante no es un problema, de hecho casi toda la música que tiene circulación y que solemos llamar comercial, no tiene mucho de esto; pero lo que sí es problemático es que dicho producto no tenga la respuesta tan anhelada y buscada en su creciente público, ¿a qué se puede deber esto? La música está muy bien interpretada, los ritmos son claros, las letras son un poco inocentes y tratan de hacer buen uso del lenguaje en función de lograr una respuesta cómica en el oyente, el nombre de la agrupación tal vez no es pegajoso pero funciona (atrae toda la atención al líder del grupo, José Villa). Tal vez la respuesta a esta pregunta es que la banda subestima su público, pues piensan que es parecido a ellos y en esto se pueden equivocar fuertemente; si observamos lo que pasa con las orquesta de baile en Colombia que se han sostenido por décadas, notamos un patrón parecido a Gordos Project, tocan habitualmente las mismas canciones durante mucho tiempo, poco graban, pero y en esto se diferencian a los intérpretes de Parias, no luchan con la tradición tratando de hacer una nueva tradición. Lo peor que podría pasar es que te comparen con un imitador de Puerto Candelaria o Monsieur Periné pero sin tener el éxito que ellos tienen, quedándote corto en el ejercicio de ser independiente y alternativo o comercial y poco atractivo.

Por otro lado tenemos la nueva ola de música tropical colombiana, casi toda situada en la ciudad de Bogotá, conformada por: Romperayo, Meridian Brothers, Frente Cumbiero, Onda Trópica, incluso el desaparecido ensamble polifónico vallenato; todas y cada una de ellas aprovechan sus habilidades y conocimiento musicales para ahondar en discursos que van más allá de sus tradiciones locales, tratan de comunicarse con otras tradiciones localizadas en otras partes del globo, del tiempo y espacio en el que viven, siendo primero grandes melómanos, que primero imitan, para luego jugar y provocar otro posible resultado. Los resultados pueden ser cambios tímbricos, formales, interpretativos, dinámicos, rítmicos e incluso conceptuales, que permiten no sólo bailar, sino asimilar de múltiples manera el universo musical que puede coexistir en Colombia.

Muchas veces no basta con hacer la música bien hecha, que le guste a tus amigos y que además puedas sacar un par de discos en una década; algunas veces es necesario ir más allá del lindero en

que se formó tu discurso y precisar la producción de tu música por fuera del estudio, más en el terreno del ensayo y error, para tal vez poder decir algo que no solo pueda ser un poco diferente, sino propio. (recuperado de <http://www.socorro.site/parias-gordos-project/> el 4 de octubre de 2018, reseña escrita por el autor bajo seudónimo)

Pero a todas estas ¿la música qué debe ser o parecer? ¿Cuál es el camino a seguir? ¿Cuál es el filtro para continuar el camino, lo popular, lo contemporáneo, aceptar que no hay barrera entre ambos, la música por la música? Pierre Boulez¹² lograba admitir que *“Lo bueno de la música popular es su vitalidad. Los músicos populares (por identificarlos de alguna forma) no tienen repertorio, por lo que son libres para afrontar sólo sus propias creaciones, algo que en la música clásica no sucede. Aunque quieran revivir canciones de hace algunos años, eso no puede ser considerado como repertorio. También encuentro interesante -aunque no siempre- el tipo de sonido, completamente nuevo, que utilizan. Ellos no acuden a instrumentos clásicos, sino electrónicos o manipulados electrónicamente. Eso me parece muy interesante. Pero por otro lado me parece peor lo que concierne a sus estereotipos. El lenguaje pop está absurdamente lleno de clichés, muy simplistas. Se repite una y otra vez el mismo concepto. Pero me gusta su vitalidad. Desearía a veces que lo que erróneamente se denomina música clásica tuviera la vitalidad que a veces se puede encontrar en el campo popular.”* (recuperado de <https://www.elcultural.com/revista/musica/Pierre-Boulez/11633> el 4 de octubre de 2018)

En el ámbito nacional podemos encontrar propuestas que acercan materiales del mundo popular y el mundo contemporáneo, en su sentido hermenéutico, sus materiales lograr trasegar de un lado a otro sin problema, es el caso de proyectos como Meridian Brothers¹³, MULA¹⁴, [expr] taller de prácticas sonoras¹⁵, por mencionar algunos.

Si continuáramos en esta dirección, el problema entonces de diferenciación entre ambas músicas no radica solo en su público, o en los dispositivos que usan (ya que casi toda la tecnología que usan los músicos populares es la misma que usan muchos muchos músicos electroacústicos académicos) o los escenarios donde tocan, incluso los medios de publicación suelen ser los mismos (redes sociales, portales de escucha online, sistemas de reproducción tipo *spotify*, *deezer*, *apple music*) la diferencia sustancial es los usos y re-usos de los estereotipos musicales, el uso o abuso del estilo. Evidentemente existen estilos musicales que dependen de

¹² https://es.wikipedia.org/wiki/Pierre_Boulez

¹³ <http://www.socorro.site/meridian-brothers-donde-estas-maria/>

¹⁴ <http://www.socorro.site/mula-resiliente/>

¹⁵ <http://laemboscaduraeditorial.blogspot.com/2017/07/limpieza-de-oidos-7-practicas-sonoras.html>

la reutilización de material grabado, desde la música concreta de Henry con su primer [remix](#)¹⁶, hasta la sobreproducción en masa de “nueva” música basada en material [sampleado](#), pasando por el hip hop y sus múltiples derivas sonoras, estas dos manifestaciones sonoras, tienen sus antecedentes en el collage musical y los famosos mosaicos musicales, ambos son agrupaciones de melodías populares que se re-interpretan de diversas maneras, su tradición se remonta al clasicismo musical (siglo XVIII). Todos y cada uno de estos caminos basan su recorrido en el ritornelo, el eterno retorno, el agenciamiento sonoro, la re-escritura de la memoria, el palimpsesto, la diferencia tal vez es en cómo lo hacen, pero cohabitan como organismos en un ecosistema.

La ciudad de Medellín no es ajena a dicho proceso, y continua sectorizando, perpetuando y generando pequeños nichos que pocas veces se rozan, entre las músicas populares y contemporáneas, tal vez atendiendo a las dinámicas globales, tal vez por falta de interés por parte de los factores que involucran: los músicos, los espacios de concierto, la industria musical, los medios de publicación; generando una desconexión muy fuerte entre todos y cada uno, perpetuando el desconocimiento más allá del nicho de interés.

Las universidades poco atienden a lo que sus estudiantes de música buscan, sus programas están estructurados sobre propuestas coloniales de la educación, aún el modelo del conservatorio francés es aplicado a escuelas latinoamericanas, si se admite alguna modificación es para enfocar dicho estudio en el área técnica del conocimiento, incluso en el estudio de instrumentos tradicionales, musicales tradicionales de la región, su alcance es puramente técnico y no reflexivo, ni argumentativo, resultado de esta dinámica se evidencia en los pocos proyectos de corte experimental (por fuera de la tradicional fusión con el jazz u otras músicas anglosajonas) donde la materia prima es lo tradicional y sus posibles ámbitos sonoros en nuestra cultura. Desde otra perspectiva, los estudios de la música contemporánea académica, sólo son posibles desde la perspectiva del estudio de la composición musical, alejando por completo al estudiante de dicho énfasis tanto de sus colegas intérpretes, como de la ciudad donde vive.

¹⁶ Como concepto estético el remix se ha implementado en varias disciplinas, recomiendo este texto para ampliar el tema http://www.icariaeditorial.com/pdf_libros/REMIX.pdf

Las salas de concierto no promueven el estreno de nuevos proyectos musicales, buscando que la programación de conciertos alcance solo hasta principios del siglo XX, particularmente en el romanticismo tardío: Wagner, Mahler, ni siquiera Debussy es interpretado en nuestras salas de concierto, menos Schönberg o sus discípulos. Por el contrario, es popular encontrar temporada de zarzuela, ópera clásica, Beethoven, Mozart y el imperdible Mesías de Haendel. Los estrenos de compositores contemporáneos de la ciudad se remiten a una corta lista que no alcanza a llenar sus nombres con una de mis manos, no existen convocatorias para estrenos en las orquestas locales (las cuales a la fecha solo alcanzan a ser tres) ni muchos menos, ensambles de cámara que se le midan a promover la música contemporánea.

Entonces ¿qué músicos y para qué se están formando en las escuelas? ¿qué oficio ejercen? ¿todos nacieron con vocación de docentes? ¿hay espacio para todos estos músicos en la ciudad, para que puedan ejercer algún ejercicio musical? ¿de quién es responsabilidad de que suene la música que se hace ahora?

Bibliografía

Gallardo Arbeláez, José Alberto. 2013. *Melancolía y Música intermedia*. Tesis de grado para obtener el título de Magister en estética, disponible en <http://www.bdigital.unal.edu.co/10956/1/98703214.2013.pdf>

Deleuze, Gilles / Guattari, Félix. 2002. *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos, Valencia – España.

Agamben, Giorgio. 1995. *Estancias, la palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Pre-textos, Valencia – España.

Cage, John. 1973. *Silence*. Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut - EE.UU.

Adorno, Theodor W 1970.

https://monoskop.org/images/0/0a/Adorno_Theodor_W_Teoria_estetica_ES.pdf