

# La escuela del tiple en Colombia

Encuentros y desencuentros  
de una comunidad  
pedagógico-musical



Oscar Orlando  
Santafé Villamizar

## Oscar Orlando Santafé Villamizar

Licenciado en Pedagogía Musical, tiplista, director, arreglista y compositor. Ha participado en diversas agrupaciones y ha ofrecido un sinnúmero de recitales y conciertos en las salas más importantes de Colombia y un buen número fuera del país. Docente titular de la Licenciatura en Música de la Universidad Pedagógica Nacional, desde el 2003 hasta la fecha, donde se desempeña como maestro de la Cátedra de Tiple y director de la Orquesta Típica de la UPN. Ha sido fundador y coordinador general del Encuentro Nacional de Tiple UPN, durante sus once versiones. Ha tenido grandes éxitos y recibido los más altos galardones en repetidas ocasiones en los festivales y escenarios de música andina colombiana de mayor relevancia.



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA  
NACIONAL

*Escuela de Docentes*

# LA ESCUELA DEL TIPLE EN COLOMBIA

---

ENCUENTROS Y DESENCUENTROS DE UNA COMUNIDAD  
PEDAGÓGICO-MUSICAL



# LA ESCUELA DEL TIPLE EN COLOMBIA

---

ENCUENTROS Y DESENCUENTROS DE UNA COMUNIDAD  
PEDAGÓGICO-MUSICAL

Oscar Orlando Santafé Villamizar

**Serie** | **Colección**  
Música | Artes para la Educación



**UNIVERSIDAD PEDAGOGICA  
NACIONAL**

*Educadora de educadores*

Santafé Villamizar, Oscar Orlando

La escuela del tiple en Colombia. Encuentros y desencuentros de una comunidad pedagógico-musical / Oscar Orlando Santafé Villamizar. – Primera edición. – Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, 2024. 80 páginas. – (Serie Música. Colección Artes para la Educación) Fotografías a color.

Incluye: Referencias bibliográficas.

Incluye: Discografía.

ISBN: 978-628-7651-98-2 (Impreso)

ISBN: 978-628-7651-99-9 (PDF)

ISBN: 978-628-7760-00-4 (ePub)

1. Música para Tiple. 2. Instrumentos Musicales. 3. Tiple- Enseñanza Metodología. 4. Instrumentos de Cuerda. 5. Tiplistas Colombianos. 6. Tiple – Colombia. 7. Universidad Pedagógica Nacional – Encuentro Nacional de Tiple. 8. Análisis Armónico (Música). I. Tit. 787.7 21.ed.

## LA ESCUELA DEL TIPLE EN COLOMBIA ENCUENTROS Y DESENCUENTROS DE UNA COMUNIDAD PEDAGÓGICO-MUSICAL

### Universidad Pedagógica Nacional

Calle 72 n.º 12-77, piso 3  
editorial.upn.edu.co  
Bogotá, Colombia

Helberth Augusto Choachí González  
**Rector**

Paola Acosta Sierra  
**Vicerrectora de Gestión Universitaria**

Victor Espinosa Galán  
**Vicerrector Académico**

Yaneth Romero Coca  
**Vicerrectora Administrativa y Financiera**

Gina Paola Zambrano Ramírez  
**Secretaria General**

**Autor:** Oscar Orlando Santafé Villamizar  
© Universidad Pedagógica Nacional

**ISBN impreso:** 978-628-7651-98-2

**ISBN PDF:** 978-628-7651-99-9

**ISBN ePub:** 978-628-7760-00-4

**Primera edición, 2024**

**Preparación editorial**  
**Grupo Interno de Trabajo Editorial**

Alba Lucía Bernal Cerquera  
**Coordinación**

María Alejandra Uribe Cadena  
**Edición**

Tomás Collazos Garay  
**Asistente editorial**

Martha J. Méndez  
**Corrección de estilo**

Fredy Johan Espitia B.  
**Diagramación y diseño de cubierta**

**Bogotá, D. C., 2024**

Hecho el depósito legal que ordena  
la Ley 44 de 1993 y el decreto reglamentario 460 de 1995.

**Fechas de evaluación:** 02-11-2023 / 13-11-2023

**Fecha de aprobación:** 20-12-2023



Esta publicación puede ser distribuida, copiada y exhibida por terceros si se muestra en los créditos. No se puede obtener ningún beneficio comercial. No se pueden realizar obras derivadas.

# CONTENIDO

<b>PRÓLOGO</b>	9
Francisco Abelardo Jaimes Carvajal	
<b>EL TIPLE: ALTERIDAD Y MIRADAS REGIONALES</b>	13
<b>LA ESCUELA DEL TIPLE: UNA ESCUELA POR PUBLICAR</b>	19
<i>Los caminos del tiple</i> , David Puerta Zuluaga	19
<i>Método de tiple</i> , Elkin Pérez	19
<i>12 estudios melancólicos para tiple solo</i>	20
Enerith Núñez Pardo	20
Discografía	21
Referencia al tiple melódico	21
<b>LAS HISTORIAS DE VIDA: UN CAMINO METODOLÓGICO PARA ENCONTRAR A LOS TIPLISTAS</b>	23
<b>LA ESCUELA DEL TIPLE EN COLOMBIA: UN PASO HACIA LA UNIVERSALIDAD MUSICAL COLOMBIANA</b>	27
<b>LOS TIPLISTAS</b>	29
Gustavo Adolfo Rengifo	30
Fabián Gallón	31
Juan Pablo Hernández	32
Luis Carlos “Lucas” Saboya	33
Javier Gómez Noriega	34
Hugo Urrego	35
Oriol Ramiro Caro	36
Luis Enrique “el Negro” Parra	37
Jennifer Varón Velázquez	38
<b>EL ENCUENTRO NACIONAL DE TIPLE DE LA UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL: LA POSIBILIDAD DE ENCONTRARSE EN EL DISCURSO DEL OTRO</b>	39
<b>LOS ENCUENTROS DE LOS TIPLISTAS</b>	43
Los primeros encuentros con el instrumento	43
Los maestros no formales	46
Los maestros formales	48

<b>LA IDEA DE LA TÉCNICA: ENCUENTRO Y DESENCUENTRO</b>	51
¿La afinación o las afinaciones?	52
¿Y cómo se sienta un tiplista?	54
El “guajeo”: la característica más importante al interpretar el tiple	54
<b>EL TIPLE MELÓDICO O HACER MELODÍAS EN EL TIPLE</b>	63
<b>EL TIPLE SOLISTA, SUS FORMAS DE INTERPRETACIÓN</b>	67
<b>APUNTES FINALES</b>	73
<b>REFERENCIAS</b>	77
Discografía	78

## ÍNDICE DE FIGURAS

<b>Figura 1.</b> Maestro Rengifo y familia	14
<b>Figura 2.</b> Gustavo Adolfo Rengifo	30
<b>Figura 3.</b> Fabián Gallón	31
<b>Figura 4.</b> Juan Pablo Hernández	32
<b>Figura 5.</b> Lucas Saboya	33
<b>Figura 6.</b> Javier Gómez Noriega	34
<b>Figura 7.</b> Hugo Urrego	35
<b>Figura 8.</b> Oriol Ramiro Caro	36
<b>Figura 9.</b> Luis Enrique “el Negro” Parra	37
<b>Figura 10.</b> Jennifer Varón Velázquez	38
<b>Figura 11.</b> Foto del afiche del II Encuentro Nacional de Tiple UPN	40
<b>Figura 12.</b> Afinación en do	53
<b>Figura 13.</b> Afinación en si bemol	53
<b>Figura 14.</b> Estudios melancólicos para tiple solo	54
<b>Figura 15.</b>	56
<b>Figura 16.</b> Posición de la mano 1	57
<b>Figura 17.</b> Posición de la mano 2	57
<b>Figura 18.</b> Posición de la mano 3	58
<b>Figura 19.</b> Mano y antebrazo	58
<b>Figura 20.</b> Antebrazo y rotación de la muñeca	59
<b>Figura 21.</b> Abanico	60
<b>Figura 22.</b> Brisado	62
<b>Figura 23.</b> Escala de A	64
<b>Figura 24.</b> Escala de E	64
<b>Figura 25.</b> Escala de Em armónica	64
<b>Figura 26.</b> Escala de Am armónica	64
<b>Figura 27.</b> Escala de G	65
<b>Figura 28.</b> Escala de Gm armónica	65
<b>Figura 29.</b> Escala de E en dos octavas con guajeo de bambuco	65
<b>Figura 30.</b> Escala de G con guajeo de pasillo	65
<b>Figura 31.</b> Espacios para diferenciación melódica	70

*A Pedro Nel Santafé Peñaranda, por su vida,  
por su historia.*

## PRÓLOGO

La vida del maestro Santafé ha estado llena de anécdotas maravillosas. Su infancia en su natal Pamplona, Norte de Santander, fue intensa, divertida, juguetona y musical. Serenatero desde pequeño, marcó su vida profesional como músico andino y lo hizo desde niño intérprete y compositor de canciones colombianas. La liturgia y el ritual católico le dieron la oportunidad de seguir creciendo en su formación desde la adolescencia. Afortunadamente para la música, todos sus amigos reforzaron su ser musical innato, sus acercamientos a otras profesiones; y sus inicios como estudiante universitario solo lograron que la ingeniería fuera un peldaño para reforzar que todos los caminos de su vida lo llevaban hacia ser el músico profesional que hoy es.

En el libro aparecen los grandes personajes de la vida, empezando sin duda por su abuelo paterno, cantor de iglesia; su tío Rafael, director de coros en Pamplona; su padre y madre, que sembraron su ser musical desde antes de nacer; su tía, que le señaló su rol de tiplista. Una familia musical fue indicador del derrotero y quehacer para toda su vida, que ha sido productiva, como docente, intérprete y compositor; solo tres aristas de una muy firme personalidad multifacética.

Expresión Musical, de la Universidad Industrial de Santander, en Bucaramanga, podría ser considerada su primera orquesta típica colombiana. Y, sin duda, le marcó una ruta clara sobre su práctica musical futura, porque ahora la orquesta típica es una forma vital de su desempeño: las forma, consolida, dirige y gestiona de forma magistral. Esta agrupación universitaria fue su primera oportunidad para ser docente, además de intérprete, y ahí tuvo sus primeros pines como gestor y director. Partió de Santander para Bogotá, decidido por su formación musical, hacia la Universidad Pedagógica Nacional.

Es preciosa la descripción que hace en su libro de sus grandes maestros, entre ellos una muy significativa: la gran maestra Enerith Núñez. Lo mismo hace con Pentagrama Latinoamericano y otras agrupaciones en las cuales se desempeñó como intérprete y que hoy son parte fundamental de su historia personal; de hecho, aparecen grupos tan importantes como el Sexteto de Cámara Colombiano, donde el maestro Santafé tuvo la fortuna de compartir con músicos que luego serían estrellas fulgurantes del panorama musical colombiano. El conjunto instrumental Nueva Granada, con el cual fundamentó su buena racha en festivales y concursos, y que le aportaron en la construcción de ser hoy reconocido como un renombrado concertista, lo cual seguirá siendo por mucho tiempo. Por supuesto aparecen Único Trío, el cuarteto de tiple Ando Tipleando, Entre Nos Trío, el dueto Oscar y Cindy, y grandes cantantes, como Paula Fajardo, Lizeth Vega, que han hecho que el maestro Oscar, desde la docencia, haya convertido en colegas de práctica escénica musical a muchos de sus estudiantes y que desde ahí haya aportado una gran lista de músicos y músicas intérpretes que engrandecen la nueva música andina colombiana.

Oscar Santafé siempre ha sido un docente de los buenos, de los que enseñan jugando, desde su experiencia de diez años en el Liceo Cervantes, y muchos más espacios académicos del tiple y la teoría musical como el Centro Musical Cristancho, la Fundación Batuta y muchos otros espacios que lo fueron conduciendo a su labor pedagógica central hoy en día en la Licenciatura en Música de la Universidad Pedagógica Nacional, donde él mismo se formó como tiplista profesional y educador musical. Allí inició su relación con los grandes tiplistas del país, como Jaime Barbosa, Mauricio Rodríguez, Gustavo Adolfo Rengifo, y los grandes maestros y directores, como Aicardo Muñoz, Luis Fernando León Rengifo, que de algún modo fueron tejiendo o formando parte, lejana o cercana, pero importante, de su vida actual como músico, docente y compositor. Poder estar en relación con gente grande, haberse cruzado de muchas formas por el camino con grandes músicos y seguirlo haciendo sin duda ha sido muy importante en la construcción de su ser actual y en el legado que está forjando. Aparece así un factor fundamental de su obra, y es que la historia se construye con seres humanos, en este caso tiplistas, con personas que andan por el mundo tocando y hablando de su instrumento.

Se construye escuela enseñando y aprendiendo al tiempo, no hay avances en interpretación si no se confronta con un legítimo otro en la interpretación, no importa si esa legitimidad viene dada por la experiencia o la academia. Reconocer este instrumento, que de ser hecho para músicas de origen campesino se volvió ciudadano y entró a formar parte de la academia universal, ha sido en parte una labor fundamental a lo largo de su vida. Ha sido prioritario en su construcción como sabedor ir reconociendo el aporte de cada quién, para desde ahí hacer su propio aporte. Así ha aprendido y enseñado, reconociendo a cada quién lo suyo y construyendo sus propias versiones para enseñarlas generosamente. En esa relación paralela, ha entregado al país unos y unas tiplistas jóvenes muy bien formados/as.

El Encuentro Nacional de Tiple, liderado por el maestro Oscar, ha contribuido a consolidar un espacio de diálogo de saberes, desarrollo y construcción de la escuela instrumental. Este ya es un evento esperado y solicitado cada año, lo cual hace que una muy buena cantidad de público especializado llegue a la Universidad atraído por este motivo; expertos, sabedores empíricos, maestros consagrados y maestros en formación, no solo del país, sino de Latinoamérica entera, comparten este espacio de aprendizaje colectivo. La UPN, gracias a este evento logra abrir un espacio cada vez más amplio de reconocimiento y participación en la construcción de la música, la escuela instrumental y la construcción de pedagogía y didáctica aplicada a nuestros instrumentos.

Sin duda, este continuo movimiento nacido en las diferentes versiones del Encuentro Nacional ha contribuido a la construcción de pensamiento sobre la música colombiana, pero ha traspasado las fronteras abriendo relaciones artísticas, pedagógicas y culturales con grandes maestros latinoamericanos de instrumentos similares al tiple colombiano, con los cuales se ha promovido el intercambio a fin de acercar los elementos técnicos, expresivos, interpretativos y

pedagógicos de diversos espacios sonoros en Iberoamérica. En el VI Encuentro, la potencia del Tres Cubano hizo presencia con la maestra Enid Rosales, que desde su nación nos mostró el mismo camino recorrido allá, que convalida el intento acá. La relación con el charango llevó al maestro Santafé a Argentina como conferencista invitado por la asociación internacional Charangos del Mundo, con la ponencia “Diversidad en músicas tradicionales y regionales colombianas”, y a su vez trajo a Colombia a el maestro Nicolás Faes Micheloud, charanguista argentino. Algo similar e igualmente valioso sucedió con Volta Por Dentro, espacio orientado a la composición, los talleres y la puesta en escena de una serie de obras que reúnen la sonoridad del tiple colombiano en manos del maestro Santafé, con la de la viola caipira interpretada por el maestro Daniel Miranda, docente del Conservatorio Villalobos de Río de Janeiro, Brasil. Esto fue posible a partir de la experiencia desarrollada en el XI Encuentro Nacional de Tiple UPN, tras la visita del maestro Miranda a las instalaciones de El Nogal. Este año 2024 esperamos la visita del guitarrón chileno y la presencia de su experimentado intérprete y conocedor de la música tradicional chilena, el maestro Francisco Rojas.

En todos los espacios artísticos donde suena un tiple colombiano, el maestro Oscar ha gestionado la presencia de los estudiantes y los grupos asociados a la cátedra del tiple de la Universidad Pedagógica como espacios de difusión, aprendizaje y presencia y apreciación del trabajo realizado en la institución. Tal es el caso del Sexteto Copaiba en los festivales Colono de Oro, del dúo de tiples Chirrinche y su participación en el Encuentro Nacional Universitario que se realizó en el marco del XXXVIII Festival Nacional de la Música Colombiana, en Ibagué, el Concurso Nacional de Composición Leonor Buenaventura, el Festival Nacional de Intérpretes y Compositores de la Rumba Criolla Emilio Sierra de Fusagasugá, el Mangostino de Oro, el muy reconocido Festival Mono Núñez de Ginebra, en el Valle del Cauca, el Festival Nacional del Bambuco Hato Viejo, Cotrafa. Definitivamente, aquí enumerar es faltar a la verdad porque se quedan por fuera más de los que quedaron adentro, diría el mismo maestro Santafé.

La cátedra de tiple orientada por el maestro ha permitido que todo estudiante de este instrumento participe en un conjunto musical, en una variedad de modos como solista, en dueto, en trío, en conjuntos de cámara, en la orquesta típica. Lo importante ha sido que cada estudiante viva una experiencia artística de alto nivel que contribuye en alta medida a que se acerque a la investigación de repertorios, a la supervisión por parte de pares del trabajo técnico interpretativo, a mostrar un resultado, a nutrirse como docente en formación o en ejercicio del espacio escénico. Es generar al artista un espacio de práctica y reconocimiento. Aquí el maestro Santafé asume a cabalidad el rol de director artístico, otra de las facetas de docente especialista, en la cual necesariamente aborda la gestión cultural como componente integral de su avasalladora personalidad.

Sin duda, lo anterior está conectado con una prolífica acción creadora, su labor como compositor y arreglista ha sido probada en muchísimos temas y escenarios del país y del mundo, además de asumir el componente que le corresponde

de liderar la puesta en escena de artista en solitario, o en buena compañía, Lo importante es que el tiple esté presente y en todo su esplendor; esto implica pensar el espacio sonoro del instrumento como un espacio artístico relevante, ensayar, presentarse, evaluar lo alcanzado, forzarse a pensar lo que falta, planear un lugar de privilegio para el instrumento. Lo importante para él siempre ha sido lograr sacarle los mejores matices para el tiple colombiano.

Gracias a esta gestión avanzada el maestro Santafé ha logrado para la Licenciatura en Música y para el Departamento de Educación Musical un lugar de privilegio en el contexto de los formadores de tiplistas para el país. Ha posicionado esta cátedra con un liderazgo y una proyección invaluable, y con un camino abierto hacia la excelencia en este campo de desempeño profesional en lo local, lo regional, lo nacional y lo internacional, ámbitos que les son posibles hoy en día a nuestros estudiantes, apalancados en la labor de Oscar Orlando.

El libro del maestro Santafé desde las historias muy personales y particulares de cada uno de los tiplistas y los eventos en los que ellos han compartido logra hacer una urdimbre de la historia del tiple en el país y los más importantes diálogos, avances, tendencias y pedagogías que se han podido ir construyendo a lo largo y ancho del país. Historias muy parecidas a la suya propia, con un enorme paralelismo entre ellas, para llegar a la construcción de nuevas formas de ver las prácticas interpretativas, pedagógicas y compositivas para el tiple (no solo) colombiano, en diálogo con instrumentos e instrumentistas de todo Latinoamérica. De su primer maestro, Néstor Gamboa, a sus actuales maestros, que vienen siendo sus estudiantes de la Licenciatura en Música, que son quienes le proponen sus nuevos retos pedagógicos, los modos actuales de enfrentar los desarrollos técnicos interpretativos, sus denominaciones.

Desde la particular visión del cruce de caminos las historias de vida de algunos de los más grandes tiplistas colombianos, descritas desde sus narrativas particulares, se dejan entonces escuchar las muy especiales voces y experiencias de Gustavo Adolfo Rengifo, David Puerta Zuluaga, Elkin Pérez Álvarez, Enerith Núñez Pardo, Luis Enrique Parra, Francisco Benavides, Fabián Gallón, Juan Pablo Hernández, Luis Carlos Saboya, Javier Gómez Noriega, se entrelazan desde el muy acertado camino metodológico de las historias de vida, y se van hilando en la urdimbre que construye historia y pedagogía del tiple en Colombia y para Colombia. Son relatos que acompañan la historia personal del autor, que a su vez se cruza con la historia del tiple. Así, de lo personal surge lo universal; lo local, lo regional nos lleva al panorama global: aquí todos son intérpretes, pero también compositores, y, sobre todo, artistas de lo nacional.

Que guajeo, abanico, aplatillado, arpegiado, rasgado, brisado, y muchas más formas vivas estén presentes por siempre en la construcción de conocimiento colectivo desde un instrumento y un maestro maravillosos.

Francisco Abelardo Jaimes Carvajal

## EL TIPLE: ALTERIDAD Y MIRADAS REGIONALES

El estar inmerso en una línea teórico-investigativa hacia el discurso, el contexto y la alteridad cuestiona en primera medida la necesidad de entender el fenómeno del tiple en Colombia como algo diverso, un fenómeno de otros, de pares académicos, pero en su mayoría atravesados fundamentalmente por el empirismo. Sus expresiones, su lenguaje particular, sus miradas y propuestas interpretativas, así como sus invenciones técnicas, obligan a proponer un texto que se sumerja de manera profunda precisamente en lo empírico, para que pueda ser recibido por la comunidad que busca intervenir y para que otorgue a todos los involucrados la posibilidad de reconocerse tanto en las propuestas y miradas del otro tiplista como en las de la comunidad en la que se reconoce inmerso. La necesidad de explicar los fenómenos alrededor del instrumento (objeto de mi entusiasmo y por añadidura de mi afectividad), al ser parte activa de su mundo sonoro, pero también agenciando con rigurosidad y pasión su posible futuro, me permiten pensar en la educación como punto de partida para logros importantes en el ámbito académico: “la educación tiene que ser antes que cualquier cosa un acto de afecto, un acto de complicidad entre maestros y alumnos” (Gabriel Lara, Maestría en Educación, Universidad Pedagógica Nacional [notas del seminario]).

Al buscar reconocer en primera instancia el porqué de esa pasión, de esa afectividad, debo reiterar la historia de vida personal y cómo el espacio familiar se convirtió en el primero de muchos alrededor del tiple. Encuentro con alegría que en la inmensa mayoría de los casos de los maestros objeto y soporte de este estudio fue siempre de la misma manera: unos, como el caso del maestro Fabián Gallón, comenzaron con otros instrumentos, la guitarra, por ejemplo, o el maestro Lucas Saboya, a quien su familia llevó a la escuela de música en Tunja. Otros encontraron el tiple en el camino, siempre junto al entorno familiar. El maestro Gustavo Adolfo Rengifo aporta un ejemplo de esta condición:

Ayer 9 de marzo cumpliría 103 años de nacido mi papá José Vicente Rengifo Illera, pianista y director de coros [Coro Ciudad de Buga]. Alumno del maestro Antonio María Valencia, su devoción por la música clásica nos la transmitió a sus seis hijos, juntamente con mi mamá Estela Romero Lozano, también música, alumna del mismo gran maestro ya mencionado. Románticos extremos, crearon con sus hijos un coro familiar. Cantábamos polifónicamente hasta a cuatro voces, principalmente el *Repertorio navideño* y algunas obras sencillas de Mozart. En la foto, tomada por el tío Benjamín Romero Lozano (a quien no incluí por imperdonable desliz involuntario en nota anterior sobre la familia Romero Lozano, perdón Mauricio y Julieta), fotógrafo de grandes calidades, estamos en el río Guadalupe, cantando como solíamos hacer en los escenarios más diversos. En la foto, Claudio, Gilberto, Gustavo Adolfo, Carlos Felipe y Eugenio. Ana Magdalena no había nacido [...]. (Comunicación personal)



Figura 1. Maestro Rengifo y familia

Fuente: archivo familiar del maestro Rengifo.

Al pasar los años, el tiple se convirtió en compañero y amigo de muchos eventos a los que no me remitiré en este escrito, a razón de evitar lo meramente anecdótico para buscar un objetivo más profundo: explicar las diferencias alrededor de los actores que, como yo, están involucrados en el mundo sonoro ya referido. Conocer y ser reconocido por otros, entenderme, entender a otros y pensar en la posibilidad de ser entendido por los otros sujetos del tiple empieza a llenar expectativas, pero al mismo tiempo abre nuevos límites y fronteras por explorar, como explicando en forma irracional ese “conglomerado de sentidos y significados que a partir de lo propio [...] Permiten entender y actuar frente al otro y lo que experimento de él” (Piedad Ortega, Maestría en Educación, Universidad Pedagógica Nacional [notas del seminario]).

Me detengo un instante para describir someramente el “mundo” al que me vería enfrentado. La música colombiana andina, luego de haber perdido su estatus de reconocimiento popular nacional para pasar a ser propiedad de “élites académicas y públicos versados” (Marulanda, 1975), encuentra un gran espacio de participación en festivales, concursos y salas de conciertos, especialmente en las capitales principales de nuestras regiones. Estos certámenes organizados por una buena cantidad de fundaciones, en ocasiones con patrimonios privados y en su mayoría agenciados desde lo público estatal, con el ánimo del “rescate y difusión del patrimonio musical colombiano”,<sup>1</sup> se dedican loablemente a propiciar momentos de encuentro, en los que concurren casi todos los actores y todas las miradas de la música colombiana andina de los últimos cuarenta años: los viejos y su tradición, pero también con cada vez más fuerza los jóvenes y sus nuevas miradas de lo antiguo; los conservadores

1 Bases del Festival Mono Núñez, en los últimos años.

acérrimos de las tradiciones inamovibles que “terminan convirtiéndose en objetos de museo” (Berger, 1976), pero también los desarrollos del futuro y de las músicas como objeto del arte de nuevas generaciones. El instrumento que desde pequeño fue y sigue siendo compañero de experiencias y, por qué no, de aventuras, se convirtió entonces en proyecto de vida, en motor de pasiones, espacio para la creatividad, hasta el punto de buscar involucrar con el mismo entusiasmo a muchos actores, según la mirada personal del maestro, de quien tiene ahora la responsabilidad de enseñar, desarrollar y construir.

Una segunda instancia por considerar en la perspectiva del objetivo —ahora sí, tal vez, a partir de la anécdota— y reiterando la historia de vida es la pregunta con que fui recibido por Jaime Barbosa: “¿De dónde viene, chino?”. Pregunta simple que denota gran interés, primero, por conocer mi región o lugar de origen y, segundo, por saber cuál ha sido mi preparación en el instrumento para llegar a esa instancia. Me llama poderosamente la atención la reacción de Jaime al enterarse de mi origen provinciano (Pamplona, Norte de Santander) y cómo lo relaciona con un saber, con maneras, estilos propios de hacer sonar el instrumento (guajeo, por ejemplo), con “mañas” que, de plano, aunque juntos en el mismo grupo, nos hacían diferentes. Encontré en sus reacciones posteriores preocupación y, a la vez, cierto dejo de admiración, pero también incompreensión frente a las miradas y formas personales de abordar el instrumento. En la dirección contraria encontré también en Jaime un mundo sonoro no abordado nunca y, por consiguiente, incompreensible en primera instancia. Fueron necesarias horas y horas de estudio disciplinado para lograr “aprender” el estilo, imitar sus posturas técnicas, sus formas de hacer las melodías y, entre tanto y tanto, su mirada personal hacia las músicas interpretadas, buscar la manera de “entender su discurso”, pero al mismo tiempo que Jaime entendiera el mío: “La alteridad tiene que ver con la experiencia de lo extraño, pero va más allá de esa extrañeza” (Gabriel Lara [notas del seminario]).

Entiendo ahora que tal extrañeza en el desconocido mundo del tiple siempre se dará en los dos sentidos: la complejidad de tratar de entender al otro en su diferencia, siendo consciente de que este, a su vez, trata de entenderme a mí, pero que ambos sujetos sentados con un tiple en las manos son iguales, aunque “suenen” diferente. Tal complejidad puede entonces develarse o exponerse al análisis de lo regional. La región en Colombia históricamente ha estado enmarcada en lo geográfico, lo económico y las miradas que propuso la antropología en el siglo xx al proceso de mestizaje y sus condicionantes económicas, coloniales y raciales, sin preocuparse de manera cierta y racional por la complejidad de la cultura y la sociedad: “El tiple, instrumento de cuerda que se desarrolla en Colombia como degeneración de la guitarra española” (Abadía Morales, 1970).

Según la mirada geográfica, también enmarcada en factores determinantes económicos y raciales, se nos dividió el país en cinco regiones (Atlántica, Pacífica, Andina, Llanos y Amazonía), pues en los libros de geografía de nuestras escuelas de los años setenta y hasta ochenta en escasas ocasiones se hace referencia a San Andrés como región (sin querer profundizar más allá en esta

descripción). Por tal razón, en nuestro país hay costeños y llaneros; colombianos todos, pero abiertamente diferentes. La división política y administrativa nos regalaría la posibilidad de ahondar aún más en la “regionalización” de las diferencias en Colombia, remitiéndonos a la *zona o región Andina*, para aproximarnos cada vez más al tiple, pues “se considera, y aún no hay una teoría plausible que diga lo contrario, [que] el tiple es originario de la región Andina colombiana” (Puerta, 1988, p. 169).

Cada región se subdivide en departamentos y estas divisiones reconfiguran o describen incluso las formas de ser sociales y culturales de los sujetos en tales espacios. ¡Qué gran diferencia hay entre el pastuso y el opita y, a su vez, entre el paisa o el santandereano!, aun si los reuniéramos a los cuatro alrededor de la mesa para degustar el tradicional sancocho, plato de la gastronomía colombiana que, aunque se prepara en todas las regiones, siempre sabrá diferente en cada una de ellas.

Insistiendo en la gastronomía, pero pensando desde ya en el instrumento que convoca esta investigación, regreso a los espacios de festivales, donde se encuentran sujetos que hacen “lo mismo, pero de manera diferente”, que preparan y comen lo mismo, pero les sabe diferente. Y entonces surge la seguridad de que en realidad se está estudiando al tiple, o al sancocho, no como objetos, sino más bien se está profundizando en la manera como los sujetos distintos, los diferentes, sentados a la misma mesa, perciben las diferencias del otro frente al objeto consumido o al instrumento interpretado. Se estudian las diferencias para encontrar los elementos culturales que hacen a los tiplistas una sola comunidad, una sola escuela.

El maestro Samuel Bedoya —antropólogo, sociólogo y músico (profesor de la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia [UPN] entre 1985 y 1991, aproximadamente)— hace una descripción muy puntual en su teoría de las “interfluencias y el desarrollo cultural de las regiones en Colombia”,<sup>2</sup> de las formas como, en la relación entre cultura y sociedad en Colombia, entre los siglos XVI y XX, se configuran muchas de las características que determinan las “formas de ser región” en nuestro país. Por supuesto, la música como expresión de la cultura de un pueblo es una de las primeras invitadas al análisis, buscando explicar las diferencias en las miradas regionales del desarrollo interpretativo de las músicas y sus instrumentos asociados. En su teoría, el maestro Bedoya expone los diversos movimientos o interfluencias que dan origen a las expresiones culturales. El movimiento de los sujetos por las diversas regiones, los factores determinantes geográficos, climáticos y económicos hacen que los individuos recorran los espacios de otros y, en esa medida, “dejan” enseñanzas y a cambio reciben otras. Estos conocimientos se transforman, entonces, para dar origen a la diversidad, tanto en los objetos culturales como en sus formas de enseñanza, raigambre, expresión, entre muchas otras.

---

2 Publicada en su primera fase, en el año 2012, en la revista *A Contratiempo*, pero que se vio interrumpida tras la prematura muerte del maestro.

De acuerdo con la mirada personal, y en la experiencia vivida durante varios años de trasegar de una región a otra, de un encuentro o festival a otro, inmerso en una comunidad de práctica que cada día se visibiliza con mayor fuerza y que se proyecta incluso en el ámbito internacional, me pregunto por el papel de la educación en todo este asunto. ¿Cómo la construcción del conocimiento en torno al instrumento, enmarcada en las diferencias culturales y sociales de una “región cultural” a otra, de un grupo humano a otro, de un ser individual a otro, logra evidenciar las diferencias interpretativas y estilísticas? Veo en el análisis de lo educativo, de las formas de enseñanza del instrumento, el camino para entender por qué “a un paisa le suena el tiple de forma tan diferente a un santandereano” (Primer Seminario Nacional sobre Grafías para Cordófonos Colombianos, 2012).

Mi primer maestro, Néstor Gamboa, enmarcado en lo regional, en Pamplona tuvo su propia forma de enseñarme. Enerith Núñez aportó una mirada distinta, Jaime Barbosa incluso en su momento, sin proponérselo, se convierte en otro maestro. Cada uno de ellos aporta desde la diferencia muchos de los elementos que colaboran con el proceso de construcción personal del “saber ser tiplista”, del entenderme como músico tiplista y luego pensarme como formador de intérpretes del tiple que a su vez serán maestros de otros.

Al llegar de nuevo a un encuentro o festival, preguntaré entonces: ¿cómo aprendieron los que ahora veo como diferentes?, ¿cuál fue su proceso?, ¿quiénes intervinieron? y ¿desde qué miradas y determinantes sociales y culturales lograron su propia construcción? Tal vez las respuestas a estas interrogantes logren abrir un camino de entendimiento de las diferencias que ahora, de manera algo brumosa pero consciente, tratan de configurar al menos una comunidad de práctica alrededor del tiple colombiano, que pretende a futuro ser “escuela”: una escuela establecida y cimentada en el afecto que todos y cada uno de sus sujetos, maestros y estudiantes, intérpretes y públicos reconocen tener por el instrumento y por la música colombiana andina.

Un corto pero conciso ejemplo de esta circunstancia se edifica en lo técnico, en el *guajeo*, concepto que trabajaré posteriormente y que da grandes luces de esta condición de alteridad en nuestra escuela. Pastusos y antioqueños hablan distinto: el mismo idioma pero distinto; las mismas palabras, pero con significados disímiles. En el idioma, el asunto de los dialectos regionales propone un interés general; todos quisiéramos saber cómo se conformaron tales “dejos”, los “cantos” de cada región o grupo humano en Colombia a la hora de hablar. Sin embargo, al ser el tiple el interés aquí, debemos preguntarnos más bien por el dialecto de cada región; el porqué de las diferencias y de la alteridad sonora en nuestras regiones puede estar develado y ser explicado también a partir de la forma como suena un tiple en una y otra región. Así como a Jaime y a mí nos sonaba distinto, por lo menos hasta que cada uno terminó asimilando cosas del otro; al menos por mi parte, más que mi maestro.

Al observar la forma como el maestro Paulo Andrés Olarte “ataca”,<sup>3</sup> o más bien dispone, su mano para el *aplatillado*,<sup>4</sup> se entiende de verdad que está diciendo lo mismo, la misma palabra, en el resultado sonoro en el tiple, pero lo hace de manera distinta: cambia su mano y la abre para atacar los acentos. Es como si habláramos el mismo idioma, pero con deijos y cantos diferentes. Es interesantísimo encontrar que el maestro Olarte no es el único: en Caldas, Quindío y Risaralda se encuentran muchos más tiplistas con esta particularidad.

---

3 En referencia a la forma técnica de abordar la cuerda para producir algún sonido.

4 Término acuñado por el maestro Elkin Pérez, en referencia al sonido logrado al atacar con mayor esfuerzo el encordado en los acentos propios del ritmo y que producen una sonoridad, para el maestro, similar a la de un platillo suspendido.

## LA ESCUELA DEL TIPLE: UNA ESCUELA POR PUBLICAR

Hay que expresarlo con claridad: la comunidad tiplística que nos ocupa ha diluido sus saberes en la tradición que la respalda y podemos, en muy poco espacio, hacer una descripción casi completa de las publicaciones que se han hecho históricamente en la dirección de la pedagogía y, tal vez, la historia del instrumento, por supuesto, con la intención de consolidar la comunidad de práctica. No es del interés de esta investigación describir el instrumento como tal, tampoco sus elementos de construcción o su configuración ni hacer un recorrido descriptivo por la música que se asocia tradicionalmente a su interpretación o su historia; no se trata de describir el tiple, trabajo que ya se ha realizado en otros espacios, sino su escuela.

### *LOS CAMINOS DEL TIPLE, DAVID PUERTA ZULUAGA*

Al maestro David Puerta Zuluaga hay que ubicarlo en dos dimensiones por su aporte a la escuela del tiple en Colombia.

La primera de ellas hace referencia a sus intenciones interpretativas. Reconocerlo como uno de los primeros solistas de tiple, piedra angular de este estilo de interpretación, hace alarde de su constante preocupación por las posibilidades técnicas que, si bien nunca fueron publicadas de manera formal, sí hacen parte de todo un acervo musical que hoy en día se encuentra a disposición de todos, por el avance de la tecnología y la digitalización de las obras que pudo consignar en disco.

Pero la segunda y, tal vez, la de mayor trascendencia se encuentra consignada en su texto *Los caminos del tiple*, editado por primera vez en 1988. En él, el maestro Zuluaga hace un extenso recorrido por las diferentes hipótesis acerca del origen y la transformación del instrumento desde su aparición en el panorama cultural colombiano hasta la época. La investigación se fundamenta en la refutación de las teorías acerca del origen español del tiple o de su cercanía a otros instrumentos similares, para darle al instrumento su “nacionalidad” colombiana, complementada con una aproximación a la descripción de los actores tiplísticos de la época de publicación del libro y algunos datos y anecdotarios de tipo histórico.

### *MÉTODO DE TIPLE, ELKIN PÉREZ*

En la historia del instrumento ha sido recurrente la preocupación por el “método” para la enseñanza del tiple. No es difícil encontrar pequeños libros a manera de folletos que invitan a un aprendizaje sin maestro y contienen algunas orientaciones de la forma de armar los acordes y algunas indicaciones gráficas de las resultantes rítmicas. Sin embargo, no había una publicación formal de una metodología para el estudio del tiple hasta la aparición del *Método de tiple* del maestro antioqueño Elkin Pérez Álvarez, publicado por primera vez en 1996 por la entonces Secretaría de Educación y Cultura de Medellín.

En el método, exhibido con rigurosidad progresiva, el maestro Pérez presenta un recorrido muy completo de su propuesta tanto metodológica como técnica hacia la apropiación del instrumento, según tres miradas: la del acompañamiento, el tratamiento melódico y las bases para la interpretación solista. Estas consideraciones son apropiadas hoy en día por toda la comunidad de práctica e implementadas en la mirada del intérprete. Ahora, se diferencia claramente lo que implica ser solista de tiple y tiplista melódico: el primero aborda en un solo momento interpretativo melodía, ritmo y armonía, como un todo sin ningún otro respaldo. El segundo se especializa en la idea de lo melódico, como en el caso del tiple en Santander, a la manera del maestro Pacho Benavides, por lo que requiere de uno o dos instrumentos que lo acompañen.

## 12 ESTUDIOS MELANCÓLICOS PARA TIPLE SOLO

Remitiéndose un poco a la manera como se ha dado la consolidación de las escuelas de otros instrumentos y convencido de la necesidad de abordar la composición como insumo primordial de música original para el tiple, el autor de este libro —el mismo de la presente investigación— enseña doce obras cortas, pensadas para el abordaje en espacios de educación formal y hacia la idea de la profesionalización del ser tiplista. Son doce estudios que se fundamentan en la mirada del tiple solista, forma interpretativa que el autor considera la de mayor integralidad por su complejidad y necesario desarrollo técnico en el estudio del instrumento.

## ENERITH NÚÑEZ PARDO

La maestra Enerith es una constante creadora interesada en la mirada profesional del tiple, sus caminos de formación hacia la consolidación de una escuela académica del instrumento que dé cuenta de las posturas técnicas e interpretativas.

Sus versiones, escritas durante varios años, desde aproximadamente 1989 (pues la maestra fue precisamente la primera en proponer en el país un currículo formal para la formación del tiplista profesional, fundamentado y muy cercano a los conocidos para la formación técnico-interpretativa del guitarrista “clásico”) hasta hoy día, se han consignado en dos textos de altísimo valor pedagógico, publicados por la Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca, entidad en la que se desempeña como docente en varias áreas.

Las obras son *Destacadas obras musicales del universo y 12 obras tradicionales para tiple solista*. Una colección de partituras en la cual la maestra ha consignado toda su propuesta técnica e interpretativa del tiple solista. La variedad de estilos, géneros y rítmicas abordadas se complementa con una serie de propuestas de abordaje del instrumento con sus correspondientes explicaciones, de manera que quien estudia una de estas versiones logra adentrarse en un mundo técnico diferente, innovador y riguroso, como la misma Enerith. Son estos libros el aporte fundamental de la maestra, pues, excepción hecha de un disco con el trío Arco iris, es difícil encontrar alguna referencia sonora, aparte de sus presentaciones en vivo.

## DISCOGRAFÍA

Presento aquí un resumen muy corto de los discos que han sido producidos y forman parte del acervo sonoro que puede ser consultado por la escuela, en primera instancia en la idea interpretativa del tiple solista. Todos tienen la impronta de sus creadores, incluyen versiones y composiciones, pero, sobre todo, la propuesta sonora de sus intérpretes como aporte a la construcción del mundo del tiple.

Gonzalo Hernández, *Tiplecito de mi vida, El mago del tiple*, considerado el primer disco de tiple solo que se grabó. Una publicación de una colección de obras y versiones del maestro Gonzalo Hernández, de Aguadas (Caldas). Integrante del trío de los Hermanos Hernández. Es un acetato sin fecha de publicación.

David Puerta, *Tiple solista*. Ya he mencionado al maestro y referencio aquí su primer trabajo discográfico. Diez versiones y dos composiciones, publicadas también en acetato por Discos Pezeta. Obra de obligada consulta.

Luis Enrique “el Negro” Parra, *La Promesa*. El primer disco producido en formato digital.

David Puerta, *Los caminos del tiple*.

Oscar Santafé, *Ando tipleando*.

Lucas Saboya, *Intemperante*.

Oriol Caro, *Tiple colombiano solista*.

Ricardo Londoño, *Tiplero siempre*.

Juan Pablo Hernández, *Entre siglos*.

Lucas Saboya y Gustavo Colina, *El tiple y el cuatro*.

Gustavo A. Rengifo, *Pellares y coclées*.

Oriol Caro, *Árboles*.

Oscar Santafé, *Ando tipleando vol. 2, Entre mi tiple y yo*.

## REFERENCIA AL TIPLE MELÓDICO

Una de las formas de abordar la interpretación, reconocida como propia de la tradición de Santander, es el llamado *tiple melódico*. Su principal representante fue el maestro Francisco “Pacho” Benavides, cultor de todo un movimiento musical original de la provincia de Vélez, en Santander. El maestro Benavides aportó en una colección de acetatos titulada *El mago del tiple* una buena cantidad de obras que hoy en día son interpretadas por muchos.

El tiple melódico, como su nombre lo indica, se dedica exclusivamente a la melodía de la obra y se interpreta haciendo uso del plectro como herramienta para producir el sonido y no las pulsaciones con dedos y uñas, por lo que requiere de otro instrumento que lo acompañe, que aporte la idea rítmico-armónica del tema trabajado. Por lo general, esta tarea se le adjudica a otro tiple. Son innumerables los cultores de este estilo de interpretación. Hay que mencionar los nombres de los maestros Peregrino Galindo, Álvaro Dalmar, José Luis Martínez Vesga, Pedro Nel Martínez, Jairo Arenas, Adrián Manrique y muchos otros, quienes

han aportado y producido discos, entre otros jóvenes que han apropiado, sobre todo en la región mencionada, el trabajo en esta dimensión interpretativa.

Es importante resaltar el aporte del maestro José Luis Martínez, quien se ha dedicado a dejar en varios discos su propuesta musical. La corporación musical Cortiple realiza un homenaje anual al maestro en el Encuentro Nacional del Tiple en el municipio de Envigado, Antioquia.

Es de obligada mención el trabajo desarrollado por el maestro Diego Otero en los municipios de Charalá y San Gil o el maestro Wilson Luján en Antioquia, quienes han logrado cimentar las bases de escuelas regionales con excelentes resultados.

Es necesario aclarar que, en la dimensión de la academia, esta idea de la interpretación del tiple sigue siendo regional y no ha publicado nada diferente a los discos. Su inclusión en espacios formales de creación e investigación aún es muy incipiente, aunque sus cultores son referencia obligada a la hora de hablar del instrumento y su escuela. Considero importante afirmar que es una parte de la escuela del tiple que merece una investigación particular en profundidad y, por ende, un nuevo espacio de difusión y publicación. Maestros como Diego Otero y Carlos Vásquez hoy día profesionalizan su camino y, con seguridad, en corto tiempo, asistiremos a más publicaciones en esta mirada.

## LAS HISTORIAS DE VIDA: UN CAMINO METODOLÓGICO PARA ENCONTRAR A LOS TIPLISTAS

La biografía, historias y relatos de vida constituyen géneros narrativos en los cuales se cruzan perspectivas y estilos provenientes de diversas disciplinas, desde la literatura hasta la historia, [...] son utilizados en la investigación empírica junto a otros documentos personales [...].

RUTH SAUTU (2004)

Ver llegar a Luis Enrique “el Negro” Parra a la sala de la casa, adonde habíamos sido invitados para disfrutar y participar de una tertulia musical luego de la final del concurso Anselmo Durán Plazas en el marco del Festival Nacional del Bambuco en Neiva (Huila) en 1991, resultó ser una experiencia gratificante. En el concurso había participado al lado de dos jóvenes tiplistas —Fabián Gallón y Juan Pablo Hernández—, ambos con mayor experiencia, pues el primíparo era yo. Había escuchado algunos comentarios del Negro en alguna ocasión, por haber sido el único tiplista solista ganador del gran Premio Mono Núñez y en palabras y comentarios de amigos que lo reconocían como ícono del tiple solista. En el evento en mención fue uno de los jurados.

Entró con una sonrisa gigante y ofreciendo abrazos a diestra y siniestra. Recuerdo con infinita claridad el saludo que me correspondió junto a una felicitación (sin entrar en detalles del resultado del concurso en el que, por supuesto, yo no había terminado como ganador); pasaron los minutos, las viandas, las bebidas y, como era de esperarse, los tiples. Cuando me correspondió en turno y sin la presión del concurso y el escenario, al lado de un público atento, decidí echarme al agua tocando la versión de mi maestra Enerith del popular tema “Velo, qué bonito”, bunde tradicional del Pacífico.

No fue lo único que toqué esa noche, pero ya después de un rato, y ante la relajación del ambiente y la fiesta, el negro Parra se me acercó, me felicitó y me dijo: “Así hubieras tocado en el concurso, habrías llegado más alto, recuerdo cuando yo comenzaba a tocar en concursos y el susto tan ‘verraco’ que me daba en el escenario [...]”.

La narración del maestro Parra se fue tornando de a pocos en una historia difícil de olvidar, contaba sus participaciones en festivales como aventuras inéditas de las que deduje que me quería entregar su experiencia para un futuro. No sé si quería enseñarme las maneras de pararse con convicción en un escenario o si su intención era dejarme algunos datos para poner en práctica a la hora de la escena y del concurso, pero siempre recordaré su emoción al contar la historia, su interés por no omitir detalle alguno de su experiencia. Tampoco fue la única vez que un maestro consagrado me contara su historia. Tras la feliz oportunidad de servir como asesor específico de un trabajo de monografía de la Licenciatura en Música de la Universidad Pedagógica Nacional, que trataba de

documentar la vida y obra del maestro Fernando León, llegamos junto a Diana y Camilo a casa de Aicardo Muñoz, el gran maestro del tiple, quien había sido maestro de la academia Emilio Murillo, maestro de muchos de los más reconocidos —recuerdo, por ejemplo, a Jaime Barbosa o al maestro Oriol Caro—, y quien en ese momento era el docente de la Escuela de Música de Facatativá. La intención de la visita era charlar acerca del maestro León y toda la experiencia a su lado en el trío Joyel; pero entre tanta pregunta, surgieron de su parte muchas historias de su propia vida, de su experiencia en las academias Murillo y Luis A. Calvo, de sus formas de ver y enseñar el tiple y, claro, de cómo el maestro León había aportado a este desarrollo.

Las historias de estos dos personajes, en diversas épocas y circunstancias, tenían algo en común: el tiple, pero también se encontraba en ellas su experiencia, sus aportes, sus propios desarrollos, su mirada hacia la vida del tiplista y hasta los porqués de sus creaciones y de sus pasiones. Luis Enrique y Aicardo expresaban su tiple con sus historias de vida, con su relato de vida particular y con muchas cosas en común: hacen parte de una comunidad del saber, sin haberse-lo propuesto de forma directa, han aprendido y enseñado en varias vías que, de todas formas, llegan a lugares comunes. Y entonces, ante la pregunta por la comunidad tiplística, por la escuela que se pretende caracterizar y frente a las historias de vida de tantos tiplistas se hace pertinente un primer paso investigativo: las *historias de vida*, como lo trata de conceptualizar Miguel S. Valles (1999), al clasificarlas como relato único, es decir, el obtenido de una sola persona, un solo caso individual. Relatos cruzados, en referencia a aquellas historias de vida que se entrecruzan para “explicarnos a varias voces una misma historia” y relatos paralelos, aquellos que tienen relación, pero no de manera tangencial, sino contextual, que contienen incluso los mismos relatos individuales y cruzados, que se encuentran en varios puntos del relato, pero se separan en otros.

Se hace interesante notar que las historias de vida de los tiplistas parecieran tener un poco de todo lo anterior. Son historias individuales, pues provienen de diversas experiencias individuales, cuentan y describen lo que aprendieron y desarrollaron por su propio avance. Son historias cruzadas, pues se mantienen alrededor del tiple como base para una comunidad de práctica; en el tiple se cruzan, se encuentran y se reconocen. El instrumento los convierte casi en un solo personaje, en un solo objeto de la cultura. Pero también son relatos paralelos en la misma dimensión de los anteriores, caminan el uno al lado del otro en la construcción de sus relatos y de sus miradas de escuela, sin tocarse, sin interferir en el desarrollo del otro tiplista, al punto que cada uno hace su propia versión de un tema reconocido sin ver la de otro músico, pero al tocarlas juntos, salvo pequeños elementos diferenciales, casi es la misma versión. La cuestión es, entonces, tratar de recopilar estas historias y relatos, buscar a los tiplistas, a los actores de la escuela del tiple para que nos cuenten su historia, que de todas formas será la misma historia de la escuela.

Como otro evento que nutre esta propuesta, relato la anécdota de invitar al maestro y amigo Luis Carlos “Lucas” Saboya a la grabación del disco *Ando*

*tipleando* (2006), que tenía dos objetivos primordiales. Primero, compartir una pasión con un compadre, con un amigo que tuviera en sus manos el tiple, que se reconociera en él; segundo, que aportara también su propio discurso sonoro e interpretativo. La experiencia fue muy edificante. El viernes, a eso de las diez de la mañana, nos encontramos en el estudio del maestro Mauricio Rangel (Producciones Rangel-Pereira). La idea era grabar a dúo la versión del conocido bambuco “Los doce”, de Álvaro Romero, que había escrito años atrás como ejercicio para Enerith y que Mauricio Rodríguez incluyó en su monografía de pregrado junto a su propio análisis interpretativo. Tal vez por esta razón la versión escrita logró posicionarse entre los intérpretes jóvenes y aún hoy en día suena en algunos conciertos a dos tiples.

Lucas llegó al estudio algo preocupado, pues me confesó que no había tenido mucho tiempo para repasar el papel y nos tomamos una media hora para tocarlo y estudiarlo juntos. Cuando el maestro Rangel terminó de preparar todos los equipos, la genialidad de Lucas fluyó y a cada compás le fue agregando su mirada. Primero, una “maqueta” para que desde allí cada tiplista empezara a grabar su propio papel. Al terminar la grabación, o mejor, al escuchar el resultado final, me di cuenta de que había muchas cosas que no fueron escritas, que ambos tiplistas aportaron al momento, que Lucas efectivamente había trascendido la partitura para dejar plasmado su genio y su propuesta interpretativa; en breves palabras, su discurso, su construcción personal y su manera particular de expresar tal construcción.

La intención de Valles (1999), apoyada también en la mirada de Sautu (2004) y su clara explicación de la metodología fundamentada en las historias de vida —que como ya dijimos se convierten en eventos reales, en libros de consulta—, es recopilar entonces las historias de vida de los actores de la escuela del tiple con el objetivo de conocer sus discursos, sus construcciones personales y los eventos y contextos que los han llevado a ellas. Descubrir en el discurso de los actores del tiple los puntos de encuentro y desencuentro que han venido consolidando las características de escuela que se pretende dimensionar, las características que no vamos a encontrar en un aula o en un conservatorio de música, las que han construido escuela por fuera de la escuela.

Ahora bien, apostando por las historias de vida de los tiplistas como insumo para encontrar las características que nos presenta esta particular escuela, asistimos al dilema de a cuáles tiplistas haríamos entonces referencia. ¿Es posible que todos los tiplistas aporten a la escuela? ¿Cómo determinar cuáles actores aportan más y cuáles menos?

Tal vez no es el mayor o menor aporte, pues si de individualidades se tratase en mi propia historia tendría que decir que Néstor, como mi primer maestro, fue determinante. Sin embargo, al asistir a la comunidad de práctica en cuestión, quizás no ha sido igual de influyente a mi maestra Enerith, quien, según su discurso y su historia personal como tiplista se ha encargado de legar, de entregar a otros su saber en varias dimensiones: lo escrito, como en sus libros de versiones para tiple solo; sus discos producidos, que contienen todo

su discurso en términos de la producción sonora y de su mirada interpretativa del instrumento; los galardones obtenidos, que de alguna manera convocan a otros actores interesados en su historia y la llaman a ser su maestra, aquellos que quieren aprender de la persona que se presenta como exitosa; la mera idea de que ha tenido estudiantes, que ha sido profesora de otros que caminan también en dirección de la escuela y, por último, sus composiciones y arreglos, su propia creación puesta al servicio de otros actores del tiple.

## LA ESCUELA DEL TIPLE EN COLOMBIA: UN PASO HACIA LA UNIVERSALIDAD MUSICAL COLOMBIANA

Los instrumentos musicales de mayor inserción y reconocimiento en las diversas culturas mundiales, propios de espacios sociales definidos, pero que trascendieron al mundo, como la guitarra o el violín, antes de dar el salto a la universalidad se desarrollaron en sus intérpretes, compositores, pero sobre todo en sus “enseñantes”, músicos encargados de enseñar el instrumento.

El tiple, instrumento musical reconocido como “propio” por muchos de los espacios enmarcados en las comunidades históricas, culturales y sociales de nuestro país, apropiado incluso, desde finales del siglo xx, por otras músicas en infinidad de agrupaciones, músicos y músicas de renombre internacional, no solo representa la visión de nuestra historia patria o “el sentir de nuestro pueblo”: es también uno de los elementos vivos y vigentes de las muy diferentes maneras en las que la sociedad colombiana ha desarrollado su diversidad. Según la perspectiva de su trascendencia y de su desarrollo histórico, a pesar de diversos inconvenientes en su difusión actual —que obedecen más a las músicas propias que interpreta y en las que es reconocido o a los intereses económicos de una sociedad en desarrollo y sus medios de comunicación (problemática cierta y vigente, pero del interés de otros espacios de investigación)—, el desarrollo del instrumento se ha concebido en varios estilos regionales, que además tienen identidad propia. Las formas y estilos de interpretación de un antioqueño nunca serán iguales a los de un santandereano, aun si en la mirada técnica específica hay puntos en común en los que se encuentran y reconocen unos y otros como tiplistas. Este es uno de los primeros insumos a la hora de pensar en la formación de escuela del instrumento.

En el proceso de formación de escuela interpretativa en música intervienen cuatro actores, cada uno con sus características particulares, pero al mismo tiempo coautor de sus pares. El *autor* o *compositor*, quien se encarga de crear las músicas. El *intérprete*, quien tiene como papel primordial la recreación de lo que el autor ha propuesto. El *maestro*, quien, en su espacio particular, atravesado de manera directa por los dos anteriores, se encarga de la enseñanza y posterior trascendencia de lo creado e interpretado por aquellos. Es importante explicitar aquí que, en el caso del tiple y sus músicas, un solo personaje cumple con precisión los tres papeles, sobre todo en el espacio de la oralidad y la enseñanza por tradición. Y el cuarto actor es el *investigador*, que apenas se comienza a dibujar y definir tras la apropiación del instrumento y sus músicas asociadas en espacios de formación musical académica con claros intereses de profesionalización de un quehacer considerado casi exclusivo de la tradición y que apenas a partir de la segunda mitad del siglo xx se integra a la mirada de compositores, intérpretes y académicos; ahora, en el siglo xxi, asiste a espacios de enseñanza formal, entre los cuales la Licenciatura en Música de la Universidad Pedagógica Nacional se reconoce, en el ámbito nacional, como pionera y referente.

La experiencia en la cátedra de tiple, como instrumento principal de la mencionada licenciatura, y la participación como colectivo en diversos escenarios en el país, así como la extraordinaria experiencia del Encuentro Nacional de Tiple Solista de la UPN (organizado por este programa académico), han dado lugar de manera particular a la expectativa de investigar y trabajar por la cimentación de la bases requeridas para configurar la “escuela” de tiple en Colombia, por supuesto, de acuerdo con la caracterización de las múltiples formas de hacer escuela del instrumento en la diversidad del país que nos convoca.

Durante los últimos trece años se ha recopilado una gran cantidad de información que, además de ser validada y complementada, debe ser clasificada y referenciada con el objetivo claro de reconocer y caracterizar las múltiples maneras de interpretar el tiple en Colombia, las características regionales, las diferencias a la hora de crear sus músicas y de construir el instrumento y, sobre todo, los cientos de estrategias de enseñar el instrumento y su inclusión en la sociedad. El análisis y reconocimiento de muchos espacios de formación y su quehacer en la dirección del desarrollo del instrumento y sus músicas asociadas, así como el aporte de los compositores y de los intérpretes reconocidos tanto a nivel regional como en el ámbito nacional, pueden ser el punto de partida para consolidar las bases de una futura escuela de tiple, a partir de la perspectiva académica hacia la universalidad del instrumento.

El objetivo, entonces, es *darse a la tarea de describir una escuela de interpretación del instrumento. Una escuela que reúna las características más importantes de la interpretación, los puntos comunes de los diversos intérpretes, sin dejar de lado, al menos, las más relevantes miradas o la concepción musical propia de las comunidades de práctica, o de músicos individuales que participaron en el desarrollo del instrumento.*

El primer paso: *entender, descubrir y describir lo que hasta ahora ha venido sucediendo con esa escuela; encontrarla, caracterizarla y poner ese conocimiento al servicio de las nuevas construcciones.*

## LOS TIPLISTAS

Al hacer la pregunta entonces por la comunidad, por la escuela del tiple, e intentar recopilar sus discursos, es decir, los de los tiplistas, surge la otra cuestión: ¿cuáles tiplistas?, ¿quiénes?

En la indagación y tras las características expuestas se tomó la decisión de hacer una muestra representativa de los tiplistas de mayor reconocimiento y aporte en el momento histórico de nuestra escuela, con un criterio adicional. Todos tienen inmerso en sus discursos el reconocimiento del otro, de las diferencias de los otros que les son comunes, pero que al mismo tiempo les son desconocidos en otros aspectos. Todos estos maestros son ampliamente reconocidos por el medio artístico nacional. Han aportado de diversas formas a la construcción de la comunidad de práctica. Se ven con regularidad en escenarios de toda índole, han publicado grabaciones en las que en su mayoría dan cuenta de sus miradas particulares como intérpretes. Son compositores y aportan, también regularmente, sus obras para que los tiplistas en formación las interpreten.

Son maestros reconocidos por sus logros y galardones en casi que la totalidad de los festivales, concursos y encuentros de tiple y música andina colombiana. Se les requiere como jurados y evaluadores de otros intérpretes en muchas ocasiones y los públicos especializados los reconocen como *los mejores* en todo sentido. Tienen también un elemento que los hace fundamentar la construcción de escuela: así como les han enseñado, se han dado a la tarea de la enseñanza en cada uno de sus espacios de intervención, bien sea regional o nacional.

Los tiplistas de varias generaciones los reconocen como los *maestros*, los personajes por imitar, los intérpretes por seguir. Son personas con quienes, si vas a ser tiplista, quisieras estudiar en algún momento, y realmente la mayoría de ellos han participado como docentes, talleristas, conferencistas, entre otros aspectos de la construcción de la comunidad de práctica. Se presentan aquí algunos datos de la vida y obra de los tiplistas seleccionados, aportados por ellos mismos.

## GUSTAVO ADOLFO RENGIFO

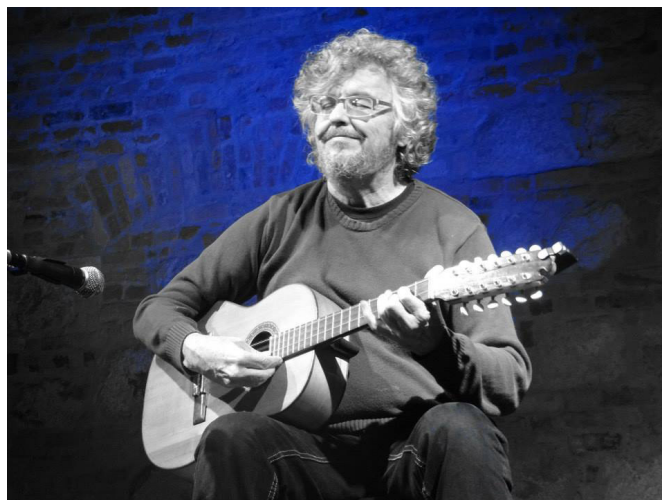


Figura 2. Gustavo Adolfo Rengifo

Fuente: fotografía del Encuentro Nacional de Tiple UPN. Omar Beltrán. Memorias del Encuentro. Archivo personal del autor.

Siempre será un verdadero placer escuchar a Gustavo y su particular estilo de canto acompañándose a sí mismo con el tiple. “Vestida como el campo”, un hermoso bambuco de su autoría, fue la obra que me encontré en el camino de la escucha. Una copia en casete que tenía un amigo en la Bucaramanga de 1986 y que mostraba un mundo musical muy distinto y llamativo. Años después, el mismo Gustavo aparecería en el escenario del Mono Núñez. Él, experto y reconocido; yo, apenas arrancando. Aun así, desde ese momento supe que sería un inmenso referente en mi propio camino.

Músico de formación autodidacta. Tiplista, compositor y cantautor colombiano. Nació en Buga, Valle del Cauca, en 1953. Recibió su formación en el tiple y la música andina colombiana por tradición oral de su familia y con los maestros vallecaucanos José Vicente Rengifo Illera, Benigno Mono Núñez, Diego Estrada y Álvaro Romero.

Pionero de la canción andina colombiana acompañada únicamente con tiple. Lleva más de 35 años actuando en las principales salas de conciertos del país, en festivales y en los lugares cotidianos de pueblos y ciudades donde comparte su música con la gente del común.

Ha grabado cinco discos como cantautor y uno como solista de tiple. Varias de sus canciones hacen parte del repertorio de prestigiosos intérpretes y figuran en la programación de festivales y concursos de música andina colombiana.

Algunas de sus obras más conocidas son: “La llamita”, “Caballito de Ráquira”, “El abrazo”, “La guabina del viajero” y “Agüita alegre”. Se destacan sus canciones para niños con letras del poeta colombiano Carlos Castro Saavedra, entre ellas “Matrimonio de gatos” y “Canción del viento”.

Desde 1979 actúa como cantautor en forma individual, recorriendo con su tiple colombiano los rincones de Colombia y Latinoamérica, recogiendo y cultivando las historias y vivencias que dan vida a sus composiciones.

Gustavo Adolfo es, a mi manera de ver, el tiplista *ícono* de la escuela, representante además de esas formas de construcción que, si bien nunca han estado en contacto directo con el estudio académico formal, sí se han convertido en referente obligado para cualquier persona interesada en el instrumento.

## FABIÁN GALLÓN



Figura 3. Fabián Gallón

Fuente: archivo personal de Fabián Gallón.

Conocí a Fabián en el Primer Concurso Nacional de Tiple de Zipaquirá, como en 1991. El trío instrumental Ancestro se consolidaba como referente en Colombia entera con su nuevo disco. Fue ese, precisamente, mi primer concurso y desde allí surgió también la inquietud por ese trabajo junto a la bandola y la guitarra, que marcaría recorridos y sonoridades.

Inició sus estudios de tiple con el maestro Benjamín Cardona en la ciudad de Pereira (Risaralda). En 1982 ingresó a la Estudiantina de la Universidad Tecnológica de Pereira. En 1987 formó parte de Nogal Orquesta de Cuerdas Colombianas, en la que se destacó como jefe de cuerda de tiples. En 1988, junto a Carlos Augusto Guzmán (bandola) y Jorge Andrés Arbeláez conformaron Trío Ancestro, agrupación con la cual fue ganador de los concursos más importantes de la región Andina.

Fue integrante del Cuarteto Smog y Cuarteto Colombiano, agrupaciones dirigidas por el destacado bandolista y arreglista Luis Fernando León Rengifo.

Asimismo, ha acompañado a los duetos vocales Sombra y Luz y Hugo y Gilberto. Como solista, ha realizado conciertos en importantes salas del país, en los que se destaca su presentación en la sala de conciertos de la Biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá en 1999, año en el que además fue ganador de la convocatoria “Intérpretes del nuevo milenio” en la categoría superior. Interesado en la construcción del instrumento, ha colaborado con destacados *luthiers* de su país, como Alberto Paredes y Diego Valencia.

Actualmente, está radicado en Estados Unidos, donde ha realizado conciertos en Houston (Texas), Birmingham (Alabama), Atlanta (Georgia), Washington D. C., Nueva Jersey y Boston, entre otros lugares.

En el 2013 realizó una serie de conciertos en el First Canadian Flute Convention junto a la flautista Carmen Marulanda. Recientemente fue solista del Concierto en Re mayor de Antonio Vivaldi con el colectivo RumBarroco; durante el 2014 realizaron conciertos y grabaciones en Boston (Massachusetts).

Nada como escuchar al maestro Fabián frente a su tiple. Es uno de los primeros representantes de ese tiple llamado a la modernidad. Su paso por Ancestro y Nogal le otorgan un sitio de privilegio en la construcción del tiple, su interpretación, de sus saberes, alimentado de una época histórica para el desarrollo de la música andina colombiana al lado de Luis Fernando León.

## JUAN PABLO HERNÁNDEZ



Figura 4. Juan Pablo Hernández

Fuente: archivo personal de Juan Pablo Hernández.

Recuerdo con claridad alguna de las “tareas” que mi maestra en la universidad me dejaba. El bambuco “Pablo Hernán”, de Juan Pablo Hernández, fue una de las primeras obras que encontré, que habían sido compuestas originalmente para tiple solista. El maestro se convierte entonces en referente inequívoco de la puerta a un sonido propio del instrumento, nuevas formas de ver y hacer sonar

el tiple, cientos de posibilidades que no excluían la tradición, pero sí la convertían en algo nuevo. Vendrían entonces otras obras: los estudios de bambuco y pasillo, y “Miniatura”, obra que interpreté en algún examen y que me dejó muy claro el hecho de que el tiple estaba para grandes cosas.

Tiplista, compositor y cantautor tolimense nacido en Armero. Es reconocido como una de las figuras tutelares en la interpretación del tiple solista en Colombia y destacado como uno de los pioneros en la interpretación de obras vocales con acompañamiento de tiple solo. Ha sido galardonado con los primeros puestos como intérprete del tiple en diversos festivales y concursos de nivel nacional y ha representado al país en escenarios de Europa, Estados Unidos y América Latina. Sus obras son instrumentales y vocales; algunas de ellas son: *Pachito años 50*, *Estudio para bambuco n.º 1*, *Sin pasado*, *Chiquitud*, *Recordando Armero* y *El sanjuanero pa un San Juan*.

Juan Pablo representa un momento importantísimo en la escuela, como el primero que explora sonoridades *contemporáneas* en la composición para tiple solo. Su propuesta técnica, expresiva e interpretativa será replicada por muchos de los nuevos compositores.

## LUIS CARLOS “LUCAS” SABOYA

Alguien que lleve por apellido el nombre del municipio  
donde le regalaron “la cucharita” a  
Jorge Velosa (el célebre carranguero colombiano)  
debe tener una buena estrella...

PRESENTACIÓN DEL MAESTRO SABOYA, EN  
[TIPLECOLGADO.COM/LUIS CARLOS SABOYA](http://TIPLECOLGADO.COM/LUIS CARLOS SABOYA)



Figura 5. Lucas Saboya

Fuente: fotografía del Encuentro Nacional de Tiple UPN Omar Beltrán. Memorias del Encuentro. Archivo personal del autor.

Hacia 1995, también en un festival Mono Núñez, llegaba Luis Carlos junto a sus hermanos en el trío Palos y Cuerdas. Muy jóvenes e inexpertos —tanto ellos como nosotros—, apenas arrancábamos a trajar dos proyectos musicales que se convertirían en referente y ejemplo para el futuro.

Lucas es el tiplista joven que ha podido trascender fronteras no solo geográficas, sino compositivas y creativas. Virtuoso en el tiple y en la composición, se reconoce como punta de lanza en la idea de la internacionalización del instrumento y de la cultura musical colombiana desde el tiple.

Nació en Tunja en 1980. Inició su formación a los ocho años en la Escuela Superior de Música. En 1998 ingresó a la Universidad Nacional de Colombia, donde adelantó estudios de composición con Gustavo Parra. Ha desarrollado su carrera en su país, en Latinoamérica y Europa.

Es integrante del trío Palos y Cuerdas, agrupación que conforma con sus hermanos Daniel, en la guitarra, y Diego, en la bandola. Con esta agrupación ha grabado cinco discos compactos dedicados a la música de la región Andina colombiana y latinoamericana. Ha ofrecido conciertos en importantes salas y escenarios de Holanda, Francia, Inglaterra, España, Brasil, Chile, Ecuador, Argentina y Venezuela.

Es considerado uno de los tiplistas más importantes del país. Sus composiciones han sido interpretadas y grabadas por destacados músicos, como Alexis Cárdenas, Manuel Rojas (de Venezuela), José Antonio Escobar, Camilo Sauvalle (de Chile), Edwin Colón Zayas (de Puerto Rico), la Orquesta sinfónica de Cuenca (Ecuador), el trío Nueva Colombia, entre otros.

## JAVIER GÓMEZ NORIEGA



Figura 6. Javier Gómez Noriega

Fuente: fotografía del Encuentro Nacional de Tiple UPN Omar Beltrán. Memorias del Encuentro. Archivo personal del autor.

El encuentro con este maestro se dio gracias a mi participación en el Primer Festival Nacional de Tiple Solista Ciudad de Bucaramanga, en 1993. Allí llegamos Fabián, Ricardo, Javier y yo. El maestro ya tenía un amplísimo reconocimiento en su región y se convertiría, además de gran amigo, en apoyo constante a mi trabajo. Admirador y conocedor de la obra del Negro Parra, siempre ha expuesto una manera muy particular de expresar su vida frente al tiple.

Músico con 37 años de trabajo en el campo de la docencia y 47 de experiencia como intérprete instrumental, quien ha participado en concursos en Colombia y ofrecido conciertos tanto en el país como en el extranjero, en las modalidades solista en tiple, mixta (vocal e instrumental) y música popular.

Su trayectoria profesional se resume así:

- Ocho años como profesor de música y director musical en Bucaramanga.
- Veinte años de trabajo en Bogotá, como docente de música y de instrumentos musicales (tiple, guitarra, flauta dulce, organeta, iniciación en lectoescritura musical, percusión caribeña y andina), director y arreglista de agrupaciones musicales (populares y folklóricas, coros y tunas), grupos instrumentales y mixtos (vocal-instrumental), director de talleres de música y concertista instrumental.
- Cinco años como profesor de instrumentos y director musical en Barichara, en la Fundación Taller de Oficios Barichara y en la Fundación Arte Música Barichara, y director musical del grupo Jolgorio (folklore latinoamericano).

## HUGO URREGO



Figura 7. Hugo Urrego

Fuente: fotografía del Encuentro Nacional de Tiple UPN Omar Beltrán. Memorias del Encuentro. Archivo personal del autor.

El paisa, el amigo y el maestro. Hugo Urrego representa la idea del tiplista en Antioquia, sus aportes como solista, en trío y en conjunto se fundamentan en sus experiencias al lado del maestro Elkin Pérez, cuyo legado personifica, comoquiera que el maestro Pérez lo consigna en su método. Es Hugo quien más sabe del método del maestro Elkin y quien mejor lo enseña.

Músico, filósofo, historiador, profesional con competencias para la gestión social/comunitaria y la educación artística con énfasis en música.

Experiencia de trabajo en equipos interdisciplinarios, aplicada a varias instancias sociales, incluyendo desde personas en edad de jubilación hasta población infantil vulnerable o en situación de desplazamiento. Ha participado como profesor de música, siguiendo modelos didácticos de expresión que involucran el conocimiento y el sentido del cuerpo y promueven el cuidado de sí, el respeto por el otro y la valoración de lo colectivo. Intérprete y profesor de tiple. Habilidades en la escritura y la elaboración de textos, informes y proyectos.

## ORIO RAMIRO CARO



Figura 8. Oriol Ramiro Caro

Fuente: foto archivo del encuentro nacional de tiple UPN.

Oriol es el compositor más prolífico para tiple, condición que lo posiciona como el de mayores aportes al movimiento del tiple solista. Sus obras son interpretadas casi por todos los jóvenes estudiantes de tiple de las academias y universidades del país.

Tiplista, compositor, arreglista y productor musical colombiano. Con una carrera que se extiende por más de veinte años, Oriol Caro ha ofrecido conciertos en importantes auditorios de Colombia, Centroamérica, Suramérica y Europa, además de participar en alrededor de veinticinco producciones discográficas.

Ha realizado composiciones para tiple solista, trío andino colombiano, orquesta de cuerdas colombianas y orquesta sinfónica; también ha compuesto bandas sonoras para cine, televisión y comerciales.

Como arreglista ha elaborado versiones para formatos vocales, instrumentales y mixtos (vocal-instrumental), desde el lenguaje solista hasta el orquestal.

Ha participado como productor de los álbumes *Tiple Colombiano Solista*, *Santa Clara* de Ricardo Gómez y *Colombitis* del Trío Colombita.

## LUIS ENRIQUE “EL NEGRO” PARRA



Figura 9. Luis Enrique “el Negro” Parra

Fuente: fotografía del Encuentro Nacional de Tiple UPN Omar Beltrán. Memorias del Encuentro. Archivo personal del autor.

Oriundo de Junín, vereda de Venadillo (Tolima), autodidacta del tiple hace más de cincuenta años, logró un estilo propio en la ejecución del tiple con base en la técnica de la guitarra.

Durante once años, fue miembro activo de los Coros del Tolima, con los cuales viajó por Europa, Estados Unidos y Centroamérica, en dos oportunidades. Ha participado en los principales concursos nacionales de tiple.

El Negro Parra, ya mencionado en varias ocasiones, forma parte de esa generación de tiplistas que supieron conservar la tradición en sus formas interpretativas y composiciones y que le regalaron al instrumento la posibilidad de asistir a un despertar inequívoco a la modernidad. Lo transformaron y lo conservaron. A personajes como el Negro Parra les debemos en gran medida la perduración del instrumento en la cultura colombiana.

## JENNIFER VARÓN VELÁZQUEZ



Figura 10. Jennifer Varón Velázquez

Fuente: archivo personal de Jennifer Varón.

Se inició en la música a los siete años, interpretando el tiple y la guitarra; a los nueve años ingresó al Conservatorio del Tolima como violinista. Esta diseñadora gráfica fue integrante del dueto Aikos de Ibagué durante cinco años; amplió sus conocimientos en canto y logró distintos reconocimientos a nivel nacional como intérprete del tiple y en dueto.

Obtuvo mención honorífica en el 2002 por su trabajo musical y juventud en el Festival de Duetos Hermanos Martínez de Floridablanca (Santander); en el 2004 recibió el galardón a mejor tiplista en el mismo festival. En el 2004, el 2005 y el 2006 obtuvo el premio Cacique Marquetá en el Mangostino de Oro; en el 2005 ganó el Premio Lucho Vergara como mejor tiplista en el Concurso Nacional del Bambuco en Pereira. Fue invitada al Encuentro de Tiplistas de la Universidad Pedagógica Nacional Bogotá (en el 2011 y el 2012) y al Encuentro Nacional de Solistas de Tiple Negro Parra en el 2011. Desde el 2012 es coordinadora de este certamen.

La maestra Jennifer representa una nueva generación de intérpretes que vienen apropiando y decantando los conceptos de la escuela, aunque sin desligarse de sus características esenciales.

## EL ENCUENTRO NACIONAL DE TIPLE DE LA UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL: LA POSIBILIDAD DE ENCONTRARSE EN EL DISCURSO DEL OTRO

Edison Moreno Quiroga se presentaba como un estudiante dedicado, aunque en principio con poco afecto al tiple y a la música andina colombiana; fue de verdad muy satisfactorio ver cómo poco a poco se involucraba en el ámbito del tiple, en su mundo, y empezaba a tener otra mirada y perspectiva de lo musical. Habíamos asistido en dos o tres ocasiones al Encuentro Nacional de Tiple en homenaje al maestro Luis E. Parra, que se realiza cada año en el marco del Festival Mangostino de Oro, en Mariquita (Tolima) y nos preparábamos para pasar de nuevo por el proceso de gestión que implica acopiar los recursos y las peticiones de transporte, viáticos y demás elementos que estas participaciones requieren. Llegábamos también a la conclusión de que tal gestión se nos antojaba desgastante y que la Universidad no siempre estaría abierta a concedernos todas las peticiones en este sentido. Y, entonces, Edison soltó la idea que le venía rondando la cabeza frente al asunto: “Profe —me dijo—, ¿y, si en lugar de viajar a varias partes a observar a los tiplistas, los invitamos mejor acá a la Universidad y hacemos un encuentro de tiple solista, unos conciertos en los que podamos verlos tocar y tocamos nosotros los estudiantes e invitamos a otros estudiantes?”. Por supuesto, tal propuesta implicaba ampliar la mirada hacia un aparato de gestión mucho más complejo; sin embargo, nos prometimos “botarle corriente” al asunto y empezar a pensar en ideas que complementaran la ya expuesta.

A los pocos días, nos encontramos de nuevo en la cafetería del Nogal y, teléfono en mano, empezamos a llamar, uno por uno, a amigos y conocidos del mundo del tiple que estuvieran interesados en apoyar la idea del encuentro. Aunque fue de alguna manera sorprendente la respuesta, era de esperarse que muchos tiplistas quisieran prestar su talento para consolidar cada vez más la idea del encuentro con los pares, la idea de sentarse a tocar tiple para aprender junto a los amigos del camino.

Fue gigante. El primer concierto de este encuentro se realizó en la Sala Otto de Greiff de la Orquesta Filarmónica de Bogotá; se hicieron dos conciertos en abril del 2009 y a ellos asistieron no solo un buen número de maestros del tiple, sino una cantidad inmensa de público. Empezamos, entonces, junto a Edison y demás estudiantes de tiple de la UPN a creer que el espacio creado aportaría diametralmente a la construcción del proyecto de tiple como instrumento principal en la licenciatura.

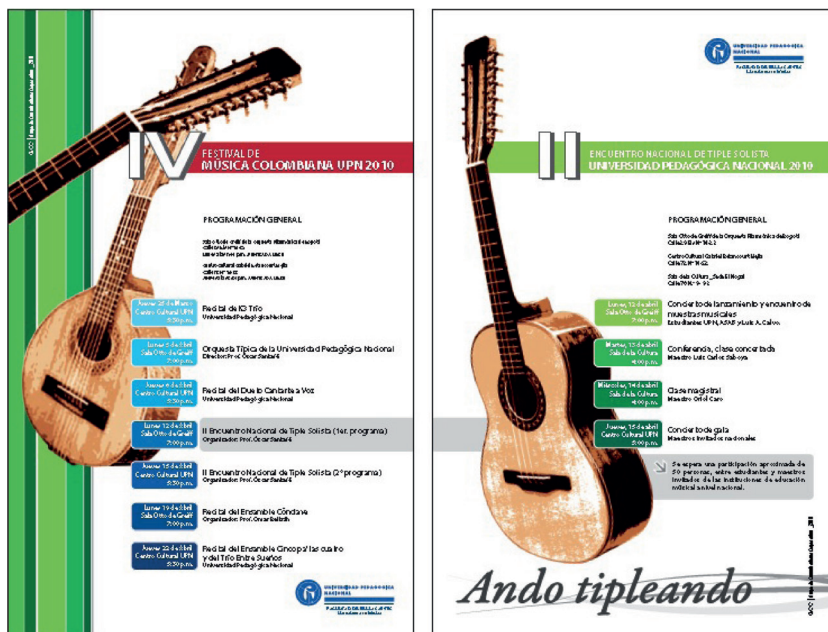


Figura 11. Foto del afiche del II Encuentro Nacional de Tiple UPN

Fuente: archivo de memorias del Encuentro.

El primer encuentro se limitó a los dos conciertos, en la misma sala. Sin embargo, desde ese momento comenzó una carrera apasionante por la gestión y la organización del segundo encuentro, además de un ciclo de conciertos a manera de “festival de música colombiana” que proponía espacios de participación y de enseñanza-aprendizaje, cada vez con más participantes, y más y más públicos y aficionados.

El segundo encuentro realizado abrió además la ventana al trabajo académico, a la pregunta y a través de ella a la recopilación y exposición de los discursos y saberes de aquellos que visitaban la Universidad con el ánimo del tiple. Los primeros en prestar su discurso y exponerlo frente a la comunidad que asistía a los talleres o clases magistrales fueron los maestros Luis Carlos Saboya y Oriol Caro.

Al introducir esta actividad, de inmediato se abrieron nuevos espacios. Cada vez más maestros y estudiantes fueron solicitando espacios, y de talleres y clases se pasó también a conferencias, lanzamiento y presentación de nuevos discos para tiple solista y en otros formatos; a la presentación de resultados de trabajos de investigación alrededor del tiple y a las puestas en común en forma de conversatorios, mesas redondas, mesas de trabajo y grupos focales. Todas estas actividades tenían el claro objetivo de la puesta en común y el reconocimiento de la comunidad de práctica alrededor del tiple, del diálogo de saberes que, si bien —como se ha insistido a lo largo de este texto— existen, se desarrollan en las regiones y entidades; nunca habían tenido un espacio de encuentro en el

que todas las vertientes, todos los saberes y todos los desarrollos individuales y colectivos del tiple pudieran ser reconocidos y fundamentaran las bases para la verdadera escuela del tiple colombiano.

La importancia de esta experiencia se convirtió en material de consulta indispensable para este trabajo y espero que sea también, una vez publicadas formalmente las memorias de los primeros encuentros, material de consulta para trabajos posteriores alrededor de nuestra joven pero fuerte escuela tiplística.

El encuentro pasó de ser una actividad de un día y dos conciertos a convocar en cuatro días a los mejores exponentes del tiple. En el momento de esta narración, el encuentro que proyecta ya su decimosegunda versión se realiza con cuatro días de intensa actividad académica y seis conciertos en diversas salas de la ciudad de Bogotá. Han pasado por el escenario y el espacio académico desde los intérpretes, arreglistas y compositores más icónicos históricamente hablando, hasta los más jóvenes e inexpertos, los más versados y los más aficionados. Es un encuentro de todos y para todos, en el que cada quien expone a la comunidad tiplística su manera particular del hacer y del saber, sin restricciones, sin condicionantes, como tratando de anidar en la academia la idea de que la tradición es posible aun en los espacios más formales del desarrollo del conocimiento.



## LOS ENCUENTROS DE LOS TIPLISTAS

El apartamento del maestro Gustavo Rengifo se me antoja un espacio de tranquilidad, de reflexión, un espacio vivo alrededor de la música, bellamente adornado por un acuario de tamañas proporciones y una jardinera repleta de verde; en palabras del mismo Gustavo, “el rincón preferido”. El día de la entrevista llegué a su casa en Torres Blancas, edificio icónico del centro de Bogotá, y me recibió con el abrazo de tiplistas y el tinto que no puede faltar.

La primera entrevista realizada al maestro Rengifo abrió una gama muy interesante de posibilidades frente al camino por recorrer en la búsqueda de los encuentros de los tiplistas, por tratarse de, tal vez, la persona más importante, más reconocida por los otros y, también, profundo conocedor de todos y cada uno de quienes entrarían a formar parte de la investigación. Se tomó entonces esta charla como punto de partida, pero también —y todo en relación con mi propia historia ya contada— como punto de referencia para establecer ciertas categorías que develaran esa construcción de escuela y sus características. Aparecen entonces, en las frases de los maestros entrevistados, las características de esta escuela, las descripciones comunes que la hacen verdadera escuela y las miradas individuales que aportan las bases para los desarrollos posteriores.

### LOS PRIMEROS ENCUENTROS CON EL INSTRUMENTO

Tener un instrumento musical en las manos es una experiencia inolvidable. Si preguntáramos, en un espacio sin mayores determinantes, a los transeúntes casuales de una calle o un centro comercial si han tenido tal experiencia, la inmensa mayoría respondería negativamente; otros tantos afirmarían haberlo hecho, pero no haber podido seguir en la idea de la música. Pero algunos podrían expresar su satisfacción por tener el *privilegio* de vivir en contacto con la música, bien sea como aficionados o como profesionales. Ellos contarían sus historias y el momento en que un instrumento musical apareció en su cotidianidad, así como las personas involucradas en esa circunstancia.

En mi casa abundaban las tertulias de tiple, se cantaban bambucos y mis tíos maternos, Daniel y Flavio, tocaban y cantaban [...]; mi papá, José Vicente Rengifo Illera, también “charrangueaba” el tiple, y un pariente de la familia, Tito, también tocaba muy bonito el tiple, pero lo que mejor se hacía en la casa, en las tertulias, era la música, con el tiple. Es un referente muy familiar [...]. (Gustavo Rengifo, comunicación personal)

El instrumento, al ser un extracto de la tradición, se encuentra, en los primeros años de infancia del maestro Rengifo, en manos de sus familiares más cercanos. El entorno familiar, entonces, parece ser el nido más efectivo para que florezca la inquietud por su interpretación, se convierte en la “primera escuela”.

Por el lado de mi mamá hay músicos, pero ella no lo fue; y mi papá tampoco fue músico, pero él dice que mi abuelo por ahí tenía un tiple que de vez en cuando “surrungueaba”. Es un dato incidental del cual no me he encargado mucho de averiguar [...]. (Hugo Urrego, comunicación personal)

Los primeros referentes son personas mayores, padres, tíos y abuelos. Eso no hace al tiple un instrumento añejo o anticuado, solo lo coloca en la posición de *legado generacional*.

Yo empecé a los diez años a tocar tiple. [...] Esa gana, esa necesidad, fue gracias a mis padres pues ponían mucha música en casa, y los domingos en la mañana era mañana de audición, [...] ahí entró esa inquietud y otro hermano, Richard, también tuvo la misma inquietud [...]. (Javier Gómez Noriega, comunicación personal)

En mi casa, mi papá tocaba tiple, pero no tenía el instrumento; entonces yo, que ya tocaba algo de guitarra, no conocía el tiple, hasta que en el colegio mi cuñado me mostró el instrumento y me puso a tocarlo. Me mostró el bambuco, *chiquichichiqui*, y el pasillo, el *turrumbistumbis*. [...] Yo lo saqué muy rápido y mi cuñado entonces me dijo: “tiene que conocer al profesor mío, el maestro Benjamín Cardona Osuna, que usted tiene disposición para esto [...]”. (Fabián Gallón, comunicación personal)

La tradición de la escuela se evidencia en los términos utilizados por el maestro Gallón y que aparecen, iguales o con otras intenciones, en los demás maestros. *Turrumbistumbis*, *surrungueaba*, entre muchos otros, son términos que no parecieran decir mucho, pero que todos los tiplistas entienden. Muchas palabras para un solo significado, el *guajeo*, término que explicaré más adelante.

Mi abuelito era serenatero [...]: surrungueaba la guitarra, surrungueaba el tiple, y [de] pequeñita tenía la visión de un par de instrumentos colgados en la habitación de mi abuelito [...]; de ahí escuche el nombre tiple [...]. (Jennifer Varón, comunicación personal)

El abuelo vio como esa inquietud mía musical, porque él invitaba varios amigos que llegaban a la finca y hacían tertulias. Él era veterano de la guerra de los Mil Días y en una venida a Chiquinquirá, me compró un instrumentico que creo era una guitarra de las pequeñas [...] cuando ya estando en Ibagué, en el año 53, una tía que trabajaba en el colegio me regaló una guitarra [...]. (Luis Enrique “el Negro” Parra, comunicación personal)

Las edades a las que los tiplistas empiezan a tener contacto con el instrumento casi siempre se refieren a la infancia. Crecieron junto al tiple y aprendieron a “quererlo”, se inquietaron por él y complementaron su desarrollo en la niñez y la adolescencia con la música. Esta condición hoy día se ha trasladado de alguna manera a otros espacios no tan familiares, pero sigue siendo atractivo para niños y jóvenes.

Yo soy producto de haber crecido en un ambiente familiar donde sonaba el tiple. Mi padre era tiplista además de fotógrafo en Armero, Tolima, y cantaba con mi madre [...]. Él tenía un golpe muy lindo, una mano derecha muy bella, y yo crecí desde siempre escuchándolos a ellos cantar, tocar, acompañarse con el tiple. Y de forma natural cogí el instrumento [...]. (Juan Pablo Hernández, comunicación personal)

En muchas ocasiones, el primer instrumento no fue primordialmente el tiple; siempre estuvo en relación con otros, como la guitarra o la bandola. Esta, otra de las condiciones de la tradición, no se interpuso en la escogencia del tiple. La sonoridad llama la atención de propios y extraños y es uno de los criterios esgrimidos por los tiplistas para su escogencia.

Inicialmente en la casa, mi padre fue quien me inculcó la música. Más adelante me puso una guitarra en la mano, pero un tiempo después, doce o trece años de edad, descubrí algunos acetatos en la casa, de los Hermanos Martínez y de Álvaro Dalmar, [...] los escuché y me encantó el sonido del tiple [...]. (Iván Horacio Borda, comunicación personal)

Nosotros ya estudiábamos en el Conservatorio en Tunja, porque a mi papá siempre le gustó la idea de que estudiáramos. Él toda la vida ha sido gran aficionado y veía mucho talento en nosotros. Pero surgió la idea de hacer un dueto vocal. Entonces a mi hermano Daniel le correspondió la guitarra y a mí me pusieron el tiple en las manos. Yo hacía entonces la segunda voz y me tocó aprender a guajear para acompañar las canciones [...]. (Luis Carlos Saboya, comunicación personal)

Encontré mi propia historia en las historias de otros, fue lo primero que se evidenció. Todos, de una u otra manera, tuvieron un primer encuentro con la música en sus entornos familiares. Lo más interesante del asunto es cómo ese encuentro determinó un camino a seguir, el camino del tiple y la música andina colombiana. Los familiares se convierten en referentes de los primeros pasos hacia la escuela.

Por supuesto, en algunos de los maestros es más evidente el contacto con lo musical, pero la conclusión es la misma: el primer encuentro con la escuela se da en la familia. Padres, abuelos, cuñados, se prestan como agentes de conocimiento y sembradores de inquietudes, bien sea como meros oyentes y aficionados o como músicos consagrados; son referentes imitados por los maestros.

Esta condición no estará mediada por circunstancias cronológicas, tampoco depende de una sola persona en términos de un solo maestro que haya soportado la creación de escuela, sino de personas y ambientes familiares muy diversos, edades también diversas y consideraciones diferentes, pero un solo hecho en común: el entorno familiar determina la inquietud por acceder al tiple.

## LOS MAESTROS NO FORMALES

Lo que se “escuchaba en casa” y lo que se “veía” en los medios de comunicación empezó a tener una dimensión muy amplia en el camino que habrían de recorrer quienes apenas entraban en contacto con la escuela.

A medida que iba aprendiendo, me acompañaba algunas canciones principalmente de Garzón y Collazos,<sup>1</sup> porque en mi casa se escuchaba música clásica y de duetos [...] y los Hermanos Martínez,<sup>2</sup> [...] entonces yo quería parecerme a ellos; me encantaba Mario Martínez, el tiplista, yo quería tocar como él [...]. (Gustavo Rengifo, comunicación personal)

La canción andina colombiana tuvo su auge en la primera mitad del siglo xx (Añez, 1951). No fueron pocos los duetos que lograron consolidarse como artistas de calidad y que realizaran producciones musicales con casas disqueras de la época: Ríos y Macías, Dueto de Antaño, Espinosa y Bedoya, primero como artistas de viaje a los Estados Unidos y luego con productoras nacionales como Sonolux, Discos Zeida, Pezeta, entre otros. Entrados ya los años setenta y ochenta se pueden diferenciar tres duetos de altísimo valor histórico: Garzón y Collazos, los Hermanos Martínez y Silva y Villalba. Cada dueto tenía, por supuesto, su tiplista y este personaje empezó a tener relevancia en el ámbito de la escuela en formación. Es alguien para ver, para admirar y para aprenderle.

Hasta que oí a Pacho Benavides.<sup>3</sup> Yo no sabía quién era ese señor. Y a los Hermanos Martínez [...]; desde ahí fue mucho más fuerte la inquietud por ser tiplista [...]. (Javier Gómez Noriega, comunicación personal)

Yo en casa tenía como hábito [...]. Armero tenía un promedio de 34 grados a la sombra y entonces el único radio que me cogía las emisoras de Bogotá era el radio del carro, un Nissan, cabinado, modelo 73... yo me entraba al carro, subía los vidrios para que me quedara la vaina bien acústica y escuchaba hasta siete programas de música colombiana de la época... Eso me sirvió para tener esos maestros que uno no puede tener en vivo y en directo, escuchaba a los Luceros de Oiba, a los Hermanos Martínez, a tantos que pasaban en los programas... Escuchaba yo al Negro Parra, y comienzan a generarse referentes por el lado de la radio [...]. (Juan Pablo Hernández, comunicación personal)

- 
- 1 Dueto vocal tradicional de la canción colombiana entre los años 1938 y 1977, que dejó un amplio registro de su trabajo en no menos de 45 discos LP. Sus integrantes fueron Darío Garzón y Eduardo Collazos Varón.
  - 2 Nombre del dueto colombiano, de Santander, conformado por los hermanos Jaime y Mario Martínez Jiménez. A lo largo de su trayectoria artística grabaron alrededor de treinta discos.
  - 3 Francisco Benavides Caro, más conocido como Pacho Benavides, nacido en Vélez el 20 de octubre de 1900 y fallecido en Bogotá el 18 de diciembre de 1971, fue un excelso ejecutante del tiple y reconocido compositor colombiano.

Si bien los duetos y músicos mencionados habían realizado y publicado grabaciones de muchas de las canciones de la época, fue la radio el medio encargado de difundir masivamente estos trabajos. El maestro entonces no tenía un rostro, a veces ni siquiera un nombre; solo era alguien tocando el instrumento y el análisis y la escucha aportaba elementos para la construcción individual. Una escuela que parte del análisis del otro, sin haberlo conocido. Más adelante, esta circunstancia cambió radicalmente.

Yo oía por radio a Garzón y Collazos, oía al trío ese famoso mexicano, Los Panchos,<sup>4</sup> yo me “empendéjé” oyéndolos en la radio y hacía las introducciones que imitaba de la radio [...] por la noche, a toda hora era escuchando radio [...], pues esos fueron mis maestros, diría yo, porque me pegaba noches enteras a escucharlos y a sacar las canciones [...]. (Negro Parra, comunicación personal)

La idea del tiplista se consolida con mayor claridad en la figura del maestro Mario Martínez, quien a todas luces se presenta como referente de todos los tiplistas estudiados. La forma como se expresan de él, su mirada particular de lo sonoro al acompañar el canto o las obras instrumentales en el “nocturnal colombiano” junto a su hermano y al maestro Oriol Rangel, agrupación que permanecía en la Radio Santafé y casi que a diario realizaba programas de música colombiana que tenían gran aceptación. Personajes como Mario Martínez terminan siendo un valor de radical importancia en el desarrollo de los tiplistas a futuro. En la época, la radio y una incipiente televisión permitían entrar en contacto con lo que Jaime Martínez hacía, y todos los consultados coinciden en afirmar que el mencionado músico fue uno de sus maestros, sin llegar a serlo presencialmente.

Tal condición nos puede explicar por qué cada tiplista, a la hora de enfrentarse al hecho del guajeo, termina proponiendo una solución con matices diferentes a sus pares y compañeros. El análisis con la escucha, el mirar e imitar el quehacer de otro con la intención de una reelaboración personal de lo que se analiza aporta elementos significativos a la construcción de conocimiento en que el tiple se ha desenvuelto a lo largo del tiempo. Interesante pensar en la inclusión de este tipo de metodologías en el estudio formal, buscando no perder la condición natural en que la escuela se ha desarrollado.

Otros referentes se dan en espacios regionales, como el maestro Pacho Benavides, en Santander, mencionado en alguna respuesta, o el maestro Peregrino Galindo, tiplista del trío Morales Pino, personajes históricos que hoy día tienen un impacto referencial directo en la construcción de escuela como los primeros en explorar y proponer la idea de lo meramente instrumental. Por supuesto, no son los primeros, pero sí son fundamentales gracias a sus producciones discográficas, especialmente, en las que se logra advertir toda una mirada y propuesta

---

4 Los Panchos (conocidos también como Trío los Panchos) fueron un trío musical romántico mexicano de fama internacional formado en la década de 1940. Los boleros fueron su principal género musical.

estética y sonora. Sus composiciones y sus versiones de compositores consagrados, como los maestros Morales Pino, Luis A. Calvo, Emilio Murillo, entre una extensa lista de músicos académicos de la época, aún resuenan en manos de los tiplistas tanto profesionales como en espacios de formación, en los cuales los aprendices, al tener un referente sonoro disponible, lo apropian intentando descifrar las posturas técnicas que llevaron a los maestros a conseguir tales resultados. La puerta y la apuesta por la construcción de lo técnico a partir del análisis de lo sonoro, desarrollado por otro artista con el mismo instrumento y en contextos y momentos históricos y sociales diferentes, es otro encuentro que enriquece la mirada de escuela del tiple en Colombia.

Tendría entre nueve y diez años, un día en la mañana prendí el televisor y salió un “peludo” que decía llamarse Juan Pablo Hernández,<sup>5</sup> lo entrevistaban y me puse a verlo, cuando empieza a tocar me digo: “yo todavía no hago nada”; [...] desde ese momento Juan Pablo se convierte en mi referente, es como si fuera mi maestro sin serlo [...]. (Jennifer Varón, comunicación personal)

La maestra Varón alude de forma muy interesante a Juan Pablo Hernández, quien suple de alguna manera la figura del maestro Martínez. En otras palabras, Juan Pablo es para Jennifer lo que Mario Martínez fue para Juan Pablo, de la misma forma, por los mismos medios (televisión ya, gracias a la época) y casi que en condiciones idénticas. Juan Pablo se convierte en el maestro “sin serlo, en el referente”, la escuela del tiple vuelve a reelaborarse gracias a su condición de escuela por fuera de la escuela misma.

## LOS MAESTROS FORMALES

[...] y entramos los cuatro menores, [...] nos contrataron un maestro, Benito Hinstrosa, de los que a uno nunca se le olvidan, su primer maestro, que era de la Rondalla Bumanguesa. Él ya estaba muy viejito y con muchos achaques, en Bucaramanga. Él nos dio muy pocas clases debido a su precaria salud, y tengo una anécdota: [...] la primera obra que montamos fue “amaneciendo”, [...] tararea la melodía... y cuando logramos por fin ensamblarla, este señor llama a mis papás, ellos bajan y empezamos a tocarla. Cuando nos dimos cuenta, es que este señor, de la emoción, como pudo, se incorpora de su silla... Eso casi nos mata a todos [risa] casi lo matamos a él. [...] Mi proceso inicia de esa manera, con un profesor particular enseñándome tiple y luego de manera empírica y escuchando a otros, como los Quevedo, que vivían cerca a la casa y nosotros íbamos, los escuchábamos y nos encerrábamos a estudiar [...]. (Javier Gómez Noriega, comunicación personal)

---

5 Tiplista tolimense, uno de los maestros invitados a esta investigación.

La idea de la formación en Colombia siempre ha estado ligada a la escuela como aquel sitio formal, el espacio donde se adquieren los conocimientos necesarios para aprender los rudimentos del instrumento y en donde se maximiza la figura del maestro, aquel que sabe lo que enseña y cómo lo enseña. En los casos de algunos de los tiplistas, aparece siempre la figura del profesor particular, que hoy en día se mantiene en todos los sentidos; aquel que se desplaza a nuestra casa para enseñarnos un instrumento musical y, por qué no, prepararnos para una entrada más formal a una academia o universidad.

Después un día, acompañando a mi mamá a hacer las vueltas del mercado, y fuimos a una panadería y mientras mi mamá hablaba con la señora que atendía, yo, que ya estaba encarrutado con la música, saqué la guitarra y tocando ahí, se acercó un señor que me dijo: Oiga joven, usted toca muy bonito, a usted le serviría estudiar en la academia que queda aquí a la vuelta. Mi mamá preguntó cuál y era la academia distrital Emilio Murillo... “Ah, es distrital”, dijo mi mamá, “qué bueno, con eso me sale gratis”. Entonces nos matricularon a mi hermano y a mí, y yo empecé a estudiar con el maestro Aicardo Muñoz y con Fidel Álvarez. Nos incluyeron en el grupo institucional y un día al ensayo faltó el tiplista; entonces yo le pedí al maestro que me dejara tocar el tiple ya que había más guitarras. Al terminar el ensayo, el maestro Aicardo se me acerca y me dice: “Mijo, usted se sale ya de estudiar guitarra y empieza a estudiar tiple conmigo”. Él como era un señor grande y serio, pues no había manera de decirle que no [...]. (Oriol Caro, comunicación personal)

La idea de aprender con un maestro no es del todo un encuentro. Los primeros tiplistas referencian su idea de aprender solos, mirando bien a su familia o a sus amigos cercanos, pero solo a partir de cierta generación se asiste a clases con un maestro, que no necesariamente es experto en la enseñanza del instrumento, sino que ofrece una metodología más sentada en la imitación, como una traducción del aprender mirando, pero con alguien que te oriente en el proceso. Benjamín Osuna, en el caso del maestro Gallón, y Néstor Gamboa, en el mío, son ejemplos claros de esta circunstancia.

Con el paso del tiempo, y desde finales de los años ochenta, se empieza a dar una transformación importante y es la inclusión del tiple en espacios formales de educación musical, lo que implica pensarlo curricularmente, pensarlo metodológicamente y de manera formal en su apropiación técnica.

Hoy en día el país cuenta con varios espacios que caminan en la misma dirección. La Universidad Pedagógica Nacional, la Universidad Distrital, la Universidad de Antioquia, la Universidad Tecnológica de Pereira, el Instituto Popular de Cultura de Cali, la Academia Luis A. Calvo, la Universidad Sergio Arboleda, la Universidad Autónoma de Bucaramanga y la Universidad Javeriana en el nivel de maestría, entre muchas otras, son las entidades que se referencian como constructoras de academia y de escuela. Por supuesto, en cada una de ellas hay al menos un maestro a cargo que ya se considera especialista, tanto en el instrumento como en su programación académica y pedagógica.



## LA IDEA DE LA TÉCNICA: ENCUENTRO Y DESENCUENTRO

La necesidad de empezar a poner las bases para una Escuela de Tiple que, sin cerrar la maravillosa gama de opciones sonoras que pululan en el país, encuentre los puentes necesarios para establecer unas reglas de juego mínimas que permitan comunicar, con rigor e imaginación, las posibilidades expresivas del tiple como instrumento solista, en un nivel académico y profesional de alto nivel.

ELIÉCER ARENAS, 2012

Como era también de esperarse, en medio de la conversa empieza a tener una relevancia especial el tema de la técnica y con ella la pregunta acerca de cómo el maestro había desarrollado su propia mirada y también si en algún momento se había preguntado por el evento, si se había preocupado por describirlo, o más bien por referenciarlo, contarlo a otros.

La respuesta es de alguna manera sorprendente: “Yo sé, Oscar, que tengo problemas técnicos, es una tara, es antitécnico comparándolo con los jóvenes tiplistas. En alguna ocasión traté de cambiar y de aprender otras cosas, pero ni modos, las mañas no se quitan fácilmente” (Gustavo Rengifo, conversación personal).

Tal respuesta pone énfasis particular en la forma como el maestro Gustavo utiliza su dedo pulgar para resolver la producción sonora, los ataques, lo rítmico y hasta lo melódico. Mi respuesta a la apreciación de Gustavo fue inmediata:

Deberías saber, querido maestro, que esa forma particular tuya de usar el pulgar es, precisamente, uno de los mayores aportes que has podido realizar a la escuela tiplística colombiana. Los jóvenes que mencionas se preguntan a diario por cómo lo haces [*sic*], quieren aprenderlo e incorporarlo a su tiple. (Oscar Santafé)

La anécdota se presenta por una sola razón: la técnica resulta ser uno de los espacios de mayor desencuentro entre los tiplistas, en la medida en que todos han resuelto los retos o problemas de la interpretación de diversas maneras, pero con resultados sonoros similares, muy cercanos. Es en el sonido en el que está el mayor encuentro y, paradójicamente, es en las formas de producción de este en las que están los mayores desencuentros, lo que lleva también a diferentes maneras de describir tales eventos, incluso en los nombres asignados.

Como ya se explicó, cada tiplista se ha formado en relación con otros y su resultado final es una transformación personal de lo aprendido. En este sentido, podemos asegurar que las formas de ataque de Gustavo con su pulgar fueron aprendidas desde la mirada de otro tiplista, aunque la ausencia de un maestro guía haya permitido que el mismo maestro Rengifo resignificara su propia producción sonora; es decir, “imitó” el sonido, pero no los movimientos para conseguirlo, esos fueron descubiertos por el mismo intérprete. En este caso

hablamos de una imitación relativa, pues, de todas formas, al ser diferente el ataque, también lo será el sonido resultante.

Con todos los maestros objeto de estudio en este trabajo se llegó a la misma conclusión. Aprendieron de otro tiplista, en clases, viéndolo tocar, escuchándolo, pero sus técnicas actuales dependen casi exclusivamente de su desarrollo y construcción personal. Sin embargo, en la necesidad de configurar las características técnicas generales de la escuela del tiple colombiano debo presentar la mirada personal de tales desarrollos. La técnica de cada tiplista es única, podríamos decir; aun así, se hace necesario describir los puntos de encuentro en el resultado sonoro y entregar las descripciones de lo técnico como aporte a la construcción de escuela.

El aporte que aquí se presenta hace parte de las conclusiones alcanzadas tras el análisis tanto de las entrevistas como de los diferentes discursos sonoros de los tiplistas estudiados. Sin embargo, debo también hacer referencia a las conclusiones de la clase colectiva de tiple de la Licenciatura en Música de la Universidad Pedagógica Nacional, enriquecido además con las diferentes conferencias y aportes de los invitados al Encuentro Nacional de Tiple de la UPN, entre el 2011 y el 2015.

### ¿LA AFINACIÓN O LAS AFINACIONES?

Aunque para la mayoría parece ser un tema que merece poca discusión, es preciso empezar aclarando algunos aspectos propios de diversos espacios regionales que se consideran importantes.

En primera instancia, se debe mencionar la guitarra como uno de los instrumentos más cercanos al tiple. Si bien es cierto que tiple y guitarra son instrumentos cercanos en sus formas de construcción, afinación y, por supuesto, de funcionamiento del diapason (excepción hecha del tiple en afinaciones diferentes a la convencional), son instrumentos radicalmente distintos en sus técnicas de ejecución, y no deberían considerarse asuntos técnicos guitarrísticos para dar respuesta a inquietudes propias del tiple. Al respecto, los tiplistas entrevistados también coincidieron en que “si hemos podido encontrar intuitivamente nuestras propias formas de tocar el tiple, podemos también convertirlas en nuestra propia técnica, una forma propia de escuela del instrumento” (IV Encuentro Nacional de Tiple UPN).

La afinación en do es de uso general en los instrumentos de cuerda pulsada, y el tiple la adopta con su particular manera de organizar el encordado (figura 12):

- Primer orden: las tres cuerdas en mi (E).
- Segundo orden: el “entorchado” o “bordón” (cuerda del medio), afinado en si (B) y las “requintillas” (cuerdas en los extremos), afinadas a una octava arriba del entorchado.
- Tercer orden: en la misma dimensión del segundo orden, pero en sol (G).
- Cuarto orden: de la misma forma, pero en re (D).

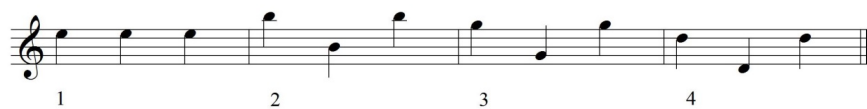


Figura 12. Afinación en do

Ahora bien, la inmensa mayoría de los maestros consultados siente la necesidad de preguntarse por otras afinaciones que, aunque se reconocen como históricas o de propiedad exclusiva de ciertas regiones, llaman poderosamente la atención por diversos aspectos.

La primera es la llamada afinación en si bemol (B). Esta se referencia y perdura con claridad en las músicas más tradicionales de Santander, y tiene como característica especial el afinar el tiple siempre un tono más bajo que la afinación en do; así, el primer orden con las condiciones antes mencionadas estará afinado en re (D), el segundo en la (A), el tercero en fa (F) y el cuarto en do (C).



Figura 13. Afinación en si bemol

Esta afinación, en Santander, permite al hacer melodías en dos cuerdas con el tiple “como hacer llorar las cuerdas” (maestro Gabriel Jiménez, VI Encuentro Nacional de Tiple Solista UPN).

Este efecto sonoro se logra al atacar con el plectro y con fortaleza las cuerdas, al tiempo que se mueven arriba y abajo con la presión de las yemas, logrando un vibrato alargado y muy llamativo. Basta con mirar y escuchar detenidamente los estilos y ataques de este tipo de los maestros José Luis Martínez Vesga y Pedro Nel Martínez, personajes de altísimo reconocimiento en esta forma de tocar el tiple.

También es importante mencionar que existen otras afinaciones que son de propiedad de algunas costumbres regionales muy puntuales, como la “afinación al dos, en algunos municipios del oriente antioqueño” (Seminario Nacional de Grafías para Cordófonos Colombianos, Universidad de Antioquia), pero que, por su condición de regionales, no han sido ni exploradas ni compartidas.

Se encuentran en las intenciones compositivas de las nuevas generaciones en la escuela diversas propuestas, ya no con afinaciones ligadas a músicas específicas, sino más bien a la necesidad de exploración y propuesta sonora diversa, fundamentadas más en la idea o concepto de “escordatura” —entendida como la afinación diferente que se propone en un instrumento para la interpretación de una obra específica—, como es el caso de “Intemperante” del maestro Lucas Saboya o los “Estudios melancólicos 4 y 12” de Oscar Santafé.

## Estudios Melancólicos Para Tiple Solo # 4

Oscar Santafé



Figura 14. Estudios melancólicos para tiple solo

### ¿Y CÓMO SE SIENTA UN TIPLISTA?

La pregunta surge de la necesidad, a veces apremiante, de homogeneizar las diversidades en términos de “acuerdos mínimos” tendientes a mejorar el proceso de interpretación, pero también de enseñanza-aprendizaje implícito. En este aspecto, debo remitirme a la clase colectiva mencionada, en la que se aseguró en su momento, sin mayores problemas: “como se sienta más cómodo a la hora de tocar”.

Es muy interesante ver cómo la búsqueda de soluciones ha llevado a los actores del tiple a determinar diversas posiciones que dependerán exclusivamente de la comodidad, pues es muy claro que el instrumento es relativamente pequeño y las disposiciones corporales de los intérpretes son abiertamente diferentes: unos más altos, otros más delgados.

Algunos tiplistas usan escabel o posapié y adoptan la posición del guitarrista “clásico”, otros usan el escabel en la pierna coincidente con la mano que rasga el tiple, otros apoyan la base de la caja armónica del instrumento (como en Santander) en el muslo cruzado de su pierna, otros incluso prefieren colgar el instrumento de una ayuda tipo banda o correa.

En este caso, el encuentro se da en la búsqueda de la comodidad, sin pretender resaltar una posición por encima de otra, pues todos los tiplistas consiguen excelentes resultados sonoros y musicales sin preocuparse demasiado por este asunto.

### EL “GUAJE”: LA CARACTERÍSTICA MÁS IMPORTANTE AL INTERPRETAR EL TIPLÉ

Uno de los aspectos de mayor relevancia en la producción sonora del instrumento es lo rítmico-armónico. Esto es, el *guajeo*, o *rasgueo* en otras miradas, al que se hizo referencia en la forma de la enseñanza en el espacio tradicional a partir del lenguaje, recordando el “juchile, juchile” o el “surrungusungu”, como lo expresa la mayoría de los maestros entrevistados.

El tiple se convierte en un instrumento rítmico que, además, propone el sustento armónico de la pieza interpretada. La mano encargada de la producción sonora casi que se vuelve indispensable, su movimiento y las diferentes formas de ataque sobre el encordado en su conjunto.

Uno de los factores en los que se encuentran los actores del tiple, pensando en el guajeo, es el *acompañamiento*, expresado como el momento musical en el

que el tiplista expone su experiencia rítmico–armónica: “es aquí donde se sabe quién es quién y hasta de dónde viene”, cuando se notan y descubren la mayoría de los aspectos regionales que van a configurar más adelante la idea de “estilo”.

Un primer discurso frente al acompañamiento se basa y evidencia en las rítmicas, géneros o aires tradicionales de la región andina colombiana. El tiple pareciera, en su base, tener que estar ligado a la tradición y a lo que esta ha producido como parte de la identidad. Bambucos, pasillos, guabinas, torbellinos y danzas son el sustento primordial de los primeros pasos en tiplistas en formación; aunque no es objetivo de esta investigación entrar a describirlos, sí podemos entender que se han hecho referencias escritas en partitura de tantos diversos géneros con los cuales se comienza la enseñanza de tal evento, del acompañamiento, del guajeo. Claro está, al final del proceso cada tiplista habrá apropiado su desarrollo particular de la forma de acompañar; debo insistir en esto porque lo considero de radical importancia.

“A guajear se aprende guajeando”, frase que reiteran todos los tiplistas; en el compartir con otros, en el mirar a otros y en el evento de tocar el tiple junto a otros tiplistas, se aprende “en la práctica cotidiana”, pero se aprende a transformar al mismo tiempo.

Debo hacer referencia al cada vez más creciente interés de los tiplistas por explorar otros géneros, músicas diversas, músicas del mundo: “En el tiple se puede acompañar cualquier cosa, cualquier música de cualquier parte del mundo se puede tocar en el tiple, es un instrumento universal y así debemos mirarlo para poder también proyectarlo de la misma forma” (maestro Alberto Puentes, VII Encuentro Nacional de Tiple UPN).

Ahora bien, en la dimensión del acompañamiento es importante explicitar diversos aspectos que se refieren a lo técnico, lo expresivo y lo interpretativo y que reúnen la mirada de diferentes actores: “El Kalampeador en Potosí (tañedor de charango), más que acompañar el aire, acompaña el texto [...] habría que aprender el quechua o el aimara para comprenderlo” (Gomitolo, 2014).

La referencia hace gala de la forma como, rítmicamente, el kalampeo casi que recita el texto de lo cantado a manera de acompañamiento con el charango. En el análisis de las diversas formas de acompañamiento de los actores de la escuela del tiple empieza a dibujarse algo similar. Casi todos, al acompañar una canción en cualquier género, se apoyan en las síncopas y particularidades del texto para “repartir” los diferentes ataques y producción sonora.

Se me antoja el ejemplo con la obra “Cuatro preguntas”, bambuco del maestro Pedro Morales Pino que reza a la letra:

Niegas, con él lo que hiciste.  
Y mis sospechas te asombran.  
Pero si no lo quisiste,  
¿por qué te pones tan triste  
cuando en tu casa lo nombran?...

(Fragmento)

Durante la idea ritmo-melódica que soporta el texto, justo en la palabra *asombran* se encuentra la síncopa melódica que caracteriza al bambuco. El tiplista acompañante, en la generalidad, asume esa síncopa como propia y omite la primera corchea de un compás en 6/8 para “acomodarse” a lo que se canta.

En la inmensa mayoría de los casos también se pulsa con los cuatro dedos el acorde siguiente, movimiento que ayuda a colocar la mano en disposición para los ataques posteriores.

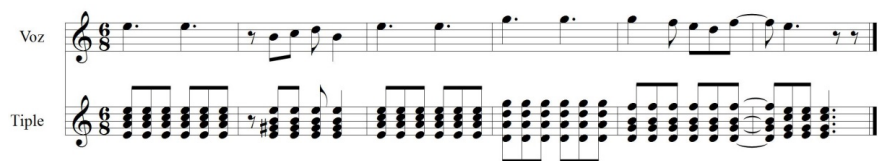


Figura 15

Tal circunstancia forma parte del desarrollo rítmico del tiplista acompañante y no es exclusiva de canciones, también se presenta en la música instrumental. Este aspecto no está ligado a fundamentos técnicos estrictos y, como en el kalampeo, el guajeo se acomoda al canto y a la melodía al gusto del tiplista acompañante; algunos exageran más al seguirlo y otros preferirán no apartarse demasiado de la célula o base rítmica del aire que se acompaña.

Ahora bien, el guajeo deberá entenderse como una colección de eventos rítmicos, muy a la manera de la percusión: “el tiple es también un instrumento de percusión, allí se encuentran y se posibilitan diversos golpes y efectos, tendríamos que definir cuál es el sonido real del instrumento para definir también cuáles son los posibles efectos” (Hugo Urrego, V Encuentro Nacional de Tiple UPN).

El maestro Urrego intenta hacer una descripción de los diversos efectos que el tiplista logra al “rasgar” el encordado, en conjunto y en un solo momento rítmico, y será la combinación de los diferentes “efectos” en relación con la rítmica de cada aire la que determine el resultado sonoro final del guajeo.

En el libro *Doce estudios melancólicos para tiple solo* se presentó un primer avance en la descripción de estos desarrollos sonoros, que ahora se verán de manera más detallada.

## Rasgado

El término es de uso y aceptación general entre todos los actores a quienes se les preguntó, y se refiere a un ataque sobre todo el encordado buscando hacer sonar el acorde completo, los cuatro órdenes, casi de manera simultánea. Este tendrá dos direccionalidades. Se realiza con el dedo medio o índice de la mano derecha, a gusto del intérprete, apoyados usualmente frente al pulgar.

En lo personal, recomiendo el dedo medio en la generalidad de los ataques, por ser más natural en este el hecho de que su yema esté frente al pulgar, si pensamos en la posición más relajada de la mano como en el caso de un bebé que

duerme o al relajar la mano frente a un teclado. La yema del pulgar hará contacto con la del dedo medio y junto a ellos se acomodan los demás, liberando además el movimiento del dedo índice, que debe adoptar una intención más melódica en los momentos en que el tiplista se enfrenta a niveles de ejecución más complejos: “Diga *mucho mano*, expresión tradicional en los Santanderes. Cuando quien habla recita la expresión, refuerza lo dicho con un signo, recogiendo la mano como si tuviera una pelota dentro y mostrando las yemas de los dedos juntas” (V Encuentro Nacional de Tiple UPN).

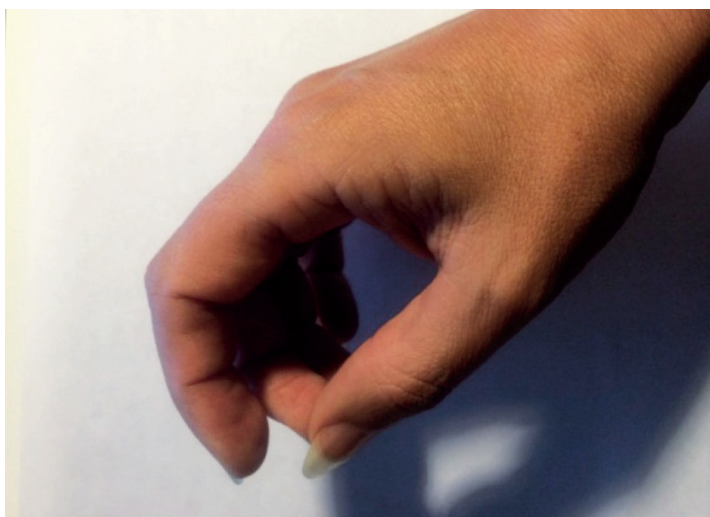


Figura 16. Posición de la mano 1

Fuente: archivo personal.



Figura 17. Posición de la mano 2

Fuente: archivo personal.

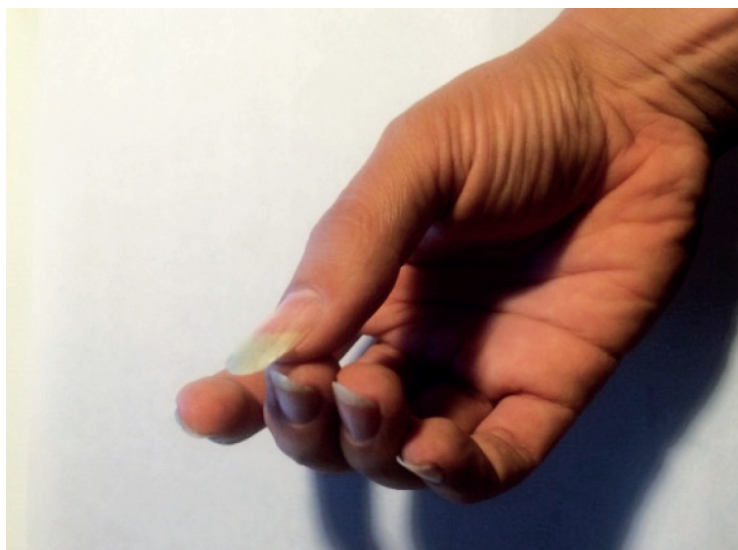


Figura 18. Posición de la mano 3

Fuente: archivo personal.

La mano frente al encordado estará en la misma dirección que el antebrazo. Esta es la posición para el arranque o los primeros ataques para el guajeo, aunque en varios momentos de todo el evento la mano sugiere diversos movimientos que obligarán a rotar la muñeca en círculos, en elipses e incluso con movimientos que indican devoluciones en la rotación, a manera de tirabuzón. Esta configuración también se aplica a la hora de los ataques melódicos pulsados.



Figura 19. Mano y antebrazo

Fuente: archivo personal.

Por simple lógica, los ataques se realizarán siempre de manera oblicua y completando círculos o elipses relativas al movimiento, atacando con el dedo medio, en dirección del cuarto orden hacia el primero y con el pulgar en la dirección contraria, asegurándose siempre de cubrir en un solo evento rítmico “todo el encordado”, y que las “caras” de las uñas estén frente a las cuerdas, lo que obliga a un movimiento sutil de rotación de la muñeca.



Figura 20. Antebrazo y rotación de la muñeca

Fuente: archivo personal.

El movimiento estará a cargo tanto del antebrazo como de la rotación de la muñeca, que de todas formas vuelve a su posición original al terminar un evento rítmico completo.

### **Abanico o rasgueo**

Se adopta el término utilizado de preferencia en el Valle del Cauca (en Cali, Ginebra y sus alrededores), por considerarlo abiertamente descriptivo, cosa que es muy común en la enseñanza tradicional del instrumento. Se refiere al ataque sobre todo el encordado, pero utilizando el anular, el medio y en ocasiones incluso el meñique, a manera de “batido”. Este ataque solo puede ser realizado de arriba abajo y, en muchos de los casos, el tiplista lo aprovecha aun para cubrir dos momentos rítmicos del compás.

La mano parece abrirse y con la misma intención regresa a su posición para responder con un nuevo ataque utilizando el pulgar hacia arriba, por lo que el abanico casi siempre coincide con eventos rítmicos anteriores a los acentos propios del ritmo. En el caso del bambuco en 6/8, por ejemplo, algunos tiplistas optan por incluirlo en el final del compás, cubriendo las dos últimas

corcheas, y preparar de esta manera el ataque del tiempo fuerte del siguiente compás. Otros actores lo reiteran inclusive en la preparación para el segundo tiempo, cuarta corchea.



Figura 21. Abanico

Fuente: archivo personal.

## Aplatillado

Es increíble cómo la preocupación por este efecto, por este resultado sonoro, se ha enmarcado en cientos de discusiones. El ataque para el aplatillado no es otra cosa que el esfuerzo necesario para destacar los acentos propios del ritmo: “Los niños en Antioquia cuando están empezando parece que tienen como única preocupación hacer el aplatillado, y eso corren detrás de uno preguntándole: ‘pero ¿cómo se hace?’” (maestro Jairo Rincón, VI Encuentro Nacional de Tiple UPN).

El término *aplatillado* es un aporte del maestro Elkin Pérez, presentado en su método para tiple (Pérez Álvarez, 1996), y que intenta describir la sonoridad del efecto acercándola a la de un platillo suspendido. Sin embargo, ante la pregunta por el *cómo* —pues parece ser uno de los efectos más complicados de lograr—, tendría que describir la experiencia de tratar de enseñarlo.

En primera instancia, el golpe propiamente dicho no requeriría de mayor preocupación, pues está inmerso de manera natural en las resultantes rítmicas que se acompañan. Un bambuco en 6/8 tiene sus acentos en la primera y cuarta corchea del compás y es allí cuando el aplatillado hace su aparición, o una guabina que requiere con claridad de la acentuación de la segunda negra y segunda corchea del compás; bastará entonces con empezar por comprender la alternancia propia de los ataques en lo rítmico para, poco a poco, ir logrando el resultado sonoro requerido. Es muy llamativo encontrar en los tipleistas diferencias abismales en este ataque, en lo que al mencionado resultado sonoro se refiere.

Unos tiplistas hacen mayor énfasis en los dos primeros órdenes del tiple (como es el caso del maestro Luis Carlos Saboya); sin embargo, en otros se nota un recorrido mayor, aunque intuitivo, de casi todo el encordado como en el caso del maestro Negro Parra. Otros, incluso, hacen gala de alguna intención descriptiva y llegan a combinar diferentes maneras de atacar el aplatillado para lograr mayor diversidad en lo sonoro, casi como una “combinación” de varios tiplistas.

Al buscar una descripción, preferí acudir a la que se presentó en los *Estudios*: “se refiere al efecto metálico que se consigue al atacar con fuerza y una muy buena proporción de uña, los dos primeros órdenes, aun si estuviere indicado en la partitura el acorde completo” (*Estudios melancólicos para tiple solo*, 2012).

Es importante también describir que, en los primeros momentos del aprendizaje, tal vez lo más importante no es el aplatillado, sino más bien la conciencia de la rotación de antebrazo y muñeca para “organizar” la mano frente al encordado, actividad que realizada sobre todo con los niños resulta muy efectiva, al cantar y tocar: “Hagamos como si estuviéramos dibujando bolitas, unas hacia arriba y otras hacia abajo” (maestro Jairo Rincón, VI Encuentro Nacional de Tiple UPN).

La condición expresada por el maestro Rincón solo busca enfrentar al estudiante a rasgar las cuerdas en las direcciones solicitadas, así este irá descubriendo poco a poco las particularidades en la acentuación de los ritmos, y terminará por atacar con mayor esfuerzo tales acentos. El aplatillado, entonces, aparecerá de manera natural, claro está, con la ayuda de la escucha de otros.

## Las direccionalidades

Para empezar, hay que aclarar que, salvo por alguna circunstancia ligada a un efecto especial, estas siempre se realizarán de manera oblicua por ser este el movimiento natural del antebrazo sobre la tapa armónica del instrumento. Las direccionalidades se referencian con los movimientos arriba-abajo, pensando en el recorrido del cuarto orden hacia el primero; y abajo-arriba, el movimiento contrario. Es importante también llamar la atención sobre la alternancia, propia de los movimientos durante el guajeo en conjunto.

Ahora bien, las direccionalidades, en la mirada interpretativa de todos los tiplistas participantes, nunca serán de obligatorio cumplimiento en relación con la alternancia. En los primeros momentos de aprendizaje se nota la manera como profesor y estudiante llegan a acuerdos mínimos para respetar la alternancia al tratar de aclarar las rítmicas acompañadas; sin embargo, a medida que el tiplista va encontrando nuevos sonidos, la mano comienza a tomar posiciones diferentes y a “rotar” sobre el encordado, incluso repitiendo direccionalidades y rompiendo la alternancia.

También encontramos otras formas de ataque, que, aunque no son primordiales dentro del guajeo, sí se utilizan para enriquecer su tímbrica; unas veces se integran y otras solo se utilizan como recurso.

## Arpegiado-rasgado

Presentado con el símbolo, que hace referencia al ataque de cada orden con el dedo correspondiente: 4, pulgar, 3, índice, 2, medio y 1, anular, de manera casi simultánea, se produce un arpeggio sobre el mismo acento rítmico.

## Brisado

Se presenta con la palabra *brisa*, que indica el ataque de todo el encordado con la cara interna de los dedos (falanges y en algunos casos la palma de la mano), juntos, en dirección abajo-arriba, así se logra un matiz dinámico suave y piano.

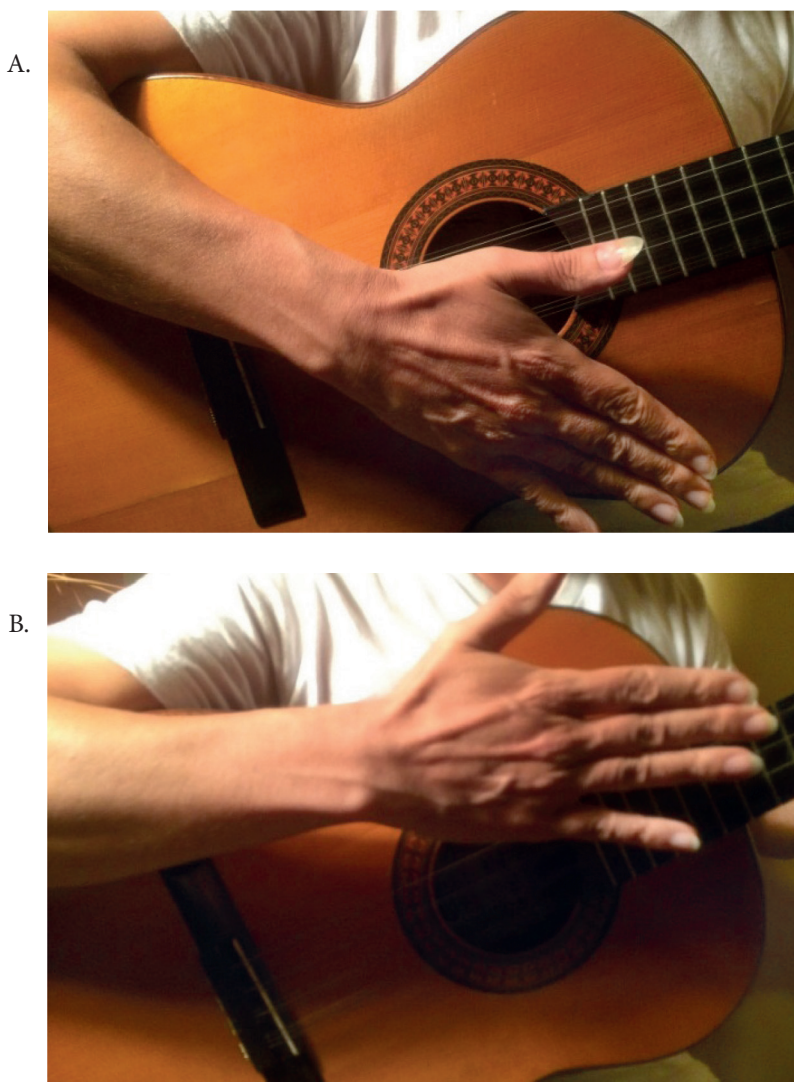


Figura 22. Brisado

Fuente: archivo personal.

## EL TIPLE MELÓDICO O HACER MELODÍAS EN EL TIPLE

El tiple nace como instrumento acompañante, su intención primordial fue acompañar a otros instrumentos, al requinto en Santander para bailar y cantar guabinas y torbellinos, a la bandola en el valle y en el interior como en el trío tradicional andino en donde la bandola llevaba la melodía y tiple y guitarra le acompañaban, o al acompañar el canto. Pero se fue transformando y su papel de mero acompañante dio paso a las intenciones melódicas. Se demostró en muchas ocasiones que el tiple podía hacer melodías y desde la propuesta de grandes músicos como el maestro León Cardona, las composiciones para trío del maestro Gentil Montaña, o las orquestaciones aportadas en diversos formatos por Luis Fernando “el Chino” León, el tiple adquirió una dimensión diferente, pasó a hacer contrapuntos, segundas voces e incluso a tomar la melodía principal del tema, se volvió protagonista y desde allí, el tiplista necesitó pensar más en la técnica, por eso en el tiple se abrió un espacio nuevo de interpretación. Se volvió profesional y encontró en la academia un espacio puntual de desarrollo...

IV ENCUENTRO NACIONAL DE TIPLE SOLISTA, UPN, 2012

Al buscar las diferentes posibilidades técnicas en el abordaje del instrumento en su dimensión melódica, se proponen algunas variables que deben ser consideradas. En primera instancia, se requiere pensar en la pulsación del orden de cuerdas.

Se mencionó antes la posibilidad de “liberar” el dedo índice durante el guajeo para entregarle a este los primeros ataques melódicos pulsados. Con pulsar, me refiero al momento en el que el dedo ataca el orden en dirección oblicua del frente hacia atrás. Tal circunstancia está directamente intervenida por el hecho de que en nuestro tiple “tres cuerdas deberían sonar como una sola”, por lo cual la tensión y resistencia generada al ataque será siempre mayor que cualquier otra. El maestro Luis Carlos Saboya fundamenta en esta particularidad la cuestión de que los tiplistas al pulsar —melódicamente hablando— siempre lo hacemos más de manera “apoyada”: “Pulsar apoyado siempre nos da la posibilidad de mayor volumen y proyección, mayor facilidad y claridad en el sonido y nos permite utilizar por completo las tres cuerdas como si fueran una” (IV Encuentro Nacional de Tiple Solista UPN).

Pulsar “apoyado” es pasar yema y uña por sobre el orden de cuerdas terminando el movimiento en un apoyo sobre el orden siguiente. Sin embargo, al pensar en la velocidad, o más bien en trozos melódicos veloces o de figuraciones muy cortas, tal apoyado tiende a convertirse en pellizcados con mayor fortaleza, aun si esto implica un poco menos de volumen y proyección.

*Apoyados* y *pellizcados* son términos o conceptos propios de la técnica de la guitarra que se traen a colación por la cercanía del concepto al manejo general de los instrumentos de cuerda pulsada. Debo insistir en la necesidad, con el tiple, de apartarse de la técnica específica de tal instrumento, pues en relación con la formación de la escuela propia y particular se puede entender que algunos movimientos en el tiple sean considerados como erróneos en la guitarra. Un ejemplo puntual se refiere a la manera como la alternancia en la pulsación dedo a dedo, primero índice, después medio, luego anular y así simultáneamente, en muchas ocasiones en el tiple, por su diapasón más pequeño, por su mayor tensión en las cuerdas, puede omitirse y no se consideraría un error repetir la pulsación de algún dedo en un trozo melódico que así lo exige.

Pensando un poco en la preparación del tiplista, en la clase colectiva de tiple de la UPN se pensó en una propuesta de estudio técnico basado en escalas “transpositoras”, esto es, escalas que se realizan desde un modelo de digitación constante, ascendente y descendente, sin utilizar cuerdas al aire y que pueden ser realizadas en cualquier espacio del diapasón.

Para el trabajo más básico se han propuesto seis escalas, que aparecen a continuación con las digitaciones:

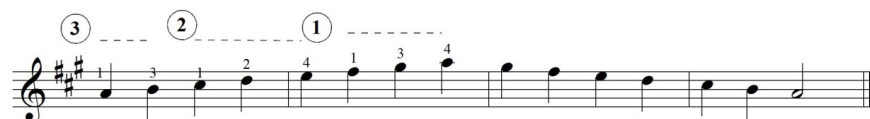


Figura 23. Escala de A

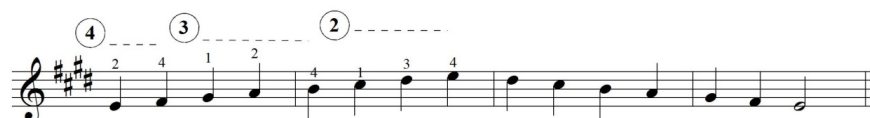


Figura 24. Escala de E



Figura 25. Escala de Em armónica

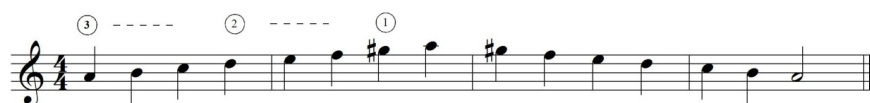


Figura 26. Escala de Am armónica

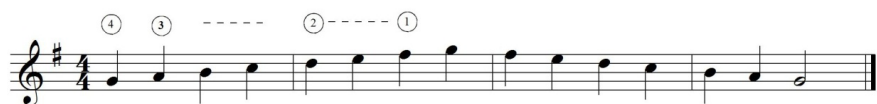


Figura 27. Escala de G



Figura 28. Escala de Gm armónica

Siempre se ha encontrado un particular gusto por el juego rítmico que propone de todas formas dificultades específicas al tiplista en formación, en lo que a la preparación técnica de su mano izquierda se refiere. Es muy importante que maestro y estudiante acuerden y creen posibilidades de utilización del recurso que aquí se presenta.

Un ejercicio muy interesante es el que pretende preparar al tiplista para intercalar la idea de lo melódico seguida de un guajeo y viceversa. Presento dos ejercicios en esta dimensión.



Figura 29. Escala de E en dos octavas con guajeo de bambuco



Figura 30. Escala de G con guajeo de pasillo



## EL TIPLE SOLISTA, SUS FORMAS DE INTERPRETACIÓN

El tiple ha acompañado a otros instrumentos, ha servido de enlace en agrupaciones de infinitas maneras. Sin embargo, toda la tradición recogida y los saberes empíricos, reunidos con los técnicos, con los académicos, le han permitido desarrollos de altísimo nivel interpretativo.

Recuerdo que, en ocasiones, en reuniones musicales y diversos espacios de concierto, se escuchaba decir que tocar tiple solo era, por mucho, “cosa de valientes”. Siempre existió la idea de que era técnicamente imposible o, por lo menos, que presentaba retos infranqueables.

El primer contacto con esta forma de interpretación lo encontré gracias a mi maestra Enerith, quien en ese momento era de las pocas artistas que trabajaban en esa dimensión interpretativa del instrumento y me ayudó a abrir un camino que, si bien ha sido un gran reto, también ha dejado las más grandes satisfacciones.

Un vals del maestro Gentil Montaña y una hermosa versión de la canción de Luis A. Osorio, “Flor del campo”, fueron la puerta de entrada al tiple solista. Sí que me sacó canas verdes la idea de los retos técnicos que las versiones proponían; allí comenzó toda una experiencia.

Muchas versiones vinieron luego de las mencionadas, “Chatica linda”, bambuco de Jorge Camargo Spolidore y una hermosa versión de la misma Enerith del famoso vals del maestro José A. Morales, “Pueblito viejo”. Insistiendo en las historias de vida me detengo para contar una anécdota que me marcó durante mucho tiempo:

[...] hacia 1990, y habiendo montado un corto repertorio, me aventuro a participar como solista de tiple en el Festival Nacional del Pasillo Colombiano, evento que se realiza cada año en el hermoso municipio de Aguadas, Caldas, y al que le tengo inmenso cariño por tantos recuerdos y amigos en el camino.

En el repertorio inscrito aparecía la mencionada versión de “Pueblito viejo”, pues había entendido que nuestro pasillo y el vals, tanto europeo como del país, eran cercanos, y uno había dado origen al otro. Así, la noche que me correspondió en turno la audición ante el público, arrancó con mucha gallardía la difícil interpretación, todo salía perfecto, la introducción, las primeras frases y la concentración era inmensa. De pronto siento una mano en mi espalda, era el presentador del evento que me solicitaba detenerme por orden explícita del jurado de turno, quienes consideraban que un vals no podía ser admitido en el concurso, pues simplemente “no era un pasillo”. Interpreté otra obra, ya desilusionado y hasta con rabia por el asunto, que de alguna manera desapareció cuando, al leer la convocatoria el siguiente año, la organización había decidido incluir de manera oficial la posibilidad de interpretar un vals colombiano en el concurso, creo que esa fue la ganancia o el aporte en ese momento [...].

Lo primero que tendría que acotar respecto de la técnica del solista es que no conocía ninguna composición original para tiple en esta dimensión. Si bien había tenido contacto con algunos temas del maestro Pedro Nel Martínez para tiple melódico, nunca se me pasó por la cabeza que existieran composiciones para tiple solista, por lo que todo el repertorio trabajado con mi maestra se fundamentaba en versiones hechas desde otras propuestas, obras originales para piano o para trío andino, lo que de alguna manera sí ponía al intérprete en dificultades frente a circunstancias melódicas y armónicas muy complicadas de abordar.

No toda la música es abordable en tiple solista, no todo se puede tocar y tampoco se pueden hacer versiones tocables de todos los temas. (Fabián Gallón)

Se hace necesario pensar en músicas originales para tiple solista, en componer cosas, obras originales pensadas desde y para el tiple solista, solo así se pueden llegar a fundamentar técnicas interpretativas que mejoren la idea estilística del tiple solo y que aporten a nuevas versiones de otras músicas sin complicaciones. (Luis Carlos “Lucas” Saboya)

Encontrar en esta perspectiva al maestro Juan Pablo Hernández se convirtió realmente en un momento de rompimiento: un compositor joven y novedoso que proponía y sigue proponiendo un desarrollo fresco y espontáneo en la mirada del tiple solista. Basta con mencionar temas como sus estudios de pasillo y bambuco o el hermoso bambuco “Pablo Hernán”, obras que demostraron que la idea de componer para tiple solista era posible y daban abiertamente la razón al maestro Saboya en cuanto a proponer nuevas maneras de ver el tiple y, por tanto, nuevas posibilidades de ejecución traducidas en la técnica.

El bambuco “Pablo Hernán” o el “Estudio de bambuco número dos”, del maestro Hernández, y “La Tonada del silencio” y el bambuco “El mariano”, composiciones del maestro Parra, se han vuelto casi que de obligatorio abordaje para los jóvenes tiplistas en formación en diversos espacios educativos para el tiple. Academias y universidades acuden a estas y otras obras y las incluyen en los repertorios trabajados por los estudiantes pues encuentran en ellas el camino más expedito para abordar las complejas problemáticas técnicas que propone el tiple solista.

Habría que mencionar, por supuesto, y haciendo énfasis en el hecho de que ni Juan Pablo ni el Negro escribieron sus obras en partitura, sí fue el interés de otros tiplistas cumplir con esta labor, tratando de capturar, en la guía que representa una partitura, las intenciones de los maestros compositores.

Así, el maestro Mauricio Rodríguez, tiplista bogotano, en su trabajo de investigación para optar al título de licenciado en Música presentó una recopilación, transcripción y análisis de una serie de obras de Juan Pablo, con la revisión del autor, junto a otras obras. Este trabajo no ha sido publicado de manera oficial y reposa en la colección de trabajos de investigación de la Universidad Pedagógica Nacional.

La misma labor, pero con una colección de obras del maestro Parra, la realizó el también tiplista bogotano Ricardo Londoño, en esta ocasión con el respaldo de la Universidad Distrital, Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB), trabajo que también continúa inédito.

Ambas investigaciones y sus resultados en la partitura fueron compartidas de manera informal dentro de la comunidad tiplística; copias, fotocopias y copias de las fotocopias de estas obras siguen circulando en las manos de quienes enseñan tiple, pero también de quienes se acercan y quieren acercarse a ellas de manera despreocupada. Pareciera que la sabiduría del tiple sigue negándose, para bien o para mal, a la rigidez de las formas de transmisión del conocimiento más académicas y, aun teniendo una partitura en las manos, es posible leerla de acuerdo a lo que cada tiplista, en su libre entender, aprecie y ponga al servicio de la interpretación.

Otra mirada, otros puntos de vista y por ende otras propuestas se encuentran en los maestros Oriol Caro, Luis Carlos Saboya y de quien escribe este texto, personajes que han aportado nuevas obras a las ya consignadas, pero con la particularidad del encuentro entre su formación académica, por un lado, y empírica, por otro.

Es de particular interés el abordaje de composiciones como el pasillo “Solo” y el bambuco “A un ancestro” del maestro Saboya, su propuesta con la obra “Intemperante”, entre otras, trabajos reconocidos entre los intérpretes como íconos de la idea técnica y personal de la interpretación en tiple solista, que tampoco han sido publicadas de manera formal y circulan entre los tiplistas.

Es de obligatoria mención el “Bambuco en Am” (bambuco en la menor) del maestro Oriol Caro, obra que se convirtió casi que en el punto de inicio de quien quiere llegar a ser solista de tiple, no solo por su excelente propuesta musical, sino por haber proporcionado un soporte para los principiantes, un momento de abordaje técnico sencillo, que además entrega un resultado musical de grandes satisfacciones. Al bambuco mencionado le acompañan una colección de suites para tiple solo, y una extensa serie de obras de gran factura, el bambuco “Buganvillas”, por ejemplo, lo que ha posicionado al maestro Caro como el compositor más prolífico e interpretado en este ámbito. Sin embargo, tampoco se ha concretado la publicación formal de sus obras.

Debo mencionar obras como “Dos pequeñas piezas para tiple solo, Pachoco y Tatatatis” o el bambuco “¿De qué están hechas las nubes?”, trabajos personales que también se convirtieron en soporte para los tiplistas noveles.

Es por demás llamativo, y por qué no también un punto de encuentro, descubrir que tantas y tantas obras de diversos compositores —pues los jóvenes en formación que han llegado a sitiales de proyección muy importantes también han creado sus obras propias— no han sido publicadas de manera formal.

La escuela del tiple no publica lo que produce, asistimos a la informalidad, seguimos asistiendo a la informalidad como camino para la difusión de lo que hacemos. Es indispensable que escribamos y publiquemos lo que hacemos si queremos fundar una escuela que perdure y se pueda internacionalizar [...].  
(Maestro David Leal, V Encuentro Nacional de Tiple Solista)

Debo entonces también reiterar la mención a, tal vez, la única excepción en lo que a publicaciones se refiere: la obra *Doce estudios melancólicos para tiple solo*, de Oscar Santafé, única obra publicada formalmente con intención pedagógica hacia la formación de tiplistas profesionales, según la idea de la composición, mas no del método.

La pregunta por el encuentro de los compositores mencionados lleva al final a tratar de entender, en su dimensión técnica y formal, una obra para tiple solista y pensar desde allí las posibilidades para el intérprete y una puerta abierta al abordaje técnico de tales composiciones.

Así pues, las composiciones analizadas tanto en la clase colectiva de tiple en la UPN como en los análisis de otros compositores me lleva a encontrarlos en tres aspectos:

Primero, en aquella composición que se “arma”, intercalando un compás melódico y uno armónico aprovechando una nota larga en la melodía que, de todas formas, seguirá sonando al ejecutar el ritmo. Como ejemplo, traigo a colación la obra “El mariano”, de Luis Enrique Parra.

En segunda instancia, el evento en el que la obra combina de manera simultánea melodía y armonía, implícita en el manejo rítmico del instrumento, a manera de *voicing*. En otras palabras, el ejecutante hace sonar la parte melódica a medida que hace el guajeo propio del ritmo interpretado.

Se nota en esta forma de ejecución que la idea melódica se le entrega casi que exclusivamente al dedo meñique, en cuanto a la digitación, pero también que algunos de los ejecutantes de esta manera particular de hacer la melodía dividen el encordado en seis partes para seguir, con el guajeo, el movimiento melódico. Claro está, al ver sus ejecuciones en vivo, prácticamente no se nota esta circunstancia, se ve la mano sobre el encordado, no el sitio preciso en el que se ataca buscando la melodía.

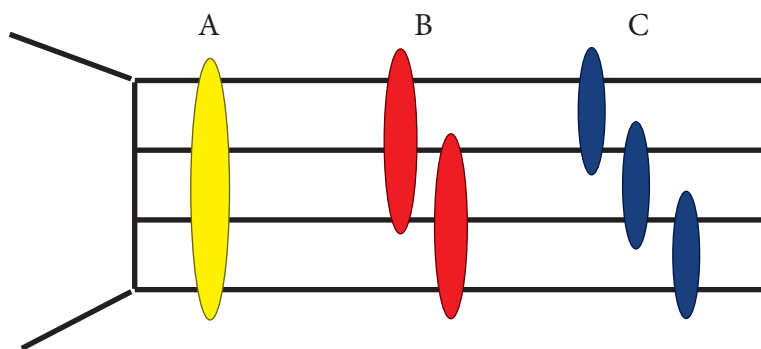


Figura 31. Espacios para diferenciación melódica

Fuente: elaboración propia.

- A. El intérprete guajea sobre todo el encordado. En este momento, la mayoría del evento melódico se encontrará sobre el primer orden y de su digitación se encarga, en la inmensa mayoría de los casos, el dedo meñique.
- B. Se realiza el guajeo dividiendo el encordado en dos grupos, del cuarto al segundo orden y del tercero al primero, dependiendo de la ubicación de la melodía en el registro del instrumento. Es bueno aclarar que no es del interés del tiplista hacer sonar el acorde completo, pues se da prioridad al evento melódico, aun si el acorde completo estuviera indicado en la partitura.
- C. De la misma forma que en B y con la misma intención, pero reduciendo al mínimo el espacio de ataque del encordado. También es apropiado entender que el tiplista utiliza el recurso de sus cuerdas “al aire” para complementar el espectro armónico de lo que suena y de esa manera ligar los eventos melódicos y armónico rítmicos como un todo.

Por último, el evento en el que un trozo melódico es inmediatamente acompañado por una respuesta también melódica, a manera, por qué no, de segundas voces, en ocasiones trabajadas según la mirada técnico-musical del contrapunto; en otras, por la mera intuición melódica de quien compone o escribe la versión. Esto nos recuerda la premisa de que en nuestro discurso compositivo, y por tanto en su construcción técnica, están presentes los discursos de quienes nos anteceden.



## APUNTES FINALES

Al tratar de encontrar a los actores de la escuela tiplística colombiana en su dimensión conceptual, los amigos, compañeros y maestros fueron apareciendo en momentos y espacios de diversos matices. Fue necesario asistir prácticamente a cada uno de sus sitios, pues no se encontraban entre sí; fue un problema tratar de entenderlos y de aprender de ellos, ya que, aunque sí hay muchos tiplistas, estos no tienen un espacio de representación común, de encuentro y desencuentro. Hay reconocimiento de la heterogeneidad, saben que existen unos y otros, comparten momentos en el escenario y en tertulias, en festivales y conciertos, pero existe dispersión en sus conceptos técnicos, epistemológicos y pedagógicos. En la inmensa mayoría de los casos no se ha dado una buena difusión de los logros alcanzados, pues no se publica más allá de grabaciones. En ocasiones, incluso, se ha llegado a la pérdida de los saberes y construcciones de conocimiento de muchos actores de esta escuela tras su desaparición.

Se continúa asistiendo a la oralidad como forma de transmisión del conocimiento y esto diluye los conceptos de unos y otros. Cuando el investigador quiere avanzar en sus trabajos casi que debe asistir de nuevo a la fuente primaria, volver a la casa del maestro a que le cuente cómo enseña o cómo le enseñaron, volver a hacerle la entrevista de rigor porque no hay dónde encontrar esa información.

Ahora, si bien es cierto que la oralidad sigue aportando un espacio primordial para el desarrollo de la escuela, los conceptos se han venido decantando en manos de maestros que buscan sus propios desarrollos de conocimiento. Esto le da a la escuela la posibilidad de conservar su característica más importante: es una escuela sentada en la diversidad, prácticamente reglamentada por las diferencias entre sus actores, más bien, por las diferentes miradas que cada uno de los actores ha impreso con relación al conocimiento general del instrumento.

Es de radical importancia que tales diferencias se conserven, que se sigan dando, pues la estandarización de los eventos sonoros como resultados de la búsqueda técnica formal daría al traste con casi cien años de construcción social, musical y sonora alrededor del tiple. Seguramente, entonces, quienes tenemos la responsabilidad de acercar el instrumento a los espacios formales deberemos también pensar en las formas como se consolidaron los conocimientos de la escuela, la oralidad, la imitación, la escucha, el tocar con otros, compartir ideas y nuevos desarrollos, no como imposiciones escolásticas o paradigmas inamovibles, sino como puntos de arranque a nuevas posibilidades.

Se vuelve importantísimo, entonces, agenciar en forma rotunda la publicación de los productos, de la escuela en su generalidad y de los tiplistas en su individualidad, casi que de los últimos hacia la primera. La consignación física de los conocimientos desarrollados le otorga a la escuela una dimensión conceptual que hasta ahora no ha tenido y que es indispensable para su desarrollo. Se deben publicar con mayor rigurosidad las partituras de lo que los tiplistas tocan y componen, los registros sonoros (discos, conferencias) y visuales (videos,

documentales, textos, investigaciones, métodos y currículos) para tener referentes más expeditos, fáciles de conseguir y abordar. Tarea ardua pero indispensable.

Asistimos a un momento histórico coyuntural en el que la escuela del tiple se vierte hacia los espacios formales de educación musical en el país, de la mano de los mismos maestros que se han nutrido de la tradición oral, pero que por su trasegar artístico y académico logran allanar la mera oralidad para cimentar con mayor claridad la intención de profesionalizar una manera de ser músico en Colombia: el ser tiplista.

Antes era necesario contratar a un profesor que te enseñara en casa. Ahora puedes asistir a una universidad a convertirte en tiplista profesional, gran transformación de la mirada de la comunidad de práctica. Esta transformación ha permitido el surgimiento, en la escuela, de otras facetas del ser tiplista que le permiten un desarrollo más allá de lo que en principio se hubiera entendido.

Hoy en día, el tiplista no es solo el intérprete, sino que dentro de la integralidad que nos asiste hay tiplistas que son también compositores reconocidos y su aporte es determinante hacia la sonoridad, la técnica y la interpretación. Pero también hay tiplistas que se han orientado a la enseñanza y cuya apuesta es metodológica y curricular, su apuesta es por la escuela formal. También habrá quienes fundamentan su proceso en lo exclusivamente interpretativo y entonces la “escuela” del tiple se complementa con las miradas de la creación, la enseñanza, la pedagogía y la interpretación.

Al final, se dibuja, además, el tiplista que quiere recuperar y descubrir la historia y el entorno de lo social y de la educación; se esboza la idea del investigador, el tiplista interesado en las ciencias sociales, en la pedagogía y en cómo estas hacen también parte del desarrollo de la escuela.

Los profundos cambios a los que se enfrenta la sociedad colombiana en la actualidad tienen también injerencia directa en los productos culturales que se vienen gestando. La pregunta por el sitio del tiple como representación de la cultura colombiana requiere de respuestas que deberán ser ofrecidas por quienes tienen la responsabilidad de la escuela, bien sea en el espacio formal o en otros de diversa índole, pero siempre con la idea segura de la nacionalidad como objeto de representación. El país requiere de referentes culturales que lo redirijan hacia el encuentro con sus raíces, con su reconocimiento como nación, y la sola tradición no lo está logrando, pues las transformaciones han abierto la puerta a la participación de muy diversas expresiones, algunas propias y la mayoría foráneas o en fusión con pocos elementos de la cultura colombiana. El reconocerse como escuela, el encontrar las características de fundación de una comunidad de práctica, musical, cultural y social, puede ser el punto de partida para voltear la mirada de la sociedad hacia los valores que representamos, un reencuentro con la Colombia casi extraviada en la masificación de la cultura, en objetos propios, músicas propias, instrumentos propios, y en este aspecto el tiple y los tiplistas tenemos mucho que aportar.

Los compositores se proyectan en la escuela como aquellos músicos propositivos de las formas y los elementos. Ponen a disposición de los intérpretes sus obras y con ellos la posibilidad del desarrollo técnico, pues tales intérpretes se deben dar a la tarea de resolver los retos interpretativos que el compositor plantea. En la escuela del tiple, esta condición es de mayor trascendencia por las características mismas de la comunidad con relación a su reelaboración del conocimiento a partir del conocimiento del otro, del par, del amigo, del tiplista conocido o escuchado.

Las obras del maestro Luis Enrique “el Negro” Parra, David Puerta y las mismas de Juan Pablo Hernández dan fe de la condición del tiple de ser de todos y para todos. El maestro Parra se define a sí mismo como autodidacta, lo mismo Juan Pablo; y es muy interesante —y por demás, emocionante— encontrar en el análisis y abordaje de sus obras elementos que los “encuentran” entre sí y que nos permiten reconocerlos como excelentes y propositivos compositores en el momento de la exploración del mundo sonoro que nos compete. A partir de sus referentes, otros de los más grandes, como Luis Carlos Saboya y Oriol Caro, han trazado los primeros pasos de un camino hacia el mundo entero. Sus obras ya comienzan a ser interpretadas en otros espacios y este, si es posible, será el primer paso para exportar nuestra escuela, cosa que además nos permitirá, en un futuro no muy lejano, prestarle a la cultura de la humanidad la existencia de un instrumento cuya escuela se fundamenta más en la relación de lo social, de lo pedagógico, de lo cultural, que en lo meramente técnico. Esa circunstancia hará del tiple colombiano un instrumento universal.

Como lo expresara el maestro Eliécer Arenas: “Sueño con el día en que podamos enviar a Europa carabelas repletas de tiples”.



## REFERENCIAS

- Añez, J. (1951). *Canciones y recuerdos*. Imprenta Nacional.
- Arenas, E. (2013). *La investigación en artes desde la experiencia del Observatorio de Prácticas Artísticas y Culturales de la Universidad Pedagógica Nacional y el proyecto Colombia Creativa*. Universidad Pedagógica Nacional.
- Berger, R. (1976). *Arte y comunicación*. G. Gili.
- Forero, F. V. (2011). *Entre cuerdas y recuerdos. Mi vida en la bandola*. Sic.
- Gomitolo, P. (2014). *Latinoamérica de concierto* [charla taller]. Bogotá.
- Marulanda Morales, O. (1975). *El folclor de Colombia. Práctica de una identidad cultural*. Artestudio.
- Núñez Pardo, E. (2008). *Versiones musicales para quinteto instrumental colombiano*. Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca.
- Núñez Pardo, E. (2009). *12 obras tradicionales para tiple solista*. Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca.
- Núñez Pardo, E. (2009). *Destacadas obras musicales del universo, versiones para tiple solista*. Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca.
- Pérez Álvarez, E. (1996). *Método de tiple*. Secretaría de Educación y Cultura de Medellín.
- Rendón Marín, H. (2009). *De líras a cuerdas. Una historia social de la música a través de las estudiantinas, 1940-1980*. Universidad Nacional de Colombia.
- Rendón Marín, H. (2014). *Cuerdas vivas. Utopías de bandolas triples y guitarras en Antioquia*. Universidad de Antioquia.
- Rendón Marín, H. (2015). *Toques y retoques. Reflexiones sobre la enseñabilidad de los instrumentos de cuerda tradicionales de Colombia*. Universidad Nacional de Colombia.
- Santafé, O. (2012). *Doce estudios melancólicos para tiple solo*. Sic.
- Sautu, R. (2004). *El método biográfico. La reconstrucción de la sociedad a partir del testimonio de los actores*. Belgrano.
- Tobón Restrepo, A. (2005). *Cuerdas andinas colombianas, versiones de Jesús Zapata Builes para bandola, tiple y guitarra*. Universidad de Antioquia.
- Valles, M. S. (1999). *Técnicas cualitativas de investigación social. Reflexión metodológica y práctica profesional*. Síntesis.
- Vedher, S. B. (2006). *¡Y suena el tiple!* Lealon.

## DISCOGRAFÍA

- Arenas, J. (s. f.). *Jairo Arenas. Tiple*.
- Benavides, F. (s. f.). *Canta un tiple*, vols. I, II y III.
- Caro, O. (2011). *Tiple colombiano solista*.
- Caro, O. (2015). *Árboles*.
- Colina, L. S.-G. (2012). *El tiple y el cuatro*.
- Gómez, J. P. (2009). *Entre siglos*.
- Hernández, G. (s. f.). *Tiplecito de mi vida*. Sonolux, LP 12134.
- Londoño, R. (s. f.). *Tiplero siempre*.
- Morales Pino, P. (1913). *Cuatro preguntas*.
- Puerta, D. (1988). *Los caminos del tiple*. AMP.
- Renjifo, G. (2013). *Pellares y coclies*.
- Saboya, L. C. (2008). *Intemperante*.
- Santafé, O. (2007). *Ando tipleando*.
- Zuluaga, D. P. (2000). *Los caminos del tiple*.
- Zuluaga, D. P. (s. f.). *David Puerta, tiple solista*. Producciones Pezeta.



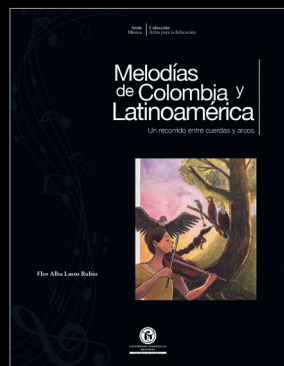
*La escuela del tiple en Colombia.*  
*Encuentros y desencuentros de una comunidad pedagógico-musical,*  
editado por la Universidad Pedagógica Nacional,  
se compuso en caracteres de la familia Minion Pro  
y se terminó de imprimir en los talleres de  
Carvajal Soluciones de Comunicaciones S.A.S.  
Bogotá, Colombia, 2024.

## Otras publicaciones

### Serie Música



Estudios de música  
colombiana para piano



Melodías de Colombia y Latinoamérica  
Un recorrido entre cuerdas y arcos



Los regionalismos  
en la interpretación del tiple  
*El saber en relación con la cultura*

“No es del interés de esta investigación describir el instrumento como tal, tampoco sus elementos de construcción, su configuración, ni hacer un recorrido descriptivo por la música que se asocia tradicionalmente a su interpretación o su historia; no se trata de describir el tiple, trabajo que ya se ha realizado en otros espacios, sino su escuela”. A partir de esta consigna, el profesor Oscar Orlando Santafé presenta a sus lectores este libro, que tiene como objetivo reconstruir una comunidad pedagógico-musical, fundamentada más en la relación cotidiana de sus actores que en la formalidad curricular o institucional. En otras palabras, se da cuenta de los maestros, artistas, estudiantes y oyentes que hacen parte de la escuela que se construye alrededor de un instrumento típico —pero poco estudiado por la academia— de Colombia, en sus distintas regiones: el tiple. Profundizando en las particularidades del discurso pedagógico de los tipleistas, recorrido realizado de la mano de las figuras clave en esta historia, el autor traza los horizontes técnicos, compositivos y pedagógicos que permiten comprender mejor este objeto que, aunque sea el mismo, suena diferente en cada una de las regiones del país, condición que el autor resalta, de acuerdo con su naturaleza heterogénea. En este sentido, a partir de la necesidad de abordar la composición como insumo primordial de música original para el tiple y con el objetivo de dejar registro escrito de un fenómeno que históricamente se ha movido en la transmisión oral, el lector se convierte en testigo de una apuesta por pensar la idea de la tradición, en relación con las formas de enseñanza y aprendizaje de un instrumento tradicional por excelencia en el desarrollo de las músicas andinas del país.

Serie Música | Colección Artes para la Educación

