



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL  
FACULTAD DE BELLAS ARTES  
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL  
LICENCIATURA EN MÚSICA

## ACTA DE APROBACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

Los profesores abajo firmantes, constituidos como Jurado Calificador para presenciar y evaluar la sustentación del trabajo de grado titulado:

### ÚNICO TRIO GESTIÓN MUSICAL ÚNICO TRIO

Presentado por la estudiante:

Julián Fernando Poveda Murcia  
c.c. 105.333.7351  
cód. 2010175029

Consideramos que dicho trabajo cumple con los requisitos y condiciones necesarias para su aprobación por las siguientes razones:

1. Se plasma la construcción y el soporte teórico del proyecto de música andina colombiana con reconocimiento nacional.
2. Vincula y cuestiona el papel de la música tradicional andina colombiana en el contexto de la Universidad Pedagógica Nacional.
3. La sustentación fue coherente con el texto escrito.

	NOMBRE	FIRMA	NOTA
Jurado 1 - lector	GERMÁN DARÍO PÉREZ S.		4.0
Jurado 2- lector	ALFREDO ARDILA		4.0
Jurado 3 - asesor	EDILMA BERNAL		4.0
Jurado 4- asesor	MARCELA RÍOS		4.0

**NOTA FINAL: Cuatro. Cero(4.0)**

**OBSERVACIONES:**

Dado en Bogotá D.C., al 1 día del mes de diciembre de 2015

Único Trío  
Gestión musical del grupo Único Trío

Julián Fernando Poveda Murcia

Universidad Pedagógica Nacional  
Facultad de Bellas Artes  
Programa Licenciatura en Música  
Bogotá D.C.

2015

Único Trío  
Gestión musical del grupo Único Trío

Trabajo de monografía para optar al título de licenciatura en música

Julián Fernando Poveda Murcia

Asesor metodológico Docente Sandra Marcela Ríos Rincón.

Asesor específico Docente Edilma Bernal.


Universidad Pedagógica Nacional

Facultad de Bellas Artes

Programa Licenciatura en Música

Bogotá D.C.

2015

	<b>FORMATO</b>	
	<b>RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE</b>	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 1 de 2	

1. Información General	
<b>Tipo de documento</b>	Trabajo de grado.
<b>Acceso al documento</b>	Universidad Pedagógica Nacional. Biblioteca Facultad de Bellas Artes.
<b>Título del documento</b>	Único Trío. Gestión musical del grupo Único Trío
<b>Autor(es)</b>	POVEDA MURCIA, Julián Fernando
<b>Director</b>	Edilma Bernal Valencia; Sandra Marcela Ríos Rincón
<b>Publicación</b>	Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional, 2015. 99 p.
<b>Unidad Patrocinante</b>	Universidad Pedagógica Nacional. UPN
<b>Palabras Claves</b>	Único trío, gestión musical, industria musical, música andina colombiana.

2. Descripción
<p>Este trabajo de grado que se propone identificar la gestión musical desarrollada por el grupo Único trío en el ámbito de la música andina colombiana, se convierte en una reflexión respecto a las acciones tomadas por esta agrupación a la hora de desenvolverse en las lógicas de la industria musical, a lo largo de todo el texto se desarrollan diferentes conceptos que generan contexto y dan herramientas para dicha indagación, a la vez que, deja planteadas varias posibilidades para posteriores investigaciones, del mismo modo la presente monografía funciona como invitación a procurar herramientas más óptimas en la socialización de proyectos musicales.</p>

3. Fuentes
<p>Camacho, A. &amp; Leiva, F. (2009). Guía para la gestión de proyectos culturales, gobierno de Chile: concejo nacional de la cultura y las artes, creando Chile.</p> <p>Caravaca, R. (2012). La gestión de las músicas actuales, agencia española de cooperación internacional para el desarrollo, Acerca.</p> <p>Forero, F. (2010). Entre cuerdas y recuerdos, mi vida en la bandola. Bucaramanga: Editorial Sic Ltda.</p> <p>Guédez, V. &amp; Menéndez, C. (1994). Formación en gestión cultural. Encuentro Internacional sobre Formación en Gestión Cultural. Bogotá.</p> <p>Molina, L. (2009). Gestión cultural; comunicaciones, publicidad, comunicación, la web 2.0 y las redes sociales para el nuevo enfoque de la acción cultural, República Dominicana: Editora Nacional.</p> <p>Ochoa, A. (2003). Músicas locales en tiempos de globalización. Editorial norma.</p> <p>Rowan, J. (2010). Emprendizajes en cultural, discursos, instituciones y contradicciones de la empresarialidad cultural. Traficantes de Sueños</p> <p>Teixeira. C. (1993). O que é industria cultural, Coleção Primeiros Passos.</p>

4. Contenidos
<p>Esta propuesta se expone en cuatro capítulos, que evidencian el ejercicio metodológico en pro de la consecución de los objetivos propuestos en este trabajo monográfico. El capítulo primero expone descripción del problema, justificación, pregunta de investigación, y objetivos orientadores de las fases del ejercicio de investigación, el segundo capítulo ilustra diferentes trabajos de grado que sirven como antecedentes para el presente trabajo monográfico, el tercero desarrolla el marco teórico, donde se construye a partir de las ideas de autores referentes de las temáticas, el contexto y los conceptos relacionados con la industria cultural y musical, la gestión musical, políticas culturales, el trío andino colombiano, y la música andina colombiana en cuanto su relación con la industria musical.</p>



## FORMATO

### RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE

Código: FOR020GIB

Versión: 01

Fecha de Aprobación: 10-10-2012

Página 2 de 2

El cuarto capítulo se concentra en la metodología, el tipo de investigación, el diseño metodológico de la investigación y los instrumentos de recolección de información. Consecutivo a eso se expone el informe final, donde se aprecia la observación concentrada de las prácticas de Único trio y la síntesis de estas con los elementos generados a lo largo del trabajo monográfico. Al final se encuentran las conclusiones, la bibliografía y anexos que contienen las respuestas de las entrevistas realizadas a los integrantes de Único trio.

#### 5. Metodología

Esta investigación de enfoque cualitativo, es un estudio de caso pues consta de tres elementos: Individuos (grupo Único trio), Comportamiento de esos individuos (prácticas de gestión musical), Contexto (ámbito de la música andina colombiana).  
Las fases del proceso investigativo son: a. Rastreo bibliográfico, b. Recolección de información: realización de entrevistas a los integrantes del grupo Único trio, c. Análisis.

#### 6. Conclusiones

- La industria musical es la incursión de las lógicas industriales en la producción y distribución de bienes musicales, dichas lógicas han tenido incidencia mundial, por tal razón son determinantes en la forma como funcionan las prácticas de gestión musical del grupo Único trio.
- La gestión musical es el ejercicio que pone en contacto al público con los bienes estéticos de carácter musical, es decir el conjunto de decisiones y prácticas implementadas por los integrantes de Único trio para acercar sus productos musicales al público, es la gestión musical del grupo Único trio.

Elaborado por:

Julián Fernando Poveda Murcia

Revisado por:

Edilma Bernal Valencia

Fecha de elaboración del Resumen:

01

12

15

# CONTENIDO

## INTRODUCCION

### CAPITULO I

- 1. Aspectos preliminares. 10
  - 1.1 Descripción del problema. 10
    - 1.1.1 Pregunta de investigación 12
  - 1.2 Justificación. 12
  - 1.3 Objetivos. 13
    - 1.3.1 Objetivo general. 13
    - 1.3.2 Objetivos específicos. 13

### CAPITULO II

- 2. Antecedentes. 14

### CAPITULO III

- 3. Referentes teóricos 16
  - 3.1 Industria cultural 16
    - 3.1.1 Industria musical 19
  - 3.2 Gestión cultural 22
    - 3.2.1 Dimensiones de la gestión cultural 26
    - 3.2.2 Particularidad de la gestión cultural como disciplina. 27
    - 3.2.3 Gestión musical. 28
  - 3.3 Política cultural. 29
    - 3.3.1 Derechos de autor. 31
    - 3.3.2 Derechos de autor en Colombia 22
  - 3.4 Metodologías de gestión cultural. 33
    - 3.4.1 El proceso administrativo 34
      - 3.4.1.1 Niveles del proceso administrativo 35
      - 3.4.1.2 Financiación de las organizaciones culturales 36
      - 3.4.1.3 Los equipos de trabajo en las organizaciones culturales 37
      - 3.4.1.4 Modelos de administración de organizaciones culturales 38
      - 3.4.1.5 La administración de organizaciones por procesos 38
  - 3.5 Música andina colombiana 39
    - 3.5.1 Ritmos de la música andina colombiana 40
    - 3.5.2 Escenarios de la música andina colombiana 44
      - 3.5.2.1 Festivales de música andina colombiana. 45
    - 3.5.3 Trio andino colombiano 46
    - 3.5.4 Música andina colombiana y la industria musical. 47

## CAPITULO IV

- 4. Metodología 52
  - 4.1 Tipo de investigación 52
  - 4.2 Diseño metodológico de la investigación 53
    - 4.2.1 Fases del proceso de investigación 54
    - 4.2.2 Instrumentos de recolección de información 54
      - 4.2.2.1 Formato de entrevistas 55
  - 4.3 Informe final 57
    - 4.3.1 Integrantes de la agrupación Único trío 57
      - 4.3.1.1 Oscar Orlando Santafé Villamizar, tiple 57
      - 4.3.1.2 William Henao, guitarra. 58
      - 4.3.1.3 Iván Gabriel Poveda Murcia, bandola. 58
    - 4.3.2 Repertorio del grupo Único trío 59
    - 4.3.3 Espacios de participación de Único trío 60
      - 4.3.3.1 Acceso a los espacios de participación 61
    - 4.3.4 Puesta en escena del grupo Único trío. 63
      - 4.3.4.1 Requerimientos técnicos de la puesta en escena de Único trío 64
    - 4.3.5 Videos de Único trio. 64
    - 4.3.6 Trabajo discográfico Único trío del año 2011. 65
      - 4.3.6.1 Financiación del trabajo discográfico 66
      - 4.3.6.2 Realización del trabajo discográfico 67
      - 4.3.6.3 Aspecto grafico del trabajo discográfico 67
      - 4.3.6.4 Formas de comercialización y el público del trabajo discográfico 68

## CONCLUSIONES 69

## BIBLIOGRAFIA 72

## ANEXOS 76

## INTRODUCCION

El tiempo transcurrido entre el siglo XX y lo que va del siglo XXI ha sido testigo de cambios sin precedentes, en cuanto las posibilidades tecnológicas, que han influido prácticamente en todas las facetas humanas, con esto el mundo ha sumado versiones inéditas de sociedad.

Dichas posibilidades técnicas fortalecieron las doctrinas industriales, dándoles la oportunidad de convertirse en un paradigma, el sector cultural fue acogido desde ese paradigma, el cual dio lugar a dinámicas que motivaron la indagación conceptual por parte de Theodor Adorno y Max Horkheimer, titulada la *industria cultural*.

Estos autores han explorado alrededor de las prácticas industriales en la cultura, describiendo un contexto que ha demandado para quienes se relacionan en él, la relación con disciplinas en primer grado distantes de la práctica artística, estos últimos se encontraron en la necesidad de sumar herramientas de gestión y administración en sus ejercicios.

Los artistas dedicados a la música andina colombiana, deben resolver situaciones derivadas del contexto construido con los anteriores elementos, el grupo Único trío es referente en dicho género, además sus prácticas atestiguan decisiones comunes en el proceder de otras agrupaciones, observar la gestión musical de Único trío permitiría vislumbrar el semblante de las acciones realizadas de cara a los retos del contexto y las expectativas de la agrupación.

Esta propuesta se expone en cuatro capítulos, que evidencian el ejercicio metodológico en pro de la consecución de los objetivos propuestos en este trabajo monográfico. El capítulo primero expone descripción del problema, justificación, pregunta de investigación, y objetivos orientadores de las fases del ejercicio de investigación, el segundo capítulo ilustra diferentes trabajos de grado que sirven como antecedentes para el presente trabajo monográfico, el tercero desarrolla el marco teórico, donde se construye a partir de las ideas de autores referentes de las temáticas, el contexto y los conceptos relacionados con la industria cultural y musical, la gestión musical, políticas culturales, el trío andino colombiano, y la música andina colombiana en cuanto su relación con la industria musical.

El cuarto capítulo se concentra en la metodología, el tipo de investigación, el diseño metodológico de la investigación y los instrumentos de recolección de información. Consecutivo a eso se expone el informe final, donde se aprecia la observación concentrada de las prácticas de Único trío y la síntesis de estas con los elementos generados a lo largo del trabajo monográfico. Al final están las

conclusiones, la bibliografía y anexos que contienen las respuestas de las entrevistas realizadas a los integrantes de Único trío.

# CAPITULO I

## 1. Aspectos preliminares

### 1.1 Descripción de la problemática

La cultura hace parte de la naturaleza de la raza humana desde que esta puede denominarse como tal, la manera como las comunidades se han desarrollado y compartido sus bienes culturales a lo largo de toda la existencia de la humanidad se ha sofisticado al punto de vislumbrar un crecimiento exponencial al respecto. Por lo anterior en el siglo XX y lo que va del siglo XXI la dinámica cultural ha estado en fuerte movimiento, situación producto del corte de distancias liderado por el cotidiano alcance a los recursos tecnológicos, ahora es posible escuchar música todo el tiempo, dialogar con personas de cualquier parte del mundo.

Además estas posibilidades técnicas han generado consigo lógicas particulares correspondientes a la producción de bienes culturales las cuales convergen con los modelos económicos que han estado organizando las formas de intercambio en el planeta. Dentro de estas razones, todos los modos de bienes culturales han sido empujados a ser proclives a la industrialización y comercialización, de esto se tienen los masivamente solicitados productos artísticos respaldados por la publicidad.

Las industrias culturales han abarcado dentro de sus dinámicas todas las modalidades de expresiones artísticas, ejercicio en cuyo transcurrir han aparecido poderosos protagonistas que dominan la mayor parte del mercado, aunque las expresiones menos beneficiadas en este sentido también tienen participación desde las posibilidades que ofrecen sus contextos. Entre estos protagonistas se tienen como ejemplos Walt Disney Pictures, Pixar, Miramax, 20 Century Fox, Universal Studios, etc. Estas empresas muestran especial presencia en las industrias cinematográfica, la musical y la televisiva.

Particularmente en el escenario de las industria musical se encuentran las cuatro *Majors* (Universal Music Group, Sony Music Entertainment, EMI Music, Warner Music Group) las cuales poseen el monopolio de gran parte de este negocio mundial, sin embargo, los grandes sellos discográficos enfrentada a las producciones independientes, la exclusividad de los recursos técnicos de calidad en manos de los monopolios discográficos es cosa del pasado, el momento histórico permite el desarrollo de productos musicales de manera independiente

capaces de competir en el mercado, "esto fue posible, en buena medida, por la disminución de costos en tecnología de grabación que produjo la invención de la digitalización a finales de los setenta" (Ochoa, 2003) Por este motivo el interés de los músicos por lograr ser representados por alguna de las marcas discográficas más importantes se ha desvanecido, una razón más que retroalimenta esta situación es la posibilidad de la comercialización virtual.

Pero más allá de las producciones fonográficas dentro de este flanco de las industrias culturales se tienen otros productos derivados, como son las presentaciones en vivo, los souvenir, negociaciones con los derechos de autor, etc. Los cuales han representado alternativas para que las *Majors* mantengan representación mundial, pese a las nuevas condiciones para realizar productos fonográficos.

Las músicas regionales han sido aprovechadas especialmente por los sellos discográficos denominados *Indies* los cuales aunque sean individualmente menos representativas que alguna de las *Majors*, en suma atienden parte significativa del mercado mundial. Sin embargo, al margen de los sellos oficiales dadas las posibilidades técnicas se encuentran las producciones independientes realizadas de forma casera o en estudios particulares.

La música andina colombiana hoy en día manifiesta su desarrollo discográfico en el marco de la producción independiente, además, es un género de aparente poco movimiento en el mercado, lo cual repercute en que no sea tomado este ejercicio como eje fundamental en la consecución de recursos para los artistas de este género.

Único trio es un grupo representativo en el escenario de la música andina colombiana, este trio ejemplifica lo que acontece típicamente con los más recientes proyectos musicales de este género, en términos de las prácticas de gestión llevadas a cabo y las circunstancias que deben sortear a la hora de la materialización de dichos proyectos.

La gestión cultural "responde a una cobertura global en donde se conjugan los ámbitos de la administración y el quehacer cultural" (Guédez & Menéndez); tener la intención de desarrollar un proyecto musical con el fin de lograr alcance de un género dentro del público supone la necesidad de poner en marcha ejercicios administrativos de la mano con la práctica musical; la observación de las estrategias de gestión empleadas por Único trio permitirá tener una muestra para reflexionar dichas prácticas en el contexto de la música andina colombiana.

### *1.1.1 Pregunta de investigación.*

¿Cuál es la gestión musical desarrollada por el grupo Único trio en el ámbito de la música andina colombiana?

## **1.2 Justificación.**

Indagar las estrategias de gestión de Único trio permitirá evidenciar la relación de estas respecto al contexto en el que se desenvuelven, para luego tener elementos sobre los cuales tomar decisiones acerca de cómo seguir manejando la gestión musical y sus apuestas, dependiendo de las expectativas de los integrantes de Único trio.

Los integrantes de este grupo en su totalidad son licenciados en música del programa de la licenciatura en música de la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia, de los cuales Oscar Santafé es ahora docente del programa, además tiene especialización en folclor de la Universidad Santo Tomas, especialización en dirección de la Universidad Antonio Nariño y está concluyendo estudio de Maestría en Educación en la Universidad Pedagógica Nacional. Esta situación ejemplifica una de las tantas tareas en la que se ve involucrado el licenciado en música de la Universidad Pedagógica Nacional y por lo tanto compete al programa académico reflexionar sus prácticas partiendo de las particularidades del contexto.

Hacer un diagnóstico de las prácticas de gestión musical del grupo Único trio, permitirá tener una visión de qué sucede con la música andina colombiana en relación con su público, con esto tener información para la reelaboración de un plan de gestión que permita fortalecer este vínculo.

Sistematizar las prácticas de gestión musical desarrolladas por Único Trio, al mismo tiempo que se realice un acercamiento a las visiones teóricas disponibles respecto a la gestión cultural, dará herramientas contextualizadas para diseñar mecanismos que permitan divulgar los productos artísticos de este género, la necesidad de la contextualización de las empresas culturales, para generar consumo cultural (Uribe 2009).

Todos los productos culturales juegan un rol trascendental en el público en términos de identidad, actualmente la propuesta estética en la que está inmerso el proyecto musical citado para esta investigación, está relacionada con un pequeño público constituido por músicos intérpretes de este género y sus allegados, es

decir no hace parte del espectro estético musical del público masivo; la actual dinámica global de la cultura, genera desplazamiento de los aspectos tradicionales a los museos ( Uribe 2009 ), es indispensable para los músicos buscar nuevas formas y estrategias de promoción y producción (Rincón 2011)

Este es un aporte al conocimiento en tanto que hace un diagnóstico frente a la divulgación de las músicas tradicionales colombianas, permitiendo que se convierta en herramienta para mejorar la práctica y el desarrollo de estrategias de gestión, es decir epistémicamente tiene una resonancia en las prácticas académicas que hacen y reflexionan la música. Es también una apuesta pedagógica a razón de la comprensión de la música como un ejercicio social, estos vínculos sujeto contexto atienden a una postura crítica que transforma una realidad en tanto dimensiona la complejidad del objeto musical atendiendo a los bucles que constituyen al homo complexus (Morin, 1999).

### **1.3 Objetivos**

#### *1.3.1 Objetivo general.*

Identificar la gestión musical desarrollada por el grupo Único trío en el ámbito de la música andina colombiana.

#### *1.3.2 Objetivos específicos.*

- Indagar qué es industria musical para contextualizar las prácticas de Único trío.
- Indagar qué es gestión musical para tener herramientas para la entender las prácticas de gestión musical de Único trío.
- Reconocer el contexto y las características de la música interpretada por el grupo Único trío.
- Contextualizar históricamente la música andina colombiana, para entender a la luz de esta, las prácticas Único trío.
- Caracterizar el trío andino colombiano Único trío.
- Determinar los productos musicales del proyecto musical Único trío
- Observar la gestión musical del grupo Único trío.

## CAPITULO II

### 2. Antecedentes.

Todas las monografías consultadas se refieren a los siguientes aspectos: lectura de contexto, modo de producción de los productos culturales, manera de comercializarlos, viabilidad de comercialización; la diferencia entre los trabajos de grados radica en su nivel de desarrollo desde alguno o algunos de los aspectos mencionados. En todo caso estos trabajos consultados aportan al presente trabajo monográfico en cuanto participan en el debate respecto a la contextualización en el escenario de la industria cultural y la incursión en ella a partir de la reflexión e implementación de las prácticas de gestión cultural.

#### *Trabajos de grado consultados:*

*Proceso de gestión y producción de cuatro bandas de rock en Bogotá (2011)* de la Universidad Pedagógica Nacional, elaborado por Darío Andrés Rincón Torres, es tal vez el más cercano a la propuesta para este trabajo de investigación la diferencia radica en el cambio de contexto determinado por el género en cuestión (música andina colombiana). en él hay un acercamiento general a los cuatro aspectos, se hace una lectura de contexto, hablando de la manera como se ha desarrollado el rock en Bogotá, la relación de este género con la ciudad; documenta los procesos de producción musical, la relación de estas agrupaciones con los estudios de grabación, la producción independiente; referencia los modelos de gestión de los grupos su comunicación con el público desde los medios de comunicación; menciona razones por las cuales desarrollar una producción independiente es rentable y viable para las agrupaciones de rock de la ciudad de Bogotá.

*Procesos de la música pop independiente en Colombia (2012)* escrito por Mara Castro Mogollón Universidad Pedagógica Nacional es un trabajo con un enfoque semejante al de Darío Andrés Rincón Torres.

*Polen records: una empresa que le apuesta a los nuevos sonidos colombianos (2011)*, trabajo de Cristian Fidel Martínez Orellanos de la Universidad Escuela Administración Negocios, habla de gran viabilidad económica de las industrias culturales, la necesidad de las frecuentes lecturas de contexto con la finalidad de

generar un manejo comercial congruente con éste para garantizar su efectividad.

*Creación de un portal red para comercializar música (2001)*, escrito por Juan Guillermo Moreno Rodríguez de la Universidad Escuela de Administración de Negocios, argumenta los motivos por los cuales gracias al momento histórico la red es medio eficaz para comercializar música, además viable económicamente.

*Proyecto para el montaje de un estudio de grabación y producción musical en la ciudad de Bogotá*, trabajo de Alejandro Giraldo Pérez y Juan David Izquierdo Ortiz de la Universidad Escuela de Administración de Negocios, (2006) en conjunto con el trabajo llamado, *el estudio de grabación al servicio de la música tradicional colombiana*, escrito por Ruth Sarmiento Corredor de la Pontificia Universidad Javeriana, (2000) dirigen su mirada más profundamente a los procesos de producción musical y a la pertinencia de pensar los aspectos técnicos de la producción acordes con los requerimientos particulares de los géneros a los que hacen referencia.

*Aproximación al consumo cultural y a las tendencias de la música y la gastronomía (2009)*, es otro trabajo escrito por Wilmer Uribe Palomino de la Universidad Escuela Administración de Negocios, cita cómo los elementos culturales están sujetos a dinámicas de cambio, plantea que es necesario encontrar alternativas que impulsen en el mercado productos culturales autóctonos.

Siendo sintomático de la apuesta de la Universidad Escuela Administración Negocios, los trabajos de grado consultados allí son modelos de negocio.

*Investigación de la industria musical y metodología en la producción de audio y construcción visual de una banda de rock (2009)*, trabajo de Eduardo Venegas de la Universidad Pontificia Javeriana, habla de los procesos de producción pertinentes para los intereses estéticos de este grupo, la importancia del diseño de una imagen apropiada para lograr una favorable promoción del grupo, y además la necesidad de conocer la normatividad concerniente a los derechos de autor.

## CAPITULO III

### 3. Referentes teóricos.

En este capítulo se realiza un acercamiento a las perspectivas teóricas que permiten entender y vislumbrar el contexto y las prácticas de gestión del grupo Único Trío.

#### 3.1 Industrias culturales.

El momento histórico habitado por Theodor Adorno y Max Horkheimer motivaron por parte de ellos el origen del concepto de *industria cultural*, expresión que a pesar de estar conformada por dos palabras las cuales desde cuya independencia logran por derecho propio el título de profundas indagaciones, consiguen converger en un esfuerzo por entender las formas como se producen, movilizan y significan los productos culturales en el mundo del capital y los cada vez más sofisticados medios de producción y comunicación.

Por una parte la palabra cultura haciendo referencia a su origen, expresa el acto de cultivar, funcionado como metáfora al relacionar el trabajo de hacer producir el campo con el ejercicio intelectual. Dentro de este marco se han vislumbrado en las últimas décadas dos enfoques del concepto de cultura, una como capital, es decir cultura como acumulación de saberes, y otra como el conjunto de todas las prácticas y consensos sociales concernientes a un grupo de individuos.

Por otro lado la palabra industria se refiere a los procesos y actividades realizadas para transformar materias primas en algo más, la velocidad y sofisticación de dichos procesos y actividades ha sido modificada cada vez con más frecuencia gracias al exponencial desarrollo técnico, la primera ocasión en la que esta relación trabajo-tecnología se vitalizó con especial fuerza fue denominada revolución industrial.

Se habla de tres revoluciones industriales cada una de ellas delimitada por el tipo de energía que la sustentaba y por la característica general de los recursos técnicos disponibles, por tanto:

- a. Primera revolución industrial: inicia en la segunda mitad del siglo XVIII y termina en el comienzo del siglo XIX, protagonizó la tecnología basada en la máquina de vapor, la cual fue impulsada por el carbón.

- b. Segunda revolución industrial: inició en la segunda mitad del siglo XIX, desarrollos científicos favorecieron avances tecnológicos que fueron aprovechados en la industria química, eléctrica, de petróleo y acero. Además aparecieron el avión y el teléfono electromagnético.
- c. Tercera revolución industrial: segunda mitad del siglo XX en adelante, aparición de la computadora programable y el transistor, elementos que transformaron todos los sectores industriales y de comunicación.

La industria influyó todos los aspectos de la vida social, dentro de estos las maneras de significar, distribuir y producir bienes culturales, generando de este modo la necesidad de entender esta interacción, por tal motivo Theodor Adorno y Max Horkheimer postularon lo que llamaron industrias culturales, expresión con la cual buscan referirse en primer plano a la explotación en serie de productos estéticos.

Este término introducido por Adorno y Horkheimer, alemanes pertenecientes a la Escuela de Frankfurt, apareció en el escrito "*el iluminismo como mistificación de masas*" el cual fue realizado entre 1944 y 1947, y está contenido en el libro "*Dialéctica de la ilustración*"

En este artículo se puede apreciar la apertura del debate respecto al costo de la producción en masa de los productos estéticos, sin embargo en él se percibe una postura crítica con semblante pesimista en cuanto a la relación cultura industria. Pues este expone ejemplos y diversas perspectivas con las cuales busca poner al descubierto las características de este fenómeno que violentan el bienestar de la mayoría de los humanos.

La postura desalentada Adorno y Horkheimer puede deberse al escenario hostil en que habitaron, exiliados de Alemania debido a su condición judía y el ascenso del Nazismo, migraron a Estados Unidos de América, lugar donde nació el artículo en cuestión. Estos autores en su escrito hacen referencias directas al uso de la publicidad y los medios de comunicación por parte del Nacional Socialismo, y a la manera como los bienes circulan en esta fórmula. La parte en la que buscaban hacer énfasis es la reafirmación de poder lograda por las clases dominantes gracias a la absorción de los bienes estéticos en las dinámicas industriales.

Dando con esto según ellos, una ecuación cuyas variables desfavorecen a la mayoría de las personas, a los artistas porque sus producciones estéticas saltarían por encima de los estándares que las llamadas industrias culturales estandarizarían, condición condenadora del gremio hacia la precariedad, debido a la disminución de sus demandantes, y al público en general porque la calidad de los productos artísticos y las dinámicas controladas por los medios de comunicación empobrecían la reflexión crítica e intelectual.

Por otra parte José Teixeira Coelho en su libro *O que é industria cultural*, busca participar en el debate respecto a los aspectos de la industria cultural que podrían retribuir en bienestar de las personas, si bien él trae a colación la perspectiva de Adorno y Horkheimer, el resalta la apertura a la información y bienes estéticos que las posibilidades técnicas bajo la batuta de las industrias culturales han permitido al público en general.

Aún así Teixeira reitera su reconocimiento del poder de las industrias culturales y con esto el poder de quienes la controlan al citar ejemplos cercanos a la realidad latino-americana, entre estos ilustra la ocasión en que la televisión impide el triunfo de partidos políticos cuya aparente acogida en el público es respaldada.

Teixeira comenta que desde la primera edición del libro citado (1980) hasta la presente consultada para este trabajo monográfico la cual data de 1993, los recursos técnicos sobre los cuales se apoya la industria cultural se habían desarrollado considerablemente, sin embargo su modelo de operación continuaba igual, lo anterior puede significar que dicho modelo ha logrado fortalecerse gracias a los avances tecnológicos, por tanto las reglas de participación en ese ámbito continúan iguales y harían impreciso el pronóstico de su mudanza.

En todo caso en convergencia con lo trascendental que fue la revolución industrial en la historia humana, la absorción de la cultura en los modelos industriales de producción han transformado bajo criterios sin precedentes las formas de construcciones sociales de sentido, esto representa un reto para las apuestas estéticas de los artistas pues dadas las condiciones que moderan la circulación de productos artísticos, algunas podrían encontrar trabas para la difusión o divergencias con los intereses de dichas condiciones.

Por la misma razón las apuestas convergentes con los intereses de las condiciones moderadoras del escenario general de las industrias culturales, se ven abundantemente favorecidas en público y en retribuciones soportadoras del bienestar de los artistas en cuestión.

### 3.1.1 *Industria musical.*

El término industria musical en correlación con el concepto de industria cultural desarrollado por los autores anteriormente citados, puede entenderse como la incursión de las lógicas industriales en los procesos de creación y difusión de productos musicales.

Como lo ilustra Enrique Dans en su artículo titulado *Cambios en la industria musical (2006)*, incursión posible gracias a los desarrollos técnicos que permitieron almacenar registros sonoros en medios materiales, dentro de este hecho sin precedentes se encuentra como pionero el fonógrafo inventado por Édouard Léon Scott de Martinville, aparato que grababa y reproducía sonidos.

De lo anterior también se muestran partidarios Francisco Franetovic Parker y Pedro Hurtado Sepúlveda en su trabajo investigativo titulado *La industria musical hacia un nuevo equilibrio (2009)*, en esta indagación abren el debate respecto a la pertinencia de pensar los nuevos rumbos que deba tomar al industria musical dada la caducidad alcanzada por la industria discográfica o de fonogramas, la cual estuvo sustentada en el valor por copia.

Estos autores convergen en puntos fundamentales a la hora de referirse al modo en que se desarrolló la industria de fonogramas y la posterior lucha del sector para evitar desaparecer, viéndose obligada a encontrar alternativas para la supervivencia en la reinención.

En cuanto al florecimiento de esta industria ellos hablan de los costosos medios de producción, cuya utilización solo era viable por la intervención de grandes capitales alimentados en las lógicas industriales, para esclarecer la naturaleza de este escenario Dans resalta la semejanza de la invención de aparatos grabadores y reproductores de sonido con la invención de la imprenta por parte de Gutenberg, en cuanto ésta permitió la reproducción indefinida de libros a cualquiera que tuviera una imprenta y supiera como operarla, lo cual fue un privilegio poco común en los años consecutivos al aporte de Gutenberg.

Las condiciones favorables del contexto mundial y la ventaja de poder controlar los medios de producción permitieron a la industria de fonogramas evolucionar hasta el punto que, como comentan Franetovic y Hurtado llegó a confundirse con la industria musical, en verdad la industria de fonogramas solo puede entenderse como parte de la industria musical, pues en esta última se pueden describir tres tipos de participantes: “músicos (autores, compositores, intérpretes), intermediarios y consumidores. Entre los intermediarios se encuentran agentes relevantes tales como busca talentos, ingenieros de sonido, productores

musicales, representantes, managers, fabricantes de fonogramas, distribuidoras discográficas, retail, productores de eventos, radio difusión, y medios escritos y televisivos” (Franetovic, Hurtado, 2009, p.7)

Tal evolución estuvo respaldada por la juiciosa tarea de estrategias empresariales, directores de los destinos de las corporaciones discográficas; los resultados de las propuestas de dichos personajes han dado suficiente mérito a las industrias fonográficas para hacer parte de los libros de estrategia empresarial, pues “ha sido analizada desde infinidad de puntos de vista” (Dans, 2006, p.1)

Según Dans hasta poco tiempo antes del nacimiento de la industria de fonogramas, los artistas de cara a lograr viabilidad económica en su ejercicio optaban de manera generalizada por dos posibilidades. En la primera a través de la intermediación de empresarios que pactaban contratos entre músicos y salas de conciertos en donde la explotación de la obra estaba ligada al momento de la interpretación. En la segunda mediante el mecenazgo cultural.

Consecutivo a esto tras la invención del primer dispositivo capaz de reproducir y grabar sonidos, los empresarios encontraron la posibilidad de desarrollar una industria basada en la escases y soportada en el valor por copia, para esto Dans utiliza la metáfora de encerrar el genio en la botella, el genio la música y la botella el objeto fonográfico, Franetovic y Hurtado la denominaron la *música envasada*.

En los primeros años de la industria fonográfica “la música envasada era la novedad y un nuevo bien de lujo, que paulatinamente se extendería a grandes segmentos de la sociedad” (Franetovic, Hurtado, 2009, p. 7). Este florecimiento de la industria de fonogramas alcanzado a principio de los años noventa, fue fruto de diversas circunstancias, algunas de ellas no controladas por la industria de fonogramas. Dans se refiere a ellas mediante su metáfora del *genio en la botella*:

Primero la industria de fonogramas aprende a encerrar el genio en botellas (vinilo, cintas, CD, etc.), luego aprende a fabricar el genio y por ultimo aprende a influir en los gustos musicales del público. Fabricar el genio significa la implementación de un modelo de negocio basado en “la identificación de talento artístico que sujeto al conocimiento de un mercado de gustos musicales, pueda reportar a la empresa que lo ha generado un valor económico vinculado a la distribución de sus contenidos” (Dans, 2006, p.4)

Dans en su artículo describe la industria de fonogramas como una industria tras haber alcanzado la cumbre de su desarrollo se encuentra condenada a ser archivada en el recuerdo a pesar de sus intentos por evitarlo, algunos de ellos más o poco éticos, pues van desde el sistema anti-copia de Sony BMG, la implementación de programas espía en sus discos para que enviara a la

corporación información respecto a las actividades del público, hasta el pacto de alianzas con políticos con el fin de generar normatividad favorable en término de derechos de autor. Dans encuentra estas alternativas éticamente dudosas.

Ver la industria fonográfica simplemente como distribuidores recuerda la presencia del arte antes de la aparición de estos intermediarios, además resalta la viva permanencia de las manifestaciones estéticas en la sociedad a pesar del fallecimiento de dicha industria.

Dans utiliza una nueva metáfora para describir la influencia de la nueva variable en el mundo de la industria musical, las herramientas P2P: tradicionalmente se han transportado el pan en camiones pero si se implementara la tele-transportación para dicho tránsito, esto no significaría el fin del pan, sin embargo los camioneros probablemente no estarían muy contentos.

En lo anterior se sintetiza la razón de la caducidad del modelo de negocio basado en el valor por copia, la música al igual que la información pueden viajar a una velocidad comparada con la tele-transportación, es más por las mismas posibilidades técnicas facilitadoras del veloz tránsito, es posible la realización de inúmeras copias por parte del público.

Aprovechando la disolución de la industria fonográfica "han surgido con fuerza una infinidad de modelos de negocio, tales como las tiendas de música digital online, sellos virtuales, sitios streaming e incluso estrategias innovadoras por parte de agrupaciones musicales que buscan sacar provecho a las nuevas oportunidades" (Franetovic, Hurtado, 2009, p.9).

Es posible esperar un desarrollo provechoso de la industria musical que retribuya favorablemente para los artistas y el público, a partir de los rumbos actuales manifestados para dicha industria, los cuales probablemente continúen mudando en convergencia con el exponencial desarrollo tecnológico.

Dans situándose en el contexto del acceso a la información alcanzado por el público, (con esto a la música prácticamente de cualquier parte del mundo) gracias a internet, describe la apertura la "época de las micro audiencias, de la especialización, de la comunicación directa entre el público y el artista" (Dans, 2006, p.6). Lo cual puede significar el florecimiento de nuevos modelos de negocio favorecedores de la diversidad de propuestas estéticas, debilitando con esto la hasta ahora recurrente presentación de productos musicales con destinos masivos.

Lo anterior puede presagiar bonanza dedicada a artistas especializados en géneros musicales descartados por la industria fonográfica, pues dichos músicos

en su momento no representaban lucro potencial. Dependiendo de los objetivos inicialmente trazados y los que continúen precisando el grupo musical Único Trío, este podría encontrar en el contexto por lo pronto descrito, posibilidades de desarrollo de su práctica musical.

Para entender las prácticas de Único trío dentro de la industria cultural, hace falta el desarrollo de elementos de contexto que se abordarán en los próximos títulos, por tanto se hará énfasis en la relación práctica de Único trío e industria musical tras el desarrollo de dichos elementos.

### **3.2 Gestión cultural.**

*“Si entendemos cultura como el modo de vida de un pueblo, veremos que hacer trabajo cultural es mucho más que organizar festivales de teatro o encuentros de danza”.* Gestión cultural, conceptos. Convenio Andrés Bello. 2000. (Camacho & Leiva, 2009. P.11)

El contexto vislumbrado en los anteriores títulos supone retos especiales para quienes participan en él, al punto de demandar para ellos el desarrollo de habilidades típicas de disciplinas en primer plano ajenas a la naturaleza del ejercicio artístico. Esto podría entenderse a razón de la relevancia cobrada por los modelos de producción y distribución de bienes y servicios, los cuales tienen vigencia en mencionado contexto, cuyas características oscilan en las palabras mercados, industria, negocios y finanzas.

Como ese escenario está cimentado en la complicidad de las exponencialmente desarrolladas posibilidades técnicas implementadas en la industria, las cuales quizás a la misma velocidad transformaron las maneras como los individuos se relacionan. Los artistas e interesados en diversos intercambios sociales de pronto se encontraron con la pertinencia de agregar a sus prácticas herramientas de gestión y administración, esto con el fin de respaldar viabilidad en sus proyectos, no solo en el sentido de llegar al público sino también en el de poder procurarse bienestar general.

Jaron Rowan trabaja como docente e investigador en Barcelona España. En su libro *Emprendizajes en cultural, discursos, instituciones y contradicciones de la empresarialidad cultural* (2010). Desarrolla una indagación respecto al tránsito anteriormente referido.

Según él, las dinámicas de mercado hasta ahora vigentes, establecen sobre criterios paradójicos la controversial elección autonomía o sumisión. Los artistas en la promesa de poder trabajar en sus propios proyectos, se ven obligados a establecerse como empresa, teniendo que desenvolverse dentro de lógicas de

alguna manera distantes al que hacer creativo, hasta al punto de encontrar disuelta significativa parte de su tiempo en dichas demandas, restando con esto espacio para la disciplina artística. Además están situados en un sector difícil del mercado, en donde tienen que afrontar la posibilidad de periodos largos sin la demanda de sus trabajos, con lo cual inclusive encuentran perturbada la manutención diaria básica.

Es necesario resaltar que Rowan, se refiere especialmente a experiencias de *emprendizajes* en artes donde se presentan las condiciones anteriormente expuestas, sin embargo se podrían encontrar ejemplos de emprendizajes en artes sostenibles a pesar de situarse a la luz del escenario construido por Rowan.

Esta aparente inestabilidad del sector puede deberse a un periodo de transición, manifestado en la reciente apertura en los espacios académicos una relativamente nueva profesión, la cual aún perdura dentro del debate respecto la construcción y delimitación de su concepto, la gestión cultural.

Sergio de Zubiría, Ignacio Abello & Marta Tabares en el libro *Conceptos básicos de administración y gestión cultural* (1998), comentan que a propósito de dicha transición, desde el comienzo no se habló de gestor cultural, de forma precedente se encuentran nombres como animador cultural, promotor cultural, administrador cultural, mediador cultural, ingeniero cultural, científico cultural, etc.

Estas denominaciones atienden a las diferentes apuestas y visiones puestas en la emergente profesión por las diferentes comunidades, tras el establecimiento del término gestión cultural han surgido tres tesis reveladoras de diversas perspectivas en cuanto citado consenso:

1. Sostenida por Jorge Cornejo, escritor peruano quien afirma que la gestión cultural reúne las anteriores denominaciones.
2. Autores partidarios de mantener denominaciones anteriores pues sostienen que la inclusión del predicado gestión elimina las fronteras entre actividades económicas y procesos culturales, condición rechazada por ellos al considerar impertinente la excesiva intromisión de lo mercantil en lo cultural.
3. Investigadores partidarios del concepto entre los que se encuentran Jesus Martín Barbero y Néstor García Canclini, quienes consideran la existencia de transformaciones relevantes en la dimensión cultural, las cuales insinúan la pesquisa de una expresión cercana a la vigente praxis cultural.

Jorge Bernárdez López en su artículo *La profesión del gestor cultural: definiciones y retos* (2003), Camacho & Leiva en la *guía para la gestión de proyectos culturales* (2009), al igual que Zubiría, Abello & Tabares, construyen el concepto gestión

cultural a partir de profundizar de manera individual en cada uno de los términos que componen la expresión. La diferencia está en la manera como los presentan y los matices planteados al respecto.

En cuanto la palabra cultura los autores citados en párrafo anterior recuerdan lo ya expresado en el título industria cultural, el significado de cultura situado entre dos perspectivas históricamente construidas, cultura como capital es decir como acaparamiento de saberes y cultura como el conjunto de saberes y costumbres de un grupo social.

De manera particular y además de servir como ampliación, Bernárdez tras reconocer la complejidad de la expresión gestión cultural, dado el amplio alcance de los términos que la componen, habla de las connotaciones hacia las cuales se encuentra inclinada dicha palabra dependiendo del idioma desde el cual se concibe.

“En alemán la palabra kultur tiene más bien un sentido de diferenciación, de especificidad de un pueblo mientras que en francés culture es más universalista” (Bernárdez, 2003, p. 3), con universalista él quiere decir cultura como apelo a lo simbólico, a la identidad, al patrimonio, a la accesibilidad, a los derechos, etc.

Él continúa comentando a cerca de los países de habla inglesa en donde normalmente se escucha hablar sobre gestión artística (arts management) y no de gestión cultural (cultural management), lo cual denota delimitación en cuanto a lo concerniente a gestión en artes o cultura, sin embargo a este respecto Bernárdez concluye que en la tradición latina la gestión cultural envolvería la gestión en artes.

Zubiria, Abello & Tabares y Camacho & Leiva al comenzar a indagar sobre el concepto de gestión, lo hacen adentrándose directamente en la definición de gestión cultural, a diferencia de Bernárdez que reserva espacio en su artículo para concretar significado de gestión indiferentemente de la gestión cultural, a pesar del manejo dado a dicha indagación por los otros autores, todos convergen en la manera de entender el término gestión.

Sintetizando la indagación de Bernárdez en cuanto la palabra gestión, esta es la administración de recursos con finalidad concreta, y el término gestor tiene dos acepciones: primera, gestor como el que ejecuta exactamente lo que le dicen otros y segunda como la persona directora de una organización en conformidad con las indicaciones del consejo administrativo, al mismo tiempo que cuenta con margen de autonomía.

Para empezar a aterrizar en conclusión respecto a qué es gestión cultural se puede decir en primer plano que a la luz de las concreciones individuales de las palabras gestión y cultura, la gestión cultural se puede entender como la administración de recursos con finalidades culturales.

Esta primera percepción es respaldada por Bernárdez cuando inicia entendiendo la gestión cultural como la “administración de recursos de una organización cultural con el objetivo de ofrecer un producto o servicio que llegue al mayor número de público o consumidores, procurándoles la máxima satisfacción”. (Bernárdez, 2003, p. 3).

Por otro lado Sylvia Duran Salvatierra quien fue nombrada en 2015 como ministra de cultura y juventud en Costa Rica, en el video *Acercamiento a la profesión de la gestión cultural* (2014), presenta su opinión en cuanto el concepto, con un matiz en el que cobra protagonismo los intercambios sociales, cuando dice: la “gestión cultural es todo lo que hacemos al rededor del acto creativo, para que la producción cultural se socialice, eso pasa a veces a través del mercado, de ritos, festividades comunitarias, etc.” (Duran, 2014). Ella concluye el apartado agregando que todo lo hecho para organizar esas relaciones, en las que se vigorizan los vínculos de circulación de los bienes sociales, son los quehaceres de la gestión cultural.

Fortaleciendo la convergencia de los conceptos planteados por Bernárdez y Duran, Recio perteneciente a la Universidad Iberoamericana de Puebla, en el video *Pensamiento libre, gestión cultural, que, quien y como* (2013). Resalta de relación intermediadora de la gestión cultural entre las manifestaciones culturales y los distintos públicos que las consumen.

Camacho y Leiva continúan dando desarrollo al concepto, al ampliar perspectivas respecto al ejercicio de la gestión cultural, entre estas se tienen la implicación de procesos metodológicos en la consecución de los proyectos asumidos en la gestión cultural; la naturaleza de la gestión cultural hacia la transformación “de una realidad, un cambio de estado A a un estado B” (Camacho & Leiva, 2009, p. 11). Y por último la manera como la gestión cultural se nutre de múltiples cambios sociales dinámicos.

En cuanto a las motivaciones históricas que llevaron a hablar de gestión cultural, Camacho y Leiva citan a Cristian Antoine, quien ve la gestión cultural como una disciplina cimentada en el reconocimiento del derecho al acceso universal a la cultura, el cual es operado a través de políticas y modelos específicos de intervención.

### 3.2.1 Dimensiones de la gestión cultural

Camacho y Leiva plantean cuatro dimensiones, las cuales envuelven características que suman en el conjunto conceptual de la gestión cultural.

#### a. Dimensión ética:

- Articulación de espacio creativo y transformación permanente.
- Promoción del fortalecimiento de la participación ciudadana.
- Reconocimiento de la multiculturalidad y la integración.
- Motivación al ejercicio de derechos y deberes culturales.

#### b. Dimensión social:

- Mejora de capacidades individuales.
- Procura de consolidación de vida asociativa.
- Promoción de participación comprometida.
- Estimulación de iniciativas cooperativas.
- Inclusión intergeneracional.

#### c. Dimensión política:

- Integración de aptitudes institucionales públicas o privadas.
- Motiva soluciones a demandas y necesidades culturales.
- Contiene en si la visión de mejorar la calidad de vida.
- trabaja con mirada a mediano y largo plazo.

#### d. Dimensión operacional:

- Inclusión del desarrollo de soluciones holísticas.
- Ejecución de tareas necesarias en procesos.
- Desarrollo de procesos administrativas dinámicos.
- Fortalecimiento de habilidades de autonomía en gestión.
- Reconocimiento de la interdisciplinaridad.

### 3.2.2. Particularidad de la gestión cultural como disciplina.

De manera superficial se puede pensar que la gestión cultural puede ser asumida por cualquier administrador, sin embargo quienes respaldan la iniciativa de llevar la gestión cultural a espacios académicos en condición de disciplina, sostienen la existencia de particularidades en el ejercicio del gestor cultural, de los cuales Bernárdez delimita las siguientes:

- a. Escasa o ausente capacidad del gestor sobre la creación del bien cultural. Para ilustrarlo mejor Bernárdez da el siguiente ejemplo: los administradores de una compañía productora de autos, pueden tomar decisiones en cuanto las características de dichos carros, estas decisiones pueden estar cruzadas por la naturaleza del mercado, si se venden mejor los carros amarillos, aumentaran la producción a partir de este color. En cambio se espera que el gestor cultural en lugar de adaptar el producto al mercado, encuentre un mercado apropiado para los bienes culturales bajo su jurisdicción. Sin embargo, hay una excepción, la cual se da cuando los artistas desarrolladores de los bienes culturales asumen las responsabilidades de gestión en torno a sus proyectos.
- b. Significativa diferencia en el uso de tecnologías entre los variados ámbitos entendidos culturales. Hay bienes culturales desarrollados con procesos de elaboración artesanal, ejemplo la escultura, o una actuación en vivo de marionetas y otros requieren elemento tecnológicamente sofisticados, por ejemplo la industria cinematográfica.
- c. Alto nivel de intervención pública, aunque el sector privado suma protagonismo progresivamente.

Los anteriores han dado marco suficiente para que converjan esfuerzos en los espacios académicos en la formación de profesionales con conocimientos “políticos, estéticos, sociales, económicos y administrativos respecto a diversos ámbitos de la cultura y las artes” (Camacho &Leiva, 2009. P. 13), para que estos traduzcan en habilidades en el progreso de la emergente profesión y los involucrados en ella.

### 3.2.3 Gestión musical

La gestión musical corresponde a una delimitación de la gestión cultural, es decir esta hace referencia a las particularidades del sector musical. Rubén Caravaca Fernández en su libro *La gestión de las músicas actuales* (2012), desarrolla el tema a partir del reconocimiento conceptual de la música; el contexto actual y la forma como se ha construido; la descripción del perfil, las tareas de quienes trabajan en el sector y las expectativas de los participantes.

La música hace parte del gran espectro del significado de cultura, a partir de esta perspectiva la música ha estado inherente a las comunidades humanas desde que estas pueden denominarse como tal, acompañándolas en calidad de elemento de identificación y de lenguaje.

Al situarse la música en este escenario se puede vislumbrar su participación en el contexto evocado en los anteriores títulos, es decir la revolución dada gracias a los exponencialmente desarrolladas posibilidades técnicas, la incursión de las lógicas industriales en la producción y distribución de bienes culturales y la pertinencias de asumir el contexto a partir de disciplinas como la administración, la economía, finanzas, etc.

En cuanto a los participantes del sector de forma genérica se podría esperar un buen desempeño de cualquier persona formada en gestión cultural, ahora bien su ejercicio en este espacio demandaría fortalecimiento en el entendimiento del sector. A este respecto Caravaca especifica el representante (manager) y el promotor, más aun es preciso recordar que es fácil encontrar artistas realizando las tareas de los anteriormente mencionados.

Los representantes son personas delegadas por los artistas para concretar la participación en actividades relacionadas con sus carreras (conciertos, giras, etc.), los productores organizan y administran actividades musicales involucrando artistas sin importar su no representación; aunque a veces trabaje como representante, además funciona como intermediario entre representantes, empresas y entidades diversas.

Según Caravaca se puede considerar gestores culturales especializados en el sector musical, a los representantes y promotores; de aquí surge una demanda académica asumida por espacios universitarios a través de programas de posgrado, lo cual permite aprovechar más eficazmente las oportunidades de este dinámico contexto.

De manera general entre los participantes involucrados están los gestores musicales, los artistas, público, etc. Para los cuales el contexto alienta expectativas de convergencia, por ejemplo en una práctica eficiente de gestión musical, todos los participantes ven afectado positivamente su bienestar, el público logra acceso a variados bienes musicales los artistas pueden dedicar tiempo a su práctica y los gestores logran bonificación por ser armadores de la fórmula.

### **3.3 Política cultural.**

Entendiendo de manera genérica la palabra política desde dos perspectivas: la primera referente a las normas y el ejercicio del poder en el marco del estado y la segunda de espectro más amplio, como toda acción doctrina, diplomacia, etc. Evocada a la búsqueda, al cambio, al sostenimiento, a la conservación o caducidad del poder público.

En conjunto con las dos visiones conceptuales desde las cuales se ha asumido la palabra cultura en los anteriores títulos, se puede indagar el reto que supone no solo conceptualmente si no en el ejercicio, la expresión política cultural, a este respecto Zubiría, Abello & Tabares comienzan desarrollando este concepto a partir de la relación Estado cultura, en donde según ellos existe cierta disparidad entre la naturaleza de estos dos, más aun dadas las circunstancias históricas cobra vigencia la necesidad de encontrar campos comunes.

Disparidad soportada en la tendencia del Estado a unificar y la de estar dentro de dinámicas de diversidad. Hay ejemplos en los que el Estado sin desentenderse de su naturaleza unificadora, acoge dentro de sus tareas al sector cultural, concediendo de hecho aunque no sea del todo de opinión con la insistencia de Abello, Tabares y Zubiría en la necesidad de prestar atención a la relación política cultura.

En todo caso la convergencia al terreno fértil ya indicado, ha tenido avances y retrocesos, lugares más exitosos que otros. Para el caso iberoamericano Abello, Tabares y Zubiría destacan que el debate ha oscilado alrededor de cuatro tesis en cuanto las políticas culturales: su ausencia o inexistencia, su descontextualización, la existencia de vacíos y lagunas, su inaplicabilidad práctica.

Estos autores comentan en la primera tesis, ausencia de políticas culturales como la única de las cuatro que en verdad titularía un problema, las demás recordando lo turbulento del sector se asumen como parte del proceso.

Mostrándose partidarios con el lado optimista de la ecuación, ellos apelan por las otras tres tesis, lo cual coincide con Néstor García Canclini en su escrito *Opciones de políticas culturales en el marco de la globalización (1998)* y con Ana María Ochoa en su escrito *Políticas culturales, academia y sociedad (2002)* en los cuales comentan y describen decisiones de diferentes estados al respecto.

Para entender a grandes rasgos los acontecimientos en torno a las políticas culturales, Abello, Tabares y Zubiria citan al investigador argentino Edwin Harvey quien plantea la existencia de seis momentos históricos en el siglo XX:

- a. Tres primeras décadas, caracterizado por el predominio del mecenazgo oficial, en el que el Estado brinda apoyos a sectores artísticos.
- b. Considerado la transición de los años treinta, aparecen organismos administrativos nacionales de fomento a la cultura con carácter permanente, los hechos se dirigen a la protección de patrimonio histórico y artístico.
- c. Contexto posguerra, década de los cincuenta, aparecen primeras organizaciones intergubernamentales mundiales en torno de las Naciones Unidas. Acentuación de acción internacional en educación y cultura, preocupación por el papel cultural de las industrias culturales.
- d. Años sesenta, surgimiento de organismos nacionales de apoyo y fomento de la dimensión cultural en la mayoría de los países latinoamericanos, aparición de la legislación cultural en términos constitucionales, propiedad intelectual, bibliotecas financiación, etc.
- e. Década de los setenta, tema de la problemática cultural se torna ineludible, comienza con la conferencia de Venecia sobre políticas culturales, dentro de las recomendaciones de ésta, está el llamado a los países a realizar reuniones continentales para aclarar posición frente a las políticas culturales regionales. Aumento de acciones internacionales y vinculación de la dimensión cultura a las políticas de planeación. En Bogotá se realizó la conferencia intergubernamental sobre políticas culturales para América Latina y el Caribe en 1978.
- f. Años ochenta. Relevancia en torno a organizar y entender la financiación cultural; se realizan investigaciones por parte de centros académicos. Sobresalen tres aspectos. Diálogo respecto papel y límites del Estado en cuanto formulación de políticas culturales, interés en promover la participación de la sociedad en general y papel de la comunidad universitaria.

Sobre el tema de las definiciones concretas de política cultural, Ochoa presenta la opinión de diversos autores los cuales vislumbran diferentes matices

conceptuales, que a pesar de eso, todos dejan evidente su adición al contexto representado en los anteriores elementos.

Entre dichos conceptos se revelan cuatro perspectivas básicas:

- a. Como la movilización de conflictos culturales a partir de los movimientos sociales. Entre los partidarios están Alvares, Dagnino y Escobar.
- b. Como las dinámicas de circulación de la cultura, comprendiendo esta última como objeto a administrar a través de las agencias coordinadoras de personas, recursos y medios articuladores del mercado cultural. Entre los partidarios está Richard.
- c. Como la posibilidad de generar sujetos cívicos mediante la manipulación de tecnologías de la verdad. Entre los partidarios está Millar.
- d. Como las dinámicas burocráticas y económicas de gestión en artes a partir del Estado o instituciones, museos, etc.

Estas visiones de política cultural parten de la forma como los grupos de artistas, movimientos sociales, intelectuales e institucionales se suman a la idea de entender cultura como espacio de organización susceptible de articularse para lograr objetivos de reafirmación o cambio simbólico, social y político.

### 3.3.1 *Derechos de autor.*

En mundo actual supone retos en torno a lo que se entienda por derechos de autor, expresión que se ha convertido en común denominador del lenguaje utilizado en la construcción de las estrategias normativas moderadoras de la circulación de los bienes culturales, por tanto también de estancias de la política cultural.

Alfredo Vega Jaramillo en su libro *Manual del derecho de autor* (2010) aborda la temática a partir de la construcción contextual que sostiene dicha expresión, además muestra en detalle diversos matices y características de lo que hoy se concibe como derechos de autor.

Según él, Gutenberg gracias a su invento, la imprenta, dio origen a un mercado en sus inicios proclive a imitaciones y falsificación, esta condición significó descontento para autores e impresores, a cuyo problema intervino el gobierno de la época decidiendo cuáles imprentas funcionaban y qué libros imprimían, por tanto en comienzo de los derechos de autor coincide con la guerra contra la piratería.

Tal decisión dio origen a un monopolio que descarto beneficiar en completud a los autores, no fue sino hasta 1710 con el estatuto de la reina Ana en Inglaterra que se abolió el monopolio por dar al autor el derecho único de imprimir o disponer de las copias de la obra. A raíz de esto las imprentas solo podían aprovechar el negocio pidiendo permiso a los autores.

Por otra parte en 1789 en Francia con la revolución se finalizan los privilegios existentes, condición que permite la creación de los decretos de 1791 y 1793, los cuales respaldaron a los autores los derechos “exclusivos de traducción, reproducción, distribución, ejecución, difusión, modificación y creación de trabajos derivados” (Mena, 2002. P.1).

Consecutivo a esto en los diferentes países se dieron desarrollos normativos con diversos matices, trayendo con esto la necesidad de encontrar convergencias globales, por tal razón se realizó el convenio de Berna en 1886. Lo anterior se sofisticó, dando origen a la maquinaria legislativa alrededor de los derechos de autor como se conocen hoy.

### 3.3.2. *Derechos de autor en Colombia.*

Colombia no es ajena a la anterior construcción histórica, pues en la actualidad existe maquinaria legislativa al respecto, el organismo del Estado adscrito al ministerio del interior responsable del sector es la *Dirección Nacional de Derecho de Autor* (DNDA), el cual se encarga fortalecer adecuada y debidamente la protección de los titulares de los derechos de autor y conexos.

Sin embargo el encargado de los recaudos relativos a los derechos de autor y conexos es la Organización Sayco y Acinpro (OSA), así como está especificado en su página de internet:

*Nuestro Objeto social se encuentra encaminado al recaudo de las remuneraciones pecuniarias provenientes de la comunicación y el almacenamiento digital de obras musicales, interpretaciones artísticas musicales, fonogramas, videos musicales y de la comunicación de las obras musicales con contenido audiovisual con destino a la comunicación de la obra al público a través de equipos de radiofonía, aparatos de televisión o por cualquier proceso mecánico o eléctrico, electrónico, o dispositivo digital, sonoro o audiovisual o por cualquier otro medio conocido o por conocerse que sirva para tal fin, en establecimientos públicos en cumplimiento del artículos 158 y 159 de la ley 23 de 1982 (Derechos de Autor y Conexos) y del Literal C del Artículo 2 de la Ley 232 de 1995. Así mismo, recauda para el Centro Colombiano de Derechos Reprográficos – CDR por la reproducción de obras impresas a través del sistema de fotocopiado, conforme a la ley 98 de 1993 y Decreto 1070 de 2008 (OSA).*

La Organización Sayco y Acinpro recauda para las entidades: *Sociedad de Autores y Compositores de Colombia (SAYCO), Asociación Colombiana de Intérpretes Fonográficos (ACINPRO), Asociación Colombiana de Editores de Música (ACODEM), Asociación para los Derechos Intelectuales Fonogramas*

*Musicales (APDIF), Centro Colombiano de Derecho Reprográficos (CDR) y Motion Picture Licensing Corporation (MPLC).*

En Colombia en relación con lo acontecido históricamente en cuanto los derechos de autor, se pretende que la labor de las organizaciones nombradas en este título impacten positivamente en el bienestar de quienes gozan de dichos derechos.

### **3.4 Metodologías de gestión cultural.**

La gestión cultural en convergencia con la cultura suponen dinámicas que generan para ésta caducidad en la idea de pensar la fiabilidad de modelos generales en el desarrollo de proyectos, como sí sucede en otras disciplinas, a pesar del reconocimiento de esta condición Abello, Tabares y Zubiría sugieren algunas particularidades a tener en cuenta en el diseño e implementación de un proyecto de gestión cultural.

Ellos asumen como eje fundamental de estas particularidades el reconocimiento del contexto para planear y desarrollar en virtud de él, entrando en el escenario de la gestión musical. Caravaca en su libro citado anteriormente, el cual está especializado en el sector música coincide en esta idea fundamental con Abello, Tabares y Zubiría, el aporte de Caravaca está en la descripción de dicho contexto, aporte académico que coopera en el desarrollo de planes de gestión musical.

Atendiendo a la necesidad de gran adaptación del gestor cultural, estos autores insisten en la pertinencia de fuerte bagaje académico para dichos profesionales, entendiendo la dificultad de que esto se dé, dada la hasta ahora resiente apertura en los espacios académicos, encuentran compensación de esta carencia con habilidades de liderazgo y ética.

Regresando a las particularidades para la implementación de lo que convoca este título, Abello, Tabares y Zubiría en su libro citan a Harold Banguero, y Victor Manuel Quintero quienes proponen trece pasos a tener en cuenta en los proyectos:

1. Resumen ejecutivo
2. Entidad solicitante
3. ¿Por qué?
  - Antecedentes
  - Marco referencial
  - El problema justificación
4. ¿Qué?

- Propósitos generales
  - Propósitos específicos
5. ¿Dónde?
- Localización
  - Infraestructura
6. ¿Quién?
- Beneficiarios
  - Participantes
7. ¿Cómo?
- Actividades y estrategias
8. ¿Cuándo?
- Cronograma
9. ¿Con qué?
- Costos
  - Desembolsos
  - Ingresos
  - Flujo de fondos
10. Continuidad
11. Resultados ex-antes (proyectados)
12. Resultados ex- post (resultados reales)
13. Anexos

Otro aspecto relevante en el cual insisten Camacho y Leiva es la necesidad recurrente de la evaluación, esto con el fin de sortear contingencias y mejorar futuras prácticas.

#### *3.4.1 El proceso administrativo*

Abello, Tabaresy Zubiría aportan aspectos referentes a lo administrativo, en los que hay poca profundidad por parte de Camacho, Leiva y Caravaca a partir de sus libros citados, por tal razón a continuación se presenta protagonismo en la opinión de los primeros autores nombrados.

Los equipos de dos o más personas que trabajan en la consecución de objetivos comunes es una organización.

Para lograr un proceso administrativo en las organizaciones culturales hay que buscar la articulación de tres momentos:

1. Consolidación y Conformación de los equipos de trabajo
2. Trabajo de relación en estructura organizativa
3. Dotación de recursos económicos y técnicos.

#### 3.4.1.1 Niveles del proceso administrativo

1. Institucional o estratégico: toma de decisiones, establecimiento de objetivos para la organización, y las estrategias para lograrlos.
2. Intermedio o táctico: cuida la articulación entre el primero y segundo nivel. Escoge los recursos.
3. Operativo o técnico: espacio de trabajo básico relacionado directamente con el ejercicio de la organización cultural.

En la actualidad las organizaciones precisan ser flexibles esto en el marco de frecuentes lecturas de contexto que favorezcan la adaptación

Las organizaciones culturales necesitan de formación financiera, esto con la finalidad de lograr el diseño de modelos financieros pertinentes.

El presupuesto puede definirse como la presentación ordenada de los resultados previstos de un plan.

Inversión, operación y financiación hacen parte de las decisiones gerenciales básicas. El administrador financiero tiene bajo su responsabilidad tres áreas fundamentalmente:

- A. Búsqueda de los recursos suficientes
- B. distribuir los recursos del modo más eficaz

Una organización cultural ejemplar en el manejo del presupuesto precisa la realización de actividades de análisis, elaboración, planeación, ejecución, control y evaluación.

Clases de presupuestos:

- a. Del plan de ventas de bienes, servicios o productos
- b. De la actividad de producción, transformación o creación.
- c. Del personal vinculado.
- d. De gasto de administración general y ventas.
- e. De inversiones de capital
- f. De servicio de la deuda
- g. De efectivo

La administración de organizaciones culturales precisa de analizar los estados financieros para tener una visión contextualizada del desarrollo, historia y perspectivas de la organización.

Documentos de los cuales se obtienen los elementos para el análisis financiero:

1. Balance general: documento estático que refleja o proporciona una instantánea visión de los activos, pasivos, patrimonio y capital de la organización en un instante determinado de tiempo.
2. La cuenta de unidades, o ganancias y pérdidas: cuantifican y explican los beneficios o las pérdidas de la organización a lo largo del periodo de tiempo delimitado por los dos balances.
3. Cuadro de origen de aplicación de recursos, estado de flujo de recursos o también cuadro de financiación, depende a la vez de los balances y de la cuenta de ganancias y pérdidas.

#### 3.4.1.2 Financiación de las organizaciones culturales

Las organizaciones culturales generan riqueza, generan empleos y proporcionan recaudos tributarios.

Uno de los retos para la administración es la financiación. A la gran empresa, las industrias y al sector financiero ha empezado a interesarles la participación en las programas que consolidan procesos culturales, especialmente porque mantienen la imagen de beneficencia en el medio donde actúan, convirtiéndolas en una posibilidad de financiación. Las relaciones arte-empresa son débiles en Latinoamérica

El mercado es considerado como el resultado de la misma obra: las ventas directas (ingresos directos). Entendiéndose aquí el valor del producto cultural individualizando a cada consumidor.

Estudiosos han planteado aspectos importantes para tener en cuenta en la solicitud de financiación para las organizaciones culturales:

1. Presentar proyectos o programas para la financiación con una definición clara de los objetivos por alcanzar.
2. Acompañar al proyecto con una gestión en la que haga manifiesto el compromiso de la organización cultural frente al proyecto.
3. Diseñar sistemas de evaluación y control que permitan claridad y transparencia en el manejo de los recursos de la organización.
4. Ofrecer una agilidad administrativa en la organización que facilite la información a tiempo sobre el estado del proyecto.

#### 3.4.1.3 Los equipos de trabajo en las organizaciones culturales

El activo más importante está representado por las personas vinculadas a la organización.

Todo el proceso administrativo tiene soporte en la organización.

Todo proceso administrativo del personal depende de la situación organizacional.

Esta área de la administración implica la planeación de las acciones que permiten desarrollar y consolidar el equipo de personas como:

1. La investigación en el medio de profesionales, líderes, creadores y gestores culturales.
2. Establecer en el plan de acciones para la consecución.
3. Descripción de los cargos y perfiles ocupacionales para la preselección y selección de las personas que harán parte del equipo de trabajo.

En el proceso de administración de personal se contemplan actividades como:

- Vinculación y socialización
- La contratación o nombramiento
- Pre inducción, inducción, entrenamiento y capacitación.
- La identificación de una política de salarios, la remuneración directa e indirecta y los beneficios social

#### 3.4.1.4 Modelos de administración de organizaciones culturales

Es difícil hablar de modelos únicos e inquebrantables, las organizaciones culturales precisan de un frecuente análisis de contexto que de pistas para tomar la decisión de modificar aspectos del modelo cuando las circunstancias los demanden.

Planeación, dirección, organización, seguimiento y evaluación, son cuatro funciones básicas de los procesos administrativos.

Haciendo un recorrido por lo que han sido los modelos de administración, encontramos las más diversas técnicas que, durante años, han servido para la administración de las organizaciones culturales:

1. Una administración centrada en la copia de estrategias de otras organizaciones.
2. Una organización centrada en las personas a la manera de una organización informal cerrada.
3. Una administración donde la motivación al personal está dada por recompensas y sanciones sociales y simbólicas.
4. Las administraciones que dependen del sentido de responsabilidad de los grupos sociales con lo cultural.
5. Una administración centrada en su estructura organizacional formal, preocupada por aspectos internos y formales, en sistema cerrado, hermético y monolítico.
6. Una administración centrada en el desarrollo organizacional que busca establecer sistemas abiertos.
7. Organizaciones culturales con procesos administrativos abiertos o más o menos definidos y que interactúan dinámicamente con el ambiente y con las comunidades.
8. La administración de organizaciones culturales que se piensan como un sistema compuesto por subsistemas.

#### 3.4.1.5 La administración de organizaciones por procesos

Elementos que enriquecen la visión del trabajo cultural por el reconocimiento de los elementos fundamentales de lo cultural:

- Lo particular
- Lo multicultural
- La diversidad
- La identidad
- Cohesión
- El sentido de pertenencia

Se entiende por sistema el conjunto de elementos interdependientes interactuantes; el grupo de unidades que combinadas forman un todo organizado y cuyo resultado es mayor que el resultado que las unidades podrían tener si funcionan independientemente con dos propiedades fundamentales:

1. Todo sistema tiene uno o algunos propósitos u objetivos y que las unidades o elementos, como también las relaciones, definen una distribución que trata siempre de alcanzar como objetivo.
2. Todo sistema guarda la esencia de una naturaleza orgánica, por la cual si una acción produce cambios en las unidades del sistema, con mucha probabilidad producirá cambios en todas las otras unidades.

(Abello, Tabares & Zubiría, 1998)

### **3.5 Música andina colombiana**

Colombia ha sido escenario de encuentro de culturas, las circunstancias históricas han convocado allí comunidades diversas, las cuales han compartido discusiones y conciliaciones, fruto de este diálogo de culturas nace entre otras cosas la llamada música andina colombiana.

Luis Fernando León Rengifo en su libro *La música instrumental andina colombiana* (2003), Hernando José Cobo Plata en su trabajo de grado *Configuración del género música andina colombiana en el festival "Mono Núñez"* (2010) y Edgardo Civallero en su artículo *Música andina en Colombia* (2011), describen elementos cronológicos y característicos de la música andina colombiana.

Según Civallero el término música andina colombiana hace referencia a los ritmos más representativos de los departamentos cruzados por la cordillera de los Andes en territorio colombiano, geográficamente esta zona es denominada Región Andina.



Mapa tomado de <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/5/5e/AND..png/250px-AND..png>

A la luz de las opiniones de los autores citados, a grandes rasgos la música andina colombiana ha pasado por tres momentos generales:

- a. Música prehispánica: inherente a las culturas nativas de la región
- b. Diálogo de culturas musicales de la época colonial: de forma predominante las culturas africana, indígena y europea.
- c. Encuentro entre la música surgida del mestizaje de la época colonial y las influencias de la globalización.

Abordar en profundidad todos los elementos inherentes a la música de esta región, conduciría a la solución de preguntas desde luego enriquecedoras, sin embargo puede distanciar este ejercicio monográfico de la obtención de sus objetivos, por tal motivo los consecutivos títulos referentes a la música andina colombiana continuarán desarrollando la temática teniendo como norte la obtención de los objetivos propuestos.

### 3.5.1 *Ritmos de la música andina colombiana*

Los ritmos representativos de la música andina colombiana son el resultado de conciliaciones y discusiones sostenidas entre las comunidades que han habitado dicho territorio; en este título se abordaran estos ritmos desde el reconocimiento de la forma de su interpretación o ejecución musical actual.

Entre dichos ritmos los más conocidos son la danza, “el bambuco, el torbellino, la guabina y el pasillo” (Civallero, 2011), de los anteriores el bambuco ha sido “catalogado como el más importante de este país” (Fundación de arte Junior, 2007, p.2).

Andrés Villamil, destacado guitarrista colombiano, quien además es referente en cuanto a la interpretación de música andina colombiana, en su libro *Guitarra colombiana, Explorando la música colombiana a través de la guitarra* (2013), expone diversas maneras de interpretar dichos ritmos, a partir del aporte de Villamil a continuación se expondrán los más representativos para este caso:

*Nota: las imágenes son independientes de los ejemplos.*

- a. Danza: ritmo relacionado con la Habanera y el Danzón cubano. Ej: Carmiña de Luis Antonio Calvo.

*Imagen tomada de (Villamil, 2013, p.28)*

- b. Bambuco: en él se hacen evidentes elementos de la música indígena, africana y española, se puede encontrar escrito a 6/8 o 3/4. Ej: Bochica de Francisco Cristancho.

Bambuco 6/8

The image shows two staves of musical notation for Bambuco 6/8. The first staff begins with an Am chord and a Dm chord, followed by a series of eighth notes and rests. The second staff continues the melody with Am, E7, and Am chords, ending with a final Am chord and a whole note.

*Imagen tomada de (Villamil, 2013, p.31)*

Bambuco 3/4

The image shows two staves of musical notation for Bambuco 3/4. The first staff features E7, Am, E7, and Am chords. The second staff features Dm, Am, E7, and Am chords. The notation includes eighth notes and rests, characteristic of the Bambuco style.

*Imagen tomada de (Villamil, 2013, p.34)*

- c. Pasillo: derivación del vals, también es popular en Ecuador y Centroamérica. Ej: La gata golosa de Fulgencio García.

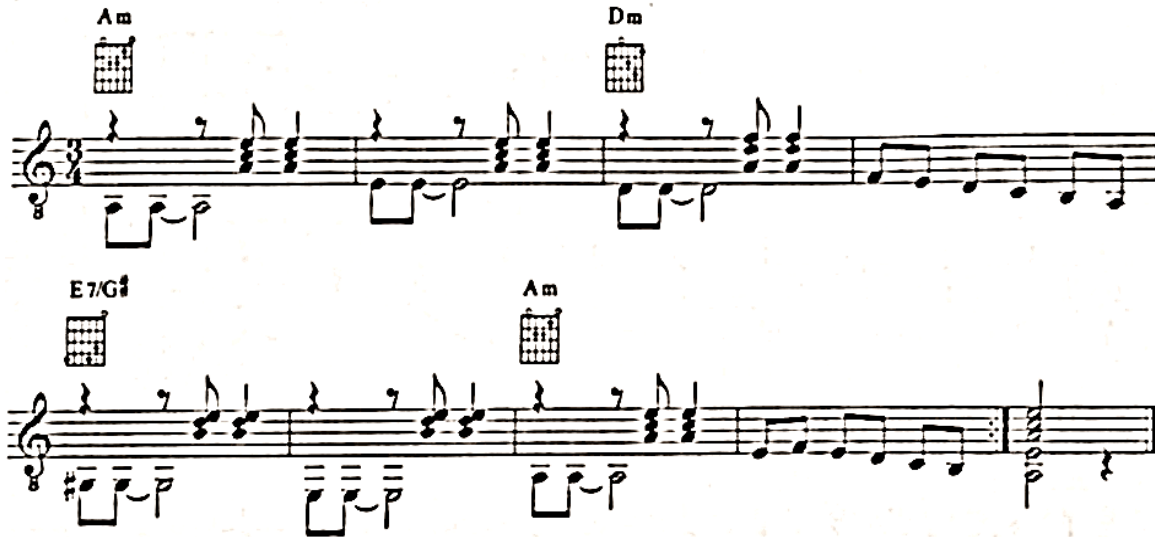


Imagen tomada de (Villamil, 2013, p. 14)

- d. Torbellino: típico de los departamentos Cundinamarca, Boyacá y Santander, sobre él es común improvisar melodías con el tiple o el requinto.  
Ej: Torbellino de mi tierra de Francisco Crisancho.

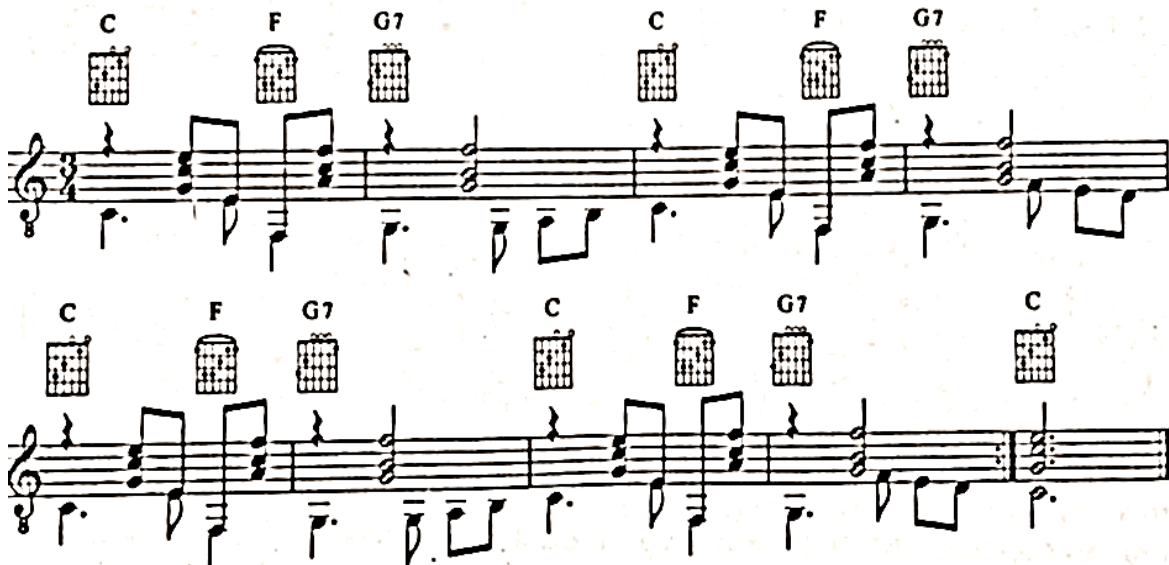


Imagen tomada de (Villamil, 2013, p. 18)

- e. Guabina: típico de Boyacá, Santander, Tolima y Huila. Ej: Guabina viajera de Gentil Montaña

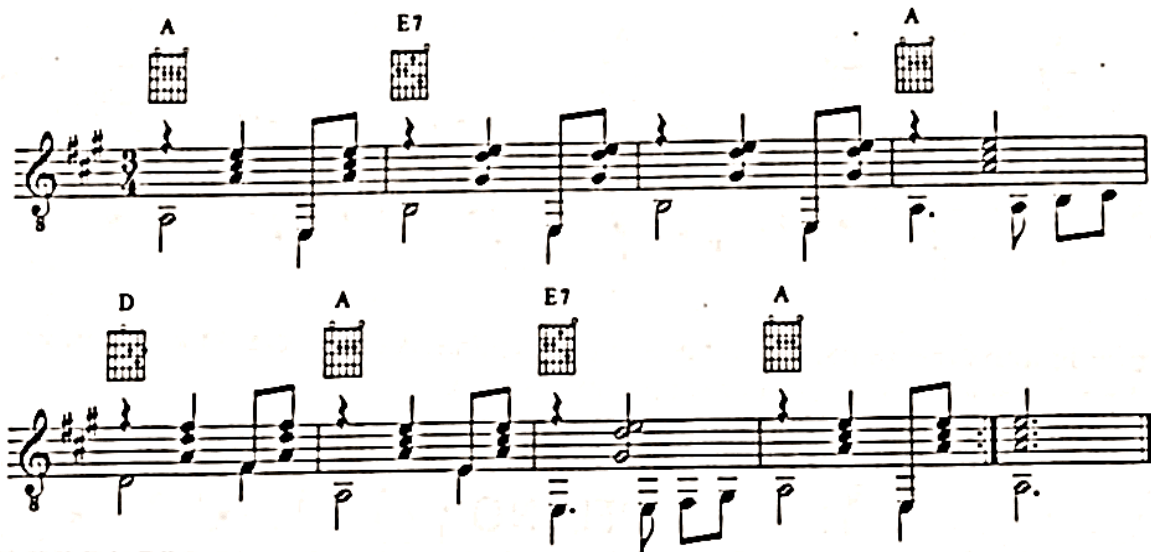


Imagen tomada de (Villamil, 2013, p.17)

En las anteriores imágenes se pueden apreciar las células rítmicas básicas de los respectivos ritmos, se puede encontrar intérpretes hacer variaciones sobre estas.

### 3.5.2 Escenarios de la música andina colombiana

La música andina colombiana se ha transformado con sus músicos y su público, en convergencia con el contexto que se ha descrito a partir de los aportes de los autores citados, desde esto es posible vislumbrar el semblante de los espacios de participación para estas músicas.

Como es de esperarse para esta música de corte popular, en primera instancia su uso e interpretación estuvo especialmente “escenificado durante fiestas religiosas y familiares” (Civallero, 2011). Mas los escenarios que en lo consecutivo empezaron a abrirse, estuvieron marcados por los intereses de los músicos dedicados al género.

Gracias al acondicionamiento alcanzado por el acercamiento a músicas exigentes en su interpretación y entendimiento, en los primeros años del siglo XX empezó a perfilarse una música andina colombiana más sofisticada, esto desde luego a la luz de los criterios de la música europea.

Por tal razón estas músicas comenzaron a compartir escenarios en Colombia e internacionalmente comenzó a demandarse, según León, el trio de los *hermanos Hernández* nombrado inicialmente *El arpa del Ruiz*, fueron los primeros colombianos en tocar música andina colombiana en el extranjero tras la realización de una gira por Norteamérica, Europa y África.

Un ejemplo de cooperación de los círculos de música clásica y la música andina colombiana es la invitación realizada por la Orquesta Filarmónica de Bogotá en colaboración de Inravisión, a Diego Estrada Montoya y al trío Joyel para participar en el video programa *Música para todos*.

La habilidad de los músicos pertenecientes al círculo de la música andina colombiana se ha sofisticado hasta tal punto que sumando además la influencia de la globalización, empezaron a experimentar con elementos de otros géneros como el jazz y el rock, con esto espacios especializados en dichos géneros han dado apertura a la música andina colombiana, ejemplo de esto es la participación del trío Palos y Cuerdas en el festival *Choro jazz Jericoacoara* en Brasil (2009).

### 3.5.2.1 Festivales de música andina colombiana

Festival en este contexto es un evento que agrupa diversas actividades, entre las cuales pueden estar eventos académicos, conciertos y concursos, por tal razón estos se convierten en espacio de diálogo e intercambio de saberes. La palabra festival y encuentro puede verse indistintamente utilizada para este caso.

Según López, Ribera y Zuluaga (2008) estos nacieron con el pretexto de reunir agrupaciones favoritas para ser escuchadas, sin embargo quizás con la sofisticación de lo acontecido en términos estéticos y técnicos de esta música, los festivales dedicados a ella también evolucionaron, algunos hasta convertirse en referentes y cita obligada para dichos músicos.

Al día de hoy existen numerosos festivales a lo largo de todo el año en Colombia, pues en dichos ejercicios, espacios académicos y demás instituciones públicas encuentran potencial formativo, razón por la cual se sostienen iniciativas en el desarrollo de los mismos, a pesar de esta abundancia, por circunstancias históricas el festival más representativo de la música andina colombiana es el *Mono Núñez*, realizado anualmente en Ginebra Valle del Cauca y lleva cuarenta y una versiones.

Como es expuesto por López, Ribera y Zuluaga en su trabajo de grado (2008), Sor Virginia Lahidalga, Sor Aura María Chávez y Luis Mario Medina, organizaron un concurso que llamaron en su primera versión *Música Vernácula*, en cuyo grupo de jurados se encontraban José Morales, Graciela Arango de Tobar, Arturo de la Rosa y Helena Benítez de Zapata.

Tras quedar motivados para realizar la siguiente versión, decidieron formar la *Fundación Promúsica Nacional* conocida como *Funmúsica*, con el fin de respaldar el proyecto y desde ella contribuir a dar movimiento a la música andina colombiana, aprovechando la acogida del festival generaron otros espacios en el marco del mismo.

Entre estos están el *Festival de la plaza* el cual es realizado al aire libre, durante tres días se presentan artistas al margen de la competencia, a los alrededores se establecen constructores de instrumentos para mostrar sus productos junto con artistas plásticos, escénicos y visuales.

*Los conciertos dialogados*, en estos se permite la interacción verbal público artista y el *Encuentro de expresiones autóctonas* donde se presentan artistas cuyo aprendizaje está soportado en la tradición oral.

Antes de la llegada de los veintiocho participantes a Ginebra, tienen que presentarse en las sedes regionales ante su respectivo jurado, esas presentaciones son grabadas y enviadas en conjunto con las opiniones del jurado y las hojas de vida de los aspirantes ante el comité de selección en ginebra, el cual analiza y selecciona catorce aspirantes al premio *Gran Mono Núñez Vocal* y catorce aspirantes al *Gran Mono Núñez Instrumental*, se realizan tres noches de eliminatorias y una última como final.

El festival es llamado Mono Núñez en honor a Benigno Núñez Montoya quien fue bandolista y compositor nacido en Ginebra, además este festival según los autores citados, fue el primero en Colombia especializado en la música andina colombiana, el origen de los demás festivales se da gracias a la iniciativa de personas que visitaron el Mono Núñez y se motivaron con la idea.

### 3.5.3 Trío andino colombiano

Así como lo ha dicho el bandolista Diego Saboya integrante del trío Palos y Cuerdas en una entrevista realizada el 2013 con motivo del premio otorgado por el ministerio de cultura, la cual esta referenciada en la página de internet de dicho

trío, “este es el formato instrumental más representativo de la región andina colombiana”, su relevancia esa soportada desde varias miradas, entre estas están las posibilidades que ofrece como formato de cámara y los alcances de los aportes de quienes han trabajado a partir de él. Este formato está conformado por la bandola, el tiple y la guitarra, instrumentos cuyas historias atestiguan el mestizaje no solo en las músicas que tradicionalmente se interpretan con ellos, sino también desde sus organologías.

Según lo expresan López, Rivera y Zuluaga estos instrumentos tienen un origen común, por una parte la guitarra de origen arábigo- asiático, ha sido protagonista de un largo transcurrir, trayecto en el cual ha servido de sustento para la generación de otros instrumentos, la bandola y el tiple son ejemplo de eso; la manera particular como cada uno de ellos ha evolucionado ha estado marcada por las demandas de los músicos y las experimentaciones de los constructores de instrumentos.

Entre estas demandas se encuentran precisión en la afinación, suficiente tesitura, ergonomía, etc. Las cuales corresponden a la sofisticación de la música andina colombiana y a la mejora de las posibilidades interpretativas de los músicos, quienes encuentran ahora en los espacios universitarios ocasión para especializarse al respecto.

Buscando cubrir dichas demandas se han hecho experimentos con el número de cuerdas, con las técnicas de construcción y los materiales utilizados, por tal razón la apariencia de estos instrumentos ha variado desde su origen y continúa cambiando, tanto así que ahora existen la bandola y el tiple eléctricos, ejemplo de esto es el trío eléctrico de Palos y Cuerdas.

#### *3.5.4 Música andina colombiana y la industria musical*

La manera como la música andina colombiana se desarrolló y relacionó con el público, ha estado sintonizada con las dinámicas mundiales de la industria musical, a las cuales se ha hecho referencia a lo largo de este trabajo monográfico. La música en vivo, la radio, la tv, la industria de fonogramas y la era digital, marcan el semblante de lo que han sido, fueron y serán los ejes desde los cuales dicha música interactúe con el público que la acoja.

Los referentes de la bandola Luis Fernando León Rengifo (2015) y Fabián Forero Valderrama (2015) en entrevistas referenciadas en la página de internet del trío Palos y Cuerdas, y Andrea Arcos Vargas en su trabajo de grado *Industria musical*

en Colombia: una aproximación desde los artistas, las disqueras, los medios de comunicación y las organizaciones (2008), describen particularidades respecto a la vida musical de los artistas dedicados a la música andina colombiana y la influencia de los medios de comunicación en conjunto con la industria de fonogramas, sobre ellos.

“El primer antecedente de la industria fonográfica en Colombia data de 1934” (Arcas, 2008, p.58), acontecimiento contemporáneo de la llegada radio a Colombia (1925) y con la fundación de Radio Santa Fe (1938), emisora la cual según León y Forero, fue uno de los espacios de visibilidad más importantes de la música andina colombiana en aquella época.

Antes de estos hechos transformadores de las dinámicas inherentes a la cotidianidad de la población, los lugares donde la gente tenía contacto con la música eran actos religiosos, fiestas, tertulias, auditorios, teatros, etc. Es decir la oportunidad estaba exclusivamente en la música en vivo.

León resalta el protagonismo en esos años por los auditorios, entre ellos: Teatro municipal de Bogotá, teatro Colón, teatro Faenza, teatro Olympia; pues ellos eran altamente frecuentados, hacían parte de la cotidianidad de los habitantes, los cuales según dice León entendían lo que sucedía en ellos, estaban interesados en estar informados.

Esto era común en las ciudades sobresalientes del país, entre las cuales están: Bogotá, Medellín, Cali, Bucaramanga, Tunja, etc. Esos escenarios fueron testigo de numerosos conciertos y estrenos de músicos relevantes para la historia de la música andina colombiana, Luis A. Calvo, Morales Pino son ejemplos de ello.

Otro hecho significativo es la incursión de agrupaciones del género en cuestión, en espacios extranjeros, el trío de los *Hermanos Hernández* inicialmente denominado *El arpa del Ruiz*, tras establecerse en Bogotá en 1920, emprenden una gira por Norte América, Europa y África, convirtiéndolos “en los primeros músicos colombianos que dan a conocer al mundo los aires de la zona andina” (León, 2003, p.22)

A esta movilidad se sumó el grupo *Lira antioqueña*, fundado en 1902, quienes viajan a Estados Unidos después de celebrar un contrato con la empresa fonográfica *Columbia Phonograph Co.* A propósito de este trato cabe anotar que antes de la consolidación de la industria de fonogramas en Colombia, los grupos que lograban realizar registros fonográficos debían hacerlo en el extranjero, por tanto todos los fonogramas a los cuales tenía acceso el público eran importados y escasos, por esta razón se puede suponer el alto costo de ellos.

Quien realizó dicha entrevista a León y Forero, les pregunta por el contexto de lo que llamo “la época dorada de la música andina colombiana” (2015), la cual situó entre los años 1940 y 1970, a esto ellos respondieron insistiendo en el papel de la radio, la naciente industria de fonogramas y la música en vivo.

Para esas décadas, la actividad en los auditorios mantenía el mismo semblante al cual ya se ha referido, sin embargo, dadas las prematuras posibilidades técnicas de la radio y aprovechando estas, aparecía un nuevo escenario a través de este medio de comunicación, la transmisión de programas en vivo.

En la radio las transmisiones de música en vivo fueron de tal relevancia que las emisoras solían contar dentro de su nómina con agrupaciones musicales, León y Forero hablaron especialmente de la emisora Radio Santafé, esto sin olvidar comentar la alta atención ofrecida por estos espacios para la música andina colombiana.

Radio Santafé transmitía tres programas en vivo de música andina colombiana, en los que solía tocar el grupo Nocturnal colombiano, dirigido por el pianista Oriol Rangel, otros músicos que participaron en programas similares son el Conjunto granadino, Jaime Llano Gonzales, entre otros, se podría decir que todos los artistas dedicados al género tuvieron cita en radio.

Según León, la llegada de las casa disqueras entre las que sobresalieron Discos Fuentes y Sonolux, en su momento dado el amplio público de la música andina colombiana por el respaldo de la radio, estas empresas fonográficas se interesaron en ellas, por esta razón sumaron dentro de sus catálogos significativa parte de la producción de estos artistas.

Este último elemento consolidó lo que fue el momento de bonanza mediática para los músicos de bambucos y pasillos, el público demandaba oírlos en el teatro, en la radio, en los fonogramas y en el extranjero, prácticamente este contexto permitía con creces vivir de tocar dicha música, este escenario soporta lo que para Forero es un hecho sin precedentes a ese momento y que no ha logrado repetirse, la grabación por parte del trio Morales Pino de veinticuatro discos en formato LP realizados con Sonolux.

Pero el despliegue de la industria de fonogramas, agrandó hasta el límite la burbuja mediática de la música andino-colombiana, esta pudo percibir su progresivo declive de atención, a lo cual cooperó la llegada del cine.

Las casa discográficas en primera instancia, se pusieron a la tarea de recorrer el territorio colombiano en busca de música para vender, con esto las músicas que estuvieron restringidas, ya sea debido a decisiones o a barreras geográficas,

podieron ser escuchadas, donde figuró primero la música andina colombiana, por ejemplo las músicas costeñas se prefirieron como música de baile en lugar de pasillos y bambucos.

A esto hay que sumar el aumento de música importada, entre las cuales León comenta el foxtrot, ritmo sobresaliente en las fiestas de la época, en cuanto al cine León continúa ampliando que este también trajo música, el cine gringo, el jazz; el mexicano, las rancheras; y el cubano, más música caribeña.

Ahora recopilando, la música andina colombiana en los años siguientes a la década del setenta aproximadamente, se vio obligada a competir con otras músicas, en el sector de los fonogramas, los espacios en vivo y en radio, donde además las reglas cambiaron radicalmente.

Llego el fin de los programas en vivo, aparecieron nuevas estaciones de radio en todo el país, las cuales se veían obligadas a pactar, a razón del permiso de su funcionamiento, el compromiso de dedicar parte de su programación a la música colombiana, en principio se creía que hacían referencia a las músicas de ritmos tradicionales, sin embargo en la práctica, cumplían la cláusula transmitiendo artistas colombianos pero de otros géneros. A lo cual comentó León, en Venezuela pactan una cláusula semejante, la diferencia es que allá sí se cumple, allá se oyen ritmos netamente venezolanos.

Este declive según Forero se dio entre los años 1970 y 1980, para los años ochenta, él describe la ruptura de la música andina colombiana con la gente del común, en esa época nacieron personas que poco han oído de esta música, significo el fin del tiempo de atención masiva, sin embargo estas circunstancias propiciaron el surgimiento de acontecimiento relevantes para este género musical.

Los festivales para los años consecutivos a la década del setenta, significaron la posibilidad de continuidad para dicha música, indiferentemente de la pérdida de atención masiva estos espacios lograron captar públicos de distintas edades y músicos entre ellos jóvenes que se dedicaron a este género musical.

Las producciones fonográficas nacidas en este contexto son comúnmente financiadas por los mismos músicos y el mercado de estas suelen ser los festivales, donde se venden los fonogramas de forma directa, es decir pasa de las manos de los músicos al público inmediatamente, por esta razón, los festivales se convirtieron en el escenario de visibilidad prioritario para aquellos artistas en estos años.

Forero sostiene la idea de la sofisticación de estas músicas gracias a la pérdida de la condición masiva, pues esto permitió a los músicos experimentar estéticamente

indiferentemente de las exigencias del mercado, este movimiento motivó emprender la sistematización de estas músicas, ejercicio que ha conducido entre el final del siglo XX y el XXI, a la apertura de estas miradas estéticas en los espacios universitarios, ahora es posible estudiar repertorios de la música andina colombiana y profesionalizarse en tiple o bandola en programas de pregrado y maestría.

Dicha entrada a los escenarios académicos, ha coincidido con la llegada de la era digital, la cual puso en aprietos a la industria de fonogramas ahincada en el valor por copia, este contexto como lo expresa Dans (2006) da lugar al tiempo de las micro audiencias, donde el público ya no tendrá que conformarse con lo masivamente impuesto, ahora podrá conocer y elegir músicas diversas de cualquier parte del mundo.

Esto abre un amplio panorama para la música andina colombiana, en cual sumado con la sistematización en el mundo académico, vislumbra futuro optimista a la luz de Forero, este contexto propicia desarrollo en las prácticas de gestión alrededor de esta música, ejercicio según comenta Diego Saboya (2013) está poco evolucionado. El grupo Único trío pertenece a esta última etapa cronológica, en el siguiente capítulo se desarrollarán detalles al respecto.

## CAPITULO IV

### 4. Metodología

En este capítulo se presenta el enfoque investigativo y metodológico, además de las herramientas de recolección de datos para el desarrollo de este trabajo monográfico, por último se puede apreciar el informe final donde se sintetiza y analiza la información requerida para desembocar en conclusiones.

En cuanto a la expresión metodología de investigación, en primera instancia la palabra metodología hace referencia a las rutas o grupo de acciones racionales, realizadas para lograr objetivos, por otro lado, la palabra investigación se refiere al ejercicio de encontrar nuevos conocimientos y la forma de aplicar en la solución de problemas.

Lo anterior es sustentado por la postura de Pilar Baptista Lucio, Carlos Fernández Collado y Roberto Hernández Sampieri, en su libro *Metodología de la investigación (2006)*, donde exponen diversas perspectivas, modelos y herramientas útiles en los ejercicios investigativos, esto además mostrándose partidarios del “pluralismo metodológico o la libertad de método” (Baptista, Fernández, Hernández, 2006 p. 41), reconociendo de este modo la pertinencia de maleabilidad en las metodologías de investigación, para encontrar mayor eficacia dentro de las particularidades del contexto.

#### 4.1 Tipo de investigación

Existen dos enfoques investigativos que en general Baptista, Fernández y Hernández, los entienden como paradigmas de la investigación “pues ambos emplean procesos cuidadosos, sistemáticos y empíricos en su esfuerzo por generar conocimiento” (Baptista, Fernández y Hernández, 2006, p.45), estos son los enfoques cualitativo y cuantitativo, los cuales según estos autores, tienen características similares, para señalarlas ellos señalan a Grinnell (1997):

- a. Llevan a cabo observación y evaluación de fenómenos.
- b. Establecen suposiciones o ideas como consecuencia de la observación y evaluación realizadas.
- c. Demuestran el grado en que las suposiciones o ideas tienen fundamento.
- d. Revisan tales suposiciones o ideas sobre la base de las pruebas o el análisis. Proponen nuevas observaciones y evaluaciones para esclarecer, modificar y fundamentar las suposiciones o ideas, incluso para generar otras. (Baptista, Fernández y Hernández, 2006, p.45)

En cuanto las diferencias, el enfoque cuantitativo se apoya en la “recolección de datos para probar hipótesis, con base en la medición numérica y el análisis

estadístico, para establecer patrones de comportamiento y probar teorías” (Baptista, Fernández y Hernández, 2006, p.46) y el cualitativo “utiliza la recolección de datos sin medición numérica para describir o afinar preguntas de investigación en el proceso investigativo” (Baptista, Fernández y Hernández, 2006, p.49).

Este trabajo monográfico pretende llegar a conclusiones a partir del reconocimiento de las prácticas de gestión musical empleadas por el grupo Único trío, en el contexto de la música andina colombiana; por tanto como dice Cerda (2002), requiere de analizar variables que no pueden ser captadas o expresadas plenamente por la estadística o las matemáticas, por esta razón es de enfoque cualitativo, además porque éste “centra el análisis en la descripción de los fenómenos y cosas observadas” (Cerda, 2002, p.48).

#### **4.2 Diseño metodológico de la investigación**

Según Baptista, Fernández y Hernández en la quinta edición del libro *Metodología de la investigación (2010)*, después del planteamiento del problema, la definición inicial de la investigación y la formulación de la hipótesis cuando la naturaleza del estudio lo permite, surge la necesidad de plantear una ruta que conduzca a la solución de las preguntas de investigación al alcance de los objetivos establecidos.

Para cubrir esta necesidad estos autores comentan la implicación de elegir o desarrollar el o los diseños de investigación, con diseño se refieren al “plan o estrategia concebida para obtener la información que se desea” (Baptista, Fernández y Hernández, 2010, p.120). A este respecto ellos presentan diversas posibilidades para cualquiera de los enfoques investigativos y los distintos tipos de escenario.

Para el caso de este trabajo monográfico, el estudio se concentra en las prácticas de un grupo dentro de un contexto, aquí se evidencian tres elementos, los individuos (grupo Único trío), comportamiento de esos individuos (prácticas de gestión musical), y el contexto (ámbito de la música andina colombiana), dadas estas características, este trabajo, encaja con la especificaciones que Baptista, Fernández y Hernández dan del estudio de caso.

Estos autores buscando indagar el concepto de estudio de caso, citan varios autores que dan definiciones como:

- a. Clase de diseños, a la par de los experimentales, no experimentales y cualitativos (William, Grinnell, Unraun, 2005).

- b. Clase de diseño experimental (León, Montero, 2003).
- c. Diseño etnográfico (Creswell, 2005).
- d. Método (Yin, 2009).

Baptista, Fernández y Hernández concluyen mostrándose partidarios de que estudio de caso son todas las definiciones anteriores, y suman a esto:

Los podríamos definir como “estudios que al utilizar los procesos de investigación cuantitativa, cualitativa o mixta; analizan profundamente una unidad para responder al planteamiento del problema, probar hipótesis y desarrollar alguna teoría” (Hernández Sampieri y Mendoza, 2008), esta definición los sitúa más allá de un tipo de diseño o muestra, pero ciertamente es la más cercana a la evolución que han tenido los estudios de caso en los últimos años. (Baptista, Fernández y Hernández, 2010, p.163)

La unidad en este trabajo monográfico es el grupo Único trío y el planteamiento del problema es ¿Cuál es la gestión musical desarrollada por dicho grupo en el ámbito de la música andina colombiana?

#### *4.2.1 Fases del proceso de investigación*

- a. Rastreo bibliográfico: para generar marco teórico que conciba elementos conceptuales y contextuales, pertinentes a la pregunta de investigación.
- b. Recolección de información: realización de entrevistas a los integrantes del grupo Único trío.
- c. Análisis: de la información recolectada en las entrevistas en contraste con los elementos expuestos en el marco teórico.

#### *4.2.2 Instrumentos de recolección de información*

Según Baptista, Fernández y Hernández la entrevista es una reunión para hablar e intercambiar información entre un individuo (entrevistador) y otro u otros (entrevistados), por medio de este ejercicio se logra la construcción y comunicación grupal de conceptos en cuanto a una temática.

“las entrevistas semiestructuradas, por su parte, se basan en una guía de asuntos o preguntas y el entrevistador tiene la libertad de introducir preguntas adicionales para precisar conceptos u obtener una mayor información sobre los temas deseados” (Baptista, Fernández y Hernández, 2010, p. 418), por esta razón se convierten en un herramienta de recolección de información ideal para este trabajo

monográfico, porque permite acercamiento a elementos determinantes en la consecución de la respuesta a la pregunta de investigación.

#### 4.2.2.1 Formatos de entrevistas

Se realiza una entrevista semiestructurada a cada uno de los integrantes del grupo Único trío, todas estas con el mismo objetivo: conocer el contexto, el modo de desarrollo y los objetivos de las actividades musicales y de gestión musical del grupo Único trío.

Oscar Orlando Santafé Villamizar.

1. ¿Cómo nació la agrupación?
2. ¿Qué música interpretan?
3. ¿Qué que espacios de participación conoce y en cuales han participado?
4. ¿Cómo participaran en ellos?
5. ¿Por qué realizar trabajos discográficos?
6. ¿Cuándo decidieron estar listos para realizar trabajos discográficos?
7. ¿Cómo lo realizaron?
8. ¿Dónde los realizaron?
9. ¿Cómo hicieron con los derechos de autor del disco y de las canciones?
10. ¿Quién realizó el aspecto gráfico?
11. ¿Cómo comercializan los discos?
12. ¿Realizan videos?
13. ¿Cómo los hacen?
14. ¿Cómo es la puesta en escena del grupo?
15. ¿Cuáles son los requerimientos técnicos del grupo?
16. ¿Cómo escogen el repertorio?
17. ¿Quién hace los arreglos?
18. ¿Cómo estudian y montan los repertorios?
19. ¿Cómo planean los horarios de estudio?
20. ¿Cómo ha sido su trayectoria en el aprendizaje de su instrumento?
21. ¿Cuál es el rol del tiple en el formato de trio andino colombiano?
22. ¿Ha realizado trabajos discográficos con otras agrupaciones en el formato de trio?
23. ¿Cuál ha sido el rol que ha desempeñado la Universidad Pedagógica Nacional en el desarrollo de las actividades correspondientes al formato de trio andino colombiano?
24. ¿Cuál ha sido su experiencia en el formato de trio andino colombiano?

25. ¿Cómo funciona el trío andino colombiano?
26. ¿Cuál es el trabajo del cual usted devenga y cuál es la relación de este con su rol en Único trío?
27. ¿Hasta cuándo trabajo Laura Gisela Bohórquez en Único trío?

b. Entrevista William Henao guitarrista Único trío.

1. ¿Cuál es la visión de Único trío desde su perspectiva?
2. ¿Cuál es su apuesta en las composiciones y arreglos que hace para Único trío?
3. ¿Por qué realizar trabajos discográficos?
4. ¿Cómo es la relación del trabajo discográfico único trío y su público?
5. ¿En resumen cómo ha sido su trayectoria en el aprendizaje de la guitarra?
6. ¿Cuál ha sido su experiencia en el formato de trío andino colombiano?
7. ¿Ha realizado trabajos discográficos con otras agrupaciones?
8. ¿Cuál es el rol de la guitarra en el formato de trío andino colombiano?
9. ¿Después de graduarse de la Universidad Pedagógica Nacional a qué se dedica usted?

c. Entrevista Ivan Gabriel Poveda Murcia, bandolista Único trío

1. ¿Cómo nació la agrupación?
2. ¿Qué música interpretan?
3. ¿Qué espacios de participación conoce y en cuáles participaron?
4. ¿Cómo participaron en ellos?
5. ¿Por qué realizar trabajos discográficos?
6. ¿Cuándo decidieron estar listos para realizar trabajos discográficos?
7. ¿Cómo comercializan los trabajos discográficos?
8. ¿Realizan videos de la agrupación?
9. ¿Cómo los realizan?
10. ¿Cómo es la puesta en escena del grupo?
11. ¿Cuáles son los requerimientos técnicos para la puesta en escena?
12. ¿Cómo escogen el repertorio?
13. ¿En resumen, como ha sido su trayectoria en el aprendizaje de la bandola?
14. ¿Cuál ha sido su experiencia en el formato de trío andino colombiano?
15. ¿Ha realizado trabajos discográficos con otras agrupaciones en el formato de trío?

16. ¿De qué manera ha influido la Universidad Pedagógica Nacional en su ejercicio como bandolista de Único trío?
17. ¿Cuál es el rol de la bandola en el formato de trío andino colombiano?
18. ¿Cuál es el trabajo del cual usted devenga y cuál es la relación de este con su rol en Único trío.

### **4.3 Informe final**

Único trío es una agrupación que nace en el año 2008, con exintegrantes de La Cofradía, el cual era un grupo de la Universidad Pedagógica Nacional dedicada a la música andina colombiana, cuyos integrantes participaban también en otros ensambles. El maestro Santafé observó que Laura Bohórquez y William Henao a diferencia de sus demás compañeros de la cofradía no tenían más espacios de participación, y también con el pretexto de que llevaba algún tiempo sin tocar en formato de trío, invitó a William y a Laura para conformar la agrupación que hoy conocemos como Único trío; esto aconteció en una reunión informal realizada después de la participación de la Cofradía en el Mono Núñez.

#### *4.3.1 Integrantes de la agrupación Único trío*

Trio típico colombiano (bandola, tiple guitarra) conformado por Oscar Santafé en el tiple, Iván Poveda en la bandola y William Henao en la guitarra. Esta información está basada en la conformación del año 2015

##### 4.3.1.1 Oscar Orlando Santafé Villamizar, tiple.

Tiplista y compositor Norte Santandereano, licenciado en música de la Universidad Pedagógica Nacional, con especialización en folclor de la Universidad Santo Tomás, especialización en dirección de la Universidad Antonio Nariño, estudiante de la Maestría en Educación de la Universidad Pedagógica Nacional y docente de la Universidad Pedagógica Nacional.

Oscar Santafé se refiere al transcurso de su formación musical en tres etapas: iniciación musical; auto aprendizaje y afianzamiento profesional; y la puesta en marcha de sus saberes.

Comienza su acercamiento al ejercicio musical desde muy joven en Pamplona Norte de Santander, bajo la dirección de Néstor Gamboa, en segunda instancia de los doce a los diecinueve años él gestionó autodidactamente su aprendizaje musical, hizo parte de la Universidad Industrial de Santander, de Bucaramanga en

el programa de ingeniería industrial, institución en la que se incorpora al grupo Expresión musical, experiencia que lo catapulta a una etapa de formación profesional, desarrollada en la Universidad Pedagógica Nacional, donde se gradúa como licenciado en música, en este programa estudió tiple como instrumento principal con la maestra Enerit Núñez,

En tercera instancia se encuentra la puesta en marcha de los elementos que integran su formación, puesta en marcha dada en los grupos en que ha participado como son: El sexteto de cámara colombiano, el trio instrumental Nueva Granada, los proyectos en el marco de la Universidad Pedagógica Nacional en los cuales se incluye la Cofradía, la orquesta Típica, el dueto Oscar y Cindy y Único trio, además de su ejercicio como compositor y tiplista solista.

Hasta el momento lleva desarrollados siete trabajos discográficos: Sexto sentido, con el sexteto de cámara colombiano; ecos de Colombia, ni más ni menos con el trio Nueva Granada; Ando tipleando, tiple solista; la Cofradía de la Cofradía; Único trio de Único trio y por último los Doce estudios melancólicos de tiple solista el cual va con el libro de partituras. Está en proceso la octava producción que se llamará Tertulia en la casa de Santafé, donde se podrá escuchar a Oscar Santafé como compositor y canta autor.

#### 4.3.1.2 William Henao, guitarra.

Guitarrista y compositor bogotano, licenciado en música de la Universidad Pedagógica Nacional, su iniciación musical fue por cuenta de su padre, con quien aprendió sus primeras melodías y acordes en la guitarra, estudio en el colegio Nuestra Señora de Fátima, lugar donde también tuvo clases de música, actualmente trabaja como profesor en un colegio público de Bogotá.

#### 4.3.1.3 Iván Gabriel Poveda Murcia, bandola.

*Laura Bohórquez* no pudo continuar como bandolista de Único trio razón por la cual fue invitado a ser parte de la agrupación, a partir del año 2013 al momento de su ingreso a Único trio, contaba ya con varios años de experiencia en el formato por su participación en el trio Arpegios (Iván Poveda bandola, Hernán García tiple y Julián Poveda guitarra) de Chiquinquirá Boyacá, lugar donde nació Iván; Habemus trio (Iván Poveda bandola, Diego Ardila tiple y Julián Poveda guitarra); y por último conformo trio con Camilo Obando en la guitarra y Diego Moreno en el tiple bajo la dirección del maestro Fidel Álvarez conjunto que fue grupo de estudio.

Antes de su ingreso a la Universidad Pedagogía Nacional en el año 2010, él estudió bandola con el maestro Jairo Nel Moya Rodríguez quien fue además

director del trio arpegios, una vez en la universidad Fabián Forero y Diego Saboyá fueron sus profesores de bandola.

Iván, además, de su experiencia en el formato de trio típico colombiano, ha participado en la orquesta colombiana de bandolas, en la orquesta típica de la Universidad Pedagógica Nacional, se ha desempeñado como bandolista solista y ha ganado el premio “Diego Estrado Montoya” *mejor bandolista*, en la versión cuarenta y uno del festival Mono Núñez.

#### 4.3.2 Repertorio del grupo Único trío

El repertorio de esta agrupación, deja en evidencia la estética de la música tradicional andina colombiana, sin embargo, a esto suman en convergencia, con su visión de asumir el trio como laboratorio, propuestas de los integrantes del mismo, las cuales están influenciadas por todo el movimiento al que León y Forero sean referido para el final del siglo XX y lo que va del siglo XXI.

Lista del repertorio:

OBRA	RITMO	COMPOSITOR	VERSIÓN	ÉPOCA
Toño	Pasillo	Alvaro Romero		SigloXX
Aunque estés lejos	Bambuco	Rubén Darío Gómez		Siglo XXI
Cigarra	Pasillo	Diego Sanchez	William Henao	Siglo XXI
Trini	Danza	Adolfo Mejia	William Henao	1995-1973
Enémene	Pasillo	Oscar Santafé		2008
Doña Tere	Pasillo	Jorge Andrés Arbelaes		SigloXX
Bella Arboledas	Pasillo	Victor Vargas	William Henao	SigloXX
Casi cielo	Bambuco	Jaime Romero		Siglo XXI
Danza bárbara ara el salto del Tequendema	Danza	Oscar Santafé		Siglo XXI
Sandino	Fox trot	Efrain Orozco		SigloXX

OBRA	RITMO	COMPOSITOR	VERSIÓN	ÉPOCA
Como las liebres	Pasillo	Oscar Santafé		2002
La guitarra de mamá	Danza	Oscar Santafé		Siglo XXI
Ojo al toro	Bambuco	Cantalicio Rojas	William Henao	SigloXX
Paolino	Bambuco	William Henao		Siglo XXI
Guillo el peregrino	Pasillo	William Henao		2006
Serenata bohemia	Paseje-vals	Jaime Romero		2012
En blanco	Bambuco	William Henao		Siglo XXI
Único	Bambuco en 9/8	Germán Darío Perez		07/03/2013
No más carajo	Pasillo	William Henao		2013
Ahí viene corriendo Ivan	Guabina	Oscar Santafé		Siglo XXI
La muerte de Neftalí Cañón		Ivan Poveda		Siglo XXI
Bajo el signo	Bambuco	Héctor Fabio Torres		SigloXX

Repertorio tomado de I. Poveda (comunicación personal, 1 de septiembre, 2014)

#### 4.3.3 *Espacios de participación de Único trío*

Único trío ha participado en las programaciones en donde la temática prioritaria es compatible con las características del repertorio, instrumentación y visión de Único trío. Razón por la cual han visitado la mayoría de los eventos de música andina colombiana, “Único trío yo creo que ha participado en todos los festivales y encuentros de este país desde el Mono Nuez hasta el Anselmo Duran Plazas”, O. Santafé (comunicación personal, 19 de septiembre, 2014) y están empezando a sumar visitas en escenarios extranjeros. “Estos instrumentos, estas músicas, pueden entrar a jugar diálogos con otras expresiones foráneas”, I. Poveda (comunicación personal, 1 de septiembre, 2014)

Los espacios en los que participa Único trío en términos de puesta en escena son conciertos, lo que varía es la manera como ellos acceden a estos y el rol que ellos desempeñan dentro de una programación.

De lo anterior se tienen los festivales, concursos, y eventos académicos, los cuales delimitan los requisitos para entrar en ellos a partir de criterios que muchas veces generan la identidad del espacio de participación. Dentro de estos criterios se puede hablar de dos vertientes, los que apuntan a las características de los repertorios y los que apuntan a las características de la agrupación.

Como aparece expresado en el marco teórico, los festivales con los espacios de participación más relevantes para este contexto, estos pueden agrupar algunas o todas las actividades que se describen a continuación:

- a. Concursos: Es un certamen en el cual a partir del criterio de un jurado calificador se establecen ganadores en estatus de primer lugar, segundo lugar, tercer lugar, etc. Según sea predeterminado dentro de las reglas de la convocatoria.

- b. Eventos académicos: conferencias, debates, clases magistrales, talleres, conciertos dialogados, etc.
- c. Conciertos: música en vivo.

Estas actividades se pueden encontrar de forma independiente, sin embargo para todas, el denominador común es el concierto.

#### 4.3.3.1 Acceso a los espacios de participación

En los espacios de participación a los que normalmente aplica el grupo Único trío, existen protocolos para establecer quiénes pueden participar en ellos después de la decisión de un jurado determinado por la organización del evento.

Estos escenarios suelen abrir convocatorias, en las cuales solicitan en primera instancia el diligenciamiento de formularios que especifican información de la agrupación y de sus integrantes, grabaciones, fotos y videos de la agrupación, el repertorio propuesto, el historial de las demás participaciones y los reconocimientos alcanzados, junto a certificados que respalden lo anterior. “Tú te contactas con la organización del evento les comentas que estás interesado en participar y lógicamente ellos te van a pedir una buena cantidad de referencia”, O. Santafé (comunicación personal, 19 de septiembre, 2014)

Esta información llega al grupo de jurados establecido por la organización del evento, para que definan quienes participan, en algunos espacios de participación los jurados deciden solamente a partir de los datos anteriores, en otros pueden realizar audiciones privadas dentro o fuera del marco de rondas eliminatorias.

La cobertura de los viáticos por parte de los eventos puede ser total, parcial o ninguna, en los dos últimos casos, la agrupación debe asumir gastos. Algunos espacios “ofrecen todas las posibilidades de viáticos o los espacios, en otros hay que costear ciertas cuestiones económicas” I. Poveda (comunicación personal, 1 de septiembre, 2014)

En Colombia Único trío ha tenido las siguientes participaciones sobresalientes:

PREMIOS	ESCENARIOS	LUGAR	AÑO
2° Puesto Modalidad Instrumental	Concurso Nacional de interpretación musical "Anselmo Durán Plazas"	Neiva- Huila	2008
2° Lugar Nueva Expresión	V Festival de Tríos "Oriol Rangel"	Pamplona -Norte de Santander	2008
Finalistas	XXII Festival HATOVIEJO COTRAFA	Bello - Antioquia	2008
Invitados	VI Festival Universitario de la Región Andina	Bucaramanga- Santander	2008
Invitados	Festival de la Feijoa	Tibasosa - Boyacá	2008
Ganadores	Ciclo de conciertos "Grupos Universitarios"	Bogotá-Colombia	2008
Ganadores	Concurso Ciclo de Conciertos Distritales, Franja Músicas	Bogotá-Colombia	2008
Invitados especiales	cuadragésimo aniversario del fallecimiento del maestro Guillermo Quevedo	Zipaquirá -Cundinamarca	2009
Invitados	serie de conciertos en apertura de la Franja de músicas colombianas	Bogotá-Colombia	2009
	Regionales de Colombia, expresiones: Músicas Regionales de la Zonas	Bogotá-Colombia	2009
	Música con tempo colombiano, Sala Germán Arciniegas	Bogotá-Colombia	2009
1er puesto Modalidad Duo o trio instrumental	19 Festival Nacional del Pasillo	Aguadas -Caldas	2010
Invitados	XIV Encuentro Nacional del Tiple	Envigado-Antioquia	2010
	Andina y Llanera del "Programa Distrital de Estímulos"	Bogotá-Colombia	2011
Invitados	Edición especial de la Revista ConTestarte No.10 Gran Concierto	Bogotá-Colombia	2011
Ganadores	Ciclo de conciertos acústicos Trivium y Varasanta	Bogotá-Colombia	2011
	Universidad Pontificia Bolivariana	Bucaramanga- Santander	2012
	Universidad Jorge Tadeo Lozano, Auditorio Fabio Lozano.	Bogotá-Colombia	2012
	Sala Oriol Rangel, Planetario distrital	Bogotá-Colombia	2012
	Biblioteca Nacional	Bogotá-Colombia	2012
	Música del carnaval estudiantil de los años 20 y 30	Bogotá-Colombia	2012
Mejor trio	Festival Mono Núñez	Ginebra-Valle del Cauca	2012
	Festivalito Ritoqueño	Floridablanca- Santander	2013
	Casa arpegio	Bogotá-Colombia	2013
	Festival Neiva	Neiva- Huila	2013
Mejor trio	22 Festival Nacional del pasillo	Aguadas -Caldas	2013
	Teatro mayor Julio Mario Santodomingo	Bogotá-Colombia	2013
	Colombia al parque	Bogotá-Colombia	2014
	Festival Cajica	Cajica-Cundinamarca	2014
Mejor bandollista, finalistas.	Festival Mono Núñez	Ginebra-Valle del Cauca	2015
	Zue de oro	Sogamoso- Boyaca	2015

En el extranjero Único trio ha tenido las siguientes participaciones sobresalientes:

ESPACIO DE PARTICIPACION	Pais	Ciudad	AÑO
Festival internacional de pulso y púa, ciudad de cristal	España	Coruña	2013
		Betanzos	
		Cee	
		Padrón	
Festival internacional Latinoamérica de concierto	Argentina	Santafé	2014
		Rosario	
		Parana	
		Buenos Aires	

Tablas basadas en información encontrada en [http://laplataforma.net/?parent\\_sec=190&pag=1109](http://laplataforma.net/?parent_sec=190&pag=1109)

#### 4.3.4 Puesta en escena de Único trío

Único trío es un grupo instrumental de cámara, el tiple la guitarra y la bandola son típicamente acústicos, razón por la cual los recintos cerrados suelen favorecer las características sonoras de ellos, en lugares abiertos o tarimas grandes, Único trío utiliza instrumentos electro acústicos; “en esa ocasión cambiamos los instrumentos y pasamos de los exclusivamente acústicos a uno electro acústicos que nos facilitan la producción sonora y para una tarima mucho más grande”, O. Santafé (comunicación personal, 19 de septiembre, 2014)

Las características de los repertorios de único trío les exige comodidad en la posición, razón por la cual se ubican sentados, en el centro el tiplista, al dolo derecho del tiple va la bandola y al izquierdo la guitarra, “nuestros arreglos son bastante delicados en términos de contra-cantos segundas voces a veces son complejos armónica y rítmicamente nos gusta sentarnos así como para estar más cercanos y entendernos de mejor manera”, O. Santafé (comunicación personal, 19 de septiembre, 2014)

Lo anterior acarrea consigo el favorecimiento de lo musical por lo escénico, la posición, sentados en el escenario implica disminuir la posibilidad de movimiento en el escenario pero puede favorecer el rendimiento interpretativo en el instrumento.

En cuanto a la indumentaria personal, Único trío no tiene uniforme, acostumbran llegar a acuerdos previamente a las presentaciones, la decisión la toman dependiendo de las características del evento, “habitualmente optamos por vestirnos de una manera informal, que cada uno considere acertado, a veces se llega a unos acuerdos”, I. Poveda (comunicación personal, 1 de septiembre, 2014)

Único trío busca la utilización de atriles con la mínima frecuencia posible, pues lo encuentran estorbo en el escenario y además evitar los atriles trae consigo la necesidad de tener plenamente interiorizado el repertorio, cuestión que favorece el resultado musical. “Se ha conversado en los ensayos que deberíamos tocar de memoria y que el atril se convierte en algo estorbo desde la dimensión visual, pero aun así se utiliza cuando es necesario”, I. Poveda (comunicación personal, 1 de septiembre, 2014)

Cuando el escenario cuenta con los recursos técnicos de proyección e imagen, Único trío proyecta, simultáneamente con el concierto, fotografías del trío, “cuando hay una pantalla atrás de nosotros llevamos unas presentaciones en power point en donde aparecen fotografías del trío o de espacios geográficos que referencian acerca de lo que estamos interpretando”, O. Santafé (comunicación personal, 19 de septiembre, 2014)

#### 4.3.4.1 Requerimientos técnicos de la puesta en escena de Único trío.

Cuando el escenario por sus características permite prescindir de la amplificación, Único trío se presenta con los instrumentos acústicos, en el caso de ser requerida la amplificación se abren diversas posibilidades:

a. En cuanto los instrumentos: utilizar instrumentos acústicos o electro acústicos. En caso de decidir los instrumentos acústicos, son necesarios micrófonos de alta gama “preferiblemente de condensador, tipo sm 58 o 57 shure” O. Santafé (comunicación personal, 19 de septiembre, 2014)

b. En cuanto el equipo de amplificación:

-Por un lado la utilización de equipos propiedad de los integrantes de Único trío, “también le metimos por inquietud propia una platica a una consola pequeña y un amplificador los llevamos y desde ahí nos amplificamos” O. Santafé (comunicación personal, 19 de septiembre, 2014)

-Cuando el escenario es de considerable tamaño o al aire libre el sonido está a cargo de la producción del evento “dependemos de la producción del evento” O. Santafé (comunicación personal, 19 de septiembre, 2014)

Para todos los casos de amplificación requieren un micrófono de voz para comunicarse verbalmente con el público, “nos gusta hablar con el público no simplemente pararnos allá y tan, se acabó” O. Santafé (comunicación personal, 19 de septiembre, 2014)

#### 4.3.5 Videos de Único trío.

Único trío ha realizados videos que en términos de características se pueden dividir en dos: de registro, y los exclusivos para promoción. Los de registro suelen ser la grabación de música en vivo y los segundos son secuencias de fotografías con música de la agrupación en el fondo, “sobre esos audios se monta una colección fotografías del trio” O. Santafé (comunicación personal, 19 de septiembre, 2014)

El fácil acceso a los recursos técnicos mínimos para la realización de video les ha permitido la utilización de cámaras fotográficas y de video semi profesionales, propiedad de ellos, en sus producciones caseras. “Como hacemos nosotros nuestro videos bueno hoy en día la tecnología está a la orden del día entonces

pues tanto William como yo le hemos metido una platica a comprarnos unas cámaras semi profesionales”. O. Santafé (comunicación personal, 19 de septiembre, 2014)

Ellos no han solicitado ayuda profesional para los ejercicios anteriormente mencionados, pues el detenimiento concentrado en ellos diverge de los prioritarios intereses de Único trío. La finalidad de los videos es que sirvan como soporte de la hoja de vida de la agrupación y como insumo para la promoción del grupo en las redes sociales. “no hemos avanzado mucho en eso los hemos hecho pero tal vez como soporte de nuestra hoja de vida podré mandar algún registro a otros espacios como soporte de la gestión pero son todavía muy incipientes” O. Santafé (comunicación personal, 19 de septiembre, 2014)

#### *4.3.6 Trabajo discográfico Único trío del año 2011*

Los registros fonográficos se han debatido en diversidad de usos, desde la contundente decisión por el producto con espíritu mercantil hasta el trabajo de impronta meramente académica.

Para los integrantes de Único trío las razones por las que surgen estos trabajos fonográficos en su contexto están en convergencia con el ánimo envolvente de un trabajo académico publicado en un libro; ellos pretenden el trabajo discográfico como resultado de la consolidación de una apuesta estética y como medio para compartirla, con esta, la agrupación logra además respaldo respecto su calidad y apuesta musical en el ejercicio de gestión de espacios participativos.

Al igual que es comentado en la entrevista realizada al trio Palos y cuerdas por parte de la emisora de la Universidad Pedagógica y Tecnología de Colombia, el trabajo discográfico suele presentarse en términos de consolidación de propuesta artística, como la síntesis de un ciclo para la agrupación, como el registro de una época de labores y la oportunidad de emprender un nuevo ciclo. “El primer objetivo de hacer un trabajo discográfico es dejar constancia, referencia del trabajo realizado” O. Santafé (comunicación personal, 19 de septiembre, 2014)

Los registros son ensanchadores del repertorio que en el contexto de la música andina colombiana incrementan las rutas referentes para los interesados en construir sus aportes al medio alimentados por la laboriosidad de sus integrantes, el trabajo discográfico se transforma en testigo amplificador de memorias capaces de transitar en tiempo y espacio, con esto Único trío logra tener oyentes más allá del tiempo que puedan vivir sus integrantes y más lejos de los escenarios

epicentro de sus recitales. De esta manera Único trío alcanza la posibilidad de mantener diálogo constructor de saber con personajes distantes a su perímetro espacio temporal. “El disco se convierte ya como referencia en un paso más para otros personajes que vienen transitando el mismo camino, entonces el disco se convierte en referencia” O. Santafé (comunicación personal, 19 de septiembre, 2014)

Por tanto el trabajo discográfico Único trío del año 2011 surge para servir como registro de un rigor llevado en los quehaceres estéticos de la agrupación durante un ciclo, para nutrir en la construcción de saberes para la música andina colombiana y por ultimo contribuir al acceso de espacios participativos.

#### 4.3.6.1 Financiación del trabajo discográfico

En el contexto de la música colombiana al no existir un horizonte claramente trazado en términos mercantiles para las producciones desarrolladas recientemente, las agrupaciones comprometidas en el estudio de estas músicas precisan de optar por alternativas de básico carácter independiente para la solución de la demanda de capital inicial necesario en la viabilidad de un proyecto discográfico. “En la ámbito de la música tradicional colombiana la figura del trabajo discográfico viene a cumplir más una función de consolidación de una propuesta, que el de divulgar y de acceder a una circunstancia económica favorable” I. Poveda (comunicación personal, 1 de septiembre, 2014)

Dentro de las alternativas independientes asumidas comúnmente en el propósito de alcanzar el arranque del proyecto se encuentran la dedicación de dinero logrado en concepto de premiación en concursos, incentivos dados por convocatorias como es el caso del último trabajo discográfico del trío Palos y cuerdas, y dinero de capitales personales.

Único trío financió su trabajo discográfico *único trío* con dinero procedente del trabajo del trío en participaciones citadas anteriormente y con dinero de los integrantes de la agrupación. “Bueno en alguno de los festivales nos ganamos un premio entonces fuimos recogiendo la platica y cuando ya vimos que podíamos soportar la inversión con plata tanto del trio como particular entonces tomamos la decisión” O. Santafé (comunicación personal, 19 de septiembre, 2014)

#### 4.3.6.2 Realización del trabajo discográfico

Una vez solucionado el capital y se defina completo el repertorio que integraría el disco era necesario definir en donde se realizaría la grabación, ellos estudiaron las diversas posibilidades, “se tomaron en cuenta varias opciones sin embargo la que nos pareció más apropiada fue el estudio del maestro Musiproducción” O. Santafé (comunicación personal, 19 de septiembre, 2014), el cual es un estudio de grabación perteneciente al maestro German Darío Pérez, en el trabajaron junto con un ingeniero de sonido asociado.

El maestro Pérez es un reconocido pianista en el contexto de la música andina colombiana, quien al mismo tiempo es profesor de la Universidad Pedagógica Nacional en el programa de licenciatura en música, razón por la cual además de ser amigo de los integrantes de Único trío significó ventajas especiales a favor de la agrupación en el ejercicio de su producción discográfica, entre estas se encuentran: el precio por el cual Musiproducción presto el servicio, la cercanía de German Darío al estilo de la música de Único trío además de que es estudio de grabación contaba con equipos e instalaciones de calidad sumando a esto la cercanía del estudio de grabación a las residencias de los integrantes de la agrupación.

“Musiproducción pone los estudios que quedan ahí en la calle ja 116 debajo de la autopista norte”, O. Santafé (comunicación personal, 19 de septiembre, 2014), allí realizaron tres sesiones en el estudio de grabación, en cada una de ellas se trabajaron con tres obras aproximadamente, se hacían tres tomas de cada obra logrando así tener material suficiente para la edición en la que se tomaron las mejores partes las unieron y completaron el producto final, en total fueron grabados trece temas en un tiraje de mil copias.

#### 4.3.6.3 Aspecto gráfico del trabajo discográfico

Para el aspecto grafico del trabajo discográfico la agrupación solicito los servicios de Deisy Wilchez, quien es formada en el aspecto grafico en la Universidad Nacional de Colombia, ella integró a su trabajo propuestas al respecto por parte de los integrantes de la agrupación, Santafé propuso sobre el logo y Henao sobre el librito que hace parte de la portada del disco. “William participa en la idea del libro recortado es un librito muy bonito” O. Santafé (comunicación personal, 19 de septiembre, 2014), el cual consiste en un librito que al levantar la pestaña de la

guitarra del logotipo apararse el guitarrista, al levantar la del tiple aparece guitarra y tiple al levantar la bandola aparecen los tres, allí concluye.

Santafé comenta como apareció su propuesta de la siguiente manera: “estaba en un despacho en la casa así el verraco cogí un marcador y empecé como a improvisar y termino saliendo un diseño que se consolido gracias a Deisy fue ella la que se encargó de digitalízalo” O. Santafé (comunicación personal, 19 de septiembre, 2014)

Según Oscar Santafé, la propuesta gráfica ha logrado representar favorablemente al trio dentro de su público, “ha sido muy bien calificado y apreciado la idea de William, el logotipo mío y todo la realización visual de Deisy Wilchez alias la plasti ñoña” O. Santafé (comunicación personal, 19 de septiembre, 2014)

#### 4.3.6.4 Formas de comercialización y el público del trabajo discográfico

Oscar Santafé insiste en la ausencia de interés lucrativo en torno a las actuales producciones fonográficas de la música andina colombiana, espíritu en el cual incluye especialmente el trabajo discográfico Único trío del año 2011, razón por la cual dice que dichas producciones no superan las cinco mil copias, inclusive el ve como arriesgada la apuesta de mil copias realizadas por ellos, él soporta lo anterior en el presunto poco actual público de la música andina colombiana “no estamos hablando de una afición de millones y millones de personas sino de un público más bien reducido” O. Santafé (comunicación personal, 19 de septiembre, 2014).

La venta del producto se da principalmente sin intermediarios entre los músicos y los interesados, “cuando uno termina de dar un concierto ofrece el disco cuando uno está en un festival en concurso ofrece el disco pero lo ofrece mochiliados, ¿qué es mochiliado? Usted lleva los discos en una mochila o dentro del instrumento musical” O. Santafé (comunicación personal, 19 de septiembre, 2014), sus compradores más importantes son conocedores, especialistas y aficionados.

El Maestro Santafé comenta el particular destino de las copias del registro fonográfico Único trío del año 2011: del tiraje de mil copias, quinientas de ellas están repartidas entre melómanos, colegas de los integrantes de único trio, en emisoras, y organizadores de encuentros y festivales nacionales e internacionales. Algunas de esas copias simplemente fueron cambiadas por otros discos grabados

por colegas. Las otras quinientas fueron vendidas al distrito, quien las repartió entre los profesores de la capital, esta última venta comentada es un caso excepcional en el contexto, fue acontecido gracias a la gestión de los integrantes de la agrupación.

## CONCLUSIONES

- La industria musical es la incursión de las lógicas industriales en la producción y distribución de bienes musicales, dichas lógicas han tenido incidencia mundial, por tal razón son determinantes en la forma como funcionan las prácticas de gestión musical del grupo Único trío.
- La gestión musical es el ejercicio que pone en contacto al público con los bienes estéticos de carácter musical, es decir el conjunto de decisiones y prácticas implementadas por los integrantes de Único trío para acercar sus productos musicales al público, es la gestión musical del grupo Único trío. En el capítulo cuatro se aprecian en detalle dichas prácticas y decisiones.
- La música de Único trío atestigua el mestizaje alcanzado por el encuentro de culturas en el territorio andino colombiano y el que se sigue dando gracias a la rápida comunicación mundial posible debido a los medios técnicos que han logrado romper las barreras territoriales.
- La música andina colombiana tuvo concurrida atención en el territorio andino colombiano especialmente en la mitad del siglo XX, mientras su público encontraba numerosos espacios para oír dicha música y mientras estuvo aislado de otros estilos estéticos, luego, los escenarios dedicados a esta música se volvieron escasos y el aislamiento se rompió gracias a la sofisticación de las posibilidades técnicas que mejoraron la comunicación.
- Las posibilidades técnicas que han aumentado la velocidad de la comunicación, generan elementos contextuales que vislumbran condiciones favorables para el desarrollo de la música andina colombiana y con esto de la gestión musical de Único trío, desde un ámbito que aun está poco explorado.
- El trío andino colombiano está conformado por el tiple, bandola y la guitarra, instrumentos cuya evolución ha sido una constante, es de esperar que estos se sigan transformando en convergencia con la transformación de la estética musical.
- La formación universitaria en los integrantes de Único trío es síntoma de la apertura de los espacios académicos a estas apuestas estéticas.
- Las principales actividades de Único trío son: la participación en festivales, en conciertos, y en actividades académicas.
- El trabajo discográfico Único trío del año 2011 sirve de carta de presentación de la agrupación Único trío, para gestionar espacios de participación, como memoria de sus propuestas musicales y para tener contacto con su público.

- Evidentemente hay una actividad consolidada de semblante académico, alrededor de las prácticas de gestión musical del Único trío, pues estas atestiguan el propósito del grupo de estar activos en los espacios académico-musicales y de compartir sus saberes con el público.
- Las prácticas de gestión de Único trío tienen una resonancia en lo cultural en cuanto estas permiten la continuidad y la transformación de la música andina colombiana, y en cuanto hacen comunicables las propuestas de Único trío con la comunidad académica y el público en general.
- La acogida de la música andina colombiana en los espacios académicos ha permitido el continuo acceso a público joven a dichos bienes culturales.
- La pérdida de la atención masiva dirigida a la música andina colombiana, favoreció la sofisticación estética de dicho género.
- Las participaciones de Único trío en el extranjero son posibles gracias a convergencias con otras tradiciones musicales.
- Único trío podría ver favorecidas todas sus actividades, tras ser asesorado por un profesional de la gestión cultural, que conozca a profundidad las características de dicho contexto y los intereses de la agrupación.

## BIBLIOGRAFIA

Abello, I; Tabares, M & Zubiría, S. (1998). *I conceptos básicos de administración y gestión cultural, Cuadernos de la OEI, cuadernos cultura*, Organización de estados iberoamericanos.

Acercamiento a la profesión de la gestión cultural, video subido el 21/08/14: <https://www.youtube.com/watch?v=LUyDJg2XKCg>

Adorno, T. & Horkheimer, M. (1947). *Dialéctica de la ilustración*.

Arcos, A. (2008). *Industria musical en Colombia: una aproximación desde los artistas, las disqueras los medios de comunicación y las organizaciones*. Trabajo de grado, Universidad Pontificia Javeriana.

Baptista, P. Fernández, C. & Hernández, R. (2006). *Metodología de la investigación*, cuarta edición Mc Graw Hill.

Baptista, P. Fernández, C. & Hernández, R. (2010). *Metodología de la investigación*, quinta edición Mc Graw Hill.

Bernárdez, J. (2003). *La profesión de la gestión cultural: definiciones y retos*, portal iberoamericano de gestión cultural, [http://www.gestioncultural.org/ficheros/BGC\\_AsocGC\\_JBernardez.pdf](http://www.gestioncultural.org/ficheros/BGC_AsocGC_JBernardez.pdf)

Bourdieu, P. (1997). *Capital cultural, escuela y espacio social*.

Camacho, A. & Leiva, F. (2009). *Guía para la gestión de proyectos culturales*, gobierno de Chile: concejo nacional de la cultural y las artes, creando Chile.

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

Caravaca, R. (2012). *La gestión de las músicas actuales, agencia española de cooperación internacional para el desarrollo*, Acerca.

Castro, M. (2012). *Procesos de la música pop independiente en Colombia*. Trabajo de grado, Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.

Cerda, H. (2002). *Los elementos de la investigación*. Editor Editorial el búho LTDA.

Civallero, E. (2011). *Música andina en Colombia*. Revista digital Tierra de vientos. <http://tierradevientos.blogspot.com.co/2011/06/musica-andina-en-colombia.html>

Cobo, H. (2010). *Configuración del género música andina colombiana en el festival "Mono Núñez"*. Trabajo de grado, Universidad de Chile.

- Dans, E. (2006). *Cambios en la industria musical*, artículo, dirección:  
[http://profesores.ie.edu/enrique\\_dans/download/musica-pca.pdf](http://profesores.ie.edu/enrique_dans/download/musica-pca.pdf)
- Entrevista Fabián Forero. Subida en octubre 2015  
<http://palosycuerdas.com/entrevista-a-fabian-forero-valderrama/>
- Entrevista Fernando León. Subida en octubre 2015  
<http://palosycuerdas.com/entrevista-a-fernando-leon/>
- Festival Nacional de tríos andino colombiano Oriol Rangel (2013). <http://musica-andina-de-colombia.webnode.com.co/news/festival-nacional-de-trios-andino-colombiano-oriol-rangel/>
- Forero, F. (2010, 1ra edición). *Entre cuerdas y recuerdos, mi vida en la bandola*. Bucaramanga: Editorial Sic Ltda.
- Franetovic, F. & Hurtado, P. (2009). *La industria musical: hacia un nuevo equilibrio*, trabajo de grado, Chile: facultad economía y negocios, Universidad de Chile.
- Fundación taller de arte Junior (2007). *El bambuco, región andina colombiana*. Ministerio de cultura.  
[http://www.fundacionjunior.org/portal/images/stories/descargas/escuela\\_danza/el\\_bambuco.pdf](http://www.fundacionjunior.org/portal/images/stories/descargas/escuela_danza/el_bambuco.pdf)
- García, N. (1998). *Opciones de políticas culturales en el marco de la globalización*. [http://www.javeriana.edu.co/personales/jramirez/PDF/Garcia\\_Canclini-opciones\\_de\\_%20politicas.pdf](http://www.javeriana.edu.co/personales/jramirez/PDF/Garcia_Canclini-opciones_de_%20politicas.pdf).
- Giraldo, A. & Izquierdo Juan: (2006). *Proyecto para el montaje de un estudio de grabación y producción musical en la ciudad de Bogotá*. Trabajo de grado, Bogotá: Escuela de Administración de Negocios.
- Guédez, V. & Menéndez, C. (1994). *Formación en gestión cultural*. Encuentro Internacional sobre Formación en Gestión Cultural. Bogotá.
- La bandola, Programa música para todos. Video subido el 09/04/12  
<https://www.youtube.com/watch?v=fKWmFkfWNoY>
- León, L. (2003). *La música instrumental andina colombiana (1900-1950)*. Ediciones Uniandes.
- Lopez, L. Rivera, J. & Zuluaga, O. (2008). *Propuesta interpretativa de la música colombiana en formato de cuarteto típico colombiano*. Trabajo de grado, Universidad tecnológica de Pereira.

Marín, M. (2009). *Derechos de autor: concepto, sujeto y objetos*. Innovación y experiencias educativas. [http://www.csi-csif.es/andalucia/modules/mod\\_ense/revista/pdf/Numero\\_14/MARIA%20TERESA\\_MARIN\\_1.pdf](http://www.csi-csif.es/andalucia/modules/mod_ense/revista/pdf/Numero_14/MARIA%20TERESA_MARIN_1.pdf)

Martínez, C. (2011). *Polen records: una empresa que le apuesta a los nuevos sonidos colombianos*: trabajo de grado, Bogotá: Escuela de Administración de Negocios.

Mena, J. (2002). *¿Copyright?* <http://professor.ufabc.edu.br/~jesus.mena/publications/pdf/copyright.pdf>

Molina, L. (2009). *Gestión cultural; comunicaciones, publicidad, comunicación, la web 2.0 y las redes sociales para el nuevo enfoque de la acción cultural*, República Dominicana: Editora Nacional.

Moreno, J. & Suarez, R. (2001). *Creación de un portal web para comercializar música*. Trabajo de grado, Bogotá: Escuela de Administración de Negocios.

Morin, E. (1999) *los siete saberes necesarios para la educación del futuro*. Traducción de Mercedes Vallejo Gómez, con la contribución de Nelson Vallejo Gómez y Françoise Girard. UNESCO.

Ochoa, A. (2003). *Músicas locales en tiempos de globalización*. Editorial norma.

Ochoa, A. (2002). *Políticas culturales, academia y sociedad*. <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/gt/20100916024853/19ochoa.pdf>

OSA. *Organización Saico y Acinpro*. <http://www.saycoacinpro.org.co/>.

Palos y cuerdas, entrevista. <http://palosycuerdas.com/entrevista-a-palos-y-cuerdas-por-premio-del-ministerio-de-cultura/>

Pierre Bourdieu. *Grandes pensadores del siglo XX*. Video subido el **13/12/2011**, [http://www.youtube.com/watch?v=BkO\\_wjL-LM](http://www.youtube.com/watch?v=BkO_wjL-LM)

Pierre Bourdieu-capital cultural. Video subido el **20/08/2010**, <http://www.youtube.com/watch?v=cJ4ru3tOEFM>

Rincón, D. (2011). *Proceso de gestión y producción de 4 bandas de rock en Bogotá*. Trabajo de grado, Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.

Rowan, J. (2010). *Emprendizajes en cultural, discursos, instituciones y contradicciones de la empresarialidad cultural*. Traficantes de Sueños

Sandoval, C. (2002). *Investigación cualitativa*.

Sarmiento, R. (2000). *El estudio de grabación al servicio de la música tradicional colombiana*. Trabajo de grado, Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

Teixeira, C. (1993). *O que é industria cultural*, Coleção Primeiros Passos.

Uribe, W. (2009). *Aproximación al consumo cultural y al as tendencias en la música y la gastronomía*. Trabajo de grado, Bogotá: Escuela de Administración de Negocios.

Vanegas, E. (2009). *Investigación de la industria musical y metodología en la producción de audio y construcción visual de una banda de rock*. Trabajo de grado, Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

Vega, A. (2010). *Manual de derecho de autor*. Dirección nacional de derecho de autor, unidad administrativa especial, ministerio del interior y de justicia. [http://www.derechodeautor.gov.co/documents/10181/331998/Cartilla+derecho+de+autor+\(Alfredo+Vega\).pdf/e99b0ea4-5c06-4529-ae7a-152616083d40](http://www.derechodeautor.gov.co/documents/10181/331998/Cartilla+derecho+de+autor+(Alfredo+Vega).pdf/e99b0ea4-5c06-4529-ae7a-152616083d40)

Villamil, A. (2013). *Guitarra colombiana, explorando la música colombiana a través de la guitarra*.

## ANEXOS

Entrevistas realizadas a los integrantes de Único trío, pertenecientes a este entre los años 2013 y 2015.

*Objetivo de las entrevistas:* conocer el contexto, el modo de desarrollo y los objetivos de las actividades musicales y de gestión musical del grupo Único trío.

- a. Entrevista Oscar Santafé tiplista Único trío, realizada el 19 de septiembre del 201
- b.
- c. 4. En Bogotá Colombia

### 1 ¿Cómo nació la agrupación?

Okey Único trio nace en el año 2009 aproximadamente , 2008 2009 que sucede ahí hermano en esa época estábamos trabajando con la cofradía, que era una agrupación salida de la estudiantina de la universidad pero resulta que pues como que cada quien dentro de la cofradía empezó a buscar otros espacios entonces el cuarteto fuera de línea , un dos tres por mí el trio, ósea como que cada quien tenía otro espacio donde trabajar , yo tenía la orquesta dirigía la estudiantina pero no había vuelto a tocar en trio y veía que Laura Bohórquez bandolista y William guitarrista no tenían otro espacio de participación , un día reunidos en una reunión informal muy de locura y de pasillo creo que veníamos de un viaje del Mono Núñez con la Cofradía y pues yo me quede mirándolos y les dije: oiga ustedes no tienen nada más que hacer pues hagamos un trio, hacemos un muñeco..... Empezamos a tomar del pelo con la vaina, bueno que si hagamos un trio y ahí nació como la idea, pues de todas maneras la motivación seguía siendo guitarra, tiple y bandola y la interpretación de la música andina colombiana

### 2 ¿Qué música interpretan?

Único trio tiene en su mirada particular las músicas propias de la tradición andina colombiana digamos que esa es como la primera mirada sin embargo nosotros quisimos darle un plus adicionar o una forma distinta de ver la cosa y es que se nos convirtió como un espacio de análisis de experimentación como querer de alguna manera tener como la célula de lo que eran nuestras composiciones, William ha aportado una buena cantidad de composiciones y hemos adoptados

composiciones de Jorge Arbeláez de German Darío Pérez ... de varios de los compositores más contemporáneos , de esa manera Único trio interpreta músicas modernas o contemporáneas no sé porque ese concepto es muy heterogéneo muy diluido, pero si interpretamos músicas propias dentro de la contemporaneidad de las músicas nacidas dentro de la tradición andina colombiana.

3. ¿Qué que espacios de participación conoce y en cuales han participado?

Bueno Único trio ya gracias a Dios este año 2014, pues tiene un recorrido bastante amplio, Único trio ha participado, digámoslo, los primeros espacios que uno encuentra son los festivales y concursos no?, los encuentros de músicas tradicionales colombianas, que aunque nosotros no somos tradicionales seguimos asistiendo no? Porque de todas maneras nuestras músicas digamos también tenemos un repertorio basado en la tradición pero de todas maneras las versiones y los arreglos son muy propios de Único trio. Entonces tenemos los festivales, Único trio yo creo que ha participado en todos los festivales y encuentros de este país desde el Mono Nuez hasta el Anselmo Duran Plazas, el pasillo colombiano en Aguadas, tal vez el único que nos falta es el Colono de oro pero siempre se nos atraviesa algo y no hemos podido ir. Otros espacios de participación lógicamente son los espacios de concierto, a los que hemos accedido a veces por convocatoria, como, las convocatorias de la Tadeo; la Universidad Jorge Tadeo Lozano, las convocatorias de la filarmónica y el instituto de Idartes, en ellas hemos participado ya en varias ocasiones, la última fue precisamente este año en Colombia al Parque como ganadores de la convocatoria. Y en ocasiones también nos vamos a dar conciertos donde nos inviten: colegios, asociaciones ese tipo de cosas, digamos que la participación de Único trio ha sido extensa amplia, gracias a Dios también hemos tenido la oportunidad también el año pasado estuvimos en España Galicia en una gira muy bonita en aproximadamente un mes nos estamos yendo, un mes largo, si Dios quiere nos estamos yendo para Argentina. También hemos podido buscar espacios de participación internacionales y se nos está dando de a poco.

4. ¿Cómo participaran en ellos?

Como se llegan a esas participaciones y a esos espacios , bueno a los concursos general mente por convocatoria entonces uno envía en las gran mayoría de los concursos envía demos grabados con fotografías y hojas de vida y ese tipo de cosas; esos demos son estudiados por unos comités nombrados por el festival y esos comités son los que definen quienes terminan participando; directamente en el *Mono* se hace un poco diferente se hace una especie de audición y se graba aquí en Bogotá y todo ese material se envía para evaluación del comité técnico del como los espacios de concurso o de convocatorias concurso si son espacios que

se califican directamente frente al jurado por ejemplo las convocatorias de Colombia al parque la filarmónica de Idartes la mayoría de convocatorias a quien Bogotá son con jurado presencial uno tiene que presentar una audición privadas ellos definen si usted es ganador o no los espacios internaciones han sido más espacios de gestión tú te contactas con la organización del evento les comentas que estas interesado en participar y lógicamente ellos te van a pedir una buena cantidad de referencia, referencias tipo un video demos de audios fotografías y las hojas de vida con los soportes debidos pues cuando uno les dice a ellos que ha participado en diez festivales y te has ganado ocho pues lo lógico es que tengas como certificar que no son puras mentiras, de todas maneras ellos te van a pedir certificados de libros premios obtenidos y ese tipo de cosas. Una cosa que nos ha servido muchísimo para ese tipo de gestiones el tener la producción discográfica y eso nos respalda de muy buena manera.

#### 5. ¿Por qué realizar trabajos discográficos?

Hay dos razones claras y específicas, la primera: el primer objetivo de hacer un trabajo discográfico es dejar constancia referencia del trabajo realizado, o sea, una vez yo conocí, se lo voy a poner a usted a manera de metáfora, existió yo no lo conocí, existió el mejor pianista de la humanidad, pero nunca nadie se enteró, entonces la pregunta es realmente existió, cuando uno deja registro de sus actos entrega esos actos esas miradas o todo el trabajo a otras generaciones a otras circunstancias, y es ahí donde se valida lo que uno está haciendo como músico, entonces el disco es en primera instancia el registro histórico bibliográfico de su propuesta artística, de sus miradas estéticas de sus propuesta técnicas, y en el caso nuestro de las propuestas propositivas. El registro en audio es importantísimo desde esa perspectiva.

Lo segundo el disco se convierte ya como referencia en un paso más para otros personajes que vienen transitando el mismo camino, entonces el disco se convierte en referencia. Quienes no puedan asistir o no logren ver a Único trio tacando en alguna ocasión lo pueden hacer desde la música grabada, entonces se convierte en un material didáctico, si lo queremos mirar un poquito de esa manera se convierte en un material para otras personas. El disco es el registro de tu propuesta estilística y eso es importantísimo.

#### 6. ¿Cuándo decidieron estar listos para realizar trabajos discográficos?

Esa es una decisión díganos que eso tiene como varias aristas la primera lógicamente la seguridad del repertorio cuando la consideramos que teníamos el repertorios maduro , en términos interpretativos, que era seguro que nos gustaba que tenía pues básicamente que cumplía con los requisitos del trio en términos de composiciones de estilo pues ese fue como la primera mirada para tomar la decisión que el repertorio estuviera completo que estuviéramos satisfechos pues

con un repertorio para meter en un disco estamos hablando de 10 12 temas que fueron representativos además de la posibles historia del trio hasta ese momento . La segunda arista es la plata cuando vimos que de alguna manera las producción económica del trio podía soportar en muy buena parte de la inversión realizada pues entonces se tomó la decisión de hacerlo; recuerdo que habíamos ganado una convocatoria de Idartes y habíamos ganado una premio en alguno de los festivales ..... Bueno en alguno de los festivales nos ganamos un premio entonces fuimos recogiendo la platica y cuando ya vimos que podíamos soportar la inversión con plata tanto del trio como particular como personal entonces tomaos la decisión de tomar la mejor opción para grabar.

#### 7. ¿Cómo lo realizaron?

Bueno una vez tomada lo decisión lo primero fue buscar el espacio de grabación se tomaron en cuenta varias opciones sin embargo la que nos pareció más apropiada fue el estudio Musiproducción del maestro German Darío Pérez ese espacio nos ofrecía varias ventajas una de ellas la económica pues Germán nos dio un buen precio con toda la tranquilidad del caso por varias razones la primera por su proximidad musical como par como amigo como compañero de trabajo muchas ocasiones las segunda el gusto particular de Germán Darío por las músicas que nosotros hacemos y la tercera con la comodidad de espacio que nos ofrecía porque geográficamente era cercano a todos el espacio de Musicproducciones es un espacio pa' que, pareciera quedarnos como muy al pelo la cabina de grabación muy como lo digo muy como do para tres personas gravando en grupo y nos ofrecía muy buena calidad de equipos de sonido de mezcla de grabación y mezcla muy buenos micrófonos y un ingeniero de sonido que apoyaría todo el proceso eso nos llamó mucho la atención estudiamos otros posibilidades sin embargo nos pareció que esa era la más cercana a lo que nosotros requeríamos calidad de sonido calidad de grabación y pa' que, German Darío es un excelente músico conoce muy bien las música que íbamos a grabar y pues eso nos aseguraba una producción de altísima calidad

#### 8. ¿Dónde lo realizaron?

Si ya lo dije Musiproducción se llama digamos como la empresa que ha formado German Darío, Musiproducción pone los estudios que quedan ahí en la calle ja 116 debajo de la autopista norte se trabaja con German Darío y con un productor asociado o ingeniero asociado en este caso particular nosotros somos los productores ejecutivos o sea nosotros pusimos la plata Germán Darío pone los equipos los estudios todo el trabajo humano alrededor del asunto.

#### 9. ¿Cómo hicieron con los derechos de autor del disco y de las canciones?

La verdad cuando decidimos grabar se escogieron temas que no generaran cobro en Sayco y Acinpro ... Los temas originales No están allí registrados y no se paga

por ellos .... Y los poquísimos arreglos de otros temas no generaron cobro pues las obras no están registradas ..

Eso no requiere trámite, se coloca de manera formal. La empresa que imprime los discos tiene la responsabilidad de entregar el informe correspondiente a SAYCO, ellos a su vez emiten una liquidación por los derechos, en este caso como no se causó ningún costo, no hubo necesidad ni de pagos ni de paz y salvos

La cosa es que quien hace el diseño del "label" debe incluir la frase que mencionas de manera formal.

#### 10. ¿Quién realizó el aspecto gráfico?

Esa es una historia muy bonita William guitarrista fue la persona que aportó la idea del asunto gráfico el librito y como se concibió y esa idea se puso en manos de Deisy Wilchez es una chica productora visual ella estudió básicamente todo el asunto visual en la Universidad Nacional de Colombia y trabaja aunque no tiene una empresa propia constituida trabaja en esa dirección resulta que Deisy es muy amiga de William él la contactó le propuso el proyecto también por supuesto hicimos toda una proyección económica en términos de Deisy en y la proyección visual se le entregó la idea y ella fue la encargada de desarrollar la producción tiene dos momentos que son importantes el primero el diseño del logotipo de Único trio que ya es un diseño reconocido tal vez a los dos meses de hacer nuestro primer concierto estaba en un despacho en la casa así el verraco cogió un marcador y empecé como a improvisar y terminé saliendo un diseño que se consolidó gracias a Deisy fue ella la que se encargó de digitalizarlo y hacerlo así huy hágalo real , y después William participa en la idea del libro recortado es un librito muy bonito porque usted levanta la pestaña de la guitarra del logotipo y apararse el guitarrista levanta la del tiple y aparece guitarra y tiple levanta la bandola y aparecen los tres y ahí sí se termina o sea todo tiene como una relación visual muy bonita tubo muchísimo éxito ha sido muy bien calificado y apreciado la idea de William el logotipo mío y toda la realización visual de Deisy Wilchez alias la plasti ñoña.

#### 11. ¿Cómo comercializan los discos?

Comercializan esa es una idea bastante ilógica en este tipo de música porque precisamente estamos hablando de música no comerciales estas producciones discográficas en su amplísima mayoría yo diría que en el 99.9 de los casos no se realizan con un interés económico determinado me explico no lo hacemos por plata lo hacemos por el registro cultural el registro pedagógico el registro estilístico de lo que hacemos en ese sentido las producciones no superan las 5000 copias, o sea 5000 copias es algo de una producción ya bastante arriesgada que intenta comercializar de alguna manera; la nuestra en su momento tubo 1000 copias eso

fue muchísimo eso fue un arriesgonazo impresionante estas músicas generalmente no se venden en disco tiendas salvo una excepción es tango discos exclusivamente en su disco tienda de la carrera 15 con calle 92 en algunos caso esporádico esas copias terminan en disco tiendas de tango en el país pero ya en muchas menor medida pero quienes quieren tener este tipo de producciones de muisca pueden ir a tango allá consiguen bastante de lo que se hace pero no alcanza a ser el 30 %, el resto de las producciones se venden mano a mano en los festivales en los conciertos y en los pocos espacios de participación bueno pocos gracias a dios hoy en día ya son bastantes ya estamos saturados en términos de participación porque no puede ir no a todas partes se cruzan mucho eventos cuando uno termina de dar un concierto ofrece el disco pero lo ofrece muchilados, ¿qué es mochiliado? usted lleva los discos en una mochila o dentro del instrumento musical y a la persona que va encontrando se le ofrece quien lo quiere comprar lo compra desde esa perspectiva no es realmente comercial sino es un mercado de mano a mano de conocedores, de especialistas y aficionados pero es que la afición real no es mucha no estamos hablando de una afición de millones y millones de personas sino de un público más bien reducido .

#### 12. ¿Realizan videos?

Si realizamos videos nuestros videos de Único trio han sido videos caseros o videos de conciertos que lo único que pretenden realmente es tener como el registro visual de lo que hacemos precisamente para soportar nuestra hoja de vida no tiene otra razón. No hemos realizado videos de digamos profesionales o con una productora profesional sé que hay otras agrupaciones que si lo están haciendo pues ya se están involucrando en procesos de producción un poco más completos normalmente esas agrupaciones están ligadas a las músicas más contemporáneas y a las música cantada. Único trio es exclusivamente instrumental pues no hemos avanzado mucho en eso los hemos hecho pero tal vez como soporte de nuestra hoja de vida podré mandar algún registro a otros espacios como soporte de la gestión pero son todavía muy insipientes no? Es algo que no hemos explorado mucho.

#### 13. ¿Cómo los hacen?

Como hacemos nosotros nuestros videos, bueno, hoy en día la tecnología está a la orden del día entonces pues tanto William como yo le hemos metido una plática a comprarnos unas cámaras semi profesionales tanto de fotografía como de video y entonces cada vez que vamos a dar un concierto que consideramos que vale la pena es el representativo pues llevamos toda la parafernalia cámara trípode y le pedimos a alguna persona que se encargue de oprimir el botón grabar así de sencillo de resto el trabajo es un trabajo de edición en casa pues insisto la tecnología ha avanzado muchísimo y se consiguen muchas aplicación muy fáciles de manejar tu puedes coger el video grabado recortarle los pedazos que

consideras que le sobran sobre todo al comienzo y al final ponerle los títulos de caso gracias a dios nosotros somos personajes que ensayamos mucho entonces en la parte de los momentos en vivos hay momentos que son muy especiales que se pueden recopilar o se han recopilado en video y les hemos hechos algunos montajes caseros eso es básicamente lo que hacemos en otras ocasiones aprovechamos una buena conexión de fotografías entonces como tenemos unos audios grabados pues sobre esos audios se monta una colección de fotografías del trio más como, no sé, como promoción en redes sociales más para eso insisto no es nada profesional y mucho menos vamos a vender un video casero de esos se les pone los títulos ya, realmente no se le hace más.

#### 14. ¿Cómo es la puesta en escena del grupo?

Único trio es un trio muy normal en su forma de ser normal en qué sentido pues somos bandola tiple y guitarra nosotros trabajamos el formato de cámara más conocido de la música tradicional andina colombiana nos sentamos el tiple la mitad guitarra a su mano izquierda bandola a su mano derecha , ¿por qué nos sentamos así? porque nos sentimos como más cercanos y por lo que consideráramos que el tiple como instrumento rítmico armónico sirve muchos de amarre en el momento de la interpretación o sea como que concilia mucho tanto el registro de la bandola con el de la guitarra concilia rítmicamente todas las intervenciones de cada uno de ellos nuestros arreglos son bastantes delicados en términos de contra cantos segundas voces a veces son complejos armónica y rítmicamente nos gusta sentarnos así como para estar más cercanos y entendernos de mejor manera de esa mirada pues nosotros no somos una agrupación de una tarima gigantesca no más bien lo contrario una tarima muy pequeña música de cámara muy normal la misma posición la adoptamos cuando estamos en un tarima grade o al aire libre solo que en esa ocasión cambiamos los instrumentos y pasamos de los exclusivamente acústico a uno electro acústicos que nos facilitan la producción sonora y para una tarima mucho más grande por ejemplo Colombia al Parque es una tarima gigantesca allá uno sentado se siente pequeñito allá pues tocamos pues amplificado y esos nos da la posibilidad de sonar como mucho más concreto para un espacio al aire libre; nosotros siempre tocamos sentados en la posición más clásica tanto del guitarrista como del bandolista como del tiplista siempre tocamos sentados de frente al público a veces con atriles a veces no.

#### 15. ¿Cuáles son los requerimientos técnicos del grupo?

En ocasiones aprovechamos los espacios los escenarios donde nos presentamos y dependiendo de las características que ellos tengan entonces aprovechamos o le incluimos algo de producción visual al asunto cuando hay una pantalla atrás de nosotros llevamos unas presentaciones en power point en donde aparecen fotografías del trio o de espacios geográficos que referencian, no sé, acerca de lo

que estamos interpretando entonces nuestro requerimientos técnicos cuando estamos en un espacio de cámara muy pequeño con el aparato de proyección es suficiente porque la proyección depende exclusivamente de nosotros; si el espacio requiere de algún tipo de sonido adicional tiene dos miradas, primero, pues tocar con los instrumentos amplificadas pues facilita la cosa. Nosotros tenemos los instrumentos electro acústicos nosotros también le metimos por inquietud propia una platica a una consola pequeña y un amplificador los llevamos y desde ahí nos amplificamos no necesitaríamos nada más. Cuando el escenario ya es bastante grande o al aire libre pues dependemos de la producción del evento y nuestro papel e esta simplemente en conectar los instrumentos por línea. Cuando no se tiene las líneas nuestro requerimientos son micrófonos de alta gama preferiblemente de condensador tipo sm58 o 57 shure que son muy bueno y un micrófono adicional para que alguno de nosotros hable acerca de lo que estamos haciendo; nos gusta hablar con el público, no simplemente pararnos allá y tan se acabó, nos gusta también hablar con el público entonces a veces se requieren un micrófonos de voz pero de nosotros canta más un pollo al horno.

#### 16. ¿Cómo escogen el repertorio?

Para único trio es sencillo escoger el repertorio, claro como muy buena parte de nuestro repertorio son composiciones propias las cogemos desde la propuesta de cada quien entonces en este momento William compone para el trío y tén se interpreta yo compongo para el trio se interpreta mis composiciones y eso no tiene lugar a discusión por que es la propuesta personal lo mismo sucede con Iván y su loquina cuando mataron a un señor, o sea si es menester la composición se interpreta, cuando se trata de repertorios que no son originales para el trio, pues entonces se escogen un poco tratando de balancear la idea de los géneros buscamos un bambuco, un pasillo, una guabina, una danza, polcas; uno de los criterios más claros a la hora de escoger esos repertorios es que nos guste que nos parezca bonito, como sabe uno que le gusta pues no se mano la música a uno le gusta o no le gusta, eso es así de sencillo, ya la adaptación pues gracias a Dios hermano pa que nosotros tenemos buenos recursos técnicos somos músicos entregados al asunto y pues las dificultades técnicas realmente nunca han sido ni una talanquera ni algo que nos diga no quitemos eso que está muy complicado, no simplemente por el gusto a nosotros nos gusta lo que tocamos y hemos aprendido con los arreglos y el pasar de tiempo hemos aprendido a manejar el trio con una habilidad estilística muy propia, entonces eso como que nos da un plus especial no sé todo lo que montamos termina sonando bonito, nos gusta eso es un criterio muy claro.

#### 17. ¿Quién hace los arreglos?

Los arreglos en su mayoría los hago y William también interviene muchísimo pero fíjate que estamos en este momento estamos atravesando un momento muy especial porque logramos después de un buen rato de trabajar con Iván sentarnos a hacer un arreglo entre los tres, hay un arreglo, insisto, yo escogí una polca que se llama Genoveva que me pareció bonita me pareció interesante atrevida y la propuse le envié la partitura a Iván el monto unas parte melódicas otras las monte yo y desde ahí empezamos a improvisar el arreglo hasta que terminamos como encontrándonos en muchas ideas que fueron muy bonitas entonces el primer arreglo que hacemos como a seis manos antes de eso todo lo hacíamos escrito unos arreglos yo otros William y hasta ahora Iván se nos está involucrando a esa mirada, lo que cada quien propone pues se toca, pero si ha sido bien interesante el asunto con Genoveva porque le arreglo salió o termino siendo muy bonito y pa que nos hemos divertido como enanos con eso .

#### 18. ¿Cómo estudian y montan los repertorios?

De la misma manera que lo han hecho todos los músicos durante toda la historia de la música a cada una de nosotros se le entrega el papel escrito cada uno de nosotros se responsabiliza de estudiarlo en el instrumento y al ensayo llegamos y un dos tres en el calderón nos vemos, cada quien aporta lo que tiene que aportar cuando el arreglo está escrito ya después de haberlo trajinado durante algún tiempo ya después de haberlo trajinado un buen rato se empieza a pensar en algunas circunstancias propias de lo técnico estilístico, específicamente en articulaciones esto va ligado, esto mejor va estacato, esto va fuerte, esto va piano, sin embargo con el correr del tiempo tendemos a encontrarnos en circunstancias técnico expresivas que nos complementan y a veces terminan siendo casi que automáticas, termina una frase y casi que sabemos que desde nuestro estilo la siguiente frase va a empezar piano, entonces no hay como que especificarlo demasiado sino a medida que se va tocando como que nos vamos entendiendo en la manera de hacer las cosas, pero para llegar a ese momento se necesita muchísimo trabajo en conjunto o sea tocar juntos mucho tiempo, al comienzo se explicita los piano, los fortes, que aquí va un ritardando, que aquí va un acelerando, pero con el pasar del tiempo uno termina conociendo el estilo, entonces como que todo va fluyendo de a pocos sin necesidad de estarlo escribiendo, yo creo que eso depende mucho de la madures del grupo creo que hay que llegar al momento que se conocen harta los malos olores porque de eso se trata, el grupo tiene que sonar como una unidad muy concreta muy clara en términos estilísticos y si nos conocemos entre los tres, cual es nuestra propuesta y cual e es nuestra intención estilística, pues es fácil hasta con una mirara saber que Ivan va hacer un piano por ejemplo y no tiene que parar el ensayo y decirlo, el arranca a hacerlo y nosotros dos nos pegamos al asunto o un forte, o todas las demás articulaciones que se hacen.

19. ¿Cómo planean los horarios de estudio?

Eso es un problema con el verraco, yo trabajo de sol a sol, William trabaja, Ivan estudia que man tan ñoño , ¿cómo planeamos? básicamente nos miramos a los ojos y decimos yo puedo tal día a tal hora, yo puedo tal día a tal hora, yo puedo tal día a tal hora, hasta que nos encontramos, hasta que encontramos un espacio que coincida para los tres, entonces ese día a esa hora ensayamos como hoy a esta hora por ejemplo, eso nos va coincidiendo de a pocos, ahora si cada quien desde su propio horario laboral y sus otras responsabilidades pues trata siempre de apartar algunos horarios específicos para el trio, este semestre por ejemplo nos pudimos poner de acuerdo que los lunes en la tarde son para nosotros y los demás espacios o los espacios adicionales los vamos programando de acuerdo como se van dando las cosas de cada quien, coincidencias.

20. ¿Cómo ha sido su trayectoria en el aprendizaje de su instrumento?

Esa es una pregunta verracamente difícil de contestar, hay una señora de apellido Sautor ut saouo que habla del método auto biográfico se lo voy a resumir en tres etapas la primera etapa acercamiento al instrumento se concreta en Pamplona en los años de infancia yo vengo de una familia de tradición musical y por el interés de la familia a mí me pusieron un profesor de tiple y guitarra muy pequeño esa es como la primera etapa la segunda etapa es una etapa de auto aprendizaje más o menos desde los doce trece años y los 19 aproximadamente en los que termino el final de mi bachillerato y los primeros años de universidad en esa etapa pues además del tiple yo aprendo a manejar la guitarra algo de armonía paso por Bucaramanga por la universidad industrial de Santander y ahí me encuentro con un grupo muy bonito que se llamó Expresión musical de la UIS ese grupo necesitaba cantantes y tiplistas pues termine yo allá metido estudiando ingeniería industrial ese grupo me lanza a la tercera etapa y es ya la etapa profesional decido retirarme de la ingeniería y me vengo a la Universidad Pedagógica a estudiar licenciatura en música con instrumento principal tiple yo a aquí tuve la posibilidad de tener un maestro formal fue Enerit Núñez Parra, de estar de verme como inmerso en una idea de escuela del tiple digamos de una enseñanza con una mirada mucho más académica una vez termino la universidad y termino mis estudios con Nererit entonces viene una última etapa .que es básicamente poner en practica todo lo aprendido anteriormente y en donde se pone eso en práctica, pues en las agrupaciones en que participo empezando por el sexteto de camera colombiano el trio instrumental Nueva Granada después todo lo que es el proyecto de la Universidad Pedagógica la estudiantina de la UPN, la Cofradía y ahora pues Único Trio son como los espacios más claros , hay otros el dueto Oscar y Cindy tiple y charango o toda la producción como tipista solista y compositor todo eso tiene algo que ver en digamos como en la inmersión académica de la que yo considero mi escuela particular, la infancia con Néstor Gamboa el auto aprendizaje

y todo el encuentro con expresión musical la inmersión académica del asunto con Enerit Núñez en la Universidad Pedagógica Nacional y la puesta en práctica de todo este recorrido básicamente se refiere a mi trabajo como tiplista en las agrupaciones en que he participado y como solista , lo resumí bien ¿cierto?.

21. ¿Cuál es el rol del tiple en el formato de trio andino colombiano?

El tiplista del trio andino colombiano tiene que ser el tiplista integral o sea ese man es para mí un... hay como categorías , la categoría técnicamente más arriesgada, osada, no difícil ni complicada tal vez más completa es la del tiplista solista en donde usted tiene que resolver todo el asunto alone in the world, usted y su instrumento, nadie más pero la más complementaria es la del trio porque es que en el trio además de toda esas dimensión melódica y armónica que tiene el instrumento la tiene que poner también al servicio y en relación de los que para mí son los instrumentos familia natural del tiple, la bandola y la guitarra; para mí el trio andino colombiano es el formato más completo que ha podido general nuestro país es increíble la manera como se completa los registros, las tímbricas, todo el asusto del manejo melódico y armónico como cada instrumento va aportando e enriqueciendo esto que es al fin y al cabo una unidad entonces para mí la experiencia como tiplista en trio ha sido determinante en mi formación porque me exigió una mirada absolutamente integral en la interpretación del instrumento incluso a veces digo yo más allá de lo que puede ser el tiple solista y yo como solista me considero bastante bueno por lo menos el medio lo reconoce un poco de esa manera, pero es que tocar en trio es sentirse completo tocar como solista también es sentirse completo pero uno como solista no tiene que complementar a otros en el trio si y eso me parece que es importantísimo

22. ¿Ha realizado trabajos discográficos con otras agrupaciones en el formato de trio?

Si yo tengo ya realizados 7 trabajos discográfico el primero fue el Sexto sentido el disco del Sexteto de Cámara Colombiano que también era un trabajo de cámara muy completo después de Sexto Sentido venían dos discos del trio instrumental Nueva Granada el primero se llamó Ecos de Colombia y el segundo se llamó ni más ni menos el primero fue en una producción bastante pasional hicimos básicamente porque nos gustaba como sonaba nuestro trio y los arreglos fueron casi que todos míos el segundo fue en colaboración de Luis Fernando le chino León quien se sentó e hizo los arreglo para la producción de Nueva Granada e allí presentamos una modificación del tiple requinto que nos parecía muy adecuada y digamos una manera distinta de ver la cosa después de los discos con Nueva Granada yo hice mi primer disco con tiple solista que se llama Ando Tipleando y

de ahí viene toda esa marca digámoslo de alguna manera que es Oscar Santafé, detrás del cuento de Ando tipleando después la Cofradía logra dejar registro en un disco, el disco la Cofradía después el disco de único trio después del disco de Único trio lance digamos una producción particular también solista que son los doce estudios melancólicos de tiple solista lo que pasa es que se lanzó el libro de partituras y el viene con un registro sonoro, de lo que hay esta escrito pues mi propuesta particular estos son los siete disco grabados hasta este momento , y este momento estoy en preproducción de la octava que va ser una se va llamar tertulia en la casa de Santafé, que es básicamente el resumen de lo que es Oscar Santafé como compositor pero también como canta autor , entonces voy a contar y varios amigos van a cantar con migo.

23. ¿Cuál ha sido el rol que ha desempeñado la Universidad Pedagógica Nacional en el desarrollo de las actividades correspondientes al formato de trio andino colombiano?

Vea pues esto siesta como está raro porque es que en el formato de trio como tal pues la universidad tienen un historia grandísima pues desde que se posiciona como espacio de educación para la las generaciones de la música andina colombiana el Nogal conjunto de cuerdas, y si hacemos una retrospectiva al asunto yo debo imaginar que todas las personas que han trabajado el tiple al interior de este departamento en algún momento han tenido contacto con el trio e desde muchas perspectivas como tiplistas pero también bandolistas y guitarristas en esa mirada tendríamos que no se estar por ejemplo, como el mismísimo trio ancestro en su momento que de alguna manera tubo toda la influencia del nogal conjunto de cuerdas sin embargo pues más allá de eso no logro acordarme, talvez el trio Tochingos que son dos pingos o un toche y dos pingos más bien , era un trio con el formato de piano contrabajo y tiple conformado por los hermanos Pereira no recuerdo ahorita el nombre y Siro Alfonso Lea en el piano, Siro de Pamplona el toche y Siro de San Gil los pingos, ellos, los tres son egresados de esta facultad y lograron incluso dejaron un disco grabado muy bonito luego de eso hermano pues talvez la referencia que tengo es la mía ya como integrante de nueva granada pero después de eso ya cuando empiezo a ser docente de la facultad y el proyecto de la estudiantina hoy en día orquesta Típica de la pedagógica empieza a generar el espacio trio como un trabajo de cámara que es importante por lo mismo que hablamos ahorita yo considero que todos los estudiantes de esta facultad y de bandola y de guitarra interesados en la música andina colombiana tienen que conformar un trío en algún momento y entonces empezó a dispararse un poco la cosa y recuerdo mucho al trio Araguí a al trio Un dos tres por mí, a Atripico trio Entre nos trio ahorita usted se dio cuenta que en el concierto de la orquesta está trabajando Abadia trio, Tres en línea, hubo otros momentos Fuera de línea , ósea ha habido varios tríos me acurdo mucho que llegamos a participar varias veces al

encuentro de pamplonita como universidad pedagógica en este momento se está moviendo bastante la cosa u varios de nuestros egresados tocan en tríos.

24. ¿Cuál ha sido su experiencia en el formato de trio andino colombiano?

Hermano yo creo que la respuesta se puede deducir de todo lo que hemos hablado yo fui formado como tiplista en estas aulas esa es la primera y termine tocando en único trio como formador de músicos colombianos entre ellos Laura William y ahora Iván, ellos han sido mis estudiantes mucho tiempo y que poder tocar con ellos entonces en el primer momento como estudiante y en el segundo momento como docente pero moco docente interprete al lado de mis estudiantes eso me parece que es muy claro además es uno de mis grandes orgullos.

25. ¿Cómo funciona el trío andino colombiano?

Y eso tiene dos miradas hay que mirarlo también históricamente en primera instancia el trio típico el trio tradicional colombiano bando la tiple y guitarra le entregaba toda la parte melódica a la bandola toda la parte rítmica armónica al tiple y la parte armónica y de soporte con bajo a la guitarra eso ha venido cambiando y desde el maestro Luis Fernando León Rengifo se nos abrió la mirada y hoy es día los tres instrumentos dialogan desde lo armónico desde lo melódico y desde lo rítmico no hay un papel exclusivo para cada uno el tiple también dialoga con la bandola también dialoga con la guitarra, la guitarra asume algunas circunstancias melódicas improvisaciones ósea los tres instrumentos se convirtieron en instrumentos muchos más complejo mucho más complejos y pues lógicamente eso hace que trio suene mucho más más como lo digo se empaste de mejor manera , el tiple se convirtió en un instrumento de amarre armónico melódico y rítmico , lo dije fácil.

26. ¿Cuál es el trabajo del cual usted devenga y cuál es la relación de este con su rol en Único trio?

Mi sueldito depende exclusivamente de la universidad pedagógica nacional eso yo lo tengo muy claro, los dinero s que Único trio provee son adicionales pero es algo no podíamos tener en cuenta para un digamos para un salario integral si de eso se tratara porque? Porque Único trio recibe dineros esporádicamente por sus participaciones en conciertos si eso fura si único trio generara un millón de pesos mensual pues ósea, seríamos dichosos pero no, en mí caso particular mi salario integral o la base de mi salario es o depende mi espacio como profesor ocasional de tiempo completo en la Universidad Pedagógica como docente no como tiplista de Único trío eso es adicional y es esporádico aunque no nos ha ido mal, cierto,

gracias a Dios el disco se vendió muy bien y pues han habido otras cositas que gracias a Dios de ahí nos hemos podido regodear un poquito y soportar por ejemplo gastos adicionales de las salidas internacionales es muy bonito que el trío ha logrado auto gestionar estos recursos ya , no nos volveremos millonarios es lo que digo.

27. ¿Hasta cuándo trabajo Laura Gisela Boorques en Único trío?

Laura Gisela Boorques trabajo con nosotros hasta estamos en 2014 aproximadamente hasta el 2012 u 11 juepucha lo que pasa es que a mí se me pierden las fechas muy fácil el que si tiene esas fechas muy claras es William pero yo creería que Laura trabajo con nosotros hasta finales del 2012 si 4 años y por qué se retiró básicamente porque cometió embarazo por segunda vez eso si hay que decirlo con muchísima claridad pues ella escogió de alguna manera el camino de ser madre atender a sus hijos ese tipo de cosas y también hay que decirlo cuando uno tiene como proyecto todo lo de viajes participaciones estar en un lado estar en otro pues esto requiere una inversión de tiempo que a veces no se concilia de manera muy clara con el hecho de ser mama ni a William ni a mi nos ha tocado ser mamas yo tengo dos hijos pero gracias a dios cuento con una esposa que pues que me colabora mucho en ese sentido comprende muchas circunstancias al rededor del arte y de la música que requiere que ella esté al frente de los hijos y yo este tocando en un lado y otro con Laura no sucedió eso entonces ya cuando se embaraza por segunda vez pues o sea el embarazo de Laura implicaba parar por ejemplo el proyecto del viaje a Europa entre muchas otras cosas entonces ya pues se tomó la decisión de no contar con ella y buscar a alguien que primero que sea feo segundo que no lo embaracen por eso escogimos a Iván además de ser buen bandolista básicamente fue por eso.

d. Entrevista William Henao guitarrista Único trío, realizada el 15 de abril del 2015, en Bogotá Colombia

1. ¿Cuál es la visión de Único trío desde su perspectiva?

Único trío es la opción que por ejemplo un profesor como yo, tiene la opción de mantenerse en dedos de mantenerse pensando en música, de mantenerse haciendo música haciendo música especialmente es la motivación más grade para mí y esa es una de las visiones de Único trío sentarnos a hacer música a disfrutar

a gozar lo que hacemos y sobre todo pues a camellar en músicas colombianas que es lo que nos interesa en este momento en este colectivo cierto.

2. ¿Cuál es su apuesta en las composiciones y arreglos que hace para Único trio?

Mi apuesta es sencilla y es pues a mi me gusta muchas músicas mucho el rock mucho el metal el jazz el blues el soul la música comercial como hacia el indie y todas esas vainas me gustan mucho, a veces pues trato con los arreglos de plasmar un poco algunas sonoridades allí con acordes con ostinato de pronto con acordes que a veces no están pensados tanto desde un acompañamiento melódico, como más como una secuencia armónica que se genera sobre la intuición a veces entonces pues cuando yo hago una composición pues no se a veces yo me pregunto y también le digo a Oscar e Ivan que pues a veces no sé cómo construir una obra a veces sale muy desde lo que va saliendo desde lo que se va tocando desde sentarnos a tocar con la guitarra ahí e inventarme melodías e ir construyendo sobre ellas unos enlaces armónicos pues normalmente siempre compongo primero desde la armonía aunque pues no es preciso hay obras que funcionan así hay obras que no funcionan de esa manera entonces pues en los arreglos pues a veces hay que pensar en el tiple hay que pensar en la bandola hay que pensar en las posibilidades técnicas a veces no siempre, hay que pensar las posibilidades técnicas del instrumento, los instrumentistas Ivan y Oscar que son excelentes y pues unir las posibilidades que tengo yo desde la guitarra, siempre he pensado el acompañamiento de tiple y guitarra como acordes gigantes con muchas agregaciones muchas alteraciones y pues esto enriquece mucho un acompañamiento no necesariamente ambos tenemos que hacer un acorde en fundamental y pelao total no sino que se pueden generar unas extensiones unas alteraciones pues me parecen que no soy el único sí o no que muchas personas buscamos como enriquecer este tipo de sonoridades, la sonoridad armónica en la música colombiana pues es muy buena, a veces es muy rápida y pues como que a veces se enriquecen con muchos acordes sin embargo uno quisiera que en algunos temas la cuestión melódica y tímbrica fuera un poco más explorada pero pues con tanto cambio de acorde seguido y según la velocidad del tema pues a veces no se genera eso

3. ¿Por qué realizar trabajos discográficos?

Pues lo primero pues rico sentarse a grabar es generar memoria es generar que la música de uno circule, cierto? No es la única forma tal vez no solamente trabajos discográficos no? Sino que también es generar audios es generar cosas que circulen desde videos hasta audios hasta presentaciones conciertos cierto? Ya el trabajo discográfico como tal es un trabajo muy serio que busca de pronto hacer que único trio sea reconocido por gente que escucha música ahora estas músicas

son compradas en sus mayorías por públicos conocedores e incluso los mismos amigos de uno también lee venden el cd a uno pues termina uno casi que cambiándolo si hay venga uy saque un cd y yo hay yo también, a no pues cambiémoslo no es llenarse de plata realmente con que uno recupere lo que invirtió queda uno satisfecho sería muy rico uno poder vender no sé tres mil cuatro mil copias que esta música llegara a todo el mundo incluso que se pusiera vender más barato pero a veces uno vende entre veinte mil a treinta mil pesos porque pues no alcanza no se ganaría nada y pues toca al menudeo no? Entonces la necesidad de hacer un trabajo discográfico es sencilla es escoger un repertorio único las características de único trio es que trata de buscar repertorios poco tocados cierto? Ya sea de temas escritos hace muchos años o sean temas actuales busca ser un laboratorio de como posición y pues que mejor espacio que un trabajo discográfico para mostrar lo que se hay no? La estampa de único trio que es algo que creo que pensamos los tres es eso no queremos ser más virtuosos ni nada simplemente queremos hacer la música un trabajo juicioso de buscar las obras cierto? Ahora pues queremos estamos haciendo unos arreglos colectivos de obras que nos hemos sentado a escuchar y a transcribir y a sacar a oreja y pues es un trabajo juicioso no es como simplemente el hecho de ahí montemos obras porque queremos ir a tocar en un concurso y ganar no, es más un trabajo del reconocimiento de la tradición vista desde la perspectiva de nosotros actualmente más o menos esa es la razón cierto? Sería muy rico uno grabar todo lo que toca ahorita hay muchos medios pero pues un trabajo discográfico como tal es una presentación a un público conocedor de un trabajo que se hace no de improvisación sino un trabajo que se hace con respeto con amabilidad y con humildad frente a nuestras músicas colombianas respetando la tradición pero también dando nuestro punto de vista sobre eso, es totalmente valido no es cierto?

#### 4. ¿Cómo es la relación del trabajo discográfico único trio y su público?

La relación ha sido graciosa pues mucha gente ahí que rico tener tu cd tan tan, pero de pronto a veces uno dada la posibilidad de tenerlo no lo compra entonces pues, pues bueno la relación de Único trío y el trabajo discográfico y pues el público ha sido dónde? En los concursos se ha podido vender en los festivales también y en los conciertos que de pronto uno hace ahora con amigos al menudeo, por ejemplo en mi caso en el trabajo cierto? Uno lo que hace es ahí no tengo la plata, no escúchelo y luego me da la plata luego cuadrarnos pero realmente también es una forma de difundirlo. Tuvimos la gran fortuna de que participamos en un evento de la secretaria de educación en donde el premio fue pues había bastantes docentes allí les gustó mucho la propuesta de único trio en

donde el premio fue pues regalarle a mucho de los asistentes el cd de único trio eso para nosotros fue muy grato porque vendimos en día no sé quinientas copias probablemente, el cd salió en el 2011 a hoy 2015 probablemente podríamos tener un par de copias pero ya no hay nada ahora la gente pregunta oye donde puedo encontrar el cd? No pues ya toca on line en dro books compartir el archivo y pues se hace un trabajo más de difusión virtual de eso listo?

5. ¿En resumen como ha sido su aprendizaje en el aprendizaje de la guitarra? Mi trayectoria ha sido sencilla estude en un colegio donde tuve la posibilidad de aprender música desde octavo hasta once en Nuestra Señora de Fátima allí pues estudiábamos las básicas las materias básicas en la mañana en la tarde estudiábamos todas las de música veíamos diferentes instrumentos sin embargo pues yo sentí bastante atracción por la guitarra y pues ya había tenido un acercamiento antes como a eso de los once años más o menos doce mi papa pues tocaba música colombiana como rancheras carrilera y norteña entonces el me enseñaba como vainitas ahí pero a mí me gustaba era como el rock, bueno mi papa me enseñaba cosas me enseñó como los acordes a medio puntear nada muy técnico pero pues me ayudaba como ahí a tocar y a hacer como cositas así chéveres entonces de haber terminado allí me presente a la pedagógica no pase a la nacional no pase e luego me fui a Manizales a estudiar guitarra allí en bellas artes estude guitarra un semestre cuando volví y fortalecí, como mi proceso musical me presente de nuevo a la pedagógica y pase en tercer semestre en la pedagógica me presente en la nacional y pase sin embargo el proceso de guitarra fue un poco frustrado yo quería ser guitarrista eléctrico me gusta mecho el metal el rock el jazz el blues todas estas vainas y pues solamente existía la opción de guitarra clásica no tenía dinero para comprarme un guitarra eléctrica un amplificador bueno y un pedal que era lo mínimo entonces pues yo tocaba en una guitarra de esas bumanguesas ahí todas malas y pues eso me jodió porque yo no tenía para una guitarra buena entonces me jodí los brazos, en el 2005 me jodí los brazos y pues bueno entonces me dio tendinitis en ambos brazos y epicondinitis pues sin embargo el proceso de guitarra clásica que me dieron allá en la pedagógica fue muy bueno pues me dio bases sólidas técnicas pues no sé posibilidades porque la guitarra clásica es muy enriquecedora y pues mi proceso en música colombiana termino fue porque realmente no volví a tocar guitarra solista por cuestión de la exigencia y pues mis brazos no están como en la situación no están como en la posibilidad de dar eso entonces más o menos ese fue mi aprendizaje, mi aprendizaje fue muy desde lo ñoño realmente no soy muy talentoso lo sé no soy una persona que tenga un excelente oído no soy una persona que mejor dicho le fluye la música por todo lado pero si sé que estudiando es bueno una frase de un maestro Fabio Martínez el talante a veces puede más

que el talento decía él y pues mal que bien tienen razón no soy muy talentoso me encantaría serlo pero he sido juicioso y eso también vale.

6. ¿Cuál ha sido su experiencia en el formato de trío andino colombiano?

Mi experiencia en el formato de trío andino colombiano se limita a Único trío, si en colegio había un profesor que nos colocaba música colombiana tocábamos como repertorios del chino León bueno arreglos del chino León y pues ese fue el primer acercamiento sin embargo un acercamiento real y primero en mi caso es este Único trío, es el mejor laboratorio que he tenido es un grupo claro es un grupo que serio no es solamente chisgero y vamos a concursar y a ganar a darle a todo el mundo una patada en el trasero no va más allá que eso es el hecho de sentarse a tocar y a investigar y a conocer y a escribir y a poner lo que uno piensa en notas eso es más o menos, mi experiencia ha sido con otros grupos de música colombiana la estudiantina el sexteto algunas aproximaciones a solista también duetos con flauta con bandola si en algún momento con tiple y guitarra y pues de pronto acompañando a cantantes también de música colombiana pero especialmente mi experiencia más larga y más ardua ha sido con el trío desde el 20... perdón se me fue la mano.

Si la experiencia la experiencia más ardua ha sido con único trío desde el 2007 creo que estamos funcionando 2007 2008, desde el 2008 pues ha sido fenomenal el trabajo con ellos de verdad que todos los que alguna vez tocamos música colombiana bandola tiple y guitarra el formato de trío debería ser como no sé como para el violín no se hacer un cuarteto de cámara un trío de cámara es fundamental mejora uno el sonido soporte y pues la experiencia es muy chévere a mí me gusta tocar guitarra como con presencia es la forma como yo toco es la forma como yo siento la guitarra y siento que le debo dar peso al grupo cierto? La bandola y el tiple me parecen unos instrumentos bastantes brillantes y pues la guitarra es la encargada de como oiga soportar todo ese brillo de esos instrumentos pues creo que uno debe tocar como con presencia con fuerza también porque estamos soportando el bajo es clave ahora uno no solamente se limita al papel del bajo, pues los arreglos pensados para el trío han sido muy contrapuntísticos de rote la melodía es decir que no existe primera voz acompañamiento y bajitos como ocurrió hace muchos años y de pronto algunos obligados no? Acá la primera voz puede ser cualquiera el acompañamiento puede ser cualquiera el contrapunto también entonces tocar en un trío que da estas posibilidades es casi que es lograr una ilusión solista a veces los papeles solo de la guitarra suenan muy chévere entonces pues es muy chévere uno darse cuenta que en cada papel está pensado para el instrumento y genera una muy buena sonoridad.

7. ¿Ha realizado trabajos discográficos con otras agrupaciones?

Pues me encantaría hacer muchos trabajos discográficos me encantaría que los músicos me tuvieran en cuenta que las propuestas también llegaran pero pues no es así, solamente he trabajado con la cofradía en el trabajo discográfico llamado igual cofradía creo que no fuimos muy creativos para los títulos y pues con ellos trabaje como arreglista y pues como guitarrista no? No he tenido más experiencia en eso de pronto me han llamado a grabar de pronto a William necesitamos grabar una guitarrita aquí pa' un bolero o para que me acompañe en tal tema pero pues nada así como formal como un trabajo discográfico como tal no.

8. ¿Cuál es el rol de la guitarra en el formato de trio andino colombiano?

Creo que ahorita hable un poquito de eso sin embargo creo que el rol es grandísimo desde acompañar hasta generar timbres sonoridades desde lograr expandir la tonalidad hacerlo desde toda la técnica expandida del instrumento no? O sea las posibilidades son inmensas así como hay posibilidades en solista que son inmensas pues pensar el trio como un músico con una cantidad de posibilidades es como pensar un director de orquesta no? El instrumento es eso la orquesta y compositor que tiene de instrumento todos los instrumentos que tenga a disposición entonces al posibilidades técnicas del grupo en general son muy buenas no? Aves en la guitarra y tengo que ser franco a veces yo no soy muy virtuoso en la guitarra a veces me cuesta muchas cosas pero si estoy haciendo un arreglo pues hay ciertas como diría un maestro ciertas maronitas que de pronto pueden dar ciertas sonoridad no? Entonces complementar con la guitarra con la bandola con el tiple después se genera la posibilidad y se genera un espectro bien vacano bien sonoro bien interesante cierto? La guitarra en el trio andino colombiano es importantísima claro es el instrumento prestado es el instrumento que viene de otro lado la bandola y tiple colombianos como tal y la guitarra pues se logra como dar muy bien pues es fenomenal la guitarra es un soporte no? Es un soporte armónico es un soporte de bajos es un soporte rítmico también no es cierto? Entonces lo melódico yo en mi caso no veo la guitarra como el instrumento más importante ni la bandola ni el tiple los veo como que son un formato un grupo lo que buscamos es hacer música no destacarse más uno por el otro buscamos servirle a la música entonces desde mi perspectiva es eso la guitarra está al servicio de lo bambucos está al servicio del trio está al servicio de los pasillos del composición que llegue como le enriquezca aun? bueno es diferente a veces uno no se limita solo al papel que está escrito sino también de pronto uy! Me gusto esto acá este adorno pues hagámosle uy! Voy a cambiar este acorde por otro funciona? Escuchémoslo uy! Si funciona hagámosle entonces considero que la guitarra este formato todavía está muy joven todavía va a seguir apareciendo música para este formato hará que la gente se siente a componer y escribir para este formato, una cosa es componer una línea melódica y hacer el arreglo y otra cosa es componer para este formato creo que no todos hacemos eso a veces si, a

veces no pero creo que componer para este formato puede ser desde música contemporánea hasta música muy tradicional hasta no se mejor dicho tiene infinitas posibilidades no solo desde el repertorio de música colombiana.

9. ¿Después de graduarse de la Universidad Pedagógica Nacional a que se dedica usted?

En pocas palabras soy docente de un colegio mi trabajo allí es importante bastante pero muy cansón pesado cierto? no son las condiciones con la que uno desearía trabajar casi cincuenta estudiantes por salón de grado sexto séptimo a octavo es un poco difícil de manejar no creo que, me ha costado mucho realmente me ha costado bastante y pues creo que cuando uno entra a la carrera siempre tiene esa discusión de que ay! Que rico ser músico pedagogía música tan tan cierto? Al final creo que es necesario enseñar algunos son más afortunados que otros en enseñar en unos estadios donde a la gente le interesa aprender otros tenemos que hacer el trabajo maluco de alfabetizar a las personas para que logren entender a esa persona que de pronto quiere que algún día la escuchen creo que el papel de la educación es muy importante musical sobre todo como hablaba Violeta Geins de generar una alfabetización musical creo que es la prioridad de los docentes de escuela cierto? De colegio pues porque la gente no conoce nada de música así de sencillo entonces pues quienes garantizamos que de pronto en un futuro haya gente que valla a conciertos pues nosotros digamos que sería un trabajo grande y pues chévere que se vincule toda la gente tanto el guitarrista solista de concierto no solamente que le guste escuchar esto, sino también un profe no entiendo me explica otra vez cierto? Porque es importante es un trabajo difícil a veces grato a veces con ganas de mandar a todo el mundo lejos y que se mueran pero pues mano es el trabajo que me da la opción de moverme a mí como de conseguir cosas de moverme para los concursos y para los festivales y pues bueno algún día espero tener una mejor opción un mejor trabajo.

e. Entrevista Ivan Gabriel Poveda Murcia, bandolista Único trío, realizada el 1 de septiembre del 2014. En Bogotá Colombia.

1. ¿Cómo nació la agrupación?

No tengo detalles de cómo nació la agrupación pero Único trio nació en el año 2008, es una iniciativa de egresados de la Universidad Pedagogía Nacional para

consolidar un grupo de estudio y un grupo de elaboración tanto de arreglos como de composición alrededor de las músicas tradicionales colombianas.

## 2. ¿Qué música interpretan?

El trio de tiple, bandola y guitarra, es el formato por excelencia de la región andina colombiana, alrededor de este formato se ha interpretado en su mayoría y pues a través de la historia se ha interpretado de manera muy especial música de la región andina colombiana, con otras vertientes, dando otras vertientes de la música, en el caso de Único trio pues si bien se focaliza el repertorio en ritmos de bambuco, pasillos, polcas.... que hacen parte de esa tradición, siempre se ha optado por nutrir esos ritmos y esos arreglos y composiciones de otras posibilidades sonoras, de otras vertientes estéticas de lo musical.

## 3. ¿Qué espacios de participación conoce y en cuáles participaron?

En primera instancia los espacios a los que accede Único trio son los de la música tradicional colombiana, dado que existen muchos espacios, teniendo en cuenta festivales, concursos a donde se ha participado. Se ha representado tanto la propuesta como alguna iniciativa regional más sin embargo con el transcurrir del tiempo se ha empezado a brindar un poco la mirada a los espacios internacionales. Estos instrumentos, estas músicas, pueden entrar a jugar diálogos con otras expresiones foráneas, por ejemplo los festivales de instrumentos de cuerda pulsada o instrumentos de plectro, como se hizo en el año 2013; se participó del festival Ciudad de Cristal, organizado en la ciudad de la Coruña (España).

En el 2014 se va a participar en el festival de Latinoamérica de concierto, que son espacios que si bien no hacen parte del círculo principal de donde se ha nutrido tanto repertorio, como instrumentos, es un espacio de otras dimensiones donde se interpretan nuestras músicas desde otras ópticas.

## 4. ¿Cómo participaron en ellos?

Son los espacios nacionales a los que se ha participado con más frecuencia, por ejemplo en el festival del Mono Núñez, aunque yo no hice parte de esa con formación, ya Único trio ganó en la modalidad de trio instrumental en el año 2012, también se ha participado en otros espacios, en otros festivales, como el de Aguadas Caldas el festival del pasillo, donde pude ser parte en una de las ocasiones el año pasado cuando se ganó en la modalidad de trio instrumental. El cómo se participa o como se acceden a esos espacios se trata del montar un repertorio, un repertorio que tiene que estar fundado en un criterio estético. Tanto la sonoridad tradicional como las sonoridades más contemporáneas comienzan a fundirse en una propuesta como la de Único trio y se muestran ya sean en espacios de concurso o de festival. Teniendo este repertorio, se comienza a

gestionar estos espacios, hay unos que ofrecen todas las posibilidades de viáticos o los espacios, en otros hay que costear ciertas cuestiones económicas pero siempre ha sido el criterio de participación en estos festivales el de mostrar el trabajo, sea cual sea las condiciones y el poder acceder a unas circunstancias gremiales y ver en qué circunstancias está la música colombiana, que están haciendo nuestros músicos, cómo están abordando los instrumentos y los repertorios, qué otros formatos se están implementando y esos también son espacios de aprendizaje y de retro alimentación. Porque si bien, existe el concurso, el festival, durante esas circunstancias también son frecuentes las tertulias que son también indispensables a la hora de consolidar un lenguaje y una idea de gremio frente a esas músicas, en concreto se trata de participar para mostrar y aprender.

#### 5. ¿Por qué realizar trabajos discográficos?

El trabajo discográfico viene a ser una de las maneras para mostrar el trabajo que se lleva a cabo luego de varias horas de estudio, es la posibilidad de divulgar una propuesta y ponerla a rodar en espacios de conciertos, en espacios de festivales, es la posibilidad de dar a conocer. Es claro que en la ámbito de la música tradicional colombiana la figura del trabajo discográfico viene a cumplir más una función de consolidación de una propuesta más, que el de divulgar y de acceder a una circunstancia económica favorable, es decir el producto discográfico no es como en otros ámbitos musicales que termina siendo un producto como propenso a la venta; en esos espacios en estas músicas en lo que también sucede con Único trio el trabajo discográfico es una excusa para darse a conocer en tanto que si ya se ha grabado, eso significa que ya hay una representatividad, hay una coherencia del discurso, hay algo que decir y que hay una contundencia de cara al estilo. En otras palabras, se trata el trabajo discográfico como una manera de mostrar que ya se ha llegado a un nivel favorable en el ámbito de esta música en particular. Entonces el trabajo discográfico puede cumplir muchas funciones, pero, en nuestro caso es el de divulgar y promover nuestro trabajo, obviamente esto tiene un costo cierto? Como cualquier otro medio, se ha vendido por supuesto en los espacios de concierto, en los festivales, siempre se llevan discos con el fin de venderlos, pero en primera instancia el deseo, es poner a rodar la idea y la sonoridad de Único trio.

#### 6. ¿Cuándo decidieron estar listos para realizar trabajos discográficos?

Por supuesto, de la primera producción de Único trío, no tengo detalles de cómo se dieron las cosas para que el repertorio se pudiera grabar y se tomara esa

decisión de poner sobre esta forma de papel si se quiere, esta sonoridad y la propuesta de Único trio. Desde mi entrada a la agrupación siempre ha habido un interés por renovar el repertorio que ellos venían trabajando con la anterior bandolista y esa es la posibilidad, pues por supuesto, de repensar tanto el estilo como la sonoridad del grupo, es algo que siempre se viene pesando y algo a lo que siempre se le apuesta. Claro, crear una coherencia con el nombre de la agrupación, lograr una sonoridad única y en esa búsqueda pues claro el hecho de que yo entrara supuso que tanto Oscar como William se sentaran a componer a producir otros arreglos y a pensar otras músicas para el formato y para la propuesta. Pues bien la idea que se está gestando de crear otro disco parte del hecho de que hay un nuevo repertorio, es la posibilidad como dije antes de mostrar un trabajo, un trabajo nuevo, un trabajo renovado, con otra sonoridad con otra apuesta estética si se quiere también, siempre ligados al principio de consolidar un lenguaje propio y pues a pesar de que no hay por el momento acuerdos concretos si está el deseo, en principio se pensaba que para finales de este año, pero hay otros compromisos y como dije antes no termina siendo esto una posibilidad económica, hay que primero pensar en los proyectos más favorables sin embargo está eso puesto en el tintero

#### 7. ¿Cómo comercializan los trabajos discográficos?

La comercialización del producto discográfico para esta clase de agrupaciones, los que hacemos música colombiana terminamos dependiendo un poco del azar de participar o no de un festival y la posibilidad de mostrar este trabajo haya o de tener un concierto o abrir un espacio para conciertos pero como es claro esta música no entrado digamos en una dinámica contundente de cara a la lógica de la comercialización de la música, la música como un producto, entonces la comercialización depende de factores alternos que no están ligados a la misma propuesta, nosotros en otras palabras nos dedicamos a tocar, lo de vender el disco resulta ser algo muy emotivo, termina siendo algo digamos que no se piensa, que no se sienta uno a pensar a quien se lo voy a vender cuantos voy a vender , se trata más bien de una cuestión reitero muy emocional de poder dejar un registro de la propuesta musical y vales la pena decir en este punto el suceso que precisamente en aras de eso y haciendo eco de ese asar lo que nos sucedió con la venta de los últimos discos de la primera producción de Único trio que fue el hecho de un concierto con una situación del distrito, (la secretaria de educación), y ellos después del concierto nos dijeron que nos solicitaban un producto discográfico que querían regalarle a cada uno de los asistente que en ese momento eran profesores de artes del distrito, querían regalarles un disco, querían regalarles algo de música, un presente, se vendieron una buena cantidad, pero reitero termina siendo una cosa azarosa de la que no depende de la refección misma de la agrupación, la agrupación no se sienta a pensar en eso, se sienta a

pensar en hacer buena música y en ser coherentes con el discurso estético que se está pensando.

#### 8. ¿Realizan videos de la agrupación?

Los videos que logra Único trio pues son en espacios de conciertos básicamente, no es el clásico video de una agrupación de otro género que piensan una circunstancia visual más trascendente más allá de lo musical, nosotros lo que hacemos es dejar registro igual que en el disco lo que se busca es dejar un registro, en este caso visual de que somos nosotros los que hacemos esa música de que somos nosotros los que estamos creando ese espacio y produciendo ese concierto en particular es decir no es uno de los objetivos de la agrupación, si bien hay que promoverla y si bien nos interesa estarnos moviendo y tocando el video resulta ser más la circunstancia de poder decir nosotros estamos haciendo esta música que estamos ahí, si somos en efecto nosotros, es una cosa un poco paradójica pienso yo porque si bien pues Único trio se centra en lo musical y lo sonoro pues también sea pensado en lo visual hay un logo también que esta en la caratula de la primera producción hay una idea visual también desde lo escénico, el hecho de que se dejó atrás la tradición de entrar a un concierto vestidos de manera muy formal como sucedía hace unos años con mucha frecuencia con respecto a esas músicas tradicionales, entonces ha sido también cuestión de, digamos un poco descuidada, hay que decirlo pero también se ha pensado en ello, pero más allá de lo musical no ha sido muy productiva esa reflexión

#### 9. ¿Cómo los realizan?

Pues Único trio se focaliza en una postura económica frente a su propuesta pues hombre hay que ser recursivos, si se quiere mostrar un video ya sea para mostrar el trabajo en una convocatoria o en un festival o ponerlo en internet pues, simplemente hay que acceder a los recursos tecnológicos que hoy por hoy son mucho más fácil de conseguir, ya sea con la cámara de Oscar o con la de William, lo único que hacemos es ponerla en frente de nosotros y sentarnos a tocar, de eso se tratan los videos de Único trio, pero digamos en dimensiones técnicas ese ha sido el principio, claro hay una intención estética no se graba en cualquier lugar, siempre se piensa un poco en eso, bueno no se en que la luz sea favorable, pero un poco desde el empirismo y el sentido común más que del acceder a un conocimiento de un experto de una persona que nos colabore en ese rollo no, o por lo menos mientras yo he hecho parte de la agrupación no ha sucedido eso.

#### 10. ¿Cómo es la puesta en escena del grupo?

Pues bien en lo que respecta a la puesta en escena hay muchas posibilidades pero terminan siendo muy reducidas, por lo que respecta a la música y la forma como uno se sienta, en principio está el atril de eso se ha conversado en los ensayos que deberíamos tocar de memoria y que el atril se convierte en algo

estorboso desde la dimensión visual, pero aun así se utiliza cuando es necesario, lo que respecta al vestido también depende un poco del espacio al que se vaya a acceder, si bien hemos hecho parte de espacios de gala muy formales la intención es si bien ser acordes al espacio, no salir del estilo vanguardista si se quiere que la música propone, habitualmente optamos por vestirnos de una manera informal, que cada uno considere acertado, a veces se llega a unos acuerdos, no pongámonos jean o pongámonos pantalón negro, digamos no hay un uniforme, y como decía al comienzo el rollo de estar sentado ya tiene un impacto en lo visual, que si bien nosotros tratamos de nutrir la propuesta con una postura estética mas amplia ya sea del jazz del rock o se de la música contemporánea, lo visual termina siendo limitado porque el hecho de la exigencia técnica nos pone entre la espada y la pared porque estando sentado adquiere mas comodidad para desempeñarse técnicamente, y pues se deja de lado el hecho de pararse de estar desplazándose a través del escenario que son cosas que, si bien pueden llegar a ser más llamativas en lo escénico pueden también entorpecer un poco lo que significa la música de único trio.

11. ¿Cuáles son los requerimientos técnicos para la puesta en escena?

Claro también esto implica en lo escénico pero es estrictamente de ello, lo único que nosotros pedimos para tocar es una amplificación adecuada ya sea micrófonos de aire y tres sillitas no se trata de nada mas, se ha optado por instrumentos electroacústicas con el fin de quitar la piaña que puede entorpecer el contacto visual del público con el grupo.

12. ¿Cómo escogen el repertorio?

Se trata de que cada uno proponga lo que crea conveniente, quizás alguno tuvo en espacio en casa y decidió sentarse a con poner y dice, quiero montar esto con trio, hace el arreglo y lo montamos, no es algo del otro mundo, últimamente por lo menos en el tiempo en que yo he hecho parte de la agrupación se ha optado por montar composiciones propias que tienen de una u otra manera una mirada mas arriesgada en cara a lo que se venía haciendo antes con la anterior bandolista, también nutrir ese repertorio depende de la circunstancia del concierto o de los espacios a los que se quiera acceder, algunos de ellos tienen exigencias respecto a los repertorios deben ser presentados.

13. ¿En resumen, como ha sido su trayectoria en el aprendizaje de la bandola?

El primer encuentro con la bandola fue gracias al profesor Jairo Moya, con el conocí la música andina colombiana, cuestión que me fascinó, estude con el durante seis años. Luego decidí estudiar música en la UPN, en la facultad conocí al maestro Fabián Forero quien compartió conmigo una visión ambiciosa del rol del bandolista, hice parte la orquesta colombiana de bandolas, también de la orquesta típica de la Pedagógica, hoy por hoy estudio con el maestro Diego Saboya con quien sigo retro alimentando este proceso

14. ¿Cuál ha sido su experiencia en el formato de trio andino colombiano?

Con el profesor Jairo Moya tuve la oportunidad de ser parte del trio arpeggios, en esta agrupación nací como bandolista, fue una formación de seis años, todo lo que yo estudiaba era pensando en el repertorio de la agrupación, trabaje en Habemus trio, en Entelequia trio con quienes trabajamos con el maestro Fidel Alvares, en el 2013 empecé a ser parte de Único trio.

15. ¿Ha realizado trabajos discográficos con otras agrupaciones en el formato de trio?

Para grabar es la posibilidad de reconocer un proceso, he participado en grabaciones no formales y formales con diversas agrupaciones y formatos, aunque aún no he hecho una grabación que me haga sentir identificado como instrumentista.

16. ¿De qué manera ha influido la Universidad Pedagógica Nacional en su ejercicio como bandolista de Único trio?

Para Único trio supone un reto grandísimo pues el espacio en el cual mostramos lo que sabemos cómo músicos, la Universidad pedagógica a abierto en los que he podido enriquecer la visión de la bandola gracias a maestros como Fabián Forero y Diego Saboya, enriquecimiento que nutre la propuesta de Único trio, además Universidad fue el espacio en el que conocí digamos de forma oficial a Oscar y a William.

17. ¿Cuál es el rol de la bandola en el formato de trio andino colombiano?

La en el trio andino colombiano ha tenido muchas transformaciones junto a las transformaciones que el mismo formato ha tenido, la visión de los roles desempeñando en el formato se han ido configurando de acuerdo a lo que la música exige. La bandola pasa de ser un instrumento estrictamente melódico a ser un instrumento que funciona desde la óptica del contrapunto, los acordes, esto supuso un desarrollo en la técnica del instrumento, propuestas de bandola solista como la del maestro Fabián Forero nutren el rol de la bandola y consigo el formato.

18. ¿Cuál es el trabajo del cual usted devenga y cuál es la relación de este con su rol en Único trio?

Siendo uno estudiante como a muchos nos toca tener una solvencia económica pues difícil y uno a lo que accede es a los trabajos informales, claro algunos de los conciertos que realizamos son pagados; no todos, en ocasiones devengamos algo con logramos algún reconocimiento en los festivales y concursos, ninguno de nosotros depende económicamente de las actividades del trio porque por lo pronto no ha sido el objetivo, queremos hacer buena música y tener espacios para tocar.