

Procesos de creación

Creation processes



El maestro Elkin Pérez Álvarez con el *kin*, instrumento de su invención, 1985.

FOTO | ARCHIVO FAMILIA PÉREZ RUIZ

ELKIN PÉREZ ÁLVAREZ: UN TIPLE, UN CORAZÓN*

ELKIN PÉREZ ÁLVAREZ: A TIPLE, A HEART

Soledad Trujillo Vélez** y Carlos Arturo Correa Madrigal***

El artículo aborda la vida y obra de Elkin Pérez Álvarez como reflejo de los procesos de transformación de la música andina colombiana en los últimos treinta años del siglo XX. A partir de sus roles como formador de músicos, jurado de festivales e investigador, el trabajo concluye que su didáctica lúdica posibilitó la formación de generaciones de músicos en Medellín, quienes hoy se destacan en el ámbito musical andino colombiano.

Palabras clave: música, pedagogía, jurado, compositor, contexto, instrumentista.

O artigo aborda a vida e obra de Elkin Pérez Álvarez como reflexo dos processos de transformação da música andina colombiana nos últimos trinta anos do século XX. A partir de seu papel como formador de músicos, jurado em festivais e investigador, o trabalho conclui que sua didática lúdica possibilitou a formação de gerações de músicos em Medellín, que hoje se destacam no âmbito musical andino colombiano.

Palavras chave: música, pedagogia, jurado, compositor, contexto, instrumentista.

This article tackles Elkin Pérez Álvarez' life and work as reflect of the Colombian Andean music transformation process during the last 30 years of the 20th century. Analyzing his work as musicians teacher, contests judge and researcher, this study concludes that his ludic didactic made possible the formation of many musicians in Medellín who are important in today's Colombian Andean music environment.

Key words: music, pedagogy, judge, composer, context, instrumentalist.

* El presente artículo es resultado de la investigación "Lectura de contexto de la vida y obra del maestro Elkin Pérez Álvarez", Escuela Superior Tecnológica de Artes Débora Arango. Investigación concluida que inició en marzo de 2008 y terminó en agosto de 2009, realizada por el semillero Menvra Música, integrado por Soledad Trujillo Vélez, investigadora coordinadora; Carlos Arturo Correa Madrigal, coinvestigador; y Oscar David Mejía Mesa, auxiliar de investigación, ganadores de la distinción Proyecto Meritorio en los XI y XII Encuentros Nacionales de Semilleros de Investigación, 2008 y 2009. Participantes en la V Expociencias Puebla (México), 2009.

** Comunicadora social-periodista y Técnica y Tecnóloga en Música. Labora en la Corporación Cultural de Altavista y en la Corporación Educativa Combos, Medellín (Colombia). E-mail: soltrujillo@gmail.com

*** Técnico y Tecnólogo en Música, labora actualmente en Comfama, Medellín (Colombia). E-mail: catulo40@gmail.com

RESEÑA DE LA INVESTIGACIÓN

Lunes, 16 de julio de 2007, cuatro de la tarde. Por el sendero que conduce de la iglesia al cementerio, un lento cortejo fúnebre despide, mientras las campanas doblan a duelo, escribiendo notas en la distancia, al maestro Elkin Pérez Álvarez, quien por más de cincuenta años había cantado las alegrías y las tristezas de su Entrerriós natal. En el círculo de sus afectos, su muerte se rodea de leyenda. Cuenta su viuda Fabiola Ruiz: “[...] en el momento de salir de la Iglesia, algo me llamó la atención en el cielo”. Dice que vio cómo se empezaba a formar un arco iris, y a medida que se iban acercando al cementerio, éste crecía... “cuando lo metieron en la bóveda, el cielo estaba completamente iluminado” (Escuela Superior Tecnológica de Artes Débora Arango, 2009: 41).

Siete colores del arco iris como siete notas musicales, cantando la vida y la muerte de un hombre que fue partícipe y constructor en la evolución de la música andina colombiana, en la cual se leen las profundas y contradictorias transformaciones de la cultura y la sociedad de nuestro país en la segunda mitad del siglo XX, penetradas por conceptos de revolución en sus acepciones más extremas: desde las rupturas culturales norteamericana y europea del hipismo y el rock, hasta la entrada de las ideologías comunistas soviética y china irradiadas desde Cuba, pasando por la revolución sexual y juvenil y la liberación femenina.

Estos cambios sociales de gran envergadura tienen un impacto profundo y evidente en la transformación de los



Trío Instrumental Colombiano, 1980.
Elkin Pérez Álvarez, Jesús Zapata Builes y Jairo Mosquera.

imaginarios colectivos y, por ende, en las expresiones de la estética y el arte.

La música colombiana vivió las más grandes transformaciones durante el siglo XX. Las influencias de los poderosos medios de comunicación que trajeron consigo nuevos sonidos, nuevas formas melódicas y armónicas, nuevos lenguajes y nuevas técnicas desde distintas partes del mundo —especialmente de Norteamérica, México, Cuba y Argentina—, son notorias (Torres, 2009: s/p).

Haciendo un viaje retrospectivo por la vida y obra de Elkin Pérez Álvarez, el jurado de festivales, el pedagogo, el compositor, el instrumentista, el

aprendiz permanente y el ser humano, nos encontraremos con los procesos que han construido y definido la evolución de la música andina colombiana a partir de la segunda mitad del siglo XX.

EL CONTEXTO

Como vivencia profundamente enraizada en el imaginario de la identidad nacional, la música andina colombiana se ve enfrentada a una gran coyuntura de significados culturales que impulsan la decadencia de dos paradigmas: el bambuco como símbolo de *nación* y lo andino como síntesis de *país*. Los pocos aires andinos que lle-

gan al mercado de la música, son relegados definitivamente al escenario de los festivales especializados, para dejar de habitar el mundo cotidiano, ahora identificado desde el ámbito comercial de las músicas urbanas.

Las transformaciones socioculturales que devienen de los procesos comerciales de difusión de otras músicas nacionales y extranjeras en el país, generan un movimiento de “recuperación” de esa imaginada “identidad musical” que se considera perdida. La educación musical no formal y la fundación de grupos de investigación y proyección de las músicas tradicionales se constituyen en las armas fundamentales de una lucha anclada en la concepción de *folclore*.

Una constante entre los folklorólogos, a pesar de sus diferencias, es su concepción apocalíptica de la cultura popular frente a la modernización de la sociedad: se están acabando las tradiciones bajo la locomotora implacable del progreso, por eso hay que recogerlas, fotografiarlas, filmarlas y grabarlas. La cultura popular tradicional no es actual, es una “supervivencia” del pasado, una especie de fósil viviente que hay que proteger y exhibir en esos “zoológicos culturales” que son los festivales folklóricos, los museos y los centros de documentación (Miñana, 2000: 2).

En esta paradisíaca isla de la tradición que se encuentra al borde de la desaparición, se construye un complejo imaginario de relatos, documentos y acciones que terminan sustituyendo las músicas vivas de las regiones colombianas, por añoranzas encasilladas en cuestionables cánones de tradicionalidad, o en el caso andino, por una exploración ilustrada que legitima las expresiones musicales campesinas dentro del gran mundo

de la música entendida como lenguaje universal. Allí nacen los festivales, encuentros y concursos de músicas andinas colombianas que, a diferencia de los que se realizan en otras zonas del país, no pretenden conservar el folclore en su pureza original, sino propiciar su desarrollo creativo e innovador, a la luz de las prácticas musicales de corte académico.

EL JURADO DE FESTIVALES

En este contexto, se funda en Medellín la Escuela Popular de Arte (EPA) como alternativa de formación artística que recoge la dialéctica del “rescate”, pero a la vez de la “renovación” de la tradición popular. En el caso específico de las músicas andinas, surgen nuevas figuras y propuestas que interpelan la tradición e institucionalizan otra forma de cantar el espíritu andino de cara a las ciudades, pero sin perder de vista su origen campesino.

Como parte de esta nueva generación, Elkin Pérez Álvarez participa como instrumentista en algunas versiones del Festival Mono Núñez. Su calidad interpretativa hace que años más tarde sea llamado por los organizadores para actuar en calidad de jurado de selección de la región de Antioquia. Jurado también del Festival Antioquia le Canta a Colombia, Festival Hatoviejo Cotrafa, Festival del Pasillo, Festival del Bunde, Concurso Nacional de Bandas de El Retiro, Encuentro de Estudiantinas en Tuluá y Encuentro Nacional de Tiple, entre otros, su labor como jurado siempre va más allá de la fría calificación técnica de obras e intérpretes. Nunca deja de ser el *maestro* en el sentido literal del término. Uno de sus alum-

nos, el maestro Gustavo Díez Henao, hace la siguiente acotación:

Cumplió su labor con mucha eficiencia, profesionalismo y con mucha ética profesional. No era de los jurados que se limitaba a hacerle calificación sino que asumía su papel de una manera muy paternalista pero muy concreta y le decía a cada cual lo que se merecía y lo que necesitaba. A él no le bastaba calificar, él se reunía con los artistas y con los músicos y les decía: “Bueno esto pasó, esto es así, usted necesita esto y aquello”¹.

En la construcción de los nuevos referentes de valor de la música andina colombiana, muchos son los protagonistas. Elkin Pérez Álvarez, como jurado de festivales, encuentros y concursos de las músicas andinas colombianas es uno de ellos, testigo y a la vez gestor de esas transformaciones que hoy constituyen la historia reciente de nuestra sociedad y nuestra cultura en el ámbito de la tradición musical.

EL PEDAGOGO

Hay una segunda dimensión, posiblemente la más destacada, en el abanico de la acción de Elkin Pérez Álvarez: su labor como docente, como maestro, padre de varias generaciones de músicos jóvenes, quienes aprendieron de sus manos la pasión por el tiple, los bambucos, los pasillos, las danzas, los aires locales antioqueños y las músicas universales.

Este maestro que se forjó con los mentores de la más pura tradición empírica en su pueblo natal, pero también con los maestros de la academia de la Medellín de los años sesenta, le debe precisamente a esta

dualidad de su formación musical, la posibilidad de preguntarse por el “cómo se enseña” y “cómo se aprende” la música en el contexto de una cultura como la nuestra. Es la didáctica, la pedagogía, el encuentro del maestro con el aprendiz en el proceso de construcción de un saber como la música, que soporta profundas contradicciones a partir de su multiculturalidad, por lo que representa el mestizaje en nuestras regiones, además de la dialéctica que constituye la dinámica de la creación musical en el ámbito de las culturas dominantes, frente a las expresiones de las culturas tradicionales periféricas:

[...] más allá de los prejuicios raciales, los intentos por “blanquear” una tradición musical surgieron de la imposibilidad colonial de acceder a epistemes que no eran del todo europeas; las músicas “mestizas” [...] encarnaban una mezcla de saberes musicales europeos con otros indígenas o africanos, dando como resultado saberes que simplemente “no encajaban” bien dentro de los parámetros reconocidos como absolutos, objetivos y científicos” (Santamaría, 2007: 198).

En esta dialéctica encontrada de unas músicas mal llamadas *empíricas* y otras también mal llamadas *eruditas*, se ubica la pregunta principal por la pedagogía musical en culturas como la colombiana, en la cual conviven elementos, procesos, simbologías y dinámicas de orígenes diversos. El asunto del mestizaje tan “cacareado”, pero a la vez tan superficialmente abordado, es un componente fundamental en los procesos de transmisión de las músicas tradicionales, que entra en profunda contradicción con “la visión hegemónica y eurocentrista



Elkin Pérez Álvarez, 1989

desde la cual se ha escrito la historia de la música en Occidente y se ha ordenado jerárquicamente en América Latina la pluralidad sonora que nos rodea” (González cit. Ochoa, 2000: 1).

En medio de esta problemática, se ubica el maestro Elkin Pérez Álvarez, uno de los primeros formadores que se plantea la pregunta por el “cómo” para la educación musical, en el contexto de una ciudad latinoamericana que proviene de una tradición campesina y se enfrenta al bombardeo incontrolable de las músicas comerciales nacionales-no-locales y foráneas, en una dinámica que

[...] tiene que ver con la manera como históricamente se han

posicionado ciertos sectores de la academia frente a las músicas populares tradicionales. Esta relación evidencia unos rasgos culturales que merecen ser tenidos en cuenta por su importancia para la comprensión de los imaginarios en los que está inscrita nuestra forma de ver la enseñanza musical y su papel en la forma como comprendemos nuestra cultura. Los programas formativos que toman o han tomado como base las músicas populares y tradicionales, son cuestionados por representantes de la academia letrada del país, o por quienes ubicados en lugares de poder, comparten más o menos acríticamente dicha lógica, o se alinean con ella por razones diversas (Arenas, 2009: s/p).

Las instituciones de educación musical formal y no formal, instruyen para la música erudita, y el ejercicio de las músicas tradicionales se invisibiliza en manos de los “empíricos”.

Después de lo hecho por Morales Pino a principios de siglo, todo parecía indicar que el bambuco había alcanzado un mayor estatus al convertirse en una música de tradición escrita [...]. Sin embargo la práctica del bambuco y de otros géneros musicales andinos encontró una tremenda oposición dentro del entonces naciente mundo académico musical (Santamaría, 2007: 201).

Esta profunda división entre lo erudito y lo tradicional empieza a desdibujarse con la aparición de la industria fonográfica. Además, el acceso de los músicos de la tradición andina a la academia se mantiene gracias a su formación con profesores particulares, muchos de los cuales provienen de la educación académica universitaria. La pedagogía musical se convierte en una herramienta que “reconcilia” la tradición popular con los saberes académicos de la música occidental. En el marco de intervención del tema que nos ocupa, hay que anotar:

A lo largo de la segunda mitad del siglo XX, especialmente, la idea del conservatorio entendido como institución dedicada a la enseñanza, aprendizaje y transmisión de la música clásica europea –y en concreto la composición y la interpretación de la misma– fue perdiendo fuerza a favor de otras. Entre éstas se hallan enfoques no necesariamente interpretativos o compositivos y la presencia de otras músicas –no sólo estilos y tradiciones; también procesos de implantación, significatividad social [...]– junto a la “clásica”, vehiculada por la notación y autodotada de un aparato crítico. Se incluyen

ahí la música tradicional y la música popular, cuya presencia en los conservatorios ya es sinceramente defendida por unos o simplemente tolerada por otros en base a actitudes políticamente correctas, pero apareciendo aún como “lo otro” en el conjunto de su oferta educativa (Vilar, 2006: 1).

Se entiende entonces que son la industria fonográfica y la pedagogía, las que alimentan una nueva concepción desde la cual, investigadores y músicos jóvenes buscan en la dinámica de la renovación y la interlocución con las realidades vivas de la tradición y las herramientas de la lectoescritura musical, un nuevo impulso para las

músicas tradicionales. Este concepto tiene su auge en las grandes capitales andinas, Bogotá, Medellín y Cali, en donde aparecen personas dedicadas desde su quehacer pedagógico e investigativo al reconocimiento, el estudio, la lectoescritura y la difusión de las músicas tradicionales.

Elkin Pérez Álvarez es una de esas personas. La propuesta del *Método de tiple* (1996) y el método de bandola², sin antecedentes en la pedagogía musical colombiana, dan muestra de ese espíritu pionero que va más allá de la pregunta y propone alternativas de solución a problemas tan elementales como las técnicas de eje-

Elkin Pérez como jurado del Festival Mono Núñez, 1990

FOTO | ARCHIVO FAMILIA PÉREZ RUIZ



cución de dos instrumentos tradicionales colombianos. Tomando como punto de partida su propia práctica, alimentada por los ejercicios propios de los métodos para el aprendizaje de la guitarra clásica y popular, aplicados al instrumento con sus características particulares, establece una serie de codificaciones, estructuras formales, armónicas y melódicas, técnicas de digitación y modelos de interpretación de una manera sistemática y a la vez sencilla, que permite una fácil comprensión y acercamiento a la ejecución del instrumento.

Algo similar ocurre en relación con el método de rítmica, entonación y lectura que no pretende establecer un nuevo modelo para la enseñanza de la música, sino simplificar los conceptos teóricos de la lectoescritura musical occidental, para facilitar su aprendizaje en el contexto propio de nuestra cultura. Su familia siempre es el conejillo de indias para las experimentaciones pedagógicas que hace el maestro Elkin Pérez Álvarez. Los ejercicios los practica con ellos, y luego con sus estudiantes. Afirma en las clases lo siguiente: “Yo primero hago este ejercicio con mi señora que es sorda como una tapia. Si ella lo entendió ustedes también”.

La conquista de la música tradicional andina colombiana representa para el maestro Elkin Pérez Álvarez, una campaña incesante por la innovación en los métodos de enseñanza. Él descubre que la idiosincrasia latina y la escasa cultura musical de las nuevas generaciones son un obstáculo para el acceso a las herramientas académicas de la música; sabe, además, que los métodos tradicionales de la enseñanza de la lectoescritura musical no son coherentes con el entorno sonoro, pero sabe también que la pa-

sión y el sentimiento sumados al talento innato de los habitantes de una cultura tan musical como la nuestra, pueden superar estas barreras. El gusto de nuestra gente por el juego y la diversión lo lleva a plantearse la construcción de una serie de herramientas lúdicas, mediante las cuales sus estudiantes pueden acercarse a la comprensión y el dominio de la lectoescritura musical, la morfología, las técnicas instrumentales, el aprestamiento auditivo, la composición y la ejecución. La pasión por los juegos de cartas fue la base para crear la baraja rítmica y la baraja melódica, un conjunto de cartas similares al póquer, mediante las cuales, utilizando diversas técnicas de lectura, se reconocen figuras, notas y motivos que deben leerse en unos tempos determinados. Nuestra capacidad para retener melodías “pegajosas” lo llevó a crear una serie de secuencias melódico-rítmicas para facilitar el aprendizaje de las escalas mayores y menores y el dominio de las tonalidades. Sus métodos de rítmica, entonación y lectura están constituidos sobre una serie de juegos musicales que permiten una rápida apropiación de las competencias necesarias para una buena lectoescritura. La enseñanza del contrapunto está marcada por una reducción muy clara y legible a unas fórmulas numéricas que facilitan la comprensión de sus complejas técnicas. El Manual de sustitución armónica no es novedoso en los contenidos que se enfocan en la armonía tradicional, sino en la manera práctica y fácil de acceder a esos principios fundamentales sin los vericuetos y laberintos tan comunes en la enseñanza de la música académica.

La vocación del maestro Elkin Pérez Álvarez por la pedagogía es más que un ejercicio técnico o mecánico que

garantiza mejores resultados. Más allá de la concepción pragmática de su hacer, él es un ser humano de profundos valores espirituales, sociales y morales, que se resumen en una afirmación que realizara el 6 de junio de 2006 en el homenaje que la Escuela Superior Tecnológica de Artes Débora Arango le hizo como despedida: “Cuando yo recibo un grupo de alumnos, recibo también un grupo de amigos”.

EL COMPOSITOR

A partir de los años cincuenta, con el ingreso al interior del país de las músicas tropicales de Lucho Bermúdez y sus contemporáneos, se sugiere una renovación en los patrones armónicos y melódicos de composición de las músicas andinas colombianas por la influencia del jazz. Surgen maestros como León Cardona García, Jesús Zapata Builes, Luis Uribe Bueno y Elkin Pérez Álvarez, pioneros de una nueva generación de compositores que con la misma ideología de Lucho Bermúdez –“vestir de frac la música tradicional”– revisten de nuevas armonías las voces y melodías también renovadas de los bambucos, pasillos y danzas de las montañas colombianas. Así surge lo que se conoce como el movimiento de la *nueva canción andina colombiana* que penetra los festivales, concursos y encuentros en donde la innovación se convierte en requisito fundamental para la participación.

El concepto de *compositor* es relativamente nuevo en términos de las prácticas musicales tradicionales, más aún si se tiene en cuenta que en la idea del *folclore*, una de las características de lo tradicional es el anonimato de la autoría. Se da incluso el caso de obras musicales que son producto de la creación colectiva comu-



Oscar David Mejía, Félix Jaramillo y Fernando Mora apreciando el *kin*.

FOTO | SOLEDAD TRUJILLO VÉLEZ

nitaria, y no se pueden ubicar en el concepto de *propiedad individual*.

Durante todo el siglo XIX, las músicas tradicionales se enmarcan en los sistemas de transmisión por tradición oral, en oposición a las músicas académicas de la tradición escrita. Cuando a finales de la década de los ochenta se instaura desde las lirás y estudiantinas el señorío del bambuco como ícono de identidad musical nacional, que se nutre de las fuentes caucanas pero establece fórmulas nuevas para las estructuras de com-

posición que derivan de los patrones morfológicos del *lied* europeo y de los esquemas de modulación y armonización de las músicas académicas, se establecen unos parámetros “universales” que definirán la evolución de las expresiones andinas regionales hacia una creciente homogenización que terminará por invisibilizar muchas de las prácticas musicales locales, para establecer en la década del cuarenta del siglo XX, el paradigma bambuco-pasillo-danza como aires por excelencia de la expresión musi-

cal andina colombiana en el mundo de los festivales. Estos procesos de construcción de las identidades musicales nacionales, que en Europa alimentan el reconocimiento de lo propio de cara a lo universal en el ámbito de las músicas eruditas, significa al mismo tiempo la desaparición de muchas de las especies musicales que no quedan incluidas en el canon oficial de las músicas nacionales. La nacionalización de algunas expresiones musicales tanto en América como en Europa, viene en detrimento de la di-

versidad musical popular tradicional, estableciendo íconos de identidad que para el caso colombiano están referidos a un imaginario de nación que no corresponde a la pluralidad que nos caracteriza. Estas dinámicas de transformación de lo local en universal, terminan por desdibujar, además de la diversidad, muchas de las características esenciales de las prácticas musicales que frecuentemente hacen parte de estructuras simbólicas y culturales completamente distintas e incluso opuestas a la cultura oficial, como ocurre específicamente con el asunto de la autoría de los productos musicales.

En el contexto antioqueño, las músicas de tradición tienen las mismas características de creación colectiva y “empirismo”, pero a diferencia de otras regiones, una actitud excluyente hacia todo aquello que contradiga los principios del catolicismo y su moralidad puritana, estigmatiza las expresiones musicales más tradicionales, obligándolas a refugiarse en la clandestinidad. Hay que recordar que una de las características fundamentales de esta última es la catarsis que a través suyo se hace del malestar social que producen los abusos del poder, las condiciones de desigualdad y la represión corporal y sexual. Allí se entiende el origen de la lírica picaresca, tan común en las canciones tradicionales. En la dinámica de la construcción de identidad entre culturas dominantes y periféricas, las músicas nacionales oficiales sustituyen esta lírica *vulgar* por una textualidad literaria representada en poemas de amor que se elevan a la mujer y a la patria, imitando cánones de versificación, rima, léxico y expresiones figurativas tomadas del Romanticismo de finales del siglo XIX.



Estudiantina Lamat con los maestros Elkin Pérez. y León Cardona, 2006.

Estos procesos de “elitización” de las expresiones musicales tradicionales tienen un camino de regreso a través del cual, las culturas locales asimilan el modelo recreado y lo convierten en propio, llegando a la homogenización que pretenden los ideales de identidad nacional. El trío bambuco-pasillo-danza como referente de identidad de “la música colombiana” en los festivales, es un ejemplo claro. Empero, dichos procesos están sujetos a cambios profundos de paradigma después de los años setenta del siglo XX. Si penetramos en la evolución de las formas de composición y arreglística de los temas que han participado en distintos festivales desde los años cuarenta hasta hoy, una observación minuciosa nos

[...] permite ver los cambios en el sonido y la significación de lo que se ha rotulado como “música colombiana” [...] en la transformación que ha sufrido el paradigma de nación, que abandonó el imaginario decimonónico de la nación mestiza homogénea para acoger el nuevo discurso de la diversidad étnica y cultural (Santamaría, 2007: 1).

El maestro Elkin Pérez Álvarez representa un momento fundamental en la historia de estas transformaciones dentro de la óptica de la visión oficial. Aunque su acercamiento a la música a través de la convivencia pueblerina en Entrerriós se inscribe perfectamente en las prácticas musicales propias del modelo tradicional, con su llegada a Medellín y su formación con los maestros Rufino Duque, George Sakellariou, Eduardo Gaviria, León Cardona García, Carlos Vieco Ortíz, entre otros, se ubica dentro del panorama de occidentalización de las músicas tradicionales colombianas y su asimilación a los modelos oficiales identitarios. Es aquí donde se explica al maestro como compositor, como el músico de origen campesino fascinado a la vez con “ese pasado idealizado, embalsamado y consagrado por la autoridad del folclorista [donde] está la esencia de la identidad nacional” (Miñana, 2003: 5), y la expresión y las herramientas propias de las músicas académicas, y por eso está empeñado en “elevar la categoría” de la “humilde música del pueblo” al lenguaje de lo “universal”.



Elkin Pérez en el evento de despedida de la Escuela Superior Tecnológica de Artes Debora Arango, 2006.

Resulta interesante detenerse un momento en su obra, compuesta por alrededor de 150 temas originales, para decir que hay dos tendencias claramente definidas en sus composiciones: una más cercana al entorno social, al mundo de los amigos, su familia y su pueblo, que se caracterizan por la simplicidad melódica y armónica, y cuya intención es la de recrear los momentos especiales de la vida cotidiana; la otra hace parte del mundo de la enseñanza, los festivales y grupos artísticos a los que pertenece, y se caracteriza por su complejidad armónica, melódica y técnica. Esta concepción dual del músico que en el escenario cotidiano hace o interpreta músicas simples y para el espacio académico compone o ejecuta músicas más complejas y cercanas a la música erudita, sigue siendo vigente en la cultura urbana antioqueña de hoy, y es una evidencia tangible de un asunto sin resolución que tiene que ver con lo que identifica el espíritu musical de lo andino popular, en lo que tiene y no tiene de popular y de tradicional.

“La música de Elkin Pérez no tiene un sello que la defina frente a otros compositores”, afirma Félix Jaramillo Pineda (en entrevista sobre el Maestro realizada el 27 de julio de 2008 en Envigado, Antioquia), uno de sus aprendices más reconocidos en el ámbito de las músicas andinas colombianas. Y no tiene ese sello precisamente porque el maestro es un explorador, un experimentador constante, un pedagogo en búsqueda de mejores herramientas para hacer y enseñar la música. Prueba de ello es su obra *La Negra Meya*, dedicada a María Eugenia Yarce, escrita en ritmo de Pasillo en la forma A-B-A, tonalidad de Am, de mediana complejidad interpretativa que contrasta con la obra *Bachbuquiando*, en la cual retoma elementos del contrapunto de Bach, y compone un bambuco de gran complejidad armónica, melódica e interpretativa.

A diferencia de contemporáneos suyos como León Cardona García o Luis Uribe Bueno, quienes son esencialmente compositores, Elkin Pé-

rez Álvarez es un músico que compone para divertirse con sus amigos o para divertirse con sus aprendices. La composición para él se mueve entre los extremos del músico empírico que aprendió de niño los sabores del tiple, y el pedagogo académico que enamora a sus estudiantes de la mujer que él más ha amado en su vida: la música andina colombiana.

EL INSTRUMENTISTA

1981, Segundo Concurso de Intérpretes de la Canción Colombiana del Instituto Colombiano de Cultura, primer puesto. Trío Andino Colombiano, integrado por los maestros Jesús Zapata Builes en la bandola, León Cardona García en la guitarra y Elkin Pérez Álvarez en el tiple. Este premio es el último que el maestro recibe en la modalidad de instrumentista, y recoge toda su trayectoria como disciplinado estudiante del tiple y como inquisitivo investigador de sus posibilidades técnicas. Si hacemos una retrospectiva sobre la historia de este instrumento y su presencia en la constitución del imaginario musical de la nación colombiana, encontraremos algunos datos interesantes: se sabe, por ejemplo, que uno de los instrumentos musicales que hicieron parte en el siglo XIX y primera mitad del XX del acervo musical de los Llanos Orientales fue el guitarra, un instrumento emparentado con el tiple, bastante similar en su diseño, sonoridad y disposición de las cuerdas. Así mismo, el tiple hace parte de los repertorios tradicionales del Pacífico colombiano, desde el Chocó hasta Nariño, aunque hoy sólo sobrevive en la subregión caucana, en los conjuntos de currulao, junto al violín y la guitarra. Muchísimo hay que contar

de las montañas andinas en las que el tiple fue el instrumento maestro, muy anterior a la entrada de la guitarra y la bandola a principios del siglo XX, el cual se hace acompañar de chirimías, violines o flautas de caña en distintas regiones de los Andes colombianos y antioqueños a todo lo largo del siglo XIX.

La música del tiple está asociada con la música del pueblo y es protagonista clandestina en los convites y bailes bravos, y desde su humilde origen campesino asciende a los salones de las élites bogotanas de finales del siglo XIX, para encontrarse con sus aristocráticas compañeras de concierto: la bandola y la guitarra española. “En *Frutos de mi tierra*, la primera vez que el tiple es mencionado por su nombre, está en manos de ‘negros de la crema fina’, mientras la orquesta del Jockey Club de Medellín tiene ‘guitarras, bandolas y acompañadores’” (Puerta *et al.*, 1988: cap. 8).

En esos ires y venires por las salas de México, Venezuela, Cuba y Estados Unidos, el tiple se convierte en la representación viva de la sonoridad de nuestras músicas andinas, y de la presencia del campesino real en el imaginario idealizado de la identidad nacional.

La relación del Elkin Pérez con el tiple es más que la del ejecutante. En sus exploraciones, el maestro prueba la adición de un quinto orden de cuerdas al tiple tradicional, afinado en *la* para ampliar su registro. Él bautiza su invención con el nombre de *paisófono*. Luego construye “el kin”, instrumento de once cuerdas en cinco órdenes dobles más un sencillo, en el cual entremezcla la sonoridad de la guitarra y el tiple utilizando dos encordados: nailon y acero. En la actualidad, la

familia posee el kin, el paisófono se encuentra perdido.

Durante su paso por la EPA se le encomienda que participe en el Encuentro de Tiple de Mariquita (Tolima), y para ello dedica ocho horas diarias a su estudio; construye una serie de ejercicios melódico-rítmicos que años más tarde serán editados por la secretaría de educación y cultura del Municipio de Medellín como el *Método de tiple* (1996).

En los inicios de su vida musical, Elkin Pérez Álvarez da varios conciertos como guitarrista clásico en destacados teatros de Medellín. Además, hace parte, en calidad de instrumentista, de agrupaciones como Los Castellanos, Par Dúo, Trío Instrumental Colombiano, el Quinteto de Cuerdas Colombianas y varios grupos de cámara. Participa como guitarra solista en el II Congreso Eucarístico en Bogotá (1968), para recibir al papa Paulo VI. Es director de la Estudiantina de Fabricato y reconocido tiplista en festivales, encuentros y concursos, que lo hacen merecedor de condecoraciones como la Orden Daniel Uribe que otorga Cortiple.

EL HOMBRE

Su vida familiar no es diferente de su ejercicio como docente y pedagogo. Contrae matrimonio el 31 de diciembre de 1972 en la Parroquia de San Francisco en Quibdó (Chocó) con Fabiola Ruiz. De esta unión quedan cuatro hijos: Dary Luz, Jaime Alberto, María Fabiola y Kellym Rocío. Es un padre amoroso pero exigente. Quiere que sus hijos sean los mejores en el colegio y la universidad. Bastión moral para ellos, puesto que es un católico practicante. Va con regularidad a misa, conmemora

las fiestas religiosas, hace parte activa de los cursillos de cristiandad y de liderazgo cristiano. Cada Semana Santa regresa a su pueblo natal para asistir con devoción a las procesiones organizadas por la parroquia. Las festividades decembrinas en el hogar Pérez Ruiz son tradicionales: armar el pesebre de gran tamaño, rezar la novena, entregar los detalles navideños, la cena, y a dormir. Colecciona imágenes religiosas, estudia la Biblia, en síntesis, es espiritual en todos los aspectos de su vida.

EL VIAJERO

Sábado 14 de julio de 2007. Última jornada del Festival Hatoviejo Cotrafa. Durante la tarde el maestro Elkin Pérez Álvarez escucha a los finalistas del evento. Como todo niño goloso, degusta la picada tradicional que les llevan: “[...] está tan rica que si uno se ha de morir que se muera contento”.

Termina la jornada y sale rumbo a su casa para organizarse y regresar a la premiación. Se tiende sobre la cama, le pide a su señora la comida. Cuando ella llega con las viandas, él la mira largamente y cierra los ojos para siempre.

Esa noche, en la transmisión de la final del Festival Hatoviejo Cotrafa, se le rinde homenaje a quien por muchos años fuera el presentador oficial: Milton Erre, el cual había fallecido meses antes. Mientras el público espera el fallo del jurado, el maestro de ceremonias da la noticia: “Hace pocos instantes falleció el maestro Elkin Pérez Álvarez”.

CONCLUSIONES

Un maestro que dedicó su vida entera a la preservación, la difusión y

aprendizaje de la música tradicional andina colombiana; un hombre que fue jurado de festivales, encuentros y concursos; un investigador y, sobre todo, un formador de nuevos músic

cos. Un esposo y padre amoroso, un amigo de corazón que el sábado 9 de mayo de 1942, abrió por primera vez sus ojos en Entrerriós, un pequeño pueblo del occidente antioqueño,

conocido como la Suiza colombiana, para caminar con nosotros por sesenta y cinco años de la mano del tiple y de la música de los Andes colombianos.



NOTA

¹ Entrevista a Gustavo Díez Henao por Soledad Trujillo Vélez, Envigado, julio 30 de 2008.

² El método de Bandola, el método de Rítmica, entonación y lectura, el manual de sustitución armónica y la síntesis de contrapunto a dos voces, no

fueron publicados. Se toman como referencia en la investigación y en el artículo, porque fueron los elementos de enseñanza-aprendizaje que utilizó el Maestro Elkin Pérez Álvarez en la Escuela Popular de Arte (EPA) y en la Escuela Superior Tecnológica de Artes Débora Arango.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARENAS, Eliécer, 2009, “Elementos para el abordaje de las músicas tradicionales y populares desde las necesidades del músico práctico y sus contextos”, en: *A Contratiempo. Revista de Música en la Cultura*, No. 13, disponible en: <<http://www.revistacontratiempo.com/?ediciones/revista-13/articulos/elementos-para-el-abordaje-de-las-musicas-tradicionales-y-populares-desde-las-necesidades-del-musico-p.html>>.
- ESCUELA Superior Tecnológica de Artes Débora Arango, 2009, “Lectura de contexto de la vida y obra del maestro Elkin Pérez Álvarez”, informe de investigación, Envigado, Colombia.
- MIÑANA, Carlos, 2000, “Entre el folkllore y la etnomusicología. 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia”, en: *A Contratiempo. Revista de Música en la Cultura*, No. 11, Bogotá, pp. 36-49, disponible en: <www.humanas.unal.edu.co/colantropos>.
- _____, 2003, “Escuela modernizadora, escuela folclorizadora. Sobre usos y desusos de fiestas en la escuela”, en: memorias III Encuentro para la Promoción y Difusión del Patrimonio Folclórico de los Países Andinos, Granada (España), octubre 2002, pp. 368-386, disponible en: <www.humanas.unal.edu.co/red/index.php/download_file/view/91/>.
- OCHOA, Ana, 2000, “El sentido de los estudios de las músicas populares en Colombia”, actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, Bogotá, disponible en: <<http://www.hist.puc.cl/iaspm/pdf/Ochoa.pdf>>.
- PÉREZ, Elkin, 1996, *Método de tiple. Acompañamiento-melódico-solista*, Medellín, Secretaría de Educación y Cultura.
- PUERTA, David *et al.*, 1988, *Los caminos del tiple*, Bogotá, AMP Damel, disponible en: <<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/musica/tiple/indice.htm>>.
- SANTAMARÍA, Carolina, 2006, “La ‘nueva música colombiana’: la redefinición de lo nacional bajo las lógicas de la *world music*”, en: actas del VII Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, La Habana, disponible en: <<http://www.hist.puc.cl/iaspm/lahabana/articulosPDF/CarolinaSantamaria.pdf>>.
- _____, 2007, “El bambuco y los saberes mestizos: academia y colonialidad del poder en los estudios musicales latinoamericanos”, en: Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (comps.), *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Bogotá, Universidad Central-Iesco/Pontificia Universidad Javeriana-Instituto Pensar/Siglo del Hombre.
- TORRES, John, 2009, “La música andina colombiana en los últimos 30 años”, en: Tiplenuevo.blogspot, disponible en: <<http://tiplenuevo.blogspot.com/2009/04/la-musica-andina-colombiana-en-los.html>>.
- VILAR, Josep, 2006, “La música tradicional en la educación superior; situaciones actuales, posibilidades y retos de futuro de una vía formativa necesaria”, en: *Revista Electrónica de Leeme*, No. 17, junio, disponible en: <<http://musica.rediris.es/leeme/revista/vilarjm06.pdf>>.