

FESTIVAL CONTRAPUNTO - Bogotá - 10 al 15 de junio de 2019

PONENCIA PRESENTADA EL JUEVES 13 DE JUNIO - Mesa: “Lo rural y lo urbano”

**De lo rural y de lo urbano:  
Movimientos, miradas y transformaciones musicales en Colombia  
El caso de Nueva Cultura**

Jorge Enrique Sossa Santos<sup>1</sup>

He sido invitado a este evento académico para participar en reflexiones sobre la influencia de las músicas rurales en la escena urbana nacional, su circulación y su inclusión en los procesos de formación académica. La ponencia analítica que presento a consideración intenta ser un trazado reflexivo y conceptual a partir de las experiencias vitales de Nueva Cultura como proyecto cultural y artístico. Lo situaré en trayectos que marcan recorridos en ámbitos diversos en un horizonte temporal que inicia en 1976 y que se mantiene vigente teniendo en cuenta los sentires, tensiones, deseos y búsquedas de quienes han sido sus protagonistas.

**Una aproximación histórica**

Corría el año 1976. Aunque un poco tardía, aún se sentía la influencia de *Mayo del 68* y se vivían con intensidad las resonancias de la revolución cubana. Eran frescas las huellas del golpe de Estado que, en septiembre de 1973, con la anuencia y apoyo directo de Estados Unidos, asestó Augusto Pinochet a la democracia chilena, en cabeza de Salvador Allende. Se incubaban las dictaduras militares en Argentina y Uruguay; de allí el sentimiento antiimperialista reflejado en el seno del Movimiento Estudiantil. Era este un movimiento influenciado por las tendencias políticas de izquierda que predominaban en la época. De un lado, las fuerzas que seguían las directrices del Partido Comunista Colombiano y su expresión juvenil la JUCO, que adherían a la

---

<sup>1</sup> Jorge Sossa es docente e investigador, director de la Escuela Musical Nueva Cultura. Participa en esta mesa de ponencias con Zully Murillo (compositora y cantante) y con Urián Sarmiento (músico e investigador, fundador de la Corporación Cultural Sonidos Enraizados).

entonces Unión Soviética y su política. Del otro, las tendencias que tenían en León Trotski su guía y se agrupaban en el movimiento llamado La Cuarta Internacional: los trostkistas. Una tercera línea era la que defendía y apoyaba el movimiento derivado de la Revolución China de 1949 y reivindicaba el aporte de Mao Tse Tung (o Mao Zedong). Entonces, tres grandes líneas con sus múltiples facciones mostraban la dinámica de los estudiantes de diversas universidades, que no querían ser actores pasivos ante un estado de cosas políticas y sociales que preocupaba, que inquietaba. En ese contexto, nace Nueva Cultura.

No entraré en los detalles de su configuración, que se consolida entre abril y julio de 1976. Eso será parte de un trabajo que tendremos que hacer, por la importancia que tiene para la historia de las músicas populares y tradicionales del país. Debo decir, sí, que Nueva Cultura, como grupo, asumió valorar el papel que el campesinado debería tener en los movimientos sociales y en las luchas por la reivindicación de la tierra y por su cultura; es decir, nos inscribimos en los aportes de la Revolución China, incorporando al movimiento campesino en sus búsquedas por romper con un feudalismo secular que los oprimía de maneras inhumanas y profundamente injustas. Valorábamos a la ANUC (Asociación Nacional de Usuarios Campesinos) y apoyábamos sus movilizaciones y luchas. También considerábamos que la canción protesta —que era nuestra bandera y posibilidad de expresión— debería tener un sello nacional, es decir pensábamos que deberíamos cantar nuestras consignas desde los géneros musicales colombianos que conocíamos de contera, quizá por referencias familiares y sociales de algunos de quienes integrábamos ese primer contingente.

Comenzamos entonces a cantar bambucos, torbellinos, guabinas —las que conocíamos— con letras de denuncia y de protesta que, como panfletos, nos identificaban. Interpretábamos algunas canciones de compañeros que, con intuición y gusto musical, componían canciones asumidas como revolucionarias. Era la época del gobierno de Alfonso López Michelsen (1974-1978), recién terminado el contubernio eufemísticamente llamado Frente Nacional y preludio de lo que fue el tristemente célebre Estatuto de Seguridad de Julio César Turbay Ayala (Presidente de Colombia entre 1978-1982), el mismo que sin rubor dijo: “hay que reducir la corrupción a sus justas proporciones”.

Pero volvamos a las inquietudes que nos movilizaban. A finales de 1976, se realizó en Cali, convocado por el Movimiento Cultural Máximo Gorki, el Primer Encuentro Nacional de Música Revolucionaria. Un espacio muy importante por cuanto convocó a las diferentes tendencias políticas de las que hablé al comienzo. Ya en el terreno del arte y desde posturas —hay que decirlo— llenas de dogmatismos, muchos grupos y artistas se expresaron en foros y conciertos encuadrados en claras orientaciones de izquierda, pero sin ocultar o soslayar las profundas diferencias que los separaban. Paradojicamente, al unísono, todos decían (o decíamos) luchar contra el Sistema, pero las críticas acerbas entre líneas y tendencias políticas eran, quizá, más agudas y vehementes.

En el mencionado Encuentro, Nueva Cultura defendía el papel y aporte del campesinado en lo que se asumía como cultura nacional, “Una cultura nacional científica y de masas”, consigna que se tomaba prestada de la Revolución China y que no se sabía muy bien cómo aplicarla a nuestra realidad de entonces. Otras tendencias consideraban esa postura como semifeudal y atrasada. Aupaban a la vanguardia obrera que sería la llamada a liderar la revolución. Unos con Lenin, otros con Trotski. Nosotros, como ya lo dije, pensábamos en el movimiento campesino como una fuente imprescindible, pero, lo sabíamos, poco conocíamos de las expresiones campesinas de nuestro país. Muy pronto, cuando varios compañeros que integraban el núcleo inicial del grupo Nueva Cultura tomaron la decisión de dedicarse a sus profesiones —y abandonaron el barco de la aventura musical en la que ya estábamos sumergidos—, los que perseveramos en esa época y aún hoy (Mayté Ropaín, Néstor Lambuley y yo) decidimos asumir la soñadora y deseante tarea de ir a las regiones a buscar, apropiar y aprehender las músicas campesinas que pronto, con la orientación y guía de Samuel Bedoya Sánchez, comenzamos a llamar músicas de base campesina, o músicas regionales.

En ese momento nos acompañaban otros compañeros y compañeras que nutrieron esta orientación, entre ellos Alberto y Leonor Aljure, María Murcia, Armando Hernández, Jorge González, Roberto Obando, Darío Botero y Ricardo Lambuley. Para entonces ya habíamos adoptado —iniciando los años 80— el nombre de *Grupo de Canciones Populares Nueva Cultura*. En 1981 fundamos, con el liderazgo de Mayté Ropaín, la Fundación Nueva Cultura, que

obtuvo su reconocimiento jurídico en mayo de 1982, apenas a seis años de la configuración del grupo.

Tomamos distancia muy rápidamente de las posturas folclorológicas y rompimos con la idea de lo autóctono, lo típico, en últimas con la concepción de lo tradicional como algo inmutable y considerado intocable por posturas puristas que veíamos como una amenaza para la dinamización y movilidad de músicas con un arraigo tradicional y con una fuerza que animaba e impelía a la construcción del futuro. No estábamos solos; nos era preciso compartir con compañeros que, desde otras disciplinas y prácticas, tenían propósitos compartidos. Con el grupo Nuevo Taller Teatral de la Universidad Distrital, que dirigía el maestro Paco Barrero, y el grupo de Danzas Kari Chipur, que dirigía el maestro José Durán, conformábamos la Brigada Nueva Cultura. Todos, en equipo, y con otros compañeros con los que coincidimos, constituimos el Centro de Estudios e Investigación del Folclor CEIF, que realizó el programa radial semanal *Raíces y horizontes de la cultura popular en Colombia* que se emitió durante casi dos años (1978-1980) por la cadena básica de Todelar a nivel nacional los domingos en la mañana. El programa era radioteatralizado y contenía música en vivo. Un interesante antecedente de divulgación que mostraba todo lo que sobre las culturas populares y tradicionales pensábamos en su momento. “Por la defensa y desarrollo de los verdaderos valores culturales de nuestro pueblo” rezaba su eslogan. Quizá por eso hicimos nuestra en un conocido afiche de 1982 la frase de Igor Stravinsky: “Una tradición verdadera no es el testimonio de un pasado transcurrido: es una fuerza viviente que anima e informa el presente”, epígrafe del estudio “La música en Cuba”, de Alejo Carpentier (1946).

### **Una intención, un propósito se planteaba**

En un artículo que escribí en 1985, hace ya casi 35 años, decía:

Proponemos entonces una entrada metodológica nueva para el estudio de las músicas regionales de base campesina, sin desconocer el complejo espacio sonoro de nuestro país que nos permite, como ha sido costumbre, descartar de un cuadro supuestamente “nacional” a ciertos tipos de música tan válidos como otros, por su capacidad de circulación y representatividad de grupos humanos. Así se evidencia cómo la categoría de “música colombiana” ha sido poco fructífera desde el momento en que no es

posible reducir a una tipología única la enorme complejidad de músicas tales como las regionales, campesinas urbanas de asentamiento campesino, urbanas comerciales que se encuentran en circulación e interrelación continua en grados diversos (Sossa, 1989, p. 53).

Nótese cómo, desde entonces, ya se vislumbraba la necesidad de proponer nuevas categorías para pensar la diversidad de las músicas que ya asumíamos con todas sus consecuencias. Habíamos grabado los LP *Nuestra cosecha* (1980) y *¡Adelante, Torbellino!* (1983) y estábamos preparando *Una propuesta* (1986).

Inquietos por buscar interlocutores en otras latitudes, nos vinculamos a los Talleres Latinoamericanos de Música Popular, TLAMP. Asistimos en 1984 al Segundo Taller realizado en Rosario, Argentina (Alejandro Mantilla, Néstor Lambuley, Efraín Franco, Carlos Rojas, Gloria Millán). Asistieron jóvenes argentinos y uruguayos marcados por la mordaza que como generación habían vivido luego de sus respectivas dictaduras. Nos influenciaron de su ímpetu y deseo de hablar desaforadamente y de hacer de sus músicas vehículos de expresión ante el oprobio que habían vivido. Quizá por eso, y de manera osada pero significativa para el momento histórico que vivíamos en Colombia, realizamos en 1988 el Quinto Taller Latinoamericano de Música Popular en la ciudad de Bogotá, con mi coordinación y con la participación activa de Nueva Cultura. Fue sin duda un hito que marcó el derrotero de muchos artistas y proyectos musicales. En otro lugar habrá que recordar las implicaciones de este evento multitudinario.

### **La iniciación de los procesos formativos musicales**

Desde 1983 ingresé a ser docente a la Academia Luis Antonio Calvo (ALAC) junto con Samuel Bedoya; allí nos encontramos con Alejandro Mantilla y Carlos Rojas, y muy pronto configuramos el equipo docente del Plan Experimental (Estudios en músicas caribe-hispanoamericanas) que muy pronto devino en Plan Piloto estudios en Músicas caribeiberoamericanas, proyecto que fue la base de lo que se constituyó en el Programa de Artes Musicales de la Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB), creada por un convenio interinstitucional del Instituto Distrital de Cultura y Turismo y la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. El Programa subsiste hoy en día, pero despojado de la simiente que le dio origen. Este debate será necesario, pero en otro contexto.

Para entonces (década de los 80) había cesado la horrible noche del gobierno de Julio César Turbay, dejando una estela de represión y muy fortalecidos movimientos revolucionarios como el M-19. Llegaba Belisario Betancur, amigo de los sindicatos y de la izquierda, dispuesto, como fue evidente, a construir un proceso de paz; aunque fracasó, sentó las bases de lo que hoy es un anhelo de muchos, a pesar de las voces que nos recuerdan los *pájaros* de la década de los 50 o las Convivir que mutaron en las tristemente célebres AUC y todo lo que de dolor, desarraigo y muerte generaron para este país, incluso para el país musical. ¿O no recordamos la masacre de Ovejas (Sucre) y de tantos lugares donde, a pesar del genocidio, los músicos se siguieron expresando a través de fiestas, parrandas, y festivales?

### **Señales y marcas de lo campesino**

Visto así, desde lo musical, lo campesino —valga decir lo rural— es profundamente político. Los cambios y transformaciones que se han dado hasta llegar a lo que hoy es dado en llamar *nuevas músicas colombianas* no puede olvidar la mirada histórica y política a quienes hemos contribuido a esa construcción. Y, fíjense, teniendo siempre como soporte y semilla las músicas de base campesina o músicas regionales.

Debemos hablar de varias propuestas musicales que junto con Nueva Cultura asumieron una apuesta por lo campesino.

*Los Carrangueros de Ráquira* en la primera etapa de Jorge Velosa Ruiz, el carranguero mayor y maestro de maestros de la música que él ayudó a consolidar como género de las músicas campesinas de la Colombia de hoy. Sin duda, la estética que inauguró Velosa partió en dos el devenir de las músicas campesinas. Con él surgieron nuevas miradas, nuevos referentes poéticos que recogieron la riqueza del hablar en copla, de versificar aludiendo a la afirmación de la vida y generando, en cascada, la profusión de músicas de carranga, ya en la rumba, ya en el merengue; una música que se difundió lo largo de todo el país, una manera de sonar campesina; ya no asumida vergonzantemente o como piezas exóticas para vestir ferias turísticas.

Otro trabajo a resaltar, cabalgando entre lo campesino y lo indígena, fue el realizado por *Chimizapagua*. El mundo de las flautas, los mates y las tamboras. La presencia de los campesinos del Cauca profundo; nuevas maneras de sonar. Era imprescindible dejarse impregnar por la cosmogonía de lo campesino.

No de otra manera hubiera sido posible que *Nueva Cultura* hubiera hecho sus guabinas y sus rajaleñas que irrumpieron, con fuerza inusitada, en un momento donde las músicas campesinas aparecían como exóticas y extrañas en las grandes ciudades; y no hubiera sido posible sin contar con doña Delfina Nova, los hermanos Caballero en Santander, y sin tener en cuenta a Ulises Charry o a Misael Dussán en el Huila. No de otra manera, es decir, sin afirmarse en sus raíces campesinas, Velosa hubiera inventado *La cucharita*, *Julia Julia* o *La Pirinola*; y tampoco lo hubiera sido si Omar Flórez y Raúl Cáceres y su cohorte no hubieran bebido de la fuente que les brindó don José Hidrobo; sin ello no podrían haber hecho sonar sus flautas ni repicar sus tamboras con la fuerza que lograron. Y, entre tanto, se cocinaban otros proyectos de hondo significado cultural y artístico hoy vigentes. Hablo de *Chicha y Guarapo* de Omar Romero y de *Cimarrón* de Carlos Rojas, y los trabajos de investigación de Carlos Miñana, quien intervino con profundidad y agudeza en este Seminario.

Los trabajos tuvieron un punto de reconocimiento en las llamadas *Noches de Colombia* que convocaba Colcultura y que transmitía en directo por televisión. Participaban cultores campesinos que venían a la gran ciudad desde apartadas regiones del país. Se movían con fuerza las músicas regionales; lejos estaban las redundancias y estandarizaciones a las que hoy asistimos y no estoy haciendo una oda a “todo tiempo pasado fue mejor”. No. Los cambios son ineluctables. La pregunta es desde qué posturas éticas, estéticas y políticas se prohijan esos cambios. ¿Dónde están las articulaciones entre Estado, mercado y comunidad que posibiliten una búsqueda creativa sin las demandas e imposiciones de lo que hoy, confusa y opacamente, se llama la *economía naranja*?

No obstante, las pinceladas de auge y ebullición que de manera muy sintética he contado, no debemos olvidar que Colombia estaba bajo la égida de la Constitución de 1986. Se promulgaba la “ficción de la música nacional” que pretendía identificar la totalidad de una nación a expensas

de la diversidad regional, desplazando músicas de significación local. Esto era una expresión del proyecto político de *La Regeneración* con los lineamientos de Rafael Nuñez, el liberal que mutó en reaccionario y conservador. Veamos los rasgos que lo caracterizaban:

[U]na fuerte centralización del poder político; la conformación de un aparato profesional estable para la custodia de la paz y la represión; la redistribución de la propiedad de las tierras cultivables en una clase unificada por encima de los intereses regionales; el control central del comercio de exportación de materias primas y la entrega de la educación a la Iglesia Católica. Todo ello apuntaba a la conformación artificiosa de una supuesta cultura unitaria (la “vigorosa generalidad” que sirviera de vehículo integrador a una nación hipotética, la nación colombiana (Tirado, 1982, citado por Bedoya y Caicedo, 1986, p. 3).

¿Acaso hoy no se sienten vientos de una nueva Regeneración en desmedro de los avances democratizadores logrados con la Constitución de 1991?

Desde la impronta de *La Regeneración* que nos gobernó durante más de un siglo y dejó su profunda y nociva huella y, aún en la década de 1980, se veía al campesino exaltado como estereotipo y se valoraba su música aislada como pintoresca y “pura”, digna de observar a la distancia. Se consideraba el bambuco el “alma de la patria”. Se reconocía el papel de uno y otro, campesino y bambuco, en la gesta de Independencia. Por eso era necesario, para varios de nosotros, contrarrestar los estereotipos nacionales basados en la problemática categoría de *identidad*. Recordemos que a los países se les reducía “a uno o dos modelos de nación”: A Brasil con el samba; a Venezuela con el joropo; a Colombia con el bambuco y la cumbia; a Panamá con la tamborera; a Dominicana con el merengue; a Cuba con el son y la guaracha; a México con el huapango y el corrido; a Ecuador con el pasillo; a Argentina con el tango y la milonga. En fin (Ramon y Rivera, 1977, citado por Bedoya y Caicedo, 1986, p. 4).

Hoy, en el siglo XXI, Colombia sigue siendo un país de regiones que conservan vigentes sus señales culturales que de alguna manera los caracterizan. Ello contrasta con la pretensión identitaria de una Nación única y uniforme.

Para volver a enfatizar el tema que nos ocupa, entender las transformaciones entre lo rural y lo urbano requiere serios trabajos de investigación histórica y una pesquisa de memoria que intente dar cuenta de lo que, ante los reflectores, las alfombras rojas y las veleidades del mercado, parece esfumarse. Por ejemplo, es necesario recuperar críticamente —para revitalizar acciones públicas de importante significado— lo que desde 1993 constituyó el Plan Nacional de Música para la Convivencia, del Ministerio de Cultura.

Será decisivo mostrar cómo se ha dado la proliferación de escuelas municipales de música; también señalar cómo la Fundación Nueva Cultura y otras tantas entidades culturales del país nos vinculamos de manera activa a la dinamización de procesos culturales y educativos musicales que generó el Plan. ¿Cuántos niños y jóvenes se han transformado y han transformado sus entornos bebiendo, justamente, de la fuentes de las músicas campesinas de sus regiones? ¿Acaso el gobierno de turno se ha percatado de ello? ¿El cacareo monotemático de la Economía Naranja (con Maluma y J. Balbin a la cabeza) será que tiene en cuenta el trabajo con las músicas de base campesina? ¿O acaso lo urbano es solo la estridencia y cacofonía de ritmos y textos distantes de lo poético, distantes de las transformaciones creativas que niños y jóvenes de las ciudades hacen partiendo de las fuentes musicales tradicionales?

Lo digo también porque, a nivel distrital, se han dado en Bogotá movimientos importantes en el trabajo musical con niños y jóvenes. La creación en 2013 de los CLAN (hoy llamados CREA, como si el cambio de nombre refundara el sentido de los proyectos culturales), inaugura una política de apropiación comunitaria que es preciso observar por su impacto y potencialidades. No puedo dejar de nombrar aquí trabajos como los que a nivel regional hace la Red de Escuelas de Música Tradicional de Cundinamarca, o como los que se han dado durante años en Antioquia Vive la Música y, dicho sea de paso, los movimientos asociativos de Escuela de Música que el Plan Nacional de Música para la Convivencia ha generado. Atender estas transformaciones se hace imprescindible.

Por todo, lo urbano emerge como expresión de las transformaciones y cambios de la sociedad colombiana. La música no es una rueda suelta. Las regiones se expresan con contundencia. Los festivales de música tradicional dan cuenta de esos cambios. NO es gratuita la discusión que cada

vez más se matiza entre las expresiones convencionalmente llamadas tradicionales y las consideradas como nuevas músicas. En los festivales, forzados por la fuerza del cambio, se asumen nuevas categorías: se habla de nuevas tendencias o ensambles. En el otro polo, se abren espacios para las músicas criollas o campesinas. Y cada vez con menor presencia, o quizá igual ante la profusión de las otras manifestaciones, se expresan aquellas propuestas que hablan desde lo convencional y desde el statu quo. En fin, un abigarrado mosaico de manifestaciones musicales orquestadas desde el Mercado, el Estado o la Comunidad, este último el lugar que hoy sentimos es el nicho de Nueva Cultura.

### **¿Fusiones o confusiones?**

Entender entonces el tránsito de lo rural a lo urbano se vuelve crucial hoy, cuando se recurre a la denominación manida y reiterada de las fusiones. Todo es fusión. Cualquier acorde o cadencia que se toma prestada sin el rigor necesario es considerado, de manera ligera y superficial, como fusión. ¿O confusión? Invito por eso a un debate sobre qué hace que una música de base campesina devenga en urbana. ¿La simple inclusión de instrumentos electrónicos? ¿El uso de nuevos formatos? ¿La intromisión de nuevas propuestas armónicas? ¿El abandono de la función social de la poética de los cantos populares y tradicionales para ingresar en el mundo de las redundancias y las repeticiones sin límite?

Quizá conceptos como *regionalización dinámica*, *substrato tradicional*, *Koiné*, o *interfluencia* —planteados por Samuel Bedoya Sánchez en la década de los 80— ayuden a explicarlo. Quizá tampoco sea arcaico remirar los textos “De los medios a las mediaciones” de Jesús Martín-Barbero (1987) o “Culturas híbridas” de Néstor García Canclini (1990), o volver a las mediaciones entre investigación y movilización de músicas populares que propusiera Ana María Ochoa (ya comenzando este milenio). En fin, retomar explicaciones desde la simbiosis sonora y aún otras aproximaciones, como la del *músico práctico*, más recientemente planteadas por el investigador Eliécer Arenas.

La mirada renovadora de la *regionalización dinámica* que propuso Samuel Bedoya y que aportó a trascender la concepción mecánica de ligar cuatro rígidas regiones: Costa Atlántica, Costa

Pacífica, Andes y Llanos. Era preciso entrar en la dinámica histórica del país superando igualmente la esquemática aproximación a la llamada música colombiana. Samuel Bedoya afirma:

Si hemos de pensar una regionalización del país como sustento a los enclaves de la producción musical “de base”, tendríamos que encarar un complejo sistema, donde **varias** conformaciones se superponen y estructuran una compleja **red de substratos** que conservan “algo”, otros en los que **lo tradicional se re-combina**, pierde o gana, genera nuevas formas, etc. y, finalmente **una compleja macro-red, abierta, conformada por los medios de comunicación**, en su doble dimensión interna, (la red interior), y externa, (la conexión internacional, de múltiples posibilidades de penetración de todo el espacio de la información sonora-formal) (Bedoya, 1990, p.15, subrayado del autor).

Quiere decir que las músicas no están aisladas ni son estáticas, se interfluencian. Tanto más hoy, cuando el hiperdesarrollo de la tecnología y las redes sociales —que Samuel no alcanzó a conocer porque falleció prematuramente en 1994— posibilitan vía plataformas digitales la movilidad intensa y contrastante de músicas de diferente carácter.

En la época en la que Samuel hablaba de la regionalización dinámica (finales de los 80), consideraba que existían fuertes solidaridades vigentes, por ejemplo entre la chipola llanera y el torbellino andino; solidaridades extinguidas (colapsadas) entre la contradanza del siglo XIX y el chotís antioqueño; solidaridades fuertemente mediadas entre ciertas formas vallenatas y algunos golpes llaneros.

Para el caso rural-urbano que hoy nos ocupa, esta movilidad permite ser entendida desde el concepto KOINÉ. Tomemos como ejemplo las músicas del bambuco y de la cumbia —o las cumbias, como recientemente lo planteara el investigador Juan Sebastian Ochoa—.

Veamos: el bambuco es hablado por habitantes de 13 departamentos de la zona andina colombiana. En ese sentido se convierte en lengua franca o *koiné* para ese vasto territorio. No obstante, en diversas localidades, además del koiné bambuco, se hablan otras lenguas musicales, como el rajaleña en los valles interandinos; o la guabina y el torbellino en la montaña

santandereana; o las redovas y chotises en la zona de difusión antioqueña. Cada subregión habla sus músicas, pero todos hablan el bambuco, que se constiuye así en lengua franca.

Lo mismo sucede con la cumbia, lengua musical que se habla en el núcleo musical subregional Gran Sistema Sabanero-Costero, según la clasificación del investigador Samuel Bedoya a quien venimos citando con insistencia (2008, p.86). Quiere decir que en toda esa extensa región todos hablan cumbia, pero en partes de ella algunos hablan porro y fandango —como sucede en las sabanas de Córdoba—, otros hablan vallenato, como en el Valle de Upar y en La Guajira, pero todos hablan cumbia en sus diferentes variantes regionales y en sus expresiones de base campesina de los pitos y tambores o en sus manifestaciones urbanas de las orquestas y agrupaciones con formatos *big band*, como es el caso de las orquestas de Ramón Ropaín, Edmundo Arias, Clímaco Sarmiento, Pedro Laza, Pacho Galán, Lucho Bermúdez y, más recientemente, Juancho Torres.

Estos conceptos fueron recogidos en un texto publicado por la Fundación Nueva Cultura en 2008 *Músicas regionales colombianas: Dinámicas, prácticas y perspectivas*. Los invito a visitarlo.

### **Sigamos haciendo memoria**

No se trata entonces de detener el movimiento febril que los jóvenes sugieren. Se trata de mostrar que las músicas de base campesina —cuyas características están en ser de tradición oral con su fuerza empática y acción colectiva— son aún, y quizá lo serán por mucho tiempo, fuente inagotable para la creación musical de niños y jóvenes de la ciudad.

En la perspectiva de seguir apuntalando los procesos de formación a partir de las músicas de base campesina, músicas regionales o músicas populares y tradicionales como se ha dado en llamar a las expresiones objeto de estudio, y asumiendo la nueva categoría de músicas CIAM, en 1988 nace la Escuela Musical Nueva Cultura, es decir hace más de 30 años. Nace, en primera instancia, como la posibilidad de crear un espacio formativo para nuestros hijos y los hijos de colegas, compañeros y amigos; pero, sobre todo, para profundizar acerca de la necesidad de

divulgar y fortalecer nuevos enfoques y maneras de trabajar con las músicas de base campesina tal como lo he señalado.

De la primera camada resalto la presencia, en el escenario musical de hoy, de algunos nombres de los primeros estudiantes que nos acompañaron, muchos de ellos en calidad de profesores y orientadores de proyectos musicales de la Escuela durante muchos años:

Tupac y Lautaro Mantilla, Juan Miguel y Daniel Iván Sossa, Laura y Estefi Lambuley, David Bedoya, Felipe y Zamira Aljure, más tarde Gabriela y Juanita Sossa, Pedro Guerrero, Diego Bahamón, Andrea Díaz, Antonio Guevara, Mayté Álvarez, Felipe Burbano, Natalia Merlano, Daniela Serna, Rafael Florido, Óscar Celis, Mario Pardo, Diego Cruz, Selene Higuera, Leonardo Romero, Laura García, Alejandra Ramírez. También creo oportuno contar aquí que, siendo profesor de la ASAB —la de los primeros años, la que resonaba con lo que he venido planteando aquí— invité —para que se vincularan como profesores de la Escuela Nueva Cultura— a estudiantes destacados que hoy son referentes importantes en el campo de las músicas populares en Colombia: Clara Calderón, Rocío Méndez, Omar Duarte, Alexander Ascanio, Guillermo Leguizamón, Armando González, Ivonne Arévalo, John Acosta, William Durán, David Montes, Juan Miguel Sossa, Daniel Iván Sossa, Diana Restrepo, Germán Molano, Maritza Ayure, entre muchos otros.

Y si miramos el panorama de las circunstancias políticas y sociales del país del inicio de los 90 no podemos dejar pasar todo el significado que tuvo la Asamblea Nacional Constituyente que llevó a la promulgación de la Constitución de 1991 que, finalmente, echó al bote de la basura aquella constitución retrógrada y retardataria que durara más de cien años gobernando mayoritariamente en estado de sitio, es decir, en estado de excepción. ¡Con razón! Por esas fechas, con varios colegas de las que en su momento eran las Escuelas del Distrito, proponíamos visionariamente la creación de la Academia Superior de Artes de Bogotá, ASAB, a la que ya hice mención.

Era un momento en el que era menester estudiar, indagar, preguntarse. Son muchos los aspectos que se gestaron, trabajaron y profundizaron en el seno de estos proyectos, basados en el afecto y

el compromiso. Destaco el acercamiento a pensadores contemporáneos que hicimos en compañía de Martha Baracaldo y Gabriel Esquinas; estos acercamientos posibilitaron abordar desde perspectivas filosóficas y estéticas el trabajo musical y pedagógico con los niños y los jóvenes. Estoy seguro que Bedoya —ya cercano de Lyotard y rasguñando algunos textos de Guattari— hubiese resonado con estos pensadores llamados *del afuera*, no me queda duda. En ese contexto resalto la cercanía que comenzamos a tener con esos pensadores: Foucault, Deleuze y Guattari. La emergencia de conceptos a los que llegamos de la mano del filósofo colombiano Jorge Maldonado —como *la pedagogía del acontecimiento*, el de *rizoma*— y el redimensionamiento de la noción de identidad para hablar de la diferencia y de modos de individuación y asumir los procesos de configuración de la subjetividad, tal como lo planteara otro joven filósofo también prematuramente fallecido: Édgar Garavito. Y, ya más acá, sobre el 2007, de la mano de Boaventura de Souza Santos, tratar de los pilares regulatorio y emancipatorio para indagar por el lugar de nuestra Escuela. ¿Dónde nos situamos? ¿En el ámbito del mercado, del Estado o de la comunidad? ¿Nos instalamos en las lógicas de la ciencia, del derecho y la ética, o en las lógicas del arte y la literatura? Sobre esta temática los invito a consultar el trabajo “Escuela Nueva Cultura: una propuesta pedagógica para la formación musical infantil a partir de las músicas tradicionales populares de Colombia”, que presenté en el Quinto Coloquio Internacional “Música e Infancia” (Montevideo, Uruguay, 28 de septiembre al 1° de octubre de 2018), realizado por el Centro de Documentación Musical Lauro Ayestarán de Montevideo.

### **Tejiendo redes**

Debo hacer mención especial del rol que la Escuela Nueva Cultura ha cumplido en la fundación del Movimiento de la Canción Infantil Latinoamericana y Caribeña, MOCILyC que, desde 1994, ha realizado trece encuentros continentales, dos de ellos en la ciudad de Bogotá, el Quinto (2001) y el Undécimo (2013). Los grupos artísticos de la Escuela participan habitualmente en estos eventos y siempre presentamos ponencias y talleres sobre aspectos relacionados con la Canción Infantil, ámbito en el que hemos incursionado con fuerza desde hace más de 25 años.

Entre 1998 y 2013, la Escuela Nueva Cultura, con mi representación, coordinó el Movimiento Colombiano de la Canción Infantil y desde 2016 coordina la Red Colombiana de la Canción

Infantil, RedCi. En ese contexto, y abriendo nuevos espacios para la divulgación de la Canción Infantil, actualmente Clara Calderón y yo realizamos el programa radial *Con alma de niños*, que se emite semanalmente por los 98.5 FM de UN Radio, emisora de la Universidad Nacional de Colombia y por UN Radio web [www.unradio.unal.edu.co](http://www.unradio.unal.edu.co).

### **Vamos concluyendo**

Desde el punto de vista de la formación, la investigación y el estudio de las músicas de base campesina, debo resaltar la emergencia de la categoría *músicas caribeiberoamericanas* (músicas CIAM) propuesta por Samuel Bedoya, nuestro compañero y maestro. Con todo lo dicho, y a partir de los avances y logros del Plan Piloto (1983-1990), con los desarrollos realizados por la Escuela Nueva Cultura (desde 1988) y con la creación del programa de formación en Músicas CIAM de la ASAB (1991 a 2000 en su primera época), se propuso:

- Trabajar en la sistematización de los modos internos de transformación de los complejos sistemas musicales regionales.
- Indagar por los modos de relación sistémica entre músicas, buscando los parentescos, los préstamos y relaciones de *interfluencia* entre ellas.
- Ahondar en los modos de relación, transformación y transición entre complejos de músicas que, en superficie, no guardarían relaciones formales entre sí, pero que sí las tienen en virtud de referencias a un sistema común que puede coincidir, o no, con una demarcación regional estricta. Así, sería conveniente hablar ya no de música colombiana, sino de músicas andinas, músicas llaneras, bambucos de los valles interandinos, músicas del Pacífico Sur, del Pacífico Norte y así al referirnos a las músicas regionales.

Debo decir que propósitos como estos no fueron aislados, ya que, desde otros ámbitos, estudiosos comprometidos se vincularon a los procesos que desde 1993 adelantaba el Área de Música del Ministerio de Cultura bajo la coordinación de Alejandro Mantilla, compañero con el que trabajamos en la época del Plan Piloto, ¿lo recuerdan? ¿Ven las conexiones latentes entre las búsquedas de cada uno de nosotros?

Es mucho lo que se podría hablar de este innovador y contundente proceso. Solo diré que, en cuanto a las músicas populares y tradicionales, desde el Plan Nacional de Música para la Convivencia, PNMC, se hicieron invaluable aportes, sobre todo en el establecimiento de los 11 ejes a partir de los cuales se ha propiciado el estudio y documentación de las músicas populares y tradicionales, para facilitar su estudio y propiciar el desarrollo de los procesos formativos en el país y fundamentar la creación de materiales didácticos que apoyan dichos procesos. Los ejes son: Eje Trapecio Amazónico; Eje Caribe Islas; Eje Caribe Oriental; Eje Caribe Occidental; Eje Pacífico Norte; Eje Pacífico Sur; Eje Andino Centro y Nor oriente, Eje Andino Centro Occidente; Eje Andino Centro Sur; Eje Andino Sur Occidente; Eje Llanos. Consecuentemente se elaboraron 11 cartillas, de las cuales Nueva Cultura tuvo incidencia en las dedicadas a las músicas de centro oriente y centro occidente de la zona andina. Otras entidades e investigadores aportaron lo propio para los ejes restantes. Todo ese material expresa el trabajo juicioso y comprometido que funcionarios claros de su papel impulsaron con el apoyo de agentes y entidades de la sociedad civil. Estamos en mora de evaluar el impacto de este Plan, que por su sentido y carácter patrimonial está bien distante de lo que hoy se pregona como Economía Naranja.

Por lo dicho, era necesario —y en eso ha habido logros destacables— que la investigación de las músicas regionales del país abordara una descripción exhaustiva y que lo hiciera en un lenguaje sistémico, que propusiera el análisis de los melo-tipos vocales e instrumentales, de sono-tipos armónicos, de ritmo-tipos vocales e instrumentales, en fin, encontrar categorías que fueran más allá de la transcripción de partituras desde una mirada superficial y repertorista.

Se han dado avances importantes para:

- Superar la consideración de las formas musicales como moldes rígidos.
- Cuestionar la idea de “inspiración” en la composición ligada a la historia de los epígonos, aspectos que atentan contra la idea de construir una teoría sistemática de las músicas populares o tradicionales, para el caso de la ASAB de los primeros años, las músicas caribe iberoamericanas.

- Repensar el estudio de la organología. Distanciarse de propuestas que divorcian a los instrumentos de su forma y maneras de sonar viva, o las de hacer diccionarios de instrumentos sin mostrar lo que hacen en el fenómeno sonoro totalmente considerado.
- Buscar dar cuenta de un repertorio de estructuras rítmicas, modos de articulación, matrices y estructuración tímbrica de esos instrumentos.
- Integrar los medios instrumentales al fenómeno sonoro.
- Avanzar en la profundización en el manejo textico de piezas y canciones, yendo más allá de las rimas, para abordar el ritmo integral interno del discurso de lo cantado: Fraseos, de los elementos rítmico tímbricos, incluso, por momentos, prescindiendo del “mensaje”.

En fin, aspectos todos que tienen avances y logros evidenciables en varios ámbitos y contextos.

### **A manera de coda**

Por todo lo dicho, interpelamos al Estado. ¿Dónde está el Ministerio de Cultura? Y ¿en qué lugar podemos situar al Distrito Capital, donde aún perviven, resistiendo, sin el alimento necesario, proyectos de infancia y juventud que se afirman con fuerza al sentido comunitario?

Que lo dicho en CONTRAPUNTO sea un detonante para nuevas revitalizadoras reflexiones sobre las tensiones entre lo rural y lo urbano presentes en el devenir de las músicas populares y tradicionales de nuestro país.

Necesitamos conversar más, es menester revitalizar el pensamiento para animar la acción musical que nos convoca.

Bogotá, junio de 2019

## Referencias

- Bedoya, S. (1990) *Formas musicales colombianas*, 1ª. ed., Módulos de capacitación para instrumentistas y directores de banda de vientos, Módulo 10, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura.
- Bedoya, S. (2008), “Formas musicales de las regiones de Colombia: aproximación pedagógica a su dinámica sociocultural”, En: Bedoya et. al, *Músicas regionales colombianas: dinámicas, prácticas y perspectivas*, Bogotá, Fundación Nueva Cultura.
- Bedoya, S. y Caicedo, J. (1986) *Identidad cultural y músicas regionales populares* [Proyecto de investigación, documento manuscrito], Bogotá, julio 29.
- Carpentier, A. (1946) *La música en Cuba*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Ramón y Rivera, L.F. (1977), “El artista popular”, En: *América Latina y su música*, México, UNESCO, Siglo XXI.
- Sossa, J. (1989 [1985]), “El torbellino, la guabina y el joropo: Músicas de base campesina”, En: Mora et al., *Música, región y pedagogía: El caso de la música popular en Boyacá*, Bogotá, Instituto de Cultura y Bellas Artes de Boyacá, Centro de Investigación de Cultura Popular, pp 49-53.
- Sossa, J. (2018) “Escuela Nueva Cultura: una propuesta pedagógica para la formación musical infantil a partir de las músicas tradicionales populares de Colombia”, En: *Quinto Coloquio Internacional “Música e Infancia”* (Montevideo, Uruguay, 28 de septiembre al 1º de octubre de 2018), Memorias, Montevideo, Centro de Documentación Musical Lauro Ayestarán.
- Tirado, A. (1982) “El Estado y la política en el siglo XIX”, En: *Manual de Historia de Colombia*, Tomo II, Bogotá, Colcultura.