



UNIVERSIDAD  
**NACIONAL**  
DE COLOMBIA

# **Escuela Popular de Arte: Institucionalización de la música tradicional colombiana en las décadas de 1970 y 1980**

**Lizeth Acosta Orjuela**

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Artes, Instituto de Investigaciones Estéticas

Bogotá, Colombia

2021

# **Escuela Popular de Arte: Institucionalización de la música tradicional colombiana en las décadas de 1970 y 1980**

**Lizeth Acosta Orjuela**

Tesis presentada como requisito parcial para optar al título de:  
**Magister en Musicología**

Director:

Carlos Miñana Blasco

Doctor en Antropología Social y Cultural

Línea de Investigación:  
Musicología

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Artes, Instituto de Investigaciones Estéticas

Bogotá, Colombia

2021

*A los estudiantes, profesores y administrativos de la Escuela Popular de Arte de Medellín.*

*A Juana y Helena.*

## **Declaración de obra original**

Yo declaro lo siguiente:

He leído el Acuerdo 035 de 2003 del Consejo Académico de la Universidad Nacional. «Reglamento sobre propiedad intelectual» y la Normatividad Nacional relacionada al respeto de los derechos de autor. Esta disertación representa mi trabajo original, excepto donde he reconocido las ideas, las palabras, o materiales de otros autores.

Cuando se han presentado ideas o palabras de otros autores en esta disertación, he realizado su respectivo reconocimiento aplicando correctamente los esquemas de citas y referencias bibliográficas en el estilo requerido.

He obtenido el permiso del autor o editor para incluir cualquier material con derechos de autor (por ejemplo, tablas, figuras, instrumentos de encuesta o grandes porciones de texto).

Por último, he sometido esta disertación a la herramienta de integridad académica, definida por la universidad.

Lizeth Acosta Orjuela

Nombre

01/10/2021

Fecha

## Agradecimientos

Agradezco a todas las personas que se tomaron el tiempo de contarme, con mucho cariño y paciencia, acerca de su experiencia de vida y su labor en la Escuela Popular de Arte de Medellín: en la Universidad de Antioquia, a las profesoras María Eugenia Londoño, María Angélica Romero y Ludys Agudelo, y a los profesores Gustavo López Gil y Héctor Rendón Marín. A la bibliotecóloga del centro de documentación del grupo “Músicas Regionales”, Luz Adiela Orozco. En EAFIT, a Fernando Gil Araque y a María Isabel Duarte Gandica, coordinadora de la Sala de Patrimonio Documental de la Biblioteca Luis Echavarría Villegas, por su amable atención y la facilitación de documentos, tanto personales como aquellos que hacen parte de la Sala. A Vicente Sepúlveda y al equipo de la Sala Antioquia de la Biblioteca Pública Piloto de Medellín, por su amabilidad y apoyo. Gracias a Luis Fernando Ospina quien, junto a Vicente, me permitieron vivir la experiencia artística de la EPA, durante un concierto de la agrupación de música llanera Son de la Loma. A Luz Mercedes Cadavid (QEPD), quien me abrió las puertas de su casa y me compartió su relato de vida como rectora de la EPA. A Luz Marina Jaramillo y al equipo del Archivo Histórico de Medellín, quienes me orientaron y permitieron la consulta de muchos de los documentos que fueron utilizados para este trabajo.

Gracias a Miriam Páez, Arturo Vahos e Iván Correa, quienes estuvieron atentos y dispuestos a responder mis inquietudes desde la Corporación Canchimalos. En el Instituto Tecnológico Metropolitano, al profesor Jamir Mauricio Moreno Espinal, quien fue mi primer enlace con el archivo audiovisual de la EPA y a quien fuera la decana de la Facultad de Artes, Paula Andrea Botero Bermúdez, por su amable atención. Gracias a Sor Ángela Puerta y al profesor Héctor Muera por sus testimonios y oportuna atención, en el centro de documentación del ITM.

Al profesor Carlos Miñana Blasco por sus invaluable aportes para con este trabajo, su paciencia y buena energía. Al profesor Egberto Bermúdez Cujar por ser un gran apoyo desde mi pregrado y al profe Jaime Cortés Polanía, por brindarme consejos, oportunidades y palabras amables y sinceras, en los momentos apropiados. A todos mis compañeros y compañeras de maestría, que brindaron durante este largo proceso, soporte y alegría.

A mi mamá Ana Lucía, por ser inspiración de perseverancia y tenacidad, a mi papá Gonzalo, por su paciencia y dulzura, a mi hermana Andrea, por su incondicional respaldo y a mis sobrinas Juana y Helena, luces que guían mi camino. A mis tíos por estar atentos y siempre presentes. Agradezco a David, por brindarme tanto amor e inspirar día a día en mí, lo que significa seguir adelante, sin importar la complejidad de las circunstancias. Gracias a todos y cada uno, siempre.

Por último, agradezco a mis estudiantes que, durante este tiempo, han sido el motor de muchos proyectos y retos, y que son el mayor ejemplo de bondad, curiosidad y alegría que puedo ver, día a día. Aunque han sido tiempos muy raros para todos, de confrontación y muchos cambios, estoy segura de que este es el camino que deseo seguir, aprendiendo de todos ustedes y viéndonos crecer, y tomar tiempos para respirar y continuar.

## Resumen

**Título en español: Escuela Popular de Arte: Institucionalización de la música tradicional colombiana en las décadas de 1970 y 1980**

La Escuela Popular de Arte (EPA, 1970-2002), fue una institución de formación artística, con programas académicos en música, danzas, teatro y artes plásticas. Ubicada en Medellín, su objetivo era formar artistas y pedagogos capaces de conectarse con su entorno desde la preservación y reinención de la tradición popular colombiana. A partir del trabajo de campo en festivales a nivel nacional y comunidades de la región, profesores y estudiantes recolectaban material de primera mano, que pasaba a ser parte de los programas de curso de asignaturas de corte práctico y teórico. Ofrecía, además, semilleros para niños y un proyecto de primaria artística, ambos pensados como un complemento de la formación escolar de infantes en la ciudad. El compromiso social de la EPA, además de la formación de profesores, estuvo reflejado en su trabajo con la comunidad, en intercambios artísticos y realización de eventos para la difusión de resultados musicales e investigativos.

A través de la reconstrucción de la historia institucional -enfaticada en el área de música-, este trabajo pretende evidenciar en la labor pedagógica de la EPA, la integración entre la investigación, la proyección y la enseñanza de la música tradicional popular colombiana, en el marco de un contexto social y político dinámico, influenciado por las tendencias de izquierda que marcaran las ideologías de los años setenta y ochenta en Colombia. El intercambio, el análisis y la sistematización -influenciados por la etnomusicología promovida en Latinoamérica y la investigación acción participativa- fueron parte activa en la concreción de este plan de estudios, pionero en la institucionalización de la enseñanza de las expresiones artísticas tradicionales de Colombia.

**Palabras clave: Música tradicional popular, educación musical, investigación musical, Colombia, Medellín.**

## Abstract

### **Título en inglés: Escuela Popular de Arte: Institutionalization of Colombian traditional music in the 1970s and 1980s**

The “Escuela Popular de Arte de Medellín (EPA, 1970-2002), was an institution dedicated to artistic education and offered music, dance, theater performance and visual arts studies. Located in Medellín, its objective was to train artists and educators capable of connecting with their social environment through the preservation and reinvention of the Colombian popular tradition. Based on field work in festivals nationwide and local communities, teachers and students collected first-hand material, which became part of the course programs of practical and theoretical courses. In addition, it also offered “semilleros” for children and a project called “primaria artística” for elementary students, both designed to complement the schooling of children in the city. The social commitment of the “EPA”, besides the training of the teachers, was reflected in their work with the community, in artistic exchanges and the organization of events for the dissemination of musical research results.

Through the reconstruction of the institutional history -emphasized in the music component- this work intends to show the integration between research, projection, and teaching of Colombian popular traditional music, in the framework of a dynamic social and political context, influenced by the leftist tendencies that marked the ideologies of the seventies and eighties in Colombia. Exchange, analysis, and systematization - influenced by the ethnomusicology promoted in Latin America and participatory action research - were an active part in the realization of this curriculum, a pioneer in the institutionalization of the teaching of traditional Colombian artistic expressions.

**Keywords: Traditional popular music, musical education, music research, Colombia, Medellín.**



# Contenido

<b>1. La EPA en contexto: experiencias de enseñanza e investigación musical previas a la creación de la escuela.....</b>	<b>6</b>
1.1 COLOMBIA: EN BUSCA DE LA INSTITUCIONALIZACIÓN DE LA ENSEÑANZA Y LA INVESTIGACIÓN DE LA MÚSICA TRADICIONAL POPULAR.....	10
1.1.1 Instituciones precursoras en el país .....	14
1.2 ANTECEDENTES PARA LA CREACIÓN DE LA EPA EN MEDELLÍN .....	21
1.2.1 La Casa de la Cultura y el Instituto Popular de Cultura de Medellín ..	24
1.2.2 La relación música-danza como inspiración para los fundadores de la EPA .....	27
1.2.3 Primer Departamento de Investigación EPA .....	32
<b>2. De la educación obrera a la educación universitaria: formalización del proyecto EPA.....</b>	<b>35</b>
2.1 PROCESO DE CONSTITUCIÓN DE LA ESCUELA (1970-1981) .....	35
2.1.1 Acuerdos legales que regularon la estructuración de la escuela.....	36
2.1.2 Aprobación del plan de estudio epa por medio de la Resolución n° 6758 del Ministerio de Educación .....	39
2.1.3 Creación del primer estatuto orgánico de la escuela.....	43
2.1.4 Dificultades en la regulación de la titulación epa debido al cambio de legislación educativa .....	45
2.1.5 Elección del nombre y locación de la Escuela Popular de Arte “Sofía Ospina de Navarro” .....	48

2.2	COMISIONES DE SUPERVISIÓN A LA ESCUELA. CONTRATIEMPOS EN LA ADMINISTRACIÓN EPA (1981-1988) .....	54
2.2.1	Comisión de la Universidad de Antioquia (1983-1985).....	56
2.2.2	Comisión del Departamento de Educación de Medellín (1988).....	61
2.3	PROYECTO DE TRANSICIÓN A LA EDUCACIÓN SUPERIOR (1988-2002) .....	64
2.3.1.	Reestructuración de la EPA por medio de Decreto 73 de 1992 .....	66
2.3.2	Convenio con la Universidad Pontificia Bolivariana para la profesionalización de los estudiantes.....	68
2.3.3	Otros convenios.....	70
2.3.4	Estudio de factibilidad para el paso a la educación superior (1997-1998) .....	72
2.3.1	Traslado de la EPA al Instituto Tecnológico Metropolitano .....	76
<b>3.</b>	<b>Investigación y proyección artística en la EPA .....</b>	<b>81</b>
3.1.	CIPROFOLC: “LA GUARDA Y CULTIVO DEL FOLCLOR” (1969-1973) .....	83
3.2.	ENCUENTROS QUE INFLUENCIARON UN NUEVO MODELO DE INVESTIGACIÓN EN LA EPA .....	88
3.2.1.	CINTRAPOS y el Foro de Cumanday (1976) .....	89
3.2.2	TRIMALCA: Primera Tribuna de Música de América Latina y del Caribe (1979) .....	92
3.2.3	Seminario Nacional de Etnomusicología (1979).....	94
3.3	DIEPA: EL DEPARTAMENTO DE INVESTIGACIONES DE LA ESCUELA POPULAR DE ARTE .....	97
3.3.1	Trabajo de campo: la “Expedición Experimental a los Llanos Orientales”, 1979.....	101
3.3.1.1	Preparación del viaje .....	102
3.3.1.2	Trabajo de campo.....	107
3.3.1.3	Regreso a Medellín: análisis y sistematización de la experiencia por el Comité de Música .....	108
3.3.2	Crítica a los concursos de música tradicional colombiana: el caso del VI Festival Mono Núñez, 1980.....	109

3.3.3	Encuentro Nacional de Folcloristas, 1981 .....	113
3.3.4	Época de publicar: Boletín del CEF y Emberá .....	120
3.4	EXPERIENCIAS EN TORNADO A LA INVESTIGACIÓN EN LA DÉCADA DE LOS NOVENTA	125
3.4.1	Salidas de campo a Villavicencio y a la Costa Pacífica.....	126
3.4.2	Nuevas publicaciones: la revista EPA .....	130
3.5	PROYECCIÓN ARTÍSTICA EN LA EPA.....	132
3.5.1	Institucionalización de las agrupaciones artísticas (1968-1976).....	132
3.5.1.1	Día clásico epa y la semana cultural .....	134
3.5.2	Contribución de los grupos musicales a la proyección artística en la escuela.....	137
3.5.2.1	Canchimalos.....	141
3.5.2.2	Noches de Colombia y otros proyectos artísticos.....	144
3.5.2.3	Quiramaní.....	152
3.5.2.4	Grupo de proyección infantil .....	154
3.5.3	Estudiantina y coro mixto EPA: estandarización y consolidación.....	159
3.5.3.1	De la estudiantina a “Estudio Escuela”.....	160
3.5.3.2	Coro mixto .....	163
<b>4.</b>	<b>Investigación y enseñanza musical en la EPA: sistematización de experiencias en el programa curricular de música .....</b>	<b>169</b>
4.1	PRIMERA ETAPA (1970-1977): INFLUENCIA DE LAS TENDENCIAS PEDAGÓGICAS MUSICALES PARA LA CREACIÓN DEL PENSUM.....	172
4.2	SEGUNDA ETAPA (1978-1991): DESARROLLO DE LA VISIÓN PEDAGÓGICA EN TORNADO A LA ETNOMUSICOLOGÍA .....	177
4.3	TERCERA ETAPA (1992-2002): CONSOLIDACIÓN DE LA EXPERIENCIA PEDAGÓGICA EN EL PLAN DE ESTUDIOS .....	179
4.3.1	Audición Musical Colombiana, Rítmica, Etnomúsica y Organología: ciclo de nuevas asignaturas.....	180
4.3.2	Transición hacia el Plan de Estudios de 1998.....	187
4.4	PROPUESTA PEDAGÓGICA DE LA PRIMARIA ARTÍSTICA .....	202
4.5	MÉTODOS DE ENSEÑANZA MUSICAL: EL APOORTE DE ELKIN PÉREZ ÁLVAREZ.....	206

---

4.5.1	Métodos de cuerdas pulsadas andinas colombianas .....	208
4.5.2	Métodos de armonía y aprestamiento rítmico .....	210
4.5.3	La Baraja Musical: ritmo y entonación a través del juego.....	211
4.5.4	“6x1: arreglos para guitarra” .....	212
4.6	APUNTES SOBRE EL CONCEPTO DE BIMUSICALIDAD EN LA VISIÓN PEDAGÓGICA DE LA EPA	212
<b>5.</b>	<b>Conclusiones.....</b>	<b>217</b>
<b>6.</b>	<b>Anexos .....</b>	<b>223</b>

## Lista de figuras

Figura 1. Páginas de Cultura, portadas de los números 1 y 24.....	16
Figura 2. Memorando de 1966, firmado por Manuel Hernández.....	33
Figura 3. Resolución N° 6758 del 27 de octubre de 1972.....	42
Figura 4. Fotografía de Sofía Ospina de Navarro.....	49
Figura 5. Mapa actual de Medellín, con la ubicación posible de las sedes que tuvo la Escuela Popular de Arte.....	52
Figura 6. Escuela Popular de Arte, sede Floresta, c. 1978. ....	53
Figura 7. Escuela Popular de Arte, c. 1992.....	54
Figura 8. Escuela Popular de Arte, c. 1992.....	54
Figura 9. Comisión de CIPROFOLC. Fuente: Prospecto EPA 1971. ....	84
Figura 10. Fotografía de la comisión, que aparece en la portada de la Resolución 6857. ....	86
Figura 11. Ficha fonográfica utilizada por la DIEPA para el registro y catalogación de las grabaciones obtenidas en campo. ....	100
Figura 12. Ruta de la expedición a los Llanos.....	102
Figura 13. Descripción de materiales utilizados en la visita de la comisión EPA al V Festival Mono Núñez, en Ginebra-Valle del Cauca, en el año 1980. ....	110
Figura 14. Publicidad del Encuentro Nacional de Folcloristas.....	120
Figura 15. Transcripción de “Gallinazos”, en el Boletín del CEF, edición número 4. ....	123
Figura 16. Ubicación del municipio de San Martín en el departamento del Meta y de Buenaventura, en el Valle del Cauca. ....	128

Figura 17. Grupo de danzas del IPC de Medellín, c. 1969. ....	133
Figura 18. Estatuilla de la flautista Uyumbe, otorgada a los “cultores del folclore”. .....	136
Figura 19. Significado del nombre “Canchimalos”.....	142
Figura 20. Programa de mano del programa de televisión “Noches de Colombia”, edición del 12 de octubre de 1982. ....	146
Figura 21. Programa de mano del show televisivo “Noches de Colombia”, edición del 9 de julio de 1983. ....	147
Figura 22. Repertorio escogido para interpretar en Bogotá, previo al viaje a Francia. ....	148
Figura 23. “Esta jornada cultural no se logró verificar por impedimentos administrativos internos” ..	149
Figura 24. Fotografía del grupo de proyección infantil de la EPA.....	155
Figura 25. Estudiantina de la EPA c. 1968. Prospecto 1971.....	160
Figura 26. Portada y contraportada del trabajo discográfico de la estudiantina Estudio Escuela, “Espíritu colombiano”.....	163
Figura 27. Afiche promocional de concierto de Cantus Firmus.. ....	164
Figura 28. Coro Cantus Firmus en El Colombiano, mayo 1990. 3B .....	166
Figura 29. Publicidad y programas de mano del coro de la EPA “Cantus Firmus”. .....	167
Figura 30. Programa de estudios ofertado en la Escuela Popular de Arte, para 1971. ....	174
Figura 31. Entidades educativas con Semilleros, para 1972.....	203
Figura 32. Muestra de una transcripción hecha por Gustavo López Gil.....	207
Figura 33. Transcripción de Adolfo Zapata.. ....	207
Figura 34. Transcripción de Leonel Cobaleda. ....	207
Figura 35. Portada del <i>Método para tiple</i> de Elkin Pérez. ....	208
Figura 36. Portada del Método completo de bandola, de Elkin Pérez (1988) y Método de Bandola (1991). ....	209
Figura 37. Portadas de los métodos de armonía, aporte de Elkin Pérez a la formación en la Escuela Popular de Arte. ....	211

## Lista de tablas

Tabla 1. Rectores de la EPA y duración aproximada de su periodo. Elaboración de la autora. ....	47
Tabla 2. Cifras de matrícula, deserción y conteo final de estudiantes de la EPA, en 1987 y 1988.....	63
Tabla 3. Número de estudiantes en cada programa ofrecido por la EPA, para 1996.....	74
Tabla 4. Algunas salidas de CIPROFOLK.....	87
Tabla 5. Salidas de campo.....	99
Tabla 6. Funciones del equipo organizador del Primer Encuentro de Folcloristas, 1981. ....	116
Tabla 7. Secciones del boletín del CEF y su aparición en cada número. Los espacios en negro indican ausencia de la sección, con relación al número de edición.....	122
Tabla 8. Componentes para la clasificación de los registros sonoros y entrevistas en campo, para las salidas realizadas en los años noventa .....	127
Tabla 9. Formatos que utilizaba el grupo de proyección para organizar y evaluar sus presentaciones. ....	140
Tabla 10. Algunas intervenciones del grupo de proyección de la primaria artística de la EPA (1976-1991).....	159

---

Tabla 11. Registro de algunos de los conciertos que brindó Cantus Firmus, bajo la dirección de Fernando Gil Araque.....	165
Tabla 12. Comparación entre el pénsum de las escuelas normales, especialidad en música, y las asignaturas ofrecidas en la EPA, hacia 1971. ....	176
Tabla 13. Objetivos de las asignaturas Audición Musical, Taller Musical y Organología.....	179
Tabla 14. Asignaturas de formación instrumental-vocal, plan de estudios de música, Escuela Popular de Arte. ....	189
Tabla 15. Asignaturas de gramática musical, plan de estudios de música, Escuela Popular de Arte. ....	191
Tabla 16. Asignaturas de teoría musical, plan de estudios de música, Escuela Popular de Arte. ....	192
Tabla 17. Asignaturas del componente etnomusicología e historia de la música, plan de estudios de música, Escuela Popular de Arte. ....	195
Tabla 18. Asignaturas del componente de conjuntos (ensamble), plan de estudios de música, Escuela Popular De Arte.....	196
Tabla 19. Asignaturas del componente de administración cultural, Escuela Popular De Arte. ....	197
Tabla 20. Asignaturas de humanidades, plan de estudios de música, Escuela Popular De Arte.....	200
Tabla 21. Asignaturas de pedagogía, plan de estudios de música, Escuela Popular de Arte.....	201



## **Lista de cuadros**

Cuadro 1. Instituciones que antecedieron a la Escuela Popular de Arte.....	26
Cuadro 2. Proceso de clases de Rítmica, Organología y Etnomúsica. ....	183
Cuadro 3. Instrumentos estudiados en Organología I y II. ....	184

## Lista de abreviaturas

### Abreviaturas

<b>Abreviatura</b>	<b>Término</b>
<i>EPA</i>	Escuela Popular de Arte de Medellín
<i>ITM</i>	Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín
<i>IPC</i>	Instituto Popular de Cultura
<i>UdeA</i>	Universidad de Antioquia
<i>UPB</i>	Universidad Pontificia Bolivariana
<i>CIPROFOLC</i>	Centro de Investigaciones y Promociones Folclóricas
<i>CINTRAPPOS</i>	Centro de Investigación de las Tradiciones Populares
<i>DIEPA</i>	Departamento de Investigaciones de la Escuela Popular de Arte
<i>CEF</i>	Centro de Estudios Folclóricos

---

<b>Abreviatura</b>	<b>Término</b>
<i>ENF</i>	Encuentro Nacional de Folcloristas
<i>LIT</i>	Lúdica Infantil Tradicional
<i>AHM</i>	Archivo Histórico de Medellín
<i>BN</i>	Biblioteca Nacional



# Introducción

La Escuela Popular de Arte (EPA) fue una institución de formación artística, ubicada en la ciudad de Medellín (Colombia), que mantuvo labores entre 1970 y 2002. Ofreció programas académicos en música, danzas, teatro y artes plásticas, con miras a desarrollar un enfoque crítico frente a su quehacer como artistas y docentes, a partir del desarrollo de procesos de investigación y trabajo con las comunidades. La información recolectada pasaba a ser parte de la práctica artística y de los programas académicos, con miras al aprendizaje de patrones, costumbres y contexto de la música investigada, para luego propiciar un ejercicio creativo. Parte de la labor de la EPA incluía a niñas y niños en el reconocimiento de la tradición popular del país, bajo el programa de “primaria artística”, que facilitaba la iniciación tanto en el plantel de la escuela como en colegios aledaños, mediante convenio.

La pretensión de este trabajo es evidenciar la relación entre la investigación y la enseñanza de la música tradicional colombiana, además de dar cuenta del impacto que tuvo *a posteriori* y que reposa aún en la memoria y el quehacer actual de algunos de sus docentes, estudiantes y trabajadores del área administrativa. El texto se estructura en torno a cuatro ámbitos en el desarrollo de la institución: fundación de la escuela y consolidación legal, investigación de campo, proyección artística y propuesta pedagógica, en el área de música.

LA EPA fue constituida por el Concejo de Medellín en 1970, con antecedentes de labores previas desde el año 1968. Con la resolución N°6758 de 1972, emitida por el Ministerio de Educación, la institución fue habilitada para otorgar una titulación que se alineaba con las especificaciones del gobierno bajo la denominación de “carrera técnica intermedia”. Con el cambio de las leyes educativas del país, este

título dejó de tener validez y, por tanto, la EPA estuvo en una constante adaptación de su estructura orgánica y programas académicos. La institución lidió con las dificultades propias de instituciones culturales de carácter público, como cambios constantes de administración y un presupuesto bajo con relación a las actividades que allí se llevaban a cabo.

El capítulo 1 comprende un breve contexto sobre las instituciones de educación previas a la EPA, que mantuvieron una relación entre la enseñanza y la investigación en música en Colombia. Presenta también las entidades que precedieron a la escuela, como antecedentes para su consolidación definitiva. El segundo, resalta los eventos administrativos más relevantes en la búsqueda de formalización de la escuela. El tercer capítulo pretende dar cuenta de los antecedentes de investigación de algunos de los integrantes de la escuela, quienes fueron determinantes en el enfoque de una “etnomusicología aplicada”, en la planeación de salidas de campo y la utilización de la información registrada como material de enseñanza, además de su recreación por parte de los grupos artísticos. El cuarto capítulo cuenta con la apreciación del plan de estudios en Música de la Escuela -proyección pedagógica-. La intención es brindar al lector un panorama de la actividad administrativa, artística e investigativa y, a través de ello, resaltar el interés y la labor de la comunidad EPA ante la creación de una entidad que propendía por el desarrollo de la investigación y el aprovechamiento de esta, para el reconocimiento y difusión de la diversidad cultural y musical de Colombia.

Para la realización de este documento, realicé un trabajo de campo que comprendió tres viajes a la ciudad de Medellín. El primero, a finales del año 2017, con el fin de reconocer el archivo de la Escuela que reposa en el Instituto Tecnológico Metropolitano (ITM), sede Floresta. Este archivo se encontraba por fuera del sistema de catalogación del centro de documentación y estaba seccionado en diferentes lugares del edificio. Durante este primer viaje, conocí el trabajo de digitalización de los casetes de audio, realizado por el grupo de investigación Artefacto, liderado por el profesor Jamir Mauricio Moreno. En este primer encuentro,

pude dar cuenta de la variedad de documentos que allí se encontraban y de las restricciones que pesaban sobre los mismos, en cuanto a su consulta por temas de privacidad y derechos de autor.

Luego de este reconocimiento, realicé un segundo viaje con el objetivo de recopilar la mayor cantidad de información en fotografías, entrevistas y periódicos regionales, para su posterior clasificación y análisis. Esta nueva expedición me llevó al Archivo Histórico de Medellín, donde pude consultar documentación de la EPA comprendida entre los años 1970 y 1977. También, a la Universidad de Antioquia, para entrevistar a María Eugenia Londoño, Gustavo López y Héctor Rendón, quienes a su vez me motivaron a entrevistar a Vicente Sepúlveda, a Luis Fernando Ospina, a Luz Mercedes Cadavid y a Gustavo Zuluaga. Cada uno de ellos aportó testimonios y documentación, además de crear el efecto “bola de nieve” para la consecución de más entrevistas, como la realizada a Miguel Ángel Cuenca en su casa, en el municipio de Copacabana. Esta visita finalizó de grata manera, con la vivencia de la actividad artística sobreviviente de la Escuela, con lo que fuera la presentación del grupo de música llanera “Del Llano a la Loma” en el lobby del teatro Pablo Tobón Uribe, y con el acompañamiento de egresados de danza de la EPA. Por otro lado, fui parte del público en la presentación del coro infantil de la corporación Canchimalos, que recaudaba fondos para realizar un viaje a la ciudad de Cali.

En 2019, realicé mi última visita, con el fin de lograr acceso a la información sobre los planes de estudio e investigación que no había sido posible consultar en el ITM. Parte del archivo que desconocía hasta el momento fue ahora accesible, gracias a la intervención de la otrora decana Paula Botero, quien conservaba algunos documentos aislados. Por tanto, para este año, parte del archivo estaba en la biblioteca, una muestra en la decanatura y la otra, resguardada del polvo de reparaciones locativas en curso, en una pequeña bodega. Realicé otras entrevistas para complementar la información, con los testimonios de otros profesores del área de música y danza como Angélica Romero, Ludys Agudelo y Fernando Gil Araque. Visité por segunda vez Canchimalos, donde mantuve conversación con Miriam Páez

y Arturo Vahos. Para complementar la evidencia documental, estuve en la Sala Antioquia de la Biblioteca Pública Piloto y en la biblioteca de la Universidad de Antioquia.

Las fuentes primarias consultadas comprenden documentación de archivo de corte administrativo, encontrada en el Archivo Histórico de Medellín (periodo de 1970 hasta 1976), en el centro de documentación del ITM, que -para los propósitos de este estudio- nombré “Archivo EPA-ITM”, con especial atención en la que denominé la Colección Historia Documental EPA, un acervo de documentación heterogénea, comprendido en dos álbumes empastados y documentos sin catalogar -creación del profesor Jesús Mejía Ossa, para una posterior sistematización de la historia institucional-. En menor cantidad, documentación proveniente del Concejo de Medellín. En las tres entidades, fue posible encontrar resoluciones, actas, informes y correspondencia. Fueron revisados también documentos académicos producidos por la escuela, tales como prospectos de formación, folletos, mallas curriculares, programa de cursos de 1997, revistas y métodos publicados por la EPA. Del reducido archivo del Departamento de Investigación (DIEPA) sobreviven algunas fichas fonográficas, conceptos e informes sobre las salidas de campo y planeación previa.

También fue posible acceder a los audios disponibles en 43 cajas de casetes, que fueron digitalizados por el grupo de investigación Artecnología, del ITM, a cargo del profesor Mauricio Moreno. Existe también una colección de VHS y algunas cintas de carrete abierto, que no pudieron ser vistas por limitaciones de derechos de autor, pero que reposan en el archivo EPA-ITM y para las cuales urge una pronta digitalización. Se complementó con las entrevistas a catorce personas que estuvieron vinculadas a la EPA, entre alumnos, profesores, administrativos y allegados a la institución. Por último, fueron revisados artículos y notas en periódicos locales (El Correo, El Colombiano, El Mundo, Radio periódico El Clarín). La documentación es bastante heterogénea y proviene de diversas fuentes. Es



posible que haya más información por recopilar y registrar, incluso teniendo en cuenta que este trabajo abarca sólo la formación en música.

Las fuentes secundarias incluyen algunos artículos académicos que mencionan la labor de la EPA. A la par, algunos libros y documentos que apuntan a apoyar la contextualización de formación artística en música tradicional popular en Colombia, el contexto histórico y social de Medellín, y la transformación de la investigación en música tradicional popular, en el país.

# **1.LA EPA EN CONTEXTO: experiencias de enseñanza e investigación musical previas a la creación de la escuela**

La relación investigación-educación musical estuvo mediada, en los países de América Latina, por la creación de entidades asociadas a universidades y otros establecimientos educativos -tanto públicos como privados- que auspiciaron el trabajo musicológico. Un enfoque cercano a la etnomusicología también tuvo cabida en estos espacios, a la par de entidades fuera de la educación superior, influenciadas por ideologías nacionalistas que veían al folclore como primera fuente de la identidad del país y los pueblos latinoamericanos. Este acercamiento respondía a agendas políticas de los gobiernos de turno, que vieron en las expresiones tradicionales populares una herramienta para el desarrollo de sus planes gubernamentales.

Por otro lado, el interés de personas clave en la configuración de estos espacios - como Carlos Vega, Francisco Curt Lange, Isabel Aretz, entre otros- fue de gran provecho para la institucionalización de procesos de investigación y educación en las expresiones tradicionales. Gracias a la creación de estas entidades y la labor de sus principales promotores, se fundamentaron las “etnomusicologías latinoamericanas”<sup>1</sup> que, con el tiempo, generaron un cambio en la reputación que

---

<sup>1</sup> Carlos Miñana expone el rol de la labor investigativa en las potencias en investigación en América Latina, con fuerte institucionalización y reconocimiento en el panorama académico internacional, y aquellas “periféricas”, con procesos e instituciones con alcances medianos y poca financiación e interés político. Estas, con diferentes enfoques e historias, son las “etnomusicologías latinoamericanas”, atravesadas por agendas políticas americanistas, panamericanistas,

tenía la investigación en música del continente, logrando mitigar la visión reduccionista que de alguna manera los investigadores foráneos (de Estados Unidos y Europa) guardaban de la música tradicional en Latinoamérica<sup>2</sup>.

De especial interés fue la labor de Carlos Vega, por las redes que surgieron en diversos países, debido al trabajo de sus alumnos: Mario García Acevedo (1926-2013), Lauro Ayestarán (1913-1966), Jorge Huirse Reyes (1920-1992), Luis Felipe Ramón y Rivera (1913-1993), Monserrat Campmany (1901-1995), Isabel Aretz (1909-2005), Silvia Eisenstein (1917-1986), Julia Elena Fortún (1929-2016)<sup>3</sup>. Aretz, a su vez, fue mentora de una nueva generación, que en Colombia estuvo representada por María Eugenia Londoño<sup>4</sup>, Manuel José Benavides y Benjamín

---

latinoamericanistas y finalmente, neoliberales. Un panorama completo del planteamiento de Miñana en: Carlos Miñana Blasco, “¿Etnomusicologías “latinoamericanas”?: contextos, tensiones, y confluencias en una mirada desde Colombia,” *Música e Cultura* 1, n° 11 (2019): 7-35, <https://www.abet.mus.br/download/vol-11-2019-3/>. Acceso el 30 de octubre de 2020.

<sup>2</sup> Behague lo plantea de la siguiente forma: “Advertí de una tendencia general en Europa y Norte América de ver Latinoamérica como un área de cultura monolítica que resulta por lo común, en generalizaciones naifs, simplistas y reduccionistas acerca de la música tradicional en Latinoamérica, particularmente en los escritos de no latino americanos”. En: Gerard Behague, “Bridging South America and the United States in Black Music Research,” *Black Music Research Journal* 22, n° 1 (Spring 2002): 2, <https://www.jstor.org/stable/1519962>. Acceso el 9 de junio de 2020. La cita fue traducida por la autora, del inglés al español.

<sup>3</sup> Héctor Luis Goyena, “Coloquio Iberoamericano sobre investigación musical: pasado y presente de la investigación musical en Argentina,” en *Perspectivas y desafíos de la investigación musical en Iberoamérica. Memorias del coloquio iberoamericano sobre investigación musical IberoMúsicas 2015*, coordinadoras Yael Bitrán Goren y Cynthia Rodríguez Lejía (Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2016), 12-13.

<sup>4</sup> María Eugenia Londoño (1943-), es etnomusicóloga y música colombiana nacida en Medellín. Desde niña estuvo cercana a las artes y tomó clases de piano. En 1962, viajó a Viena a continuar sus estudios musicales. De vuelta a Medellín (1965), trajo consigo la curiosidad por conocer más sobre la música colombiana y comenzó, de manera autodidacta, una búsqueda por comprender fenómenos musicales colombianos, a la par de proseguir estudios de piano en el Conservatorio de la Universidad de Antioquia. En 1970 culminó sus estudios de piano con Harold Martina y en 1972, ganó una beca de la OEA para cursar los estudios de especialización en Etnomusicología y Folklore, ofrecidos por el INIDEF. Al año siguiente y durante 10 meses, María Eugenia permaneció en Venezuela y para 1975, fue contratada como docente en el departamento de Música de la UdeA. Este mismo año, integró el Centro de Investigación de Tradiciones Populares (CINTRAPOS) y participó, en calidad de colaboradora, en el Consejo Regional Indígena del Cauca. Durante 1980, participó del “Estudio de la realidad musical en Colombia”, encomendado por la UNESCO y su Plan Regional de Etnomusicología. En cinco tomos -trabajo conjunto con Jorge Betancur y diversos colaboradores- sintetizaron el estado de aspectos como la enseñanza musical a nivel de educación superior, en escuelas normales, las bandas, los músicos y profesores de música, y los coros. En 1985, comenzó su investigación con la comunidad indígena embera-chamí, enfocada en la elaboración de procesos etnoeducativos que incluyeran a la música y al juego, como potenciadores

Yepes, exalumnos del Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore (INIDEF).

En contraste con las grandes instituciones y sus colaboradores, encontramos instituciones que, fuera del marco de la educación superior, acercaron a la población al folklore y su proyección por medio de programas educativos. Adicionalmente a las experiencias dadas en Colombia, podemos encontrar en Perú, la Escuela Nacional de Folclore José María Arguedas y el Centro de Folklore de San Marcos, que han desarrollado actividades de investigación y difusión por más de sesenta años.

La Escuela Nacional de Folclore José María Arguedas comenzó como la Escuela de Música y Danzas Folclóricas peruanas en 1948 y fue oficializada por el Congreso de la República Peruana, en junio de 1949<sup>5</sup>. Fundada por Rosa Elvira Figueroa, contó con cinco comités asesores que para 1955, incluían “Literatura Folklórica, Música Folklórica, Folklore en la educación, Extensión cultural, Actuaciones sociales y publicaciones y propaganda”<sup>6</sup>. Figueroa expuso en correspondencia con Luis Eduardo Valcárcel, el programa del curso “Introducción al Folklore”, que ella

---

del desarrollo de los niños y acompañamiento de las familias. Esta investigación produjo un texto, premiado en 1993 por la Casa de las Américas. Para este momento, el Grupo Valores Musicales Regionales de la UdeA (ahora, Músicas Regionales) llevaba 2 años de funcionamiento, congregando a diversos profesores y estudiantes en torno a la investigación musical. Su contribución a la etnomusicología colombiana podría resumirse, según Tobón, en tres puntos importantes. El primero, su capacidad de convocatoria y constitución de grupos de trabajo eficaces, en términos académicos e investigativos. El segundo, su trabajo como investigadora. Por último, su participación en la generación de fondos especializados, esencialmente el fondo documental de Músicas Regionales. Es, sin duda, una de las mujeres que ha trabajado de manera continua y consistente por el conocimiento de la tradición popular y por la etnomusicología a nivel nacional y latinoamericano. La información anterior proviene de dos fuentes, la entrevista realizada a María Eugenia Londoño, por la autora, en la Universidad de Antioquia, el 30 de enero, 2018, y en mayor medida, de la semblanza biográfica de Londoño, disponible en: Alejandro Tobón R, Gustavo López Gil y Héctor Rendón M, “María Eugenia Londoño, una vida para darle voz a las músicas de Colombia,” *A Contratiempo* no. 19 (mayo 2019). <http://www.musigrafia.org/acontratiempo/?ediciones/revista-13/homenaje-a-/mara-eugenia-londoo-una-vida-para-darle-voz-a-las-msicas-de-colombia.html>. Acceso el 10 de febrero de 2022.

<sup>5</sup> Fedora Martínez Grimaldo, *Rosa Elvira Figueroa: Fundadora de la Escuela de Música y Danzas Folklóricas peruanas. Documentos*. (Lima: Centro Nacional de Información Cultural, 2010). <http://repositorio.cultura.gob.pe/handle/CULTURA/228>. 14, 15.

<sup>6</sup> Martínez Grimaldo, *Rosa Elvira Figueroa*. 17.

dictaría como “resultado de las necesidades que como complemento a la enseñanza de los diferentes profesores de música y danza nacional se imponía”<sup>7</sup>. Este programa incluía la “música folklórica” y expresaba la posibilidad de la utilización de temas folklóricos en composiciones. Además, exponía danzas, cancioneros e instrumentos musicales tradicionales por regiones de Perú<sup>8</sup>.

La Escuela pasó a ser un ente subordinado del Ministerio de Educación en 1965, y con ello, a profundizar en el componente pedagógico ofrecido en su plan de estudios. Para 1989, la Escuela cambió de razón social, pasando a ser la actual Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas, que desde ese año expide títulos profesionales como Profesor de Educación Artística con énfasis en Folklore, mención en Música o Danza<sup>9</sup>.

Por otro lado, el Centro de Folklore de San Marcos -actualmente, Centro Universitario de Folklore, adscrito a la Universidad Nacional Mayor de San Marcos- tuvo dos orígenes, uno en la Peña Folklórica de San Marcos, desarrollada por la musicóloga Rosa Alarco (1911-1980) y dos, por la iniciativa de los estudiantes de la UNMSM en los años setenta. En 1975 se creó la Escuela de Capacitación en Folklore que actualmente continúa en funcionamiento y ofrece capacitación en danzas y música folklórica.

En conclusión, la educación e investigación en música tradicional popular tuvo como principales nichos instituciones de educación superior y entidades que, a la par del espíritu latinoamericanista y nacionalista, trabajaron bajo la expectativa de “preservar el folklore”. Los colaboradores de dichos lugares fueron cruciales en el desarrollo de los centros de investigación y enseñanza, abriendo paso a la

---

<sup>7</sup> Id, 18. Carta dirigida a Valcárcel para solicitar opinión sobre el programa de curso y una publicación que lo acompañaría.

<sup>8</sup> Id, 19-20.

<sup>9</sup> Ximena Fuentes Ávila, y Miriam Carreño Colchado, “Perfil de las tesis para la obtención del título profesional en la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas,” *Scientia* 21, no.21 (febrero 1, 2020): 202, 203. <http://revistas.urp.edu.pe/index.php/Scientia/article/view/2788>. Acceso el 14 de diciembre de 2021.

institucionalización y con ello, a la posibilidad de continuidad, estabilidad y financiación para la labor musicológica. No obstante, esta prolongación de los procesos investigativos y educativos tuvo grandes desafíos y tan sólo los países con una fuerte institucionalización -como Argentina, Chile, México y Brasil- mantienen un panorama sólido. Las “academias periféricas” sin embargo, presentan valiosas experiencias con características similares: voluntad de trabajo de profesores-investigadores, institucionalización incipiente que logra un reconocimiento estatal y una labor que prospera y en algunos casos, declina por falta de asignación de recursos y políticas<sup>10</sup>.

## **1.1 Colombia: en busca de la institucionalización de la enseñanza y la investigación de la música tradicional popular**

La educación musical en Colombia fijó, desde finales del siglo XIX, su mirada en la formación bajo el canon musical europeo. Las instituciones como el Conservatorio Nacional de Música en Bogotá, el Conservatorio de Música de Cali, el Instituto de Bellas Artes en Medellín, fueron parte importante en la configuración del modelo educativo, que privilegió una educación enfocada en la práctica instrumental y el solfeo, la teoría y la armonía. Una lenta constitución de los parámetros para una educación musical nacional contrastó con la llegada de República Liberal (1930-1946), y con acciones y proyectos de gobierno, que tendrían perdurabilidad hasta entrados los años 70<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> Miñana, «Etnomusicologías “latinoamericanas”» 2, 3. Miñana expone una jerarquía en la producción etnomusicológica en América Latina, que reconoce a las “academias periféricas” de Perú, Colombia, entre otros, como “países que se han caracterizado por estar dirigidos por élites poco proclives a financiar de forma sostenida la investigación musical, con débil institucionalización de la investigación y ausencia de políticas de Estado de larga duración en este campo”.

<sup>11</sup> Me refiero específicamente a aquellas que proponían la creación de orfeones y murgas, conformadas por trabajadores y que serían parte de varias empresas nacionales, que promovieron

Con la llegada de la “Revolución en Marcha”, los ideales en tanto a la actividad cultural del país se alinearon con las políticas que instaló la Dirección Nacional de Bellas Artes -DNBA- (1935-1937)<sup>12</sup>. Entre las acciones promovidas por la DNBA, bajo la dirección de Gustavo Santos Montejó (1892-1967), estuvieron “la proyección de películas con fines educativos, publicaciones culturales, conciertos y conferencias gratis”<sup>13</sup>, además de conformación de grupos musicales reglamentados directamente por la DNBA, como masas corales (conocidas como orfeones) y murgas populares (ensambles instrumentales), la promoción a la discusión de la educación y el folklore nacional -concretados en los Congresos Nacionales de Música<sup>14</sup>-. Según Bermúdez, los tintes de activismo político de Santos y sus resonancias en un medio viciado por la confrontación sobre la música nacional, influyeron en la poca profundidad dada a la técnica de la investigación musical<sup>15</sup>. Otros aportes de la DNBA fueron publicados en el informe que Santos rindió en 1935, entre los cuales Bermúdez resaltó las propuestas educativas complementarias a las del Conservatorio:

---

la actividad de agrupaciones de música y danza al interior de estas, como programa de bienestar para sus empleados. Sobre el tema de la instauración de orfeones y murgas, es posible profundizar en: Catalina Muñoz, «“A Mission of Enormous Trascendence”: The Cultural Politics of Music during Colombia’s Liberal Republic, 1930-1946». *Hispanic American Historical Review* 94, no. 1 (2014): 77-105. <https://doi.org/10.1215/00182168-2390613>. Acceso 16 de agosto de 2017.

<sup>12</sup> Fernando Gil Araque, “Congresos Nacionales de la Música, 1936-1937,” *Revista Cultura, Música y Pensamiento* 1, no. 1 (2009): 16. La DNBA pretendió democratizar el acceso a la cultura a través de conciertos, creación de sociedades artísticas, la intención de una educación artística imbuida en la educación básica y la creación de orfeones, conformados por trabajadores y campesinos.

<sup>13</sup> Catalina Muñoz, “A Mission of Enormous Trascendence”, 80.

<sup>14</sup> La primera discusión académica sobre educación, registrada en medios de comunicación y mediada por los ánimos e intereses de los principales personajes del panorama musical en Colombia, se dio en los Congresos Nacionales de Música (Ibagué, 1936 y Medellín, 1937), cuando la crítica a la enseñanza en el Conservatorio, propinada por Antonio Valencia, resonara en los gabinetes de la DNBA. Durante este primer congreso, Valencia mencionaría la posibilidad de activar estudios sobre folclor colombiano. En: Fernando Gil Araque, “Congresos Nacionales de la Música,”: 17-19.

<sup>15</sup> Al parecer, bajo figuras dictatoriales o no, la alianza entre la búsqueda de identidad nacional y folklore no tenía el mejor direccionamiento para el desarrollo de una investigación seria y continuada. En: Egberto Bermúdez Cujar, “La Universidad Nacional y la investigación musical en Colombia: tres momentos,” *Miradas a la Universidad Nacional de Colombia. Colección de crónicas* no. 3 (junio 2006): 29.

“Por extensión, proponía que la enseñanza de la música y la creación de ‘pequeñas orquestas típicas’ fueran obligatorias en las escuelas normales. Otro importante aspecto de esta gestión fue la creación del Centro de Cultura Social encargado de la formación artística de la ‘cultura obrera’ que mantenía coros, una ‘murga típica’ y un cuerpo de ballet que Santos buscaba replicar en otras partes del país”<sup>16</sup>.

La consolidación de espacios alternativos de formación cultural, durante la República Liberal, respondió tanto a la necesidad de implementación del espíritu nacionalista, que contrarrestara la llegada de las ideologías comunistas al país<sup>17</sup> como a la creación de un mecanismo de control sobre las expresiones culturales de un “pueblo” que se asumía “arcaico”<sup>18</sup>. Estos mecanismos, descritos por Muñoz bajo el objetivo de “naturalizar el poder”, estuvieron inmersos en la dualidad presentada entre una élite de “gestores culturales” y las expresiones y gustos de la población misma. Los primeros, veían a la población como precaria en términos de sus habilidades y propuestas musicales, y promulgaron políticas culturales que propendieron por la democratización de la cultura, con la intención de “guiar” estas prácticas hacia la conformación de “unidades manejables, aptas para su intervención”. Sin embargo, los ciudadanos no eran para nada “arcaicos” y gustaban tanto de apreciar la música de moda y la música popular, como de interpretarla y crearla<sup>19</sup>.

---

<sup>16</sup> Bermúdez, “La Universidad Nacional y la Investigación...”, 48.

<sup>17</sup> Gil Araque, “Congresos Nacionales de la Música, 1936-1937,” 15.

<sup>18</sup> Muñoz, “A Mission of Enormous Trascendence”, 79.

<sup>19</sup> Catalina Muñoz realizó una revisión de las encuestas enviadas por los profesores de algunos departamentos de Colombia, en respuesta a la solicitud realizada por el Ministerio de Educación en 1942, con la llamada Encuesta Folclórica Nacional. A partir de este análisis, Muñoz encontró que había un gran dinamismo en las zonas rurales y en las mismas ciudades, en torno a las prácticas musicales, que incluían a la música de moda (tangos, fox trot, boleros, entre otros) y a los diversos géneros de la «música nacional». La Encuesta presenta un cuerpo documental que si bien, no está completo, ofrece un panorama de primera mano por parte de los profesores a comienzos de los años cuarenta y que contrasta con la percepción de una élite en búsqueda de la legitimación de su poder, a través de un supuesto «desinterés» en el planteamiento de nuevas políticas sociales y culturales. En: Muñoz, 96.



---

Estos espacios de formación, como orfeones y murgas, pervivieron luego del fin de la República Liberal, y se instauraron especialmente al interior de las grandes empresas que, en el auge de la industrialización del país, abogaron por la contratación de reconocidos músicos y bailarines, quienes dirigieron las estudiantinas y conjuntos de danza. La institucionalización de estas experiencias trajo consigo la propuesta y creación de establecimientos educativos de origen obrero, como lo sería el Instituto Popular de Cultura en Cali (IPC), en 1947. La oferta educativa del IPC alternó con aquellas de los conservatorios en el territorio nacional, que poco a poco se articularon al aparato organizacional de las universidades. Por tanto, los modelos de enseñanza seguían influenciados por la necesidad de alfabetización musical como estandarte de un correcto acercamiento a la formación en música. Aun así, y con la influencia de las propuestas realizadas en los Congresos Nacionales de Música, surgió con más fuerza el interés por la investigación, que estuvo presente en universidades y también, en entidades como el IPC.

La integración de la investigación y las antiguas metodologías de enseñanza musical plantearían un nuevo paradigma en la creación de asignaturas en las carreras de música y programas de formación intermedia. No faltaron, en ninguno de los casos, ni la crisis presupuestal ni organizacional, que terminó en el traslado del Conservatorio Nacional de Música a la UN, en 1936, hasta el traslado del Instituto de Bellas Artes a la Universidad de Antioquia (UdeA), en 1960, en adelante llamado Conservatorio de la UdeA<sup>20</sup>.

Las políticas culturales instauradas durante la República Liberal dieron paso al surgimiento de distintas prácticas que fueron el germen de experiencias culturales, que contemplaron a la tradición popular como un mecanismo que aseguraba la unidad de la nación. La posibilidad de ejercer control sobre esta unidad contrastó

---

<sup>20</sup> Fernando Gil Araque, "La ciudad que En-canta. Prácticas musicales en torno a la música académica en Medellín, 1937-1961" (Tesis de doctorado, Universidad Nacional de Colombia, 2009), 197.

con las discusiones sobre educación e investigación del folclore nacional, y con una sociedad mucho más dinámica en cuanto a sus prácticas culturales, que aquella que se pensaba estática por parte del gobierno<sup>21</sup>. En este panorama tan vivo, encontrarían nicho variadas propuestas que le abrirían paso al folclore dentro de los currículos de todos los niveles educativos, incluidos aquellos que estaban asociados a la educación del obrero.

### 1.1.1 Instituciones precursoras en el país

Algunas de las instituciones que en el país propendieron por la investigación musical y la enseñanza desde la segunda mitad del siglo XX fueron el Instituto Popular de Cultura de Cali (IPC) y el Centro de Investigaciones Folklóricas y Musicales de la Universidad Nacional (CEDEFIM). La primera, fundada por el Concejo de Cali bajo el Acuerdo N° 450 en 1947, trató tanto con la investigación como la educación, en esbozos pioneros de lo que hoy se conoce como “etnomusicología aplicada”<sup>22</sup>. El CEDEFIM, por su parte, estuvo dedicado a la investigación y relacionado con las actividades académicas que hacían parte del conservatorio, desde 1959.

El IPC comienza labores en la ciudad de Cali, enmarcado en la creación de una institución que proveyera “programas educativos culturales...” y contribuyera “al desarrollo de la cultura artística para las clases populares” a obreros, tanto mujeres como hombres<sup>23</sup>, quienes, al contar con menores recursos, ahora podrían acceder a una formación que “sólo era posible obtener en Institutos académicos de alto

---

<sup>21</sup> Con ejercer control, me refiero a la naturalización del poder a la cual se refiere Muñoz en su artículo, y que hace alusión a las claras intenciones de los gobiernos liberales por perpetuar sus políticas y con ello, lograr que fuesen aceptadas sin mayor cuestionamiento. Muñoz sostiene, a lo largo del texto, que las élites que gobernaban, “más allá de tener intereses comunes o estar inspiradas en un sentimiento nacionalista, viraron la mirada hacia las políticas culturales, con tal de naturalizar su poder”. En: Muñoz, 78.

<sup>22</sup> Etnomusicología aplicada, una subrama de la disciplina que aparece en los años 80. Es importante aclarar que en la EPA no se hablaba de etnomusicología aplicada o en IPC.

<sup>23</sup> María Victoria Casas Figueroa y Ritho Mauro Burbano Parra, “Música y educación superior en Colombia. Antecedentes y transformaciones en Santiago de Cali,” *Revista digital A Contratiempo* (Bogotá: 2015), 4. <http://www.musigrafia.org/acontratiempo/?ediciones/revista-25/articulos/msica-y-educacin-superior-en-colombia-antecedentes-y-transformaciones-en-santiago-de-cali.html>

nivel”<sup>24</sup>. En medio de problemáticas presupuestales, sin espacio propio y adecuado, y una cantidad de estudiantes que excedía el espacio y talento humano, el IPC forjó una interesante actividad proyectiva, allegada a la comunidad caleña. Esta actividad incluyó la conformación de las primeras versiones de las agrupaciones institucionales, como lo fueran el coro, a cargo de Mario Ledesma, el conjunto de danzas folklóricas, dirigido por Yolanda Azuero Ariza, y el grupo de teatro, bajo la guía de Octavio Marulanda (1921-1997)<sup>25</sup>.

En cuanto a la investigación, el IPC contaba con un reconocimiento a nivel internacional, gracias a su Departamento de Investigaciones Folklóricas, que contribuyó a las expediciones a Guapi-Cauca del CEDEFIM (1963-1964)<sup>26</sup>. Instaurado por Enrique Buenaventura en 1961, contó con el apoyo de la gobernación del Valle del Cauca para su financiación. Algunas de las expediciones de campo, realizadas en los primeros años de funcionamiento del Departamento, comprendieron lugares aledaños a la ciudad. Por ejemplo, en Buenaventura (1961) y en el municipio de Robles en el Valle del Cauca (1962), con objetivo de recopilar expresiones musicales y dancísticas en torno a la Navidad<sup>27</sup>.

Además de ser artífice de procesos investigativos, el IPC tuvo publicaciones propias, como *Páginas de Cultura*, un boletín impreso entre mayo de 1964 y octubre de 1972, con 24 ediciones. El boletín tuvo varias secciones, entre las cuales destacaron por su continuidad: la editorial, “Registro de arte” y “Punto y Nota”. Otros artículos, incluidos gracias a la colaboración de algunos expertos en cada disciplina artística, cambiaban edición a edición, dejando algunos apuntes críticos sobre una contrastante escena cultural, que reunía lo popular y lo académico. Aunque este

---

<sup>24</sup> Octavio Marulanda, "Qué es el Instituto Popular de Cultura," *Páginas de Cultura*, no. 1 (mayo 1964): 1, 6. La mayor parte de números de *Páginas de Cultura*, están disponibles en el sitio Web: <https://www.institutopopulardecultura.edu.co/investigaciones/paginas.html>

<sup>25</sup> *Ibid.*

<sup>26</sup> George List, "Ethnomusicology in Colombia," *Latin American Issue* 10, no.1 (enero 1966): 70-76. <https://doi.org/10.2307/924187>

<sup>27</sup> "Historia," Centro de Investigaciones, Instituto Popular de Cultura, acceso el 20 de septiembre, 2021, [https://www.institutopopulardecultura.edu.co/investigaciones/historia\\_p2.html](https://www.institutopopulardecultura.edu.co/investigaciones/historia_p2.html).

último aspecto estaba reflejado en el boletín, cabe aclarar que la gran parte de este propendía por el reconocimiento de la cultura nacional, y resaltaba el desinterés de los medios de comunicación en el apoyo a la divulgación de las expresiones artísticas del país. Durante el primer año de publicación de *Páginas de Cultura*, el IPC publicó la primera edición en español del libro de Robert Stevenson *La música colonial en Colombia*, traducido por el mismo Pardo Tovar, quien colaboró con artículos en varias de las ediciones tempranas del boletín<sup>28</sup>.

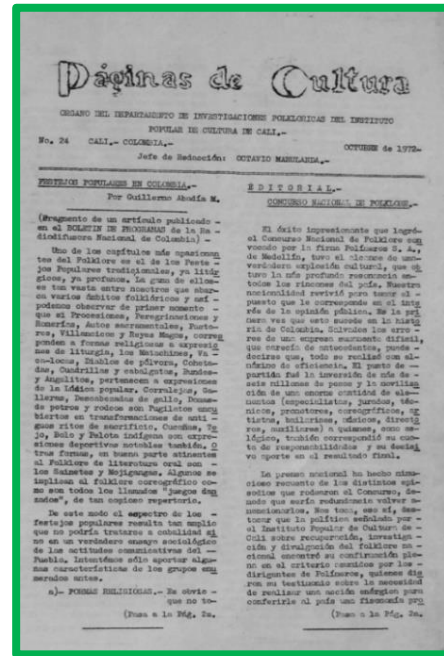


Figura 1. Páginas de Cultura, portadas de los números 1 y 24. Acceso el 24 de septiembre, 2021, <https://www.institutopopulardecultura.edu.co/investigaciones/paginas.html>

A partir de la lectura de las editoriales y de algunos artículos del boletín, es posible evidenciar el alineamiento con una perspectiva nacionalista y de oposición a la expansión no regulada de ideales capitalistas, por parte de los medios de comunicación. La labor de inmiscuirse en los barrios, colegios y demás lugares de extracción popular, que permitía la vinculación de la gente con su cultura, estuvo también allí reflejada, como estrategia para proteger las prácticas tradicionales

<sup>28</sup> Sus contribuciones estuvieron dispuestas entre el primer número y el octavo.

populares y replicarlas, por medio de la proyección. De aquí, se desprendió también una crítica a la falta de políticas culturales que regularan la actividad artística en el país y privilegiaran el vínculo entre artistas y las comunidades, con apropiadas campañas de publicidad.

La proyección educativa fue también un pilar de la labor del IPC. Los cursos fueron inicialmente respuesta a las agrupaciones de trabajadores que se fueron conformando, como el coro, a cargo de Mario Ledesma; las danzas, bajo la guía de Yolanda Azuero Ariza. El grupo de teatro, a cargo de Octavio Marulanda y Alfonso Valdiri, como líder de la cátedra de “cuerdas”<sup>29</sup>. Además del enfoque obrero, el IPC realizaba también trabajo en la comunidad, llevando sus agrupaciones proyectivas a los barrios y colegios de la ciudad<sup>30</sup>. Las áreas para la formación abordadas en el Instituto fueron: música folklórica, danza folklórica, teatro y artes plásticas. Algunos de los cursos en el plan de estudios de música comprendieron Bandola, Tiple, Guitarra, Percusión, Coros, Estudiantina e Historia de la Música, Solfeo y gramática musical<sup>31</sup>. El IPC continúa su labor hoy día, con los programas “Músicas tradicionales y populares”, con una duración de cuatro semestres, artes plásticas y fotografía artística, teatro y danzas folclóricas colombianas. El centro de investigaciones continúa sus actividades, en especial como centro de documentación y en atención a proyectos relacionados con la ciudad de Cali<sup>32</sup>.

El CEDEFIM fue fundado en 1959, como un ente subordinado del Conservatorio Nacional de Música de la Universidad Nacional de Colombia y con la finalidad de investigar y analizar las tradiciones musicales del país. El centro tuvo tres secciones, que, en principio, clasificaron el objeto de estudio como folclórico y popular<sup>33</sup>. De

---

<sup>29</sup> Octavio Marulanda, “Qué es el Instituto Popular de Cultura,” *Páginas de cultura* no.1 (mayo 1964): 5. Acceso el 30 de septiembre de 2021.

<sup>30</sup> Id, 11.

<sup>31</sup> Id, 5, 11.

<sup>32</sup> “Centro de Investigaciones,” Instituto Popular de Cultura, acceso el 20 de septiembre, 2021, <https://www.institutopopulardecultura.edu.co/investigaciones/mision-vision.html>.

<sup>33</sup> Andrés Pardo Tovar, *Centro de Estudios Folclóricos y Musicales “Cedefim”: Estatutos* (Bogotá D.E: Universidad Nacional de Colombia, 1963), 7.

esta manera, el “Departamento de investigación y compilación folclórica” se encargaría del estudio y preparación de excursiones de campo, catalogación y análisis de la información recolectada. El “Departamento de compilación y estudio de la música popular” tendría la labor de clasificar y catalogar las expresiones musicales populares. No hacía parte de la agenda de este departamento ningún itinerario de trabajo de campo. El último departamento, el de “Publicaciones, divulgación e intercambios”, propendía por la divulgación de la revista institucional, antologías en ambos campos mencionados (folclórico y popular) y edición de obras musicales que tuvieran influencia del folclor o de la música popular colombiana<sup>34</sup>. El énfasis en la separación de lo folclórico y lo popular defendía la idea de que lo primero era escaso, “sólo subsiste en comunidades aborígenes, y también en ciertos grupos étnicos tan caracterizados como lo son las comunidades negras de la Costa Atlántica, del Chocó y del litoral de los departamentos del Valle y Nariño”, mientras que lo popular (“mestizo o criollo”) estaba mayormente repartido por todo el territorio nacional<sup>35</sup>.

Esta visión, propia de la época, contrastó con el interés por una investigación cada vez más analítica, que estimuló su producción fundamentada en el uso de las fuentes primarias<sup>36</sup>. Este nuevo paradigma fue impulsado por el director del CEDEFIM, Andrés Pardo Tovar. El centro complementó sus enfoques metodológicos desde diversas disciplinas que, para finales de la década de los 50, eran novedosos en el territorio colombiano: sociología de la música, la misma musicología -una disciplina que sólo se establece en Colombia a partir de los años ochenta-, la etnomusicología, el folklore y la inclusión de la crítica musical. Incluso, Pardo propuso el cambio de “folklore musical” a etnomusicología, recién establecida en las universidades de Estados Unidos.

---

<sup>34</sup> Id. 14, 15.

<sup>35</sup> Id, 13.

<sup>36</sup> Egberto Bermúdez Cujar, “Andrés Pardo Tovar (1911-72) y la tradición musicológica en Colombia,” *Ensayos: Historia y teoría del arte* no. 24 (2012): 126. Acceso el 19 de mayo de 2020. <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/50285>

A propósito del vecino norteamericano, Pardo recogió nuevas ideas en la Primera Conferencia Iberoamericana de Etnomusicología (Cartagena, 1963), de parte de Mantle Hood y Charles Seeger, conferencistas invitados. Las publicaciones del CEDEFIM han sido reseñadas por varios autores, lo cual evidencia un relevante intercambio con la comunidad internacional durante la época en que Pardo Tovar estuvo en el centro<sup>37</sup>. Pardo Tovar terminó sus labores con el centro en 1966, dando paso a la era de Guillermo Abadía Morales, donde el trabajo tomó de nuevo rumbos relacionados con la visión decimonónica del folklore<sup>38</sup>.

Es relevante reconocer que la institucionalización de la investigación fue un proceso subordinado a la inclusión de los conservatorios en el aparato estructural de las universidades e instituciones educativas. En estas “articulaciones” no sólo participó la voluntad de mejorar la organización de las entidades: también un desinterés por la apropiada financiación de procesos educativos e investigación<sup>39</sup>. Aunque el CEDEFIM funcionó más como un centro de investigación y documentación, estuvo ligado a las pretensiones educativas del Conservatorio, en una línea de especialización llamada “Investigación Folclórica Musical”, que compartía espacio con especializaciones más comunes como Composición, Dirección de Orquesta y Maestro de Capilla. Esta formación incluía asignaturas como Antropología General, Etnología general, Teoría del folclor, Morfología y Estética, Organología General y

---

<sup>37</sup> Bermúdez cita a dos autores, quienes eran colaboradores del *Journal of the International Folk Music Council*, especialmente durante la década de los 50 y 60: Victoria Kingsley (1900-2000?), recolectora de música y el músico chileno Norman Fraser (1904-1986). Kingsley reseñó “Los cantares tradicionales del Baudó” y “La guitarrería popular en Chiquinquirá”, ambos de autoría de Pardo Tovar (el primero con colaboración de Jesús Pinzón Urrea). Fraser, por su parte, reseñó “Rítmica del folklore chocono” y “Algunos cantos nativos tradicionales de la región de Guapi (Cauca), el primero de Pardo Tovar y el segundo, autoría de Jesús Pinzón Urrea y Guillermo Abadía. Egberto Bermúdez Cujar, “La Universidad Nacional y la investigación musical en Colombia,” 60.

<sup>38</sup> Bermúdez, “La Universidad Nacional y la investigación...,” 54-62. En este artículo, Bermúdez describe las expediciones del CEDEFIM y productos de estas.

<sup>39</sup> Miñana acota, en el siguiente pasaje, la realidad vivida en Latinoamérica ante el proceso de consolidación de las entidades: “élites poco proclives a financiar de forma sostenida la investigación musical, con débil institucionalización de la investigación y ausencia de políticas de Estado de larga duración en este campo”. En: Carlos Miñana Blasco, “¿Etnomusicologías latinoamericanas?,” 3.

Técnica de Investigación, entre otras<sup>40</sup>. De forma paralela a esta formación, es posible evidenciar que la cercanía de compositores al CEDEFIM concuerda con la tendencia general -en Colombia y Latinoamérica- de recolectar y resguardar la música tradicional, para que los compositores, desde el ámbito académico, pudieran reproducir algunas de estas melodías en sus obras. Miñana delimita la intencionalidad de esta práctica en nuestro país como un “encajonamiento” de los patrones tradicionales en las estructuras propias de la música del centro de Europa:

Los músicos académicos de esta época desean nutrirse de las fuentes populares para sus composiciones. Motivados por los trabajos de folkloristas -e incluso trabajando en equipo con ellos, como Guillermo Abadía en el CEDEFIM- y por el éxito de los movimientos musicales “nacionalistas” en el continente, viajan por todo el país recogiendo y transcribiendo melodías indígenas, campesinas y afrocolombianas. Muchas de las publicaciones de esta época son simplemente una o dos melodías transcritas y comentadas, melodías que posteriormente aparecerán -transformadas- en una obra sinfónica o de cámara<sup>41</sup>.

Otras instituciones que trabajaron por el desarrollo de la investigación y la formación en tradiciones populares fueron influenciadas por el trabajo del grupo Nueva Cultura, como el Instituto de Cultura y Bellas Artes de Boyacá, la Academia Luis A. Calvo y el Plan Experimental Piloto, con un desarrollo y proyección posterior a la formación universitaria, en la Academia Superior de Artes de Bogotá -ahora Facultad de Artes de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas-<sup>42</sup>.

El encuentro de los intereses políticos de la República Liberal tuvo un impacto a largo plazo en la visión de nación y la cultura popular, que podía ser reivindicada mediante la formación artística de la clase trabajadora de las ciudades que, en

---

<sup>40</sup> Otto de Greiff, Luis A. Sarmiento, Acuerdo 6 de 1963. “Por el cual se establecen los programas de estudio y se fijan unas reglamentaciones en el Conservatorio Nacional de Música”.

<sup>41</sup> Carlos Miñana Blasco, “Entre el folklore y la etnomusicología,” *A contratiempo*, n.º 11 (2000): 39. Acceso el 29 de marzo de 2020. [http://www.musigrafia.org/acontratiempo/files/ediciones/revista-11/pdf/rev11\\_06\\_folkmusicologia.pdf](http://www.musigrafia.org/acontratiempo/files/ediciones/revista-11/pdf/rev11_06_folkmusicologia.pdf)

<sup>42</sup> Id, 42.



proceso de industrialización, aumentaba rápidamente en número de pobladores y por tanto, en fuerza de trabajo para las empresas. La posibilidad de plasmar en la población una ideología acorde al sentir nacionalista y en contra de la expansión del comunismo en América Latina, se vio contrastada por la propia vivacidad de los artistas en formación, quienes generaron espacios al interior de entidades públicas y lograron, gracias a la supervivencia de la importancia del folclore, instaurar planes educativos con énfasis en las tradiciones del país. Algunas de corte informal y netamente obrero, como el Instituto Popular de Cultura en Cali, conformaron una labor de enseñanza, investigación y proyección pionera en el país -y en América Latina-, que hoy día tienen aún repercusión y vigencia. Otras -como el CEDEFIM- con amparo institucional de la universidad, consiguieron establecerse como los primeros centros de investigación con mayor rigurosidad analítica. Lastimosamente, no hubo una continuidad y hasta la creación del Instituto de Investigaciones Estéticas, en 1978, no se retomaría esta perspectiva investigativa. Las demás instituciones, especialmente dedicadas a la proyección folclórica y la experimentación de modelos pedagógicos -como Nueva Cultura- lograron continuidad e institucionalización en la educación superior. En este contexto, nació la Escuela Popular de Arte de Medellín, como la primera experiencia de investigación, proyección artística y docencia del noroccidente del país.

## **1.2 Antecedentes para la creación de la EPA en Medellín**

La Escuela Popular de Arte de Medellín (EPA) fue una institución de formación en música y danza tradicional, teatro y artes plásticas - de carácter público-, fundada en la ciudad de Medellín. Su aparición en esta ciudad, la capital del departamento de Antioquia estuvo mediada por la confluencia de experiencias emergentes en diversas entidades de la vida local: por un lado, la estandarización de procesos formativos en artes en instituciones públicas y, por otro lado, la conformación de agrupaciones dancísticas y musicales, promovidas por las pujantes compañías de textiles en la ciudad, como parte de una política de bienestar para los empleados.

Los grupos de las fábricas estaban constituidos por trabajadores -en gran mayoría- quienes realizaban una formación artística junto a reconocidos artistas en la ciudad.

Entre los trabajadores de las empresas, estuvieron algunos de los fundadores de la EPA, como Alberto Londoño (1937-2020) y Miguel Ángel Cuenca -relacionados con Tejcóndor, en especial- y algunos profesores como Elkin Pérez Álvarez (1942-2007) y Jesús Zapata Builes (1916-2014)- vinculados con el Conjunto Fabricato de Proyección Folklórica-. La empresa privada tuvo una gran incidencia en la apertura de espacios de formación artística y también, algunas empresas públicas como las Empresas Públicas de Medellín, con su Estudiantina, activa entre 1960 y 1985<sup>43</sup>.

Al mismo tiempo, la bonanza empresarial y laboral siguió un curso favorable durante el transcurso de la segunda mitad del siglo XX. Con ello, llegaría a la ciudad el contrabando, paralelo a la actividad comercial. Entre la década de los cincuenta y sesenta, se configuraron formas delincuenciales dedicadas expresamente a “contrabandiar”, que alternaban en el panorama de grupos al margen de la ley, mucho más violentos que aquellas que en principio, sólo ingresaban mercancía ilegal al país<sup>44</sup>. A finales de los años sesenta y durante los años setenta, aparecerían los primeros grupos dedicados al narcotráfico, algunos conformados a partir de las alianzas entre contrabandistas de cigarrillos. Aun así, cuando la historia de Medellín -y del país en general- iba a cambiar rotundamente, debido a la actividad criminal de narcotraficantes como Pablo Escobar, Carlos Lehder y Gonzalo Rodríguez

---

<sup>43</sup> Un panorama detallado de esta actividad en Medellín en: Héctor Vidal Rendón Marín, “De liras a cuerdas. Una historia social de la música a través de las estudiantinas. Medellín, 1940-1980” (Tesis de maestría., Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín, 2009), <http://bdigital.unal.edu.co/1320/1/71695312.2009.pdf>. Es importante reconocer también que Medellín ha tenido un desarrollo industrial prospero desde inicios del siglo XX. Desde 1920, tanto empresas textiles, como tabacaleras y cafeteras, eran ya distinguidas en todo el Valle de Aburrá y posicionaron a la ciudad como una de las principales receptoras de nuevos trabajadores, bien fueran residentes habituales o migrantes que llegaban de las zonas rurales aledañas. Para un panorama amplio del desarrollo del trabajo en Medellín, durante la primera mitad del siglo XX, ver: María Claudia Saavedra, “Tradición laboral y capacitación, 1900-1940,” en *Historia de Medellín*, ed. Jorge Orlando Melo (Bogotá: Compañía Suramericana de Seguros, 1996), 379-390.

<sup>44</sup> Gerard Martin, *Medellín. Tragedia y resurrección. Mafias, ciudad y estado 1975-2013* (Medellín: La Carreta Editores, 2014), 63-65.

Gacha, en la ciudad bullían movimientos artísticos -desde la literatura, las artes visuales, el teatro y por supuesto, la música- que contrastaban con ello y con actividades como la II Conferencia General del Episcopado Latinoamericano, convocada por el Consejo Episcopal Latinoamericano (CELAM) entre el 26 de agosto y el 6 de septiembre de 1968, en Medellín<sup>45</sup>. Este Consejo legitimó e impulsó la Teología de la Liberación, por parte de la jerarquía católica.

En el ámbito musical, confluían también varias fuerzas: la creciente industria de la música -con la aparición en los años cuarenta de las casas disqueras Silver, Zeida, Ondina y Sonolux-, la creación de importantes instituciones para la difusión de música académica, como lo fueran la Compañía Antioqueña de Ópera (1943) y la Orquesta Sinfónica de Antioquia (1945), la Coral Tomás Luis de Victoria (1951), el Conservatorio de Música de la Universidad de Antioquia (1959), entre otras. Las empresas de textiles promovían concursos de composición -aquellas que también permitían la conformación de grupos de danzas y música tradicionales- y festivales – como el Festival de Música de Fabricato-. El jazz y la música popular -bolero, tango, trova- tuvieron también cabida <sup>46</sup>. En este contexto de educación para el obrero, se erige la Escuela Popular de Arte, con una propuesta muy particular: la instrucción en música tradicional popular, en principio, de la zona andina colombiana. Teniendo en cuenta que el ambiente musical comprendía el auge de la música comercial -de moda- y el crecimiento de la industria discográfica con Medellín como epicentro, la formación predilecta de músicos bajo el modelo de conservatorio, la circulación de orquestas, solistas y compañías de ópera en la ciudad; los fundadores y abanderados del proyecto EPA desarrollaron una labor

---

<sup>45</sup> Álvaro Tirado Mejía, *Los años sesenta. Una revolución en la cultura* (Bogotá: Penguin Random House Grupo Editorial, 2014), 19. Ya desde 1958, con el manifiesto nadaísta de Gonzalo Arango, la movida artística en Medellín era reconocida a nivel nacional e internacional.

<sup>46</sup> Luis Carlos Rodríguez Álvarez, “Músicas para una ciudad,” en *Historia de Medellín*, ed. Jorge Orlando Melo (Bogotá: Compañía Suramericana de Seguros, 1996), 661-666.

diferente, en el marco de una educación obrera y bajo la influencia de la ideología instaurada por la República Liberal<sup>47</sup>.

### 1.2.1 La Casa de la Cultura y el Instituto Popular de Cultura de Medellín

La EPA contó con dos instituciones públicas, en Medellín, que antecedieron su conformación. Eran lugares donde se daba formación en oficios y artes a las “clases menos favorecidas”: la Casa de la Cultura de Medellín y el Instituto Popular de Cultura (IPC). La Casa de la Cultura, con registros de su actividad desde 1953<sup>48</sup>, ofrecía clases de música, danza y escultura indoamericana<sup>49</sup>. Fue además escenario para la constitución de una de las primeras agrupaciones de danza que trabajaría desde la proyección, conformada en principio por los bailarines Alberto Restrepo, Pedro Betancur y la bailarina Berta Piedrahíta, dirigidos por Luz Echeverry entre 1953 y 1954, tiempo que duró la Casa de la Cultura en actividades<sup>50</sup>.

Por otro lado, el Instituto Popular de Cultura (IPC) tuvo como antecedente al Instituto Obrero Municipal, creado por el Concejo de Medellín en el año 1944. Esta institución estuvo a cargo de la capacitación de trabajadores en oficios técnicos pertinentes a

---

<sup>47</sup> Recordemos la tesis de Muñoz, quien expone un punto interesante de vista frente a la conformación de grupos dentro de la empresa pública y privada, que respondía a la legitimación del Partido Liberal colombiano entre 1930 y 1946 -periodo liderado por el liberalismo-. Aunque este artículo responde a la reinterpretación de una agenda política, ambos casos sirven como ilustración de la instauración de modelos incipientes de enseñanza de la música y danza en contextos obreros. Catalina Muñoz, “A Mission of Enormous Transcendence”: The Cultural Politics of Music during Colombia’s Liberal Republic, 1930-1946.

<sup>48</sup> Antonio Duque Arbeláez a Darío Londoño Villa, fechada el 21 de octubre de 1954, *Archivo histórico de Medellín* (a partir de ahora citado como AHM), fondo Alcaldía, sección Despacho, tomo 98, folio 639. Duque Arbeláez aclara que la Casa viene funcionando “desde el año pasado”.

<sup>49</sup> Departamento de investigaciones de la Escuela Popular de Arte, «Proyección pedagógica y artística de la cultura popular tradicional», (conferencia, Biblioteca pública Piloto, septiembre de 1981), 4. Allí se menciona también esta Casa de la Cultura como predecesora de la escuela de Artes de la U de A. Uno de sus precursores: José Horacio Betancour.

<sup>50</sup> Raúl Parra Gaitán, *Revelaciones. Un siglo de la escena dancística colombiana*. (Bogotá: Ministerio de Cultura, 2019): 34.

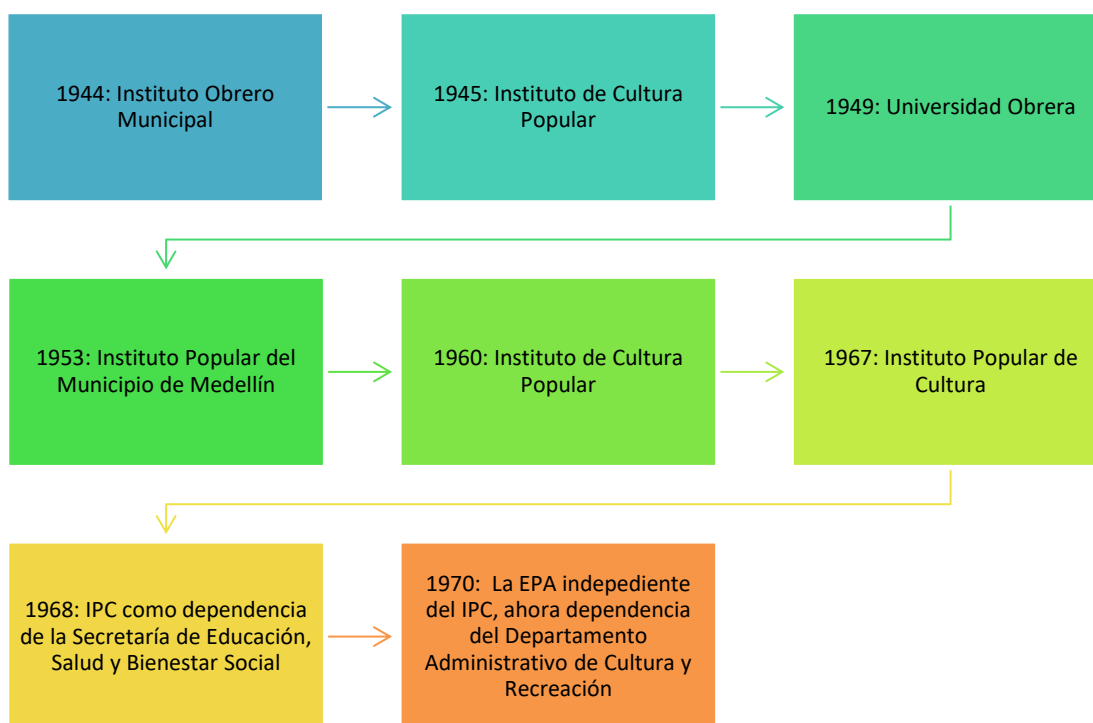
---

la industria<sup>51</sup>. El Instituto cambió en varias ocasiones de nombre: Instituto de Cultura Popular (1945), luego conocido como Universidad Obrera (1949)<sup>52</sup>.

---

<sup>51</sup> Enuncia la fuente: “la extensión a las clases trabajadoras de todos los avances de la cultura”. Anónimo, “La historia en documentos,” Archivo EPA-ITM (sin publicar, septiembre 20 de 2018), Manuscrito.

<sup>52</sup> Esta información y la tabla a continuación contienen información de dos fuentes: la información registrada en el compilado “Historia Documental EPA”, un empastado con dimensiones aproximadas de 297 x 420 mm, en cuyas páginas se resguardan documentos diversos de la escuela. Este libro parece ser producto de colección del profesor Jesús Mejía Ossa, quien iba recolectando datos para una historia institucional de la EPA, antes de su desaparición. Esta información también fue encontrada en: Jamir Moreno Espinal, y Natalia Valencia Zuluaga, “Proceso de restauración de los archivos sonoros patrimoniales de la Escuela Popular de Arte de Medellín,” *Trilogía* 5, no. 9 (2013). <http://hdl.handle.net/20.500.12622/1248>. Acceso el 15 de noviembre de 2017.



**Cuadro 1.** Instituciones que antecedieron a la Escuela Popular de Arte. Elaboración de la autora.

A la par de los cambios de denominación, el Concejo concretaba funciones para cargos dentro de la entidad que dan cuenta del crecimiento en la demanda de procesos de formación artística. En 1957 se creó el cargo de profesor de música y organizador de coros<sup>53</sup>. Para 1960, el Instituto de Cultura Popular (ICP) tuvo como uno de sus fines “dar instrucción artesanal, industrial, comercial y artística”<sup>54</sup>. En 1961 se crearon servicios gratuitos, a los cuales perteneció la Extensión Cultural y

<sup>53</sup> Acuerdo N° 6 de 1957, del 10 de abril, del Consejo Administrativo Municipal, “Por el cual se crea un nuevo cargo en el Instituto Popular del Municipio y se dictan otras disposiciones.” *Archivo del Concejo Municipal de Medellín* (en adelante, ACM).

<sup>54</sup> Anónimo, “La historia en documentos,” colección Historia documental EPA, archivo EPA-ITM (sin publicar, septiembre 20 de 2018), Manuscrito.

la enseñanza de artes plásticas<sup>55</sup>. La reorganización del Instituto llegó en 1963 y trajo consigo el establecimiento de la enseñanza artística en el ICP como enseñanza media, bajo una función general de “capacitación, formación técnica y desarrollo cultural de las clases populares del Municipio”<sup>56</sup>. En consecuencia, la Extensión Cultural abarcaría a “todo el municipio” y contaría con la creación y fomento de “grupos escénicos, masas corales, conjuntos de danzas, etc.”<sup>57</sup>. Para 1966 se establecieron “cursos especiales de Teatro y Danzas”<sup>58</sup>, de alguna forma logrando institucionalización del espacio abierto desde 1963.

El Instituto de Cultura Popular devino en el Instituto Popular de Cultura (IPC) en 1967 y, con el cambio, llegó la reorganización de la institución. Para ese entonces, contaba aún con enseñanza artística en educación media. La primera mención de la Escuela Popular de Arte, como dependencia del Instituto Popular de Cultura y éste a su vez, parte de la Secretaría de Educación, Salud y Bienestar Social, apareció en el acuerdo N° 23 de 1968. Es importante anotar aquí que, en el organigrama de la Secretaría, hay una separación entre Extensión Cultural y el IPC, así que las actividades realizadas en cada institución diferirían desde ese momento.

### **1.2.2 La relación música-danza como inspiración para los fundadores de la EPA**

A partir de la desaparición de la Casa de la Cultura, se conformaron en Medellín diversas agrupaciones de música y danza tradicionales, entre ellas Tejicóndor, Fabricato y el IPC. Algunos de sus integrantes serían, con el tiempo, fundadores de

---

<sup>55</sup> Acuerdo N° 59 de 1961, del 1 de agosto, “Por el cual se reorganiza el actual Instituto de Cultura Popular y se provee a su sostenimiento y desarrollo,” *ACM*.

<sup>56</sup> Acuerdo N° 66 de 1963, del 10 de diciembre, “Por el cual se reorganiza el Instituto de Cultura Popular. *ACM*, 171.

<sup>57</sup> *Id.*, 173, 174.

<sup>58</sup> Acuerdo N° 6 del 8 de febrero de 1966, “Por el cual se establece en el Instituto de Cultura Popular, el Ciclo Básico de Enseñanza Media con orientación laboral, y se dictan otras disposiciones,” *ACM*, 219.

la EPA. Su experiencia fue relevante en la conformación de la escuela, profundizando la relación entre ambas prácticas artísticas<sup>59</sup>.

En el Conjunto Típico de Tejcóndor (fundado en 1954), bailaron algunos de los integrantes de la desaparecida Casa de la Cultura, como los hermanos Piedrahita, Alberto Londoño (1937-2020)<sup>60</sup> y en sus inicios, Luz Echeverry. Estuvo liderado en sus primeros años por Agustín Jaramillo Londoño (1923-2010) y el acompañamiento musical a cargo de la estudiantina dirigida por Carlos Vieco Ortiz. Diez años después, Jesús Zapata Builes (1916-2014) tomaría la batuta de la estudiantina de Fabricato, alternando clases de música con la dirección de la agrupación. Algunos de sus músicos fueron Elkin Pérez Álvarez (1942-2007) -con quien posteriormente conformaría el Trío Instrumental Colombiano-, Samuel Uribe (hermano de Gabriel Uribe), Liliana Escobar, arpista y Ramón Paniagua Ruíz<sup>61</sup>. El director del grupo de danzas fue el bailarín Jairo Herrón.

Por otro lado, los grupos de danza y música del Instituto de Cultura Popular intervenían en eventos institucionales del ICP<sup>62</sup>. La directora designada, Marta Herrón (hermana de Jairo Herrón), comenzó su trabajo allí desde 1962. Por su

---

<sup>59</sup> Alberto Londoño, "Memorias de la danza de proyección folclórica en Antioquia Londoño," *Danza en Red* (Medellín, 2015): 3, 10. Acceso el 18 de marzo de 2019. [http://www.danzaenred.com/sites/default/files/documentos/memorias\\_de\\_la\\_proyeccion\\_folclorica\\_en\\_antioquia.pdf](http://www.danzaenred.com/sites/default/files/documentos/memorias_de_la_proyeccion_folclorica_en_antioquia.pdf). Entre las agrupaciones que él menciona como creadas a partir de la desintegración de la Casa de la Cultura, estuvieron: Conjunto Típico Tejcóndor, Acuarelas Colombianas, Danzas Latinas, Alma de Colombia, Alma Campesina y Aires de mi Tierra. No fue posible establecer la fecha exacta de cierre de la Casa de la Cultura, pero es bastante probable que haya sido a finales de 1954. En comunicación el 21 de octubre de 1954 con el entonces alcalde -Darío Londoño Villa- su director, el señor Antonio Duque Arbeláez invitó a Londoño Villa a propiciar un espacio propio para la institución, que tenía "cuatrocientos alumnos" y un prestigio que crecía rápidamente.

<sup>60</sup> Alberto Londoño fue un bailarín y profesor de danza, nacido en Medellín, que perteneció a varias agrupaciones dancísticas, como Tejcóndor -donde fue empleado- y quien fue miembro cofundador de la Escuela Popular de Arte. Fue profesor de la Universidad de Antioquia, de la Universidad Pontificia Bolivariana y de la misma EPA y actualmente es referente en el campo de la danza tradicional, dado su amplia labor de investigación y difusión de los bailes tradicionales del país.

<sup>61</sup> Rendón Marín, "De liras a cuerdas. Una historia social de la música a través de las estudiantinas. Medellín, 1940-1980," 204, 205.

<sup>62</sup> DIEPA, "Proyección pedagógica y artística de la cultura popular tradicional," 9. En la ponencia, se expuso la función del grupo como "amenizar las reuniones de padres, alumnos y profesores".



parte, Londoño llegaría al ICP en 1964 para apoyar el proceso de danzas e invitaría a Carlos Tapias.

La agrupación de danzas del Instituto Popular de Cultura de la ciudad de Medellín participó en cuatro ocasiones en el Festival Folclórico de Ibagué, en los años 1965 al 1968 y la estudiantina Los Arrieros contribuyó con el acompañamiento musical<sup>63</sup>. En las dos primeras ediciones, participaron y ganaron el primer puesto. En las dos últimas, fueron declarados fuera de concurso. En 1967 y 1968 el grupo intervino, además del Festival, con presentaciones en otras instituciones de la ciudad, como lo fueran el Dormitorio Don Bosco, la Penitenciaría de Ibagué, el batallón Jaime Rooke y el Asilo Ancianato de Ibagué<sup>64</sup>.

Las actividades de los grupos de las empresas, aunadas a la experiencia que sus integrantes acumulaban en cada disciplina artística, dieron pie a algunos de ellos de fundar un proyecto que se encargara de investigar y difundir la música y danza tradicional colombiana. El señor Miguel Ángel Cuenca -primer rector de la EPA- comenta al respecto:

“Eso se da porque en la ciudad hay varios ... trabajando la cuestión del folclor. Tenemos un conjunto laureado que se llama Tejicóndor, que tuvo actuaciones ante organismos de la OEA y bueno, muy sonado. Eso lo patrocinó una empresa que se llamó Tejicóndor. ... Fueron tan de buenas que lograron viajar, salir del país y darle renombre ... [a] los saberes folclóricos que teníamos aquí en el país. Con gente que trabajó allá y con profesores que había -porque ese ejemplo de Tejicóndor había cundido y había otras empresas patrocinando grupos de danza y coros, duetos y tríos (Everfit-Indulana, el Banco Industrial Colombiano, etc.) Entonces nos

---

<sup>63</sup> No es claro si fue en ambas ocasiones o tan sólo en una de ellas.

<sup>64</sup> Esta información pudo ser verificada gracias a tres fuentes. La primera, un libro de visitas que aparentemente mantenía el grupo de danzas, con la relación de los lugares que visitaban (documento c. 1966). La segunda, en: Alberto Londoño, “Memorias de la Danza de proyección folclórica en Antioquia,” Danza en Red, [https://www.danzaenred.com/sites/default/files/documentos/memorias\\_de\\_la\\_proyeccion\\_folclorica\\_en\\_antioquia.pdf](https://www.danzaenred.com/sites/default/files/documentos/memorias_de_la_proyeccion_folclorica_en_antioquia.pdf), 16. Finalmente, gracias al archivo visual que corrobora tal fuente, ya que contiene fotografías de la agrupación en diversos lugares de Ibagué, entre 1967 y 1968. Ambos documentos reposan en el archivo EPA-ITM.

da por recoger esos conocedores... [para] saber qué hay y ver hasta dónde llegan los conocimientos y las fallas de ellos. Porque algunos saben mucho de danza, pero no saben nada de música y así... nos da por equilibrar y organizar eso y logramos que la administración municipal tome cartas en el asunto y proponemos que se funde la Escuela Popular de Arte para que tengan un lugar ... de trabajo y una oportunidad de publicar sus conclusiones”<sup>65</sup>.

La reunión de personajes como Londoño, Tapias, Cuenca y posteriormente en la década de los 70, Pérez y Builes fue parte primordial en la creación de un ente subordinado del Instituto, que vinculó también a la ya fundada Escuela Municipal de Teatro (bajo la dirección de Gilberto Martínez)<sup>66</sup>. Documenta El Correo, prensa local,

---

<sup>65</sup> Miguel Ángel Cuenca, entrevista por la autora. Copacabana-Antioquia, junio 7, 2018. Miguel Ángel Cuenca es un músico y docente, nacido en el municipio de Copacabana, Antioquia. Fue trabajador de la fábrica de textiles Tejióndor, donde conoció a Alberto Londoño, bailarín del grupo de danzas de la misma fábrica. Durante su carrera artística, fue músico de la Estudiantina Antioquia, de la Estudiantina Coltejer, y fundó algunos festivales en empresas de Medellín, además de asesorar la creación de estudiantinas como Everfit-Indulana, Leonisa Internacional, del Sena Regional Antioquia-Chocó, Banco Central Hipotecario, Estudiantina La Familia, Sofasa, Landers y compañía y la Lira Uyumbe. Fue miembro fundador de la Escuela Popular de Arte, y participe de procesos de formación musical en el Servicio Nacional de Aprendizaje (SENA) en Medellín. Fue rector de la EPA y coordinador del área de folklore, durante aproximadamente 8 años. Desarrolló un especial interés y énfasis en la enseñanza de las cuerdas pulsadas tradicionales de Colombia, especialmente, la bandola, el tiple y la guitarra. Esta semblanza biográfica fue posible gracias la información recolectada en entrevista y a los detalles recogidos por Héctor Rendón en entrevista a Cuenca en 2007. Disponible en: Rendón, “De liras y cuerdas,” 124, 146 y 218.

<sup>66</sup> La cátedra de teatro fue una de las primeras en ser acogida entre los programas de formación de la EPA y propendió por la divulgación del teatro épico. Su propulsor fue el cardiólogo Gilberto Martínez, quien en principio trabajó también con Jairo Aníbal Niño, Yolanda García y Edilberto Gómez, profesores de la sección de teatro. La cercanía de los grupos de teatro en diversos lugares del país, a las ideologías de izquierda, impactó en su compromiso social y la militancia de algunos en la actividad política de los años setenta. Este enfoque en particular no era exclusivo del teatro: Miñana lo reconoce como “la marca de identidad de la juventud colombiana”. Así que, en un ambiente altamente politizado, la apropiación de un discurso ideológico era común, especialmente en agrupaciones artísticas con inclinaciones -intencionales o no- maoístas. La relación música – teatro – ideologías de izquierda se gestó de manera evidente, por ejemplo, en el Teatro Libre de Bogotá con el grupo musical Son del Pueblo. En Cali, como también en Medellín, la experiencia estuvo ligada más al proceso de institucionalización de la formación artística, donde las disciplinas confluyeron y el discurso en pro al trabajador y al campesinado provenía de actores muy específicos. El Teatro Escuela de Cali en 1963, a cargo de quien sería, para ese tiempo, el director del IPC, Enrique Buenaventura. En Medellín, la escuela de teatro continuó hasta la desaparición de la EPA. En el área de danzas y música, destaca la agrupación Canchimalos por su labor social e investigativa en campo, con las clases populares. Otra experiencia por mencionar en esta ciudad es la agrupación musical Quiramani, de la cual hacían parte algunos profesores de la EPA y sobre la cual haré un breve comentario en el capítulo tres. Para más información respecto a la relación entre la música y la ideología maoísta, consultar: Carlos Miñana Blasco, “Más allá de la protesta. Música militante en Bogotá en los años sesenta y la transformación de la “música colombiana,” *Transhumante. Revista Americana de Historia Social* 15 (2020): 150-172. DOI: 10.17533/udea.trahs.n15a07. Acceso el 16

que para 1966 habría una apertura definitiva de “una escuela popular de arte” y que tendría en su comienzo formación en teatro. Otras áreas artísticas como la danza y la música se vincularían con el tiempo<sup>67</sup>. Esta información es posible corroborarla en otros documentos, que señalan a la “Escuela de Teatro” como antecedente para la creación de la EPA<sup>68</sup>. Para 1967, la oferta formativa de la EPA ya era reconocida por *El Clarín*, que anunciaba la posibilidad de estudiar “música, danzas y teatro”, además de incluir la investigación folclórica como pilar de la escuela<sup>69</sup>. La estudiantina u “Orquesta Típica de Cuerdas Colombianas”, grupo artístico de la escuela, con fundación en marzo de 1968, hizo su aparición también en concursos y presentaciones, donde fue galardonada por su trabajo artístico<sup>70</sup>.

Para finales de 1969, la escuela contaba con notas relevantes dentro de la prensa local, ante todo, con fines de promoción. Quizá la más completa data del primero de noviembre de 1969, cuando el periódico *El Correo* realizó una nota donde explicó los objetivos y la labor pedagógica de la Escuela Popular de Arte, adscrita al IPC. Esta información, producto de un diálogo con Cuenca, apareció de nuevo publicada a finales de 1970, como parte del prospecto de formación de la EPA para el año 1971. Aquí ya era posible evidenciar una propuesta formativa sólida, en tres ramas: teatro, danza folclórica y música folclórica y el establecimiento de un departamento de folclor, encargado de la investigación (Centro de Investigaciones y Promociones Folclóricas, CIPROFOLC).

---

de octubre de 2021. Para ampliar datos sobre teatro y militancia en Colombia, revisar el libro de: Mayra Natalia Parra Salazar, *¡A teatro camaradas! Dramaturgía militante y política de masas en Colombia (1965-1975)* (Medellín: Universidad de Antioquia, Fondo Editorial FCSH, 2015).

<sup>67</sup> “Escuela Popular de Arte funcionará en Medellín a partir de febrero,” *El Correo*, noviembre 19, 1965.

<sup>68</sup> También hay información de la actividad de teatro en: “En febrero funcionará la Escuela Popular de Arte,” *Radio-periódico El Clarín*, enero 27, 1966. Debemos tener en cuenta que escuela municipal de teatro se crea oficialmente en 1967 y se acaba en 1972.

<sup>69</sup> “La Escuela de Arte Popular iniciará nuevos cursos el primero de febrero de 1970,” *Radio-periódico El Clarín*, noviembre 27, 1969. “Fiesta en el Instituto de Cultura Popular habrá hoy domingo,” *El Correo*, noviembre 30, 1969.

<sup>70</sup> Escuela Popular de Arte, Prospecto, 1971, archivo personal de Héctor Rendón Marín.

### 1.2.3 Primer Departamento de Investigación EPA

En cuanto a la investigación, pequeños esbozos de organización se habían realizado ya desde 1966, cuando la EPA era aún dependiente del ICP. Documentos – entre correspondencia y anotaciones – de quien sería el director de la escuela, Manuel Hernández B., confirman el interés por lograr equipamiento para el trabajo de campo -una filmadora, una grabadora, solicitud de presupuesto-, adquirir bibliografía, solicitada a Fabio González Zuleta, director del Conservatorio de Música en Bogotá y para ese entonces, presidente de la Junta Nacional de Folclor. Hubo también comunicación enviada a Antonio Cano Álvarez, quien fuera el vicepresidente de Tejcóndor, con el fin de “aprovechar... el valiosísimo acervo folklórico acumulado” en el museo de la empresa<sup>71</sup>.

En esta etapa de aprestamiento, es de interés resaltar la solicitud de intervención de Octavio Marulanda como orientador de un “cursillo preparatorio del Instituto de Investigaciones Folklóricas”, dando “informaciones de técnicas investigativas”<sup>72</sup>. No hay registro de la información proporcionada por Marulanda en este encuentro, más que la duda que plantea el mismo al director de Extensión Cultural, Rómulo Naranjo, sobre los objetivos de dicho curso. A la par de la evidencia sobre el contacto que mantenía la escuela con diversos estudiosos del folclore del país, sobrevive un documento adicional, aún más curioso, que merece un comentario: un “memorándum” de reunión del Departamento de Investigaciones Folklóricas, fechado el miércoles 23 de noviembre de 1966. En este encontramos: preguntas sobre la planificación de salida a campo, bien fuera a Girardota para documentar sobre la chirimía o a San Vicente. Seguían el consejo de Abadía y de Rómulo Naranjo. ¿Expone también la posibilidad de adquirir los “anuales [sic] de Folklore de

---

<sup>71</sup> Carta de Manuel Hernández B., a Antonio Cano Álvarez, fechada el 30 de noviembre de 1966, en *Historia Documental EPA*. Archivo EPA-ITM.

<sup>72</sup> Jesús Mejía Ossa, Mario Gómez Vignes, María Eugenia Londoño y Elkin Pérez Álvarez, “Educación en el Arte Popular, con base a una experiencia educativa en la cultura popular de tradición oral,” (conferencia presentada en el Seminario Nacional de Etnomusicología, noviembre de 1979).

doña Isabel a Caracas?”<sup>73</sup>. Resalta la necesidad de compra de un metrónomo para las transcripciones y dispone la creación de un “Boletín del Departamento de Folklore”. Ubica además veintiún lugares diferentes, en todo el continente y en el país, para mantener correspondencia o hacer intercambios <sup>74</sup>.

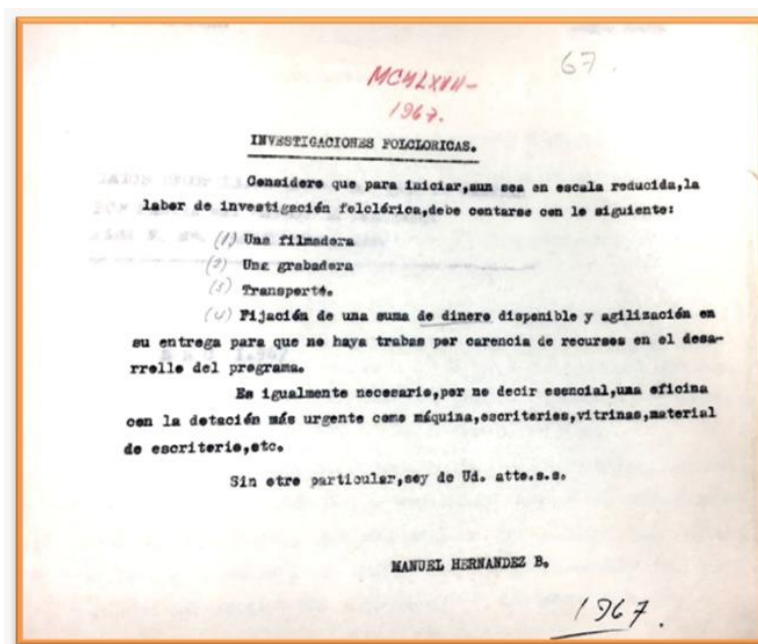


Figura 2. Memorando de 1966, firmado por Manuel Hernández, quien sería director del Departamento de Investigaciones de la EPA. Fotografía tomada de la colección Historia Documental EPA, Archivo EPA-ITM.

La simbiosis entre la danza y la música fue un factor determinante en la labor de la EPA. Esta relación permitió un trabajo interdisciplinar que dio facilidad a la articulación de las dos disciplinas tanto en agrupaciones, como en la labor pedagógica. El Instituto Popular de Cultura, que fue el anfitrión de las agrupaciones

<sup>73</sup> Se refiere posiblemente a los manuales editados en el INIDEF, de Isabel Aretz.

<sup>74</sup> Rómulo Naranjo (1929-2019), destacado pedagogo en Medellín. Impulsó la creación de la Asociación Nacional de Profesores de Español y Literatura (ACOPEL) y que traería consigo una base para la conformación del programa de Licenciatura en Educación de la Universidad de Medellín. En: Marina Quintero Q., "Entrevista al maestro Rómulo Naranjo," *Revista Educación y Pedagogía* 14, no. 32 (2002). <https://revistas.udea.edu.co/index.php/revistaeyp/article/view/24609>. Acceso el 25 de junio de 2020.

de danza y música, se presenta como el principal antecedente a la institucionalización de la enseñanza artística durante un tiempo de convergencia cultural propicio, debido al auge de difusión del folklore en la agenda política y al interés creciente por tecnificar la investigación en prácticas artísticas. Por otra parte, el naciente departamento de investigaciones contaba ya con referentes de investigación en el continente (como Aretz) y una relación clara con los diversos colaboradores locales y nacionales, por medio de correspondencia. En lo que respecta a la configuración administrativa, la EPA entraría en la búsqueda de independizarse del IPC, luego de atravesar por varias instancias dentro de la institución. Esto otorgaría algunos los beneficios de independencia en presupuesto y, por ende, abriría la posibilidad de la realización de las primeras expediciones de campo y la aparición de una propuesta pedagógica propia.

## **2. De la educación obrera a la educación universitaria: formalización del proyecto EPA**

### **2.1 Proceso de constitución de la escuela (1970-1981)**

A inicios del año 1970, la Escuela Popular de Arte contaba ya con una variedad de programas y estímulos a la investigación, por parte de la Alcaldía del municipio de Medellín. Los artistas que allí confluyeron, dada su función de colaboradores del Instituto Popular de Cultura de la ciudad, abrieron la posibilidad de pensar en la tecnificación de los proyectos educativos y migrar del modelo de educación intermedia al modelo de educación superior. No obstante, la falta de autonomía representó un obstáculo y es por lo que el rector Miguel Ángel Cuenca y sus aliados, buscaron la independencia del IPC bajo el amparo de las nuevas leyes que modificaron el sistema educativo. Empezó, de esta manera, la labor administrativa de alistamiento para la aprobación, legitimación y reconocimiento de la formación artística y con ello, todos los avatares comunes al desarrollo de una entidad educativa oficial con características tan particulares como la EPA.

### 2.1.1 Acuerdos legales que regularon la estructuración de la escuela

La EPA logró independencia del IPC y pasó al Departamento Administrativo de Cultura y Recreación, mediante el Acuerdo N° 25 de 1970, emitido por el Concejo de Medellín <sup>75</sup>. Entre las funciones descritas en el acuerdo, estaban:

- “La formación de técnicos, instructores, creadores o difusores en las diferentes ramas del arte”.
- “La recolección, análisis, enseñanza y la divulgación de las tradiciones populares colombianas”.

La resolución proclamó, entre otras cosas, la gratuidad de los programas de semillero, infantiles y de adultos. Los cursos regulares tenían un costo de \$50 pesos por semestre. Con el Acuerdo N° 50 de 1971, el Concejo de Medellín “reglamenta el funcionamiento de la Escuela Popular de Arte”. Este acuerdo incluyó la estipulación de labores del jefe de sección de la EPA y un secretario, y las funciones de la escuela, en ampliación de las dispuestas en el acuerdo N° 25.

---

<sup>75</sup> El Departamento Administrativo de Cultura y Recreación nació con este acuerdo. Con relación al acuerdo, hubo una carta dirigida a Jorge Robledo Ortiz, jefe del Departamento de Cultura y Recreación, el rector Cuenca estableció las razones por las cuales una nueva adición al IPC era poco beneficiosa: resalta falta de presupuesto e interés por los planes de estudio de la EPA, la incompatibilidad de los planes de estudio EPA con la línea educativa del IPC, que en especial se enfocaba en la formación de oficios y el crecimiento del número de estudiantes, que precisaba “independencia académica, administrativa y fiscal. Esta correspondencia expone los avances en cobertura que durante este tiempo la institución tuvo durante los tiempos de independencia. Es también importante enunciar que el IPC precisaba de las muestras artísticas de la EPA, que serían objeto de denuncia por parte de los profesores, ya que alegaban que a veces se programaban en horario de clase y afectaban la continuidad de los procesos. El acuerdo permitió enfocarse en la formación de artistas que no obedecía a las necesidades de una entidad pública, sino a la demanda de “técnicos” comprometidos con la difusión de las artes de alta calidad, bien fuera como artistas o como docentes. En: Carta del director encargado, Miguel Ángel Cuenca Quintero, a Jorge Robledo Ortiz, fechada el 20 de octubre de 1972. *Archivo Histórico de Medellín* (en adelante, *AHM*), Fondo Alcaldía, sección Educación, caja 21, Legajo 1, folio 17-19. Acuerdo N° 25 de 1970, del 14 de septiembre, del Concejo Municipal de Medellín “Por el cual se crea el Departamento Administrativo de Cultura, Recreación y se dictan otras disposiciones”. *ACM*.



Dadas las condiciones de un nuevo aire administrativo y con el incremento del número de matriculados y la consecuente contratación de nuevos profesores, el Departamento Administrativo de Cultura y Recreación vio la necesidad de solicitar la aprobación de los planes de estudio EPA. En primera instancia, el Departamento debía preparar los planes de estudio y solicitar la visita de una comisión, que emitiera concepto sobre los currículos, estructura organizacional y actividades adicionales propuestas por la Escuela. La presentación de estos y otra documentación importante estaba reglamentada por el decreto 1464 de 1963. El Departamento requirió la visita de Agustín Jaramillo Londoño (1923-2010) y Javier Gutiérrez (1923-1999), reconocidos escritores antioqueños de literatura costumbrista.

El plan de estudio que logró la aprobación convenía el otorgamiento de título técnico, en dos modalidades: técnico en instrumentos -que comprendía estudios en tiple, bandola, guitarra, canto o danzas- y técnico instructor en música o danzas folclóricas<sup>76</sup>. La diferencia entre los títulos radicaba en el nivel de escolaridad requerido para entrar: el primero exigía quinto de primaria y el segundo, cuarto año de bachillerato. La legislación vigente proponía los títulos de técnico de Nivel Medio, que eran posibles en las llamadas entidades de educación superior no universitaria<sup>77</sup>.

---

<sup>76</sup> Pensum de la Escuela Popular de Arte, sección de música y danzas folclóricas, c. 1972, *AHM*, caja 21 legajo 1, folios 109 a 118. Este documento se encuentra junto a la documentación del año 1972. A su vez, está inmerso en la correspondencia que informa acerca del proceso de acreditación de los programas EPA. Aunque no cuenta con fecha, presumo que su ubicación es compatible con el proceso emprendido ante el Ministerio de Educación y que culminó en la primera aprobación oficial de los programas de estudio EPA, en octubre de 1972.

<sup>77</sup> El decreto 1637 de 1960 reorganizó las secciones y funciones del Ministerio de Educación. En el numeral VII, “De la división de educación superior y Normalista”, Artículo 26, i), j), k), m) dispuso la responsabilidad de esta división ante la aprobación de instituciones de educación superior no universitarias. Debía también regular su funcionamiento, elaborar planes de estudio e inspeccionar el cumplimiento de reglas y objetivos pedagógicos. La EPA entró en esta denominación de educación

La formación estuvo sustentada en tres ejes de trabajo, pilares de la labor EPA: la investigación, la pedagogía y la proyección. En este pénsum, la investigación comprendía la sistematización de la información recolectada y su análisis. La labor pedagógica y proyectiva estaba denominada como “transmisión” y respondía a las propuestas planteadas en los prospectos de formación EPA anteriores y a las funciones del folklore, expuestas por investigadores en América Latina<sup>78</sup>.

El pensum reconoció, además, la necesidad de proponer perfiles de contratación para los profesores, que sumaban 20 en total. Nueve de estos perfiles eran de dedicación exclusiva para el área de música, dos de dedicación compartida entre música y danza (historia y metodología de la enseñanza musical y de la danza). Los nueve faltantes, respondían a cargos académicos de jefatura y a materias teóricas y prácticas compartidas, como sicopedagogía, folclor, mecanografía, entre otras. El

---

superior no universitaria y, por tanto, se acogió a la nueva disposición planteada en el decreto 1464 de 1963, “por el cual se establecen normas para la fundación, aprobación e inspección de entidades no universitarias de Educación Superior”. El artículo noveno expone las características de aquellas instituciones comprendidas dentro de la educación superior no universitaria y enuncia la “formación de técnicos en nivel medio”. En: Decreto 1637 de 1960, 12 de julio, del Ministerio de Educación Nacional, por medio del cual se reorganiza el Ministerio de Educación Nacional y se determinan sus funciones, acceso el 7 de agosto de 2020, [https://www.mineduacion.gov.co/1621/articles-103630\\_archivo\\_pdf.pdf](https://www.mineduacion.gov.co/1621/articles-103630_archivo_pdf.pdf). Decreto 1464 de 1963, 3 de julio, del Ministerio de Educación Nacional, por el cual se establecen normas para la fundación, aprobación e inspección de entidades no universitarias de Educación Superior, acceso el 7 de agosto de 2020, [https://www.mineduacion.gov.co/1621/articles-103709\\_archivo\\_pdf.pdf](https://www.mineduacion.gov.co/1621/articles-103709_archivo_pdf.pdf).

<sup>78</sup> En cuanto a la transmisión, Isabel Aretz sugirió en su *Manual del Folklore*, la necesidad de investigar, aprender y enseñar el folklore, a su vez de divulgarlo en muestras artísticas o abriendo posibilidades de comerciar con objetos artesanales y artísticos, con el fin de “educar a los países latinoamericanos”. La concepción de Aretz está inmersa en una campaña folklorista que se propagó por América Latina desde los años 50 y que encontró una línea directa de trasmisión en la EPA, por referentes bibliográficos que posiblemente rondaron la EPA desde finales de los años sesenta y luego, que se concretó con la llegada de la etnomusicóloga María Eugenia Londoño a la institución -formación en 1972-1973 en INIDEF, quien había estudiado bajo la guía Aretz en Venezuela. En: Isabel Aretz, *Manual de Folklore*. (Venezuela: Monte Avila editores, 1972), 282-283. Alejandro Tobón, Gustavo López y Héctor Rendón “María Eugenia Londoño, una vida para darle voz a las músicas de Colombia,” *A Contratiempo* No. 13 (mayo 2009), <http://www.musigrafia.org/acontratiempo/?ediciones/revista-13/homenaje-a-/mara-eugenia-londoo-una-vida-para-darle-voz-a-las-msicas-de-colombia.html>. Acceso el 10 de febrero de 2022.

pensum expuso también los parámetros de las asignaturas y una organización del currículo, según el área de estudio<sup>79</sup>.

El establecimiento de los semilleros externos fue otra novedad. El proceso pedagógico que acogió a los semilleros se llamaba “Primaria Artística Polivalente”. Dos aspectos por resaltar, de la primaria artística, fueron: la labor de “dispersión” de la escuela, un compromiso latente de llevar los propósitos de la misma a colegios cercanos y la utilización de este proyecto pedagógico como lugar de práctica docente de quienes emprendían la formación como instructores en la EPA. Los semilleros externos se desarrollaron en algunas instituciones educativas (IE) de Medellín como la IE Sor Juana Inés de la Cruz, IE Estanislao Gómez Barrientos, IE Manuel José Caicedo. A la par, funcionaba la Primaria Artística como “semillero interno”<sup>80</sup>.

### **2.1.2 Aprobación del plan de estudio EPA por medio de la resolución N° 6758 del Ministerio de Educación**

La visita de Jaramillo y Gutiérrez se llevó a cabo entre el 28 y 29 de febrero de 1972, dejando como principal recomendación la solicitud de visita del Ministerio de Educación, para la “revisión y aprobación” de los planes de estudio. Por ello, los expertos sugirieron contar con los requisitos mínimos y necesarios para lograr tal cometido: organización de archivo documental y administrativo de la escuela, en tanto a libros de matrículas y de asistencia<sup>81</sup>. Como observaciones relevantes,

---

<sup>79</sup> Es evidente la predominancia del área de música frente a la de danza, por lo menos en el área de “folclor”. No se contemplaba la formación en teatro en este documento, debido a que no pertenecía a la sección de Folclor de la Escuela. En: Pensum de la Escuela Popular de Arte, sección de música..., folios 109 a 118.

<sup>80</sup> Escuela Popular de Arte, "Fotos de niños con tiples y guitarras". Archivo EPA ITM. c. 1972.

<sup>81</sup> Esta acotación, realizada por Jaramillo y Gutiérrez en su informe, sugiere que no había un sistema de gestión documental en la escuela. Este tipo de cometarios por parte de comisiones de evaluación, serán recurrentes en cada informe. En: Informe sobre la visita practicada a la Escuela Popular de Arte del Departamento Administrativo de Cultura y Recreación del Municipio de Medellín, realizada los días 28 y 29 de febrero de 1972, 1972, *AHM*, caja 21 legajo 1, folios 152 a 154. Sin embargo, en

resaltaron la necesidad imperante de ordenar la biblioteca y la “discoteca” y dotar a la escuela con equipos de reproducción de audio y video, además de grabadoras. Dada la formación en música y danza, suplir estas necesidades era de carácter urgente. Evidenciaron, por otro lado, la falta de material para las clases y la posibilidad de que los profesores realizaran textos guía mimeografiados. Aunque el informe expuso varios puntos críticos en la estructura organizacional EPA, resaltó la importancia de la formación, recomendando la intensificación de la carga horaria (jornadas de 6 a 10 pm), para lograr la formación rigurosa de egresados que serían los profesores y profesoras en centros de formación artística, fábricas, parroquias y empresas para “darle vida a nuestro patrimonio cultural y así generar empleo”<sup>82</sup>.

En menos de tres meses, el Departamento Administrativo de Cultura y Recreación Municipal adelantó las acciones requeridas y, en respuesta, el viceministro de Educación ratificó que ya estaba en trámite la inspección académica por parte de visitadores del Ministerio<sup>83</sup>. Otros conceptos relevantes en el proceso fueron emitidos por parte de los compositores Blas Emilio Atehortúa y Carlos Vieco, como soporte para demostrar la fiabilidad de los programas EPA. En carta del 5 de octubre, el jefe de la sección de carreras intermedias del Ministerio de Educación, Jaime Sandoval Fonseca, autorizó su funcionamiento.

---

el archivo que reposa en el ITM, es posible encontrar los libros de matrícula desde el año 1972. Lo que demuestra que esta actividad de organización sí se emprendió, a partir de la solicitud de acreditación. Según el diagnóstico del archivo realizado por Gabriela Giraldo Zapata, en 2012 (encomendado por el ITM), se conservan libros de matrícula de la Primaria Artística desde 1972 hasta 1998, de los talleres creativos entre 1976 y 2002, del programa nocturno entre 1975 y 1986, de cursos libres de 1980 al 2002 y de matrícula del programa de “pregrado”, a partir de 1994 hasta 2002. Existen aún en el archivo libros de calificaciones, que según este diagnóstico comprenden 1972 y el año 2005, en las diversas áreas de formación. Lastimosamente, mucha de la información administrativa y del centro de documentación se perdió. De acuerdo con los testimonios recuperados en algunas entrevistas de estudiantes y profesores, el archivo era mucho más grande.

<sup>82</sup> Jaramillo Londoño, “Informe sobre la visita practicada a la Escuela Popular de Arte...”.

<sup>83</sup> Resolución 2 de 1972, 9 de agosto, de la Escuela Popular de Arte, “Por la cual se destinan los profesores de la sección de teatro a trabajar en programación y reglamentación de la Escuela Popular de Arte,” *AHM*, caja 21, legajo 1, folio 299 a 300.

---

La resolución N° 6758 del 27 de octubre de 1972 aprobó los estudios de la EPA en música, danzas y teatro. Confirmó que la escuela cumplía a cabalidad con los requisitos expuestos en el decreto 1464 de 1963 (“por el cual se establecen normas para la fundación, aprobación e inspección de entidades no universitarias de Educación Superior”) y que, por ello, estaba habilitada para otorgar diplomas de Técnico en Nivel Medio en las diferentes modalidades artísticas. Las pretensiones de convertir a la EPA en una facultad o universidad y, eventualmente, dejar la clasificación como entidad de educación superior no universitaria<sup>84</sup>, quedaron allí plasmadas como una posibilidad para llegar, en 1982, a otorgar título universitario y un doctorado en folclor<sup>85</sup>. Sin duda, la aprobación dada por el Ministerio de Educación impulsó a los miembros de la escuela, hacia propósitos que no lograron materializarse a lo largo de la trayectoria de la escuela.

---

<sup>84</sup> Denominación válida para la fecha y que evolucionó, para el caso EPA, en la designación como educación no formal, dada por la ley 115 de 1994.

<sup>85</sup> Resolución 6758 de 1972, 27 de octubre, del Ministerio de Educación Nacional, por la cual se aprueban los estudios de la Escuela Popular de Arte de la ciudad de Medellín en sus modalidades de Música, Danzas y Teatro, *Archivo EPA-ITM*.

RESOLUCION No. 6758  
27 de Octubre de 1972

Por la cual se aprueban los estudios de la Escuela Popular de Arte de la ciudad de Medellín en sus modalidades de Música, Danzas y Teatro.

EL MINISTERIO DE EDUCACION NACIONAL  
En uso de sus facultades legales, y

C O N S I D E R A N D O :

Que la Oficina de Inspección del Ministerio de Educación Nacional, mediante solicitud de la institución constituyó una comisión de especialistas que visitó la Escuela Popular de Arte de la ciudad de Medellín;

Que la comisión efectuó la visita y rindió el informe;

Que del estudio del informe se deduce que se ejecutan a cabalidad los planes y programas allegados a esta Sección;

Que la comisión autorizada por la Oficina de Inspección del Ministerio de Educación Nacional conceptuó que puede dársele la aprobación de estudios a la Escuela Popular de Arte de la ciudad de Medellín en sus modalidades de Música, Danzas y Teatro ya que cumplen los requisitos exigidos en el Decreto No. 1464 de 1963,

R E S U E L V E :

ARTICULO PRIMERO. - Concédesele aprobación de estudios a la Escuela Popular de Arte de la ciudad de Medellín en sus modalidades de Música, Danzas y Teatro que otorgará el diploma de Técnico de Nivel Medio en Música, Danzas o Teatro, según la modalidad, de acuerdo al plan de estudios y los programas aceptados por la Sección de Establecimientos de Carreras Intermedias del Ministerio de Educación Nacional y de conformidad con el Decreto No. 1464 de 1963.

ARTICULO SEGUNDO. - Esta resolución rige a partir de la fecha de su expedición.

C O M U N I Q U E S E



Dada en Bogotá, D. E., a veintisiete de octubre de mil novecientos setenta y dos.

EL MINISTRO DE EDUCACION NACIONAL, ENCARGADO  
(Fdo.) GUILLERMO ALBERTO GONZALEZ

EL SECRETARIO GENERAL,  
(Fdo.) NORBERTO SOLANO LOZANO

JEFE SECCION CARRERAS INTERMEDIAS  
(Fdo.) JAIME SANDOVAL FONSECA

Cada una de las firmas ostenta su sello respectivo.

**ESCUELA POPULAR  
DE ARTE** (1972)




Figura 3. Resolución N° 6758 del 27 de octubre de 1972. La imagen que acompaña la resolución hace parte del archivo fotográfico de la salida de campo a Mompós, en 1970. Fotografía del Archivo EPA-ITM.

Luego de la aprobación, aparecieron algunos interrogantes sobre la titulación, debido a que la escuela aceptaba personas en sus programas que no habían culminado el ciclo de educación media. Por ende, el rector Gustavo Morales vio la necesidad de viajar personalmente a Bogotá para indagar acerca de los procesos de titulación, en especial por los casos de personas que no cumplían los requisitos mínimos para graduarse con los títulos EPA<sup>86</sup>. En septiembre, el Ministerio de Educación autorizó a la EPA para hacer exámenes de validación. Además, dio aval a la Secretaría de Educación, Cultura y Recreación Municipal para “expedir certificado de Experto en Música, Teatro o Danzas, según la modalidad y de acuerdo con los planes y programas de estudio aceptados por la Sección de Carreras Intermedias del Ministerio de Educación Nacional”<sup>87</sup>.

### 2.1.3 Creación del primer estatuto orgánico de la escuela

En 1973 se crearon diferentes cargos en la escuela: coordinadores para las llamadas “Secciones”, como la sección de música, asesores permanentes para los semilleros, director de biblioteca, encargado del Departamento de Ayudas Audiovisuales. Si bien antes existían cargos similares, esta es la primera vez que hubo estructuración de jerarquías dentro de la escuela y sería uno de los precedentes para la creación del estatuto orgánico en 1974. Se creó también el Consejo Académico, el cual debía encargarse de la redacción de dicho estatuto,

---

<sup>86</sup> Tres documentos describen este proceso: una comunicación del rector Morales con la Secretaría de Educación, Cultura y Recreación, para informar acerca de la situación. Dos: una carta de solicitud de permiso ante la misma Secretaría, también del rector, para viajar a Bogotá y obtener respuesta e instrucciones para proceder adecuadamente en estos casos. Tres: la Resolución 9094 del Ministerio de Educación, firmada el 10 de septiembre de 1973. Disponible en: Comunicación de Gustavo Morales Marín, rector de la EPA, dirigida a María Elena Betancur Bolívar, secretaria de Educación, Cultura y Recreación, fechada el 10 de julio de 1973, *AHM*, fondo Alcaldía, sección Educación, caja 21, legajo 1, folios 277-281. Carta de Gustavo Morales Marín, rector EPA, a María Helena (sic) Betancur, fechada el 7 de septiembre de 1973, *AHM*, Fondo Alcaldía, sección Educación, caja 21, Legajo 1, folios 237-238. Resolución 9094 de 1973, 10 de septiembre, del Ministerio de Educación Nacional, “por la cual se concede una autorización a la Secretaría de Educación, Cultura y Recreación Municipal y a las Directivas de la Escuela Popular de Arte de la ciudad de Medellín”. *AHM*, caja 21, legajo 1, folio 278.

<sup>87</sup> Resolución 9094 del Ministerio de Educación, firmada el 10 de septiembre de 1973.

que finalmente apareció en julio del mismo año<sup>88</sup>. Entre las funciones del Consejo -en el artículo N° 3 de la resolución 3 de 1974, emitida por la Escuela- se encontraban: “elaborar los pensumes y modificarlos según la ley, auspiciar e impulsar iniciativas de carácter social y de bienestar estudiantil, dirigir la docencia y la investigación, elaborar el calendario de presentaciones artísticas, abrir y reglamentar los concursos literarios, artísticos, culturales, etc.”. Atendiendo a estas funciones, podemos dar cuenta de la organización inicial que se le da a la escuela, en el curso de sus primeros cuatro años de funcionamiento formalizado ante las entidades del municipio y el Ministerio de Educación. A la proyección, llevada a cabo en la escuela, le correspondía una generosa labor, que sugería un liderazgo en la organización de actividades culturales e investigativas, además de asesoría a otros grupos artísticos o de entidades que pudiera orientar “dentro de su área de influencia”, es decir, la cultura tradicional popular<sup>89</sup>.

Del estatuto orgánico podemos resaltar la estipulación de las funciones de coordinadores, jefes de departamento, de los profesores internos y externos -los que trabajaban por horas-, admisiones, matrícula, derechos y deberes del estudiante, exámenes, calificaciones y otros puntos comunes en la organización de una institución educativa. Un dato interesante es el trabajo propuesto para obtener el título, determinada en el decreto 1464 de 1963 y por requisitos internos, como la presentación de un trabajo “sobre folclor... con un mínimo de veinte hojas”, que

---

<sup>88</sup> Resolución 003 de 1973, 16 de octubre, de la Escuela Popular de Arte, por la cual se determina una organización interna, *AHM*, fondo Alcaldía, sección Educación, caja 21, legajo 1, folios 276 a 277.

Resolución 002 de 1974, 18 de febrero, de la Escuela Popular de Arte, por la cual se nombran jefes de departamento, *AHM*, fondo Alcaldía, sección Educación, caja 21, legajo 2, folios 259 a 261.  
Estatuto orgánico de la Escuela Popular de Arte, julio de 1974, *AHM*, fondo Alcaldía, sección Educación, caja 21, legajo 2, folios 33 a 57.

<sup>89</sup> *Estatuto Orgánico*. Estableció el estatuto “la planeación, organización y asesoría para establecer grupos artísticos o culturales ...” en colegios y la comunidad en general. Además, la organización de “mesas redondas, conferencias, cursillos...” y de “publicaciones de carácter especializado...”.



pasaría a ser parte del acervo documental de la biblioteca EPA. Un elemento más para perfilar el incipiente perfil de investigador, en todo educador.

#### **2.1.4 Dificultades en la regulación de la titulación EPA debido al cambio de legislación educativa**

Si bien parecía haber un fin a la discusión de la titulación que la EPA otorgaba, ese mismo año el Decreto N° 125 del Ministerio de Educación solicitó que el ICFES interviniera en la emisión de licencias de funcionamiento de instituciones de Educación Superior. La Escuela no pudo adecuarse a los requerimientos de este decreto<sup>90</sup>. A este punto, la formación que ofrecía la EPA, en su programa de estudio, estaba muchísimo más cercana en extensión y oferta, al programa de una universidad.

Una nueva legislación - decreto 088 de 1976- traería por fin un ajuste a los niveles y clasificación dentro de los mismos. Es entonces cuando, por primera vez se habló de educación formal y no formal. Dentro de la primera, se incluyeron los grados progresivos en educación preescolar, educación básica (primaria y secundaria), educación media e intermedia y educación superior. La escuela se acoge al tercer nivel expuesto, mediante oficio del 3 de septiembre del mismo año, emitido por el ICFES, donde se autorizó el título de “técnico profesional intermedio”. La EPA bien podría seguir el camino de esta titulación o bien, ser una institución que garantizara una “tecnología en artes”. Si tomaba esta última opción, estaría incluida en la denominación de educación superior<sup>91</sup>. Bajo el primer modelo, debían reducir su

---

<sup>90</sup> La escuela hacía parte de la Educación superior no universitaria. El decreto 1297 de 1964 había delimitado “la reglamentación de la educación superior en Universidades y otros institutos”. En: Estudio de factibilidad socioeconómico y financiero para la transformación de la Escuela Popular de Arte en institución universitaria, de 1997, del Centro de Investigaciones y Consultorías Administrativas de la facultad de ciencias económicas de la Universidad de Antioquia, *Archivo EPA-ITM*.

<sup>91</sup>Fernando Gil Araque, Carlos Mario Jaramillo Ramírez, Ludys Agudelo Pereira, Gustavo López Gil, Miguel Ángel Cañas Restrepo y Margarita Tabares. Propuesta académica y curricular. Una opción

programa de 8 semestres a 4 y para acceder al segundo, debían revisar y preparar los requisitos solicitados en el decreto 89 de 1976, que establecía la labor del ICFES en la acreditación de instituciones educativas<sup>92</sup>.

La administración municipal de turno no presentaría voluntad de organizar a la EPA dentro de la reforma 080 de 1980, “por el cual se organiza el sistema de educación post-secundaria”. Esta falta de voluntad, aunada a problemas de asignación de presupuesto y problemáticas internas de la escuela, traerían consigo el decaimiento en la búsqueda de formalización definitiva. La Secretaría de Educación de Antioquia, en 1981, reafirmó la naturaleza de los certificados que fueron aprobados por la misma entidad, bajo su resolución 9094 del 10 de octubre de 1973: “certificado de experto en música, danza o teatro”<sup>93</sup>, más los trámites de formalización no se concretaron.

A la par, los procesos administrativos fueron complejos, dada la cambiante rectoría. Los rectores no solían durar más que un año, un periodo de tiempo muy corto para lograr la ejecución y continuidad de ciertos procesos. Durante los setenta, cada cual logró acomodarse a las necesidades primarias de la escuela. No sería sino hasta los ochenta -periodo de mayor tensión entre la administración de la escuela y la comunidad educativa- que habría una cierta continuidad. Entre 1978 y 1987, hubo cinco rectores diferentes: Luz Mercedes Cadavid, Elkin Valencia, Leopoldo Múnera (rector encargado), Leonidas Monsalve y finalmente, la que sería la rectoría más estable de la historia de la institución: la de Lucía Vélez García. Las tensiones entre el estudiantado y el profesorado, durante la rectoría Valencia y Monsalve

---

hacia el siglo XXI, de noviembre de 1997, de la Unidad Académica de Adultos de la Escuela Popular de Arte, *Archivo EPA-ITM*, 24-25.

<sup>92</sup> Estudio de factibilidad, 12.

<sup>93</sup> Id, 14.

fueron notables, y suscitaron el cese de actividades de Canchimalos con la EPA y un continuo rechazo a sus gestiones<sup>94</sup>.

Años	Rector
---	Ernesto Barrientos
1968-1971	Mario Francisco Restrepo
1971-1972	Miguel Ángel Cuenca
1972-1973	Gustavo Morales
1973-1974	Jorge Eliu Villa
1974-1976	Elio Fabio Hernández
1976-1977	Ricardo Velásquez
1977-1978	Fernando Cardona
1978-1981	Luz Mercedes Cadavid
1981-1983	Elkin Valencia
1983-1984	Leopoldo Múnera (encargado)
1984-1986	Leonidas Monsalve
1986-2002	Lucía Vélez
1996	Benhur Arboleda(encargado)

**Tabla 1.** Rectores de la EPA y duración aproximada de su periodo. Elaboración de la autora.

Fuente: Proyecto de reforma administrativo-académica EPA, 1979. Archivo EPA-ITM.

Este periodo recibió además a la comisión de la Universidad de Antioquia -entre 1983 y 1984- y otras, entre ellas algunas convocadas por la alcaldía del municipio, que dan cuenta de los mismos problemas estructurales y que a su vez, tuvieron

---

<sup>94</sup> Redacción El Mundo, "Soplan vientos de cambio en la EPA," *El Mundo*, abril 15 de 1985; Comité EPATODOS, "Comunicado a los estudiantes, profesores y amigos de la Escuela Popular de Arte," Colección Historia Documental EPA, fechado el 17 de junio de 1986, *Archivo EPA-ITM*. La nota de *El Mundo* presenta un panorama general de la situación, enfocándose en opiniones y resumiendo el informe de la UdeA. En contraste, el comunicado del comité EPATODOS (grupo estudiantil, especialmente activo en la segunda mitad de la década de los ochenta), que denuncia la poca atención que la alcaldía ha dado a la EPA y los impases sucedidos con Canchimalos y el CEF, que salieron de la EPA durante la rectoría de Monsalve.

contestaciones fuertes por parte de miembros de la escuela. Son claros los puntos de discusión, que involucran desde los años setenta las mismas críticas a la organización EPA. Sin embargo, son estas situaciones particulares de las instituciones públicas en Colombia, donde todo el malestar administrativo contrasta con una gestión académica creciente y unos intereses de formalización que lograron consolidarse durante la rectoría Vélez.

### **2.1.5 Elección del nombre y locación de la Escuela Popular de Arte “Sofía Ospina de Navarro”**

Por decreto N°266, firmado en junio de 1975, la escuela adoptó el nombre “Sofía Ospina de Navarro”<sup>95</sup> (1892-1974), quien fue escritora, columnista para periódicos locales y nacionales, concejal, presidenta de asociaciones benéficas, entre otras actividades. Fue parte de la familia Ospina, que estuvo activa en la vida política del país, con tres presidentes de la república (su abuelo, Mariano Ospina Rodríguez, su tío, general Pedro Nel Ospina y su hermano, Mariano Ospina Pérez). En una época donde las mujeres no tenían derechos jurídicos ni aval social para estudiar o trabajar (eran muy pocas las familias, sobre todo prestantes, que se ocupaban de dar educación a sus hijas), Ospina de Navarro escribió cuentos costumbristas y obras de teatro con temas que retrataban los aspectos de una sociedad contrastante, entre una posición conservadora y otra, influenciada por la industria y la modernización que esta conllevaba. Los temas de sus escritos se ocupaban de la mujer y su rol en la sociedad, en principio, de aquella en la que Ospina de Navarro vivía y luego, de aquellas más populares<sup>96</sup>.

---

<sup>95</sup> Redacción Radio Periódico el Clarín, “Sofía Ospina de Navarro se llamará la Escuela Popular de Arte”, Radio Periódico el Clarín, 17 de junio de 1975. Informe de comisión, de 1988, de la Secretaría de Educación, Cultura y Recreación, Colección Historia Documental EPA, *Archivo EPA-ITM*, 11.

<sup>96</sup> Mary G. Berg, “El Teatro de Sofía Ospina de Navarro,” *Lingüística y literatura*, no. 61 (2012): 27-36.

La Secretaría de Educación, Cultura y Recreación del Municipio adoptó para la EPA este nombre en homenaje durante la conmemoración del primer aniversario de su fallecimiento<sup>97</sup>. Si bien, la escogencia del nombre resultó de este suceso, es preciso comentar que la institución fue reconocida esencialmente como Escuela Popular de Arte o por sus siglas EPA, y dicho homenaje se convirtió en una formalidad a nivel de la razón social de la escuela.



Figura 4. Fotografía de Sofía Ospina de Navarro. Acceso el 20 de junio de 2020.  
<https://www.redalyc.org/journal/4075/407554792008/html/>

La primera referencia en cuanto al plantel físico de la EPA viene en una edición de “El Correo”, del 19 de noviembre de 1965. Las instalaciones de la EPA habrían estado “en la tercera planta del Teatro Pablo Tobón Uribe” y seguirían allí -en principio, sólo para formación en teatro-. Para 1969, el mismo periódico informa de

---

<sup>97</sup> Redacción Radio Periódico el Clarín, “Sofía Ospina de Navarro...”

las reuniones de CIPROFOLK en Tenerife con Calibío -sede del IPC- y las clases de danza y música en Tenerife con Boyacá, ambas agrupadas en el centro de la ciudad. El prospecto de 1971 ubica a la sección de danza y la sección de música en la Cundinamarca N° 57-29, también en el centro<sup>98</sup>. En 1973, la escuela tuvo sede en Pichincha N° 43-93. Hasta 1977, la escuela compartió sede con la Escuela Rafael Uribe Uribe y la Fundación Pro-débiles Auditivos, en la Cll. 43B N° 81-95. Para 1978, una nota de periódico informa que, las antiguas instalaciones del colegio Jorge Yepes Cadavid, con dirección Calle 47 A N° 85-20 – en la comuna 12 “La América”, barrio La Floresta- serán las definitivas para la institución.

Una de las quejas constantes, por parte de la comunidad EPA fue la falta de adecuación del local de La Floresta. También fue uno de los puntos negativos, evaluados por las comisiones de la U de A, en 1984 y por el Departamento de Educación de la Secretaría de Educación, Cultura y Recreación, en 1988. A finales de 1989, la Asociación Sindical de Educadores del Municipio de Medellín (ASDEM) propuso en un pliego de peticiones “levantar un proyecto de Acuerdo” para la dotación de una sede adecuada. El 14 de mayo de 1992 fueron entregadas las renovaciones y la ampliación a la antigua sede de la escuela, que comprendieron reparaciones locativas y la construcción de seis salones nuevos, en un predio aledaño. Dos años atrás, le había sido asignado un predio en la comuna Robledo -detrás del Hospital Pablo Tobón Uribe- pero nunca se llegó a concretar tal edificación por recursos que se previeron, pero nunca se hicieron efectivos<sup>99</sup>. La sede definitiva, en La Floresta, tenía dos plantas en dos edificios, un patio principal,

---

<sup>98</sup> En este número, el autor introduce y explica varios de los nombres adoptados para las calles en Medellín y su ubicación en la ciudad. Pedro Rodríguez Mira, “Significado histórico del nombre de algunas calles y carreras de la ciudad de Medellín”, *Repertorio Histórico*, No. 19, (1953): 610-673. En: <http://academiaantioquenadehistoria.org/revista/index.php/repertoriohistorico/article/view/860>. Acceso el 10 de agosto de 2020.

<sup>99</sup> “Se nos desmorona la EPA”, *El Colombiano*, 24 de febrero de 1991.

donde se celebraban los bundes y algunos de los eventos de las semanas culturales, una cafetería, la biblioteca y el auditorio.



Figura 5. Mapa actual de Medellín, con la ubicación posible de las sedes que tuvo la Escuela Popular de Arte. Elaboración de la autora.



En 1993, ante la acomodación que realizaba la EPA frente al decreto 73 de 1992, la Asociación de Educadores Municipales, ASDEM, emitió un comunicado, en el que evidenciaba su rechazo frente a la aparente ineficiencia al asumir a cabalidad la nueva organización EPA, que según ellos procuraría mejoras en la ampliación y cobertura de la institución. Uno de los puntos tratados en el folleto, correspondiente a la infraestructura de la escuela, nos cuenta sobre la promesa de una nueva sede. No pudo haber resumido mejor esta problemática, al aseverar «¿en 30 años de lucha, de logros y avances, no “merecemos” tener una nueva sede?, ¿no merecemos crecer?»<sup>100</sup>.

A través de varios documentos es posible evidenciar que la EPA tuvo varios cambios de locación entre los años 60 y 70, hasta lograr una ubicación definitiva en la Floresta, acogiendo el local dejado por un colegio municipal. La única gran reforma en sus instalaciones fue en los años 90 y una remodelación a su paso al ITM. Este problema, persistente, reflejó el poco interés de la administración por fijar y adecuar el establecimiento y procurar una dotación apropiada y estable para la apropiada realización de los cursos.



Figura 6. Escuela Popular de Arte, sede Floresta, c. 1978. De izquierda a derecha: fachada y patio principal. Fotografías cortesía de Nelson Osorno.

---

<sup>100</sup> «¿Qué está pasando con la EPA?», de 1993, de la junta directiva de la Asociación de Educadores Municipales, *Sala patrimonial de la Biblioteca Pública Piloto*.

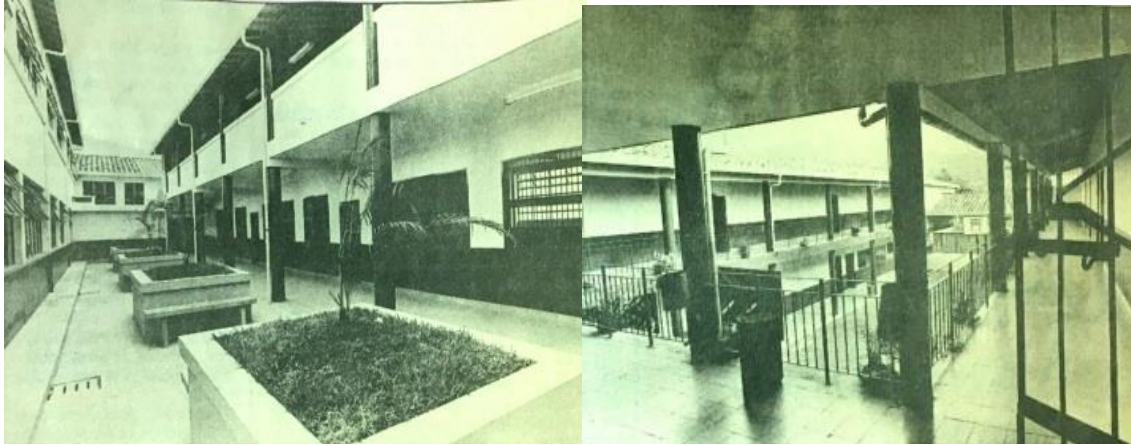


Figura 7. Escuela Popular de Arte, c. 1992. De izquierda a derecha: ampliación de la sede y vista del patio interior desde segundo piso. Fotografías cortesía de Nelson Osorno.



Figura 8. Escuela Popular de Arte, c. 1992. De izquierda a derecha: ampliación de la sede y vista del patio interior desde segundo piso. Fotografías cortesía de Nelson Osorno.

## 2.2 Comisiones de supervisión a la escuela. Contratiempos en la administración EPA (1981-1988)

A inicios de los años ochenta, la EPA consolidaba los frutos de una época muy activa, dada la estructuración de un plan de estudio único en la región, la realización del Encuentro Nacional de Folcloristas (ENF) en 1981, la presentación de su propuesta ante estamentos internacionales (TRIMALCA) y se lanzaba a la realización de expediciones de campo de mayor envergadura, tanto en distancia como en presupuesto. Además de ello, las acciones en comunidad seguían siendo

parte de la labor y la actividad de la primaria artística era cada vez más visible, en cuanto a presentaciones en diferentes escenarios. Bajo la coordinación de la rectora Cadavid y su equipo de trabajo, estos grandes retos fueron grandes logros.

Los cambios de administración fueron significativos durante este periodo (cuatro, incluyendo el paso de un rector encargado) desestabilizaron la continuidad del trabajo de campo y de la colaboración entre agrupaciones. Esto significó una baja en las salidas destinadas a la investigación y a las agrupaciones como Canchimalos de la EPA, además de un descontento general con los encargados que sucedieron a Cadavid.

Elkin Valencia comenzó su rectoría en medio de la realización del Encuentro Nacional de Folcloristas. A su llegada, realizó un diagnóstico, donde insistió en la constante precariedad en los recursos asignados a la Escuela, aunque anunció mejoras en las instalaciones que incluían la construcción de salones y canchas deportivas. Sin embargo, no bastaron las promesas para acallar el evidente disgusto que provocó este cambio, que demostró por primera vez, la problemática generada por la escogencia de directivos, dependiente del juego de reparto de cuotas políticas<sup>101</sup>. Esta situación no fue ajena a la escuela y ha tenido implicaciones en nuestro país, dada la preferencia de asignación de cargos públicos por conveniencia dentro de los partidos políticos que lideran las alcaldías, cada cuatro años. El quebranto de los planes y la discontinuidad de proyectos son consecuencias de este comportamiento, además de los roces internos que provenían de la afinidad con la izquierda política por parte de los profesores y los estudiantes que rechazaban las ideas de los partidos tradicionales (el Partido Liberal Colombiano y el Partido Conservador Colombiano).

---

<sup>101</sup> Incluso se puede notar que la tensión incluye algunos tintes políticos, donde Valencia denuncia una supuesta mala utilización de los grupos de proyección “Los objetivos de estos grupos es hacer presentaciones populares sin finalidad de proselitismo político”. Valencia alude en varias ocasiones a que su afiliación política no enturbiaría su administración. En: Ana María Cano, “El nuevo rector habla de lo que es y será”, *periódico El Mundo*, 15 de septiembre de 1989, *Archivo EPA-ITM*.

Luego de dos años de la gestión de Valencia, el cargo fue asumido temporalmente por Leonel Múnera González, para luego ser ocupada por Leonidas Monsalve. Durante estas rectorías, una comisión de la Universidad de Antioquia visitó a la EPA, para la revisión y consejo frente a las prácticas educativas y administrativas de la institución. Los resultados de esta visita crearían un caos interno del cual no sería fácil recuperarse. A continuación, una breve descripción de los puntos del informe y su respectiva retaliación, por parte de algunos de los miembros de la escuela.

### **2.2.1 Comisión de la Universidad de Antioquia (1983-1985)**

A finales de 1983, la Secretaría de Educación del Municipio de Medellín solicitó a un grupo de evaluadores de la Universidad de Antioquia, ir a la Escuela Popular de Arte para realizar un “análisis del trabajo realizado en la Institución, estado del curriculum de cada una de las áreas que ofrece la EPA, categorización del objeto de trabajo (lo folclórico), ubicación dentro del Sistema Educativo Nacional, recomendaciones para una relación o formulación de un convenio con la Universidad de Antioquia con el municipio de Medellín”<sup>102</sup>. Esta visita significaba, entre otras cosas, la posibilidad de intercambios entre las dos instituciones, donde se podía prever la posibilidad de un convenio de titulación EPA-UdeA, que no sucedió<sup>103</sup>.

Fue así como, entre el 24 de noviembre de 1983, fecha en la que se reunieron por primera vez los estamentos de ambos establecimientos educativos, y el 4 de diciembre de 1984 -fecha de entrega del informe- cuatro profesores de la

---

<sup>102</sup> Hernán Henao, Augusto Gil, Carlos A. Rendón y Darío Escobar, *Informe de la comisión asesora de la Escuela Popular de Arte “EPA” del municipio de Medellín* (Medellín: Universidad de Antioquia, 1984), 3.

<sup>103</sup> Este sería el primero de los intentos de profesionalización de los estudios EPA. Durante la implementación del decreto 73 de 1992, las directivas de la EPA contemplaron la posibilidad de formalizar su programa como educación superior. Por sugerencia del ICFES buscaron la creación de convenios con diferentes universidades. De la UdeA no recibieron respuesta positiva en su momento, al parecer por incompatibilidad en la dirección de sus planes de estudio.

universidad realizaron visitas a clases, reuniones con profesores y estudiantes y plantearon conclusiones, muchas de ellas alarmantes, frente a la organización administrativa, concepción y trabajo académico e investigativo en las áreas de formación artística ofrecidas. El informe tuvo una respuesta contundente y en general, de rechazo, por parte de algunos estamentos de la EPA -o por lo menos, las que sobreviven en el archivo EPA-ITM- como danzas, el área de humanidades y el delegado de profesores para la comisión por la Escuela, Jesús Mejía Ossa, además de un comunicado emitido por los estudiantes de primer año de música. Desde el inicio, rechazaron que el tiempo efectivo de seguimiento hubiese sido de un año, ya que consideraron que el acompañamiento había sido de tan sólo unas sesiones e incluso, refutaron que hubiese tenido una agenda formal, con un protocolo definido en la visita a las instalaciones<sup>104</sup>.

En cuanto a la organización, la comisión aseguró que la escuela no contaba con un organigrama o un manual de funciones claro y que incluso el existente parecía “confundir tareas administrativas y académicas”<sup>105</sup>. No obstante, la institución contaba con el estatuto orgánico de 1974 y en junio de 1984, el rector encargado, Leonel Múnera, dispuso el Manual de Funciones para la delimitación de funciones en la escuela. En términos académicos, el informe propuso la existencia de una línea difusa entre la pretensión de educación superior y no formal y, por tanto, “el trabajo que realiza hoy [la EPA] se mueve en ambos frentes, aunque sin poseer claros mecanismos de articulación a uno y otro”<sup>106</sup>. Afirmó que el profesorado no estaba, en algunos casos, calificado con títulos universitarios y que parecía no haber una clara directriz de los parámetros solicitados a los contratados que

---

<sup>104</sup> Según ello, no hubo notificación oficial durante el desarrollo del informe ni mucho menos, en su entrega, que describió Mejía como “un regalo de Navidad”. A pesar de haber comisionado a Mejía para su acompañamiento, los informes de danzas y de estudiantes indicaron que nunca fue tenido en cuenta para otorgar un punto de vista por parte de la escuela. En: Reflexiones sobre el informe presentado por la comisión de la U. de A. como asesora de la EPA (dic. 1984), de 1984, del departamento de danzas EPA, *Archivo EPA-ITM*.

<sup>105</sup> Id, 18

<sup>106</sup> Id, 19.

acreditara además su idoneidad para el cargo. En la descripción de la población estudiantil, aseguró que era heterogénea con pretensiones igualmente distintas frente a su motivación y vinculación a la institución. Dejó a la vista la preocupación de estudiantes por la certificación al terminar sus estudios y la “frustración” que de ello se desprendía, además de una aparente consecuencia, que era la alta tasa de deserción. Sin embargo, los estudiantes de primer semestre respondieron que la “frustración” provenía en parte del sistema, que no valoraba las expresiones artísticas folclóricas<sup>107</sup>.

Por otro lado, la descripción que brindó de la planta física era de un estado de descuido general y de poca adecuación de los espacios y elementos para la actividad artística, como salones libres de ruido para las clases de música o elementos de trabajo para danzas y teatro, como telones, luces, entre otros. Esta falta de locación apropiada y acondicionada efectivamente para la labor de la escuela contrastaba con la gran cantidad de estudiantes que atendía -mil quinientos, aproximadamente- y que era, además, de marcada diferencia etaria<sup>108</sup>. Esto, como revisamos anteriormente, no será novedad, ya que la planta física siempre será criticada y sólo hasta el traslado al ITM (2002) hubo apropiados arreglos locativos.

Respecto al presupuesto con el que funcionaba la EPA, la comisión encontró que la mayor parte provenía del Municipio y que no era suficiente para abarcar los rubros de “inversión y proyección”. Calificó de bajos los montos de matrícula para el estudiantado y criticó la dilatación en la concreción de proyectos, debido a la burocracia, presente en las entidades estatales<sup>109</sup>. Una de las propuestas que surgió era aumentar el valor de la matrícula y fue calificada como una “elitización” de la educación, por estudiantes. El modelo de autofinanciación no estaba

---

<sup>107</sup> Comunicado de los estudiantes del primer nivel de música frente al documento de la comisión de la U. de A., de 15 marzo de 1985, de los estudiantes de primer nivel, *Archivo EPA-ITM*, 106.

<sup>108</sup> Id, 20, 21 y 27.

<sup>109</sup> Id, 21

contemplado y los estudiantes lo veían más como un acercamiento a la “privatización” de la EPA.

El informe otorgó un análisis sucinto de cómo la EPA adoptaba las concepciones de folclor, cultura y arte que debían ser cuestionadas y como sugerencia, actualizadas con referentes apropiados y acordes a su labor. Esta crítica se hizo a partir del documento “Proyección pedagógica y artística de la cultura popular tradicional”, texto presentado en ponencia en el Primer Encuentro Nacional de Folcloristas. El informe reveló: “este documento es hasta el presente la mayor elaboración teórica que la Escuela ha presentado a la comunidad...Conviene saber hasta qué punto coinciden hoy todos los estamentos, con las apreciaciones contenidas en él”<sup>110</sup>. La cultura y el arte, sugiere el informe, deberían ser tratados de manera más uniforme, sin revelar diferencias entre lo popular y lo “culto”, o alta cultura. De esta manera, cualquiera fuera el acercamiento a las expresiones artísticas, “el resultado es la identificación de la gente con sus valores”<sup>111</sup>. Quizá el argumento que salta a la vista, en defensa de las nociones de cultura, arte y folclor de la Escuela, fue la necesidad de diferenciar la cultura universal de la nacional, con miras a “conocer, estudiar y apreciar” la identidad del país a través del arte y evitar su desaparición “ante la penetración cultural” del momento<sup>112</sup>.

Una de las críticas más fuertes estuvo centrada en los programas de estudios para niños y adultos en la institución. Dada la exaltación de la “cultura popular” como principal motor de la actividad en la escuela, las diferentes áreas calificaron de “cuestionables las afirmaciones” que la comisión hizo frente a la propuesta curricular EPA. La comisión planteó, en cuanto a la primaria artística, que no había articulación entre esta y el programa para adultos, ni un programa claro para esta

---

<sup>110</sup> Id, 8

<sup>111</sup> Id, 13.

<sup>112</sup> “Reflexiones sobre el informe presentado por la comisión de la U. de A..., *Archivo EPA-ITM*, 5, 6.

formación. Continuó con los programas de adultos, insistiendo en la falta de “organización técnico-pedagógica” debida a la ausencia de contenidos con “objetivos, la metodología, los contenidos”. Los evaluadores reconocieron que cada área presentaba -por aparte- una disposición clara y ordenada sobre el trabajo particular, resaltando al área de música como la que “evidencia mayor claridad y organización”<sup>113</sup>. En su defensa, los estamentos aclararon que los programas existían, con objetivos y metodologías trazadas<sup>114</sup>.

Luego de que la comisión dejara sus recomendaciones, en 1985 se gestó un proyecto de reestructuración por parte de la Secretaría de Educación, Cultura y Recreación del Municipio que trasladaría la EPA de la división de Educación al Departamento de Cultura. Esto causó reacciones adversas en estudiantes y profesores, que denunciaron su inconformidad y una supuesta mala gestión del rector Monsalve<sup>115</sup>. Este cambio percibía un “retroceso”, dada la posibilidad de que la EPA cumpliera sólo con funciones de entretenimiento para las actividades del municipio, perdiendo los espacios ganados en su labor pedagógica y la posible disminución de recursos para la investigación y la enseñanza<sup>116</sup>. El rector, con la intención de calmar los ánimos, emitió un comunicado, aclarando que el proyecto era sólo un borrador<sup>117</sup>. Esta es una de las múltiples veces en que la comunidad

---

<sup>113</sup> Ibid. 24. Si bien hay una pequeña diferenciación en el concepto por área, la crítica es general frente a los aparentes vacíos en la documentación, información, metodologías y bibliografía utilizada en la EPA.

<sup>114</sup> Reflexiones sobre el informe presentado por la comisión de la U. de A..., *Archivo EPA-ITM*, 7. Comunicado en respuesta del área de humanidades, de 1985, del departamento de humanidades, *Archivo EPA-ITM*, 3-4.

<sup>115</sup> La labor de Monsalve había sido fuertemente criticada en correspondencia de profesores y alumnos al periódico El Mundo, en respuesta a las crónicas “En el limbo docente” y “Soplan vientos de cambio”, que daban resultados de la comisión UdeA y los conceptos que el rector tenía sobre la institución. La carta alega que el rector asumía “una posición... de ver los toros desde la barrera”, ya que emitía juicios del caos de la institución que él mismo dirigía y que no parecía encontrar soluciones bajo su liderazgo. En: Carta de los profesores de la EPA al director del diario El Mundo, fechada el 17 de abril de 1985, *Archivo EPA-ITM*.

<sup>116</sup> “¿Qué pasa con la EPA?,” periódico El Colombiano, 8 de diciembre 1985, Colección Historia Documental, *Archivo EPA-ITM*. La crónica resume los puntos esenciales del descontento de la comunidad EPA.

<sup>117</sup> Comunicado a la comunidad de la EPA, fechado el 17 de octubre de 1985, de Leónidas Monsalve Uribe, Colección Historia Documental, *Archivo EPA-ITM*.



EPA estuvo en desacuerdo con la gestión del rector y que no permitió una coalición positiva entre las partes.

El malestar continuaría durante toda la administración de Monsalve y la comunidad EPA no daba crédito a lo que sucedía: el grupo Canchimalos decidió retirarse de la representación y acompañamiento artístico de la EPA y con ellos, el rechazo de las agrupaciones de danzas no se hizo esperar. El comité de estudiantes “EPATODOS” comentó la intención de una encuesta que, desde la rectoría, se había gestionado, con el fin de hallar soluciones. Para ellos, no había encuesta suficiente: tanto el departamento de investigación – DIEPA- como el departamento de proyección, habían “virtualmente desaparecido” y el Centro de Estudios Folclóricos había sacado su material de investigación del incipiente centro de documentación de la escuela<sup>118</sup>. Monsalve estuvo en el puesto de rector hasta 1988, con la opinión centrada en la “falta de rigor” en los planes académicos y su ejecución. A esto se suman las mismas problemáticas que había venido atravesando la EPA y que no tendrán una solución favorable<sup>119</sup>.

### **2.2.2 Comisión del Departamento de Educación de Medellín (1988).**

La comisión convocada por el Departamento de Educación del Municipio en 1988 fue una alerta frente a ciertos procesos que parecían no funcionar a cabalidad en la EPA. En el informe presentado a la directora, Hilda Azcárate de Arango, se ponían de manifiesto aspectos positivos a nivel de proyección, trabajo por áreas académicas y gestión documental y archivística. También hubo varios hallazgos

---

<sup>118</sup> Comunicado a los estudiantes, profesores y amigos de la EPA, fechado el 17 de junio de 1986, del comité EPA todos (grupo de estudiantes), Colección Historia Documental, *Archivo EPA-.ITM*, 26.

<sup>119</sup> “La EPA cambiará de imagen”, periódico El Mundo, julio 26 de 1988.

que fueron, una vez más, la concreción de los mismos problemas estructurales que siempre habían venido manifestándose.

Entre los puntos discutidos en el informe, que serían de mayor relevancia para confrontar la situación legal de la titulación en la EPA, estuvieron la aparente falta de un plan institucional que albergara de clara manera los objetivos de la formación, las funciones “acordes a la realidad de la escuela” y los planes de estudio depurados por área y oferta. Según la descripción de la comisión, aunque se llevaban a cabo las clases oportunamente, no había una ruta de trabajo apropiada. Por otra parte, las cifras de deserción y retención de estudiantes, durante el proceso y al finalizar la formación, eran considerables y contrastaban con la falta de recursos financieros y planta física adecuados.

PROGRAMA	1987			1988		
	N° de estudiantes					
	Inicial	Deserción	Final	Inicial	Deserción	Final
Primaria Artística	360	76	284	393	19	374
Programa nocturno	653	185	468	701	113	588

**Tabla 2.** Cifras de matrícula, deserción y conteo final de estudiantes de la EPA, en 1987 y 1988. Elaboración de la autora. Fuente: Colección Historia Documental EPA, Archivo EPA-ITM.

Si bien las cifras anuales mostraban una alta demanda de las formaciones, al finalizar cada año se evidencia una deserción significativa, especialmente en el programa de adultos. Ahora bien, el informe particularizó el índice de retención de estudiantes a lo largo de este programa, tomando en cuenta dos periodos de cuatro años, cada uno: 1984 a 1987 y 1985 a 1988. En Música, durante el primer periodo, hubo 46 estudiantes matriculados, de los cuales sólo 6 culminaron la formación del octavo semestre. En el segundo, se matricularon 47 y terminaron 14<sup>120</sup>.

La comisión sugirió la inclusión de la EPA en una de las cuatro modalidades educativas: educación media diversificada, innovación educativa, inmersión en la Intermedia profesional o educación no formal. La inclusión de la escuela en una modalidad educativa atendía a la formalización de sus títulos, que podría ser una solución inmediata o a mediano plazo, a la deserción y baja compleción de los estudios por parte de los estudiantes. Por tanto, la opción de “educación no formal” no constituía un camino a tomar e incluso, no sería ratificado por la comunidad epista, dada su definición: “la educación no formal es la que se imparte sin sujeción a periodos de secuencia regulada”. Esta modalidad no era consecuente con los planes de estudio que existían desde 1981, con una clara intencionalidad de

<sup>120</sup> Informe de comisión, de 1988, de la Secretaría de Educación, Cultura y Recreación, Colección Historia Documental EPA, *Archivo EPA-ITM*.

continuidad y un proyecto ambicioso, que desbordaba a las alternativas no formales<sup>121</sup>. En cuanto a planta física, la comisión sugirió la adecuación de los espacios físicos, de no ser posible un plantel nuevo. Durante la emisión de este informe, la EPA contaba con una rectora interina, Elizabeth Sánchez Trujillo.

La comisión de cinco firmantes parece, hoy en día, el primer aviso para la consolidación de una labor administrativa mucho más sólida, que pudiera afrontar la llegada de las políticas neoliberales al sistema educativo y comisiones adicionales, que seguían arrojando recomendaciones según los cambios de legislación en educación a nivel nacional. Una nueva comisión convocada en 1996, daba aviso sobre la falta de articulación con la ley 115 de 1994 y, por tanto, de la desactualización de su anterior plan institucional, en el decreto 73 de 1992, del Concejo de Medellín. La nueva sugerencia era el paso de la escuela al Instituto Tecnológico Metropolitano como una “unidad académica” adicional del mismo. De esta manera, los estudiantes podrían recibir un diploma como tecnólogos. Proponía también la revisión de los planes de estudio para un posible convenio con instituciones de educación superior<sup>122</sup>. Esta sería una buena alternativa, finalmente auspiciada por la Universidad Pontificia Bolivariana, para la culminación de estudios de pregrado de los alumnos EPA.

## **2.3 Proyecto de transición a la educación superior (1988-2002)**

La administración de Lucía Vélez García fue la última y más perdurable de las rectorías en la escuela. Enfrentó el acumulado de la inconformidad de parte de la

---

<sup>121</sup> Decreto 88 de 1976, 22 de enero, de la presidencia de la república, por el cual se reestructura el sistema educativo y se reorganiza el Ministerio de Educación Nacional, acceso el 12 de julio de 2020, [https://www.mineducacion.gov.co/1780/articles-102584\\_archivo\\_pdf.pdf](https://www.mineducacion.gov.co/1780/articles-102584_archivo_pdf.pdf).

<sup>122</sup> “Sólo falta que la EPA responda”. El Mundo, fechado el 31 de octubre de 1996. Colección Historia Documental EPA, *Archivo EPA-ITM*, 4

comunidad educativa, suscitada por la tensión interna en las anteriores rectorías. La necesidad de reorganizar los procesos internos, más la acomodación la nueva legislación en educación y en educación superior, movió por fin al municipio a negociar una nueva estructura para la institución, que buscó a su vez, la manera de entrar en la calificación de profesional. Este periodo abarca la lucha por la institucionalización en un país que acogía las políticas neoliberales y que, por consiguiente, empujó a la escuela a buscar ser autosuficiente, ampliando su oferta formativa en cuanto a la extensión y, proponiendo precios de matrícula que los estudiantes de bajos recursos ya no podían pagar. Por otro lado, durante este tiempo se crearon diversos convenios que aseguraron una autonomía financiera y que permitieron la transición de los estudiantes EPA a la universidad, por medio de convenio académico con la Universidad Pontificia Bolivariana.

La EPA contó con su propio movimiento en pro de su reestructuración que, a lo largo de 1991, presionó a la alcaldía y al concejo para atender los asuntos que por años habían dejado de lado, como la reestructuración parcial de las instalaciones y la reforma interna de la escuela, acordada en el decreto 73 de 1992<sup>123</sup>. La firma de este decreto estaría precedida por una serie de peticiones que estaban desde años atrás reforzadas por la presencia de ASDEM, que no fue de total acogida en la escuela. Se negociaron también mejores términos en la contratación de los antiguos profesores y de nuevos colaboradores, ya que la población de estudiantes excedía la capacidad de los profesores, y la exigencia de una asignación presupuestal fija dentro de los dineros del Municipio<sup>124</sup>.

---

<sup>123</sup> El comité "EPATODOS" estuvo activo durante la segunda mitad de la década de los ochenta y al comenzar la siguiente década, en reuniones, con comunicados y con manifestaciones artísticas. Crearon un himno que, en posible comentario de Jesús Ossa Mejía, era "la canción himno bandera del colectivo... para apoyar la reestructuración de la EPA". El tema se tituló "Juntos en un Canto", y su partitura parece haber estado disponible en alguna edición de "El Zurriago" o panfleto de difusión similar, para finales de 1991. Disponible en: Colección Historia Documental EPA, Archivo EPA-ITM.

<sup>124</sup> Asamblea General de la EPA, "Comunicado a la opinión pública," *¡EPA Boletín N° 3 EPA!* Febrero 1991, Colección Historia Documental EPA, Archivo EPA-ITM. Un total de siete boletines, difundidos entre febrero y junio de 1991, con el fin de informar a la comunidad acerca de los avances en la

Para 1993, había preocupación por la lenta implementación del decreto. Otras voces plantearon el decreto como una base, pero criticaron la falta de articulación de definiciones en los roles, por ejemplo, de los estudiantes. Las directivas, quienes realizaron este análisis, subrayaron la importancia de jerarquías y resaltaron el propender por un conocimiento creativo e innovador y no por la “repetición y reproducción”<sup>125</sup>. La negociación para el trámite del decreto no fue unánime y hubo desacuerdos entre las directivas y la ASDEM, en tanto a la posición de formalización de la institución. La EPA quería integrarse en la educación superior y ASDEM sugería articulación, pero en los niveles de educación primaria y secundaria. Las directivas de la EPA alegaron que no se les tuvo en cuenta en la etapa final de la negociación previa a la firma del decreto 73/92.

### **2.3.1 Restructuración de la EPA por medio del Decreto 73 de 1992**

El decreto 73 del 27 de enero de 1992, firmado por el Concejo de Medellín, reestructuró la EPA. Después de varias intervenciones y comisiones, donde se discutió con cierta alarma la ausencia de un documento que recogiera los objetivos, funciones y resumen de programas ofrecidos, apareció este decreto, que delimitó varios de estos “faltantes” y los enmarcó dentro de las legislaciones vigentes. Este decreto modificó, ante el Municipio, el Acuerdo 047, por el cual se confirió una estructura orgánica oficial para la EPA<sup>126</sup>.

---

construcción de nueva sede o ampliación de la sede Floresta, petición a la Secretaría de Educación Municipal de asignación de presupuesto digno para la Escuela, y la efectiva gestión del proyecto para el Acuerdo EPA -posterior al decreto 73 de 1992-, que reformaría la organización de la escuela.

<sup>125</sup> Lucía Vélez García y coordinadores, “Posición de las directivas EPA frente a las preguntas e inquietudes de docentes y estudiantes,” mayo 31 de 1993, Colección Historia Documental EPA, Archivo EPA-ITM.

<sup>126</sup> El Acuerdo 041 de 1991, emitido por el Concejo de Medellín, facultaba al alcalde para modificar “la estructura orgánica de la Escuela Popular de Arte”, derogando el artículo 47 de 1979. Un caso especial alrededor del decreto 2277 de 1979, que adoptaba “normas sobre el ejercicio de la profesión docente” en Colombia fue la declaración como “inexequible” en 1981 por la Corte Suprema de Justicia. Por tanto, al momento de la emisión del decreto 73, no tenía vigencia. Llama la atención

El objetivo principal seguía concentrado en las “culturas populares de Colombia” y en la formación de “artistas-pedagogos”. En el decreto se definían los programas “académicos de adultos”, que comprendían danza, música, teatro, artes plásticas, capacitación docente y cursos libres. Por otro lado, los programas infantiles, que eran la ya mencionada primaria artística y los talleres creativos de extensión. Algunos servicios adicionales comprendieron: cursos libres, apoyo y asesoría e investigación, que trabajaba a nivel interno en las investigaciones emprendidas por la comunidad educativa y a nivel externo, asesorando procesos de la comunidad en general<sup>127</sup>. Estaba incluido también el programa de proyección cultural, que seguía dando visibilidad a los grupos institucionales en los diferentes niveles y que, además, intentaba realizar intercambios permanentes con la comunidad aledaña. Entre otros de los puntos -siempre discutidos como faltantes- se encontraba el calendario académico y los requisitos para acceder a la formación.

Quizá uno de los más importantes aportes de este decreto fue la consolidación de la estructura administrativa, que cambió de nombre a las secciones previamente conocidas, dando paso a la “unidad de programas académicos de adultos, unidad de investigación y medios y unidad de programas académicos de extensión”. A ello se sumó la sección administrativa y para los cuatro casos, se estipularon los cargos y las funciones para que cada unidad laborara. Cada unidad tenía un jefe, liderado expresamente por el rector y cada jefe, debía acreditar título y un grado en el escalafón docente.

El currículo continuaba con su énfasis en pedagogía y desarrollo de competencias de investigación. La duración variaba según programas: es posible deducir que, aquellas formaciones con más semestres por cursar eran danzas y música, seguidas por artes plásticas y teatro. Una de las propuestas más interesantes de

---

que el Concejo no hubiese tenido en cuenta este detalle para la escritura y puesta en marcha de este decreto, a comienzos de 1992.

<sup>127</sup> Decreto N° 73 de 1992, del 27 de enero, del alcalde de Medellín, “Por medio de la cual se reestructura la Escuela Popular de Arte EPA,” 2. Acceso el 7 de marzo de 2019. [https://normograma.info/medellin/normograma/docs/pdf/d\\_alcamed\\_0073\\_1992.pdf](https://normograma.info/medellin/normograma/docs/pdf/d_alcamed_0073_1992.pdf)

la EPA, en este decreto, era el “currículo de capacitación docente”, que pretendía profesionalizar docentes en las áreas de especialidad EPA o especializarlos en las mismas, si ellos contaban con un título universitario. Se ofrecieron también cursos de “actualización y perfeccionamiento”. Estuvieron también incluidos los cursos de la primaria artística y de extensión.

La definición de los estamentos y medios por los cuales la EPA recibía financiación, quedaron plasmados, bien fueran de tipo público -municipal o estatal- o privado. Había recursos autogenerados, como las matrículas, punto que siempre se había sugerido como clave para suplir las necesidades del presupuesto. También el cobro de cursos de extensión e incluso, del arrendamiento de bienes y dineros provenientes de actividades que los estudiantes llevaban a cabo.

Llama la atención la resolución de no afectar a profesores que no cumplían con los requisitos de título y escalafón, y que ya venían laborando en la EPA, ya que sólo registrarían para quienes empezaran sus labores en la escuela a partir de la firma del decreto. Quedó creada una comisión temporal, que asesoraría la ejecución del decreto, conformada por representantes de la División de Relaciones Laborales, el Departamento de Educación y de las Asociación Sindical de Educadores del Municipio de Medellín (ASDEM).

### **2.3.2 Convenio con la Universidad Pontificia Bolivariana para la profesionalización de los estudiantes**

El decreto 73 de 1992 representó el trabajo mancomunado de los estamentos EPA para la organización de esta, atendiendo las diversas sugerencias surgidas en comisiones de evaluación y con miras la profesionalización. No obstante, el decreto nombraba un perfil de egreso de “profesionales” sin anunciar cuál sería el título que entregaría la escuela. Permanecía entonces, el vacío de la titulación. Por tanto, una buena solución -entre aquellas ya sugeridas- era buscar un convenio con alguna universidad que pudiera avalar el programa EPA y permitiera la graduación de los estudiantes.



El convenio con la Universidad Pontificia Bolivariana (UPB) articuló el programa de estudios de EPA con la licenciatura en Formación Estética, como etapa final y complementaria. Una particularidad del convenio fue que cada estudiante podría definir si quería o no culminar su formación en la UPB, teniendo en cuenta que quien no tomara esta opción, obtendría un certificado de estudio dentro de la disposición de educación no formal.

El convenio EPA-UPB fue firmado el 19 de abril de 1993, por el rector de la Universidad, Darío Múnera Álvarez y el alcalde de Medellín, Luis Alfredo Ramos Botero<sup>128</sup>. Los estudiantes de la EPA, en curso de realización de sus estudios o aquellos que ya se habían graduado, tuvieron la posibilidad de homologar. Luis Fernando Ospina, exalumno y profesor de la Escuela, comenta acerca de este proceso:

La UPB nos ofrece el convenio, ... y ahí estuvo muy de frente el profesor Gustavo López, con un equipo muy calificado, en analizar esas propuestas. La UPB da ese aval y casi todos los egresados de la EPA vamos y hacemos allá año y medio, dos años y homologamos muchas materias, luego ir a cursar las materias que tienes que ver como pedagogía, como investigación. Todas esas cátedras las vemos ahí. Terminamos la formación como tal y ya listo, salís con tu título avalado<sup>129</sup>.

El profesor Gustavo López, comenta que se buscó realizar este convenio con la Universidad de Antioquia, sin resultados exitosos en la negociación:

Nosotros le buscamos a eso muchas salidas, incluso una salida intermedia fue que nos avalen el programa, a la primera institución que nos acercamos fue a la Universidad de Antioquia, pues era una institución oficial, pero la universidad nos veía como competencia, aunque hacíamos cosas distintas, la universidad estaba dedicada a la músicas eruditas, y

---

<sup>128</sup> Convenio de cooperación e intercambio académico entre la Escuela de Educación y Humanidades de la Universidad Pontificia Bolivariana y el municipio de Medellín, del 19 de abril de 1993. Colección Historia Documental EPA, Archivo EPA-ITM.

<sup>129</sup> Luis Fernando Ospina, entrevista por la autora, Medellín, junio 6, 2018.

nosotros en músicas tradicionales y populares del país, por eso no fue posible con la Universidad de Antioquia, cualquier universidad por ley exigía que el 50 % de los alumnos tenían que ver el 5% de todas las materias acá [se refiere a Universidad de Antioquia]. Buscamos por todos los lados, curiosamente, quien nos dio aval para los títulos fue la Universidad Pontificia Bolivariana, que no tenía enfoque de formación artística. Había acabado de crear una licenciatura en estética, entonces dijo listo, yo avalo, empezó un proceso de negociación que no fue sencillo, porque la ley se establecía más o menos en un 50%, ¿cómo mandamos a un estudiante que ha visto más de cinco años de estudio que vaya y estudie otra media carrera para que le den el título? Y, además, costosa. Los primeros egresados de la EPA salieron de la Pontificia Bolivariana, con un convenio que hicimos. Los primeros titulados en danza, pedagogos en danza, salieron a través de ese convenio, incluso no había ninguna institución formal de danza<sup>130</sup>.

La opción de titularse en la UPB significó, por una parte, un alivio para quienes habían cursado el programa de estudios en la EPA. Sin embargo, también representó precios más altos para lograr el diploma profesional, un costo que posiblemente generó alta deserción<sup>131</sup>. El convenio es recordado, por sus promotores y beneficiarios, como una hazaña, en medio del caos y los desacuerdos internos.

### 2.3.3 Otros convenios

La actividad más notoria en términos de la firma y consolidación de convenios interinstitucionales llegó en la década de los noventa, donde fue evidente y recurrente la creación de alternativas para la sustentación económica de la escuela y para lograr continuidad e intercambio en los procesos formativos con instituciones de educación superior. En la primera modalidad, encontramos los convenios temporales firmados con entidades públicas como la Secretaría de Educación y

---

<sup>130</sup> Gustavo López Gil, entrevista por la autora, Medellín, enero 29, 2018.

<sup>131</sup> Gustavo Ospina Zapata, "La EPA urge soluciones. Líos administrativos la tienen estancada, se denuncia," *El Colombiano* (Medellín), 23 de marzo de 1996. Para 1996, el entonces Secretario de Educación, Luis Pérez Gutiérrez, manifestó la preocupación que compartía con los miembros de la Asociación de Padres de Familia sobre este tema, que consideraba "desmotivante y generadora de altas deserciones".

Cultura del departamento de Antioquia, en 1997, bajo el nombre de “Centros Pilotos de Formación Artística”, que pretendían la realización de talleres de sensibilización artística en todas las áreas cubiertas por la EPA, en municipios de la región suroeste y nordeste del departamento<sup>132</sup>. Otro convenio, realizado con la Alcaldía de Medellín y la Secretaría de Bienestar Social, acogía a la población atendida por la Secretaría en algunos barrios de la ciudad y agrupaciones de jóvenes como el Consejo Municipal de la Juventud y el Cabildo Mayor de Medellín, para mayores de 50 años. En este caso, las actividades comprendieron talleres de artes, literatura, teatro y danzas, pero no de música<sup>133</sup>.

Con la empresa privada, hubo convenio temporal con Frisby y la IPS Clínica León XIII, entre otros. Sin embargo, las mayores alianzas en este caso fueron con universidades en términos de colaboración e intercambios, tal como fuera el convenio con la Universidad Católica de Oriente y el convenio de titulación con la Universidad Pontificia Bolivariana.

Para 2001, la EPA contaba con convenios vigentes con las Empresas Públicas de Medellín (talleres libres), la corporación Coomeva, en cursos de extensión. Con la Fundación Casa Museo Pedro Nel Gómez realizaron la capacitación de maestros en danza y títeres y formación a directivas escolares para fortalecer la educación artística. En la Fundación Unibán, talleres de danza en el municipio de Apartadó. La ASDEM colaboró con la investigación “Sonidos olvidados – Música de Chirimía del Valle de Aburrá”. Por último, se establecieron nuevos convenios con la UdeA, directamente con la Facultad de Artes y la Facultad de Educación y algunos pactados, pero sin desarrollo, con la Universidad de Atlántico, la Corporación

---

<sup>132</sup> Los contratos de estos convenios pueden ser encontrados en la colección Historia Documental EPA, en el Archivo EPA-ITM. Debido a que estos no están marcados con número de folio, será preciso buscar la sección de la colección que alberga al menos diez de los convenios que la Epa firmó durante los años noventa, empezando por el realizado con la Universidad Católica de Oriente y terminando con el certificado emitido por la Clínica León XIII, donde precisa los servicios que la EPA prestara en la entidad.

<sup>133</sup> Ibid.

Universitaria Remington y la Universidad de Especialidades del Espíritu Santo de Guayaquil<sup>134</sup>.

Sin duda, uno de los convenios más interesantes se mantuvo -de forma temporal- con el Fondo Mixto para la Promoción de las Artes y la Cultura, del departamento de Cundinamarca. Esta alianza permitió la movilidad de profesores de la EPA para asesorar los procesos artísticos y de formación en las casas de la cultura de Cundinamarca. Los profesores de 40 municipios fueron beneficiarios de talleres de danza, música y teatro<sup>135</sup>.

Estas asociaciones ponen en evidencia el contraste entre la proliferación de la propuesta EPA, más allá de las paredes de la institución y de la comuna para la cual generalmente servían y la necesidad de buscar recursos y ofertar servicios, durante los años noventa, cuando hubo una fuerte mercantilización de la educación.

### **2.3.4 Estudio de factibilidad para el paso a la educación superior (1997-1998)**

Para lograr la anhelada transición de ser una institución de educación básica, a ser un establecimiento universitario, la Escuela Popular de Arte debía realizar un estudio de factibilidad, determinado por la ley 30 de 1992, que reformó en Colombia la Educación Superior. Este estudio llegó en 1997, entre el aparente disgusto de parte de la comunidad educativa con la gestión de Lucía Vélez. Los alegatos respondían a la ineficacia de la rectoría en otorgar puestos de calidad a los profesores y en lograr un ordenamiento jurídico real para la EPA que, en esos momentos, ofrecía “programas académicos con diseño universitario”, siendo una

---

<sup>134</sup> Proyecto educativo institucional Escuela Popular de Arte, c. 2001, 45-46. *Archivo EPA-ITM*.

<sup>135</sup> Id, 49.

institución de educación no formal<sup>136</sup>. Los programas infantiles y cursos de extensión no representaban problema en términos legales.

Durante 1996, la administración EPA recibió las quejas de los estudiantes, quienes convocaron una asamblea permanente desde el programa de adultos y que solicitaba a la Alcaldía la urgencia en la resolución del proceso de profesionalización del programa y con ello, el estímulo al proyecto “La EPA hacia el siglo XXI”, que presentaría toda la malla curricular de los programas para ser universitarios y una contaría con la participación constante en la toma de decisiones sobre este proyecto por parte del estudiantado. Entre otras, también pedían la renuncia de la rectora<sup>137</sup>.

La crisis continuó con reportes de una nueva comisión, ordenada en 1996 por la Secretaría de Educación y Cultura Municipal y por quien fuese el secretario, Luis Pérez Gutiérrez. La comisión concluyó, entre otras cosas, desactualización en el plan institucional y las quejas de siempre frente a la titulación<sup>138</sup>. De este modo, el secretario realizaba, por primera vez, la recomendación de articular a la EPA al Instituto Tecnológico Metropolitano. La rectoría, por su parte, defendía su labor al dar cuenta de los logros con la firma del decreto 072, el aumento de la planta docente con contrato fijo y de la cobertura. Vélez manifestó, además, que ella no podía en contra de las determinaciones de la Secretaría, el Concejo o la Alcaldía, dado que ellos pensaban que “la escuela no puede convertirse en universidad porque el Municipio no tiene presupuesto para dos universidades- ya tiene al ITM”

139 .

---

<sup>136</sup> Estudio de factibilidad socioeconómico y financiero para la transformación de la Escuela Popular de Arte en institución universitaria, de 1997, del Centro de Investigaciones y Consultorías Administrativas de la Facultad de Ciencias Económicas de la Universidad de Antioquia, *Archivo EPA-ITM*, 36.

<sup>137</sup> “La EPA sigue emproblemada,” *El Colombiano*, 14 de junio, 1996.

<sup>138</sup> “Sólo falta que la EPA responda,” *El Mundo*, 31 de octubre, 1996.

<sup>139</sup> “La EPA echa pa'lante,” *El Colombiano*, 10 de abril, 1996.

Aun así, la EPA realizó el estudio y este reveló las estrategias a seguir para constituir una nueva universidad. La escuela contaba con 2702 estudiantes, distribuidos de la siguiente manera:

Programa	Población matriculada o cubierta 1996
<b>Pregrado</b>	421
<b>Talleres creativos</b>	491
<b>Cursos Libres</b>	456
<b>Primaria Artística</b>	680
<b>Talleres artísticos</b>	75
<b>Tercera edad</b>	120
<b>Agencias de práctica</b>	463
<b>Total</b>	2706

**Tabla 3.** Número de estudiantes en cada programa ofrecido por la EPA, para 1996. Fuente: Estudio de factibilidad, 1997.

Cabe anotar que una de las grandes preocupaciones del estudiantado era la posible alza en el costo de la matrícula que, para 1997, alcanzó los \$8.070 pesos colombianos, un 4% estimado del salario mínimo de ese año. Para 2001, los costos fueron dispuestos por estrato, en un intento por beneficiar a las personas de estratos más bajos ante el aumento de la matrícula, que ahora era de \$286.000 pesos para estudiantes de estrato 3, registrando el porcentaje más alto entre los calculados, un 17%<sup>140</sup>.

<sup>140</sup> Teniendo en cuenta el estudio de factibilidad realizado en 1997, la población de estrato 3 era la que más accedía a la formación, por ello, considero que el ejemplo más dicente en el incremento de la matrícula corresponde a este valor en pesos colombianos. El costo para quienes iban culminando sus estudios, que no estuvo discriminado por estrato, fue de \$13200. Un estímulo importante para retener a sus estudiantes más antiguos y ofrecer garantías en medio de la incertidumbre que venía atravesando la institución. En: Resolución 001 de 2000, 9 de octubre, del Consejo Directivo de la Escuela Popular de Arte. Colección Historia Documental EPA, *Archivo EPA-ITM*.

Para garantizar la continuidad de los programas, la propuesta contaba con un plan universitario que albergara la primaria artística y como extensión, los talleres creativos y los cursos libres, además de propuestas de seminarios y capacitación docente. Fueron identificadas algunas falencias, como la comunicación interna y el modelo de gestión que no era claro en tanto a la organización, a la proyección de la institución y al control académico, entendido como la labor de la coordinación académica en el seguimiento a profesores y estudiantes<sup>141</sup>. Además, el problema de financiamiento, que arrojaba un presupuesto inicial de \$678'538.272 de pesos, se mostraba ser insuficiente frente a las demandas de mantener un personal de trabajo idóneo, que precisaba de un total de \$1.052'670.849, para cubrir el pago de la nómina <sup>142</sup>. Esta cifra aumentó significativamente por la petición del Ministerio de Educación sobre la obligatoriedad de título de pregrado para los profesores universitarios, requisito que no cumplían todos los docentes de la Escuela. Fernando Gil Araque comenta acerca de la contrariedad que suponía esta situación, dada la antigüedad y experiencia de los profesores:

Era muy interesante, porque a finales de los noventa fue también un cambio de estructura, de cómo se contrataban a los profesores. Si antes se contrataba por un saber y el título académico poco importaba, a partir de finales de los ochenta e inicios de los noventa, ya por ley tenían que contratar una persona graduada de la universidad. Muchos años después y en su momento también, se veía la universidad como un medio para adquirir conocimientos. Pero no es el único medio, porque si uno mira la formación de Elkin Pérez, de Alberto Londoño, de Óscar Vahos, que fueron muy importantes para el desarrollo de la cultura popular en el país, no tuvieron un título académico, pero si tuvieron una formación desde la práctica<sup>143</sup>.

Aunque este requisito no cambiaría y sería uno de los puntos de discusión durante este tiempo, la solución planteada en el estudio comprendía el diseño de un modelo de gestión que ubicara mejor las funciones de los niveles administrativo, de

---

<sup>141</sup> Estudio de factibilidad, 31.

<sup>142</sup> Id, 70, 76.

<sup>143</sup> Fernando Gil Araque, entrevista por la autora. Universidad EAFIT, Medellín, marzo 4, 2019.

gerencia y académico, una mejor estructuración y ejecución de alianzas e intercambios con instituciones nacionales e internacionales y un plan de mercadeo de servicios culturales que incluía especialmente temas de apoyo pedagógico como la elaboración de material didáctico, asesorías en la construcción de los planes educativos institucionales (PEI) de quienes quisieran incluir las artes como elemento activo y un proyecto editorial para la publicación de experiencias EPA a nivel investigativo y pedagógico. La inclusión en este plan, de actividades como la coordinación, asistencia técnica y asesoría de eventos culturales y artísticos, más la grabación de música tradicional popular colombiana, tornaba esta nueva experiencia hacia las necesidades de la industria musical y prometía la adquisición de mejores ingresos para la escuela<sup>144</sup>.

### **2.3.1 Traslado de la EPA al Instituto Tecnológico Metropolitano**

La Unidad Académica de adultos de la Escuela lanzó, para finales de 1997, una propuesta académica y curricular bajo el nombre de “Una opción hacia el siglo XXI”. Este fue el primer documento que agrupó los contenidos del plan de estudios, proyectando la inserción a la Educación Superior. La EPA se acogió a la figura de educación no formal, en búsqueda de una transición a la titulación como maestro en música, con énfasis de instrumento, o dirección coral, o dirección de ensambles tradicionales.

Este documento contrastó las discusiones que mantenía la escuela con la Secretaría de Educación, que buscaba la migración de la EPA hacia un Bachillerato Musical, con posibilidad de certificado en educación no formal. No obstante, la escuela encontró que trasladar todo el programa de estudios a una modalidad de bachillerato constituía una imposibilidad, en tanto los estudiantes no podrían cumplir con toda la formación en dos años. Esta negociación contrastó con las

---

<sup>144</sup> Estudio de factibilidad, 34-45.



actividades investigativas y de proyección que continuaron con su activo trabajo, especialmente del coro y de las agrupaciones infantiles y de cuerdas pulsadas<sup>145</sup>.

A pesar de las promesas de continuidad, la Alcaldía del municipio de Medellín realizaba recortes de manera paulatina: suprimió, entre 2000 y 2001, los cargos de jefe de Unidad Académica de Adultos, jefe de sección administrativa, mensajero, celador, bibliotecólogo, jefe de Departamento de Tecnología y Medios Educativos<sup>146</sup>. Con esto, se preparaba el camino para el traslado inminente al ITM, con una promesa de mantener los programas educativos ofrecidos por la escuela.

El decreto N° 378 del 15 de abril de 2002 adscribió la EPA al Instituto Tecnológico Metropolitano (ITM), en principio, como una “Unidad de Docencia en Artes” con aspiración a ser la Facultad de Artes del ITM, una vez el instituto fuera aprobado como Universidad por el Ministerio de Educación. El proceso de traslado comenzó a desarrollarse paulatinamente y mucho antes de su oficialización, con supresiones de cargos y adecuación de la Unidad de Docencia previa al decreto 378<sup>147</sup>. El ITM estaría encargado del desarrollo de los programas de la EPA bajo su “organización y legislación” y por ello, recibió en comodato las instalaciones y todos los bienes relacionados y acogió, hasta el 2004, a algunos de los profesores de la EPA. Los otros docentes fueron reubicados por la Secretaría de Educación en colegios según su especialidad. Al respecto, Héctor Rendón comenta:

---

<sup>145</sup> “Cómo sonará el futuro de la EPA?,” *El Colombiano*, 10 de diciembre de 2001

<sup>146</sup> Decreto N° 839 del 2000, 16 de agosto, del alcalde de Medellín, “Por medio del cual se suprimen unas plazas y se crean unos cargos en la Secretaría de Educación y Cultura del Municipio de Medellín”, *ACM*. [https://normograma.info/medellin/data\\_DO/1348.pdf](https://normograma.info/medellin/data_DO/1348.pdf). Acceso el 4 de junio de 2021. Decreto N° 300 de 2001, 23 de febrero, “Por medio del cual se modifica la planta de personal en el Municipio de Medellín”, del alcalde de Medellín. *ACM*. [https://normograma.info/medellin/data\\_DO/1479.pdf](https://normograma.info/medellin/data_DO/1479.pdf). Acceso el 4 de junio de 2021.

<sup>147</sup> Decreto N° 378 de 2002, 15 de abril, “Por medio del cual se adscriben al instituto Tecnológico Metropolitano la Escuela Popular de Arte-EPA y el Planetario Jesús Emilio Ramírez”, del alcalde de Medellín, *ACM*. [https://normograma.info/medellin/data\\_DO/1692.pdf](https://normograma.info/medellin/data_DO/1692.pdf). Acceso el 4 de mayo de 2021. Normograma. Acuerdo 001 de 2002. Según la cronología de los acuerdos, primero se adecuó la figura de Unidad de Docencia en Artes y luego sí, la EPA fue adscrita al ITM.

“A nosotros que estábamos vinculados con la Secretaría de Educación y pertenecíamos a la planta docente de la Escuela Popular de Arte, nos trasladaron a instituciones del municipio. Eso fue en 2003, febrero-marzo de 2003. Pasé a una institución de bachillerato y allá ya desempeñábamos otras labores, si teníamos un perfil diferente al del área de artística. Yo había estudiado español aquí en la U de A, entonces me llevaron a dar español en bachillerato<sup>148</sup>”.

El 15 de noviembre de ese mismo año, el nombre de la Escuela Popular de Arte cambió al de Escuela Profesional de Arte y conservó las siglas EPA, resaltando la importancia de su valor histórico, bajo el acuerdo 004<sup>149</sup>. La nueva escuela proponía enfoques pedagógicos e investigativos soportados teóricamente desde la fenomenología y la semiótica, atados indiscutiblemente a la inmersión de las artes en procesos tecnológicos de producción y difusión<sup>150</sup>. Además, se sustentó bajo la relación arte-ciencia, tomándola como interdisciplinar, dados los nuevos programas a ofrecer (y por aprobar). Frente a los nuevos planes de estudio, y su proposición en la Alcaldía, Múnera expresa:

Cuando en abril de 2002, el doctor Luis Pérez tuvo que acabar la EPA, en la mesa de secretarios, estaba el rector de nosotros, en esa época el doctor Marduk Sánchez y él, conocedor de esa historia, le propuso al doctor Luis Pérez que nos entregara la EPA a nosotros, que nosotros empezábamos a hacer nuevos programas, intervenidos por la tecnología...Y que se iban a convertir más adelante, en la facultad de artes que queríamos tener aquí en la institución, porque nosotros esperamos el día de mañana, una universidad... tecnológica. Entonces, ahí fue donde nos pasaron la EPA sin profesores, solamente los

---

<sup>148</sup> Héctor Rendón Marín. Entrevista por la autora. Universidad de Antioquia, Medellín, junio 6, 2018.

<sup>149</sup> Acuerdo 4 de 2002, del 15 de noviembre, del Consejo Directivo de Instituto Tecnológico Metropolitano, “Por medio del cual se modifica la denominación de la Unidad de Docencia en Artes”, ACM. [https://www.medellin.gov.co/normograma/docs/a\\_itm\\_0004\\_2002.htm](https://www.medellin.gov.co/normograma/docs/a_itm_0004_2002.htm). Acceso el 7 de mayo de 2021.

<sup>150</sup> Miguel Ángel Cañas Restrepo, Hernán Darío Castrillón Montoya, Carlos Mario Jaramillo Ramírez y Hernán Múnera Vélez, “Reflexión desde el lenguaje y su carácter de transmisión y comunicación en la relación Arte-Tecnología, una aproximación a la fundamentación de las tecnologías del arte” (sin publicar, junio de 2004), mecanografiado. *Archivo EPA-ITM*.

---

estudiantes. En el 2004 salimos con el primer programa tecnológico que se llamó informática musical y que ya el año pasado tuvimos la fortuna de poder acreditarlo como alta calidad<sup>151</sup>.

Mientras el ITM transitaba en la consolidación de sus programas y propuestas a través de las diferentes facetas (media técnica, tecnología, profesionalización), la antigua EPA, con su misión, desapareció. No existió una relación entre los antiguos programas de música, danzas, teatro y artes plásticas de la escuela y los nuevos programas: informática musical (ahora programa de artes de la grabación y producción musical) y cine y televisión. Sin duda, la nueva EPA y su conversión posterior en facultad de artes respondió a las inquietudes de una educación que se adaptaba a las políticas neoliberales y al ajuste a un mercado laboral orientado a las nuevas tecnologías en la industria musical. El actual ITM proyecta la recuperación del archivo y una exaltación de la Escuela Popular de Arte, aunque hasta el momento el único proyecto relevante que ha emprendido, en cabeza del profesor Jamir Mauricio Moreno, es la digitalización de todos los casetes que sobrevivieron al movimiento del archivo por la sede<sup>152</sup>.

Lo que es cierto, observando la situación del archivo en físico, es que disminuyó notablemente la documentación física de los departamentos de investigación, es decir, los datos sistematizados de aquellos casetes y videos no está completa y que es necesaria una acción urgente frente a la organización del archivo y su habilitación para la consulta pública o por lo menos, abierta para investigadores. El ITM y sus directivas y profesores, en cabeza de la decana están abiertos a la consulta con fines académicos bajo restricción de publicación de fragmentos que puedan tener probabilidad de demanda por derechos de autor. Así, no es de fácil

---

<sup>151</sup> Hernán Munera Vélez, entrevista por la autora, Medellín, junio 7, 2018.

<sup>152</sup> Esta acción fue producto del proyecto de investigación dirigido por el profesor Jamir Mauricio Moreno, y se llevó a cabo entre 2009 y 2013. Los archivos de audio se comparten bajo firma de utilización responsable y donde el ITM se desvincula de la responsabilidad de la mala utilización (monetización o circulación no autorizada) de algún fragmento allí contenido.

acceso, por ejemplo, la consulta de partituras creadas por estudiantes, que de alguna manera permitirían análisis y una posterior conexión con la aplicación de los resultados de investigación en el aula. Hasta el momento tampoco era posible la revisión de videocasetes VHS y los carretes de cinta tampoco han sido tratados para poder extraer su contenido. Indudablemente, uno de los tesoros más grandes y el legado de viajes y experiencias pedagógicas está aún vivo, pero es perentorio tratarlo y publicarlo antes de que, por desuso o desgaste del tiempo, se pierda totalmente la información allí resguardada.

En conclusión, la operación administrativa de la Escuela Popular de Arte estuvo, en primera instancia, sustentada por el compromiso de docentes y estudiantes, que aprovecharon las fortalezas administrativas de algunos rectores para erigir los programas y las experiencias artísticas, insignia de la institución. A pesar de trabajar y estudiar bajo condiciones poco dignas -consecuencia de la falta de interés de la administración de turno por el proyecto- sin su interés, es posible que la escuela no hubiese podido hacerle frente a la inestabilidad de la rectoría, a la insuficiencia presupuestal y a la poca autonomía frente a las decisiones que se tomaban en los estamentos municipales. Aun así, este interés no fue determinante en la consecución del propósito de la EPA, que pretendía formar artistas y pedagogos en su propia universidad. La tensión, resultante de esta continua búsqueda de formalización de sus programas, fue resuelta momentáneamente por medio de convenios con otras instituciones. Finalmente, el objetivo de titular profesionales se diluyó en la alcaldía de Luis Pérez Gutiérrez, quien finalmente optó por el traslado al ITM y una apuesta por la Escuela Profesional de Artes (ahora Facultad de Artes del ITM), que actualmente titula tecnólogos en Informática Musical y Artes de la grabación y producción musical. Fue un largo recorrido entre la educación obrera y el planteamiento del proyecto -no ejecutado- de “La Escuela Popular de Arte, Institución Universitaria” que, a pesar de los conflictos comunes en los establecimientos estatales, dejaron un legado artístico y educativo que aún perdura en la educación musical del país.

## 3. Investigación y proyección artística en la EPA

En medio de una convulsionada actividad artística y política, durante la segunda mitad de la década de los setenta se produjeron algunos de los eventos de mayor influencia en el proceder ideológico e investigativo de la Escuela Popular de Arte. Eventos a nivel nacional como el Foro de Cumanday (1976), el Seminario Nacional de Etnomusicología (1979), e internacional, como la Tribuna de Música para América Latina y el Caribe (TRIMALCA, 1979), que fueron plataformas para la proyección e investigación del folclor en el país. Hubo también una creciente escena artística desde otras disciplinas -arraigada a la política de izquierda-, especialmente en el teatro<sup>153</sup>. La aparición de grupos y asociaciones como la Asociación Nacional de Teatro (1975), las agrupaciones musicales Nueva Cultura (1976), Canta Libre (1976) y Canto al Pueblo (1977), entre otros muchos conformaron alternativas culturales al Partido Comunista Colombiano (PCC) y atrajeron a las escuelas de teatro y grupos al activismo, principalmente por los postulados que reconocían el trabajo del campesinado y sus prácticas como la base cultural del país<sup>154</sup>.

---

<sup>153</sup> Álvaro Tirado Mejía, *Los años sesenta. Una revolución en la cultura* (Bogotá: Penguin Random House Grupo Editorial, 2014), 301, 302. Tirado menciona la relación entre el teatro, la música y las artes plásticas. Llama especial atención la colaboración entre el miembro fundador de la EPA, Gilberto Martínez y el compositor Mario Gómez Vignes, en 1978, cuando el último musicalizó algunas obras de Bertolt Brecht. Recordemos que Vignes, por esos años, era profesor de armonía de la escuela.

<sup>154</sup> Carlos Miñana Blasco, «Más allá de la protesta. Música militante en Bogotá en los años sesenta y la transformación de la “música colombiana”,» *Transhumante. Revista Americana de Historia Social* 15 (2020): 150-172. DOI: 10.17533/udea.trahs.n15a07. Acceso el 16 de octubre de 2021. Miñana ofrece un panorama muy completo de la época, relacionando diversas practicas artísticas con la

Dado este escenario, muchos de los artistas decidieron seguir el modelo de investigación acción participativa propuesto por Orlando Fals Borda y que, a su vez, sustentaba su proyección. Era importante conocer el origen y trabajar con las comunidades de base, para lograr representaciones respetuosas de las tradiciones y nuevas propuestas, intervenidas por los conocimientos de los músicos de ciudad.

Desde la experiencia artística surgió la necesidad de investigar y una vez establecida la relación, muchos colectivos de músicos, actores y bailarines, formalizaron sus métodos bajo la institucionalización o mediante su trabajo como agrupaciones independientes. Entre estos procesos encontramos el trabajo de la agrupación Nueva Cultura -en principio independiente-, que participó del Plan Piloto, en Bogotá. El IPC de Cali y el Instituto de Cultura y Bellas Artes en Tunja, también siguieron esta línea. Por otra parte, grupos musicales como Yaki Kandru y Quiramaní, estuvieron cerca de las manifestaciones culturales de algunas comunidades indígenas del país<sup>155</sup>.

La EPA transitó en ambos caminos, bajo la formalización de sus procesos educativos, que incluían la investigación y la proyección artística, realizada por los epistas. Son cuatro los momentos que forjan la actividad investigativa de la escuela: institucionalización de la investigación bajo “la guarda y cultivo del folclor”, con la aparición del primer grupo de investigación EPA -el Centro de Investigaciones y Promociones Folclóricas- entre 1969 y 1973, una transición hacia un método de una incipiente etnomusicología aplicada (1974-1978), el auge del proyecto o “proyección pedagógica y artística de la cultura popular” (1979 – 1985) y un periodo de estabilización (1992-2002). Los años de mayores problemas a nivel estructural (1982-1991) albergaron mayores realizaciones artísticas, ligadas a la labor de la agrupación “coreo-musical” Canchimalos, del grupo de proyección de la primaria artística y, es muy posible que el proceso de investigación haya sufrido las

---

actividad política y manifestaciones ideológicas de los diversos grupos maoístas, durante la década de los setenta.

<sup>155</sup> Carlos Miñana Blasco, “Entre el folclore y la etnomusicología: 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia,” *A Contratiempo: Revista de Música en la Cultura* 11 (2000), 36-49.

consecuencias de los problemas administrativos. Es por lo que he decidido dar un espacio especial para estas elaboraciones en el capítulo, donde es posible evidenciar la relación de la labor investigativa con la producción musical y dancística, además de dar una breve mirada a la práctica de los grupos de cámara -estudiantina y coro- un poco más ceñidos a la tradición de la práctica común.

### **3.1 CIPROFOLC: “La guarda y cultivo del folclor” (1969-1973)**

El Centro de Investigaciones y Promociones Folclóricas-CIPROFOLC- fue creado en 1969 en la Escuela Popular de Arte con el fin de “rescatar, analizar, publicar y promover el folclor en todas sus formas y manifestaciones”<sup>156</sup>. Fue el primer grupo formalizado por profesores de la EPA, con miras a realizar una actividad permanente de investigación de campo, que permitiera sustentar la puesta en escena de los artistas de la escuela. Si bien su enfoque estaba aún ligado a la visión del “rescate” del folclor, que debía ser conservado, se propusieron recrear diversas manifestaciones culturales a partir de las salidas de campo que realizaron. Entre algunas de las ambiciones del grupo, figuraban la realización de un diccionario folclórico, un “fichero folclórico”, que contaba la posibilidad de reunir datos desde distintas áreas, incluidas la antropología, la etnología, la artesanía, las supersticiones, entre otras. Pretendían también obtener datos sobre el folclor urbano de Medellín, bien fuera de textos o de la gente mayor, en búsqueda de aquellos “elementos destructivos de la nacionalidad o la autenticidad en las formas populares o burguesas”<sup>157</sup>. A CIPROFOLC pertenecieron Miguel Ángel Cuenca, Alberto Londoño, Óscar Vahos, Ramiro Álvarez y Mario Francisco Restrepo.

La metodología de trabajo consistía en la recopilación de fuentes y bibliografía, que sería discutida en las dos reuniones semanales que se llevaban a cabo en la sede

---

<sup>156</sup> Escuela Popular de Arte, *Prospecto*, 14.

<sup>157</sup> *Id.*, 12.

de la EPA, Cundinamarca N° 57-29. Contemplaban también la transcripción de partituras y coreografías y abrir la posibilidad de adoptar modelos regionales para los trajes típicos. Incluso con ánimos de preservación, la finalidad era clara desde un inicio: hacer llegar a los estudiantes de la EPA sus conclusiones y hallazgos, a través de métodos de enseñanza preexistentes y sus propias aportaciones, derivadas en parte por su participación en CIPROFOLC<sup>158</sup>.

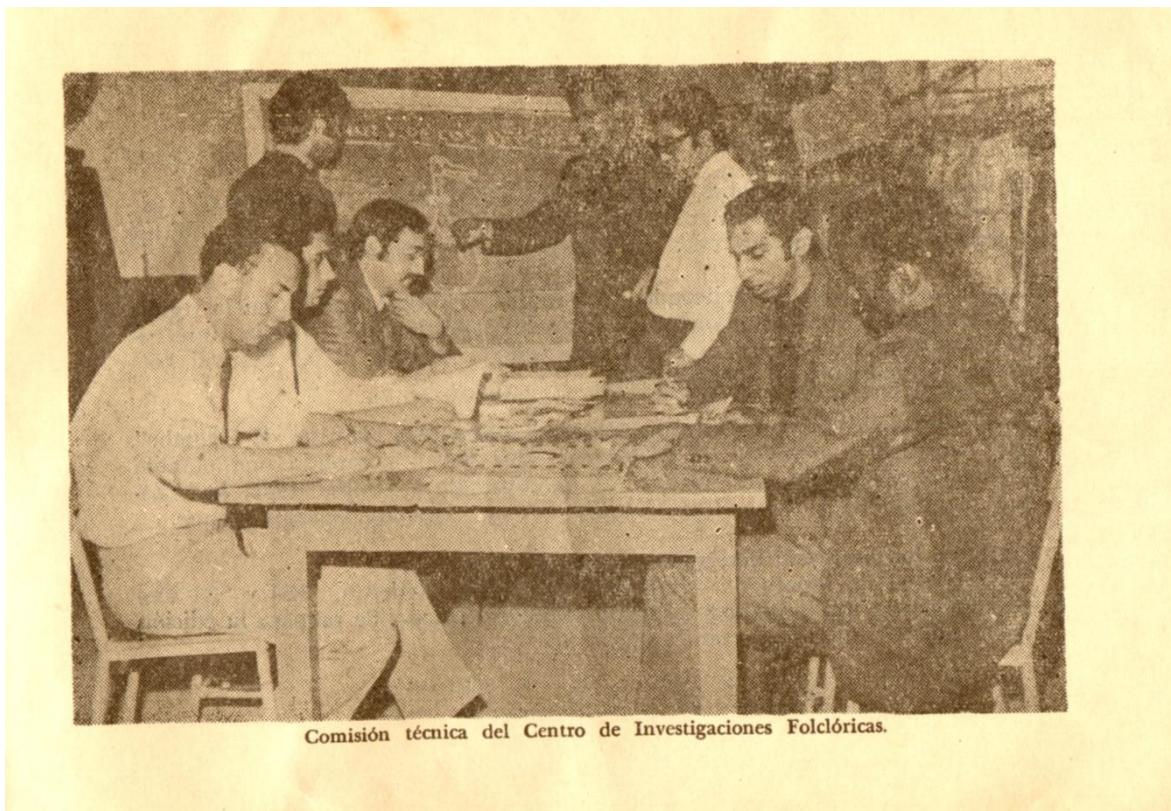


Figura 9. Comisión de CIPROFOLC. Fuente: Prospecto EPA 1971, archivo personal de Héctor Rendón Marín.

El primer viaje de investigación que realizaron miembros de CIPROFOLC fue al departamento de Bolívar, municipio de Mompóx, entre el 30 de marzo y el 4 de abril de 1969. La idea de ir a esta población surgió en discusiones previas, dada la

---

<sup>158</sup> Id, 12.



escasez de material pedagógico en el área de danzas. La salida estuvo patrocinada por Tejicondor y por los mismos expedicionistas, quienes se autofinanciaban.

En la comisión, enfocada en la investigación de las festividades de Semana Santa, participaron Miguel Ángel Cuenca, Ramiro Álvarez, Alberto Londoño y Mario F. Restrepo, quienes presumiblemente fungieron como “musicólogo y director técnico, ritmólogo y fotógrafo, coreógrafo y fotograbador, explorador del medio y coordinador”, respectivamente. Óscar Vahos también estuvo en el equipo<sup>159</sup>. La comisión retrató a su paso no sólo las danzas, sino también algunos instrumentistas e instrumentos antiguos, de propiedad de algunos habitantes de Mompóx. Como resultado, lograron la publicación de “Tres danzas de Mompós [*sic*]”, en el año 1970<sup>160</sup>.

---

<sup>159</sup> Departamento de Investigaciones de la Escuela Popular de Arte, “Proyección pedagógica y artística de la cultura popular tradicional,” Encuentro Nacional de Folcloristas (ponencia, Biblioteca Pública Piloto, Medellín, Colombia, septiembre 1981, 11. Información contrastada con el testimonio escrito de Alberto Londoño en: Alberto Londoño, “Memorias de la danza de proyección folclórica en Antioquia,” *Danza en Red* (Medellín, 2015), 7, 8. Acceso el 18 de marzo de 2019. [http://www.danzaenred.com/sites/default/files/documentos/memorias\\_de\\_la\\_proyeccion\\_folclorica\\_en\\_antioquia.pdf](http://www.danzaenred.com/sites/default/files/documentos/memorias_de_la_proyeccion_folclorica_en_antioquia.pdf)

<sup>160</sup> En el archivo EPA-ITM reposan varias fotografías que documentan sobre todo las danzas y una cinta de carrete expuesto relacionada al viaje, según ponencia de la DIEPA en el ENF de 1981. Es importante agregar que el radio periódico el Clarín anunció, el 23 de abril de 1970, una expedición a Mompós por parte de la EPA, al cual le fueron adjudicados cinco mil pesos para investigación por parte de la Junta de Educación, Salud y Bienestar Social del municipio. “La Escuela Popular de Arte de Medellín hará un estudio del folclor costeño,” *Radio periódico El Clarín*, 23 de abril de 1970.



Figura 10. Fotografía de la comisión, que aparece en la portada de la Resolución 6857. Descripción: “Guataca. Sebastián Villareal Nieto, director de la danza de los negros y otro de los integrantes”.

Aunque la única publicación realizada por el grupo fue la de Mompós, a continuación, vinculo los registros sobrevivientes, que relacionan información sobre proyectos de investigación propuestos:

Fecha	Lugar	Investigación
<b>22 al 29 de junio de 1969</b>	Neiva - Huila	XI Festival del Bambuco
<b>c. 1970</b>	Montebello - Antioquia	La Cachada
	Vereda El Salado, Girardota (En instalaciones de la EPA)	
<b>1971, c. marzo 1972</b>	Girardota - Antioquia	Conjuntos de chirimía y Chotis
	Valledupar - Cesar	Festival Vallenato
<b>24 al 30 de junio de 1972</b>	Neiva - Huila	Festival Folklórico

1969, c.1972	Ibagué - Tolima	Festival Folklórico
--------------	-----------------	---------------------

**Tabla 4.** Algunas salidas de CIPROFOLK. Elaboración de la autora. Fuente: DIEPA, "Proyección pedagógica y artística de la cultura popular tradicional," Encuentro Nacional de Folcloristas (ponencia, 1981), 11.

De los registros anteriores, tres son verificables, debido a correspondencia en la que se otorgó, por parte del Departamento Administrativo de Cultura y Recreación, los viáticos y permisos solicitados por la comisión. Sólo la posible visita a Valledupar no es demostrable, debido a que constituye tan sólo una carta a Rafael Escalona, en búsqueda de contactos para concretar una visita<sup>161</sup>.

Si bien en el Acuerdo 25 de 1970 no había funciones destinadas a la investigación, en el artículo 10 del Acuerdo 50 de 1971 se afirmó la necesidad de investigar como insumo para la enseñanza. Además de ello, se presentaron formalmente tres secciones de la EPA, donde la sección de Folclor -música y danzas- contrastó por su especial atención a los hechos folclóricos de estas dos disciplinas<sup>162</sup>. CIPROFOLC finalizó sus labores en 1973, debido a problemas de organización y

---

<sup>161</sup> Comunicaciones varias entre Inés Elvira Gautier de Restrepo, directora del departamento administrativo de cultura y recreación, y Miguel Ángel Cuenca, entre el 23 de marzo y el 23 de mayo de 1972, *AHM*, fondo Alcaldía, sección Departamento de Cultura y Recreación, caja 21, legajo 2, folios 94, 96, 156, 158.

<sup>162</sup> Esto no apunta a decir que la sección de teatro o la de artes plásticas no trabajara desde la tradición y la comprensión de la misma, más bien propone una cátedra más universalista. Aun así, no estaría mal afirmar, a este punto, que la priorización en la investigación en esta época predominó en las áreas de danza y música. Cabe anotar que la utilización de las siglas CIPROFOLC y del término "folclor" con "c" es intencional, dado que en el prospecto de 1971 aparecen de esta manera. En tiempos posteriores, la ortografía mudó al uso de la "k", por tanto, en algunas de las fuentes posteriores es posible encontrar CIPROFOLK.

desacuerdos entre sus miembros<sup>163</sup>. Luego de este suceso, la investigación pasó a ser cargo del Consejo Académico, en abril de 1974<sup>164</sup>.

### **3.2 Encuentros que influenciaron un nuevo modelo de investigación en la EPA**

Algunos eventos fueron de utilidad para la concreción del proyecto de investigación en la EPA, que se forjaba ya desde su formalización en 1974 y la labor previa de CIPROFOLC. Entre estos, los más importantes fueron la constitución de CINTRAPOS y la realización de tres eventos en el país, el Foro de Cumanday (1976), de la Tribuna de Música de América Latina y el Caribe (abril 1979), auspiciada por la UNESCO y como consecuencia, el Seminario Nacional de Etnomusicología (diciembre 1979). El latinoamericanismo atravesó estos cuatro sucesos, marcando cada evento con el espíritu antimperialista que caracterizó los setenta y ochenta. Además, la presencia de tres personas pilares en la historia de la escuela en estos eventos -Óscar Vahos, Jesús Mejía Ossa y María Eugenia Londoño, transmitió el espíritu que se formaba a nivel del continente y reafirmó el

---

<sup>163</sup> Departamento de Investigaciones de la Escuela Popular de Arte, "Proyección pedagógica y artística de la cultura popular tradicional," 11. Aun así, en carta fechada el 20 de junio de 1973, los firmantes expresaron que "desde hace 4 o 5 años, venía funcionando en la Escuela Popular de Arte el Centro de Investigaciones...". En esta correspondencia, algunos de los miembros (entre ellos Óscar Vahos y Jesús Mejía) se quejaban de la irregularidad en la entrega del premio "La Flautista de Uyumbe", que tenía por fin reconocer el mérito de los cultores del folclor en todas sus expresiones. En este caso, la entrega del premio no fue de consulta abierta entre los miembros, no hay claridad en la cantidad de veces que unos u otros alegan se ha entregado, pero, sobre todo, se evidencian diferencias entre sus integrantes. Es posible evidenciar la poca articulación que había entre los miembros de la organización. Comunicación de Jesús Mejía Ossa, Óscar Vahos, Miguel Cuenca y Luz Elena Sánchez, a María Elena Betancourt Bolívar, fechada el 20 de junio de 1973, *AHM*, fondo alcaldía, sección departamento administrativo de cultura y recreación, caja 21, legajo 1, folios 302, 303.

<sup>164</sup> Resolución N°3 de 1974, 2 de abril de 1974, del rector de la EPA, "Por la cual se crea el Consejo Académico de la Escuela Popular de Arte y se le asignan sus funciones," *AHM*, fondo alcaldía, sección educación, caja 21, legajo 2, folio 253.

trabajo de investigación de la EPA y, de igual manera, su carácter contestatario frente a la imposición de la cultura “yanqui”<sup>165</sup>.

### 3.2.1 CINTRAPOS y el Foro de Cumanday (1976)

Un año más tarde apareció CINTRAPOS: Centro de Investigación de las Tradiciones Populares. Aunque CINTRAPOS no era un grupo de la EPA, tuvo relación con ella, en tanto profesores de la EPA como Óscar Vahos -también antiguo miembro de CIPROFOLC- y Jesús Mejía Ossa, integraron esta nueva iniciativa, a la par de María Eugenia Londoño. CINTRAPOS se definía así mismo como un grupo con alto compromiso humanista y propósitos de investigación que rompieran con la alienación traída por el capitalismo y sus formas de consumo masivo e inconsciente, que perjudicaban el pensamiento “libre” y la defensa de la cultura, “que es el elemento sin el cual no puede compactarse un pueblo”<sup>166</sup>.

A diferencia del enfoque folclorista de CIPROFOLC, para CINTRAPOS la investigación era una forma activa para la “construcción de una sociedad digna” que, con base a su estatus de comunidad, reconociera su cultura y la revitalizara. CINTRAPOS realizó una importante labor de pesquisa sobre el sainete en el Valle de Aburrá<sup>167</sup> y como organización, fue firmante de la declaración del Foro de Cumanday, celebrado en el marco del II Festival Folclórico Nacional en Manizales (del 4 al 7 de enero de 1976) y reconocido por veintidós grupos de índole artística e investigativa<sup>168</sup>.

---

<sup>165</sup> Carlos Miñana Blasco, “¿Etnomusicologías “latinoamericanas”?: contextos, tensiones, y confluencias en una mirada desde Colombia,” 24.

<sup>166</sup> CINTRAPOS, “Análisis crítico de los llamados Festivales Folclóricos,” *Aleph* 15, (enero/febrero 1976): 7.

<sup>167</sup> María Eugenia Londoño, entrevista por la autora. Universidad de Antioquia, Medellín, enero 30, 2018. Londoño aclara que los archivos de esta investigación están en su posesión.

<sup>168</sup> CINTRAPOS, “Análisis crítico de los llamados Festivales Folclóricos,” 3-5. Los parámetros descritos en la declaración corresponden a aquellos que suponen un “fenómeno folclórico, término utilizado por Augusto Raúl Cortázar y que se pronuncia en su utilización por parte de CINTRAPOS y la EPA, en sus informes sobre festivales en Colombia. Estos pueden ser consultados en: Augusto

Durante el Foro, se pusieron en tela de juicio los festivales y ferias, que tomaban las expresiones folclóricas de los pueblos para su provecho comercial. También, la desarticulación del Estado frente a la legislación en materia cultural y educativa, que soportara la “supervivencia” del folclor. La crítica a la influencia extranjera en las decisiones concernientes al desarrollo agrícola y la educación, tomadas como una manifestación del “neocolonialismo europeo y norteamericano”, fue palpable.

Las soluciones que brindaron los declarantes radicaron en la creación de festivales que tuvieran un enfoque analítico frente a las manifestaciones culturales, y que propiciaran la investigación y el reconocimiento de “los derechos de autor a las comunidades”. La proposición también rectificaba la figura de “Encuentro Folclórico”, que no estaba incluido en las ferias de las ciudades y municipios.

En cuanto a las políticas culturales, Cumanday declaró la necesidad de incluir la enseñanza del folclor en todos los niveles educativos, dando un especial énfasis en la relación Estado, Universidad y Pueblo. Del trabajo mancomunado entre los tres estamentos, se proveerían “los elementos fundamentales de la nacionalidad colombiana”. El ideal era que los profesores fuesen originarios de las comunidades, que concentraran sus esfuerzos en reunir las ideas antiguas sobre una práctica, e integrarlas en las aulas de nuevas generaciones, con el fin de lograr una “participación creativa y vital”.

Por último, para la vigilancia a las multinacionales, propuestas pedagógicas extranjeras -como el Instituto Lingüístico de Verano- y las ferias, se plantearon la

---

Raúl Cortázar, *Esquema del Folklore* (Buenos Aires: Editorial Columba, 1959), 10-22. En la Declaración de Cumanday participaron, entre otros: la sección de investigación de la Estudiantina Bochica, algunos profesores y alumnos de la Universidad Nacional y un profesor de música del INEM de Kennedy, todos de Bogotá. Profesores de la EPA de Medellín y la coordinación del foro, con sede en la UNAL de Manizales. Fuera de ellos, agrupaciones dancísticas y musicales como las Danzas Folclóricas del Pacífico, Mensajeros del Llano (Meta), Aires de Colombia (Valle) y otras diez relacionadas al final del documento. Aparece relacionada una agrupación “Los Canchimalos” que hace referencia al grupo de Teófilo Potes “Canchimalitos”, ‘de dónde los Canchimalos tomó referencia para adoptar un nombre.

creación de organizaciones culturales que, a la par del gobierno y la Universidad, podrían velar por nuestro folclor, que era para Cumanday “vida y afirmación del pueblo”.

Cumanday no sería un hecho aislado de la dinámica de reuniones y manifiestos con una marcada posición antihegemónica, que compartió con CINTRAPOS y otras agrupaciones. Este interés sería evidente en el informe que, a la luz del “hecho folclórico”, rindió CINTRAPOS sobre el XV Festival del Bambuco en Neiva, Huila, en el año 1975. El informe, con fecha de febrero 1976<sup>169</sup>, guardará estrecha relación con el informe sobre la VI edición del Festival Mono Núñez en 1980, entregado por la comisión de la EPA en 1981.

---

<sup>169</sup> CINTRAPOS, “Análisis crítico de los llamados Festivales Folclóricos,” 6-24. Publicado en Aleph 15 y con copia en los archivos EPA-ITM, el informe consta de seis secciones y cuatro de ellas contienen la fuerte crítica a la organización del Festival, desde el ámbito musical y dancístico. Un apartado de la irrupción de la mercantilización del folclore, a partir del turismo y “sugerencias para la promoción folclórica”. En tanto a la música, CINTRAPOS proponía una metodología de investigación con inclusión del contexto que no se veía reflejada en la programación del festival: predominaba la “música comercial” en los desfiles de candidatas (la inscripción de “Conquista, Colonia, Esclavitud” está frente a la descripción del Reinado). Mencionaban música “de raíz extranjera”, “Guaracha” y “Guacharaca, el uso del acordeón, entre otros, como elementos que sustituirían las melodías... y extrañaba las rajaleñas en el desfile. Por otro lado, criticó el uso del “Sanjuanero” de Anselmo Durán como única pieza bailada, como requisito, por las candidatas, evidenciando que no había reconocimiento de otras piezas o compositores. Denunció la poca presencia de manifestaciones realmente folklóricas -con características del hecho folklórico- y de nuevo, la poca organización y baja calidad en los certámenes propuestos “Concurso nacional de interpretación musical Anselmo Durán Plazas” y el “Concurso de composición musical Jorge Villamil Cordovéz”, en los cuales la mayoría de las manifestaciones eran de la región andina. En este último, además, evidenció la posible exclusión de quienes quisieran enviar sus obras, pero por no conocer el sistema de notación musical, no podrían enviar sus propuestas (asocia esto a su origen campesino u obrero). En cuanto a las sugerencias, resaltó la posibilidad de erradicar la competición de los festivales, hacer encuentros “didácticos”, de formación para el público, la inclusión de presentaciones en lugares públicos (no sólo el teatro San Jorge) para fácil acceso y la separación de las muestras entre “lo que es Folklore (saber tradicional funcional y socializado de una comunidad) y lo que es ‘Proyecciones del Folklore’, (trasplante o derivado elaborado del mismo). Algunas de estas premisas serán directa influencia para la EPA en su propio análisis del Festival Mono Núñez y en su postura a favor de los Encuentros. Recordemos que el evento con mayor trayectoria, generado en la EPA y la actual pervivencia en la UdeA es el “Concierto Encuentro de Cuerdas Tradicionales Colombianas”.

### 3.2.2 TRIMALCA: Primera Tribuna de Música de América Latina y del Caribe (1979)

La Primera Tribuna de Música de América Latina y del Caribe (TRIMALCA) fue un evento realizado por el Consejo Internacional de la Música y el Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura), y auspiciado por la UNESCO y el gobierno de Colombia. Realizada entre el 23 y el 29 de abril de 1979 en el municipio de Villa de Leyva (Boyacá-Colombia), contó con la participación de 13 delegados de países latinoamericanos, que interactuaron en dos comités: el de “folclor y el de música artística contemporánea”<sup>170</sup>. Su presidenta fue Florencia Pierret<sup>171</sup>, quien era la encargada del programa de música del Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD)/UNESCO. El objetivo de esta tribuna era reunir a músicos e investigadores en un espacio de discusión y reconocimiento del trabajo musical realizado a lo largo del continente, para lograr un mejor fomento de las redes entre los mismos y propiciar la difusión de la música folclórica y académica latinoamericana<sup>172</sup>.

Además de la programación de 7 conciertos durante cada día de la tribuna, circularon documentos previos de ponencias de las diferentes delegaciones y se

---

<sup>170</sup> Florencia Pierret, “Primera Tribuna de música de América Latina y el Caribe,” *Revista Musical Chilena* 33, no. 148 (octubre-diciembre, 1979): 1.

<sup>171</sup> Florencia Pierret Villanueva (1932-) fue clavecinista, directora coral y pedagoga musical, nacida en República Dominicana. Estudió en Chile, a partir de 1963, en el Instituto Interamericano de Educación Musical, con una beca otorgada por la OEA. Durante su estadía en Chile, participó de la fundación de la carrera de Pedagogía Musical en la Universidad de Chile y el programa de pedagogía en música, en la Universidad Católica de Chile. Tuvo también una participación en la estructuración de la educación musical de su país natal, siendo fundadora del Departamento de Educación Musical Integral. Colaboró con la Revista musical chilena y con la Revista Musical Venezolana. Fue directora del Programa Regional de Musicología del PNUD/UNESCO, bajo el cual amparó, desde sus posibilidades administrativas y personales, la labor investigativa de la EPA. Su relación con Colombia, además de estar casada con Jorge Betancur -sociólogo y coautor del “Estudio de la realidad musical en Colombia”- fue como residente y profesora en la ciudad de Medellín, directora del proyecto musical del Colegio de Boyacá en 1989. <https://musica.uc.cl/breve-historia/>  
<https://www.colboy.edu.co/seccion-sergio-camargo-pinzon/>  
<http://www.musigrafia.org/acontratiempo/?ediciones/revista-13/homenaje-a/mara-eugenia-londoo-una-vida-para-darle-voz-a-las-msicas-de-colombia.html>

<sup>172</sup> Pierret, “Primera Tribuna de música...,” 2.



llevó a cabo el “Coloquio sobre la Conservación y Presentación de la Música y Danzas Tradicionales”, liderado por el entonces director de Colcultura, Octavio Marulanda, entre el 28 y 29 de abril. Este coloquio se dividió en tres comisiones, que fueron determinantes en el direccionamiento del tratamiento de la música folclórica, su preservación y difusión. Los temas de dichos comités fueron:

1. “Preservación de la música artística y de la folklórica mediante grabaciones sistemáticas en discos y cinta magnética”.
2. “Fomento de la música del continente a través de la enseñanza a todo nivel nacional”.
3. “Difusión en actuaciones vivas y a través de los medios de comunicación”.

El primer punto, tratado por la comisión I durante la tribuna, coincidió con la planeación del primer viaje de gran aliento que la EPA realizó en diciembre de 1979, la “Excursión experimental a los Llanos”, que contó con grabaciones de audio y registros fotográficos. Si bien las salidas de campo habían sido realizadas desde inicios de la década de los 70, esta excursión en especial contó con apoyo financiero personal de Florencia Pierret. Lamentablemente, y en contra de la voluntad expuesta en el coloquio, la escuela no contó con un “ingeniero de grabación adecuadamente entrenado”<sup>173</sup>, ya que la gran mayoría del presupuesto provino de la acción conjunta de profesores y estudiantes quienes, por un lado, recaudaron fondos por medio de actividades artísticas y por otro el otro, utilizaron su propio dinero e insumos tecnológicos para lograr el registro fonográfico. Esta primera comisión también tocó un tema importante para la EPA: “Era esencial el soporte que debe de darse a los artistas y a grupos de folklore que han trabajado manteniendo

---

<sup>173</sup> Crónica del coloquio sobre la conservación y presentación de la música y danzas tradicionales, 28 y 29 de abril de 1979, Material música Trimalca, Centro de Documentación Musical, Biblioteca Nacional de Colombia, folio 00003.

sus tradiciones auténticas, no como vestigios del pasado sino como tradiciones vivas en el contexto social contemporáneo”<sup>174</sup>.

La segunda comisión se encargó de notificar la necesidad de enseñar a través de la adaptación de métodos utilizados comúnmente, las expresiones musicales de las regiones de América Latina. También fue expuesta la idea de la enseñanza de la música y la danza folclórica en todos los niveles de educación y la formación de profesionales en música. A partir de esto, son cuatro -de seis- los puntos que la Escuela venía llevando a cabo y que sin duda, se intensificaron con las recomendaciones dadas: las “ejecuciones en vivo”, como parte del proceso de aprendizaje y de apropiación, “intercambio de información de expertos entre centros de investigación” y “organización de coloquios y seminarios” como componentes de interacción entre los entes que trabajaban en el territorio nacional -seminarios, encuentros, talleres y capacitaciones durante las Semanas Culturales- y la “publicación de material”, que tendría un auge en las décadas de los ochenta y noventa, con la edición de revistas como *Emberá*, pequeñas publicaciones de resultados de investigación por la DIEPA y material pedagógico. La tercera y última comisión de este coloquio resaltó la labor de las estaciones de radio y de la televisión en el proceso de difusión de la música folklórica y contemporánea.

### **3.2.3 Seminario Nacional de Etnomusicología (1979)**

El Seminario Nacional de Etnomusicología se llevó a cabo en Bogotá, en diciembre de 1979. Fue organizado por el Instituto Colombiano de Cultura y contó con la participación de nueve ponentes, provenientes de experiencias diversas en torno a la investigación musical. Algunas de las ponencias expusieron un interesante enfoque, cercano a la etnomusicología aplicada como la de Luis Fernando León (1952-) y David Puerta (1940-) “Utilización del folclor en la enseñanza musical escolar” , la de Manuel Zapata Olivella (1920-2004) “Aprovechamiento de los

---

<sup>174</sup> Crónica del coloquio... Material música Trimalca.

sistemas no formales de educación”, la de Delia Zapata (1926-2001) “Sobre docencia” y la del equipo de profesores de la EPA, “Sobre una experiencia educativa de tradición oral en la Escuela Popular de Arte de Medellín”, que fue presentada por María Eugenia Londoño, Jesús Mejía Ossa, Elkin Pérez y quien fuera profesor de armonía en ese entonces en la Escuela, Mario Gómez Vignes<sup>175</sup>.

Esta ponencia resumió, por primera vez, los principios que regían el trabajo en la escuela, exponiendo su filosofía, alcances y pretensiones a futuro. El énfasis en el reconocimiento de la “idiosincrasia mestiza indoafroamericana”<sup>176</sup>, a partir de procesos investigativos y proyectivos, eran el aporte principal a la propuesta pedagógica. Ahora bien, la pedagogía resultaba sólo un pretexto para enaltecer la “evolución recreativa” propia de nuestro “pueblo indoamericano” y colombiano, es decir, una forma de reencontrarnos con aquellas prácticas artísticas que definieron a nuestros antepasados para conocerlas y poder “reestructurarlas” y, de tal forma, lograr nuevos resultados estéticos a partir de su recopilación, contextualización y análisis.

Fuera de ser un revitalizador de expresiones culturales, una entidad educativa debía contrarrestar la “uniformidad” que planteaba la cultura de masas, que generaba manipulación en los consumidores. Un centro tal trabajaba con “contenidos seculares” que estaban mucho más cercanos a la esencia del pueblo y no del arte que provenía de áreas “metropolitanas”. Esta referencia al mundo industrializado sería recurrente en la EPA durante este periodo. La cultura de masas fue vista como un enemigo de la cultura popular, al punto que podría decirse que para los colaboradores EPA no había otra opción sino la enseñanza de las tradiciones para combatir los “valores sensibles dudosos”<sup>177</sup> que iban en contra de las múltiples posibilidades de proyección artística de la cultura popular tradicional. Incluso, para los colaboradores que transmitieron el sentir de la EPA en esta ocasión, el estudio

---

<sup>175</sup> Mario Gómez Vignes. Entrevista por la autora, Bogotá, 20 de mayo, 2019.

<sup>176</sup> Jesús Mejía Ossa, Vignes, Londoño y Pérez, “Educación en el arte popular...” 1.

<sup>177</sup> Id, 3.

de las tradiciones “mestizas” propendía por el desarrollo del pensamiento crítico y “cosmopolita”, sin imposiciones por parte del sistema de consumo<sup>178</sup>.

Además de realizar una exposición de su postulado ideológico y educativo, los ponentes de la EPA formularon algunos puntos críticos que consideraban obstáculos para la transmisión de conocimientos a partir de expresiones culturales de tradición oral, es decir, la cultura popular tradicional. Enfatizaron la carencia de políticas culturales y educativas que protegieran y desarrollaran planes -con continuidad- en pro de la “promoción y expansión del folclor”. La posibilidad de cooperación entre centros de investigación era además débil, dado que prevalecía el recelo frente a la comunicación entre investigadores. La desarticulación, se podría decir, del Estado y del mismo gremio de investigación con los ciudadanos, habientes de la tradición, desembocaba en esa “aculturación” descrita en la ponencia, aquella que auspiciaba la pérdida de “los valores nacionales” provenientes de las manifestaciones artísticas y hasta el olvido de estos.

Las propuestas presentadas por la EPA para trabajar por una unidad y aplicación en el campo de la investigación fueron: la creación de centros zonales de documentación que pudieran ser, luego de su organización local, articuladas a nivel nacional. En estos centros, la vinculación de “portadores” era esencial, de tal forma que fuera posible un intercambio directo. Estos lugares serían posteriormente, asesores en espacios de formación artística, que se sugería desde temprana edad hasta la vida universitaria.

---

<sup>178</sup> Id, 5.

### 3.3 DIEPA: el Departamento de Investigaciones de la Escuela Popular de Arte

Una nueva etapa para la institucionalización de la investigación en la EPA comenzaría durante la rectoría de Luz Mercedes Cadavid, quien en febrero de 1979 avalaría el nuevo nombre del Departamento de Investigaciones de la EPA: DIEPA. Si bien la escuela ya había tenido departamentos de investigación, este fue el primero que contó con una organización interna, un pequeño presupuesto y una serie de actividades documentadas. El trabajo del DIEPA estuvo influenciado por CINTRAPOS, el Centro de Estudios Folklóricos (CEF) -conformado en 1977- y la agrupación Canchimalos, quienes a su vez respondían a las dinámicas de enfoque latinoamericanista, desde sus propias vivencias y también, impulsadas por la promoción realizada por el Plan Regional de Música de la UNESCO y la llegada de María Eugenia Londoño a la dirección del departamento de música (1978), luego de culminar estudios en el INIDEF. Además, los tres grupos compartieron al menos dos integrantes y, por tanto, el DIEPA recibió influencia directa de su *modus operandi*. María Eugenia Londoño expresa, frente a la confluencia de las agrupaciones previas:

El CEF fue Óscar, Gustavo... Es bien interesante. Por un lado, estaba CINTRAPOS, que tenía un docente de lingüística de la universidad, estaba un filósofo, una estudiante de periodismo, estaba Jesús Mejía, en lo que era teatro y literatura, Óscar Vahos en danza, estaba yo en música. Era un grupo interdisciplinario, por un lado y por el otro estaba el CEF. Óscar participaba de los dos grupos, Gustavo del CEF, estudiantes muy buenos participaban del CEF. Eran dos iniciativas independientes en sus dinámicas, pero nunca competíamos. Yo creo que teníamos muy claro el fundamento, que era el valor de las tradiciones populares, la diversidad ... un espíritu colectivo...<sup>179</sup>

---

<sup>179</sup> María Eugenia Londoño, entrevista por la autora. Universidad de Antioquia, Medellín, enero 30, 2018.

El DIEPA mantuvo una orientación determinada por el encuentro de la experiencia empírica en investigación de los profesores de la EPA y, con la llegada de María Eugenia Londoño, se acercó aún más a esa “etnomusicología”, considerada por Miñana como una “fusión un poco extraña ... profesada por Isabel Aretz y el INIDEF”. En esta reunión de conocimientos, comenzó a tomar considerable importancia esta “fusión” entre el folclorismo y la etnomusicología, aún prevalecía el concepto de hecho folclórico de Cortázar, procedimientos propuestos por Vega y, el paradigma de una investigación aplicada se abría en terreno, dando paso a un intercambio constante entre las comunidades y los investigadores que llegaban a las regiones<sup>180</sup>.

De esta manera, el DIEPA estuvo pensando en cuatro secciones -música, danza, literatura y demosofía- todas a cargo de un coordinador general y con una secretaria. Se organizaban comités de acuerdo con la necesidad de cada salida, entre ellos uno recurrente, el de finanzas. Cada sección tenía la responsabilidad de habilitar estrategias para las diferentes fases de la investigación en campo, que generalmente comprendían: planeación y preparación, trabajo de campo, organización y sistematización del material recogido, presentación de informes de trabajo y evaluación de la experiencia<sup>181</sup>.

Durante la etapa más activa del DIEPA (1979-1981), se realizaron aproximadamente 8 viajes de campo a diferentes lugares del país y algunas intervenciones de recolección en barrios de Medellín o eventos llevados a cabo en la ciudad, como el Festival de Danza organizado por Extensión Cultural de Antioquia<sup>182</sup>.

---

<sup>180</sup> Carlos Miñana Blasco, Carlos Miñana Blasco, «Etnomusicologías “latinoamericanas”: contextos...», 25. Miñana se refiere al impacto del latinoamericanismo en áreas como la política, la religión, la música comercial, pero poco en el ámbito de la investigación musical.

<sup>181</sup> Informe sobre actividades realizadas, Departamento de Investigaciones de la Escuela Popular de Arte, 1979-1980, Archivo EPA-ITM.

<sup>182</sup> Departamento de Investigaciones de la Escuela Popular de Arte, “Proyección pedagógica y artística de la cultura popular tradicional,” Encuentro Nacional de Folcloristas (ponencia, Biblioteca Pública Piloto, Medellín, Colombia, septiembre 1981, 12.

<b>Fecha</b>	<b>Lugar (Ciudad o municipio, Departamento)</b>	<b>Investigación</b>
<b>Febrero 1979</b>	Barranquilla, Atlántico	Carnaval de Barranquilla
<b>Junio 1979</b>	Montería, Córdoba	Congreso indigenista de la Costa Norte colombiana
<b>Agosto 1979</b>	Vélez, Santander	Festival de la Guabina y el Torbellino
<b>Diciembre 1979</b>	Villavicencio, Meta	Expedición experimental a los Llanos
<b>Abril-mayo 1980</b>	Ginebra, Valle del Cauca	VI Festival Mono Núñez
<b>Junio 1980</b>	Barranquilla, Atlántico	Festival Folklórico de la Costa norte colombiana, por Colcultura
<b>Septiembre 1980</b>	Armero, Tolima	I Encuentro de Rondas Infantiles
<b>Diciembre 1980</b>	Santa Marta, Magdalena	Grupo Experimental Costa Atlántica.

**Tabla 5.** Salidas de campo. Elaboración por la autora.

Luego de las expediciones de campo, el proceso de sistematización incluyó reuniones donde se exponían los resultados en informes, con el recuento de la información captada por cada comisión. De acuerdo con ello, los encargados estipulaban plazos para la entrega final de las transcripciones de entrevistas. La clasificación y descripción del material recolectado y, en el caso de música, la

elaboración de las fichas fonográficas, que fueron responsabilidad del DIEPA y de profesores y estudiantes que colaboraban en el proceso.

Las fichas seguían los criterios propuestos para la catalogación de piezas musicales, con: “número de colección, denominación de la pieza, medio de expresión, ejecutantes, lugar investigado, notas, colectores y fecha”<sup>183</sup>.

Colector: DIEPA      Casette# 002

Cont.	ZONA	GENERO	DENOMINACION	EXPOSITOR O EJECUTANTE	MEDIO DE EXPRESION	-UBI - GEO -	FECHA D M A	OBSERVACIONES	CALIDAD B R M
001	MUSAT		NOZA EL GORRITO	ALFONSO MONTES	MAQUINA DE SOCA		17 07 79	GRABACION EN CASSETTE	X
145	M		NOZA EL GORRITO	ALFONSO MONTES	MAQUINA DE SOCA		17 07 79	GRABACION EN CASSETTE	X
175	MEAT		NOZA EL GORRITO	ALFONSO MONTES	MAQUINA DE SOCA		17 07 79	GRABACION EN CASSETTE	X
222	ETU V2		NOZA EL GORRITO	ALFONSO MONTES	MAQUINA DE SOCA		17 07 79	GRABACION EN CASSETTE	X
255			NOZA EL GORRITO	ALFONSO MONTES	MAQUINA DE SOCA		17 07 79	GRABACION EN CASSETTE	X
275	ETU V2		NOZA EL GORRITO	ALFONSO MONTES	MAQUINA DE SOCA		17 07 79	GRABACION EN CASSETTE	X
325			NOZA EL GORRITO	ALFONSO MONTES	MAQUINA DE SOCA		17 07 79	GRABACION EN CASSETTE	X
385	ETU V2		NOZA EL GORRITO	ALFONSO MONTES	MAQUINA DE SOCA		17 07 79	GRABACION EN CASSETTE	X
470	MEAT		NOZA EL GORRITO	ALFONSO MONTES	MAQUINA DE SOCA		17 07 79	GRABACION EN CASSETTE	X
178	MEAT		NOZA EL GORRITO	ALFONSO MONTES	MAQUINA DE SOCA		17 07 79	GRABACION EN CASSETTE	X
165			NOZA EL GORRITO	ALFONSO MONTES	MAQUINA DE SOCA		17 07 79	GRABACION EN CASSETTE	X
190	ETU V2		NOZA EL GORRITO	ALFONSO MONTES	MAQUINA DE SOCA		17 07 79	GRABACION EN CASSETTE	X
210	MEAT		NOZA EL GORRITO	ALFONSO MONTES	MAQUINA DE SOCA		17 07 79	GRABACION EN CASSETTE	X
221			NOZA EL GORRITO	ALFONSO MONTES	MAQUINA DE SOCA		17 07 79	GRABACION EN CASSETTE	X

\* SUCESIVO JUEVES EN MANTUA 1979

Figura 11. Ficha fonográfica utilizada por la DIEPA para el registro y catalogación de las grabaciones obtenidas en campo. Archivo EPA-ITM. Foto de Lizeth Acosta Orjuela.

Las fichas fueron utilizadas como parte del procedimiento de catalogación, que vendría de una extensa búsqueda de información en campo, acompañada de reuniones previas para la organización de comités, cada uno con una finalidad

<sup>183</sup> Isabel Aretz, *Manual de folklore* (Caracas: Monte Ávila Editores, 1988), 55-56.



específica. Este proceso fue similar en cada una de las salidas realizadas y adaptado según el objetivo general. Por ejemplo, la salida a Santa Marta estuvo orientada hacia la recolección en torno a la pesca<sup>184</sup>. Esta fue una investigación focalizada en un tema específico, a diferencia de la visita al Mono Núñez, que buscó hacer una evaluación crítica del evento. Las salidas a festivales, encuentros y concursos eran un foco de atención e información que el DIEPA frecuentaba, al encontrar en ellos diversas manifestaciones artísticas, a sus portadores, la circulación de música tradicional popular y también, los hechos que sucedían alrededor de él, como el auspicio de la industria privada y la influencia de esta en el desarrollo del festival.

A continuación, revisaremos dos de las expediciones con mayor documentación disponible y que son ejemplo de los intereses de la EPA frente al proceso investigativo: uno, la “Expedición experimental a los Llanos”, realizada en diciembre de 1979 y dos, la visita al VI Festival Mono Núñez en junio de 1980. La salida al departamento del Meta fue sin duda una de gran recordación, quizá porque implicó organización extensiva, una salida en bus que atravesaba las tres cordilleras y el reconocimiento de una vivencia cultural diferente a aquella de Medellín.

### **3.3.1 Trabajo de campo: la “Expedición experimental a los Llanos Orientales”, 1979**

La “Expedición experimental a los Llanos Orientales” es quizá una de las más icónicas en la historia de la institución, por ser la primera que se realizaba más allá de la cordillera Oriental y por la participación de varios grupos “hermanos” de la EPA: el CEF y Canchimalos<sup>185</sup>.

---

<sup>184</sup> Informe sobre actividades realizadas, Departamento de Investigaciones de la Escuela Popular de Arte, 1979-1980, Archivo EPA-ITM, 4.

<sup>185</sup> En: Manuscritos varios sobre salidas de campo, historia de la EPA, 1979, caja 2, carpetas 1 a 18, Llanos Orientales, Archivo EPA-ITM. Con el objetivo de revisar las fases de las salidas de campo de la DIEPA, realicé una narración basada en la expedición con mayor documentación disponible: la Expedición experimental a los Llanos Orientales, de 1979

### 3.3.1.1 Preparación del viaje

Transcurría la primera mitad del mes de agosto, cuando los estudiantes de sexto semestre de danzas recibieron tres cartas, donde tres de las entidades asesoras en investigación -CEF, Canchimalos y DIEPA- confirmaban los colaboradores que acompañarían la iniciativa de los alumnos para hacer una expedición de campo al departamento del Meta. La distancia a recorrer sería de 563 kilómetros por tierra, aproximadamente, y el viaje sería la primera gran empresa que emprenderían estudiantes, profesores y asesores con el fin de recolectar información sobre la que consideraban una zona muy rica en folclor, pero poco estudiada.

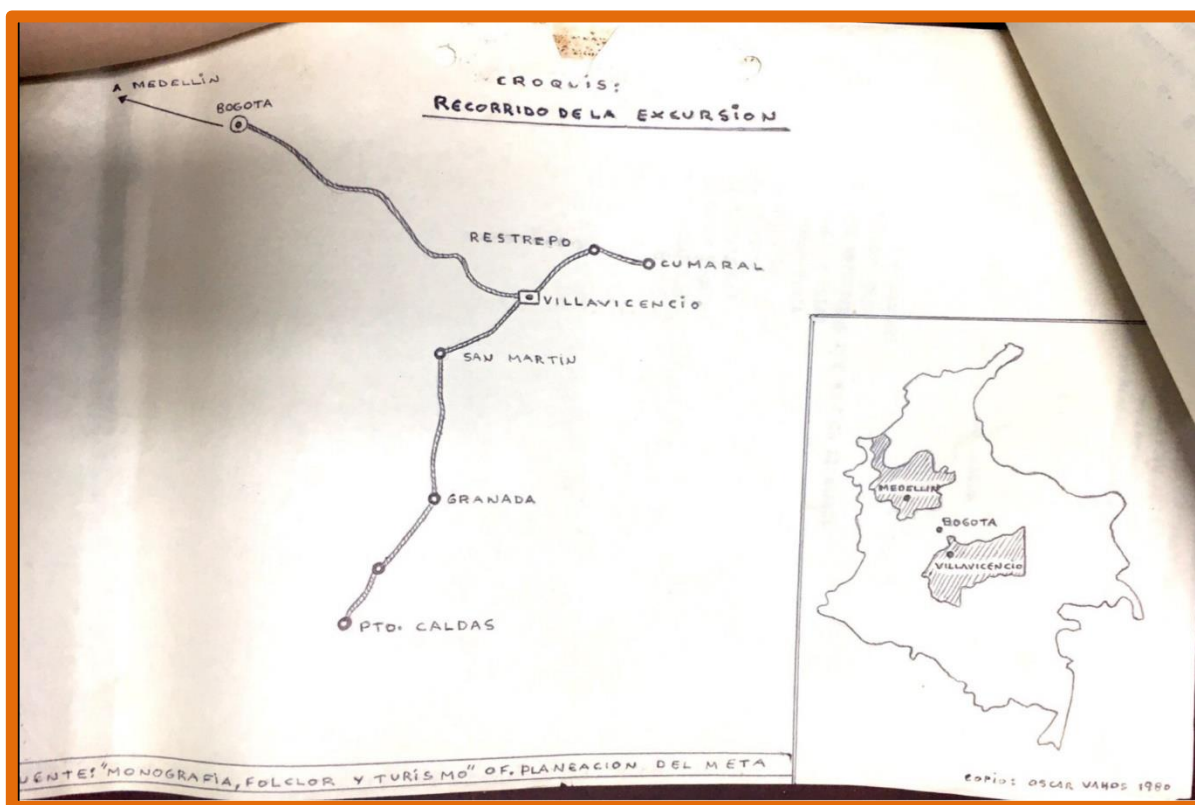


Figura 12. Ruta de la expedición a los Llanos. Elaborada por Óscar Vahos. Archivo EPA-ITM. Fotografía de Lizeth Acosta Orjuela.

Los estudiantes habían fijado el viaje para diciembre, con el fin de participar del Festival de la Canción Colombiana, que se llevaría a cabo entre el 3 y el 13 de ese

mes. Habían considerado noviembre, de tal forma que pudieran asistir a las Cuadrillas de San Martín. Sin embargo, noviembre siempre era un mes de mucho trabajo, por la finalización del semestre y los compromisos que adquirirían los grupos de proyección de la escuela. Los precursores y el coordinador asignado para la excursión, el profesor Óscar Vahos, estaban conformes: tenían la seguridad de encontrar en el festival eventos diversos que aportarían información a su concepción sobre el folklore llanero y la actividad artística de los grupos de proyección que allí se estaban gestando. Sin embargo, la principal motivación fue evidenciada en reunión del sexto semestre de danzas, y correspondía a la posibilidad de conocer juegos tradicionales del Llano y registrarlos en barrios y calles de Villavicencio -en principio-.

Esta información, luego de ser sistematizada por su respectivo comité, sería insumo para la clase de Lúdica Infantil Tradicional (LIT), que ya había realizado una pesquisa similar el año anterior en barrios populares de Medellín. El profesor Vahos incluso manifestó, antes del viaje, la posibilidad de institucionalizar estas salidas para los semestres de cuarto hasta octavo, tanto para danzas como para música. Los fines de estos viajes, ligados a los ejes estructurales de la escuela, eran claros: en primer lugar, la búsqueda de fuentes primarias para el reconocimiento de prácticas vigentes -y otras, ancladas en la memoria de los ancianos- del folklore colombiano. En segunda instancia, la posibilidad de llenar las clases con estos conocimientos, nuevos para la EPA, y la opción de formarse como investigadores, desde el aprestamiento para la salida hasta la “iniciación al [trabajo] de gabinete”. Por último, el aporte de primera mano, a la labor de los grupos de proyección dancística y musical.

El viernes 17 de agosto -luego de dos encuentros previos- se charló por primera vez acerca de las posibles actividades para la recolección de dinero: dos bailes, la rifa de un televisor pequeño a color, un “bunde”, presentaciones privadas, la proyección de una película... incluso se planteó el ahorro semanal de \$5 pesos por integrante y la habilitación de una alcancía que rotaría por los salones de la escuela, gracias

al primer comité creado: el de Relaciones Públicas. Además de la alcancía, el comité iba redactando cartas con un mensaje genérico, invitando formalmente a instituciones privadas, organizaciones sin ánimo de lucro, personas naturales y a la Secretaría de Educación, Cultura y Recreación Municipal a donar. Hubo algunos que nunca contestaron a este llamado<sup>186</sup>. Otros, como la Fundación Antioqueña para los Estudios Sociales (FAES) y el Frente de Investigaciones Geopolíticas de América Latina (FIGEA), alentaron la investigación, pero no pudieron colaborar con algún monto. Quienes sí atendieron a la petición fueron la Secretaría, con un aporte de \$5000 pesos, como parte de la sección de Auspicios del Departamento de Cultura y un particular, Fanny Restrepo Molina -quien donó \$500 a título personal y \$1000 como pago a la presentación del grupo de proyección EPA en el barrio Belén, San Bernardo.

Los equipos se definieron, teniendo en cuenta la clasificación propuesta por Abadía Morales (grupos de negrilla)<sup>187</sup>:

- **Música**
- **Coreografía (Lúdica)**
- **Literario**
- **Demosofía**
- Fotografía
- Bibliográfico y de relaciones
- Coordinación general, con todos los coordinadores de grupo a cargo de la disciplina.

---

<sup>186</sup> Cartas a Postobón, Coca-Cola, Fábrica de licores, sin contestación. Manuscritos varios sobre salidas de campo, historia de la EPA, 1979, caja 2, carpetas 1, Llanos Orientales, Archivo EPA-ITM. 10-14, 16.

<sup>187</sup> Guillermo Abadía Morales, *Compendio general de folklore colombiano* (Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología, 1977).

Cada una de las comisiones debía hacer una investigación previa del contexto llanero en su área específica de conocimiento, además de preparar talleres de intercambio y muestras artísticas para compartir con los artistas en el Llano. La idea era mostrar algo de las expresiones de la tradición antioqueña, como el “sainete de Lola y Tomás”, descrita como una “obra de creación colectiva”, algo de lúdica infantil tradicional (Gallinacitos, Vueltas). En cuanto a los requerimientos técnicos, las grabadoras (8) y cámaras fotográficas (3), provendrían en su mayoría de algunos de los miembros de la excursión (menos una cámara, propiedad de la EPA).

El comité de música, integrado por María Eugenia Londoño, Adolfo Zapata y Carlos Mario Jaramillo, reunió información relevante sobre la región a visitar y bibliografía general en el CEF, centrada en metodologías de trabajo investigativo como “Causa Popular, Ciencia Popular” de los autores Víctor Bonilla, Gonzalo Castillo, Orlando Fals Borda y Augusto Libreros. También, “Ciencia propia y colonialismo intelectual”, de Fals Borda y “El hombre colombiano” de Manuel Zapata Olivella, en especial el capítulo “Grupo llanero y oriental”<sup>188</sup>. En requerimientos técnicos, Música solicitó treinta casetes, dos rollos de diapositivas de 35 mm y dos grabadoras. Faltando un poco más de un mes, María Eugenia afirmó que no podría ir al Llano y, por tanto, se dio la posibilidad a la profesora Lucía Montealegre para ir e integrar este comité.

Entre las actividades proyectadas para recolección de fondos, se realizaron juegos, rifas y presentaciones durante la Semana Cultural. El balance fue positivo, sumando \$1347.80 pesos, a pesar de la inversión de \$200, que se gastó en imprevistos durante el evento. Se solicitó entonces, mayor organización previa ante los manejos del dinero y un tesorero para cada actividad. Como donación particular, el equipo de la excursión recibió \$200 de parte de Florencia Pierret.

---

<sup>188</sup> Víctor D. Bonilla et al, *Causa popular, ciencia popular: una metodología del conocimiento científico a través de la acción* (Bogotá: Publicaciones de La Rosca, 1972), 78 p. Manuel Zapata Olivella, *El hombre colombiano* (Bogotá: Canal Ramírez Antares, 1974), 401 p. Orlando Fals Borda, *Ciencia propia y colonialismo intelectual* (Bogotá: Punta de Lanza, 1976), 149 p.

Llegaría el turno del baile, que en principio iba a ser el seis de octubre, pero se desarrolló en la primera mitad de noviembre. Se ofrecieron viandas y bebidas, y algunos cigarrillos, aparte de la entrada que valía \$30. El bunde aportó a lo sumo unos \$10000 pesos más, para un total de \$29000 al dieciocho de noviembre, en tesorería. Ese mismo día se decidiría programar, para el primero de diciembre, el “matiné cultural”, que contaría con la presencia de Canchimalos, Cantos de Maguaré y Quiramaní, además del grupo de proyección EPA. Por otro lado, el equipo de salud y bienestar se preparó en primeros auxilios, recordó ir a aplicarse la vacuna antitetánica, y se comprometió a averiguar tratamientos para el paludismo, además de recomendar que cada quien llevara su cobija para el viaje.

Las últimas donaciones se recibieron de parte de Agustín Jaramillo y Panorama folclórico (\$1500 cada uno) y la rectora Luz Cadavid (al parecer, no a título personal) dio \$6600. La matiné dejó ganancias por \$5510, para un total recogido de \$57051.90 y cada integrante debió, además del ahorro que llevaba semanal, dar \$650 más para el transporte: un bus con capacidad para 30 personas. Al final, el presupuesto total rondó los \$80.000 pesos, para una inversión estimada de \$110.000 pesos. Por tanto, los integrantes de la expedición no sólo tuvieron que cubrir lo que faltó del transporte, sino que también aportar el dinero que hacía falta para alimentación personal.

Llegada la tarde del 3 de diciembre, momento de partir, era claro para los integrantes de la “excursión experimental a los Llanos” que, al acabar las jornadas diarias, habría reuniones y se revisaría la organización de la información para la redacción de los informes, una vez de vuelta en Medellín. Los municipios por visitar, además de Villavicencio, serían Cumaral, San Martín y Puente de Pompeya. Al final y no menos importante, cada uno llevaría su “fiambre”.

### 3.3.1.2 Trabajo de campo

El lunes 3, los miembros de la excursión fueron recibidos y dirigidos a su hospedaje, en la Academia Folklórica de Villavicencio<sup>189</sup>. Los músicos ensayaron en la noche, como parte del intercambio, la presentación que ofrecerían a la comunidad en el Salón de la Asamblea Departamental, en la gobernación del Meta. El martes, ajustaron las fichas fonográficas y establecieron la ruta de contacto de los músicos que querían entrevistar: Cholo Valderrama, cantautor, Jaime Castro, arpista, y Manuel García.

Al día siguiente, el comité atendió a dos actividades: El ensayo de “Estampa Criolla”, grupo de Jaime Castro, que fue grabado el miércoles 5, con un total de 6 canciones fueron interpretadas en la sede de la Academia Folclórica del Meta <sup>190</sup>. También realizaron un encuentro con la comunidad en el barrio Camilo Torres, con visita a Benjamín Fernández y a Julio Fernández, ambos fabricantes de instrumentos musicales. El equipo concretó con dos señoras -Leda María Fernández y María Consuelo Torres- la realización de un taller de lúdica infantil, el viernes siete. A manera de trueque, Dora Zapata, de la EPA, se ofreció a grabar para Leda y María Consuelo «un “Quitarresuello” y “Gallinacitos”». Ese mismo día, se definieron las visitas a los pueblos: primero, Cumaral, el domingo, donde se realizaron talleres de grabación y organología. El lunes, San Martín en la mañana. En el transcurso del día, Granada con paso por Acacías, Guamal y Umadea para volver y amanecer en San Martín, donde se realizó, a las 6 pm -en un teatro facilitado por el club Leones- la presentación del sainete y los actos preparados por Canchimalos y el grupo de

---

<sup>189</sup> Es posible relacionarla con la Academia Folclórica del Meta.

<sup>190</sup> Jaime Castro (compositor), Estampa Criolla (agrupación), “Justicia para mi Llano,” grabado en Villavicencio el 5 de diciembre de 1979, Caja 37. 37-04\_A, archivo EPA-ITM. Clasificación de Jamir Mauricio Moreno. La grabación abarca un total de 30 minutos, 52 segundos. Las canciones tienen un contenido lírico crítico frente a la situación de pobreza e injusticia en el Llano. El interlocutor describe, en la tercera canción, que compuso la canción *Justicia para mi Llano* “viendo tanto problema que había en nuestro departamento, como es la falta de carretera alterna al Llano, el problema de nuestra universidad, la carestía... la explotación...la invasión de los extranjeros... bueno, cantidades de problemas que hay aquí en el Llano...” Lo describen como” un seis por numeroa para luego cantarles un seis por derecho”.

proyección. La EPA solicitó al club que no se cobrara por la entrada. Al terminar la intervención, la comisión completa volvió “inmediatamente” a Villavicencio.

### **3.3.1.3 Regreso a Medellín: análisis y sistematización de la experiencia por el comité de música**

El viernes 14 de diciembre, se reunieron los excursionistas y relataron, desde la perspectiva de trabajo de cada equipo, su trabajo en el departamento del Meta. La conclusión general: “la actividad sobrepasó la meta esperada”. En adición, los integrantes consideraron que fue posible, además, gracias a la preparación y al esfuerzo mancomunado, que no necesitó ayuda de intermediarios ni patrocinio político con segundas intenciones (o como expone en el informe, no hubo necesidad de ayuda “de arriba”). El equipo de música resaltó la buena labor de sus participantes y a su vez, reconoció “la falta de experiencia que no permitió un trabajo muy exacto”. Las grabaciones del Festival no fueron buenas. Aun así, recopilamos quince casetes y tres cintas grabadas<sup>191</sup>. La mayoría de la información obtenida era en campo y dos de estos registros correspondían a “traspasos”. Encontraríamos en su contenido “música, talleres de cuatro, zapateos y entrevistas sobre organología”, obtenidos en su mayoría por la valiosa colaboración de “Estampa criolla” y Jaime Castro, el Cholo Valderrama, Alfonso y Omar Valderrama en Cumaral, Telmo Vega en San Martín y Prisciliano Gutiérrez (fabricante de instrumentos), Pablo Cohecha y, por último, la agrupación femenina de música llanera “Las Cubeitas del Palmar”. Traían consigo la copia de un método de cuatro<sup>192</sup>. Al cierre de la reunión, la comisión definiría el comienzo de la etapa de transcripción.

---

<sup>191</sup> El Informe general de coordinación de la Primera excursión experimental al Llano refiere un total de 50 casetes, cada uno de 60 minutos “marca Sony”. Las tres cintas eran de 500 pies. 400 filminas en 3 fólderes. Con esta dimensión de información reportada, podemos tener una referencia de la cantidad de información que reposaría en el centro de documentación de la EPA.

<sup>192</sup> Desconocido, pero que da cuenta de labor de recolección de insumos pedagógicos directos.



Al revisar esta experiencia, podemos concluir que las expediciones de campo de la Escuela Popular de Arte de Medellín mantuvieron un intercambio respetuoso, bajo una relación de colaboración que iniciaba desde el momento de la planeación. La intención de las comisiones de la EPA radicaba en el aprendizaje de ida y vuelta, donde tanto alumnos como portadores se beneficiaban al compartir las experiencias artísticas que caracterizaban su quehacer, sin una pretensión extractiva. Durante esta época, la investigación fue mayoritariamente financiada por los profesores, estudiantes y participantes de las salidas, lo cual denotaba el compromiso e interés por la investigación. En los años siguientes, estas condiciones se repetirían, a la par de talleres con los portadores conocidos en campo a la sede de la EPA, durante la Semana Cultural.

### **3.3.2 Crítica a los concursos de música tradicional colombiana: el caso del VI Festival Mono Núñez, 1980**

La visita al VI Festival Mono Núñez transcurrió entre el 29 de abril y el 3 de mayo de 1980, financiada por la Escuela y el Programa Regional de Musicología UNESCO RLA/78/002, quienes también aportaron el material para la recolección<sup>193</sup>.

---

<sup>193</sup> Toda la información contenida en el siguiente pasaje sobre la salida al VI Festival Mono Núñez, en: VI Concurso Mono Núñez de música andina. Informe por el DIEPA, abril 1981, historia de la EPA, 1980-1981, caja 3, Investigaciones zona atlántica y andina, carpetas 19 a 34, Archivo EPA-ITM. Este festival cuenta con 47 ediciones y se realiza en el municipio de Ginebra, Valle del Cauca, en torno a la música tradicional popular de la región andina colombiana.

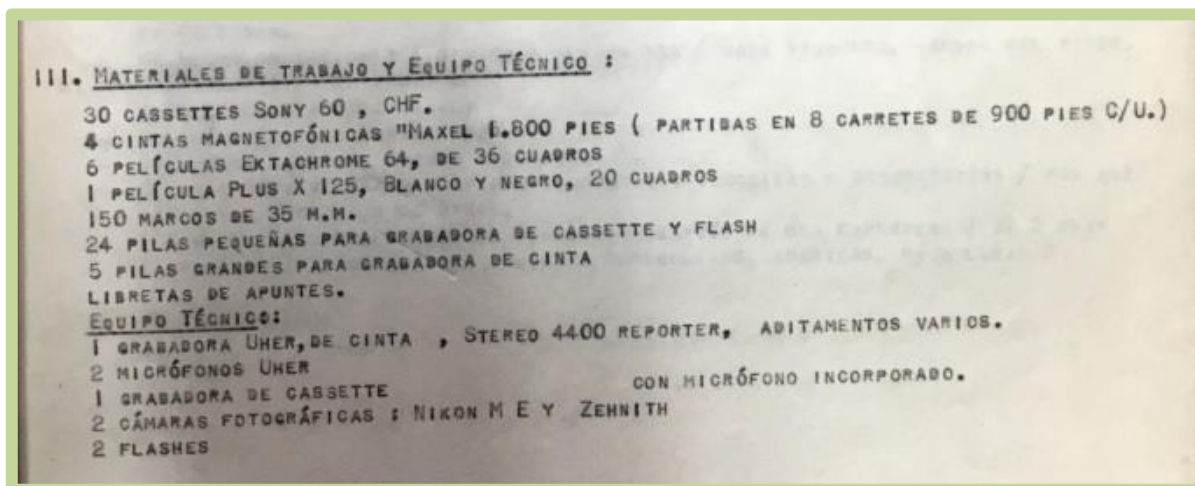


Figura 13. Descripción de materiales utilizados en la visita de la comisión EPA al V Festival Mono Núñez, en Ginebra-Valle del Cauca, en el año 1980. Archivo EPA-ITM. Fotografía de Lizeth Acosta Orjuela.

El viaje contó con la presencia de los profesores María Eugenia Londoño, Gustavo López y Mario Gómez Vignes y con los estudiantes Pedro Luis Vallejo y René Agudelo. Cada uno de los integrantes en el viaje realizó un informe de observación, que luego fueron utilizados, a la par de registros fotográficos y en menor medida, grabaciones de audio, para la redacción del informe final, que contenía una descripción del evento y algunas sugerencias para el mismo.

Este tuvo en cuenta la organización del concurso en cuanto a las condiciones de participación, el jurado, la financiación, el lugar donde se llevó a cabo, las características de los participantes, el público y “el aspecto comercial del concurso”. Dentro de la programación del festival hubo algunos eventos paralelos, como la exposición de instrumentos, una tarima móvil, la intervención de la Orquesta Sinfónica del Valle y un Encuentro Folklórico, que fueron susceptibles de exposición y análisis dentro de las observaciones presentadas.

Dentro de los aspectos analizados de manera crítica sobre esta salida, están la apreciación de los aspectos por mejorar del concurso. La percepción de la comisión fue positiva, en cuanto a la circulación activa de música andina en el concurso, principal objetivo de este. No obstante, evidenció una brecha entre los participantes de larga trayectoria o profesionales y aquellos que eran aficionados, creando una posible barrera en las oportunidades de ganar de los concursantes. Además,

cualquiera de ellos, debía costear por su cuenta los viáticos para su participación. Esta posición se alineaba con el firme enfoque de la EPA de propiciar encuentros, a cambio de concursos, para dar un espectro más amplio no sólo a la música y nuevas propuestas, sino a la labor del músico y privilegiar las redes que se podían tejer:

Buscar la forma para hacer del evento no un concurso sino un encuentro. El concurso produce enfrentamiento, desunión y desmotivación en una gran mayoría. Pensar en encuentros con carácter didáctico, introduciendo foros, espacios comunes que propendan a facilitar la comunicación y el intercambio de experiencias e ideas entre los participantes. Ello contribuiría al reencuentro de la función social del músico, al reencuentro de su razón de ser – hoy convertido en objeto de comercio y abuso-. La dignificación humana, social y profesional incide directamente en las posibilidades de producción y en la calidad de creación y de interpretación<sup>194</sup>.

Referente al repertorio, la comisión denotó la repetición de los mismos temas musicales o por lo menos, los de mayor renombre. Esto iba en contra del dinamismo que esperaban encontrar allí, con las que serían nuevas propuestas de proyección artística. La comisión dio cuenta de que no se trataba “de un evento folclórico como tal”, sino de uno dedicado a la “música nacional popular de raíz folclórica”<sup>195</sup>. La indicación en este caso fue de “estimular de manera explícita y muy concreta la creación de obras nuevas y la difusión de obras nacionales desconocidas”<sup>196</sup>.

Los eventos paralelos pudieron ser muestra de esa reciprocidad que buscaba la EPA en un encuentro que albergaba tantos intérpretes diferentes. El “encuentro folklórico”, que tuvo lugar el 3 de mayo en el coliseo de Ginebra, debía privilegiar la intervención de agrupaciones que cumplieran con los criterios del “hecho folklórico”. Sin embargo, los observadores de la EPA concluyeron que no podía haberse llamado “folclórico” dada la ausencia de las características de “tradicional, anónimo, vigente y mantenido por tradición oral”. Entre los participantes escogidos por el

---

<sup>194</sup> VI Concurso Mono Núñez, 64-65.

<sup>195</sup> Ibid.

<sup>196</sup> Ibid.

jurado, David Puerta y Luis Carlos Espinosa -con la asesoría del DIEPA- estuvieron los solistas vocales Tomás García, Manuel Montes Medina y un joven trabajador del municipio. Entre los dúos vocales, “Tardes de Colombia” y “Alma Antioqueña” y, en agrupaciones más grandes -vocales e instrumentales- “Nuestra gente”, “Hijos de la Tierra” y “Grupo Mucaya”, de Popayán, Manizales y Pasto respectivamente. Todos recibieron una mención honorífica, ratificando su participación en el festival.

La intervención de la Orquesta Sinfónica del Valle tuvo una particularidad que llamó la atención de la comisión, dada la interpretación del Concierto para Mandolina y Orquesta de Antonio Vivaldi, siendo el intérprete solista Diego Estrada, con su bandola. No sólo fue bien recibida la ejecución por parte de Estrada, sino además este concierto fue calificado como “una excelente muestra de proyección: (con) los instrumentos nacionales incorporados a la orquesta sinfónica”<sup>197</sup>. Fuera de ello, fue apreciada la labor del director, Gustavo Yepes, quien desarrolló una “didaxis” muy clara al realizar intervenciones explicativas en torno a los instrumentos propios del formato y al repertorio. Esta acción era especialmente valorada, gracias a que propiciaba la cercanía del público con las obras y los artistas.

Por último, la crítica al manejo de la publicidad que se hacía del patrocinador más grande, la Licorera del Valle, estuvo dirigida a lo impertinente que pudo resultar la circulación libre de bebidas alcohólicas durante el concurso, donde los oyentes terminaban imposibilitando la escucha de los participantes, dado que ya se encontraban borrachos. Si bien no se hizo un análisis profundo de esta situación en el informe oficial, en el resumen hecho en el Boletín del CEF N°2 encontramos una fuerte calificación al que parecía ser, el aporte más significativo del festival, que favorecía “más al turismo, al comercio y particularmente a las fábricas de licores”<sup>198</sup>. El informe y sugerencias de Londoño, López, Vignes, Agudelo y Vallejo cierra con el documento anexo, «Análisis de un festival “folclórico”», elaboración de

---

<sup>197</sup> Id, 62.

<sup>198</sup> Carlos M. Jaramillo y Gustavo López, “Folklore musical,” *Boletín del Centro de Estudios Folklóricos* no. 2 (julio 1980): 4

CINTRAPOS en 1976, ratificando la postura en contra de la utilización de estos eventos como promotores directos del turismo y el comercio.

### 3.3.3 Encuentro Nacional de Folcloristas, 1981

El Encuentro Nacional de Folcloristas (en adelante, ENF) tuvo lugar en Medellín, entre el 16 y el 18 de septiembre de 1981. Fue organizado por la Biblioteca Pública Piloto (BPP) y la Escuela Popular de Arte, bajo el auspicio económico de entidades públicas y del sector privado<sup>199</sup>. El ENF congregó estudiosos del folklore nacional y practicantes de este, algunos de ellos que habían sido conocidos en las expediciones de campo que la EPA ya había realizado<sup>200</sup>. María Eugenia Londoño expresa, a propósito de las expediciones y próximos invitados del ENF:

Entonces se vinculaba la gente que se contactaba en los trabajos de campo en un sitio de presentaciones y de debates. Desde la escuela se hizo posteriormente el primer Encuentro Nacional de Folkloristas, con el apoyo de la Biblioteca Pública Piloto. En ese momento estaba Juan Luis Mejía, que es el rector de EAFIT actualmente, quien fue el director de la biblioteca y ... quien lo sucedió en la dirección de la biblioteca, Gloria Inés Palomino, una mujer muy valiosa, muy amiga de Luz Mercedes. Con ellos organizamos ese primer Encuentro Nacional de Folkloristas con una serie de temas de reflexión<sup>201</sup>.

---

<sup>199</sup> Entre las mencionadas por Juan Luis Mejía, director de la BPP en aquel entonces, estaban: la Secretaría de Educación Departamental, la Secretaría de Educación Municipal, Suramericana de Seguros, la Comisión Nacional de Vivienda (Conavi), Fabricato, Financiera Furatena, Fatelares, un aporte de la EPA -que aseguró el rector de esta, Elkin Valencia, no fue mucho, pero fue muestra de voluntad de trabajo-. El transporte y el sonido fueron ofrecidos por la Universidad de Antioquia y la Universidad Pontificia Bolivariana proveyó las escarapelas y los “folder de trabajo”. La información aquí contenida sobre este evento, es producto de las conversaciones que mantuvo el comité organizador en la antesala del encuentro y que se encuentran consignadas en los libretos guía generados por el ITM en el proyecto de investigación “ Restauración, conservación, catalogación, documentación, investigación y divulgación de los documentos sonoros de la Facultad de Artes y Humanidades del Instituto Tecnológico Metropolitano (ITM) como legado cultural de la Escuela Popular de Artes de Medellín - EPA “, bajo la dirección del profesor del ITM Jamir Mauricio Moreno. La ubicación original de estos audios es el casete 17-08, lado A y B, en la caja 17. Archivo EPA-ITM.

<sup>200</sup> Una lista oficial de los participantes del encuentro está disponible en: Juan Luis Mejía et al., “Directorio de participantes del Encuentro Nacional de Folcloristas,” *Emberá*, N° 2 (enero-marzo 1982): 23-36.

<sup>201</sup> María Eugenia Londoño, entrevista por la autora. Universidad de Antioquia, Medellín, enero 30, 2018.

Previo a la realización del evento, los proponentes del Encuentro habían identificado problemáticas relacionadas con lo que llamaron “la urgencia” en el análisis de la “realidad de la proyección del folklore colombiano de la actualidad”. Este análisis encontraba resistencia debido a la falta de unificación del trabajo de investigadores del folklore en Colombia y, sobre todo, a que muchas veces se desconocían los aportes de otros por poca o nula divulgación de los resultados. El comité del ENF evidenciaba un “estancamiento teórico-práctico”, que se expresaba en trabajos mediocres o con fines de comercialización, sujetos a la descontextualización de las expresiones tradicionales.

La necesidad de crear “oportunidades para compartir experiencias” se veía compensada con la realización de este encuentro, que finalmente planteó objetivos que abarcaron “exponer la realidad de la proyección del folklore colombiano, propiciar a través del intercambio...la cohesión regional, señalar la investigación científica como fundamento ineludible de una proyección eficaz, crítica y respetuosa del patrimonio folclórico”, además de generar la vinculación de portadores al “proceso de investigación y dinamización del folklore”. Estaba claro que la intención primordial era reunir a una gran parte de los interesados en el tema para generar espacios de cooperación, sistematización y unificación de criterios en torno al reconocimiento del folklore colombiano.

Gloria Inés Palomino sería la encargada de proveer la información sobre los subgrupos de trabajo que estuvieron conformados de la siguiente manera:

Comité organizador	Dependencias	Función general
<b>Director</b>		Aprobar, asesorar y supervisar plan de trabajo
	Subdirector	Controlar desarrollo de actividades
<b>Coordinación general</b>		Supervisar y coordinar trabajo de las diferentes áreas
	Secretaría general	Elaborar actas y material para el archivo documental
	Área académica	Plantear el aporte académico del encuentro, definir ponentes y la metodología de trabajo
	Área financiera	Administrar presupuesto y recursos
	Área de comunicaciones y promoción	Crear comunicados de divulgación y grabar el encuentro
	Área de transporte y hospedaje	Procurar lo concerniente a movilización,

		hospedaje y comida con los invitados
	Área técnica y de imprevistos	Preparar requerimientos técnicos para el encuentro
	Área operativa	Apoyar logística del evento

**Tabla 6.** Funciones del equipo organizador del Primer Encuentro de Folcloristas, 1981. Archivo EPA-ITM. Elaboración: Lizeth Acosta Orjuela

El martes 15 de septiembre, se realizó la inauguración del encuentro, en el Museo El Castillo, con intervenciones del secretario de Educación Departamental, Luis Carlos González y del director del Encuentro y director de la BBP, Juan Luis Mejía. El evento cerró con la presentación de la agrupación “Chirimía Maguare”<sup>202</sup>.

En el Encuentro, la reunión de una antigua generación de investigadores con una nueva generación, que favorecería un enfoque científico y una relación mucho más cercana con los portadores, fue posible. Entre los invitados estuvieron Guillermo Abadía Morales (1912-2010), Benjamín Puche Villadiego (1923-2013), Fidelia Herrera Díaz, Fabio Caicedo Rojas, “fundador de los grupos folclóricos de Buenaventura” (¿-2014), Octavio Marulanda (1921-1997), Jacinto Jaramillo (1906-1997), Miguel Ángel Martín (1932-1994), Misael Devia Morales (1921-1985) y Guillermo Valencia Salgado “Compae Goyo” (1927-1999). En el segundo grupo encontramos a Carlos Enrique Ruíz (1943-), Julián Bueno Rodríguez y a Jorge López Palacio, de Yaki Kandru. Entre las agrupaciones musicales que realizaban investigación a la par de su actividad artística y que participaron en el Encuentro, además de Maguaré, fueron Quiramaní y Vilcapampa. Algunos invitados más

<sup>202</sup> “Se inicia el Encuentro Nacional de Folcloristas,” *El Mundo*, septiembre 15, 1981.



incluyeron a Luis Uribe Bueno y Carlos Arredondo (este último, profesor de la escuela y miembro del CEF).

En tanto a la estructura del Encuentro, el área académica decidió dividir en tres grandes temáticas el trabajo, organizadas por días: Proyección Artística (primer día), Proyección Pedagógica (segundo día) y Proyección Documental y Comunicaciones (tercer día). Reunieron a los participantes en comisiones “regionales”, de las cuales la primera era la de la Zona Andina, la segunda de las Costas Atlántica y la isla de San Andrés, Providencia y Santa Catalina. La tercera trabajaría sobre los Llanos Orientales y la cuarta, sobre la costa Pacífica. Cada comisión debía responder un cuestionario, construido por la misma área, que intentaría ser fiel testimonio de lo que cada grupo opinaba acerca de la generalidad del trabajo de proyección en cada región, la evaluación de esos procesos investigativos y creativos, el alcance de los mismos y la caracterización de las “comunidades generadoras de prácticas” y de aquellas que las recibían. Lo esencial era la extracción de las reflexiones para una posterior socialización, repartida en los tres días del encuentro, en sesiones de 8:30 am a 12:30 m. Las ponencias y su posterior sesión de preguntas se realizaron en la tarde, hasta las 6:30 pm.

Podemos advertir la intencionalidad de las ponencias y de los documentos, que en general, atravesaban todos los ejes de la proyección. Aquellas que especialmente encajaban en la temática de “proyección artística” fueron las de Julián Bueno “Proyección Artístico-Coreográfico” y Misael Devia con “Fuentes Folclóricas de mi pueblo”.

En cuanto a la proyección documental, el “Índice por autores de trabajos contenidos en la revista Aleph (1966-1981)” presentado por Ruiz, constituyó un listado acotado en orden alfabético, de los artículos sobre temas de indigenismo y folclor contenidos en la revista. La ponencia del CINEP, “Elementos para una pedagogía de la comunicación social”, enfatizó en las posibilidades de volcar la comunicación social a favor del pueblo, para que pudiese ser artífice de la divulgación de sus tradiciones a partir de la investigación y la autogestión. Las grandes industrias ofrecían un panorama comercial ajeno a los campesinos y trabajadores, cambiando

ilusoriamente los ideales de niños, adultos y empresarios por aquellos que no hacían parte de la labor artesanal cotidiana y, por tanto, que eran fuente de trabajo. La ponencia “Experiencia musical dentro de la comunidad Cuna” por el grupo Quiramaní -del cual participaban Jesús Mejía y María Eugenia Yarce, profesores de la EPA- expuso un breve panorama de la expedición que realizaron entre el 23 de diciembre de 1978 y el 13 de enero de 1979 (fechas estimadas), para visitar diferentes asentamientos de la comunidad indígena cuna y advertir en las actividades del cabildo, el uso de la música tradicional (esencialmente ritual)<sup>203</sup>.

Respecto a la proyección pedagógica, cabría anotar que cada ponencia o documento relacionado tenía un corte más bien transversal a todos los ejes, ya que no había proyección artística sin trabajo documental y de investigación y la transmisión de ninguna de las dos eran posibles sin el planteamiento de una proyección pedagógica. Es así como las ponencias de Marulanda “Divulgación de la cultura popular en la realidad nacional”, “Informe sobre la creación de la sección universitaria folclórica que funcionará como dependencia del centro de investigaciones sociales de la Universidad del Cauca”, documento de la delegación el Cauca y la ponencia “Proyección pedagógica y artística de la cultura popular tradicional”, de la DIEPA, constituyeron la concreción de propuestas teóricas y prácticas en todos los campos. La crítica a los medios de comunicación masiva es también constante en estas ponencias transversales, donde los medios de comunicación son meros artefactos propagandísticos y faltos de reflexión sobre la realidad del país. Tan sólo Marulanda avaló la labor de algunas entidades educativas del país y de Inravisión, en la responsable transmisión del folklore como “instrumento (generador) de identificación nacional”.

Por último, el documento de María Eugenia Romero, antropóloga, permite dar cuenta del puente que se crearía entre la investigación en música y las disciplinas

---

<sup>203</sup> Una breve reseña de Quiramaní estará disponible en el apartado 3.5.3.3 de este trabajo. En: Mirian Echeverry B et al., “Experiencia musical dentro de la comunidad Cuna”, Encuentro Nacional de Folkloristas (ponencia, Biblioteca Pública Piloto, Medellín, Colombia, (septiembre 1981): 87-112.

de las ciencias humanas que, si bien ya realizaban aportes a este campo, encontrarían mayor acogida a partir de los años ochenta.

El encuentro concluyó con éxito, dejando abierta la posibilidad de la realización de un próximo encuentro que no se realizó. Aun así, hubo algunos eventos subsecuentes, donde se podía verificar el interés por el folklore y ulteriormente, por el patrimonio inmaterial. Con la mudanza de términos y el declive del enfoque folklorista, quedaron varias conclusiones que hoy son luz de los intentos por fortalecer la comunidad de investigadores.

En parte, el éxito del evento está relacionado con las redes de trabajo y amistad que existían previamente al evento, como aquellas que describió Londoño. Por otro lado, del ENF participaron muchos de los grupos y portadores conocidos en las expediciones de los diversos grupos de investigación, anclados de una u otra forma a la EPA. Los participantes, que provenían de diferentes disciplinas y experiencias de vida, fueron bienvenidos con sus aportes, otorgando una cierta horizontalidad a los contenidos y enseñanzas allí desplegadas.

Es evidente la preocupación de los diferentes grupos por la llegada invasiva de un comercio arrasador, que entraba a las casas por medio de la radio y la televisión. Otro de los cuestionamientos que la mayoría compartieron fue de la aplicación del conocimiento en el área formativa. Por tanto, la proyección pedagógica fue sin duda, aquella que impulsaría en cada región los proyectos artísticos y educativos. En este tema sí habría influencia de cada grupo, sí habría intercambio y apoyo en las estrategias de enseñanza que cada uno desarrolló. Sin embargo, esto no es necesariamente una consecuencia del ENF, más allá se evidenció la dirección que muchos ya daban hacia una “etnomusicología aplicada”.

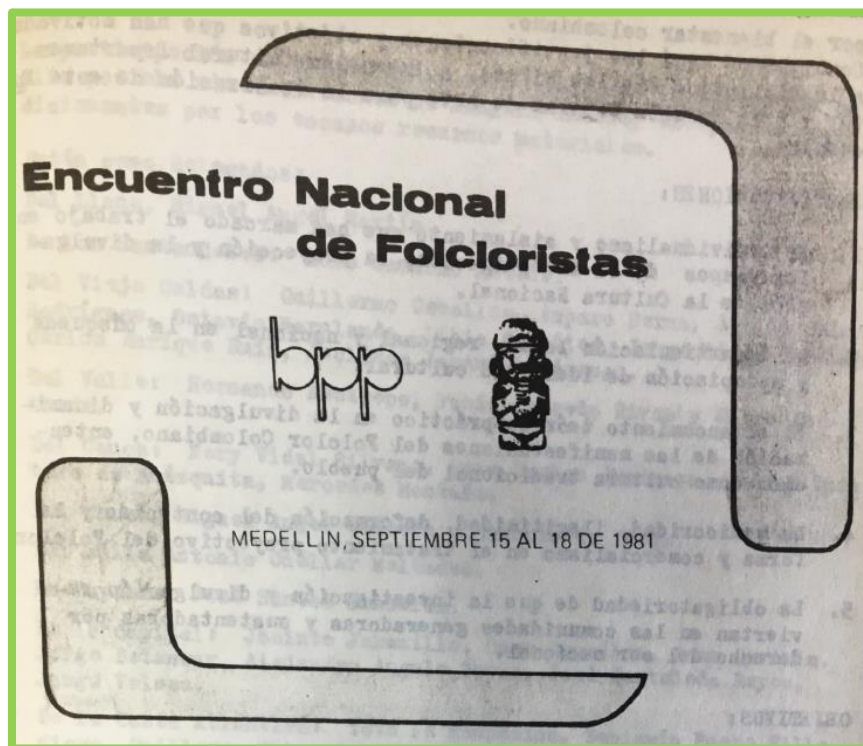


Figura 14. Tomada del suplemento del Boletín CEF, 11, dedicado al ENF.

### 3.3.4 Época de publicar: Boletín del CEF y Emberá

El DIEPA participó de dos publicaciones durante esta época, una de ellas cuya edición fue impulsada desde la misma escuela y la otra, con colaboraciones permanentes de epistas con el CEF. El objetivo de ambas era la difusión de productos de investigación y reflexiones acerca del folklore. En parte, querían con ellas “mitigar la desinformación” y crear documentos escritos que fueran testimonio del trabajo, crítica y análisis de sus colaboradores.

Desde febrero de 1977, el CEF tuvo como objetivo la difusión de “un trabajo de proyección musical didáctico, difundiendo la organología y los aires propios de las diferentes regiones del país”<sup>204</sup>. Por tanto, entre junio de 1980 y hasta junio de 1983, decidió publicar el “Boletín del Centro de Estudios Folklóricos”, que tuvo en total 17

---

<sup>204</sup> DIEPA, “Proyección pedagógica y artística de la cultura popular tradicional”, 6.



Tema Libre										
Notas del encuentro	Cecilia Francis									
Suplemento ENF	H.									

**Tabla 7.** Secciones del Boletín del CEF y su aparición en cada número. Los espacios en negro indican ausencia de la sección, conforme al número de edición.

Del Boletín, con relación a la EPA, es importante mencionar que fue uno de los principales medios de difusión de resultados preliminares de las excursiones realizadas por el DIEPA y el CEF. En términos de transcripciones musicales, eran publicadas melodías, fragmentos instrumentales y en menor medida, piezas completas que estaban acompañadas de una presentación del contexto en el cual se recolectaban. De haber acompañamiento armónico, eran especificados los patrones rítmicos y las progresiones, bien fuera en diagramas de acordes por compases o encima de la melodía, con su respectiva letra en el sistema de cifrado americano. En caso de ser predominante una sección de percusión, la transcripción atendía a la simplificación del esquema rítmico de los instrumentos acompañantes, para dar un panorama general de cómo funcionaba a través de toda la pieza, la base rítmica.

Un caso particular del tema de “Gallinazos”, en el número 4 del Boletín, intentó dar cuenta de tres versiones diferentes. La primera, correspondiente a una versión de proyección artística (interpretada por Canchimalos), con melodía de la voz, acompañamiento del tiple y mención a la bandola como instrumento melódico. La segunda, recogida en el barrio Castilla a un “obrero”, intérprete del tiple, que cuenta con línea melódica de la voz principal y acompañamiento del tiple. La última, recopilada en Guatapé (Antioquia) e interpretada por un músico de la iglesia de este municipio, era una versión instrumental a cargo de la bandola y el tiple, la única escrita en 2/4 (las anteriores estaban en 3/4). Es de resaltar este ejercicio, como un recordatorio de la diversidad en la interpretación de música popular tradicional.

The image shows a handwritten musical score for the piece "Gallinazos". It consists of three staves of music. The first staff is labeled "BANDOLA G (A<sub>1</sub>)" and contains a melodic line with guitar chords: D7 G, D7 G, (A<sub>2</sub>) C, G. The second staff is labeled "D7 Y FIN I G" and contains a melodic line with guitar chords: II G (B), D7, G, D7, G. The third staff is labeled "FIN" and contains a melodic line with guitar chords: G, G. To the right of the third staff is a rhythmic scheme labeled "ESQUEMA RITMICO DEL TIPLE" with a 2/4 time signature and a sequence of notes with stems and flags.

NOTA: La primera vez hace en (A<sub>1</sub>)  $\text{f}\text{f}\text{f}$  en lugar de  $\text{f}\text{f}\text{f}$  y, en (A<sub>2</sub>), hace tresillo en lugar de  $\text{f}\text{f}\text{f}$ .

EJECUCION: A- 2 veces, B una vez, A<sub>1</sub> 2 veces, A<sub>2</sub> una vez, B- 3 " , A<sub>1</sub> 2 veces, A<sub>2</sub> una vez, A<sub>1</sub> 2 veces, A<sub>2</sub> una vez, B- 2 veces, A<sub>1</sub> dos veces, A<sub>2</sub> una vez, B 3 veces, A<sub>1</sub> 2 veces, A<sub>2</sub> una vez y FIN.

CORRECCION: En la partitura del Bunde "Romá" (Boletín #3), no es Do sostenido sino natural.

Figura 15. Transcripción de "Gallinazos", en el Boletín del CEF, edición número 4.

Las transcripciones no eran exclusivas de la sección de Folklore Musical: también aparecieron algunos fragmentos melódicos en las secciones de Folklore Literario, como complemento a coplas expuestas. En Folklore Coreográfico, para dar cuenta de la melodías y acompañamientos de la danza. Finalmente, también encontramos algunas melodías y sus acompañamientos en Lúdica Infantil Tradicional.

Otro recurso frecuentemente utilizado era la exposición de dibujos de instrumentos tradicionales, generalmente en la sección de Folklore Musical. Estas imágenes iban acompañadas de una pequeña leyenda que indicaba -generalmente- su clasificación el sistema Sachs-Hornbostel, su posible procedencia y en menos casos, una cita textual de algún portador especializado en la música y el folklore de la región. Este último es el caso de Miguel Ángel Martín, constante colaborador de

la EPA, quien fue referenciado con su texto “Del Folclor Llanero”, en la ilustración sobre el arpa<sup>205</sup>.

La revista *Emberá* fue elaborada por la EPA al mismo tiempo que se produjo el Encuentro Nacional de Folkloristas. Su lanzamiento fue realizado en el marco del evento y el comité de redacción estuvo integrado por parte del equipo que trabajó en la coordinación del mismo -Juan Luis Mejía, Luz Mercedes Cadavid, Jesús Mejía y Óscar Vahos-. Su objetivo era el mismo que el Boletín venía promoviendo: disminuir la brecha entre investigadores y divulgar sus investigaciones. La revista tomó este nombre del idioma catío, cuyo significado en español es “hombre”.

La estructura general de la misma estuvo definida desde un comienzo, con una periodicidad en su publicación de tres meses. Tuvo tres secciones recurrentes: una de biografías, otra de divulgación artística, llamada “Grupos Folclóricos y de Proyección”. Una última, relacionada con la pedagogía, “Proyección pedagógica, artística y documental”<sup>206</sup>. Hubo tan sólo dos publicaciones de *Emberá*, el primer número, correspondiente al periodo septiembre-octubre de 1981 y el número dos, de enero-marzo de 1982.

Luego de que el CEF dejara de publicar su boletín, la EPA tuvo otro medio de comunicación tipo “fanzine”, “El Zurriago” de 1985, que conservó características de la publicación del CEF: divulgación de fragmentos musicales compuestos por estudiantes, información general sobre festivales y encuentros a nivel local y nacional, y la muestra de una clara oposición a la rectoría de entonces (Leonidas Monsalve). Esta publicación es también testimonio del desacuerdo generado hacia el informe de la Comisión de la U de A y las determinaciones tomadas para una nueva inspección, por parte de la Secretaría de Educación del municipio, para corroborar el estado del estatuto orgánico de la escuela. Lo que es evidente en “El

---

<sup>205</sup> Carlos M. Jaramillo y Gustavo López, “Folklore musical,” *Boletín del Centro de Estudios Folklóricos* no. 2 (julio 1980): 5.

<sup>206</sup> Intervención de la rectora Luz Mercedes Cadavid, Casete 17-08 B, septiembre 1981. Archivo EPA-ITM.



Zurriago” es que el ambiente interno era desfavorable y que había muchas pugnas entre las partes (directivas, estudiantes y profesores) como para llegar a conceptos claros frente a los intereses administrativos y formativos de la comunidad<sup>207</sup>.

### **3.4 Experiencias en torno a la investigación en la década de los noventa**

Las salidas de campo durante los noventa estuvieron influenciadas en procedimiento y ejecución por aquellas realizadas en la década anterior. El mayor cambio que surgió claramente durante esta época fue la inclusión de estas salidas como complemento a la asignatura Etnomúsica. Gustavo López, profesor de esta materia, mencionó la realización de tres salidas, tomando una región para cada una: Andina, Llanera y una, entre la región Atlántica o Pacífica. Si bien, el decreto 73 determinó funciones para la recién creada “Unidad Académica de Investigación y Medios”<sup>208</sup> (antiguo DIEPA), la evidencia ata las salidas de campo a la programación académica y, además, a la voluntad de trabajo del profesor López y los estudiantes que cursaban alguna de las Etnomúsicas (de tres niveles dispuestos en el pensum).

Esta inserción directa en lo académico podría haber sido muestra de la relevancia y formalidad que tomó el proceso investigativo dentro de la institución, con un espacio puntual y fijo en el programa de curso de música y danza. Aun así, ante la precariedad presupuestal, la autofinanciación recayó en los integrantes de las expediciones. Fue también común de la época buscar financiación municipal y

---

<sup>207</sup> La comisión de alumnos de música, nivel I, declaró mediante comunicado el 26 de abril de 1985 la publicación de este periódico, declarado como institucional. Tendría un primer número en mayo de ese año. Desafortunadamente y como si fuera un reflejo de la situación de la época, de “El Zurriago” sobrevive en archivos sólo la muestra de una edición, sin poder determinar si hubo más.

<sup>208</sup> Desde la Unidad Académica de Investigación y Medios, se daba el proceso de planeación, organización, supervisión e implementación de diversas investigaciones, además de suministrar material didáctico para las clases, a partir de la sistematización de la información. No hubo, en el transcurso de esta investigación, un documento administrativo que demostrara la actividad de la Unidad en cuanto a la organización de salidas de campo. Estas están ligadas a los relatos del profesor Gustavo López, a los informes de investigación y a los programas académicos de las Etnomúsicas.

estatal por medio de convocatorias, como aquellas ofrecidas por la Secretaría de Cultura de Medellín y el Ministerio de Cultura.

### 3.4.1 Salidas de campo a Villavicencio y a la Costa Pacífica

A partir de la breve descripción del proceso, podremos evidenciar en tres salidas (Villavicencio - 1995, Pacífico – 1997 y San Onofre – 1998) similitudes en el *modus operandi* en relación con los viajes anteriores, dada en parte por la continuidad del profesor Gustavo López como cabeza de la asignatura<sup>209</sup>. Las comisiones fueron: coordinación y relaciones, bienestar y parte logística, artística y académica, y de registro, que se subdividió en música, danza y coordinación de materiales<sup>210</sup>. En los sitios, fue común la división del personal para lograr entrevistas y contactos, para la reseña sobre los grupos musicales, además de la información a recoger para cumplir con las pautas para la catalogación organológica, la descripción de las piezas musicales y de las agrupaciones consultadas.

Ficha organológica	Reseña de grabación (Ficha fonográfica)	Reseña de grupos y/o participantes en el evento
Nombre del instrumento	Ubicación geográfica completa	Evento
Clasificación del instrumento	Sitio	Ubicación geográfica
Descripción: materiales, medidas	Ocasión	Fecha
Esquemas por el informante	Fecha	Nombre del grupo o intérprete

<sup>209</sup> La salida a San Onofre, en el departamento de Sucre, fue coordinada por la profesora Nancy Muñoz y el profesor Gustavo López.

<sup>210</sup> Trabajo de campo Villavicencio, recopilado por Gustavo López Gil, 1995. Archivo personal de Gustavo López Gil.

Aspectos de afinación y ejecución	Colector	Número de integrantes (nombre, edad, género)
Lugar y personas donde se pueden conseguir los instrumentos	Denominación (contenido específico)	Dedicación u oficio y función dentro del grupo
	Género y/o especie (ritmo)	Director del grupo
	Autor	Dirección donde se puede comunicar con el grupo
	Medios de expresión: instrumentos, voces ...	Aspectos administrativos y de funcionamiento: -Frecuencia de ensayo (si lo hacen) -Repertorio que tienen -Sitios de presentación y costos
	Informante o intérprete	

**Tabla 8.** Componentes para la clasificación de los registros sonoros y entrevistas en campo, para las salidas realizadas en los años noventa. Elaboración de Lizeth Acosta Orjuela a partir de los informes de trabajo de campo en Villavicencio, 1995 y en la costa pacífica, 1997.

La visita al departamento del Meta contó con 21 colaboradores y visitó, entre el 29 de junio y el 7 de julio de 1995, al municipio de San Martín, ya un destino conocido por las delegaciones EPA. Estuvo coordinada por Carlos Arredondo y Gustavo López. Contó con apoyo de la Secretaría de Educación y Cultura de Medellín, donación de \$100.000 pesos por parte de la Asociación de Padres de Familia de la Primaria Artística, apoyo de la rectora de la EPA, Lucía Vélez, y los ya populares festejos realizados para la recolección de dinero. El viaje en total costó \$2.465.395 pesos<sup>211</sup>.

---

<sup>211</sup> Id, 12.

Desde el aspecto proyectivo, destacó en esta salida la valoración crítica del trabajo de los grupos de danzas y música que iban en representación de la EPA y quienes intervinieron en tres espacios en San Martín. El primero, en el Festival de Talento San Martinero, con muestras de “pasillo, bambuco y vueltas” en danza y con “cumbia, pasillo y joropo, a nivel vocal e instrumental respectivamente”<sup>212</sup>. El informe señala que los actos fueron bien recibidos, más destacó, por parte de los folcloristas de la región, “la falta de fuerza y sincronización” entre la danza y la música.

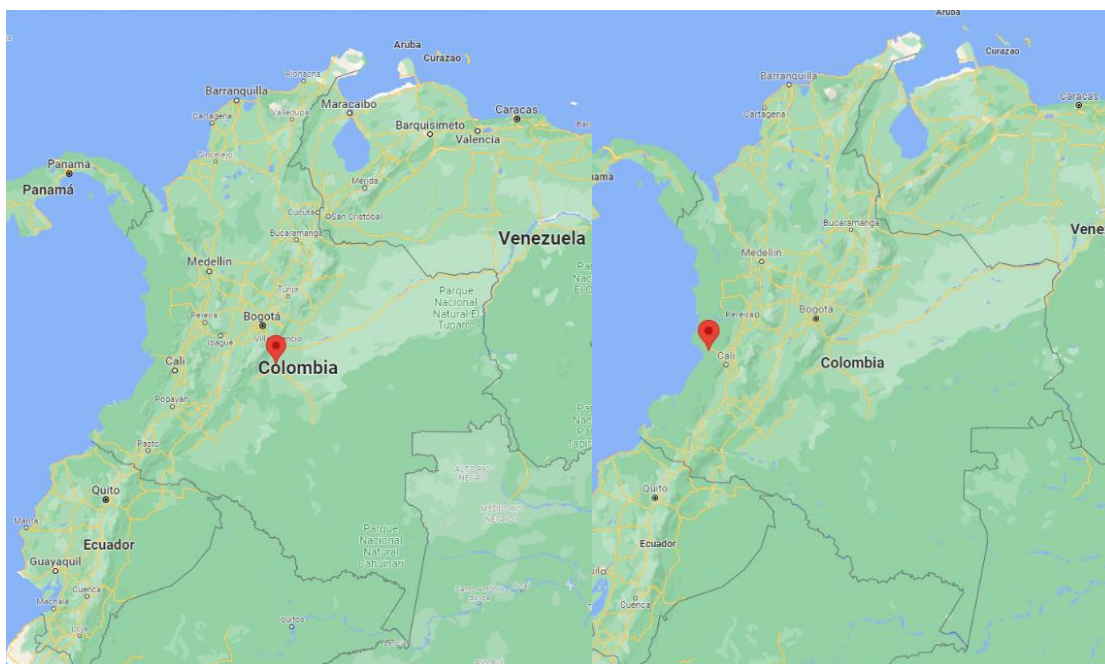


Figura 16. Ubicación del municipio de San Martín en el departamento del Meta y de Buenaventura, en el Valle del Cauca.

El segundo escenario visitado fue una presentación para la comunidad de “Juan Machete”, montaje colectivo de danza, música y teatro, que tuvo buena acogida. El profesor López acotó: “Se valoró como una propuesta renovadora o enriquecedora del folclor”. Un tercer espacio correspondió al intercambio que siempre se realizaba en estas salidas, donde para la Asociación de Folcloristas, Juan Machete fue repetido y se bailó un acto de tap y de porro urbano.

<sup>212</sup> Id, 15.

La salida al Pacífico, específicamente al municipio de Buenaventura en el Valle del Cauca, transcurrió entre el 9 y el 16 de Julio de 1997 y contó con la participación de 17 personas, estudiantes y profesores incluidos, bajo la coordinación de Gustavo López y Luz Darys Mosquera. Esta experiencia llevó los mismos procedimientos de la expedición de 1995, con ligeras diferencias evidenciadas en el informe. Por ejemplo, en la etapa de preparación, los integrantes asistieron a algunas capacitaciones programadas para optimizar la utilización de los equipos de registro (como cámaras y filmadoras)<sup>213</sup>. Durante el intercambio, el grupo de la EPA se presentó en Buenaventura y en el corregimiento de Zacarías, del mismo municipio, presentando “un cuadro antioqueño, con shiotis, vueltas, redova y pasillo; obras corales como el Bunde de San Antonio, La Guayabita y el Chelelé; ensamble vocal e instrumental” con bambucos y por parte del Taller de Pacífico, “La Batea”<sup>214</sup>.

Una reflexión quedó en el informe de esta expedición, que de alguna manera enmarca el sentir y la razón primordial de estos trabajos que, aunque implicaron gran esfuerzo, eran fiel muestra de un aprendizaje que sólo se podría lograr en tierras foráneas y de la mano de los portadores. De la misma forma, la expedición evidenciaba el interés del personal EPA por realizar intercambios, acrecentar las redes académicas y de investigación, aprender y vivenciar la cultura de aquellas expresiones que querían representar: “Las relaciones interinstitucionales establecidas y la vivencia y sensibilización lograda por el grupo, sobre la música, la danza y demás expresiones de la cultura del Pacífico en Buenaventura, fueron excelentes. Hay la convicción de algunos participantes de que no puede concebirse el hacer música o danza regional sin una experiencia de éstas, en la cual puede captarse su vitalidad, su esencia”<sup>215</sup>.

---

<sup>213</sup> Trabajo de campo Pacífico, recopilado por Gustavo López Gil, 1997. Archivo personal de Gustavo López Gil.

<sup>214</sup> Id, 4-5.

<sup>215</sup> Ibid.

### 3.4.2 Nuevas publicaciones: la revista EPA

La Revista “Escuela Popular de Arte” fue el último esfuerzo editorial de la escuela, con una primera edición en 1998 y la segunda (y última), para el año 2000. La publicación coincidió con la instauración de la propuesta “EPA, institución universitaria” en 1998 y con el impulso que le dio el profesorado en general, encabezado desde el área de humanidades por el antropólogo Gustavo Zuluaga, y con la participación en el comité editorial de los docentes Ludys Agudelo, Hernán Darío Castrillón, Gustavo López Gil, Víctor Ortega y Miguel Ángel Cañas.

La primera revista está dedicada a las memorias del Seminario “Miradas en torno al carnaval y la fiesta”, que tuvo lugar en la EPA entre el 22 y 24 de septiembre de 1997. Contiene seis artículos de los ponentes invitados, que venían en representación de las entidades que participaron de la organización del evento: la Universidad Nacional de Colombia -sedes Medellín y Bogotá-, la Universidad Pontificia Bolivariana, la Universidad de Nariño y la Universidad de Antioquia, entre ellos Carlos Arredondo, Jorge Echavarría Carvajal, Mario Elkin Ramírez, Eufrasio Guzmán y Bruno Mazzoldi.

La segunda albergó artículos de profesores de la escuela, que en el caso del área de música incluyeron una entrevista de Fernando Gil Araque al compositor medellinense Luis Fernando Franco, con una pequeña reseña biográfica y especial atención a su carrera en la composición y los vínculos entre la música académica, el jazz y la música colombiana. Resalta en la entrevista la actividad de investigación sobre algunas expresiones musicales del país, que Franco lleva a cabo para respaldar su labor compositiva. Destaca su relación con algunos músicos de las comunidades como “el Mañe Mendoza (gaitero de San Jacinto), Piñacuero (flautista de los indígenas paéz) o José Hidrobo de San Agustín”<sup>216</sup>.

---

<sup>216</sup> Fernando Gil Araque, “Luis Fernando Franco Duque,” *Revista Escuela Popular de Arte* no. 2 (septiembre 2000): 28.

El segundo artículo de música es “Aspectos musicales del bunde del occidente antioqueño” de Gustavo López Gil. Aquí, el autor realiza una breve reseña histórica del término “bunde” y posteriormente, una caracterización musical del género en el occidente antioqueño. Contiene la transcripción de las melodías y el acompañamiento de cinco diferentes versiones del bunde (clasificadas como Cuajarón, Yerbabuenal, Churimbo, Pinguro y El Carmen)<sup>217</sup>.

López propuso para la transcripción un sistema de convenciones que respondían a la representación de aspectos formales como el número de repeticiones marcadas con una “X”, la asociación de estas al acompañamiento, que en últimas se acomodaba a la coreografía. Ofrece también una comparación con otras grabaciones de campo y adaptaciones más recientes de cada una de ellas.

Este periodo de estabilización es el resultado de la formalización de la metodología de investigación, usando los mismos procesos de clasificación e identificación de las piezas en campo, para el análisis en clase. El proceso de investigación de la Escuela Popular de Arte mutó del folklore a la nueva etnomusicología latinoamericana, promoviendo la inclusión de la investigación como eje de la educación superior. El discurso de la prevalencia de la formación de educadores bien fuera llamado “transmisión”, “proyección” o docencia, estuvo presente en la misión de la escuela, e íntimamente ligado a la actividad artística, producto de la pesquisa en campo. Tanto las publicaciones, como los eventos de difusión y encuentros artísticos, compartían la visión de realce de la cultura popular, en contraposición con una cultura impuesta, imperialista, que suponía una superioridad sobre la tradición.

---

<sup>217</sup> Gustavo López Gil, “Aspectos del Bunde del Occidente Antioqueño,” *Revista Escuela Popular de Arte* no. 2 (septiembre 2000): 110. Estas versiones fueron recolectadas en campo por Luz Marina Acevedo quien, de acuerdo con el autor, ha realizado una mayor investigación sobre el tema y una publicación titulada “Bunde del occidente antioqueño, elemento expresivo del folclor para la educación”, en 1999.

### **3.5 Proyección artística en la EPA**

La propuesta artística de la EPA tuvo su origen en la década de los sesenta, gracias a la integración de agrupaciones de danza y música provenientes de las fábricas textiles, en el Instituto Popular de Cultura en Medellín. La experiencia previa de los artistas que participaron o dirigieron estas agrupaciones, como el caso de Alberto Londoño y Miguel Ángel Cuenca en Tejcóndor, y Elkin Pérez y Jesús Zapata Builes en Fabricato, fue determinante en la creación de las agrupaciones institucionales llamadas a participar activamente de los eventos del IPC y de otras empresas e instituciones. Esta sería la primera de tres etapas en la producción artística de la EPA. Una segunda etapa, a la que llamaría de proyección, influenciada por los métodos de investigación del folklore y la etnomusicología, y que venía precedida de la conformación de la agrupación Canchimalos en 1976, con miembros de la EPA. Durante este periodo, la exploración y creación sobre expresiones recogidas en campo fue práctica común para las agrupaciones mixtas -danza y música- de adultos y niños. La última etapa es la de estandarización del trabajo de proyección en música y la consolidación de propuestas de ensamble de cuerdas pulsadas y el coro de adultos.

#### **3.5.1 Institucionalización de las agrupaciones artísticas (1968-1976)**

Las agrupaciones artísticas de la EPA tuvieron origen en el Instituto Popular de Cultura de Medellín en la década de los sesenta, y alcanzaron un reconocimiento en 1968, trabajando generalmente las danzas y la música en conjunto. Existió, entonces, desde este momento, una labor mancomunada, que se incorporó en el programa de estudios y a la par, un especial foco de atención en la proyección de cada grupo que, en el caso de música, estaría representado por la Estudiantina, el coro y conjuntos esporádicos, según la disposición de profesores para agrupar a los estudiantes en prácticas institucionalizadas.



Uno de los primeros registros de actividad compartida entre las danzas y la música del IPC fue la participación del grupo de danza y la estudiantina los Arrieros, en el Festival Folclórico de Ibagué (1965-1968)<sup>218</sup>.



Figura 17. Grupo de danzas del IPC de Medellín, c. 1969. Periódico El Correo, 1 de noviembre de 1969. p.1.

A partir de 1970, diversas agrupaciones emergieron a la par de la representativa Estudiantina de Cuerdas Colombianas, dirigida por Jesús Zapata Builes y del conjunto de danzas. Algunos de los grupos musicales que representaron a la escuela durante estos años fueron:

- El coro mixto a tres voces y el coro mixto infantil, dirigido por Efrén Díaz Rincón.
- Conjunto de Percusión, a cargo del bailarín Emilio Banquez Ricardo -quien había sido parte del ballet folclórico de Delia Zapata Olivella-.
- La “masa coral e instrumental”, a cargo de Ramiro Álvarez López.

---

<sup>218</sup> Es posible que la estudiantina Los Arrieros estuviese en todas las ediciones, con documentación que apoya su intervención en 1965, 1967 y 1968.

- Había también un conjunto infantil de tiple, dirigido por el profesor de este instrumento, Argemiro García Meneses.
- Grupo de los Semilleros Infantiles (Música y Danza).

Estas agrupaciones se dedicaron a amenizar eventos internos y realizar las muestras de cierre de semestre, que generalmente trascurrieron en el Teatro Pablo Tobón Uribe. También acompañaron programas externos, de instituciones públicas como el IPC y de colegios, universidades y fábricas del sector privado. Ante su creciente prestigio y la alta demanda de sus servicios artísticos, los artistas EPA fueron perfilándose como jurados en diferentes certámenes locales, y abriéndose camino en el mundo de los festivales desde los procesos individuales de sus contribuyentes, como lo fuera el incentivo a la participación del profesor Argemiro García en un festival de tiple en Mariquita, en el año 1973<sup>219</sup>.

El reconocimiento de estas agrupaciones estuvo entonces ligado al nombre de la escuela. Por otro lado, los grupos cumplían con actividades propias de la institución, como lo serían las clausuras y la Semana Cultural EPA, tradicional celebración en el mes de septiembre de cada año.

### **3.5.1.1 Día Clásico EPA y la Semana Cultural**

El crecimiento de la actividad artística y el prestigio de la comunidad EPA en la ciudad logró un reconocimiento con la instauración de “el Día clásico de la EPA”. Este día tenía por objetivo “efectuar actos culturales y artísticos... según lo dispuesto por el Consejo Académico” y conmemoraba la firma del acuerdo 25 de 1970 -celebrada un 14 de septiembre-<sup>220</sup>. Por esta razón, septiembre fue escogido

---

<sup>219</sup> Comunicación de Jhon Jairo Ríos Sosa, coordinador EPA, dirigida a Jorge Robledo Ortiz, jefe del Departamento Cultural, fechada el 1 de agosto de 1973, *AHM*, fondo Alcaldía, sección Educación, caja 21, legajo 1, folios 270.

<sup>220</sup> Resolución 02 de 1974, 21 de agosto, del Consejo Académico de la escuela Popular de Arte, “por la cual se institucionaliza el día clásico de la EPA.” Fondo Alcaldía, sección Educación, caja 21, legajo 2, folio 245.

como mes habitual para la realización de la Semana Cultural. Ya desde 1970 se celebró una semana cultural, en la que la estudiantina y el coro mixto hicieron presentaciones, además del grupo de títeres. La entrada era gratuita y la invitación estaba dirigida a “los empleados y obreros del distrito”<sup>221</sup>.

En la Semana Cultural había eventos diversos, que comprendían conciertos, charlas, conferencias, proyección de videos, bailes y “bundes”, definidos como “bailes populares” y que se utilizaban para recaudar fondos para las salidas de campo. En 1973 comenzó la entrega de los premios “La Flautista de Uyumbe” a los “cultores del folklore” en todo el país.

Es difícil determinar la cantidad de ediciones de la entrega de estos premios, dado que no hay fuentes que demuestren su continuidad. Al parecer, tuvieron lugar hasta 1990, con algunas interrupciones ante la denuncia de una mala administración en la escogencia de los ganadores. Entre los artistas que recibieron la estatuilla, se encuentran: el tiplista y compositor Gustavo Adolfo Rengifo, el periodista Óscar Hernández, el presbítero Juan José Briceño, la agrupación folclórica “Las Playas”, Berta Piedrahita, Fernando Echeverri, Gilberto Martínez, Guillermo Abadía Morales, Jacinto Jaramillo, Luis Uribe Bueno, Antonio María Bedoya, Misael Devia, Guillermo Valencia, Benjamín Puche Villadiego, Doralba Barco Ruiz, la Corporación Fabricato, un homenaje póstumo a Carlos Vieco y entrega de la estatuilla a su familia<sup>222</sup>.

---

<sup>221</sup> “Mañana se presenta la estudiantina y los coros de la Escuela Popular de Arte,” *Radio periódico El Clarín*, 21 de noviembre, 1970.

<sup>222</sup> El premio a Óscar Hernández fue reportado por *El Colombiano* 30 de septiembre de 1982, y le fue otorgado por su columna “Papel Sobrante” (AHONDAR) y escritos sobre el Urabá. Por otro lado, en correspondencia telegráfica, Rengifo se disculpó por no ir a la entrega, mas autorizó a Mejía Ossa para recibir el premio por él, en: Telegrama de Gustavo Adolfo Rengifo, dirigido a Elkin Valencia Restrepo, rector de la EPA, el 17 de septiembre de 1982. Colección Historia Documental EPA, *Archivo EPA-ITM*. En el listado de nominaciones aparecen, en bolígrafo azul, anotaciones que son indicio de otros premios otorgados a “La Fanfarria” y a Nueva Cultura. En: Notas biográficas, “Nominados al flautista Uyumbe, 1982,” Colección Historia Documental EPA, *Archivo EPA-ITM*.



Figura 18. Estatuilla de la flautista Uyumbe, otorgada a los “cultores del folklore”. Esta figura fue también el logo de la Escuela. Propiedad de Miguel Ángel Cuenca. Foto por Lizeth Acosta Orjuela.

La Semana Cultural reunió durante más de treinta años, todos los componentes que en el proyecto EPA tenían estrecha relación: actividades académicas, proyección e invitados provenientes de las expediciones de campo<sup>223</sup>. La escuela cobijaba en sus aulas a los grupos, siendo alojamiento y lugar de aprendizaje. Las agrupaciones representativas seguían haciendo parte de esta festividad, aunque fueron cambiando de nombre y de funciones, quedando la estudiantina, con amplia actividad y especial relevancia de su trabajo en los años noventa, bajo la dirección de Héctor Rendón. El coro mixto tuvo también una revitalización de su trabajo con la llegada de Fernando Gil Araque a su dirección.

Acorde con el enfoque de proyección artística, gran parte de la década de los ochenta estuvo dirigida a la agrupación de adultos que realizaba montajes “coreo-

---

<sup>223</sup> Un apartado especial necesitaría el análisis de la programación de la Semana Cultural, en sus múltiples ediciones. La documentación completa sobre esta es bastante difusa y sobrepasa la intención de este trabajo, pero un estudio focalizado en este evento sería un complemento de la relación investigación, proyección y educación. Como anexo de este documento, habrá algunos de los eventos realizados en las ediciones de 1974, 1980, 1981, 1982 y 1985, tomadas de periódicos como El Mundo y El Colombiano y de audios de las grabaciones de casetes, digitalizadas por el ITM.

musicales” especialmente influenciados por el trabajo de la agrupación “Canchimalos”, quienes realizaban una propuesta multidisciplinar, entre música, lúdica y danza. También durante este decenio, el grupo infantil de proyección tuvo actividad a nivel local y nacional, y un desarrollo artístico que exploraba diversas disciplinas artísticas: desde las predominantes expresiones musicales y dancísticas, hasta el teatro y las artes plásticas. A continuación, encontraremos una breve contextualización del trabajo artístico de las agrupaciones institucionales.

### **3.5.2 Contribución de los grupos musicales a la proyección artística en la escuela**

Durante este periodo, la investigación fue clave para los montajes de dos agrupaciones en especial: el grupo de proyección de adultos y el grupo de la primaria artística (también grupo de proyección infantil). Ambas tuvieron un especial interés por la lúdica infantil tradicional (LIT), impulsada por Óscar Vahos, y un trabajo en conjunto con las danzas de proyección, que hacían parte del programa de danzas de la institución. A partir de la experiencia de los adultos, que reunía tanto a profesores como a estudiantes, se consolidó “Canchimalos” (1976), congregación de bailarines y músicos que incluía miembros de la EPA y allegados a la misma. Los grupos de la EPA y Canchimalos trabajaron a la par, siendo la segunda una importante influencia para la configuración del trabajo de la primera, desde sus procesos investigativos, intercambio con la comunidad y sistematización de sus experiencias.

La proyección, según Augusto Cortázar, comprendía:

Manifestaciones producidas fuera del ambiente geográfico y cultural de los fenómenos folklóricos que las originan o inspiran, por obra de personas determinadas o determinables que se basan en la realidad folklórica cuyo estilo, formas o carácter trasuntan y reelaboran en sus obras e interpretaciones, destinadas al público general, preferentemente urbano, al cual

se transmiten por medios mecánicos e institucionalizados, propios de la civilización vigente en el momento que se considera<sup>224</sup>.

Las agrupaciones, desde su gestión artística e investigativa, e inmersas en la actividad académica de la EPA, cumplían con representar expresiones aprendidas en campo, reelaborarlas e incluso, crear sobre patrones formales y estéticos similares. Todo ello frente a un público ciudadano y bajo la bandera de la institución.

Isabel Aretz, referente académico de la EPA, planteaba que era necesario conocer la música y la técnica e “ir elevando la capacidad perceptiva y auditiva de la audiencia”, mientras se usa el folklore con responsabilidad, sin sacarlo abruptamente y proponerlo en instrumentación que no corresponde<sup>225</sup>. Esta intención pedagógica también era parte del quehacer de los grupos, teniendo por objetivos:

1. Proyectar el folklor.
2. Experimentar nuevas formas de expresión con base en las ya existentes, sin desvirtuar su carácter folclórico, es decir, sin mistificar esas manifestaciones con elementos foráneos.
3. Ilustrar didácticamente a los espectadores...sobre las piezas que se interpretan.
4. Promover y afirmar nuestra identidad nacional...<sup>226</sup>

Los objetivos estaban alineados con aquellos del Departamento de Proyección, que se instituyó en 1981. Dicha sección se encargó de organizar el trabajo de las

---

<sup>224</sup> Augusto Raúl Cortázar, “Los fenómenos folklóricos y su contexto humano y cultural: concepción funcional y dinámica,” en *Teorías del folklore en América Latina*, Manuel Dannemann et al (Caracas: CONAC, 1975), 77.

<sup>225</sup> Isabel Aretz, *Manual de Folklore*. (Venezuela: Monte Ávila editores, 1972): 280.

<sup>226</sup> Grupo de proyección coreomusical de la Escuela Popular de Arte, Reglamento. Colección Historia Documental EPA, *Archivo EPA-ITM*.

agrupaciones de toda la escuela, las cuales mantuvieron un modelo de funcionamiento basado en la investigación, experimentación y montaje, además de un componente pedagógico. Este procedimiento era conocido como una “línea de trabajo dinámica”, entendiendo la tendencia que cada quien utilizaba para acercarse a la proyección (entre otras dos, la “conservadora” y la “comercializante y exhibicionista”)<sup>227</sup>.

En la línea dinámica, el estudio de la tradición a través de la recreación y experimentación y la creación colectiva (“retomando el método de hacer del teatro”), hacían parte del proceso de análisis, improvisación -sobre patrones rítmicos y melódicos previamente examinados- y el montaje. La finalidad principal seguía siendo la “formación de divulgadores” y la investigación sería la única manera de lograr alguna semejanza con las manifestaciones de los portadores.

El componente pedagógico o “didaxis”, atendió a la manera de acercarse al público, con el fin de contextualizarlo en la práctica y demostración que la agrupación realizaría. Estaba especialmente pensada para los habitantes de barrios populares, estudiantes y profesores. Estos actos permitían cumplir con el objetivo de divulgación e invitación al reconocimiento y práctica del folklore, por parte de la ciudadanía. El Departamento exigía que las presentaciones no fueran con ánimo de lucro, ni solicitadas por entes privados ni con fines comerciales o políticos. Aunque ideológicamente, la escuela estuviera cerca de las corrientes de izquierda, no consideraban la inclusión de grupos institucionales en ninguna campaña. Los grupos proyectaban la presentación y la estudiaban, para luego comprometerse, según el caso, a entregar impresos, realizar diaporamas y, al finalizar, hacer una evaluación integral de la actividad.

---

<sup>227</sup> Departamento de Investigaciones de la Escuela Popular de Arte, “Proyección pedagógica y artística de la cultura popular tradicional,” Encuentro Nacional de Folcloristas (ponencia, Biblioteca Pública Piloto, Medellín, Colombia, septiembre 1981, 25.

Formato	Objetivo
Ficha de presentaciones	Realizar un registro de los posibles eventos a llevar a cabo, con caracterización de la población, tipo de presentación (didaxis, intercambio, foro) y condiciones técnicas del espacio.
Informe estadístico semestral	Proporcionar los datos generales de actividad del grupo, fecha, número de miembros participantes y cantidad de espectadores.
Ficha de evaluación de presentaciones	Valorar el cumplimiento de las actividades, en términos de la organización, el nivel técnico del grupo (calentamiento, puesta en escena, acople) y evaluación de la didaxis utilizada (oral, escrita o audiovisual), participación del público, aportes y conclusiones.
Esquema de didaxis (Figura 10)	Dar a conocer los aspectos relevantes a seguir, para la redacción del componente informativo y contextualización.
Ficha de repertorio	Mantener un registro del repertorio, con los siguientes ítems: Nombre de la pieza, duración, número de ejecutantes, tipo de acompañamiento y observaciones.

**Tabla 9.** Formatos que utilizaba el grupo de proyección para organizar y evaluar sus presentaciones. Elaboración de la autora. Fuente: colección Historia Documental EPA, archivo EPA-ITM.



Esta sería la época de mayor trabajo para la proyección. Bajo la influencia del teatro, la etnomusicología en versión de Aretz y el INIDEF, y la investigación acción participativa, los artistas EPA constituyeron su modo de trabajo y mantuvieron una carrera a nivel nacional estable y con renombre, durante la década de los ochenta. Algunas agrupaciones hermanas, como Canchimalos y Quiramani, acompañaron a los epistas y fijaron un camino a seguir, para la proyección infantil y grupos de egresados que continuaron con el legado<sup>228</sup>.

### 3.5.2.1 Canchimalos

De la experiencia donde profesores y estudiantes de música acompañaron al grupo de danzas, aparecieron los “Canchimalos” en la escena artística de Medellín<sup>229</sup>. Este grupo propició la investigación y la proyección artística, bajo la guía de Óscar Vahos e incluyó a otros artistas, externos a la EPA, como lo fueran Arturo Vahos (su hermano) y Luz Marina Jaramillo (compañera de Óscar)<sup>230</sup>. De esta manera, el grupo comenzó a recolectar y recrear la actividad artística de municipios en la región del Valle de Aburrá, como el sainete en San Andrés de Girardota. Algunos de los miembros activos de la EPA que se unieron a Canchimalos fueron Gustavo López, Carlos Mario Jaramillo, María Eugenia Yarce, Leonel Cobaleda, Dora Zapata, entre otros. La agrupación siempre tuvo nuevos integrantes, varios de ellos de la escuela, acrecentando sus trabajos investigativos y creativos.

---

<sup>228</sup> Me refiero a la experiencia de agrupaciones musicales como Del Llano a la Loma, que a la par de otros egresados de danza, realizaron un trabajo de aprendizaje en el Meta con algunos maestros, en la década de los noventa, y hoy día continúan con su labor artística. Fuente: entrevista con Vicente Sepúlveda y Luis Fernando Ospina, 2018.

<sup>229</sup> “Óscar Alirio Vahos Jiménez, creador e investigador lúdico,” sitio web oficial de Canchimalos, accedido el 8 de febrero, 2022, <https://canchimalos.co/perfilmovj/>.

<sup>230</sup> Arturo Vahos es músico, bailarín y licenciado en educación artística, con especialización en arte y folklore de la Universidad del Bosque. Estudió en la EPA danza y música, pero no culminó estos procesos dado que, como él mismo dice “preferí viajar e investigar por mi cuenta, que estar en el aula como tal”. Entre las rutas emprendidas, Vahos visitó y recolectó música -individualmente y con Canchimalos- de algunos municipios ubicados en el Pacífico Colombiano, como Guapi y Buenaventura. Estuvo también en el Huila y en el Cauca, y en la costa Atlántica, Vahos reportó especial concurrencia en Ovejas-Sucre y acompañando a los Gaiteros de San Jacinto. Actualmente es representante de la corporación Canchimalos.

Arturo Vahos comenta al respecto de la conformación de Canchimalos:

“(Se formó) en el 76. Bueno, realmente Canchimalos viene de más atrás, viene del 72. Lo que pasa es que llamarnos Canchimalos fue en el 76, porque antes nos llamábamos Los Arhuacos y tocábamos música latinoamericana... Pero en el 76, ya con unas visitas que hizo Óscar a Buenaventura con el maestro Teófilo Potes y Mercedes Montaña, ellos tenían un grupo de niños que se llamaba los Canchimalitos. ... en homenaje a Potes y Montaña, Óscar fundó el grupo musical Canchimalos. Con todo lo que significa un canchimalo”<sup>231</sup>.

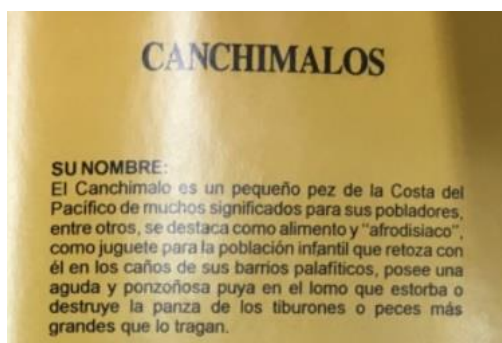


Figura 19. «El Canchimalo es un pequeño pez de la Costa del Pacífico de muchos significados para sus pobladores, entre otros, se destaca como alimento y “afrodisiaco”, como juguete para la población infantil que retoza con él en los caños de sus barrios palafíticos, posee una aguda y ponzoñosa puya en el lomo que estorba o destruye la panza de los tiburones o peces más grandes que lo tragan»<sup>232</sup>.

Esta es una referencia a la postura política y al compromiso social de la agrupación, que desde sus inicios propendió por el trabajo con y desde la comunidad, y que encontraba en las expresiones artísticas tradicionales una oportunidad de desarrollo y conocimiento de la realidad propia de nuestro país, en oposición al capitalismo y al consumismo. Esta posición vino acompañada de activismo que, con el tiempo, se

<sup>231</sup> Arturo Vahos Jiménez, entrevista por la autora, Medellín, marzo 7, 2019.

<sup>232</sup> Notas al programa, “Descubrimiento,” creación colectiva. Agrupación Canchimalos, director general: Óscar Vahos, Teatro Pablo Tobón Uribe, Medellín, octubre 1992.

convirtió en responsabilidad social desde el arte, alejándose de la actividad política. A propósito, Vahos comenta:

“Nosotros trabajamos mucho en los barrios, acompañando grupos juveniles, algunos movimientos políticos en ese entonces, que era una época de mucha agitación social y política, la creación de muchos grupos armados y todas esas cosas. Ya ahí, si nosotros nos fuimos haciendo al margen, cogimos el lado más bien artístico de carácter social, de hablar con la gente, de estar con la gente, de investigar, de acompañar muchas huelgas en las carpas de los sindicatos, de acompañar las marchas de los estudiantes, sobre todo de la Universidad de Antioquia y la Universidad Nacional, pues éramos muy de eso. Sin embargo, para nosotros todo el tema del folclor colombiano, siempre ha sido como la defensa del folclor y de la música popular, de los saberes populares de Colombia...”<sup>233</sup>.

De esta manera, se fue configurando la propuesta artística que sería luego, la propuesta pedagógica de Canchimalos. La Lúdica Infantil Tradicional (LIT) fue parte vital en el desarrollo investigativo y educativo de Óscar Vahos, quien tomaría el juego tradicional como base para el desarrollo cognitivo de los niños, un fortalecimiento de su proceso de socialización, y un agente en la construcción de un ambiente identitario más acorde con la realidad social en la que el niño crecía, opuesta a la que los medios de comunicación masiva pretendían promover. La LIT fue incluida como parte de las cátedras de la escuela, en gran medida por Vahos.

La adaptación pedagógica de los juegos con fines estéticos partió de los procesos investigativos que realizaba el grupo a nivel regional y barrial, como lo fue el caso del Sainete en la vereda de San Andrés, en Girardota, Antioquia. Esta experiencia es recordada por Arturo Vahos, quien refleja en su testimonio la importancia que tenía para Vahos y para Canchimalos el encuentro con personas que portaran conocimientos (fuentes orales).

“Para ellos era una cosa normal (practicantes de Sainete en Girardota), porque ellos eran portadores de ese folklore, ellos no tenían referencias y no sabían que era una cosa muy

---

<sup>233</sup> Entrevista con Arturo Vahos, Medellín, marzo 7, 2019.

exclusiva de ellos. Aunque aquí en el Valle de Aburrá había varios sainetes, ellos tenían un sainete, unas danzas muy particulares, porque además esa parte de San Andrés fue un Palenque. Entonces todavía eran negros, hijos de esclavos o nietos de esclavos y manejaban todo lo del sainete y unas danzas y unas músicas muy particulares.... Óscar promovió en la EPA la cátedra del sainete. Lo que sí creó para la EPA fue la cátedra de lúdica. Aquí en Colombia no existía -mejor- no era una cosa que se manejara en este país todavía, ni la lúdica ni lo lúdico. Es más, la gente todavía piensa que lúdica es juego o ser muy extrovertido. Y la lúdica va mucho más allá... y Oscar creó la cátedra de lúdica. Y creó esa cátedra de lúdica a la vez que hizo la cátedra de investigación en juegos tradicionales”<sup>234</sup>.

### 3.5.2.2 Noches de Colombia y otros proyectos artísticos

Además de su trabajo investigativo con la LIT, Canchimalos estuvo presente en intervenciones artísticas del grupo de proyección de danzas EPA. Uno de los eventos de participación conjunta entre las danzas de la EPA y los Canchimalos fue su intervención en el programa “Noches de Colombia”, programa emitido por Inravisión a inicios de los años ochenta. Gracias a los programas de mano, podemos corroborar la alineación que tenían las intenciones de la muestra televisiva y los grupos de proyección que allí se presentaban. El objetivo de “Noches de Colombia” era promover la divulgación de trabajos artísticos basados en investigación de campo, “recogidos en el seno de la cultura popular nuestra... que de no recogerse y divulgarse con calidad y respeto tienden a desaparecer en el proceso inevitable de la urbanización y modernización del país”<sup>235</sup>. Las palabras de Gloria Triana (1940-), quien era la anfitriona del programa, continuaron así (en referencia a las agrupaciones que se presentarían en esa edición):

Su trabajo poco divulgado está orientado a contrarrestar la deformación y aniquilamiento de la danza tradicional por parte de los mal llamados “ballets” folklóricos, que con el argumento

---

<sup>234</sup> Ibid.

<sup>235</sup> Gloria Triana, “Noches de Colombia,” Teatro Colón, Bogotá, julio 9, 1983. Disponible en: [https://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es\\_ES/search/asset/149321](https://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es_ES/search/asset/149321)

de sofisticar lo que consideran una cultura popular pobre y aburrida proyectan una imagen totalmente falsa de nuestro invaluable patrimonio nacional<sup>236</sup>.

Bajo esta motivación, la EPA tuvo dos presentaciones en este espacio: el 12 de octubre de 1982 y el 9 de julio de 1983. Ambas contaron con el acompañamiento musical de Canchimalos.<sup>237</sup>

---

<sup>236</sup> Id, 5.

<sup>237</sup> “Noches de Colombia,” Guión sin publicar, julio 9, 1983, colección Historia Documental, Archivo EPA-ITM. Las presentaciones eran pregrabadas en el Teatro Colón y comentadas por Gloria Triana. Generalmente las intervenciones de la EPA alternaban con las del IPC de Cali y la Escuela de Danzas Folklóricas de Barranquilla.

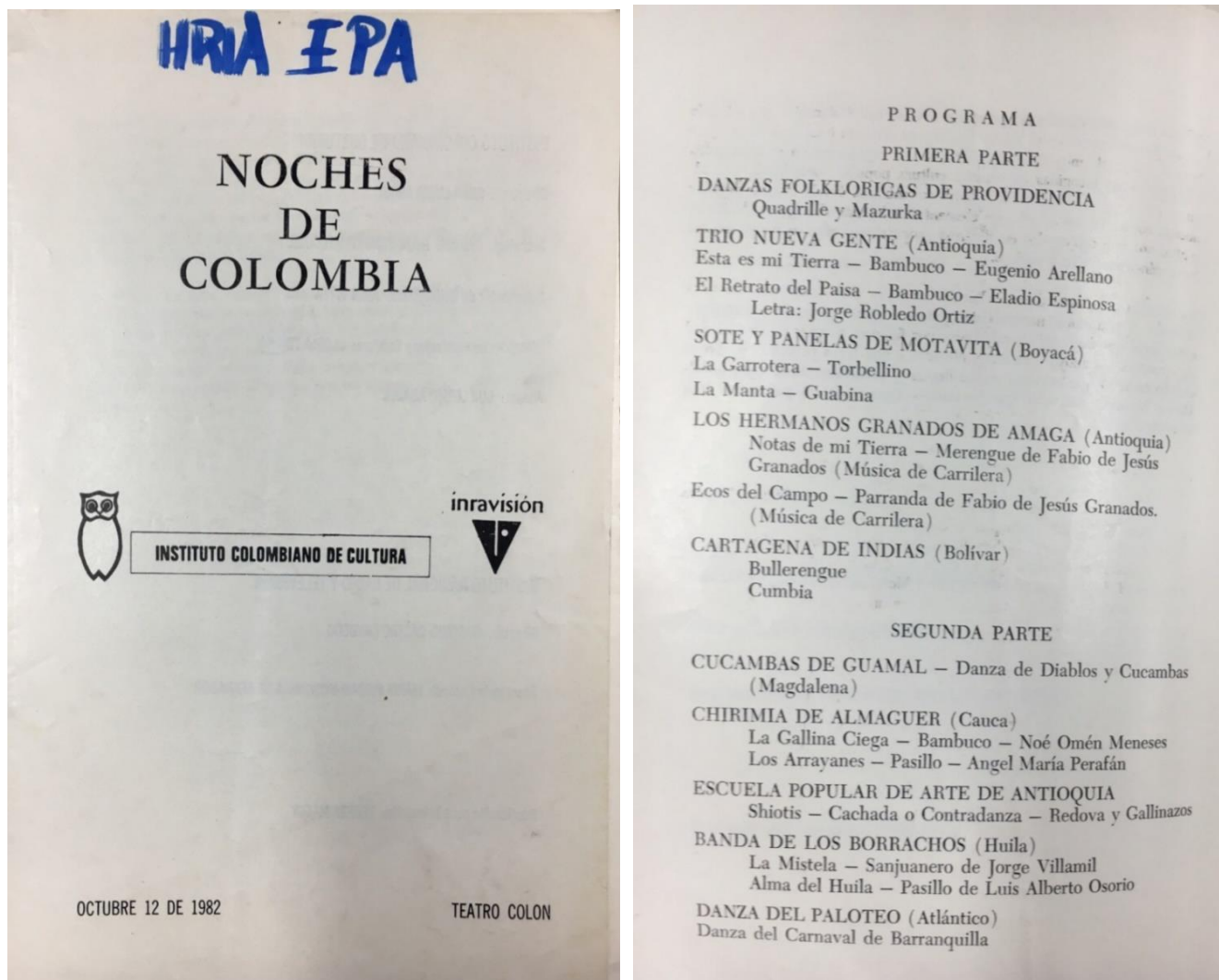


Figura 20. Programa de mano del programa de televisión “Noches de Colombia”, edición del 12 de octubre de 1982. Archivo EPA-ITM. Foto de Lizeth Acosta Orjuela.

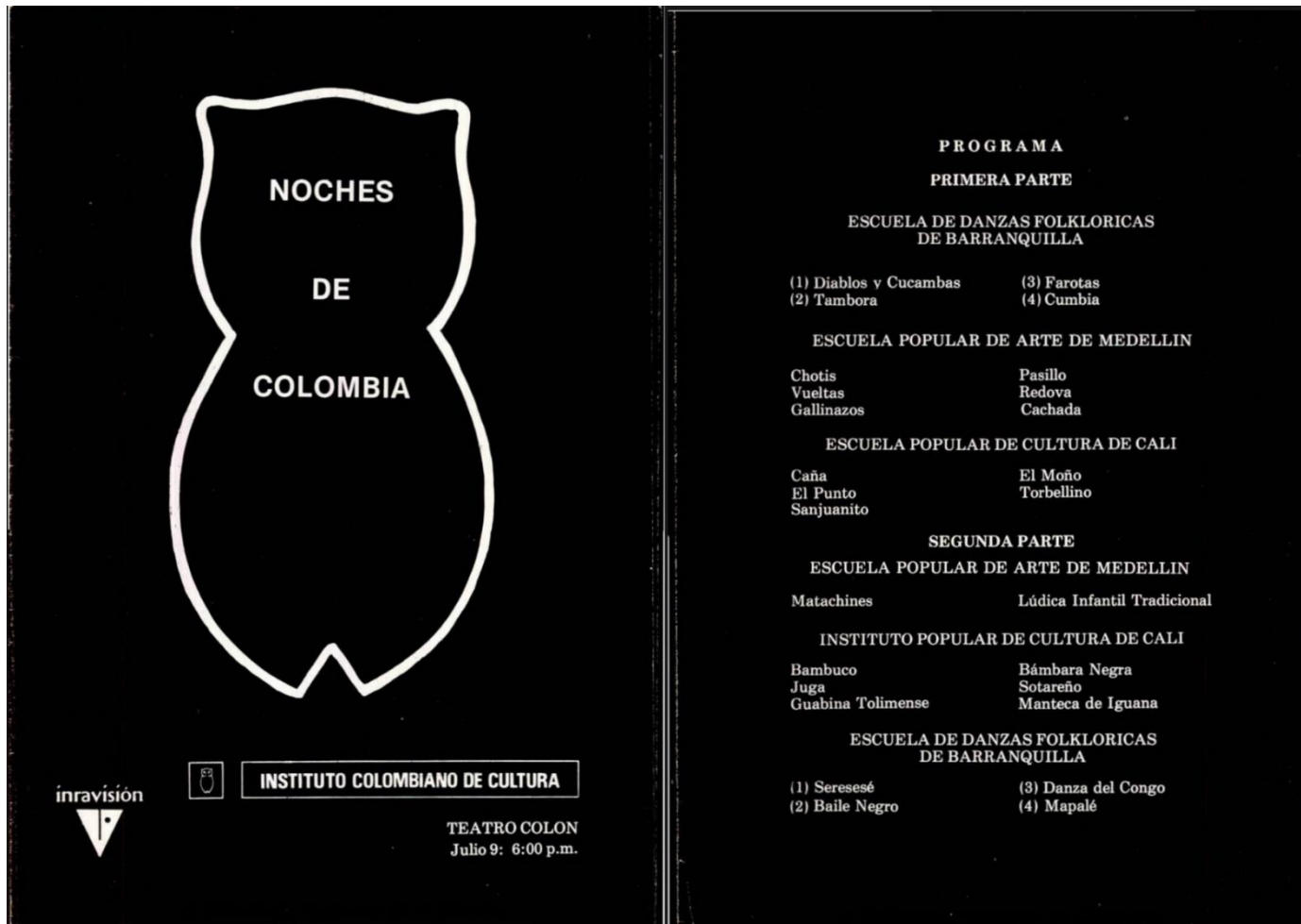


Figura 21. Programa de mano del show televisivo “Noches de Colombia”, edición del 9 de julio de 1983. Fuente: BN. Digitalización.

La participación de Canchimalos y la EPA en programas a nivel nacional, aunada a la experiencia de años de trabajo a nivel local, puso en el mapa su labor, que fue tomada en cuenta para ser representación de Colombia en eventos internacionales. El decreto 2025 de 1985, emitido por el Ministerio de Relaciones Exteriores, confirmó la presencia del grupo de proyección de adultos en el Festival Confolens, en París, Francia. Previo al viaje, hubo una presentación en el Teatro al Aire Libre de Bogotá, con alternancia entre las intervenciones de grupo musical y del grupo de danzas.

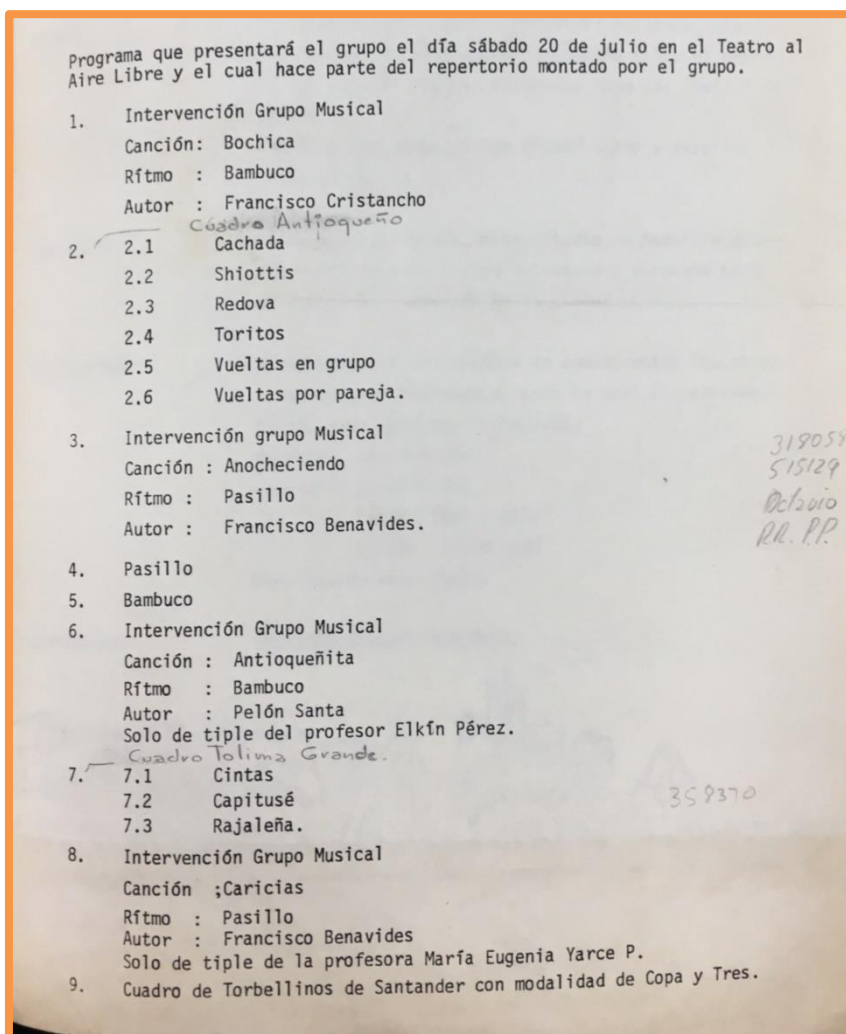


Figura 22. Repertorio escogido para interpretar en Bogotá, previo al viaje a Francia. Archivo EPA-ITM. Foto de Lizeth Acosta Orjuela.



Finalmente, de esta actividad artística en Francia no participó ni Canchimalos, ni el grupo de proyección de danza. Fue conformado un nuevo grupo institucional, que la rectoría consideró pertinente dado que estaba conformado exclusivamente por miembros de la EPA, a diferencia de Canchimalos, que contaba con algunos integrantes externos. El malestar que esto originó se unió a la inconformidad ya presente con la administración Monsalve y fue allí cuando los dos grupos se retiraron de la escuela, para conformar la agrupación Coreo-musical Canchimalos.

Otra experiencia de posible trabajo internacional que al parecer no se ejecutó, fue la participación del grupo de proyección de danzas con acompañamiento de Canchimalos en las Jornadas Culturales de Colombia, durante el gobierno de Belisario Betancur. “Una manifestación auténtica del espíritu americanista” era la premisa de este evento, que llevaría diversos grupos de varias disciplinas artísticas a un viaje de trabajo por Brasil, Argentina, Chile, Bolivia, Ecuador y Perú. En anotación azul, Jesús Mejía dejó una pista, que alternaba con el malestar en la rectoría Monsalve:



Figura 23. “Esta jornada cultural no se logró verificar por impedimentos administrativos internos”. Anotación del profesor Jesús Mejía Ossa sobre el panfleto que anunciaba las Jornadas Culturales de Colombia, en 1985. Archivo EPA-ITM. Fotografía: Lizeth Acosta Orjuela.

El grupo, guiado por María Eugenia Yarce, en 1988, presentó un plan de trabajo con siete piezas musicales que comprendían bambucos, cañas, pasillos, un currulao y una cumbia. Proponía un plan de trabajo que exigía algunos instrumentos, un estudio previo en las actividades de las cuales iban a participar. Un reflejo de la precariedad en las condiciones de trabajo estaba latente y se equiparó al malestar que estuvo presente durante la segunda mitad de la década de los ochenta.

Los Canchimalos estuvieron vinculados con la escuela hasta 1985 cuando, ante la crisis ocasionada por el informe de la Comisión de la UdeA y la decisión del rector Monsalve de no reconocer la labor de la agrupación dentro de la institución, el grupo tomó la determinación de no acompañar más los eventos EPA e independizar su camino, convirtiéndose entonces en “Coreomusical Canchimalos”<sup>238</sup>.

Desde 1997, Canchimalos es una corporación que propende, hasta el día de hoy, por el trabajo artístico y humano de alta calidad, con la comunidad de los barrios de estrato medio y bajo de Medellín. En cuarenta años de trabajo han producido tres discos, “Juega Colombia” en 1987, “Puro Juego”, en 1996 y “Sonoridades de la Montañana, músicas de Antioquia”, en 2015. Óscar Vahos publicó dos libros “Juguemos” y “Juguemos Dos”, con un acompañamiento de casetes que ejemplificaron los fragmentos musicales dispuestos en ambos libros. También, una colección de ensayos sobre danza, compilados como “Danza Ensayos”<sup>239</sup>.

---

<sup>238</sup> Para más información sobre la trayectoria del grupo, consultar: <https://canchimalos.co/perfilmovj/>

<sup>239</sup> Óscar Vahos Jiménez, *Juguemos: cultura para la paz* (Medellín: Litoarte, 1991), 285 p. Óscar Vahos Jiménez, *Juguemos dos* (Medellín: Realgráficas, 2000), 258 p. Óscar Vahos Jiménez, *Danza: ensayos* (Medellín: Producciones Infinito, 1997), 266 p. Vahos también realizó un artículo para la Revista de folklore “Bailes antiguos de Antioquia, Didaxis resumida”, en 2001 y en la revista *A Contratiempo*, donde se publicó su artículo “La Danza Prohibida” en 1989, un año después de haber sido publicado en Medellín por la *Revista folclórica de ASTROCOL*, en Medellín.

Para los miembros de la corporación Canchimalos, la intensa actividad de Óscar Vahos como artista, investigador y pedagogo es inspiración y base para la consolidación del proyecto educativo de la agrupación. Miriam Páez, actual miembro y líder del proyecto, expresa:

“Óscar deja un legado muy importante frente a lo que es el juego pre artístico, sobre la potencia, el valor que tiene desde lo pedagógico, de toda la deconstrucción que él hizo del juego y el análisis más allá del juego mismo, y aun así seguir valorando como juego, pero también desde lo estético. Con eso, ya con el equipo de docentes empezamos “cómo le ponemos nombres y formas a eso” para poder también contarlo... Todo eso fue lo que fuimos organizando en la propuesta pedagógica que también fue validarla con los compañeros que estuvieron en los inicios de la misma Escuela Artística Integral...”<sup>240</sup> .

La Escuela de Formación Integral de la corporación Canchimalos es la denominación que tomó la LIT dentro del proyecto formativo, con el fin de promover la cultura popular, el arte y la lúdica como experiencias de vida, para cualquier edad. Dentro de los procesos de formación, la integración de la danza, la música, las artes plásticas y el teatro es fundamental, siguiendo la metodología de trabajo que Vahos desplegó en Canchimalos y en la EPA y de la cual, la misma escuela fue precursora. Actualmente, la corporación ofrece también talleres de formación a formadores y seminarios en torno a la lúdica tradicional como patrimonio cultural, la integración de la comunidad en los barrios alrededor del juego y el disfrute de jugar en todas las edades, como constructor de identidad social. La corporación trabaja mayoritariamente gracias a las matrículas (de bajo costo) de sus talleres y seminarios, asesorías brindadas a diferentes establecimientos, por convenios

---

[http://www.musigrafia.org/acontratiempo/files/ediciones/revista-5/pdf/Rev5\\_15\\_Publicaciones%20y%20grabaciones.pdf](http://www.musigrafia.org/acontratiempo/files/ediciones/revista-5/pdf/Rev5_15_Publicaciones%20y%20grabaciones.pdf)

<sup>240</sup> Miriam Páez Villota, entrevista por la autora, Medellín, marzo 7, 2019. Miriam Páez Villota es licenciada en danza de la Universidad de Antioquia. Oriunda del departamento de Nariño, llegó a hacer parte de la corporación Canchimalos en 2007, como bailarina del colectivo de danza. Actualmente, es coordinadora de la corporación.

temporales con la Alcaldía de Medellín y por proyectos, gracias a estímulos recibidos por medio de concurso a nivel municipal<sup>241</sup>.

Podríamos decir que Canchimalos es una parte importante de la herencia que llega a nosotros de la Escuela Popular de Arte en la actualidad. Su enfoque de trabajo comunitario, con la cultura popular y la integración de las artes en un escenario, el espíritu de trabajo y la investigación, son aspectos que resguardan y acrecientan, desde la propuesta de la lúdica infantil tradicional, las intenciones y los logros de la EPA. La cercanía, más allá del proyecto artístico y pedagógico, habla de la camaradería y la acción mancomunada de los artistas de la EPA, que tuvo un momento culmen en la velación del profesor Jesús Mejía Ossa en la sede de Canchimalos, en el año 2017. En palabras de Miriam Páez:

Hay una cosa que ahorita que mencionabas en cuanto a esa herencia. A mí me llama mucho la atención cuando “Chucho” Mejía murió. Como que de alguna manera yo sentía o entendía esa conexión de Canchimalos con la EPA, pero nunca la vi tan vívida hasta ese día. Para empezar, donde va a ser la velación, en Canchimalos... Que era como si fuera una sede de la EPA. Yo sentía eso...”<sup>242</sup>.

### 3.5.2.3 Quiramaní

Quiramaní se describió, durante el Encuentro Nacional de Folcloristas, como “una agrupación juvenil musical, que surge como producto de la necesidad de un pueblo de expresar su realidad, empleando para ello la riqueza de creatividad artística y desafiando a la vez la incorporación de patrones culturales, como artículos de consumo comercial y lucrativo para la minoría dominante”. En este corto manifiesto, la agrupación seguía con firmeza la tendencia en contra del aprovechamiento abusivo de las expresiones tradicionales, tanto en medios de comunicación

---

<sup>241</sup> “¿Qué es la EAI?,” página oficial de Canchimalos, acceso el 1 de marzo, 2022, <https://canchimalos.co/escuela-artistica-integral/>.

<sup>242</sup> Miriam Páez Villota, entrevista por la autora, Medellín, marzo 7, 2019.

masivos como por otros artistas que no reconocían a las comunidades de las cuales extraían sus prácticas.

Fue 1977 el año de inicio de sus actividades, a cargo de “diez miembros, estudiantes de diversas áreas, profesores y obreros”. En la ponencia, el grupo evidenció que, por inexperiencia, no llevaron a cabo procedimientos metodológicos rigurosos. Sin embargo, realizaron un relato introductorio de su diario de campo y dan razón de las situaciones a las que asistieron para dar cuenta del uso que dan los cunas a la música. Resalta la contextualización de aquellos eventos, además de la presentación de dibujos, registros y melodías transcritas de instrumentos utilizados, como una estrategia incipiente de sistematización de datos y muestra de resultados.

Hacia 1981, los integrantes de Quiramaní incluían a Jaime Buelvas, estudiante de la EPA, y a los profesores Adolfo León Zapata, María Eugenia Yarce y Jesús Mejía Ossa. Sergio Iván Carmona (en su momento, estudiante de antropología de la Universidad de Antioquia) era también parte del grupo, siendo constante en la formación a la par de Buelvas, con el transcurrir de los años.

Entre los montajes (la proyección) que realizó Quiramaní, podemos resaltar la creación de la “Sinfonía de la muerte”, que tiene origen en su investigación con los cunas y que retrata la concepción de esta comunidad sobre la vida y la muerte. La agrupación realizó también intervenciones en algunas Semanas Culturales de la EPA, y talleres de apreciación musical dirigidos a la comunidad en general, enfocados en las manifestaciones culturales que ellos habían investigado y en la música andina latinoamericana<sup>243</sup> y la grabación de un LP.

---

<sup>243</sup> “Prográmesese hoy,” *El Colombiano*, 15 de septiembre de 1986. *El Mundo*, 02 de septiembre de 1987.

### 3.5.2.4 Grupo de proyección infantil

La primaria artística y sus semilleros se posicionaron como experiencias de aprendizaje y apropiación de las manifestaciones artísticas tradicionales desde temprana edad. Un proyecto emprendido desde los años setenta, encontró una actividad en escenarios en la década de los ochenta y se mantuvo a la par del coro infantil y los ensambles de cuerdas pulsadas hasta el cierre de la escuela en los 2000.

Para finales de la década de los setenta, liderado por el profesor Carlos Enrique Tapias Londoño, el grupo viajó a Bogotá para participar en diferentes “stands”, en el “Encuentro de las dos Colombias”, iniciativa apoyada por la presidencia de Alfonso López Michelsen. Los niños y niñas de la agrupación bailaron para el presidente el 17 de diciembre de 1976, en las inmediaciones del Parque El Salitre. La delegación se alojó en el Centro Agropecuario del SENA -hoy, Centro de Biotecnología Agropecuaria- en el municipio de Mosquera, Cundinamarca<sup>244</sup>. En 1979, el grupo haría su debut televisivo en un espacio de Colcultura, siendo en este caso el primer grupo EPA que se presentaba por la pantalla chica.<sup>245</sup>

La década de los años ochenta fue quizá la más prolífera para el grupo de proyección de la primaria artística, que participó de eventos a nivel nacional donde la LIT fue insumo pedagógico para sus montajes. Para esta época, Carlos Tapias estuvo acompañado por la profesora María Eugenia Yarce, cada uno llevando el proceso dancístico y musical, respectivamente. En septiembre de 1980,

---

<sup>244</sup> Comunicación de Carlos Enrique Tapias Londoño, coordinador de semilleros anexos de la EPA, dirigida a María Ester Arango Mejía, Secretaría de Educación, Cultura y Recreación Municipal, fechada el 14 de enero de 1976, *AHM*, fondo Alcaldía, sección Educación, caja 21, legajo 3, folio 204.

<sup>245</sup> Antes de que Colcultura desarrollara “Noches de Colombia”, en 1980, hubo un espacio en la Primera Cadena (actual Canal 1), donde el Instituto transmitió un programa semanal los sábados, entre 7:30 y 8:30 pm. Es posible que este evento, documentado en el periódico *El Colombiano* el 14 de septiembre de 1980, y donde participara la primaria artística EPA, fuese transmitido en ese espacio. Un panfleto publicitario de esta emisión reposa en la colección de recursos digitales de la Biblioteca Nacional de Colombia.

En él, se anuncia la primera emisión del programa -posiblemente- para el sábado 4 de agosto. [https://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es\\_ES/search/asset/148690](https://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es_ES/search/asset/148690).

participaron en el Primer Encuentro de Rondas Infantiles en Armero (con auspicio de Colcultura y organizado por la Casa de la Cultura de Armero). Previo al viaje a Armero, los niños y niñas del grupo tuvieron también presentaciones locales, y una de ellas fue en el Museo El Castillo en Medellín, donde “28 alumnos” interpretaron los bambucos “A quién engañas abuelo” de Arnulfo Briceño, “Pacandé” de Jorge Villamil, “El Chambú” y un tema descrito como anónimo “La ventiadora... del folclor antioqueño, del municipio de Ituango”<sup>246</sup>.



Figura 24. Fotografía del grupo de proyección infantil de la EPA. En: "Música y teatro para tiempos de navidad," *El Colombiano*, 5 de diciembre, 1987.

Los montajes centrales, dirigidos por Luz Angélica Romero, fueron *Lúdica Infantil Tradicional* y *Canciones Infantiles Colombianas*, y *Hojas de Leyenda*. “*Lúdica Infantil*” contaba con el siguiente repertorio, de la tradición popular y de los compositores Ligia Castro Torrijos de Zapata (Chocó) y Tiburcio Romero (Lorica,

---

<sup>246</sup> “Daisy Córdoba con su guitarra clásica, en el Castillo,” *El Colombiano*, 6 de septiembre, 1980.

Córdoba)<sup>247</sup>. El montaje Hojas de Leyenda contó con un trabajo interdisciplinar concebido por Romero, además de ser compositora y escritora de los textos. El argumento de la obra presentó a niños y niñas del barrio San Javier de la Loma, que, a través de diversos mitos y leyendas del país, advierten un mundo cambiante, que contrasta con aquellos aspectos “dominantes” en una sociedad donde la música pop ha permeado la cotidianidad. El fascículo de presentación del grupo aporta la siguiente reflexión de Romero: “No podemos negarle a nuestra historia cultural su evolución y su transformación como proceso dialéctico: las expresiones de los niños del hoy serán las leyendas de los hombres del mañana”. A propósito de esta experiencia, Romero expresa:

Fuimos a muchos lugares; era muy llamativo ir a un preescolar donde los niños [hacían eso]. Como proyección, el grupo infantil se fue a universidades, a congresos, a preescolares, a parques, estuvimos en Bogotá, en Armenia. Varios años fuimos a juegos y rondas infantiles, participamos a nombre de la EPA... En esos encuentros hacíamos seminarios, talleres. Se hicieron muchos talleres para los docentes aquí en Medellín... Se les enseñaba a los docentes las rondas, los cantos, o sea que además de ser un grupo de extensión fue un grupo que hizo una labor pedagógica con los maestros...<sup>248</sup>

Luego de las numerosas intervenciones del grupo infantil en diversos espacios, especialmente en los ochenta, la escuela consiguió la organización de la Asociación de Padres que estuvo a cargo -especialmente- del acompañamiento de las agrupaciones infantiles y de la ejecución de actividades para el financiamiento de las salidas<sup>249</sup>.

---

<sup>247</sup> Notas al programa, “Grupo Proyección Infantil,” Escuela Popular de Arte. Directora: Luz Angélica Romero Meza, coordinadora: Marcela Jaramillo, 1987. Colección Historia Documental EPA, Archivo EPA-ITM. 7-16.

<sup>248</sup> Luz Angélica Romero, entrevista por la autora, Medellín, 6 de marzo, 2019.

<sup>249</sup> Asociación de padres de familia Primaria Artística, “Boletín informativo agosto-septiembre 1990,” Colección Historia Documental EPA, Archivo EPA-ITM.



Fecha	Evento	Organizador	Ciudad	Dirección artística
1976	Encuentro de las dos Colombias	Colcultura	Bogotá	Carlos Tapias
1979	Televisión Nacional	Colcultura – Teatro Colón	Bogotá	
14/09/1980	Encuentro de Rondas Infantiles	Colcultura – Casa de la Cultura de Armero	Armero	María Eugenia Yarce (Música)  Antonio Tapias (danzas)
06/09/1980	Concierto para niños en el Museo El Castillo (primer sábado de cada mes)	Museo El Castillo	Medellín	María Eugenia Yarce (Música)  Antonio Tapias (Danzas)
21/11/1983	Jornadas Culturales	Cámara de Comercio de Medellín	Medellín	María Eugenia Yarce

<b>02/12/1983</b>	Bazarte		Plaza Suramericana -Medellín	María Eugenia Yarce
<b>05/12/1983</b>	Vacaciones creativas	Instituto de Integración Cultural y EPA	Barrio Belencito Corazón - Medellín	María Eugenia Yarce
<b>18/12/1983</b>	Grabación programa de televisión		Jardín Botánico de Medellín - Medellín	María Eugenia Yarce
<b>13/09/1986</b>	Intervención en la Facultad de Arquitectura	Universidad Nacional	Medellín	Marcela Jaramillo
<b>27/09/1986</b>	Programación Infantil en la Universidad de Medellín	Extensión Cultural de la Universidad de Medellín	Medellín	Marcela Jaramillo
<b>05/12/1987</b>	Festival de Música y Teatro en tiempos de navidad – Intervención	Teatro Pablo Tobón Uribe	Medellín	Luz Angélica Romero (Dirección general y musical)

	EPA: Hojas de Leyenda			Henry Díaz (Dirección de teatro)
<b>22 y 23/10/1988</b>	Presentación Hojas de Leyenda y Lúdica Infantil Tradicional	Entidad Cultural Los Danzantes. Media Torta. Iglesia de la Candelaria. Colegio Abraham Lincoln.	Bogotá – Tabio, Cundinamarca	Luz Angélica Romero (dirección general)  Marcela Jaramillo (coordinadora)
<b>1991</b>	Obras “Vuelo de Luna Llena” y La Fábula de Hortensia	Teatro La Fanfarria – Otros escenarios de Bogotá	Medellín - Bogotá	Ana Eva Hincapié

**Tabla 10.** Algunas intervenciones del grupo de proyección de la primaria artística de la EPA (1976-1991). Elaboración de la autora.

### 3.5.3 Estudiantina y coro mixto EPA: estandarización y consolidación

Mientras el proyecto de proyección adultos quedaba atado exclusivamente a la actividad académica, se generó una especial actividad de dos agrupaciones que habían sido relevantes desde un primer momento en la EPA y que tomaron un nuevo aire, de la mano de nuevos directores. Es el caso de la Estudiantina, que tomó por nombre Estudio Escuela y desde su aparición, fueron impulsadas más agrupaciones de cámara en formatos que incluían las cuerdas pulsadas. Por otro

lado, el coro mixto de adultos, que incrementó su labor y repertorio, explorando montajes de compositores de la Colonia y obras de gran envergadura. Este coro, al igual que la estudiantina, estuvo siempre conformado por estudiantes, profesores y algunos egresados que deseaban colaborar.

### 3.5.3.1 De la Estudiantina a “Estudio Escuela”



Figura 25. Estudiantina de la EPA c. 1968. Prospecto 1971. Digitalización: Héctor Rendón.

La estudiantina de la Escuela Popular de Arte fue una de las agrupaciones insignia de la misma, tanto por su calidad artística como por ser privilegiada dentro de un proceso académico, donde los instrumentos de cuerda pulsada de la región andina del país tuvieron relevancia desde el comienzo de la formación artística de obreros e interesados en el aprendizaje musical. Su origen data del año 1968 y para 1969, ya habían ganado reconocimiento a nivel local, por la obtención de un primer puesto en el Primer Concurso de Estudiantinas que realizó Extensión Cultural

Municipal. Entre sus integrantes estaban profesores y estudiantes de la institución, como Miguel Ángel Cuenca y Ramiro Álvarez<sup>250</sup>.

Esta fue la primera de las varias conformaciones que tendría la estudiantina y que, en la década siguiente, sería bastante solicitada en eventos públicos y privados, además de eventos con la comunidad. Hubo acompañamiento por parte de la estudiantina a acontecimientos institucionales en la Semana Cultural del IPC, a la Policía Nacional, en establecimientos educativos como el colegio María Auxiliadora y el Instituto Politécnico Colombiano “Jaime Isaza Cadavid”, en fábricas y organizaciones no gubernamentales, como en el aniversario número diez de la fundación de los Centros de Formación Familiar en la ciudad<sup>251</sup>. Durante los años ochenta, los propósitos de la estudiantina se mantuvieron, de tal forma que intervino en la Semana Cultural de diversos años, en los cierres de semestre, en el Seminario “Conozcamos nuestra música colombiana”, dictado por Luis Uribe Bueno y en actividades como “Bazarte”, en la Plaza de Banderas en Medellín.

Como agrupación institucional, es posible que el periodo más prolífero sea la década de los noventa cuando, al continuar la tradición de los encuentros de estudiantinas, se impulsó desde la EPA la realización del Concierto Encuentro de Cuerdas Tradicionales Colombianas. Su creación, en 1995, fomentó la aparición de nuevas estudiantinas e impulsó los trabajos de aquellas que venían funcionando, especialmente agrupaciones infantiles y juveniles a cargo de egresados de la EPA y los mismos grupos de niños y niñas que participaban de los semilleros y talleres creativos en la escuela<sup>252</sup>.

Las agrupaciones que participaron activamente del encuentro, pertenecientes a la EPA fueron: Estudio Escuela, grupos infantiles y juveniles de los talleres creativos,

---

<sup>250</sup> Rendón, “De liras a cuerdas,” 247.

<sup>251</sup> Comunicaciones varias, *AHM*, fondo Alcaldía, sección educación, caja 21, legajo 1, folios 91, 92, 93, 126, 221 y 225.

<sup>252</sup> Héctor Rendón Marín, Gustavo López Gil, Alejandro Tobón Restrepo, Fernando Mora Ángel y María Teresa Cortés Pulgarín, *Cuerdas Vivas. Utopías de bandolas, tiples y guitarras en Antioquia* (Medellín: Universidad de Antioquia, 2014), 13-15.

Escuela infantil y juvenil de cuerdas, Kaoba, Otro trío, entre otros<sup>253</sup>. Estudio Escuela fue el proceso que se mantuvo más tiempo (1994 a 2001) y aquél que logró plasmar su labor con la grabación de “Espíritu colombiano”, un trabajo discográfico con 15 piezas musicales entre pasillos y bambucos, y algunas originales, compuestas por profesores como Héctor Rendón, Gustavo López y Elkin Pérez, y también obras de estudiantes y egresados. La conformación de la agrupación, al momento de la grabación del disco, contaba con tres bandolas, dos tiples, una guitarra y un bajo. Estudio Escuela ganó el primer puesto en la modalidad conjunto instrumental del Festival del Pasillo en Aguadas, Caldas, en 1997 y participó de las regionales para su clasificación al Festival Mono Núñez<sup>254</sup>.

La labor de los profesores y estudiantes para lograr la continuidad de estos grupos y su participación en diversos espacios fue indispensable, dando continuación a la labor de sus maestros. Desde Miguel Ángel Cuenca, Jesús Zapata Builes, María Eugenia Yarce, Elkin Pérez Álvarez, Héctor Duque Tobón, Félix Jaramillo Pineda y Hernán Castrillón Montoya, hasta la generación que comprendía a Héctor Rendón, John Jairo Espinosa y Angela María Isaza Escobar, hubo un trabajo de colaboración y con especial profesionalismo, para sacar a flote las iniciativas que hoy día perduran, a pesar del cierre de la escuela. Puntualmente, el Concierto Encuentro está -desde 2003- a cargo de la UdeA y muchos de los egresados dirigen grupos similares a aquellos en los que participaron siendo alumnos de la EPA. Un reconocimiento especial hace Rendón a la cooperación entre profesores, alumnos y padres de familia, incluso cuando el encuentro no contaba con un presupuesto oficial:

Eso del encuentro de cuerdas porque estuvo ligado a esa incursión mía en el programa de cuerdas desde los **talleres creativos**. Había recursos y aunque la escuela de cuerdas se hizo proyecto, figuraba como tal, fue un sueño que en instancias administrativas no tuvo el asidero reglamentario para decir "existió como tal" ... existió en proyectos, existió en papel,

---

<sup>253</sup> Id, 45. Estas agrupaciones y una lista más detallada de otras en Cuerdas Vivas.

<sup>254</sup> Estudio Escuela. *Espíritu colombiano*. Héctor Rendón Marín, Gustavo López Gil, dirección general, 1998, disco compacto y librito.

pero existió en la formación, en los cursos, en los docentes, en los padres de familia, en los muchachos que creyeron en esa propuesta y que duró varios años, y se fue infiltrando en el programa de música<sup>255</sup>.

El trabajo artístico de las estudiantinas y ensambles de cuerdas pulsadas terminó a la par del cierre de la escuela, pero dejó un legado artístico y académico que llega a nuestros días, gracias a la labor de sus egresados y profesores en instituciones como la Universidad de Antioquia, la Fundación Universitaria Débora Arango, Universidad San Buenaventura -entre otras-, además de la única grabación oficial que se produciría en la escuela.



Figura 26. Portada y contraportada del trabajo discográfico de la estudiantina Estudio Escuela, “Espíritu colombiano”. Archivo personal de la autora. Disco cortesía de Héctor Rendón.

### 3.5.3.2 Coro mixto

El coro de adultos, como agrupación institucional, existió desde 1970. Apoyaba eventos de la escuela, atendía invitaciones externas y trabajaba como una

<sup>255</sup> Héctor Rendón Marín. Entrevista por la autora. Universidad de Antioquia, Medellín, junio 6, 2018.

asignatura dentro del currículo. Su primer director fue el profesor Efrén Díaz Rincón y quienes lo sucedieron, fueron Alfonso Escobar Beltrán y Fernando Gil Araque<sup>256</sup>.

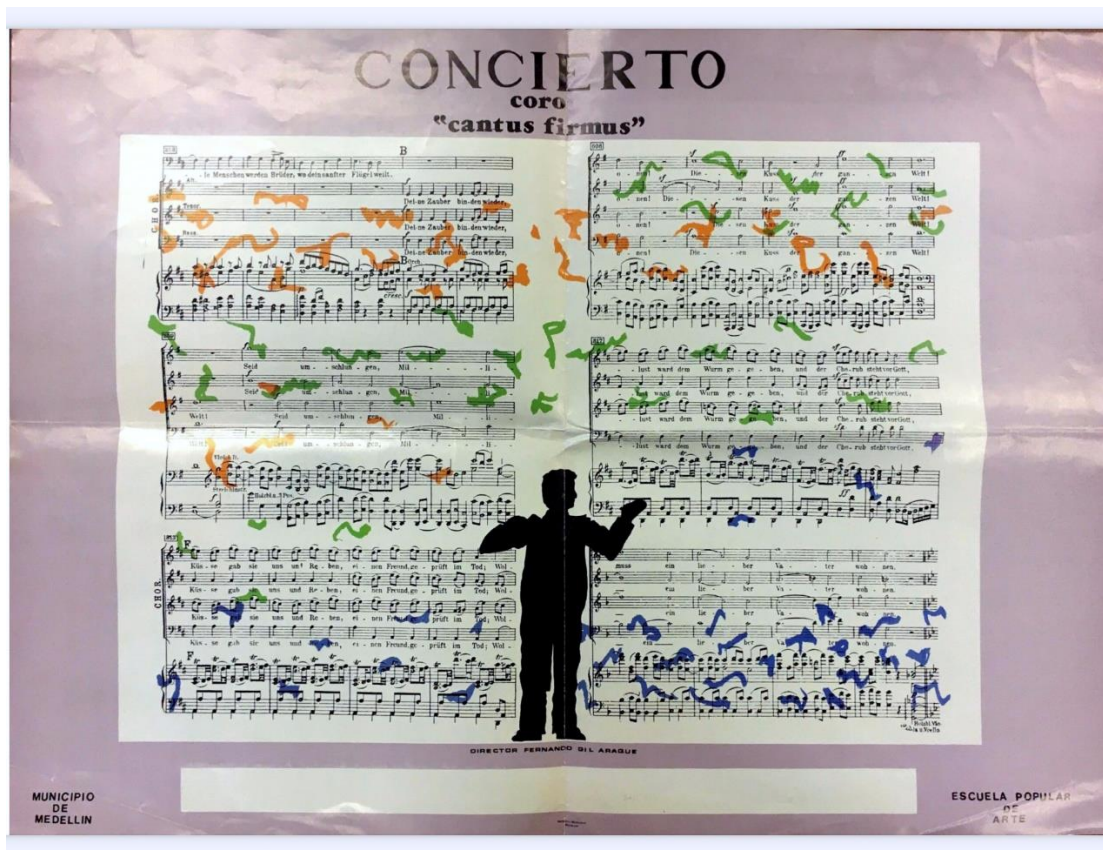


Figura 27. Afiche promocional de concierto de Cantus Firmus. Fuente: EAFIT. Cortesía de Fernando Gil Araque.

<sup>256</sup> Desafortunadamente, no hay un acervo documental que guardara la actividad continua del coro. Bajo afirmación de Gil Araque, no había coro antes de su llegada a la EPA, en 1986. Por tanto, él fue el encargado de retomar la actividad artística que parecía no tener mayor movimiento desde 1984, donde el único registro de los recitales realizados por el coro es un reporte de las presentaciones realizadas en 1984, entre ellas las clausuras del primer y segundo semestre, semana cultural, participación en la conferencia “Conozcamos nuestra música colombiana” de Luis Uribe Bueno y Bazarte. En: Departamento de proyección, “Presentaciones durante el año 1984,” colección Historia Documental EPA, Archivo EPA-ITM, 4 páginas.



Durante el periodo de este último director, el coro tuvo una agenda concurrida de recitales y además contó con un nombre distintivo: Cantus Firmus. Creado en 1988, el coro participó en varios eventos, algunos de los más importantes y recordados como la celebración de los 20 años de la escuela en 1989, el II Festival de coros de Música Religiosa en el Teatro Metropolitano de Medellín, llevado a cabo el 22 de marzo de 1991 y en el montaje de *Catulli Carmina* de Carl Orff, en 2001. Su exdirector, Fernando Gil Araque, recuerda su labor de ampliar las posibilidades de repertorio, integrando en un concierto la música tradicional popular colombiana con obras del Renacimiento, Barroco y de compositores de música académica del país<sup>257</sup>.

Título	Compositor	Fecha de presentación	de Escenario relacionado
Gloria en Re Mayor	Antonio Vivaldi	12-07-1989	Teatro Pablo Tobón Uribe
Los Funerales de la Reina María	Henry Purcell	20-06-1990	Auditorio Cámara de Comercio de Medellín
Magnificat en VIII Tono	Sebastián Aguilera de Heredia	22-03-1991	Teatro Metropolitano de Medellín
Hanacpacha Coussicuinin	Juan Pérez Bocanegra	22-03-1991	Teatro Metropolitano de Medellín
Memento Mei Deus	Fernando de Franco	22-03-1991	Teatro Metropolitano de Medellín
Catulli Carmina	Carl Orff	21 y 22 – 06- 2001	Pequeño Teatro

**Tabla 11.** Registro de algunos de los conciertos que brindó Cantus Firmus, bajo la dirección de Fernando Gil Araque. Fuente: Archivo EPA-ITM. Elaboración de la autora

<sup>257</sup> Antonio Vivaldi, “Concierto en re mayor para guitarra y orquesta, Gloria en re mayor,” cartel del concierto 20 años Escuela Popular de Arte. Roberto Fernández (guitarra), coro Cantus Firmus, Fernando Gil Araque (director del coro). Medellín: Teatro Pablo Tobón Uribe, julio 19, 1989. Digitalización Biblioteca Nacional, [https://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es\\_ES/search/asset/150842](https://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es_ES/search/asset/150842). Sebastián Aguilera de Heredia, “Magnificat en VIII tono,” notas al programa del II Festival de coros de música religiosa. Coro Cantus Firmus, Fernando Gil Araque (director). Medellín: Teatro Metropolitano de Medellín, 22 de marzo, 1991. Carl Orff, “Catulli Carmina,” notas al programa del concierto del Solsticio de Verano, coro Cantus Firmus, Fernando Gil Araque (director). Medellín: Pequeño Teatro, junio 21 y 22, 2001.

En cuanto al trabajo de proyección del coro, Gil Araque comentó que hubo composiciones del profesor Gustavo López sobre ritmos tradicionales, además del eventual montaje de obras adaptadas por los estudiantes que eran asignaciones de las clases de armonía y contrapunto<sup>258</sup>. Sin duda, el coro “Cantus Firmus” mantuvo una agenda consistente y diversa, que permitió a los estudiantes y profesores un acercamiento a repertorio coral de gran envergadura, además de promover el montaje de obras coloniales y de la tradición popular colombiana.



Figura 28. Coro Cantus Firmus en El Colombiano, mayo 1990. 3B

---

<sup>258</sup> Fernando Gil Araque, entrevista por la autora. Universidad EAFIT, Medellín, marzo 4, 2019.



Figura 29. Publicidad y programas de mano del coro de la EPA “Cantus Firmus”. De izquierda a derecha: afiche promocional del concierto ofrecido por la EPA, en celebración a sus veinte años de funcionamiento. Programa de mano del II Festival de coros de música religiosa y programa de mano de la presentación de “Catulli Carmina”, de Carl Orff, evento de la Escuela Popular de Arte en el Pequeño Teatro de Medellín.

Las agrupaciones artísticas de la Escuela Popular de Arte, y aquellas con vínculo a la misma (como Canchimalos y Quiramani), tuvieron un recorrido importante en el ámbito nacional, que les mereció reconocimiento y continuidad fuera de las aulas. Además, fueron fiel muestra del enfoque mixto del trabajo en la institución, que valoraba la coexistencia de agrupaciones enteramente dedicadas a la expresión tradicional y la proyección, a la par de ensambles que estaban inmersos en la música académica. Los grupos de proyección dentro de la escuela estuvieron especialmente activos durante la década de los ochenta, pero la salida de Canchimalos supuso un retroceso en la propuesta que venían trabajando a la par con las danzas. No obstante, emergieron otras posibilidades, como los conjuntos de cuerdas pulsadas, el grupo de la primaria artística y el coro, que plantearon trabajos de alto rigor y compromiso.

## 4. Investigación y enseñanza musical en la EPA: sistematización de experiencias en el programa curricular de música

El proyecto pedagógico de la Escuela Popular de Arte mantuvo como ejes principales – y a través de sus años de funcionamiento- la enseñanza de música tradicional popular y de música académica del canon europeo. Las metodologías de trabajo favorecieron, desde lo pedagógico, la exploración e inclusión de componentes del proceso investigativo dentro del programa académico – salidas de campo, recolección e interacción directa con los portadores, aprendizaje *in situ*, sistematización- en el primer caso y, en el segundo, la aplicación de los métodos convencionales<sup>259</sup>.

En cuanto a la enseñanza de música tradicional popular, la influencia de la investigación trascendió el acto académico, para implantarse en el aula de clase en

---

<sup>259</sup> Para tener una idea de estos métodos, podemos echar un vistazo al panorama de educación musical en Latinoamérica. Con métodos como Dalcroze, Willems, Martenot, Orff, Suzuki y Kodaly, se incorporaron herramientas diversas para propender por el desarrollo de las habilidades musicales de los aprendices. Estos acercamientos tuvieron alto impacto, según Hemsy de Gainza, en la formación de los niños y niñas en la escuela, pero, en la educación superior, “los conservatorios y las universidades permanecían al margen de los cambios”. En: Violeta Hemsy de Gainza, “La educación musical en el siglo XX,” *Revista Musical Chilena* 201 (Enero-Junio 2004), <http://www.violetadegainza.com.ar/2004/06/la-educacion-musical-en-el-siglo-xx/>. No obstante, podemos acotar una influencia importante de este movimiento en la creación y formulación de programas de licenciatura musical, así como la adaptación de los métodos en las asignaturas de entrenamiento auditivo de los próximos egresados de las carreras de música. En Colombia, La Sección de Pedagogía Musical fue aprobada por el Consejo Académico de la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá, bajo el Acuerdo 6 de 1963. Sufrió cambios en su plan de estudios por medio de la resolución 45 de 1972, que ahora incluía dos niveles de “Folclore”. También, la Universidad Pedagógica Nacional instauraría dos programas en 1974: Experto en Pedagogía Musical y Licenciatura en Ciencias de la Educación con Estudios en Pedagogía Musical. <http://bellasartes.upn.edu.co/historia/> [http://www.legal.unal.edu.co/rlunal/home/doc.jsp?d\\_i=61465](http://www.legal.unal.edu.co/rlunal/home/doc.jsp?d_i=61465) [http://www.legal.unal.edu.co/rlunal/home/doc.jsp?d\\_i=77931](http://www.legal.unal.edu.co/rlunal/home/doc.jsp?d_i=77931) .

un proceso integral que comprendía la escucha, el análisis y la creación. Si el estudiante había tenido la oportunidad de estar en las salidas organizadas, la vivencia le otorgaba un aprendizaje “de primera mano”, que constituía un momento único para evidenciar el contexto, relacionarse con la comunidad y los maestros que se especializaban en alguna práctica de interés (danza y música, especialmente) y mantener lazos, que a posteriori creaban redes importantes para propiciar intercambios y nuevas oportunidades de formación.

Esta colaboración que se establecía entre el grupo visitante de la EPA y los anfitriones y los intercambios en campo (compartir expresiones artísticas y enseñarlas, de lado y lado) y en la EPA (tener a los portadores como invitados en talleres y conferencias, especialmente durante las semanas culturales), denota lo que Svanibor Pettan denomina “un conocimiento que emerge de un diálogo horizontal e intercultural”<sup>260</sup> que permitió la participación de ambas partes. Esta relación es intrínseca a la investigación acción participativa propuesta por Fals Borda, que influenció a la escuela desde los años ochenta y que entra en conexión con la etnomusicología aplicada, que profesa una investigación sin “barreras entre el informante y el investigador”<sup>261</sup>.

A continuación, revisaremos tres momentos de los programas de estudio en música de la EPA. El primero, comprendido entre 1970 y 1977, donde se establecieron las bases de algunas de las asignaturas representativas a lo largo de la formación en música tradicional popular, y con la motivación de defender y divulgar el folclor colombiano. Un segundo momento viene, entre 1978 y 1991, con una marcada influencia de la concepción de investigación del INIDEF y la creación de las primeras

---

<sup>260</sup> Klisala Harrison, Elizabeth Mackinlay y Svanibor Pettan. «Introduction». En *Applied Ethnomusicology: Historical and Contemporary Approaches*, 14. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholar Publishing, 2010.

<sup>261</sup> Ibid.

asignaturas ligadas, bien fuera a las salidas de campo o al periodo de sistematización y análisis de los datos recogidos.

Por último, entre 1992 y 2002, llegó la acomodación de sus objetivos sociales, artísticos y pedagógicos a las políticas neoliberales que, si bien no mermaron el trabajo sobre la tradición y presentaron la posibilidad de engrosar el programa, con miras a la entrada a la educación superior, terminaron por profundizar la problemática de formalización de la escuela. Durante esta última etapa, se consolidaron los contenidos de las asignaturas y el plan de estudios fue fortalecido con asignaturas provenientes de las ciencias humanas y otras, como “Administración Cultural”, que preparaban al egresado para asumir su rol como gestor.

Como generalidad, cabe expresar que en las tres épocas se privilegiaron dos perfiles de egreso: artistas pedagogos y músicos instrumentistas que, con su labor docente y artística, pudieran mitigar el impacto de la globalización y lograr la preservación y recreación de las expresiones tradicionales. La intención de cada apartado será evidenciar la relación investigación y enseñanza en cada etapa<sup>262</sup>.

---

<sup>262</sup> Información de asignaturas referentes a teoría, solfeo, entrenamiento auditivo, entre otras que estuvieron basadas en bibliografía propia de la práctica común, serán mencionadas para mostrar el contraste, en algunos puntos. No serán objeto de descripción o análisis, ya que no es la intención de este apartado. Una lista de estas asignaturas estará expuesta en una tabla, para conocimiento de la denominación de estas y comparación entre los cambios surgidos en los programas disponibles en folletos, prospectos, informes y acuerdos.

## 4.1 Primera etapa (1970-1977): influencia de las tendencias pedagógicas musicales para la creación del pensum

La misión de la EPA se concretó en tres proyectos académicos: Programa para adultos, Primaria artística y la Extensión, que en principio funcionó con convenios y luego se diversificó en actividades abiertas a todo público y con un costo específico.

Las primeras clases ofrecidas dentro de la Escuela priorizaron la formación instrumental en guitarra, tiple y bandola y la práctica en conjunto, por medio de la Estudiantina, dirigida por el profesor Ramiro Álvarez<sup>263</sup>. Otros contenidos del plan de estudio a cuatro años coincidieron con aquellos provenientes de la academia, como el solfeo, la historia de la música y complementos como la práctica coral, técnica vocal, técnicas de investigación folclórica. Uno de los aportes más interesantes dentro del currículo fue el de las “materias correlacionadas con danzas”, donde estudiantes de ambas disciplinas accedían a la práctica de conjunto en “percusión colombiana” y se desglosaban contenidos de aprestamiento rítmico, en ambos casos, desde el análisis de “elementos de integración entre la música y la danza colombianas”<sup>264</sup>.

Varios de los profesores contaban con un recorrido académico previo. Sin embargo, era común encontrar profesores cuya experiencia musical era producto de su paso por diversas agrupaciones y su ejercicio docente estuvo mediado por su colaboración en institutos y la enseñanza dentro de los mismos grupos artísticos que integraban. Para este momento, el requisito de formación de los profesores no

---

<sup>263</sup> La enseñanza de cuerdas pulsadas no era común en los currículos de instituciones de educación formal. Incluso, la cátedra de guitarra clásica en la Universidad de Antioquia no fue abierta sino hasta el año 1965, con el guitarrista Rufino Duque Naranjo a la cabeza. En: Sergio Arroyave Jiménez, “La guitarra clásica en Medellín; historia y desarrollo a partir del Conservatorio de Música de Antioquia,” *Artes La Revista* 16, no. 23 (2017): 8.

<sup>264</sup> Escuela Popular de Arte, Prospecto, 1971, archivo personal de Héctor Rendón Marín.



demandaba un título oficial y en la EPA, la experticia y el dominio de la ejecución instrumental eran bien valorados. Esto es un ejemplo de aprendizaje por transmisión y la validación del conocimiento “popular”, insumo importante dentro de la misión educativa de la EPA y que tendría mayor desarrollo con la creación de espacios de intercambio con expertos músicos invitados<sup>265</sup>.

Los contenidos revisados en las asignaturas tradicionales de entrenamiento auditivo y gramática musical comprendieron una ordenada lista de fundamentos teóricos, como la explicación desde la física de la producción del sonido y sus cualidades, la introducción a la duración del sonido como una propiedad del mismo y su escritura en la notación musical. Incluidos en el material de trabajo del profesor y de estudio para el alumno estaban las secciones de entonación, ritmo, grafía musical (fichas de tecnología), lectura entonada y apreciación musical. Cada una representa la semilla de diversas asignaturas, que fueron reformadas durante los años hasta llegar a su versión final, en el programa de música presentado en 1998.

Miguel Ángel Cuenca desarrolló una compilación de ejercicios -titulada “Iniciación Musical”- de los métodos para el estudio de la entonación de Ward y Vega se utilizaron a la par del método para la lectura rítmica propuesto por Paul Hindemith en “Adiestramiento elemental para músicos”<sup>266</sup>. Los gestos de Ward y la vocalización de la sílaba “nu” eran leídos con las duraciones proporcionadas en los diagramas de pulso-duración, que luego se asociaban a las figuras rítmicas, bajo el proceso propuesto por Hindemith. Las frases perfectas de Vega eran utilizadas para

---

<sup>265</sup> Como vimos anteriormente, los requisitos para ser profesor, entre la década de los ochenta y noventa, incluían la certificación de conocimientos bajo alguna modalidad de educación superior. La defensa de los conocimientos de docentes sin título de pregrado o posgrado tuvo argumento en el tiempo acumulado que llevaban en la Escuela, suficiente para equiparar los tiempos solicitados de experiencia para los cargos.

<sup>266</sup> Los métodos mencionados Paul Hindemith, *Adiestramiento elemental para músicos* (Buenos Aires: Ricordi Americana, 1946), 233 p. Justine Ward, *Método Ward: pedagogía musical escolar. Primer año* (Paris: Desclée y cía, 1964), 282 p. Carlos Vega, *Lectura y notación de la música. Nuevo método abreviado de teoría y solfeo*, (Buenos Aires: Editorial El Ateneo, 1965). Ettore Pozzoli, *Solfeo Hablado y Cantado Vol. 1 y Vol. 2* (Buenos Aires: Ricordi Americana, 1958). Henry Lemoine, *Solfeo de solfeos* (Buenos Aires: Ricordi Americana, 1958), 77 p.

la representación de las notas entonadas y finalmente, la práctica fue concretada con ejercicios de Pozzoli y Lemoine. La guía para la apreciación musical provenía de la propuesta de Aaron Copland y de Jorge D'Urbano<sup>267</sup>. Las dinámicas de clase fueron, en su esencia, grupales, incluso en aquellas de práctica de instrumento.

El programa de música se fue adaptando a la llegada de una visión mucho más crítica, de análisis y, por tanto, se planearon metodologías de trabajo que respondieran a la dinámica participativa, aquella misma que se gestaba en los espacios musicales y artísticos de la tradición oral. Esta forma de transmisión y apropiación del conocimiento contrastaba con la metodología convencional, que estaba enfocada en el aprestamiento musical a partir de conceptos propios del canon musical europeo, del cual también se abordó su historia como "Historia de la música universal"<sup>268</sup>.

<b>MUSICA FOLCLORICA</b>	
<b>PLAN DE ESTUDIO A 4 AÑOS</b>	
Materias	Intensidad Semanal
TECNICA INSTRUMENTAL	3 Horas
GRAMATICA MUSICAL	3 "
TECNICA VOCAL	2 "
METODOLOGIA DE LA MUSICA	2 "
ENSAYO DE CONJUNTOS	3 "
<hr style="width: 50%; margin: auto;"/>	
TOTAL 13 HORAS	
<b>COPROGRAMATICAS:</b>	
1º AÑO	HISTORIA DE LA MUSICA UNIVERSAL
2º "	HISTORIA DE LA MUSICA EN COLOMBIA
3º "	DIDACTICA DEL FOLCLOR
4º "	TECNICAS DE LA INVESTIGACION FOLCLORICA
<b>MATERIAS CORRELACIONADAS CON DANZAS</b>	
1º AÑO	GIMNASIA RITMICA PARA DANZA
2º "	CO REOGRAFIAS COLOMBIANAS. (Pasos)
3º "	PERCUSION COLOMBIANA
4º "	ELEMENTOS DE INTEGRACION ENTRE LA MUSICA Y LA DANZA COLOMBIANAS.
<b>PROFESORES:</b>	
MIGUEL A. CUENCA Q.	Jefe del Departamento de Folclor, director general de los Conjuntos, Profesor de Metodología.
RAMIRO ALVAREZ	Profesor de la Estudiantina, Solfeo Rítmico y Técnica Instrumental (Guitarra).
EFREN DIAZ	Profesor del Coro Mixto y Solfeo Melódico.
ARGEMIRO GARCIA	Profesor de Técnica Instrumental (Tiple y Bandola)
GERMAN VELEZ	Profesor de Técnica Vocal (Individual de grupo).

Figura 30. Programa de estudios ofertado en la Escuela Popular de Arte, para 1971. Fuente: Prospecto EPA 1971, archivo personal de Héctor Rendón. Fotografía de la autora.

<sup>267</sup> Aaron Copland, *Cómo escuchar música* (México D.F: Fondo de Cultura Económica, 1955), 219 p. Jorge D'Urbano, *Cómo escuchar un concierto* (Buenos Aires: Editorial Atlántida, 1954), 277 p.

<sup>268</sup> Escuela Popular de Arte, Prospecto, 1971, archivo personal de Héctor Rendón Marín.

La idea primigenia de trasladar al aula de clase el material recopilado en campo estuvo presente en el pensum bajo la idea de “sistematización y dosificación de los materiales recopilados con destino a la tecnificación de la enseñanza del folclor”<sup>269</sup>, a partir de la utilización y adaptación de las metodologías en boga en el continente y la publicación de material didáctico.

La ejecución instrumental creció paulatinamente en los primeros años, siempre incluyendo tiple, bandola y guitarra, además de nociones de percusión y técnica vocal aplicada a la práctica coral. En los conjuntos, la estudiantina estuvo como asignatura, a la par del coro mixto y pequeños talleres de ensamble instrumental de cuerdas pulsadas (dúos y tríos, al parecer) con cantante incluido. Este programa inicial estuvo altamente influenciado por los currículos que quizá atendieron los profesores en escuelas normales, donde encontrábamos los siguientes “aspectos específicos de formación”<sup>270</sup>.

<b>Escuelas normales</b>	<b>Escuela Popular de Arte</b>
<b>Clase de canto</b>	Técnica vocal
<b>Lectura y escritura musical</b>	Gramática musical
<b>Práctica coral</b>	Coro Mixto
<b>Formación metodológica musical especial</b>	Metodología de la música
<b>Historia de la música colombiana</b>	Historia de la música en Colombia
<b>Práctica instrumental</b>	Técnica instrumental – Ensayo de conjuntos

<sup>269</sup> Pensum de la Escuela Popular de Arte, sección de música y danzas folclóricas, c. 1972, *Archivo Histórico de Medellín*, caja 21 legajo 1, folios 109 a 118.

<sup>270</sup> Londoño, María Eugenia, y Jorge Betancur. *Estudio de la realidad musical en Colombia. Segunda Parte. La enseñanza de la música en las escuelas normales*. Bogotá: Colcultura, 1982, 98.

<b>Historia de la música, Europa y Occidente</b>	Historia de la música universal
<b>Folklore latinoamericano</b>	Didáctica del folclor – Técnicas de la investigación folclórica

**Tabla 12.** Comparación entre el pénsum de las escuelas normales, especialidad en música, y las asignaturas ofrecidas en la EPA, hacia 1971. Fuente: Escuelas normales y prospecto. Elaboración de la autora.

Por otro lado, ya se vislumbraba el interés por el trabajo etnomusicológico que se adelantaba en el INIDEF, evidente en la solicitud de bibliografía de interés para quien fuera uno de los participantes del primer Departamento de Investigaciones Folklóricas de la EPA en 1966, Manuel Hernández: “2° - ¿Se puede pedir “anuales de Folklore de doña Isabel a Caracas? Primero solicitar cotización. ¿Cuántos?”<sup>271</sup>. También encontramos intención de contacto con la misma Isabel Aretz.

En conclusión, durante este periodo la formación con enfoque investigativo compartía espacio con el énfasis en folclor, instrumentos autóctonos, metodología de enseñanza y conjuntos típicos. Aun así, y como enunciaría Cuenca en su libro compilatorio, el propósito era “propiciar el desarrollo de un programa consciente y racional dentro de la formación integral del músico que la época demanda”<sup>272</sup>. En este caso, hubo un énfasis en la relevancia del desarrollo de la escucha y reproducción por medio del entrenamiento auditivo y el solfeo.

A lo largo de estos años, no hubo evidencia de la relación directa entre las salidas de campo y las clases. Es posible que el cese de actividades de CIPROFOLC, más el paso de dirección de investigación al consejo académico hayan frenado, de

<sup>271</sup> Departamento de Investigaciones Folklóricas, “Memorándum para reunión del miércoles 23 de noviembre de 1966,” colección Historia Documental EPA, Archivo EPA-ITM. Es posible advertir la intención de establecer vínculos con diversas personas clave en el ámbito de la investigación y la enseñanza musical del país -en los años sesenta- como Octavio Marulanda, Amina Melendro de Pulecio, Adriano Tribín Piedrahita, Luis Carlos Espinosa, además de crear contacto con instituciones nombradas como “conservatorios” en Bucaramanga, Tunja, Manizales.

<sup>272</sup> Miguel Ángel Cuenca Quintero (compilador), *Iniciación musical* (Medellín: Escuela Popular de Arte, c. 1970), 2.

momento, su vinculación. El aspecto para resaltar en tanto a la indagación pedagógica en música tradicional popular (zona Andina, en especial) es la exploración de técnicas de enseñanza para la bandola, el tiple y la guitarra<sup>273</sup>. En cuanto al contexto, las asignaturas de folclor, impartidas por Jesús Mejía, eran un complemento para la comprensión de las expresiones musicales del país. Este fue, sin duda, un periodo de forjar las bases y dejar listo el nicho, donde la rectoría Cadavid encontraría opciones de unión entre la docencia y la investigación.

## **4.2 Segunda etapa (1978-1991): desarrollo de la visión pedagógica en torno a la etnomusicología**

Este periodo se caracterizó por ser el puente entre la mirada folclorista y el paso a una investigación participativa que estaría involucrada en el currículo de la EPA. La creación y refuerzo de asignaturas orientadas a la apreciación musical de la música nacional y al reconocimiento de los instrumentos representativos de cada región, estuvieron acompañados de las salidas de campo con mayor asiduidad y la llegada de María Eugenia Londoño a la dirección del departamento de música EPA, en 1978. Cabe resaltar que Londoño estudió, durante 1973, en el INIDEF y con ella, llegaría a la Escuela la influencia definitiva de esta institución en el plan de estudios y proceso investigativo.

El trabajo de Londoño, aunado al de profesores y la rectoría de Cadavid, permitieron a la escuela continuar en el fortalecimiento de su proyecto más importante: el desarrollo integral en el músico, investigador y docente. Este periodo estuvo marcado por un sentido manifiesto, que justificaba la labor en cuatro flancos: social, pedagógico, estético y proyectivo. Para finales de este periodo, se dio la cristalización de muchos de los cursos que se venían adelantando, en tanto a su

---

<sup>273</sup> Algunas fotografías de Cuenca, manteniendo la bandola en buena postura y bajo el rótulo "Didáctica de la bandola" reposan en el ITM. En: Escuela Popular de Arte, "Didáctica de la bandola," Archivo EPA-ITM, c. 1970.

aparición formal en los planes de estudio. Clases como Rítmica (para música) y la Organología, serían estandarte para la investigación participativa y su tránsito al aula, bajo la tutoría de profesores como Gustavo López Gil, Ludys Agudelo y Luis Fernando Ospina<sup>274</sup>.

La ponencia en el Seminario Nacional de Etnomusicología (1979) resaltó al plan de estudio de la Escuela como un proyecto que “se refiere al conocimiento, investigación, práctica, desarrollo y divulgación del haber cultural y artístico creado por nuestro pueblo mestizo en siglos de maduración y sincretismo dinámico”<sup>275</sup>.

A partir de este mismo año, se ofrecieron nuevas asignaturas con el fin de “agrupar dichos contenidos en forma sistemática”, refiriéndose a la investigación que transitaba de los viajes de campo al aula. La intención era abarcar aspectos de análisis formal en “Audición musical”, de ejecución y creación en “Taller musical” y la concreción de estos aspectos en “Organología” y cada asignatura ocupaba un espacio en semestres diferentes<sup>276</sup>.

Asignatura	Objetivo	Región estudiada	Semestres
<b>Audición musical</b>	Propiciar un espacio de audición musical crítica, donde el estudiante sea capaz de reconocer diversos géneros de la música	Andina, Llanera,	I

<sup>274</sup> Gustavo Adolfo López Gil (1958-) es músico y agrónomo, oriundo del municipio de Carolina, Antioquia. Proveniente de una familia campesina, llegó a la ciudad de Medellín a cursar el bachillerato. Estudió Agronomía en la Universidad Nacional, sede Medellín y Música en la EPA y, como el mismo expresó: “Traté de combinar las dos cosas, como un agrónomo que le gusta la música, pero me decidí por el músico que le gusta la agronomía”. Perteneció a la agrupación Canchimalos, por más de una década (entre los años 80 y 90), como arreglista, compositor y músico. Estudió Licenciatura en Música en la Universidad Adventista y trabajó como profesor de la EPA desde 1979 hasta el 2002. Fue el encargado de las cátedras de Organología y Etnomúsica.

<sup>275</sup> Jesús Mejía Ossa, Mario Gómez Vignes, María Eugenia Londoño y Elkin Pérez Álvarez. “Educación en el Arte Popular, con base a una experiencia educativa en la cultura popular de tradición oral.” (conferencia presentada en el Seminario Nacional de Etnomusicología, noviembre de 1979), 1.

<sup>276</sup> Departamento de Investigaciones de la Escuela Popular de Arte, “Proyección pedagógica y artística de la cultura popular tradicional,” Encuentro Nacional de Folcloristas (ponencia, Biblioteca Pública Piloto, Medellín, Colombia, septiembre 1981), 20 y 21.

	tradicional popular del país y sus características formales más importantes.	Atlántica, Pacífica	
<b>Taller musical</b>	Fomentar la ejecución y elaboración de nuevas propuestas musicales sobre géneros andinos colombianos, luego de un debido análisis.	Andina	II y III
<b>Organología</b>	Reconocer y ejecutar instrumentos de diferentes regiones, profundizando en procesos de construcción y descripción de los mismos.	Todas	IV y V

**Tabla 13.** Objetivos de Audición musical, taller musical y organología, asignaturas añadidas al plan de estudio de música, 1979. Fuente: Ponencia ENF 1981. Elaboración de Lizeth Acosta Orjuela

Con estos contenidos, estas asignaturas pretendían dar mayores herramientas para la comprensión de los fenómenos sociales, el análisis musical, ejecución de instrumentos tradicionales a nivel básico, con miras a la creación. Las clases de Folclore acentuaban el primer componente, basándose en el reconocimiento de la música de las regiones de Colombia, su contexto social, económico, político y artístico. Fuera de las nuevas propuestas, el programa de música intensificó el número de semestres en los cuales se veía Tiple – de dos a cuatro- y Bandola – de dos a seis-.

### **4.3 Tercera etapa (1992-2002): consolidación de la experiencia pedagógica en el plan de estudios**

A lo largo de este apartado, tendremos en cuenta el proceso de clase de las asignaturas Rítmica, Organología y Etnomúsica, en tanto fueron el estandarte donde se realizó el mayor intercambio entre la fase de investigación y la enseñanza. Si bien este periodo final aportó la concreción del plan de estudios con miras a que la EPA pudiera ser una institución de educación superior, con un factor diferencial en su malla curricular, el impacto de las políticas neoliberales en el plano educativo obligaría a la escuela a diversificar sus planes y, en últimas, su oferta, entrando en la mercantilización de sus servicios por falta de financiación y voluntad política.

### 4.3.1 Audición musical colombiana, Rítmica, Etnomúsica y Organología: ciclo de nuevas asignaturas

El decreto 73 de 1992 presentó la inclusión de las asignaturas Audición musical colombiana, Rítmica y Etnomúsica dentro del plan de estudios de música, además de retomar tres niveles de Organología, propuestos en el pensum de 1979. La primera, era la reestructuración de las materias Audición musical dirigida y Apreciación musical colombiana I y II, que por sí mismas habían reemplazado a las asignaturas de Folclor que dictaba el profesor Jesús Mejía. Rítmica, por su parte, fue una antigua clase de la cátedra de danza, incluso conocida desde 1971 como “materia correlacionada” entre ambas disciplinas. Sin embargo, aparece como una novedad en el papel y, además, como una asignatura base en el programa de los músicos. Contaba con dos niveles, durante los diez semestres que se cursaban. La segunda, era paralela de los tres niveles de Organología, y en tres cursos, presentaba un panorama de las regiones e incluía una salida de campo<sup>277</sup>.

El interés en estas clases consiste en su metodología de trabajo, que fue propiciada por algunos de los miembros más antiguos de la EPA y reforzada con el paso del tiempo. En el caso de Rítmica, el profesor Leonel Cobaleda sería el abanderado que propuso una asignatura para danzas que, desde el movimiento, permitiera el aprendizaje de conceptos musicales básicos para los bailarines. De esta manera, según la profesora Ludys Agudelo, la danza tenía un sentido completo, dado el entendimiento de conceptos desde pulso hasta la frase musical<sup>278</sup>. Esta propuesta integró el juego -lúdica de Oscar Vahos- como parte de las posibilidades de vivencia corporal de, por ejemplo, el acento y la subdivisión.

Un mayor desarrollo para el área de música vendría con la profesora María Eugenia Yarce quien propuso, gracias a su experiencia previa como estudiante de la EPA,

---

<sup>277</sup> Según información de Gustavo López Gil, las salidas se hacían a tres regiones: un evento en la región Andina, uno a los Llanos y el otro, a alguna de las costas colombianas.

<sup>278</sup> Ludys Agudelo, entrevista por la autora. Medellín, 6 de marzo, 2019.



la inclusión de la transcripción y análisis musical con miras al aprendizaje, comparación y creación de nuevas obras musicales, estrategia que la misma profesora también usaría en Organología. El exalumno y también profesor, Vicente Sepúlveda, recuerda:

La rítmica la veíamos muy aplicada a la música colombiana. Entonces, la profesora nos ponía a transcribir cumbias, bambucos, joropos, solamente rítmicos y ya entonces empezábamos a analizar un poco la forma. Pues, cuál era la diferencia de un bambuco a un golpe atravesado de los Llanos, un poquito apoyados en esos textos de Samuel Bedoya. Porros chocoanos, normalmente hacíamos como de cada cosa una transcripción... Por ejemplo, tu transcribías un porro chocoano y yo otro, entonces el análisis era mucho más concienzudo... Pues, con una sola transcripción uno puede hacer unas ciertas aproximaciones, pero ya con dos ... es distinto, porque entonces está tu mirada y la mía, ya uno puede llegar a ciertas conclusiones... Entonces, normalmente, la Rítmica sí la hacíamos así<sup>279</sup>.

Los textos de Samuel Bedoya, *Regiones y músicas campesinas colombianas. Propuestas para una investigación interregional integrada* y *Formas musicales de las regiones de Colombia: aproximación pedagógica a su dinámica sociocultural*, fueron clave en el desarrollo de la metodología de clase, ofreciendo a profesores y estudiantes una metodología para el abordaje de las relaciones entre expresiones musicales de treinta y cuatro regiones culturales de Colombia<sup>280</sup>. La interrelación que resultó de esta “regionalización dinámica”, permitió la realización de análisis y comparación entre diferentes géneros, que más allá de ser delimitados y estáticos, podrían compartir características estructurales, que estarían ligadas a las prácticas

---

<sup>279</sup> Entrevista con Vicente Sepúlveda, 31 de enero de 2018. Casa de la Cultura de Los Colores, Medellín. Sepúlveda hace referencia a los textos de Bedoya, compilados bajo el nombre de *Regiones y músicas campesinas colombianas. Propuestas para una investigación interregional integrada y formas musicales de las regiones de Colombia: aproximación pedagógica a su dinámica sociocultural*, en la página de la Escuela Nueva Cultura, donde se explica que el primer texto fue publicado en la revista *A Contratiempo*, en 1987 y el segundo, fue parte de la participación de Bedoya en la creación de los *Módulos de capacitación para instrumentistas y directores de bandas de vientos*, al cual Bedoya fue invitado por parte de Colcultura, en la configuración del Plan Nacional de Música, en 1990.

<https://escuelanuevacultura.com/Media/escuelanuevacultura/dayvo/documentacion/MUSICAS-REGIONALES-COLOMBIANAS-BEDOYA-et-al.pdf>.

<sup>280</sup> Estas regiones son similares de las regiones naturales que Pablo Vila propuso, en 1945, para la regionalización del territorio colombiano con base en las condiciones de su biodiversidad.

económicas y sociales de sus interlocutores. Este modelo de correlación fue además una de las herramientas pedagógicas que se utilizó para sistematizar las prácticas musicales de la tradición popular colombiana, con alta difusión en los ámbitos educativos afines a partir de su postulación, en 1987.

Otro referente de clase, a la par de Bedoya, sería Hindemith. Sepúlveda continúa:

¿Conoces un texto que se llama Adiestramiento elemental para músicos, de Hindemith? ...Él proponía unos ejercicios de coordinación, que se escriben a dos voces... pero que, con la profesora de rítmica, que era María Eugenia Yarce, hacíamos lo mismo, pero aplicado a la música colombiana... Transcribíamos toda la línea de la melodía y enseguida con lo de abajo [se refiere a registro grave] hacíamos el pulso o el acento, o la parte de la guitarra<sup>281</sup>.

Un primer acercamiento a la transcripción e interpretación, a partir de las grabaciones hechas en campo, comenzaba en esta experiencia de clase. Bajo la metodología de María Eugenia Yarce, parecía haber una posibilidad de comparación que, además, aportaba la opción de buscar similitudes entre sistemas y variaciones en la ejecución de un mismo género. Los audios estaban disponibles en el archivo de la EPA y contaban con rótulos que permitían su reconocimiento<sup>282</sup>. Con el paso de los años, la asignatura de Rítmica pasaría a ser parte del nivel preparatorio, ofrecido como alternativa para lograr el acceso al programa de diez semestres, contando con Hindemith y aportes inéditos de María Eugenia Yarce y Elkin Pérez<sup>283</sup>.

Organología y Etnomúsica compartieron objetivos específicos, que partieron de la escogencia del repertorio por parte del profesor y en algunos casos, del estudiante (ver cuadro 2). Luego, las sesiones de clase servían para realizar la respectiva

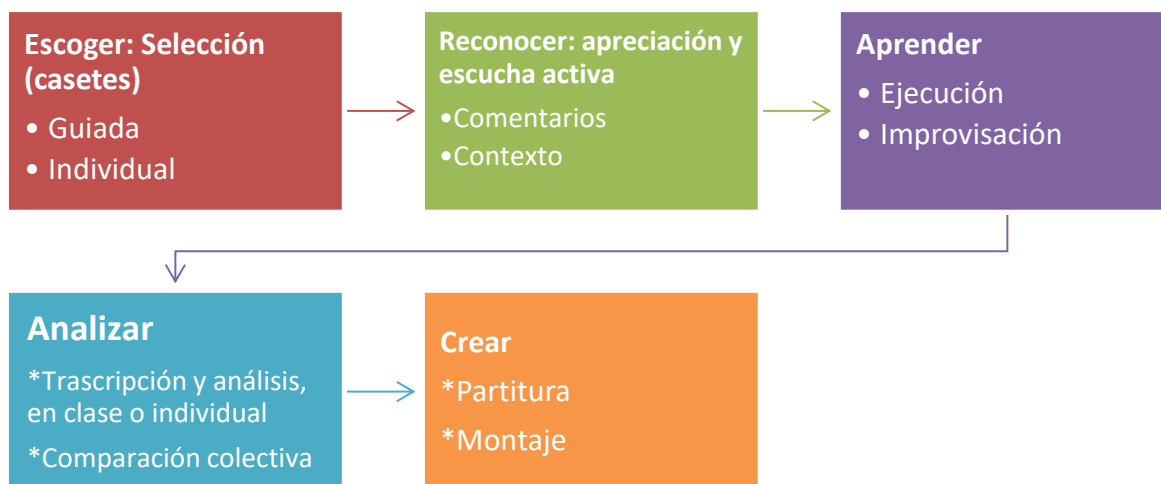
---

<sup>281</sup> Vicente Sepúlveda, entrevista por la autora. Medellín, 31 de enero de 2018.

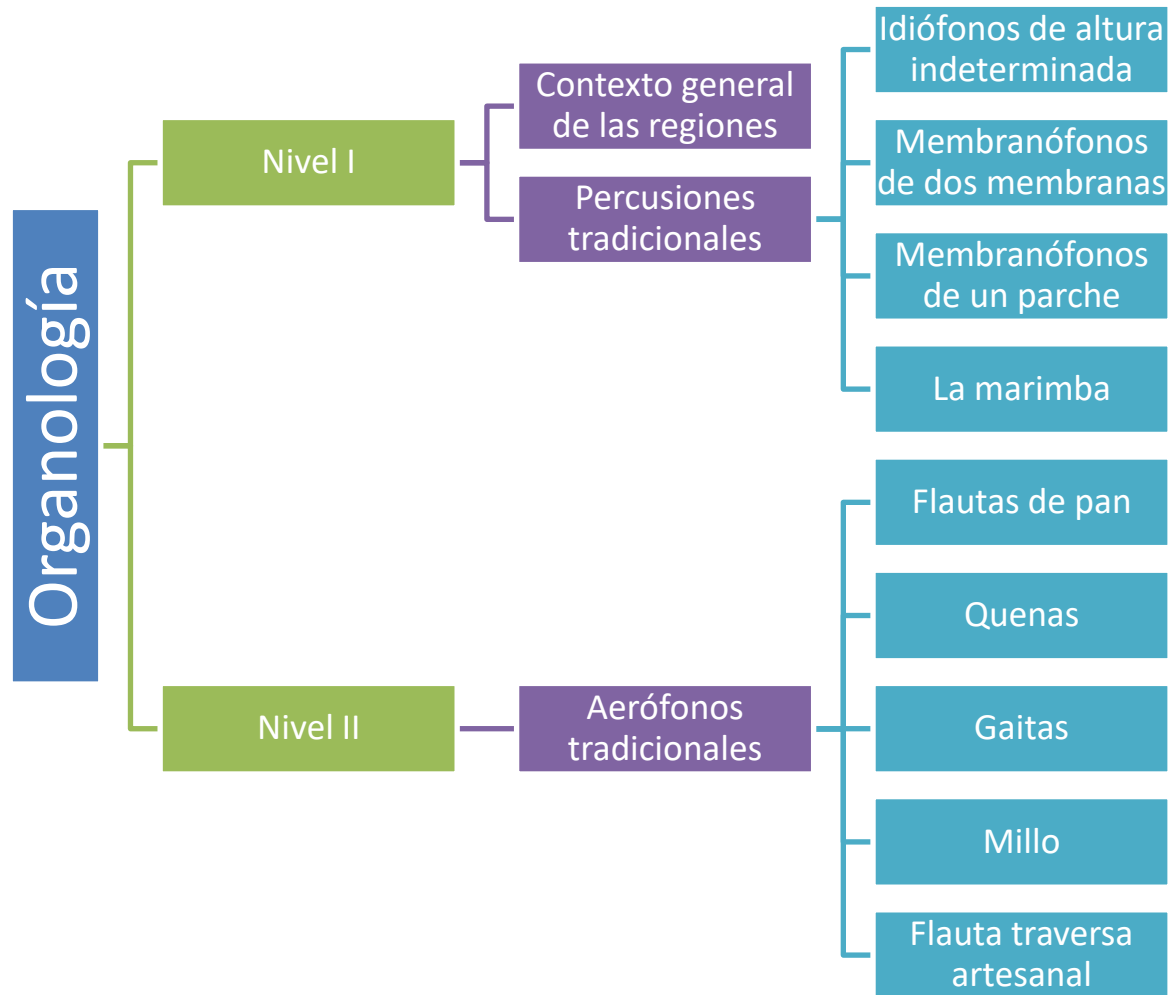
<sup>282</sup> El profesor López describió, en entrevista, un archivo con catalogación de cada pieza auditiva allí albergada. Sin embargo, de esta catalogación al parecer no quedó mucho y se perdió, de alguna manera, la relación que guardaban estos documentos -en su mayoría desaparecidos- con los casetes que sobrevivieron y que fueron objeto de digitalización por el ITM. Gustavo López Gil, entrevista.

<sup>283</sup> Escuela Popular de Arte, Propuesta académica y curricular, programa de música, mayo 1998, archivo EPA-ITM.

contextualización y reconocimiento de patrones rítmicos, armónicos y melódicos, con el fin de clasificarlos en algún género. Esta categorización respondía, por ritmos, a las regiones propuestas por Bedoya, de la siguiente manera: Músicas andinas nor-occidentales, interandinas, andinas sur occidentales, andino-orientales, llaneras, caribeñas colombianas, del Pacífico colombiano y algunas músicas indígenas. Después, comenzaba el proceso de aprendizaje, bien fuera por imitación o bien, al realizar la transcripción y análisis de las piezas musicales (estos pasos eran intercambiables, aunque privilegiaron el proceso interpretativo para luego sí, aplicar conceptos de transcripción y notación musical). Al final, la realización de un montaje adaptado u original, con los ritmos e instrumentos utilizados en cada nivel (ver cuadro 3).



**Cuadro 2.** Proceso de clases de Rítmica, Organología y Etnomúsica. Información recolectada de la entrevista a Vicente Sepúlveda y Luis Fernando Ospina, exalumnos y ex profesores de la EPA, alineada con los verbos objetivo de los programas de estudio de Organología y Etnomúsica. Elaboración: Lizeth Acosta Orjuela.



**Cuadro 3.** Instrumentos estudiados en Organología I y II. Elaboración de la autora. Fuente: Programa de curso de Organología, archivo personal de Gustavo López Gil.

En cuanto a Etnomúsica, el profesor Gustavo López realizaba una selección de temas musicales acordes con las temáticas de cada nivel: región Andina y Llanera, Costa Atlántica y Pacífica, y la música en algunas comunidades indígenas del país. Los estudiantes, por su parte, debían escuchar las piezas para discutir y contextualizar cada expresión musical tradicional. La transcripción podía hacerse en clase o en el archivo y a la sesión siguiente, el análisis de una pieza era sometido a revisión. Luego comenzaba el proceso de aprendizaje de los ritmos en los instrumentos propios y para el final del curso, los alumnos interpretaban un montaje que consistía en la creación colectiva de una pieza musical sobre los patrones revisados en clase<sup>284</sup>.

Hacia 1997, se realizó un estudio de factibilidad que consideró la viabilidad del establecimiento dentro del sistema de educación superior. Este estudio era necesario para que la EPA pudiese ser considerada dentro de las instituciones aspirantes y para no quedar en un “limbo”, como estaba desde los años ochenta.

En lo referente a la relación investigación y enseñanza, los procesos de clase para Organología y Etnomúsica continuaron con las salidas de campo, y el proceso de clase anteriormente descrito, además de la inclusión de bibliografía sobre instrumentos autóctonos, expresiones culturales de pueblos indígenas del país, clásicos de la historia de la música en Colombia (como Perdomo Escobar y Harry Davidson), Aretz y Ramón y Rivera, y algunos textos pedagógicos, elaboración del mismo profesor López como “Técnicas de percusión tradicional” o propuestas aplicadas a los ritmos musicales del país, como “Entrenamiento musical ritmo melódico. Aires Folclóricos colombianos. Libro 1, zonas andinas y llaneras”, de Lácides Romero<sup>285</sup>.

---

<sup>284</sup> Entrevista con Gustavo López Gil, Medellín, enero 29 de 2018.

<sup>285</sup> Programas de Organología I y II. Archivo personal de Gustavo López Gil.

El programa académico de la sección de Música, desarrollado entre 1997 y 1998 como requisito para la búsqueda de formalización definitiva, pretendía dar el título de Maestro en música con énfasis en instrumento, dirección coral o dirección de ensambles tradicionales, con una duración total de diez semestres. Exigía un ciclo preparatorio que también ofrecía la escuela, con duración de un año, para que los estudiantes tuvieran guía previa en su orientación hacia el desarrollo de su profesión. Este ciclo contaba con dos niveles, donde se trabajaba el entrenamiento auditivo, el solfeo o “lectura musical” y el instrumento.

Respecto al programa profesional, su atractivo e importancia radicaban en la inclusión del estudio de la música tradicional, complementado a partir de asignaturas de humanidades. Vale decir que esta es una experiencia que no tenía precedente formalizado en el país y por tanto -a la par con el Plan Piloto en Bogotá- sería pionera en la adaptación de metodologías de estudio de los cordófonos tradicionales, en trabajo investigativo y participativo más los elementos típicos de la formación auditiva, teórica y contextual que eran ofrecidos en las carreras usuales de música<sup>286</sup>.

---

<sup>286</sup> El Plan Piloto fue un proyecto que inició en 1983, con el fin de ofrecer una “formación integral en músicas del ámbito caribe iberoamericano” (CIAM). La agrupación Nueva Cultura (NC) fue la abanderada de este plan. Activa desde 1976, contó con el liderazgo de Enrique Sanabria T, Jorge Sossa, Néstor Lambuley y María Teresa Ropaín, todos ellos estudiantes de la Universidad Nacional -en Bogotá- y activos en el panorama político de izquierda, asociados a la Liga ML y la ideología maoísta. Nueva Cultura abogó por la utilización de los medios para lograr mayor difusión de su mensaje, y a pesar de parecer contrario a la corriente política que seguían, con ello lograron la realización de un programa radial dedicado a la “cultura popular colombiana”, la publicación del cancionero *Canciones del Pueblo*, en 1977 y una relación duradera con el Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura). Uno de los eventos en los que NC participó, realizado por Colcultura, fue “Noches de Colombia”, programa televisado por el Instituto Nacional de Radio y Televisión (Inravisión), en el cual NC y la EPA concretarían uno de los tantos encuentros que realizaron durante su tiempo de labores, en 1983, específicamente. Durante este mismo año, NC se lanzó a la concreción del Plan Piloto, aplicando dicho programa en la Academia Luis A. Calvo (ALAC) en la capital del país. Para entonces, fueron Alejandro Mantilla Pulido, Alfonso Dávila Ribeiro, Néstor Lambuley Alférez y Jorge Sosa Santos, junto a Samuel Bedoya, coordinador del Plan Piloto entre 1983-1984 y 1986-1990, quienes llevaron activamente la sistematización de las experiencias investigativas de Nueva Cultura, con fines de proyección artística y educativa, a la ALAC. El Plan Piloto ofreció, a nivel de educación no formal, el estudio de la música popular tradicional en un ámbito académico, posicionando el aprendizaje de estas en contexto con sus lugares de práctica y sus particularidades estéticas e interpretativas. Este proyecto llegó a la educación superior en 1993, bajo convenio del Instituto Distrital de Cultura y Turismo (institución a la que pertenecía la ALAC) y la

Una adición interesante al plan fue la creación de materias para la intensificación del desarrollo de pensamiento crítico e investigativo, bajo el cuestionamiento de los planteamientos sobre la labor del profesional en arte, su pertinencia y la habilidad de reflexionar sobre el contexto, bien fuera educativo o artístico. La creación de algunos los seminarios, que sugirieron de la profundización en aspectos de ética profesional y el rol del músico en la sociedad (seminario de ética, un nivel), son prueba de ello.

### 4.3.2 Transición hacia el plan de estudios de 1998

El mayor cambio en el plan de estudios de música de la Escuela Popular de Arte fue realizado en la década de los noventa, cuando el planteamiento de la EPA como institución de educación superior comenzó a materializarse, en términos administrativos, logísticos y educativos. Esto significó la ampliación de la malla curricular y el refuerzo a los énfasis que alguna vez funcionaron: instrumentista o

---

Universidad Distrital Francisco José de Caldas y en 2005, logró pasar a ser parte del programa de Artes Musicales de la misma universidad, convirtiéndose en el primer programa oficial que incluía a la música tradicional colombiana como parte activa del currículo. A la par de este plan de estudios, actualmente NC continúa su trabajo como corporación (había conservado la figura de fundación durante 20 años, entre 1987-2007), promoviendo la formación artística a través de la Escuela Nueva Cultura, con énfasis que comparten con Canchimalos, como la lúdica tradicional infantil y el trabajo artístico integral. Arturo Vahos comentó, en entrevista que Nueva Cultura “son como los hermanitos de nosotros”, resaltando que sus tiempos de fundación, funcionamiento y direccionamiento actual son similares, además de que en sus inicios compartieran ideología política y afinidad por la música del país. Sitio Web oficial de Nueva Cultura, <https://escuelanuevacultura.com/>. Carlos Miñana Blasco, “Escuelas y experiencias pedagógicas de música popular. Estado actual y perspectivas en Colombia,” (ponencia, Primer Encuentro Iberoamericano de Educación Musical, Bogotá, 29 de abril al 3 de mayo, 1991), <https://www.humanas.unal.edu.co/red/files/2412/7248/9857/escuelaymusica.pdf>. “Nueva Cultura, folclor de hoy,” *El Tiempo*, 11 de diciembre, 1996. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-638186>. Néstor Lambuley Alférez, y Carlos Dueñas, “Celebrando dos trayectorias de formación e investigación,” *A Contratiempo* no. 22 (diciembre, 2013), <http://www.musigrafia.org/acontratiempo/?ediciones/revista-22/articulos/celebrando-dos-trayectorias-de-formacin-e-investigacin.html>. Néstor Lambuley Alférez, *De la tradición llanera al ethos de nuestra contemporaneidad* (Bogotá: Instituto Departamental de Cultura del Meta, 2014), [https://issuu.com/dario.robayo/docs/samuel\\_bedoya\\_s.\\_vida\\_y\\_orbra\\_ismn](https://issuu.com/dario.robayo/docs/samuel_bedoya_s._vida_y_orbra_ismn).

docente. Este nuevo plan se articuló al convenio con la Universidad Pontificia Bolivariana y estuvo vigente hasta el cierre de la escuela.

El programa mantuvo desde el decreto 73 de 1992 varias de sus asignaturas. No obstante, en 1997 presentó la “Propuesta académica y curricular: una opción hacia el siglo XXI”, que tuvo una versión final en mayo de 1998. Esta propuesta puede ser dividida en ocho componentes: instrumental-vocal, gramática musical, teoría musical, etnomusicología e historia, conjuntos, humanidades, pedagogía y una adición totalmente nueva en el pènsu de los años noventa: gestión cultural. Estos componentes fueron transversales a los tres énfasis brindados: instrumentista, dirección coral y dirección de ensambles con cuerdas tradicionales.

En el componente instrumental-vocal, las cuerdas pulsadas (guitarra, tiple y bandola) fueron privilegiadas. Los espacios de formación se tornaron cada vez más especializados, incluyendo la formación como solista en los tres instrumentos. Con la especificidad, vino también el aumento de intensidad en los cursos, que terminaron por ser diez niveles de instrumento principal. Una particularidad que se presentó desde inicios del plan formativo fue la simultaneidad en el aprendizaje de estos cordófonos. Todos los estudiantes que comenzaban su proceso en la EPA debían tener rudimentos en dos de los instrumentos y especializarse en uno. A la par, la formación vocal estuvo presente en todos los énfasis, siendo base de formación técnica para el coro y el incipiente proceso de dirección coral.



Formación instrumental-vocal y dirección							
Asignatura/Año	1971	1973	1978	1979	1981	1992	1998
<b>Guitarra</b>	Guitarra	Guitarra I Guitarra II	Guitarra I a IV	Guitarra I a VII	Guitarra I a VI	Guitarra I a VI	Guitarra principal I a X
<b>Tiple</b>	Tiple	Tiple	Tiple I y II	Tiple I a IV	Tiple I a III	Tiple I a VI	Tiple I a VIII
<b>Bandola</b>	Bandola	Bandola	Bandola I y II	Bandola I a IV	Bandola I a IV	Bandola I a VI	Bandola principal III a IV
<b>Formación instrumental complementaria</b>	Percusión colombiana	Percusión  Flauta	Piano complementario		Taller de guitarra	Técnicas de plectro  Teclado funcional I a VIII	Guitarra funcional I a IV  Bandola complementaria I a II  Teclados I a VIII
<b>Formación vocal complementaria</b>	Técnica vocal	Gimnasia Vocal  Técnica coral	Técnica vocal	Técnica vocal		Técnica vocal I – II	Técnica vocal I-III
<b>Profundización</b>			Dirección coral			Técnicas de dirección instrumental  Dirección de coro infantil	Técnicas de dirección I a II  Dirección coral I a II

**Tabla 14.** Asignaturas de formación instrumental-vocal, plan de estudios de música, Escuela Popular de Arte.

En las áreas de gramática y teoría musical los cambios atendieron a la particularización de procesos. En la primera, la “Lectomúsica” pasó a ser “Lectura” y “Percepción auditiva”, que contaron con dos niveles previos en el ciclo preparatorio. En el segundo caso, se implementaron “Morfología” y “Contrapunto”, a la par de “Armonía”. Además, se incluyó formalmente “Arreglos”, aunque ya las adaptaciones hacían parte de ejercicios de clase, montajes y muestras finales. “Armonía”, del área teórica, operó con mayor intensidad horaria durante el plan de estudios completo<sup>287</sup>.

---

<sup>287</sup> Ver tabla 13 y 14.

Gramática musical							
Asignatura/Año	1971	1973	1978	1979	1981	1992	1998
<b>Iniciación musical</b>		Iniciación Musical					
<b>Lectomúsica</b>	Solfeo Rítmico  Solfeo Melódico	Solfeo y Dictado  Solfeo Superior y pre-armonía	Lectomúsica I - IV	Lectomúsica	Lectomúsica I al IV	Lectura I a V  Rítmica I a II	Lectura I a III
<b>Entrenamiento auditivo</b>						Percepción auditiva I a IV	Percepción auditiva I a II

**Tabla 15.** Asignaturas de gramática musical, plan de estudios de música, Escuela Popular de Arte.

Teoría musical							
Asignatura/Año	1971	1973	1978	1979	1981	1992	1998
Armonía		Armonía	Armonía I - III	Armonía	Taller de Pre-Armonía  Armonía I a III	Armonía I a III	Armonía I a IV
Morfología						Morfología	Morfología I a II
Contrapunto						Contrapunto	Contrapunto I a II
Arreglos							Arreglos I a II (I: arreglos corales. II: Arreglos instrumentales)

**Tabla 16.** Asignaturas de teoría musical, plan de estudios de música, Escuela Popular de Arte.

Quizá el área de mayor interés fue aquella que estructuró la relación con las prácticas etnomusicológicas. Contenía las asignaturas que podrían estar calificadas como parte de “Etnomusicología e historia”. En los años setenta y ochenta su enfoque estaría en la historia de la música occidental y nacional, la audición y apreciación musical de música tradicional de Colombia, con trabajo práctico; en los años noventa apareció la “Etnomúsica”, que de alguna manera agrupó varios de los conceptos de las antiguas materias de “Folklore” y además, propuso los viajes de campo. La “Organología” contó con dos niveles, conservando la exploración de instrumentos tradicionales, organizados bajo el sistema Sachs-Hornbostel (sólo membranófonos, idiófonos y aerófonos). Durante este periodo, la historia estuvo enfocada en la música occidental, con unidades dedicadas -en cada uno de los cuatro niveles- a la música colombiana<sup>288</sup>.

En “Conjuntos”, siempre fueron privilegiados los formatos de cuerda pulsada. Para 1998, la posibilidad de transitar por agrupaciones de gran formato hasta llegar a ensambles de cámara -como el cuarteto, trío y dúo típico, respectivamente- donde la exigencia para el instrumentista era mayor. El coro reapareció en el currículo bajo el nombre de “Taller coral”. No es posible determinar con exactitud otro tipo de agrupaciones desde el plan académico. Sin embargo, el mismo plan permitía la conformación de ensambles según “disponibilidad de instrumentos”, para favorecer la integración y exploración de los estudiantes. Incluso, se publicó en el periódico El Mundo, la creación de una “banda de vientos” (banda sinfónica), para tubistas, saxofonistas, trompetistas, flautistas, entre otros instrumentos, quienes accederían a una formación de ocho semestres, además de conformar la “Banda Juvenil de

---

<sup>288</sup> En historia I, consideraciones sobre la música en civilizaciones precolombinas y en la Colonia, junto con la indivisible relación música e Iglesia de la época. Historia II: música en Colombia en los siglos XVI y XVII, educación musical de los indígenas, instrumentos, polifonía, compositores y música instrumental y vocal. Historia III: siglo XVIII, nuevos desarrollos y formas instrumentales. Historia IV: siglo XIX, sociedades de conciertos, educación musical, compositores, música y teatro, cantos patrióticos, políticos y escolares, siglo XX y compositores, músicas urbanas colombianas, músicas folklóricas colombianas y perspectiva para el próximo milenio. Fuente: Escuela Popular de Arte, Propuesta académica y curricular, programa de música, mayo 1998, archivo EPA-ITM, 452-477.

proyección”<sup>289</sup>. Esta iniciativa, de 1993, pareció no tener gran impacto, dado que no se incluyó a los instrumentos de viento en el pensum de 1998.

---

<sup>289</sup> “Sea artista de la EPA,” *El Mundo*, 9 de febrero, 1993. Publicidad informativa sobre procesos de inscripción 1993, *El Mundo*, 14 de febrero, 1993.

Etnomusicología e Historia de la música							
Asignatura/Año	1971	1973	1978	1979	1981	1992	1998
<b>Historia</b>	Historia de la música universal Historia de la música en Colombia	Historia de la música				Historia de la música I a III Historia del arte colombiano	Historia de la música I a IV
<b>Apreciación</b>			Apreciación musical andina Apreciación musical	Apreciación musical andina	Audición Musical Dirigida Apreciación musical Col. I y II	Audición musical colombiana Apreciación del arte	Apreciación musical
<b>Organología</b>			Organología	Organología I a III	Organología I y II	Organología I a III	Organología I a II
<b>Etnomúsica</b>						Etnomúsica I a III	Etnomúsica I a III

**Tabla 17.** Asignaturas del componente etnomusicología e historia de la música, plan de estudios de música, Escuela Popular de Arte.

Conjuntos							
Asignatura/Año	1971	1973	1978	1979	1981	1992	1998
<b>Estudiantina</b>	Estudiantina		Taller I a VIII ¿?	Estudiantina	Taller Pre Estudiantina I a IV  Estudiantina I a IV	Conjunto I a IV	Conjunto I a III
<b>Otros ensambles</b>		Tiple y canto  Tiple, Guitarra y canto I y II  Tiple, guitarra, bandola y canto					Conjunto IV a VI (cuarteto, trío y dúo típico andino colombiano)  Conjunto VII a VIII (solista y orquesta)
<b>Coro</b>	Coro mixto			Coro	Taller Coral I a III	Taller coral	Taller coral I a III

**Tabla 18.** Asignaturas del componente de conjuntos (ensamble), plan de estudios de música, Escuela Popular de Arte.



Las asignaturas relacionadas con las humanidades y la pedagogía continuaron con la formación en metodología de investigación y de enseñanza de la música, con referentes tales como Orff, Kodaly, Martenot y Willems<sup>290</sup>. Las Humanidades se vieron permeadas por los estudios en boga en los noventa: la semiótica y estudios culturales. Estos contenidos alternaron con la aparición de la administración cultural, que entró a la oferta con el decreto 73. Si bien su nombre pareciera indicar la inclusión del pensamiento mercantil de la industria musical y el consumo en masa, estas asignaturas intentaron adoptar un enfoque no mercantilista, manteniéndose como alternativas para la creación de proyectos con las comunidades, además de brindar herramientas a los profesores para gestionar esos procesos y visibilizarlos a mayor escala. Aun así, suponía la necesidad de vender el producto cultural y dar una responsabilidad más al músico-docente, quien bajo la figura de integralidad, desarrollaría múltiples roles, convenientes a los perfiles de contratación y gestión de las artes a nivel municipal.

Administración cultural							
Asignatura/Año	1971	1973	1978	1979	1981	1992	1998
						Administración cultural	Legislación y políticas culturales

**Tabla 19.** Asignaturas del componente de administración cultural, Escuela Popular de Arte.

El plan de estudios de 1998 fue la concreción de la propuesta pedagógica de la Escuela Popular de Arte, producto de la pericia de profesores que aportaban sus conocimientos artísticos y profesionales, aunada a su experiencia previa como alumnos de la EPA. Quienes llegaron como profesores a la EPA sin haber pertenecido a la institución complementaron la creación del plan de estudios a nivel universitario, y con el trabajo mancomunado de la comunidad educativa, la

<sup>290</sup> Luz Angélica Romero, entrevista por la autora, Medellín, 6 de marzo, 2019.

administrativa y las unidades académicas, lograron un programa acorde a las peticiones de la legislación educativa vigente (ley 30 de 1992). La formación ofrecida por la EPA fue pionera, a la par que el Plan Piloto en Bogotá, de la inclusión de expresiones musicales tradicionales populares en la educación, y en la instauración de una relación perdurable entre el aprendizaje desde la tradición oral, propiciando el intercambio entre las comunidades de base y la comunidad EPA, para luego ser reflejado en el aula. La articulación del plan de estudios desde la infancia hasta la realización de estudios profesionales fue una idea recurrente, que se logró durante la década de los años noventa.

Humanidades							
Asignatura/Año	1971	1973	1978	1979	1981	1992	1998
Folklore	Didáctica del Folclor	Folclor (generalidades)  Folclor americano  Folclor colombiano	Folclor Cultura  Folclor demosófico  Folclor de Antioquia  Perceptiva Colombiana  Folclor Andino  Folclor Atlántico  Folclor Pacífico  Folclor Orinoquía  Folclor Latinoamérica	Introducción al folclor  Folclor literario y demosófico  Folclor de Antioquia  Folclor coreo-musical Andino  Folclor coreo-musical Costa Atlántica  Folclor coreo-musical Costa Pacífica  Folclor coreo-musical de la Orinoquía	Folklore I a VIII		

Metodología de la investigación	Técnicas de investigación folclórica		Técnicas de investigación Metodología del trabajo escrito	Técnicas de investigación		Metodología de la investigación	Metodología de la investigación
Idiomas		Español I-IV	Fonética colombiana	Español I a III	Español I a IV		
Psicología						Psicología general Psicología evolutiva	
Otras				Filosofía		Teorías de la cultura Teorías del lenguaje Semiótica del arte	Teorías de la cultura Teorías del lenguaje Seminario Epistemología y Arte Seminario Arte y Psicología Seminario de Estética I a II Seminario de ética

**Tabla 20.** Asignaturas de humanidades, plan de estudios de música, Escuela Popular de Arte.

Pedagogía							
Asignatura/Año	1971	1973	1978	1979	1981	1992	1998
<b>Metodología</b>	Metodología	Metodología	Metodología general y evaluación  Metodología musical  Medios audiovisuales ¿?	Metodología de la música	Metodología general  Metodología especial Música	Metodología específica de la música I y II	
<b>Didáctica y psicopedagogía</b>		Sicopedagogía  Didáctica  Ayudas Didácticas	Sicología general  Sicología evolutiva  Filosofía de la educación	Sicología	Fundamentos de la educación	Filosofía de la educación  Ayudas educativas  Didáctica general  Didáctica integrada de la música	Seminario de arte y pedagogía  Taller sobre teoría y didáctica del juego
<b>Prácticas docentes</b>		Prácticas docentes	Práctica docente		Práctica docente	Práctica docente I y II	Práctica profesional I a II

**Tabla 21.** Asignaturas de pedagogía, plan de estudios de música, Escuela Popular de Arte

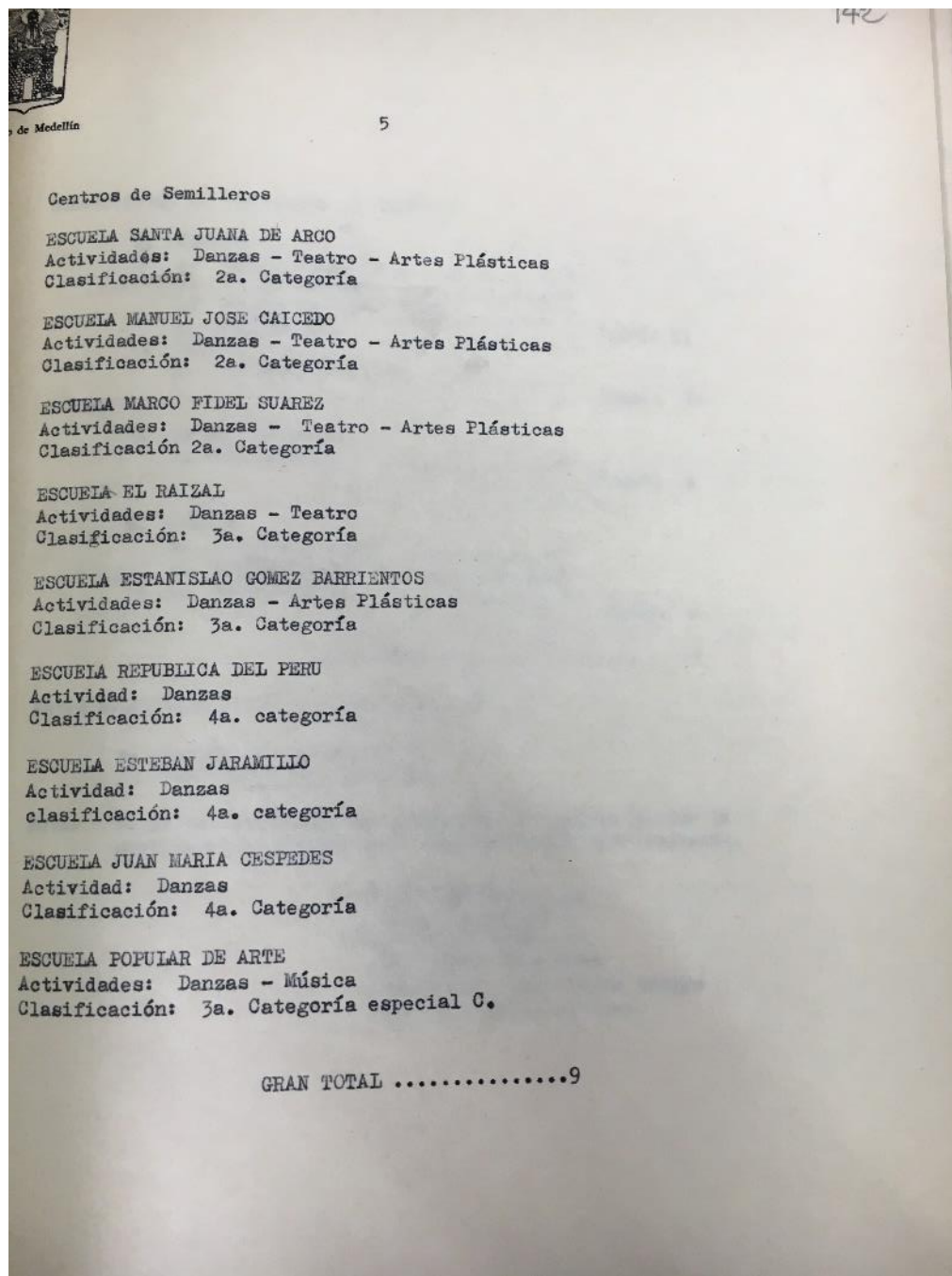
#### **4.4 Propuesta pedagógica de la Primaria artística**

La primaria artística comenzó como un proyecto de semilleros que funcionaron dentro de la escuela (internos) y en colegios del municipio (externos), con niños entre los 8 y 12 años. La intención de este proceso formativo fue facilitar a la población infantil y adolescente, la vivencia y práctica de la música, las danzas, el teatro y las artes plásticas. En los años setenta, los semilleros funcionaron en dos jornadas semanales, cada una de dos horas. En una primera jornada, los profesores trabajaron con un grupo general y en la segunda, con aquellos estudiantes que eran seleccionados para una profundización. Con ellos se hacían los montajes finales<sup>291</sup>.

Los lugares que accedían a tener semilleros externos debían cumplir con ciertas características en su planta física, como tener un lugar acondicionado y elementos mínimos para el trabajo de los docentes que llegaban a realizar las actividades, que debían ser calificadas dentro de la asignatura equivalente -Educación estética y manual o Educación física-.

---

<sup>291</sup> Escuela Popular de Arte, Semilleros EPA, c. 1970, *AHM*, fondo Alcaldía, sección Educación, caja 21, Legajo 1, folios 138 a 147.



de Medellín

5

Centros de Semilleros

ESCUELA SANTA JUANA DE ARCO  
Actividades: Danzas - Teatro - Artes Plásticas  
Clasificación: 2a. Categoría

ESCUELA MANUEL JOSE CAICEDO  
Actividades: Danzas - Teatro - Artes Plásticas  
Clasificación: 2a. Categoría

ESCUELA MARCO FIDEL SUAREZ  
Actividades: Danzas - Teatro - Artes Plásticas  
Clasificación: 2a. Categoría

ESCUELA EL RAIZAL  
Actividades: Danzas - Teatro  
Clasificación: 3a. Categoría

ESCUELA ESTANISLAO GOMEZ BARRIENTOS  
Actividades: Danzas - Artes Plásticas  
Clasificación: 3a. Categoría

ESCUELA REPUBLICA DEL PERU  
Actividad: Danzas  
Clasificación: 4a. categoría

ESCUELA ESTEBAN JARAMILLO  
Actividad: Danzas  
clasificación: 4a. categoría

ESCUELA JUAN MARIA CEFEDES  
Actividad: Danzas  
Clasificación: 4a. Categoría

ESCUELA POPULAR DE ARTE  
Actividades: Danzas - Música  
Clasificación: 3a. Categoría especial C.

GRAN TOTAL .....9

Figura 31. Entidades educativas con Semilleros, para 1972. Foto: Lizeth Acosta Orjuela. Archivo Histórico de Medellín.

Cuando los niños habían estado dos años en los semilleros, podían comenzar la primaria artística en la EPA. En el área de música, los contenidos de esta

comprendían: iniciación musical, técnica instrumental (guitarra, tiple y bandola) y ensayo de conjunto, canto y tiple<sup>292</sup>. Pasada la década de los setenta, la primaria artística continuó con su trabajo de creación, en recitales, encuentros e invitaciones desarrolladas con los mismos principios establecidos desde su planteamiento y la inclusión mayoritaria de la LIT -bajo influencia del trabajo del grupo de proyección de adultos-, y con la guía de las profesoras María Eugenia Yarce y luego, Luz Angélica Romero, y en danzas, con el profesor Carlos Tapias.

El trabajo interdisciplinar fue recurrente en la experiencia brindada a los niños de la primaria artística, y este fue un aspecto en el cual Angélica Romero -profesora de la primaria entre 1983 y 1987- recalcó durante su labor docente:

“[A] los niños que específicamente que eran de música y danza, los integré. Y los músicos terminaron haciendo teatro, terminaron haciendo danza. Tuvimos cuatro años de gira por toda Colombia, con una propuesta que se llama “Hojas de leyenda”. Teníamos juegos infantiles, seguimos con la línea de juegos y rondas infantiles pero integrados, tanto los músicos como los bailarines.”<sup>293</sup>.

Con la llegada de la reestructuración realizada por la alcaldía y el Concejo en 1992, la primaria artística agregó a su oferta interna los talleres creativos de extensión, incluyendo esta experiencia en las nuevas áreas de sensibilización: Desarrollo auditivo, expresión rítmica y corporal, coordinación melódica y movimiento y manejo de la voz<sup>294</sup>.

Desde este momento, la escuela contó con los Talleres Creativos, que en 1992 se conocieron como Talleres creativos de extensión. Para 1997, la Unidad académica de extensión ofreció los talleres creativos, a la par de la primaria artística y cursos

---

<sup>292</sup> Escuela Popular de Arte, “Pensum general de la sección de música,” *Carreras intermedias en folclor colombiano*, 1973 (documento mecanografiado, sin publicar), 2 y 8. Sala Antioquia, Biblioteca Pública Piloto.

<sup>293</sup> Luz Angélica Romero, entrevista por la autora, Medellín, 6 de marzo, 2019.

<sup>294</sup> Decreto N° 73 de 1992, del 27 de enero, del Alcalde de Medellín, “Por medio de la cual se reestructura la Escuela Popular de Arte EPA.” 2. Acceso el 7 de marzo de 2019. [https://normograma.info/medellin/normograma/docs/pdf/d\\_alcamed\\_0073\\_1992.pdf](https://normograma.info/medellin/normograma/docs/pdf/d_alcamed_0073_1992.pdf), 12.



libres para todas las edades<sup>295</sup>. Este programa recibía niños y jóvenes entre los 7 y los 16 años, con el fin de “explorar las diversas expresiones artísticas... (que) permitan tener una apreciación frente a las diferentes líneas de formación” y lograr la vinculación a una disciplina artística específica<sup>296</sup>. Este era un programa de cuatro horas de intensidad -entre 8 am y 12 pm- los sábados.

Esta propuesta, una pequeña réplica de los programas de mayor envergadura, tenía una duración de nueve a diez semestres, donde se privilegió la ejecución de tiple y guitarra y contó con clases de apreciación, folclor, ritmo, entonación y talleres de ensamble coral e instrumental<sup>297</sup>. Fue un semillero importante, que atraería nuevas generaciones con la posibilidad de brindarles una educación continuada a aquellas personas que desearan seguir su proceso de profesionalización en la escuela. Héctor Rendón incluso comentó que, al hacer este paso, eran chicos muy jóvenes los que asistían a las clases con personas mayores, y algunos de ellos tuvieron la oportunidad de obtener su título mediante el convenio de la EPA con la Universidad Pontificia Bolivariana (UPB).

Rendón explica:

“Logramos pasar estudiantes de la primaria, de los talleres creativos y los insertamos en el programa regular de música. Ahí fue cuando un grupo de estudiantes que eran muy buenos, logramos sacarlos de los sábados, los graduamos, dos tres años... ya había un grupo de proyección infantil juvenil que se llamaba Kaoba, grupo que también fue el grupo bandera de los talleres creativos, que fue la estudiantina, que fue el grupo de proyección, y que era representativo de ese proceso de la Escuela infantil y juvenil de cuerdas andinas, que por cierto tenía un nombre muy sonoro... que buscamos apoyos y todo eso. ... Kaoba fue la cara visible de ese proceso. Con él inclusive logramos que los niños que venían atrás pensarán que sí era posible hacer ese empalme entre los talleres creativos y el programa regular y llevarlos a la profesionalización con la UPB. Ese era el tránsito: el programa los sábados, el

---

<sup>295</sup> Ibid.

<sup>296</sup> Documento sobre los talleres creativos de la Escuela Popular de Arte, c.2000. Archivo EPA-ITM.

<sup>297</sup> Unidad Académica de Extensión, “Proyecto de semestralización programa: Talleres creativos,” 1998, 7. Archivo EPA-ITM.

programa de transición, pasar a lo que llamamos el pregrado y de ahí a la profesionalización con UPB”<sup>298</sup>.

Romero concluye que la primaria artística fue un programa con un alto impacto en la comunidad infantil y, como indica Rendón, permitió a algunos de sus egresados continuar con el proceso de profesionalización en la EPA, en otras instituciones y más recientemente, en el programa de profesionalización ofrecido por la Universidad de Antioquia, del cual ella es coordinadora. Resalta que varios estudiantes que no lograron su titulación antes del cierre de la escuela culminaron sus estudios en la UdeA (aproximadamente 25 o 30 graduados, en la actualidad).

#### **4.5 Métodos de enseñanza musical: el aporte de Elkin Pérez Álvarez**

Dentro de las contribuciones más importantes surgidos en la EPA, se encuentran los métodos para el aprendizaje del tiple y la bandola, elaborados por el profesor Elkin Pérez Álvarez<sup>299</sup>. También aquellos métodos para el aprendizaje de la armonía aplicada a la guitarra y opciones didácticas para la práctica del ritmo y el

---

<sup>298</sup> Entrevista a Héctor Rendón Marín, Medellín, junio 6, 2018.

<sup>299</sup> Elkin Pérez Álvarez (1942-2007) fue un músico, profesor, compositor y arreglista antioqueño, oriundo del municipio de Entreríos, ubicado a una hora y cuarenta minutos al norte de la ciudad de Medellín. Su primer contacto con la música fue a través de su padre, Francisco Álvarez, y su primer contacto a nivel de ensamble con su hermano Leonel, quien acompañaba al tiple de Elkin con la bandola. Ya en la ciudad de Medellín, realizó estudios de con Rufino Duque, Carlos Vieco y el guitarrista griego George Sakellariou, entre otros maestros. Mario Gómez Vignes le sirvió como guía en el aprendizaje de aspectos teóricos. Fue profesor de la Escuela de música de Fabricato y de la Escuela Popular de Arte de Medellín (entre 1975 y 2000) y finalizó su vida laboral en la Escuela de Arte Débora Arango, en el municipio de Envigado en Antioquia. Creó algunos instrumentos de cuerda pulsada como “el paisófono”, “el kim” y una extensión para la familia del tiple, como lo fueran el tiple piccolo y el tiple tenor. Además de su actividad como docente, fue también un prolífero arreglista, compositor e intérprete, siendo condecorado en festivales de música tradicional popular colombiana como el Festival del Pasillo en Aguadas, Caldas, el festival Cotrafa, entre otros. Para más información, es posible consultar: Héctor Rendón Marín, «Músico, maestro y amigo. Elkin Pérez Álvarez, un pedagogo de las músicas tradicionales y populares del país». *Revista A contratiempo*, n.º 19 (7 de agosto de 2012). <http://www.musigrafia.org/acontratiempo/?ediciones/revista-19/homenaje-a-musico-maestro-y-amigo-elkin-perez-lvarez-un-pedagogo-de-las-musicas-tradicionales-y-populares-del-pas.html>.

solfeo, con “La baraja rítmica” y un libro de arreglos y composiciones originales para guitarra “6x1. Arreglos para guitarra”.

Además de los aportes de Pérez, profesores como Leonel Cobaleda (del departamento de Danza), María Eugenia Yarce y Gustavo López realizaron manuales -inéditos- en las áreas de rítmica, organología y etnomúsica. Algunos de estos materiales consistían en transcripciones que servían de insumo para el análisis de piezas en clase, o la asimilación de patrones aprendidos desde la imitación, en notación musical. Las transcripciones fueron un ejercicio similar al presentado en los boletines del CEF, que generalmente corrían por cuenta de Cobaleda, Pérez, López, Adolfo Zapata y Carlos Jaramillo.

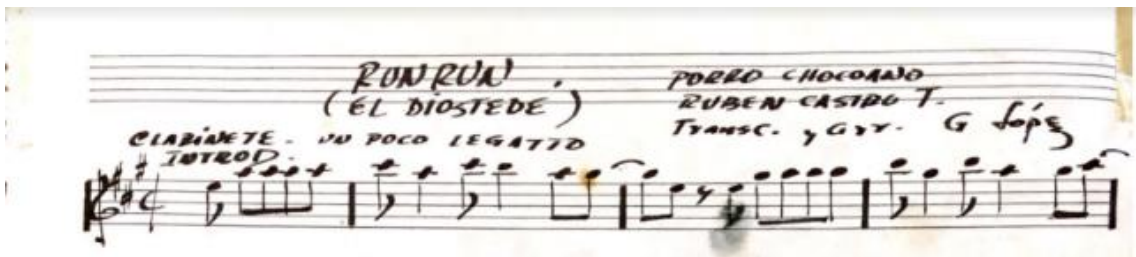


Figura 32. Muestra de una transcripción hecha por Gustavo López Gil. Fotografía por la autora. Archivo personal de Gustavo López Gil.

Figura 33. Transcripción de Adolfo Zapata. Archivo EPA-ITM.

Figura 34. Transcripción de Leonel Cobaleda. Archivo EPA ITM.

#### 4.5.1 Métodos de cuerdas pulsadas andinas colombianas

El *Método de Tiple* es un libro de 216 páginas, dedicadas a la ejecución del tiple colombiano. Editado en 1996 en la ciudad de Medellín y con apoyo de la Alcaldía y la Secretaría de Educación y Cultura de Medellín (en cabeza de Luis Pérez Gutiérrez). Este método se divide en tres partes: tiple acompañante, tiple melódico y tiple solista<sup>300</sup>. Cuenta con ejercicios técnicos y repertorio sugerido para cada rol, que incluye obras de la tradición andina colombiana y algunas de repertorio universal. Es un método de amplia circulación en la actualidad, como referente para las cátedras de tiple de diferentes universidades, colegios y entidades educativas no formales.

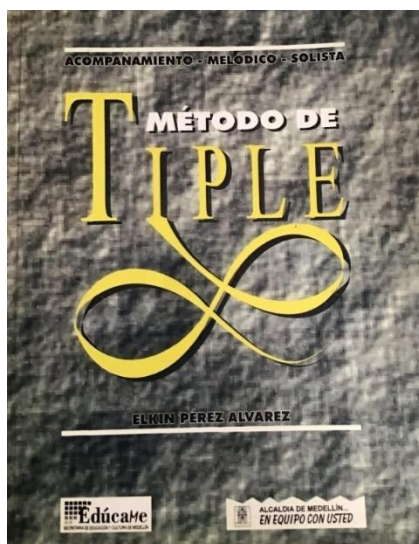


Figura 35. Portada del *Método para tiple* de Elkin Pérez.

---

<sup>300</sup> Elkin Pérez Álvarez, *Método para tiple* (Medellín: Escuela Popular de Arte, 1996). Es importante resaltar que ya desde comienzos de siglo XX el tiple solista tenía intervenciones en la vida musical del país, en ese caso a cargo de Gonzalo Hernández, parte del trío de los Hermanos Hernández, de quien se conoce la obra para tiple solista “Surrungueos y bambucos”, compuesta entre 1928 y 1932.

El *Método de Bandola* (1991) es producto del aporte de Pérez al programa de Fomento a estudiantinas de la Dirección de Extensión Cultural de la Secretaría de Educación y Cultura de Antioquia, donde se utilizó su *Método Completo de Bandola* (1988). Este manual se centra en aspectos técnicos, que incluyen los ataques posibles con el plectro (llamados *plumadas*) y ejercicios de mano izquierda. Algunas indicaciones sobre la ejecución de escalas se encuentran al final del método, con modelos de digitación a una y dos octavas, escalas en terceras, sextas y formación de acordes en la bandola.



Figura 36. Portada del Método completo de bandola, de Elkin Pérez (1988) y Método de Bandola (1991).

El *Método de Bandola* contiene una reorganización de los ejercicios e inclusión de obras, en los niveles que Pérez llamó “el aficionado”, “el profesional” y “el virtuoso”, y al igual que en el *Método de Tiple*, es posible encontrar pasillos, bambucos, a la par de pequeños fragmentos de obras de compositores como J. S. Bach, L. V.

Beethoven, Rimsky-Korsakov, F. Chopin, Luperce Miranda y Ernesto Lecuona<sup>301</sup>. La adaptación de piezas usuales para el cavaquiño brasileiro estuvo presente (dos en total). Este tratamiento fue recurrente en la propuesta de Pérez, para los demás instrumentos (tiple y guitarra).

#### 4.5.2 Métodos de armonía y aprestamiento rítmico

A lo largo de su carrera, Elkin Pérez demostró interés por la armonía y el contrapunto: *Manual de Armonía Agregada para Guitarra* (1991), *Manual de Sustitución: armonía agregada* (2000) y una edición ampliada de este libro, publicación del ITM, bajo el nombre de *Fundamentos teóricos de la armonía* (2007). Los tres manuales comparten gran parte del contenido, por tanto, es posible inferir que el manual de 1991 fue la base para los dos siguientes, siendo el último una reelaboración del segundo<sup>302</sup>.

Lo interesante aquí es ver cómo la idea de Pérez partió de la necesidad de acercar a los estudiantes al aprendizaje de la armonía aplicada a un instrumento armónico como la guitarra, instrumento principal y privilegiado dentro de la formación musical de la EPA. Si bien aborda los temas comunes a los tres libros -intervalos, escalas, construcción de acordes, notas agregadas, sustituciones y rearmonización-, aplica estos conceptos con ejemplos escritos específicamente para la guitarra. El estudio de la armonía ha estado asociado comúnmente al piano. Por tanto, la existencia de este método en el contexto de promoción de las cuerdas pulsadas, por parte de la escuela, es consecuente e importante como insumo para el primer acercamiento al lenguaje armónico proveniente del jazz.

---

<sup>301</sup> Elkin Pérez Álvarez, "Método completo de bandola," *Fomento a estudiantinas* (Medellín: Secretaría de educación y cultura, dirección de extensión cultural, 1988). Elkin Pérez Álvarez, *Método de bandola* (Medellín: Escuela Popular de Arte, 1991).

<sup>302</sup> Elkin Pérez Álvarez, *Manual de armonía agregada para guitarra* (Medellín: sin publicar, 1991). Elkin Pérez Álvarez, *Manual de sustitución: armonía agregada* (Medellín: sin publicar, 2000). Elkin Pérez Álvarez, *Fundamentos teóricos de la armonía* (Medellín: Fondo Editorial ITM, 2007). Los tres libros están disponibles en el Fondo de Investigación y Documentación de Músicas Regionales de la Universidad de Antioquia.



Figura 37. Portadas de los métodos de armonía, aporte de Elkin Pérez a la formación en la Escuela Popular de Arte.

#### 4.5.3 La baraja musical: ritmo y entonación a través del juego

La propuesta de la baraja musical para el aprendizaje del solfeo comprendió el estudio de intervalos y células rítmicas mínimas a partir de la aparición inmediata de un estímulo visual -en este caso, de la notación musical- en las cartas de la baraja. Pérez alegaba que “la forma tradicional de lectura consiste en el estudio de lecciones que, debido a la práctica, repetición y audición constantes, se

memorizan...”<sup>303</sup>. La idea de la espontaneidad, al tirar la carta de la baraja y afrontar un ritmo o indicación de solfeo entonado, era procurar el dominio de cualquier combinación rítmica y melódica. Una primera edición de la baraja permanece como un trabajo inédito. El ITM publicó este método con el nombre de *El Lenguaje Musical*, en el año 2007.

#### 4.5.4 “6x1: arreglos para guitarra”

Posiblemente éste es el último libro editado por la EPA, con colaboración de la Secretaría de Educación Municipal de Medellín, en 1999. Contiene 61 obras de la tradición popular de la región andina colombiana, entre ellas, adaptaciones que Pérez hizo de los ritmos colectados en las salidas de campo, como El Shiotis y Las Vueltas. Compositores como Luis A. Calvo, Adolfo Mejía, León Cardona, entre otros, figuran obras del mismo Elkin Pérez (siete en total) y, por último, 21 obras reconocidas del repertorio internacional<sup>304</sup>. Los arreglos corresponden a un nivel intermedio – avanzado, con inclusión de diversas técnicas de la guitarra clásica. Teniendo en cuenta su formación como guitarrista, *6x1* constituye un aporte invaluable al repertorio para guitarra solista del país, dada la idoneidad de Pérez en la escritura para este formato. Adicionalmente, Pérez transcribió numerosas introducciones para guitarra de música latinoamericana, como boleros de Los Panchos, Los Tres Reyes o canciones de Mercedes Sosa<sup>305</sup>.

## 4.6 Apuntes sobre el concepto de bimusicalidad en la visión pedagógica de la EPA

A partir del interés en las diversas prácticas musicales del país, surge la posibilidad de contemplar el fomento de un aprendizaje bimusical que, en este caso, va más allá de las diferencias entre las estructuras de diversos sistemas musicales. Es

---

<sup>303</sup> Elkin Pérez Álvarez, *El lenguaje musical* (Medellín: Fondo Editorial ITM, 2007), 10.

<sup>304</sup> Elkin Pérez Álvarez, *6x1: arreglos para guitarra* (Medellín: Escuela Popular de Arte, 1999).

<sup>305</sup> Carlos Miñana Blasco, notas al presente trabajo de grado, mayo, 2022. Entrevista con Héctor Rendón Marín, 25 de julio de 2022, Google Meet.



cierto que gran parte de la música que llamamos tradicional popular en Colombia está inmersa en el uso común de la tonalidad, la modalidad, las formas simétricas con frases regulares y patrones rítmicos característicos en cada género. Quien fuera profesor de la EPA, el compositor Mario Gómez Vignes, incluso comentó: “No hubo nunca una intervención o una directriz que me dijera tiene que enseñar armonía acomodada a lo folclórico. Allá se practicaba mucho el folclor, pero también se hacía música tradicional, o sea, Pedro Morales Pino, Alejandro Wills, todos estos compositores que usaron la armonía tonal europea”<sup>306</sup>. Esta afirmación aplica para todos los programas y momentos formativos desarrollados en la escuela. No obstante, del concepto de bimusicalidad propuesto por Mantle Hood, podemos destacar algunos puntos y asociarlos a la visión pedagógica de la Escuela<sup>307</sup>.

1. La bi-musicalidad propone una apertura a nuevas prácticas musicales, que suponen una liberación de las prácticas comunes, para aprender a escuchar los aspectos característicos de la música fuera de nuestro contexto usual o de nuestra actividad musical. Esto comprende, entre otras cosas, la habilidad para oír y comprender, la imitación como insumo para el aprendizaje y como herramienta para el desarrollo de la memoria musical - que implica el desprendimiento del apoyo visual que ofrece la partitura-.
2. La adaptación a la terminología propia de los músicos y a las instrucciones de ejecución de un instrumento en específico, que difieren de los términos técnicos y teóricos propuestos en la formación musical convencional.
3. El uso de métodos de aprestamiento para el aprendizaje, que son comunes como el estudio de los fundamentos de la música y que generalmente, provienen del ejercicio de voz a voz, es decir, de la práctica -en especial, comunitaria- y la transmisión oral.

---

<sup>306</sup> Mario Gómez Vignes. Entrevista por la autora, Bogotá, 20 de mayo, 2019.

<sup>307</sup> Mantle, Hood, “The Challenge of Bi-musicality,” *Ethnomusicology* 4, no. 2 (Mayo, 1960), 55-59.

Ahora bien, teniendo en cuenta que la experiencia de la EPA se desarrolló en un periodo de tiempo donde había pocas instituciones de formación artística que incentivaban la relación enseñanza-investigación, y que esta relación implicaba unos gastos y una preparación ardua (que quizá otras instituciones de mayor envergadura consideraban de difícil alcance o simplemente, no contaban con el apoyo o no era parte de sus prioridades), podemos relacionar los puntos sustraídos de la definición de “bi-musicalidad” de la siguiente forma:

1. Bajo la posibilidad de las expediciones de campo, incentivadas desde el currículo EPA, estudiantes y profesores tuvieron la oportunidad de conocer nuevos entornos musicales del país, en principio cercanos (como Mompós, en 1969) y con el paso del tiempo, cada vez más lejanos (Buenaventura, Vélez y municipios del departamento del Meta). Los recursos eran limitados, por ende, no era fácil que los expedicionarios viajaran con regularidad. Por tanto, acomodar un viaje para cada semestre académico era una oportunidad única de aprendizaje y de contacto con la comunidad en su contexto. Si bien las expediciones no duraban más de una o dos semanas, el material recopilado se convertía en material de análisis en clase y quedaba en el centro de documentación para consulta de los interesados. La habilidad de escuchar y comprender una sonoridad específica, unas inflexiones o modos de interpretar aquellos instrumentos que se adquirían - generalmente por interés personal- y se llevaban a Medellín, eran parte del proceso de asimilación para lograr solvencia interpretativa.
2. Parte de la información recopilada también atendía a la utilización de ciertas palabras para referirse a aspectos de la interpretación e improvisación. Quien en Buenaventura hablaba de un compás como “un tiempo completo” o “por ochos” -refiriéndose a tocar por octavas de la marimba- hablaba en su jerga común. Pero quien deseaba aprender a tocar la marimba debía

conocer estos términos para apropiarse del sentido, el contexto y poder ejecutar, en un futuro, música en conjunto con los músicos bonaverenses<sup>308</sup>.

3. El uso común de onomatopeyas o de mnemotecnia para brindar instrucción al aprendiz, eran también parte fundamental en el proceso de pesquisa y recolección. Eran de especial detalle en la transcripción y comprensión de los patrones rítmicos que, por ejemplo, se generaban entre cununos (macho y hembra), bombo (arrullador y golpeador) y guasá. Es posible pensar que, bajo la práctica de imitación en las aulas, estos recursos eran utilizados para ejemplificar aquello que iba a ser transcrito y conservarlo como herramienta pedagógica. Una posterior sistematización ocurriría y se pondría de manifiesto en muestras artísticas y en la labor creativa que propiciaban algunas de las asignaturas, como Taller y Etnomúsica, al incentivar la composición de piezas a partir de la música estudiada.

Una habilidad bi-musical, en el caso de la propuesta EPA, dependió enteramente del tránsito entre la recopilación, la sistematización y el análisis en clase y sus aplicaciones posteriores. Adicionalmente, tomando la idea de Carvalho, podríamos hablar del desarrollo de una bi-musicalidad a partir del desconocimiento de las mismas expresiones artísticas del país. Su aprendizaje representaba el acercamiento a una “manifestación distante” a la región, que se desarrollaría a partir de la habilidad de entender el contexto e interpretar con amplia competencia, la “música de otros”<sup>309</sup>.

---

<sup>308</sup> Gustavo López Gil, “Observaciones de campo Pacífico EPA,” Expedición a Buenaventura, 1997, 5 y 7. Archivo personal de Gustavo López Gil.

<sup>309</sup> Carvalho refiere cómo incluso en universidades del Brasil, gracias al programa *Meeting of Knowledges*, los mismos estudiantes brasileiros conocieron algunas de las manifestaciones artísticas integrales de su país que les eran desconocidas y que sólo por el acceso a esta formación pudieron reconocer. Esta es una muestra de cómo los procesos formativos prácticos e investigativos, aunados a espacios de intercambio, generan la posibilidad de abstraer e interpretar de manera natural, para quien no está familiarizado. En: José Jorge Carvalho, Liliam Barros Cohen, Antenor Ferrerira, Sonia Chada y Paula Nakayama, “The Meeting of Knowledges as a Contribution to Ethnomusicology and Music Education,” *The World of Music, new series* 5, no. 1 (2016), 111-133, <https://www.jstor.org/stable/44652698>. Acceso el 2 de junio de 2020.

El proceso de adaptación del plan de estudios de música de la Escuela Popular de Arte fue innovador, dada la inclusión de elementos de la metodología de trabajo de la investigación etnomusicológica en las clases y la apropiación de los mismos en el tránsito hacia la creación de nuevas propuestas. Fue, asimismo, de los primeros programas que incorporaba formalmente la sistematización de experiencias para la enseñanza de la música tradicional popular, incluyendo la ejecución de instrumentos propios de la música de diversas regiones, bajo la clara influencia de Samuel Bedoya, el INIDEF y la experiencia artística y empírica de los profesores de la institución.

Por otra parte, el programa de estudios sufrió varias adaptaciones a partir de las políticas educativas de cada etapa, con especial énfasis en la acomodación del currículo, para lograr una posible inclusión en la educación superior. El trayecto recorrido, pasó de una propuesta anclada al pensum de escuelas normales, a sobrellevar la adaptación a la política neoliberal y las exigencias de la ley 30 de educación superior.

El reconocer al otro y compartir entornos artísticos, trascendió además a la propuesta para niños -que siempre estuvo en el establecimiento- y que pasaría a formar parte de los programas de extensión. En tanto a la producción bibliográfica de métodos y sugerencias para el abordaje de la enseñanza, bajo el sello de la EPA, fue la labor de Elkin Pérez la más reconocida, que recibió apoyo y contribuyó a la identidad de la institución, que hoy en día resuena en las academias y universidades que ofrecen programas en música similares al que la EPA creó.

## 5. Conclusiones

La Escuela Popular de Arte de Medellín fue una institución con origen en la educación obrera que, bajo el fomento del bienestar y el entretenimiento, dio continuidad a las políticas liberales gestadas en los años treinta, que pretendían la “naturalización del poder” por medio de la promoción de experiencias de educación a través del arte<sup>310</sup>. Independientemente de estas intenciones, sería una de las pocas actividades que darían continuidad a los procesos de formación artística dirigidos al pueblo en general integrando la investigación y la proyección artística en el plan de estudio.

Durante la década de los setenta, confluyeron artistas y pedagogos interesados en investigar y, en replicar -por medio de la educación- las manifestaciones culturales de las diferentes regiones del país. La formación estuvo altamente influenciada por la escuela normalista en la creación de un incipiente currículo de formación musical, que incluía técnicas de investigación, didáctica del folclor, entre otros. Los grupos artísticos institucionales, el plan de estudios para niños (la primaria artística) y el de adultos, conformaron el sistema por medio del cual se pretendía preservar las tradiciones artísticas del país.

Dada la aprobación de este plan en 1972, por el Ministerio de Educación, el programa de la EPA sería uno de los referentes en educación superior en temas concernientes a la tradición popular, algo que no era común en nuestro país y

---

<sup>310</sup> Muñoz, «A Mission of Enormous Trascendence”: The Cultural Politics of Music during Colombia’s Liberal Republic, 1930-1946», 79.

contrastaba con la formación convencional de conservatorio, o aquellas como el jazz, que llegaban paulatinamente por la influencia de los medios de comunicación y la creciente industria discográfica. A pesar de este enfoque diferencial, desde 1976 la escuela se vio enfrentada a un panorama de legislación educativa cambiante, que la colocaba con opciones de titulación que no correspondían a la ambición y el trabajo de profesores, administrativos y alumnos, que exigían el aval de un programa universitario. Hubo muchos esfuerzos para reestructurar la escuela en los años setenta, pero ninguno surtió efecto y, con la llegada de la década de los ochenta, la situación no mejoró.

Aunque 1979 trajo consigo el inicio de una rectoría estable, en un momento fecundo para la investigación y el posicionamiento del programa en el ámbito latinoamericano y con un trabajo mancomunado entre los profesores y estudiantes de la EPA, esta administración no duraría más de dos años y las rectorías siguientes tendrían enfrentamientos que deterioraron las relaciones con el profesorado y el alumnado, en parte por la denuncia de las primeras sobre una supuesta afiliación política de izquierda, que entorpecía los procesos y los diálogos internos. La escuela no estuvo directamente involucrada en cuestiones proselitistas, aunque sea posible evidenciar un discurso impregnado de la agitación política de la época, en la que ciertas actividades artísticas fueron impactadas por la ideología de partidos de afiliación marxista. En este caso, en boletines del CEF, en las comunicaciones de la escuela e incluso, en las proclamaciones oficiales de su misión en eventos académicos, era posible percibir proclamaciones desde el postulado del pensamiento maoísta, embebido en la supremacía del campesinado (y del pueblo), y en contra de un imperialismo arrasador que, por medio de los medios de comunicación masiva, erradicaba las expresiones autóctonas de la nación.

Desafortunadamente, las presunciones de actividad política de izquierda, aunadas al mal ambiente que se forjó en la institución, terminaron también con los vínculos construidos con Canchimalos, que era una de las caras musicales más visibles de

la escuela. Aun así, cuando el ambiente en los ochenta parecía tan difícil, las agrupaciones de proyección artística lograron reconocimientos significativos y el programa educativo fue fortalecido, dada la llegada de María Eugenia Londoño al departamento de música. La inclusión de nuevos profesores que no necesariamente habían sido alumnos de la institución y que venían con enfoques académicos diversos, y que contaban con títulos profesionales tuvo un impacto positivo, especialmente al atender las demandas de la reforma a la educación en la década de los noventa.

Con la finalidad de entrar en la educación superior, la EPA reestructuró sus programas con el acuerdo 072 de 1993 del Concejo de Medellín. El año siguiente, la educación superior sufrió una nueva reforma, con la ley 30 de 1993, y la EPA optó por la realización de análisis para lograr una aprobación oficial. Durante 1997 y 1998, la EPA oficializó un convenio con la Universidad Pontificia Bolivariana y logró titular a varios de sus estudiantes. Sin embargo, los estudios de factibilidad no alcanzaron el impacto esperado, para que la EPA pudiera titular por sí sola a músicos instrumentistas, pedagogos y directores de agrupaciones corales o ensambles de cuerda pulsada -perfiles de egreso del último plan de estudios trabajado allí-.

La petición de reestructuración de las instituciones, desde la organización en unidades académicas, investigativas y de extensión, marcó una oportunidad para la atención a mayor público y la creación de convenios a nivel nacional que llevaban el sello de la EPA a otros territorios. Pero la necesidad de autofinanciamiento empezó a crecer y el municipio no encontró un aliciente para soportar los altos costos de mantenimiento y funcionamiento de la escuela. La diversificación y oferta de nuevos cursos, seminarios, incluso especializaciones, sin ser a nivel de posgrado oficial- atendía a las dinámicas de mercantilización de la educación, que si bien la EPA no perseguía, se vio inmersa para continuar sus labores.

La propuesta de investigación EPA, en contraste con el agitado panorama administrativo, fue muy interesante dentro de una institución de este tipo. Junto con el IPC, el proyecto de la escuela fue uno de los más aventajados, gracias a las salidas de campo y el análisis del material musical recolectado, en clase. El desarrollo en torno a la proyección vendría acompañado de un ambiente propicio para ello, en espacios académicos como el foro de Cumanday, la TRIMALCA y el seminario de Etnomusicología, organizado por Colcultura en 1979. Durante los ochenta, el trabajo de proyección artística de la EPA mantuvo mucha actividad, con las danzas y con los Canchimalos en representación de la escuela en programas nacionales, la primaria artística en diversos encuentros y proyectos de creación artística y la reactivación del coro mixto institucional. Gracias a los encuentros de intercambio en las salidas de campo, también se intensificaron las oportunidades de aprender de la música de otros lugares bajo parámetros no formales, que propiciaron la creación de agrupaciones en la ciudad de Medellín que incluso hoy, mantienen actividad artística -entre ellas, Del Llano a la Loma-.

Punto aparte es la representación artística de las cuerdas pulsadas, que incluso consiguió la generación de un encuentro – Concierto Encuentro de Cuerdas Tradicionales Colombianas- que hoy día pervive en la Universidad de Antioquia, y que ha sido notable en promover el diálogo e intercambio de las posibilidades sonoras y novedades pedagógicas en torno a los cordófonos de nuestro país. En todas estas labores, el compromiso individual de los profesores, profesoras y estudiantes fue fundamental, ya que mantuvieron el proyecto de investigación y proyección artística a flote, gracias a la búsqueda de recursos y a los contactos generados, a ese canje tan soñado en la TRIMALCA, donde urgía un conocimiento y una creación de redes sólidas entre los investigadores de la cultura popular del país.

El plan de estudios de la Escuela Popular de Arte se consolidó en los noventa -a través de toda la experiencia previa de los años anteriores- en un ambicioso currículo de diez semestres que no contó con la aprobación definitiva, porque ya



estaba en proyecto el traslado de la EPA al Instituto Tecnológico Metropolitano. A pesar del panorama complejo que se vivió en 2002, con el cierre de la escuela, el programa de estudios se posicionó como uno de los primeros -en institución no formal- en integrar la investigación al contenido de las asignaturas y propiciar un proceso crítico de catalogación de la información, que luego sería el mismo material disponible para análisis y creación. “Sin embargo, estos conocimientos tradicionales, así como sus modos informales de transmisión y aprendizaje, abren – en consecuencia- nuevas posibilidades y alternativas metodológicas frente a las perspectivas eurocentristas establecidas”<sup>311</sup>. Esta concepción es quizá la más importante, ya que en la EPA se favorecieron aprendizajes embebidos en la tradición oral, que incluso permearon los contenidos de aula.

Sin duda, el aporte de la EPA y su impacto ha sido muy grande. En la actualidad, muchos de sus profesores y exalumnos laboran en universidades como la universidad EAFIT, la Universidad San Buenaventura y la Universidad de Antioquia, en el plan de profesionalización de músicos “Colombia Creativa”, en esta última universidad. De este programa, han salido algunos de los estudiantes de la EPA que no pudieron obtener su título allí. También trabajan en instituciones públicas, como la Biblioteca Pública Piloto, y otras privadas, como la Escuela Superior Tecnológica de Artes Débora Arango o la Corporación Canchinalos. Entre ellos y ellas, muchos más son profesores en colegios o continúan su actividad artística. Los métodos, aunados a la sistematización de ritmos y ejercicios creativos, continúan como herramientas de formación indispensables en el quehacer del tiplista o el bandolista.

A la luz de los actuales planes de estudio en música del país, la experiencia de la Escuela Popular de Arte nos invita a reflexionar sobre una enseñanza más vivencial

---

<sup>311</sup> José Jorge de Carvalho, Liliam Barros Cohen, Antenor Ferreira Correa, Sonia Chada, y Paula Nakayama, “The Meeting of Knowledges as a Contribution to Ethnomusicology and Music Education,” *The World of Music* 5, n° 1 (2016): 114. <https://www.jstor.org/stable/44652698>

y contextualizada, donde la investigación sea un insumo para la comprensión de fenómenos musicales y la generación de propuestas creativas en torno a las prácticas tradicionales populares. La constante reflexión que se daba en la escuela para acercar a los estudiantes a un contexto social específico, por medio de la puesta en escena y la interacción con el público y artistas de base, pueden ser referentes para contribuir al desarrollo de un profesional integral, que pueda adaptarse a las necesidades reales del medio artístico y educativo. La memoria de la EPA está viva en las experiencias de sus integrantes más comprometidos, quienes continúan trabajando por la investigación, divulgación, creación y vivencia de las expresiones culturales de Colombia.

## 6. Anexos

Tabla resumen de algunos eventos de la Semana Cultural EPA, entre 1974 y 1985.

AÑO	EVENTO	INVITADOS	LUGAR
1974	Disertación sobre literatura negra latinoamericana	Jorge Artel, Jaime Mercado, Nestor Castro Torrijos	Instituto de Bellas Artes
1980 (Celebración 10 años EPA)	Entrega de la Flautista de Uyumbe		Teatro Pablo Tobón Uribe
	Exposición y entrega de materiales de la primera investigación colectiva de los Llanos Orientales		EPA
	Presentación de "El quinteto", agrupación vocal	Mario Gómez Vignes (director)	EPA
	Conferencia sobre escritura musical del bambuco	Mario Gómez Vignes	EPA

	Concierto del Trío Instrumental Colombiano	Jesús Zapata Builes (director)	EPA
	Disertación sobre el Carnaval de Barranquilla y el Sombrero Vueltiao	Benjamín Puche Villadiego	EPA
	Presentación del Grupo de Títeres “La Fanfarria” con “Sol Solecito”		EPA
	Taller con el Grupo Coreo-Musical del Centro de Capacitación de Buenaventura		EPA
	Charla sobre el folclor Cordobés	Guillermo Valencia	EPA
	Concierto del Grupo de Piteros de Córdoba, Chirimía de Riosucio, Grupo Coreo-musical de Villavicencio y el Grupo del Centro de Capacitación de Buenaventura		EPA
	Taller con el grupo Coreo-Musical de la Academia de Villavicencio		
	Conferencia “Folclor del Tolima Grande”	Misael Devia	
	Presentación de agrupaciones de la Academia de Villavicencio, Conjunto de Piteros de Montería, Chirimía de Riosucio, Centro de Capacitación de Buenaventura		Patio de Banderas en el “viernes de la cultura y el deporte”

<b>1981</b>	Semana Cultural EPA. Se presumen actividades con los invitados al Encuentro.		Observación: coincidió con el Encuentro Nacional de Folcloristas, llevado a cabo en septiembre de 1981.
<b>1982</b>	Disertación sobre “La estudiantina colombiana”	Luis Uribe Bueno	
	Primer encuentro de estudiantinas del Valle de Aburrá	Estudiantina “Tardes de Colombia”, Estudiantina “Los Arrieros”, Estudiantina del Politécnico y Estudiantina de las Empresas Públicas de Medellín	
<b>1985</b>	Concierto Dueto Nueva Gente	Dueto Nueva Gente (¿)  José Luis Martínez	

**Lista parcial de profesores del área de música, entre los años 1970 y 2002.**

<b>Nombre</b>	<b>Cargo</b>
<b>Miguel Ángel Cuenca Quintero</b>	Director técnico EPA – Profesor Cuerdas Pulsadas
<b>Luis de Zulategui</b>	Profesor
<b>John Jairo Ríos Ossa</b>	Coordinador Semilleros Infantiles
<b>Elena Echeverry</b>	Profesora
<b>Luz Elena Sánchez</b>	Profesora
<b>Nelly Quintero</b>	Profesora
<b>Jesús Mejía Ossa</b>	Profesor de Folclore
<b>Jesús Zapata Builes</b>	Profesor
<b>Ramiro Álvarez L.</b>	Profesor
<b>Efrén Diaz R.</b>	Profesor
<b>Argemiro García M.</b>	Profesor de Tiple
<b>Germán Vélez C.</b>	Profesor
<b>Elizabet Duque Tobón</b>	Profesora
<b>María Eugenia Yarce P.</b>	Profesora de Organología - Tiple
<b>Bernardo Zapata C.</b>	Profesor de guitarra
<b>Óscar Vahos*</b>	Profesor Lúdica Infantil Tradicional/Coordinador de proyección
<b>Leonel Cobaleda*</b>	Profesor de Rítmica
<b>Mario Gómez Vignes</b>	Profesor de Armonía
<b>Gabriel Monsalve Madrigal</b>	Coordinador académico
<b>Lillyam Jaramillo de Echeverri</b>	Coordinadora semilleros
<b>María Eugenia Londoño</b>	Jefe Departamento de Música
<b>Adolfo León Zapata López</b>	Profesor de Guitarra -Bandola
<b>Blanca Cecilia Espinosa</b>	Profesora de Lectomúsica
<b>Adriana Escobar</b>	Profesora de Lectomúsica
<b>Héctor Duque Tobón</b>	Profesor de Guitarra - Bandola

<b>José Arcila</b>	Profesor de Lectomúsica
<b>Elkin Pérez Álvarez</b>	Profesor de Guitarra – Bandola – Tiple – Armonía - Contrapunto
<b>Lucía Montealegre</b>	Profesora de Iniciación Musical
<b>Gustavo Adolfo López Gil</b>	Profesor de Etnomúsica
<b>Ludys Agudelo</b>	Profesora de Rítmica – jefe Departamento de Danzas
<b>Luz Angélica Romero Meza</b>	Directora Grupo de Proyección Infantil - Profesora
<b>Héctor Rendón Marín</b>	Profesor de Estudiantina
<b>Ángela María Isaza</b>	Profesora
<b>Hernán Darío Castrillón</b>	Profesor
<b>León Darío Marín</b>	Profesor de Guitarra
<b>Fernando Antonio Gil Araque</b>	Profesor
<b>Marisol Córdoba Galvis</b>	Profesora
<b>Nelson de Jesús Mendoza Arce</b>	Profesor de Piano
<b>Óscar Benítez Osorio</b>	Profesor de Guitarra
<b>Elisabet Hernández</b>	Profesora
<b>Vicente Sepúlveda</b>	Profesor de Etnomúsica
<b>María Edilma Silva Maya</b>	Jefe de extensión

\*Los profesores de Danza, Ludys Agudelo, Leonel Cobaleda y Óscar Vahos realizaron un gran aporte y un estrecho trabajo con el departamento de música.

## Bibliografía

Abadía Morales, Guillermo. *Compendio general de folklore colombiano*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología, 1977.

Aretz, Isabel. *Manual de Folklore*. Venezuela: Monte Ávila editores, 1972.

Arroyave Jiménez, Sergio. "La guitarra clásica en Medellín; historia y desarrollo a partir del Conservatorio de Música de Antioquia." *Artes La Revista* 16, no. 23 (2017).

Behague, Gerard. "Bridging South America and the United States in Black Music Research." *Black Music Research Journal* 22, n° 1 (Spring 2002): 2, <https://www.jstor.org/stable/1519962>. Acceso el 9 de junio de 2020.

Bermúdez Cujar, Egberto. "Andrés Pardo Tovar (1911-72) y la tradición musicológica en Colombia," *Ensayos: Historia y teoría del arte* no. 24 (2012). Acceso el 19 de mayo de 2020. <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/50285>

\_\_\_\_\_. "La Universidad Nacional y la investigación musical en Colombia: tres momentos." *Miradas a la Universidad Nacional de Colombia. Colección de crónicas* no. 3 (junio 2006): 7-83.

Casas Figueroa, María Victoria y Ritho Mauro Burbano Parra. "Música y educación superior en Colombia. Antecedentes y transformaciones en Santiago de Cali." *Revista digital A Contratiempo* (Bogotá: 2015). <http://www.musigrafia.org/acontratiempo/?ediciones/revista-25/articulos/msica-y-educacin-superior-en-colombia-antecedentes-y-transformaciones-en-santiago-de-cali.html>

Carvalho, José Jorge, Liliam Barros Cohen, Antenor Ferreira, Sonia Chada y Paula Nakayama. "The Meeting of Knowledges as a Contribution to Ethnomusicology and Music Education." *The World of Music, new series* 5, no. 1 (2016), 111-133. <https://www.jstor.org/stable/44652698>. Acceso el 2 de junio de 2020.

Cortázar, Augusto Raúl. *Esquema del Folklore*. Buenos Aires: Editorial Columba, 1959.



Cortázar, Augusto Raúl. "Los fenómenos folklóricos y su contexto humano y cultural: concepción funcional y dinámica." En *Teorías del folklore en América Latina*, Manuel Dannemann et al, 47-86. Caracas: CONAC, 1975.

Fuentes Ávila, Ximena y Miriam Carreño Colchado. "Perfil de las tesis para la obtención del título profesional en la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas." *Scientia* 21, no. 21 (febrero 1, 2020): 201-218. <http://revistas.urp.edu.pe/index.php/Scientia/article/view/2788>. Acceso el 14 de diciembre de 2021.

Martin, Gerard. *Tragedia y resurrección. Mafias, ciudad y estado 1975-2013*. Medellín: La Carreta Editores, 2014.

Gil Araque, Fernando. "Congresos Nacionales de la Música, 1936-1937." *Revista Cultura, Música y Pensamiento* 1, no. 1 (2009): 13-34.

\_\_\_\_\_ "La ciudad que En-canta. Prácticas musicales en torno a la música académica en Medellín, 1937-1961." Tesis de doctorado, Universidad Nacional de Colombia, 2009.

Goyena, Héctor Luis. "Coloquio Iberoamericano sobre investigación musical: pasado y presente de la investigación musical en Argentina." en *Perspectivas y desafíos de la investigación musical en Iberoamérica. Memorias del coloquio iberoamericano sobre investigación musical IberoMúsicas 2015*, coordinadoras Yael Bitrán Goren y Cynthia Rodríguez Lejía, 11-24. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2016.

Hood, Mantle. "The Challenge of Bi-musicality." *Ethnomusicology* 4, no. 2 (Mayo, 1960), 55-59.

List, George. "Ethnomusicology in Colombia." *Latin American Issue* 10, no.1 (enero 1966): 70-76. <https://doi.org/10.2307/924187>

Martínez Grimaldo, Fedora. *Rosa Elvira Figueroa: Fundadora de la Escuela de Música y Danzas Folklóricas peruanas. Documentos*. Lima: Centro Nacional de Información Cultural, 2010. En: <http://repositorio.cultura.gob.pe/handle/CULTURA/228>.

Marulanda, Octavio. "Qué es el Instituto Popular de Cultura." *Páginas de Cultura*, no. 1 (mayo 1964).

Miñana Blasco, Carlos. "Entre el folklore y la etnomusicología." *A contratiempo*, n.º 11 (2000): 36-49. Acceso el 29 de marzo de 2020.

[http://www.musigrafia.org/acontratiempo/files/ediciones/revista-11/pdf/rev11\\_06\\_folkmusicologia.pdf](http://www.musigrafia.org/acontratiempo/files/ediciones/revista-11/pdf/rev11_06_folkmusicologia.pdf)

\_\_\_\_\_. «Etnomusicologías “latinoamericanas”»: contextos, tensiones, y confluencias en una mirada desde Colombia.” *Música e Cultura* 1, no. 11 (2019): 7-35, <https://www.abet.mus.br/download/vol-11-2019-3/>. Acceso el 30 de octubre de 2020.

\_\_\_\_\_. «Más allá de la protesta. Música militante en Bogotá en los años sesenta y la transformación de la “música colombiana”,» *Transhumante. Revista Americana de Historia Social* 15 (2020): 150-172. DOI: 10.17533/udea.trahs.n15a07. Acceso el 16 de octubre de 2021.

Moreno Espinal, Jamir y Natalia Valencia Zuluaga. “Proceso de restauración de los archivos sonoros patrimoniales de la Escuela Popular de Arte de Medellín.” *Trilogía* 5, no. 9 (2013). <http://hdl.handle.net/20.500.12622/1248>. Acceso el 15 de noviembre de 2017.

Muñoz, Catalina. «“A Mission of Enormous Trascendence”: The Cultural Politics of Music during Colombia’s Liberal Republic, 1930-1946,» *Hispanic American Historical Review* 94, no. 1 (2014): 77-105, <https://doi.org/10.1215/00182168-2390613>. Acceso el 16 de agosto de 2017.

Parra Gaitán, Raúl. Revelaciones. *Un siglo de la escena dancística colombiana*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2019.

Parra Salazar, Mayra Natalia. *¡A teatro camaradas! Dramaturgia militante y política de masas en Colombia (1965-1975)*. Medellín: Universidad de Antioquia, Fondo Editorial FCSH, 2015.

Rendón Marín, Héctor Vidal. “De liras a cuerdas. Una historia social de la música a través de las estudiantinas. Medellín, 1940-1980.” (Tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín, 2009). Acceso el 28 de mayo de 2018. <http://bdigital.unal.edu.co/1320/1/71695312.2009.pdf>.

Rendón Marín, Héctor, Gustavo López Gil, Alejandro Tobón Restrepo, Fernando Mora Ángel y María Teresa Cortés Pulgarín. *Cuerdas Vivas. Utopías de bandolas, tiples y guitarras en Antioquia*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2014.

Rodríguez Álvarez, Luis Carlos. “Músicas para una ciudad.” En *Historia de Medellín*, ed. Jorge Orlando Melo. Bogotá: Compañía Suramericana de Seguros, 1996, 661-666.

Saavedra, María Claudia. "Tradición laboral y capacitación, 1900-1940." En *Historia de Medellín*, ed. Jorge Orlando Melo Bogotá: Compañía Suramericana de Seguros, 1996, 379-390.

Tirado Mejía, Álvaro. *Los años sesenta. Una revolución en la cultura*. Bogotá: Penguin Random House Grupo Editorial, 2014.

Tobón R, Alejandro, Gustavo López Gil y Héctor Rendón M. "María Eugenia Londoño, una vida para darle voz a las músicas de Colombia." *A Contratiempo* no. 13 (mayo 2019). <http://www.musigrafia.org/acontratiempo/?ediciones/revista-13/homenaje-a-/mara-eugenia-londoo-una-vida-para-darle-voz-a-las-msicas-de-colombia.html>. Acceso el 10 de febrero de 2022.

### Fuentes primarias impresas

Departamento de Investigaciones Folklóricas, "Memorándum para reunión del miércoles 23 de noviembre de 1966," colección Historia Documental EPA, Archivo EPA-ITM

Anónimo, "La historia en documentos," Archivo EPA-ITM (sin publicar, septiembre 20 de 2018), Manuscrito.

Manuscritos varios sobre salidas de campo, historia de la EPA, 1979, caja 2, carpetas 1 a 18, Llanos Orientales, Archivo EPA-ITM.

VI Concurso Mono Núñez de música andina. Informe por el DIEPA, abril 1981, historia de la EPA, 1980-1981, caja 3, Investigaciones zona atlántica y andina, carpetas 19 a 34, Archivo EPA-ITM.

Centro de Estudios Folklóricos, *Boletín* no. 1-17 (1980-1983). Centro de documentación musical, grupo Valores Regionales, Universidad de Antioquia.

Cañas Restrepo, Miguel Ángel, Hernán Darío Castrillón Montoya, Carlos Mario Jaramillo Ramírez y Hernán Munera Vélez, "Reflexión desde el lenguaje y su carácter de transmisión y comunicación en la relación Arte-Tecnología, una aproximación a la fundamentación de las tecnologías del arte" (sin publicar, junio de 2004), mecanografiado. *Archivo EPA-ITM*.

Comité EPATODOS, "Comunicado a los estudiantes, profesores y amigos de la Escuela Popular de Arte," Colección Historia Documental EPA, fechado el 17 de junio de 1986, *Archivo EPA-ITM*

Comunicado a la comunidad de la EPA, fechado el 17 de octubre de 1985, de Leonidas Monsalve Uribe, Colección Historia Documental, *Archivo EPA-ITM*.

Comunicado de los estudiantes del primer nivel de música frente al documento de la comisión de la U. de A., de 15 marzo de 1985, de los estudiantes de primer nivel, *Archivo EPA-ITM*.

Comunicado en respuesta del área de humanidades, de 1985, del departamento de humanidades, *Archivo EPA-ITM*

Henao, Hernán, Augusto Gil, Carlos A. Rendón y Darío Escobar. *Informe de la comisión asesora de la Escuela Popular de Arte "EPA" del municipio de Medellín*. Medellín: Universidad de Antioquia, 1984.

Londoño, Alberto. "Memorias de la danza de proyección folclórica en Antioquia Londoño." *Danza en Red* (Medellín, 2015). Acceso el 18 de marzo de 2019. [http://www.danzaenred.com/sites/default/files/documentos/memorias\\_de\\_la\\_proyeccion\\_folclorica\\_en\\_antioquia.pdf](http://www.danzaenred.com/sites/default/files/documentos/memorias_de_la_proyeccion_folclorica_en_antioquia.pdf)

Departamento de Investigaciones de la Escuela Popular de Arte, "Proyección pedagógica y artística de la cultura popular tradicional," Encuentro Nacional de Folcloristas (ponencia, Biblioteca Pública Piloto, Medellín, Colombia, septiembre 1981).

Echeverry B, Mirian et al., "Experiencia musical dentro de la comunidad Cuna", Encuentro Nacional de Folkloristas (ponencia, Biblioteca Pública Piloto, Medellín, Colombia, septiembre 1981).

Crónica del coloquio sobre la conservación y presentación de la música y danzas tradicionales, 28 y 29 de abril de 1979, Material música Trimalca, Centro de Documentación Musical, Biblioteca Nacional de Colombia.

Reflexiones sobre el informe presentado por la comisión de la U. de A. como asesora de la EPA (dic. 1984), de 1984, del departamento de danzas EPA.

Vélez García, Lucía y coordinadores. "Posición de las directivas EPA frente a las preguntas e inquietudes de docentes y estudiantes." Mayo 31 de 1993, Colección Historia Documental EPA, Archivo EPA-ITM.

Trabajo de campo Villavicencio, recopilado por Gustavo López Gil, 1995. Archivo personal de Gustavo López Gil.

Trabajo de campo Pacífico, recopilado por Gustavo López Gil, 1997. Archivo personal de Gustavo López Gil.

López Gil, Gustavo. "Observaciones de campo Pacífico EPA." Expedición a Buenaventura, 1997. Archivo personal de Gustavo López Gil.

Unidad Académica de Extensión, "Proyecto de semestralización programa: Talleres creativos," 1998. Archivo EPA-ITM.

### **Correspondencia**

Antonio Duque Arbeláez a Darío Londoño Villa, fechada el 21 de octubre de 1954, Archivo histórico de Medellín. Fondo Alcaldía, sección Despacho, tomo 98, folio 639.

Carta de Manuel Hernández B., a Antonio Cano Álvarez, fechada el 30 de noviembre de 1966, en *Historia Documental EPA*. Archivo EPA-ITM.

Informe sobre la visita practicada a la Escuela Popular de Arte del Departamento Administrativo de Cultura y Recreación del Municipio de Medellín, realizada los días 28 y 29 de febrero de 1972, *Archivo Histórico de Medellín*, caja 21 legajo 1, folios 152 a 154.

Comunicaciones varias entre Inés Elvira Gautier de Restrepo, directora del departamento administrativo de cultura y recreación, y Miguel Ángel Cuenca, entre el 23 de marzo y el 23 de mayo de 1972, *AHM*, fondo Alcaldía, sección Departamento de Cultura y Recreación, caja 21, legajo 2, folios 94, 96, 156, 158.

Carta del director encargado, Miguel Ángel Cuenca Quintero, a Jorge Robledo Ortiz, fechada el 20 de octubre de 1972. *Archivo Histórico de Medellín*, Fondo Alcaldía, sección Educación, caja 21, Legajo 1, folio 17-19.

Comunicación de Jesús Mejía Ossa, Óscar Vahos, Miguel Cuenca y Luz Elena Sánchez, a María Elena Betancourt Bolívar, fechada el 20 de junio de 1973, *AHM*, fondo alcaldía, sección departamento administrativo de cultura y recreación, caja 21, legajo 1, folios 302, 303.

Comunicación de Gustavo Morales Marín, rector de la EPA, dirigida a María Elena Betancur Bolívar, secretaria de Educación, Cultura y Recreación, fechada el 10 de julio de 1973, *AHM*, fondo Alcaldía, sección Educación, caja 21, legajo 1, folios 277-281.

Comunicación de Jhon Jairo Ríos Sosa, coordinador EPA, dirigida a Jorge Robledo Ortiz, jefe del Departamento Cultural, fechada el 1 de agosto de 1973, *AHM*, fondo Alcaldía, sección Educación, caja 21, legajo 1, folios 270.

Carta de Gustavo Morales Marín, rector EPA, a María Helena (sic) Betancur, fechada el 7 de septiembre de 1973, *AHM*, Fondo Alcaldía, sección Educación, caja 21, Legajo 1, folios 237-238.

Resolución 001 de 2000, 9 de octubre, del Consejo Directivo de la Escuela Popular de Arte. Colección Historia Documental EPA, *Archivo EPA-ITM*.

### **Documentos administrativos**

Estatuto orgánico de la Escuela Popular de Arte, julio de 1974, *AHM*, fondo Alcaldía, sección Educación, caja 21, legajo 2, folios 33 a 57.

Convenio de cooperación e intercambio académico entre la Escuela de Educación y Humanidades de la Universidad Pontificia Bolivariana y el municipio de Medellín, del 19 de abril de 1993. Colección Historia Documental EPA, *Archivo EPA-ITM*.

Informe de comisión, de 1988, de la Secretaría de Educación, Cultura y Recreación, Colección Historia Documental EPA, *Archivo EPA-ITM*.

Estudio de factibilidad socioeconómico y financiero para la transformación de la Escuela Popular de Arte en institución universitaria, de 1997, del Centro de Investigaciones y Consultorías Administrativas de la facultad de ciencias económicas de la Universidad de Antioquia, *Archivo EPA-ITM*.

Gil Araque, Fernando, Carlos Mario Jaramillo Ramírez, Ludys Agudelo Pereira, Gustavo López Gil, Miguel Ángel Cañas Restrepo y Margarita Tabares. Propuesta académica y curricular. Una opción hacia el siglo XXI, de noviembre de 1997, de la Unidad Académica de Adultos de la Escuela Popular de Arte, *Archivo EPA-ITM*.

### **Archivo audiovisual**

Escuela Popular de Arte, "Fotografías del grupo de danzas del IPC." archivo EPA-ITM, 1966-1969.

Escuela Popular de Arte, "Didáctica de la bandola," Archivo EPA-ITM, c. 1970.

Escuela Popular de Arte, "Fotos de niños con tiples y guitarras". Archivo EPA ITM. c. 1972.

Castro, Jairo (compositor), Estampa Criolla (agrupación), "Justicia para mi Llano," grabado en Villavicencio el 5 de diciembre de 1979, Caja 37. 37-04\_A, archivo EPA-ITM

### Propuesta pedagógica EPA

Cuenca Quintero, Miguel Ángel (compilador). *Iniciación musical*. Medellín: Escuela Popular de Arte, c. 1970.

Escuela Popular de Arte, Prospecto, 1971, archivo personal de Héctor Rendón Marín.

Pensum de la Escuela Popular de Arte, sección de música y danzas folclóricas, c. 1972, *Archivo Histórico de Medellín*, caja 21 legajo 1, folios 109 a 118.

Escuela Popular de Arte, "Pensum general de la sección de música," *Carreras intermedias en folclor colombiano*, 1973 (documento mecanografiado, sin publicar). Sala Antioquia, Biblioteca Pública Piloto.

Mejía Ossa, Jesús, Mario Gómez Vignes, María Eugenia Londoño y Elkin Pérez Álvarez. "Educación en el Arte Popular, con base a una experiencia educativa en la cultura popular de tradición oral." Conferencia presentada en el Seminario Nacional de Etnomusicología, noviembre de 1979.

Escuela Popular de Arte, Propuesta académica y curricular, programa de música, mayo 1998, archivo EPA-ITM.

### Métodos

Pérez Álvarez, Elkin. "Método completo de bandola," *Fomento a estudiantinas*. Medellín: Secretaría de educación y cultura, dirección de extensión cultural, 1988.

\_\_\_\_\_ *Manual de armonía agregada para guitarra* (Medellín: sin publicar, 1991).

\_\_\_\_\_ *Método de bandola*. Medellín: Escuela Popular de Arte, 1991.

\_\_\_\_\_ *Método para tiple*. Medellín: Escuela Popular de Arte, 1996.

\_\_\_\_\_ *6x1: arreglos para guitarra*. Medellín: Escuela Popular de Arte, 1999.

\_\_\_\_\_ *Manual de sustitución: armonía agregada*. Medellín: sin publicar, 2000.

\_\_\_\_\_ *El lenguaje musical*. Medellín: Fondo Editorial ITM, 2007.

---

*Fundamentos teóricos de la armonía.* Medellín: Fondo Editorial ITM, 2007.

### **Periódicos y revistas**

“Escuela Popular de Arte funcionará en Medellín a partir de febrero,” *El Correo*, noviembre 19, 1965.

“En febrero funcionará la Escuela Popular de Arte,” *El Clarín*, enero 27, 1966.

“La Escuela de Arte Popular iniciará nuevos cursos el primero de febrero de 1970,” *Radio-periódico El Clarín*, noviembre 27, 1969.

“Fiesta en el Instituto de Cultura Popular habrá hoy domingo,” *El Correo*, noviembre 30, 1969.

“Mañana se presenta la estudiantina y los coros de la Escuela Popular de Arte,” *Radio periódico El Clarín*, 21 de noviembre, 1970.

“Sofía Ospina de Navarro se llamará la Escuela Popular de Arte”, *Radio Periódico el Clarín*, 17 de junio de 1975.

CINTRAPOS, “Análisis crítico de los llamados Festivales Folclóricos,” *Aleph* 15, (enero/febrero 1976): 6-24.

Boletines del Centro de Estudios Folclóricos N° 1 al 17, 1980 a 1983. Centro de documentación de Músicas Regionales, Universidad de Antioquia.

“Daisy Córdoba con su guitarra clásica, en el Castillo,” *El Colombiano*, 6 de septiembre, 1980.

“Se inicia el Encuentro Nacional de Folcloristas,” *El Mundo*, septiembre 15, 1981

“Soplan vientos de cambio en la EPA,” *El Mundo*, abril 15 de 1985.

Comunicado a la comunidad de la EPA, fechado el 17 de octubre de 1985, de Leonidas Monsalve Uribe, *Archivo EPA-ITM*.

“¿Qué pasa con la EPA?,” periódico *El Colombiano*, 8 de diciembre 1985, *Archivo EPA-ITM*.

“Música y teatro para tiempos de navidad,” *El Colombiano*, 5 de diciembre, 1987.

“La EPA cambiará de imagen”, periódico *El Mundo*, julio 26 de 1988.



“Se nos desmorona la EPA”, *El Colombiano*, 24 de febrero de 1991, *Archivo EPA-ITM*.

Ospina Zapata, Gustavo. “La EPA urge soluciones. Líos administrativos la tienen estancada, se denuncia.” *El Colombiano* (Medellín), 23 de marzo de 1996.

“La EPA echa pa'lante,” *El Colombiano*, 10 de abril, 1996.

“La EPA sigue emproblemada,” *El Colombiano*, 14 de junio, 1996.

“Sólo falta que la EPA responda”. *El Mundo*, fechado el 31 de octubre de 1996.

Gil Araque, Fernando. “Luis Fernando Franco Duque.” *Revista Escuela Popular de Arte* no. 2 (septiembre 2000).

“¿Cómo sonará el futuro de la EPA?,” *El Colombiano*, 10 de diciembre de 2001.

## Legislación

Acuerdo N° 6 de 1957, del 10 de abril, del Consejo (sic) Administrativo Municipal, “Por el cual se crea un nuevo cargo en el Instituto Popular del Municipio y se dictan otras disposiciones.” *Archivo del Concejo Municipal de Medellín*.

Acuerdo N° 59 de 1961, del 1 de agosto, “Por el cual se reorganiza el actual Instituto de Cultura Popular y se provee a su sostenimiento y desarrollo,” *Archivo del Concejo Municipal de Medellín*.

Acuerdo N° 66 de 1963, del 10 de diciembre, “Por el cual se reorganiza el Instituto de Cultura Popular.” *Archivo del Concejo Municipal de Medellín*

Acuerdo N° 6 del 8 de febrero de 1966, “Por el cual se establece en el Instituto de Cultura Popular, el Ciclo Básico de Enseñanza Media con orientación laboral, y se dictan otras disposiciones,” *Archivo del Concejo Municipal de Medellín*

Acuerdo N° 25 de 1970, del 14 de septiembre, del Concejo Municipal de Medellín “Por el cual se crea el Departamento Administrativo de Cultura, Recreación y se dictan otras disposiciones”. *Archivo del Concejo Municipal de Medellín*.

Resolución 2 de 1972, 9 de agosto, de la Escuela Popular de Arte, “Por la cual se destinan los profesores de la sección de teatro a trabajar en programación y reglamentación de la Escuela Popular de Arte,” *AHM*, caja 21, legajo 1, folio 299 a 300.

Resolución 6758 de 1972, 27 de octubre, del Ministerio de Educación Nacional, por la cual se aprueban los estudios de la Escuela Popular de Arte de la ciudad de Medellín en sus modalidades de Música, Danzas y Teatro, *Archivo EPA-ITM*.

Resolución 9094 de 1973, 10 de septiembre, del Ministerio de Educación Nacional, “por la cual se concede una autorización a la Secretaría de Educación, Cultura y Recreación Municipal y a las Directivas de la Escuela Popular de Arte de la ciudad de Medellín”. *AHM*, caja 21, legajo 1, folio 278.

Resolución 003 de 1973, 16 de octubre, de la Escuela Popular de Arte, por la cual se determina una organización interna, *AHM*, fondo Alcaldía, sección Educación, caja 21, legajo 1, folios 276 a 277.

Resolución 002 de 1974, 18 de febrero, de la Escuela Popular de Arte, por la cual se nombran jefes de departamento, *AHM*, fondo Alcaldía, sección Educación, caja 21, legajo 2, folios 259 a 261.

Resolución 02 de 1974, 21 de agosto, del Consejo Académico de la escuela Popular de Arte, “por la cual se institucionaliza el día clásico de la EPA.” Fondo Alcaldía, sección Educación, caja 21, legajo 2, folio 245.

Decreto N° 073 de 1992, del 27 de enero, del Alcalde de Medellín, “Por medio de la cual se reestructura la Escuela Popular de Arte EPA.” 2. Acceso el 7 de marzo de 2019.  
[https://normograma.info/medellin/normograma/docs/pdf/d\\_alcamed\\_0073\\_1992.pdf](https://normograma.info/medellin/normograma/docs/pdf/d_alcamed_0073_1992.pdf)

Decreto N° 839 del 2000, 16 de agosto, del alcalde de Medellín, “Por medio del cual se suprimen unas plazas y se crean unos cargos en la Secretaría de Educación y Cultura del Municipio de Medellín”, *ACM*.  
[https://normograma.info/medellin/data\\_DO/1348.pdf](https://normograma.info/medellin/data_DO/1348.pdf). Acceso el 4 de junio de 2021.

Decreto N° 300 de 2001, 23 de febrero, del alcalde de Medellín, “Por medio del cual se modifica la planta de personal en el Municipio de Medellín”, *ACM*.  
[https://normograma.info/medellin/data\\_DO/1479.pdf](https://normograma.info/medellin/data_DO/1479.pdf). Acceso el 4 de junio de 2021.

Decreto N° 378 de 2002, 15 de abril, del alcalde de Medellín, “Por medio del cual se adscriben al instituto Tecnológico Metropolitano la Escuela Popular de Arte-EPA y el Planetario Jesús Emilio Ramírez”, *ACM*.  
[https://normograma.info/medellin/data\\_DO/1692.pdf](https://normograma.info/medellin/data_DO/1692.pdf). Acceso el 4 de mayo de 2021.

Acuerdo 4 de 2002, del 15 de noviembre, del Consejo Directivo de Instituto Tecnológico Metropolitano, “Por medio del cual se modifica la denominación de la Unidad de Docencia en Artes”, *ACM*.

[https://www.medellin.gov.co/normograma/docs/a\\_itm\\_0004\\_2002.htm](https://www.medellin.gov.co/normograma/docs/a_itm_0004_2002.htm). Acceso el 7 de mayo de 2021.

### **Normas de otras instituciones**

Andrés Pardo Tovar, *Centro de Estudios Folclóricos y Musicales "Cedefim": Estatutos* (Bogotá D.E: Universidad Nacional de Colombia, 1963), 7.

Otto de Greiff, Luis A. Sarmiento, Acuerdo 6 de 1963. "Por el cual se establecen los programas de estudio y se fijan unas reglamentaciones en el Conservatorio Nacional de Música".

### **Grabaciones**

Estudio Escuela. *Espíritu colombiano*. Héctor Rendón Marín, Gustavo López Gil, dirección general, 1998, disco compacto y librito.

### **Fuentes relacionadas a afiches y programas de concierto**

Notas al programa. "Descubrimiento." Creación colectiva. Agrupación Canchimalos, director general: Óscar Vahos, Teatro Pablo Tobón Uribe, Medellín, octubre 1992.

Antonio Vivaldi, "Concierto en re mayor para guitarra y orquesta, Gloria en re mayor," cartel del concierto 20 años Escuela Popular de Arte. Roberto Fernández (guitarra), coro Cantus Firmus, Fernando Gil Araque (director del coro). Medellín: Teatro Pablo Tobón Uribe, julio 19, 1989. Digitalización Biblioteca Nacional, [https://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es\\_ES/search/asset/150842](https://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es_ES/search/asset/150842).

Sebastián Aguilera de Heredia, "Magnificat en VIII tono," notas al programa del II Festival de coros de música religiosa. Coro Cantus Firmus, Fernando Gil Araque (director). Medellín: Teatro Metropolitano de Medellín, 22 de marzo, 1991.

Carl Orff, "Catulli Carmina," notas al programa del concierto del Solsticio de Verano, coro Cantus Firmus, Fernando Gil Araque (director). Medellín: Pequeño Teatro, junio 21 y 22, 2001.

### **Entrevistas (por la autora)**

Gustavo López Gil. Medellín, Universidad de Antioquia, enero 29, 2018.

María Eugenia Londoño. Medellín, Universidad de Antioquia, enero 30, 2018.

Héctor Rendón Marín. Medellín, Universidad de Antioquia, junio 6, 2018.

Luis Fernando Ospina. Medellín, junio 6, 2018.

Miguel Ángel Cuenca. Copacabana-Antioquia, junio 7, 2018.

Fernando Gil Araque. Medellín, Universidad EAFIT, marzo 4, 2019.

Hernán Múnera Vélez. Medellín, Instituto Tecnológico Metropolitano, marzo 6, 2019.

Ludys Agudelo. Medellín, 6 de marzo, 2019.

Luz Angélica Romero. Medellín, Universidad de Antioquia, 6 de marzo, 2019.

Arturo Vahos Jiménez. Medellín, Corporación Canchimalos, marzo 7, 2019.

Miriam Páez Villota. Medellín, Corporación Canchimalos, marzo 7, 2019.

Mario Gómez Vignes. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 20 de mayo, 2019.