

**Maestría en Educación Artística
Universidad Nacional de Colombia**

Trabajo final de grado:

**MÚSICAS AL BORDE.
Una experiencia artística/político/pedagógica en construcción**

Presentado por: Ricardo Martínez Puerto

Directora: Mónica Marcell Romero

Co-Director: Federico Guillermo Demmer

ÍNDICE

Palabras introductorias	3
Carta a Leo Brouwer	6
Carta a Paulo Freire	20
Carta a Jorge Velosa	43
Carta al lector o lectora	70
Referencias	73

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.

Ricardo Martínez P.

Ricardo Martínez Puerto

Fecha 17/01/2023

MÚSICAS AL BORDE

Una experiencia artística/político/pedagógica en construcción

Resumen:

Músicas al borde es una propuesta de investigación/creación que parte de la reflexión generada a partir de la tensión que se habita al desarrollar procesos de formación en música campesina de manera formal en los territorios rurales de Bogotá y el desarrollo empírico de prácticas musicales que se dan de manera natural en dichos lugares.

A través de la mirada de un artista profesor – artista formador se busca compartir con quienes se aproximen a este trabajo la experiencia vivida en medio del tránsito entre el estudio formal y académico de la música y las músicas tradicionales y campesinas desde la práctica pedagógica. En este habitar y tratar de poner en diálogo ambos mundos o concepciones de la música y su enseñanza, se han venido encontrando diversos espacios para la creación y gestión de procesos, que pueden aportar a la visibilización de la cultura campesina, a su reconocimiento y desarrollo en y con las comunidades campesinas que habitan en la ruralidad de Bogotá.

Por medio de una puesta en escena multidisciplinar que incluye los medios audiovisuales y la música se pretende compartir el relato de la experiencia construida en un intento de empezar a pagar la cuota inicial de la deuda histórica cultural que se tiene con el campesinado del país.

Palabras clave: *Música campesina, música carranguera, música académica, música tradicional, enseñanza, territorio, ruralidad, campesinado*

Abstract:

MUSIC ON THE EDGE

An artistic/political/pedagogical experience under construction

Music on the edge is a research/creation proposal that starts from the reflection generated from the tension that is inhabited when developing training processes in peasant music in the rural territories of Bogotá and the empirical development of musical practices as they occur naturally in such places.

Through the perspective of an artist teacher - training artist, the aim is to share with those who approach this work the experience lived in the midst of the transition between the formal and academic study of music and traditional and peasant music from the pedagogical practice. In this inhabiting and trying to put both worlds or conceptions of music and its teaching into dialogue, various spaces have been found for the creation and management of processes, which can contribute to the visibility of peasant culture, its

recognition and development, in and with the peasant communities that inhabit the rurality of Bogotá.

Through a multidisciplinary staging that includes audiovisual media and music, it is intended to share the story of the experience built in an attempt to start paying the initial installment of the cultural historical debt that is owed to the peasantry of the country.

Keywords: *peasant music, carranga music, academic music, traditional music, teaching, territory, rurality, peasantry*

Palabras introductorias

El presente texto es un primer acercamiento a la experiencia vivida como músico, artista y profesor en el desarrollo de procesos de formación en músicas campesinas en la ruralidad de Bogotá.

Aunque estos procesos tienen poco menos de 4 años de constitución, han sido el resultado de más de 15 años de trabajo en escuelas de formación artística y cultural con comunidades rurales, campesinas y urbanas en Bogotá, Guasca (Cundinamarca) y Tenjo (Cundinamarca) que han venido entretejiendo formas de enseñar y aprender la música.

Si bien mi formación musical no se enmarcó en la tradición oral campesina o de las músicas que hacen parte del territorio sonoro de la Canta y el Torbellino (PNMC)¹, desde el año 2008 he tenido la oportunidad de aproximarme a estas músicas de manera sensible y académica, con el objetivo de contar con las herramientas necesarias para enseñarlas a los niños, niñas, jóvenes y adultos que se han interesado por aprender y/o conocer dichas prácticas musicales.

En estos años se han generado transformaciones en mí, en mi práctica musical y en mi práctica pedagógica, las cuales se pueden evidenciar en el desarrollo de los procesos de formación que tengo la oportunidad de dinamizar con algunas comunidades rurales y campesinas en Bogotá, específicamente en las veredas Los Soches en la localidad de Usme, en la vereda El Verjón Alto en la localidad de Santa Fe y en la vereda Pasquilla en la localidad de Ciudad Bolívar.

Las presentes reflexiones parten del estudio en torno a mi propio proceso de formación y transformación en estos años, teniendo en cuenta distintos autores, autoras, propuestas

¹ Plan Nacional de Música para la Convivencia: Es una política pública de desarrollo musical y tiene como propósito garantizar el acceso en igualdad de condiciones, al conocimiento, práctica y disfrute de la música en el país. En esa perspectiva, otro de sus propósitos ha sido el fortalecimiento de los proyectos pedagógicos, musicales y organizativos de las Escuelas Municipales de Música. Tomado de: <https://www.mincultura.gov.co/areas/cooperacion/noticias/Paginas/Plan-Nacional-de-M%C3%BAsica-para-la-Convivencia-de-MinCultura-seleccionado-como-uno-de-los-100-proyectos-del-Par%C3%ADs-Peace-Forum.aspx>

pedagógicas, encuentros fortuitos y experiencias vividas, que han generado cambios en mi práctica como artista formador².

He elegido distintos formatos de escritura para que el lector o lectora que se acerque a este texto tenga la posibilidad de dialogar conmigo, con los autores y autoras que me han influenciado, con las comunidades en las que he transitado y especialmente con los objetivos y metas que me he planteado en el desarrollo de mi proyecto de vida, al menos hasta la fecha.

Parte de las formas de escritura que se pueden encontrar en este trabajo son cartas, las cuales están dirigidas a Leo Brouwer, Jorge Velosa, Paulo Freire, autores, cultores y pensadores que han sido la principal orientación en el desarrollo de los procesos de formación que he adelantado.

La intención de estas cartas no es solo plasmar por escrito mis pensamientos y sentires frente a sus propuestas políticas, pedagógicas, musicales e investigativas; sino generar un diálogo epistolar abierto y sincero con los autores que hoy día constituyen mi práctica artístico-pedagógica y a partir de sus planteamientos, materializar o construir unos modos de hacer y reflexionar en torno a la enseñanza/aprendizaje, la práctica y el disfrute de las músicas campesinas.

Soy consciente que algunas personas no podrán dar respuesta a las cartas, pues partieron de este mundo. Entre ellos Paulo Freire. Sin embargo, parte de este ejercicio de escritura nace de los diálogos posibles que se puede hacer con los autores a partir de sus propuestas. De alguna forma, es una manera de expresarles mi admiración, respeto y cariño, así como de reconocer en ellos y sus legados las posibilidades que se abrieron en mí y que se generaron a partir del estudio de su obra.

Al referirme al estudio de su obra, quisiera dejar la claridad que no es sólo la lectura de sus textos, sino en tratar de generar una aproximación sensible y rigurosa de sus vidas como testimonio aún latente de la coherencia entre el discurso y la práctica, entre la propuesta y su desarrollo.

Junto a estas cartas, se pueden encontrar reflexiones en torno a mi propio proceso de aprendizaje en la música académica y la música popular o tradicional, así como a las metodologías aplicadas y aprendidas durante estos años como artista-formador que me parecen fundamentales al momento de revisar la propia práctica pedagógica.

Sea este trabajo también una forma de reconocer el saber cultivado por el campesinado de los municipios de Cundinamarca que he tenido la oportunidad de conocer, así como

² (..) una ocurre en el ejercicio de la práctica artística y ella debe ser acompañada por un artista con experiencia y trayectoria en creación en el área que pretende formar. Se trata de un principio formativo que vincula el saber con el saber hacer en el ejercicio de la práctica artística. (Marín, 2016)

aquellos que viven en la ruralidad de Bogotá con quienes que he tenido la oportunidad de dialogar, encontrarme y aprender, no solamente desde sus prácticas musicales, sino desde sus formas de ver, vivir y habitar el mundo, que a su vez constituyen sus prácticas culturales y de esta manera le hacen un aporte fundamental a la Colombia multicultural y diversa en que vivimos.

Es precisamente el reconocimiento de los músicos y las prácticas musicales que han cultivado “al borde”, que han resistido a la globalización cultural, a la imposición de prácticas culturales “modernas”, “juveniles”, “actuales”, “universales” entre otros adjetivos lo que le da nombre a este trabajo.

¿Qué músicas se encuentran en los bordes de Bogotá? ¿Qué ocurre cuando se desarrolla una propuesta pedagógica que preserve y fortalezca las prácticas culturales de las comunidades que habitan los bordes de la capital del país? ¿Qué prácticas culturales y musicales se pueden reconocer al borde de Bogotá y cómo este ejercicio de reconocimiento se podría ampliar/amplificar en nuestro país, como una propuesta artístico - pedagógica en constante construcción?

Son algunas de las preguntas que se encuentran en las reflexiones que constituyen este texto y que quizás no tengan una única respuesta, sino múltiples respuestas. Más que certezas indiscutibles, se invita al diálogo y la correspondencia.

CARTA A LEO BROUWER

*“De vez en cuando
hay que hacer una pausa
contemplarse a sí mismo
sin la fruición cotidiana
examinar el pasado”*

Mario Benedetti – Pausa

Respetado maestro,

Me dirijo a usted con motivo de compartirle algunos pensamientos sobre la influencia de su obra y pensamiento en mi desarrollo como artista formador. Antes de continuar, quisiera presentarme.

Mi nombre es Ricardo Martínez Puerto, soy músico profesional egresado de la Universidad Central de Colombia, en donde estudié guitarra clásica bajo la orientación de los maestros Mario Riveros Tabares, Luis Yesid Mesa Zabala y la maestra Sonia Díaz Salas.

Mi carrera profesional ha girado en torno a la enseñanza de la música, específicamente de la guitarra clásica y popular en distintas instituciones públicas y privadas, especialmente en Bogotá y Cundinamarca. Si bien, en algún momento soñé con vivir de interpretar la guitarra clásica, de intentar hacer una carrera en ese campo, la vida me puso en el camino de la enseñanza, un poco de manera inesperada, pero afortunadamente encontré en la pedagogía mi proyecto de vida a una temprana edad.

Vale la pena mencionar que mi trabajo de grado para optar por un título profesional en música, es decir el componente del trabajo escrito, se basó en el análisis de una de sus obras, *Los tres apuntes (1959)*, la cual hizo parte de mi recital de grado y su estudio fue fundamental para conocer más a fondo su obra musical y personal.

Desde el año 2006 me enfrenté por primera vez al desafío de dictar una clase a un grupo de personas que deseaba aprender la guitarra. En ese momento yo tenía 20 años y no me sentía preparado para asumir dicha responsabilidad. Sin embargo, asumí el reto con la mayor seriedad posible, pensando que iba a ser algo temporal, dado que mi tarea era remplazar al profesor titular de la clase quien estaba enfermo y que posiblemente en 3 semanas se recuperaría. Para mi sorpresa, duré más de 3 años trabajando en dicha academia musical.

Con estas primeras líneas quiero contextualizarlo sobre la etapa de mi vida en que a la vez que era estudiante de guitarra clásica, me desempeñaba como profesor de guitarra y como en mí fueron habitando ambos mundos; el del músico en formación con deseos de tocar en

algunos escenarios, junto al del profesor en formación, comprometido de lleno en la labor que desempeña.

Sin embargo, quiero centrarme más en la relación que he construido con su obra, puesto que es usted uno de los principales referentes para la guitarra clásica en el mundo y el estudio de sus composiciones se hace casi que necesario, por no decir obligatorio, en los procesos de formación musical en guitarra clásica en todos los niveles (iniciación, básico, medio y superior).

Debo confesarle que mi ingreso a la carrera profesional de música no se dio por consecuencia de un proceso de formación estructurado en un conservatorio o en una escuela de música. En mi juventud temprana, me acerqué a la guitarra a causa de un accidente en uno de los dedos de mi mano izquierda, lo cual fue la excusa perfecta para no esforzarme mucho, pues el profesor del colegio en el que estudié no tenía muchas opciones de trabajo conmigo. Estuve bastante tiempo con una férula en el dedo 3 que lo protegía, luego de la cirugía estética a la cual me tuve que someter a razón del accidente.

A pesar de lo anterior, y por los azares de la vida, me terminé enamorando perdidamente de la guitarra, aún no puedo explicar ni entender la razón, pero a mis 13 años empecé a tocar guitarra sin parar. No conocía en ese momento la guitarra clásica, dudo que sospechara de su existencia, me acerqué en un primer momento al *rock en español*, puntualmente me obsesioné con Jaguares una agrupación mexicana.

Intenté aprenderme todas sus canciones y para dicha tarea, mi principal fuente de estudio era una página en internet que se llamaba ATAME, hoy <https://lacuerda.net/> .

El giro fue vertiginoso, aquel adolescente que empezó a tocar guitarra para que no se le exigiera mucho en clase, terminó buscando a su profesor en los recreos, dejándole las letras con los acordes por debajo de la puerta de la sala de música, con tal de poder tocar las canciones de la mencionada banda. Esta inclinación me llevó a “sacar de oído” mis primeras canciones y hacer las transcripciones en los programas de tablaturas de la época.

Con el tiempo empecé a transitar del rock en español hacia el *heavy metal*, el *black metal* y el *death metal*.

Dado el modelo de educación en Colombia, en el colegio tuve la oportunidad de tener clase de música hasta el grado noveno y en ese momento no contaba con los recursos económicos para estudiar en una academia, me dediqué a estudiar solo, de manera autónoma y autodidacta.

Tengo aún presente en mis recuerdos que en la página oficial de la agrupación Jaguares en internet, tenían una especie de foro en donde los fanáticos podíamos hacerles preguntas y ellos las respondían personalmente. Nunca olvidaré que alguien le preguntó al guitarrista de la agrupación César López “Vampiro” sobre cómo él hacía sus solos para las canciones y

a lo cual él respondió que empleaba los distintos modos lidios, mixolidios, eólicos, entre otros.

La lectura de dicha respuesta fue el inicio del estudio de la música formalmente para mí, pues al leer a mi ídolo musical, que luego se volvió un referente, me dediqué de manera incansable a buscar información sobre las escalas, su estructura y la forma de emplearlas en las canciones.

Aunque en ese momento no tenía ninguna claridad al respecto, fue el primer acercamiento a la teoría musical que tuve y estoy muy agradecido por ello.

Con el tránsito al *metal* los desafíos técnicos eran mucho más complejos, el virtuosismo de los guitarristas de agrupaciones como Iron Maiden, Slayer, Death, Mägo de Oz, me obligaron a dedicar horas y horas de estudio desestructurado, para intentar sonar como ellos.

Dentro de las construcciones imaginarias de mi juventud, reafirmé un mito de aquella época, y era que la *música clásica* era la base para hacer músicas mucho más “complejas” como lo era el *metal*.

Mis profesores en ese entonces eran los guitarristas de los grupos en mención, a quienes veía y escuchaba todos los días, bien sea en cassettes o en videos grabados en el VHS de la casa.

Junto a estos músicos, tuve la fortuna de que en la televisión pública de Colombia transmitieron un par de conciertos en los que Pepe Romero interpretó junto a la Orquesta Filarmónica de Bogotá el concierto de Aranjuez de Joaquín Rodrigo, obra que me llamó la atención y que afortunadamente pude grabar en el VHS de la casa. También, por cuestiones del azar, un día transmitieron el Concierto de Segovia en donde el guitarrista Jhon Williams interpreta las variaciones sobre el tema Sakura, Asturias, el Vals de Usher, algunas obras para laúd y orquesta. Aún al cerrar los ojos puedo ver con claridad las imágenes del concierto y las emociones que en mí evocó.

De esta manera, entre estos dos mundos tomé la decisión de estudiar música profesionalmente. El primer paso fue conocer cuáles eran los contenidos de los exámenes de admisión en las universidades. Al conocer que debía estudiar solfeo, armonía, ritmo y además contar con un repertorio de obras para guitarra de distintos periodos de la historia de la música, me apresuré a buscar una academia de música en donde pudiera aprender aquello que se requería para ingresar. Es importante mencionar que la decisión la tomé 6 meses antes de presentar las pruebas.

En dicho proceso me presenté a la Fundación Orquesta Sinfónica Juvenil de Colombia, en donde luego del examen de ingreso me ubicaron en el nivel preparatorio 1, es decir había superado con mis estudios autodidactas por lo menos dos o tres niveles de iniciación.

Fueron 4 meses maravillosos, en los cuales me acerqué por primera vez al estudio formal de la música. En mi infancia había tocado órgano, pero nunca había estudiado solfeo u otras materias relacionadas. Tuve mi primer profesor de guitarra y además participé en la Orquesta de guitarras. En ese momento el estudio se centró en la técnica y en el montaje de piezas sencillas, tanto como solista como en el grupo de guitarras.

Llegado el momento en el año 2003, me presenté a las 3 universidades públicas que ofrecían música y como era de esperarse no pasé en ninguna. En la Universidad Nacional de Colombia no aprobé el examen general de ingreso, en la Universidad Pedagógica Nacional no superé la prueba de entrenamiento auditivo y en la Universidad Distrital Francisco José de Caldas superé la prueba de aptitud, la prueba de teoría y armonía, pero la prueba de entrenamiento auditivo no. Intenté presentarme al curso preparatorio de esta última institución, pero no superé la prueba de instrumento.

El tiempo estaba en mi contra, si no conseguía ingresar a estudiar, corría el riesgo de ser convocado a prestar el servicio militar obligatorio cuando cumpliera la mayoría de edad, cosa que ocurriría en poco más de 4 meses.

Sin embargo, en enero de 2004 en un periódico se publicó un anuncio de la Universidad Central, matrículas extraordinarias para el programa de Estudios Musicales³. De inmediato me presenté y superé las pruebas de admisión, no fueron tan complejas como las de las universidades públicas. En la prueba de instrumento, el maestro que me evaluó luego de hacer una reflexión sobre la importancia de tener la obra preparada a cabalidad para el examen me dijo “usted no tiene el nivel para ingresar a la carrera, pero vamos a darle la oportunidad. Si para el segundo semestre no logra mejorar, no se le emitirá el recibo de pago”.

En ese momento inicié mis estudios superiores en música, estaba totalmente atrasado en muchos contenidos y, además, había ingresado a las clases una o dos semanas antes de los primeros exámenes. Fueron tiempos de mucho estudio, especialmente de las materias teóricas. La guitarra fue quedando poco a poco desplazada, nunca abandonada, pero no trabajada con rigor en los primeros semestres.

Fue en ese momento cuando tuve mi primer acercamiento a su obra. La primera serie de *Estudios sencillos (1972)* llegó a mis manos y me abrió las posibilidades de otras posibilidades sonoras. Llevaba bastante tiempo estudiando a Mauro Giuliani, a Fernando Sor y a Johann Sebastian Bach. Al no conocer nada de la guitarra clásica en ese momento, había centrado mi atención en los compositores del periodo clásico, quienes con sus estudios y obras habían sido el repertorio usual en ese momento.

Al ingresar al mundo de la guitarra clásica, empecé a tener una conexión sensible con sus obras, muchas no las interpreté, pero me encantaba escucharlas. Tengo el recuerdo aún

³ <https://www.ucecentral.edu.co/programa-academico/estudios-musicales>

latente de que en una de las ediciones del concurso de guitarra que organizaba la Caja de Compensación Familiar Compensar en Colombia, y que estaba liderada por el guitarrista uruguayo Eduardo Fernández, su *Sonata (1990)* era una de las obras obligatorias para la final.

Fue quizás en las audiciones de las primeras rondas eliminatorias donde escuché por primera vez los *Tres apuntes (1959)* y quise tocarlos. No me atreví a montar otras obras, sentía que eran muy complejas para el momento de formación que estaba viviendo.

En música de cámara interpreté la *Música incidental campesina (1978)* con otro guitarrista llamado Javier Madrigal, en la orquesta de guitarras tocamos su *Tocatta*, estudié sus *20 estudios sencillos (1972 - 1983)*, las *Variaciones sobre un tema de Django Reinhard (1984)*, e intenté interpretar su versión para guitarra solista de la *Muerte del ángel (1962)* de Astor Piazzolla

Cada festival al que asistía, me llevaba a su obra, *Hika (1996) In Memoriam Toru Takemitsu* fue especialmente conmovedora, pues encontraba elementos que había escuchado en los *Tres apuntes* y en los *Estudios sencillos*.

Realmente estaba maravillado con sus composiciones. Por medio de ellas, empecé a estudiar su vida, su carrera como guitarrista, sus escritos. En mi biblioteca personal tengo su libro *Gajes del oficio (2004)*, leí con mucho detenimiento su biografía (Hernández, 2000) escrita por Isabelle Hernández.

En esos años también se encontraban en internet entrevistas, conferencias, charlas en donde pude conocer más del músico, compositor, del artista y alejarme un poco del guitarrista. Intenté entender lo complejo de su pensamiento. Los artículos y escritos que están en *Gajes del oficio (2004)* fueron reveladores para mí, especialmente por la construcción de una visión del mundo de las artes que trascendía el instrumento. Su mirada holística sobre la cultura, la composición, el arte y la enseñanza me llevó a entender que usted no era solamente un guitarrista/compositor, sino un intelectual con una mirada integral del mundo.

Luego de esto, logré hacerme al documental *Homo Ludens (Alderete, 2007)* y seguí en mi estudio juicioso de su obra. En el país en esa época no era fácil obtener sus composiciones para otros formatos diferentes a la guitarra. Esto me obligó a tener que trabajar desde la apreciación sensible de las mismas, escuchándolas intensamente, con el fin de ir aprehendiendo su lenguaje, no tuve en ese momento acceso a ninguna partitura de orquesta. De sus obras para guitarra y orquesta, solamente pude conseguir la partitura (Score) de las *Tres danzas concertantes (1958)*.

Siendo la escucha mi principal fuente de aproximación a sus creaciones, en las tiendas de discos conseguí una grabación maravillosa en el que usted grabó varias obras para guitarra del siglo XX que lleva por título *Rara (2002)*. Junto a sus grabaciones busqué a otros

compositores que usted menciona en sus textos como Pierre Boulez, especialmente, Igor Stravinsky, Karlheinz Stockhausen, John Cage, Arnold Schönberg, Alban Berg entre muchos otros.

Asumí en ese momento, que solamente podía entender la música para guitarra compuesta en el siglo XX y parte del XXI a partir del estudio juicioso y sistemático de los compositores más relevantes de la historia occidental de la música, entendiendo que la guitarra clásica y su repertorio es moderno. No se compuso música para este instrumento en el barroco, unas primeras aproximaciones en el periodo clásico (Giuliani, Carcassi y Sor, por mencionar los más estudiados), en el romanticismo se empezó a consolidar un poco más (Coste, Legniani) y fue justamente en este periodo en donde irrumpe la obra y figura de Francisco Tarrega, luego Emilio Pujol, Andrés Segovia y la guitarra empieza a insertarse en la historia de la música académica, por ponerle un nombre.

Todas estas búsquedas se dieron gracias a su obra, no solo musical, sino pedagógica e intelectual. El acercarme a un compositor que cuestiona, que pregunta, que manifiesta de manera abierta "... el director de orquesta no crea usted que es un hombre culto, es un hombre especializado. (...) No es culto. No sabe nada de Baudelaire o de Rimabud o de Ortega y Gasset, o de Lorca. Si acaso tiene que dirigir algo con textos de Lorca dice: ¿quién será este? Si acaso..." (CanalSur Media, 2016, 2m10s) o planteamientos como "Ningún fenómeno de la cultura puede plasmarse en una sola visión parcial del pensamiento. Se busca una integración de todos los elementos, de su razón de ser" (Brouwer, 2004, p. 91).

Entré en sintonía con esta visión de la cultura, tal como lo plantea Robert Shumann en su texto *Consejos para la juventud (2018)* "Esfuérzate en conocer la vida lo mismo que las otras artes y ciencias. Las leyes de la moral son también las del arte. Con la aplicación y la perseverancia llegarás cada vez más alto". De esta manera encontré en usted un referente de un artista integral, que no sólo conoce de su oficio, sino que se ha esmerado por entender otras dimensiones del arte, de la vida, de la filosofía, de la ciencia.

En la medida en que más profundizaba en su pensamiento, más interés despertaba en mí el tratar de seguir un camino similar, teniendo claro que la composición no era un campo en el que me desenvolvería, ni en el que me desempeñaría a futuro. Me llamaba la atención el rigor de su estudio, de alguna manera yo también fui, parafraseándolo "[un] joven presuntuoso [que] empiezo a (...) tomar una conciencia de que yo voy a suplantar" (Alderete, 2007), quizás a ese músico, a ese guitarrista que quería ser, es decir, quería ser como usted en la guitarra y en el entendimiento de la música.

Quizás estoy entrando en una contradicción con lo expuesto anteriormente, quizás no puedo llegar a tener el mismo entendimiento que usted tiene de la música sin abordarla de manera integral, desde la interpretación, el análisis y la composición. En esos años de juventud no lo veía como tal, imaginaba posible conocer la música desde el estudio analítico como fundamento y desde lo sensible, de manera inconsciente, al intentar consumir toda la música que no había escuchado en mis primeros 19 años de vida y que me era necesario

conocer para poder familiarizarme con el lenguaje de la música clásica que se situaba en la academia.

Fueron unos años muy intensos, asistí a todos los conciertos que pude de los más diversos artistas. Cantantes líricos, pianistas, organistas, guitarristas, cuartetos de cámara, quintetos, orquestas sinfónicas, solistas. Aún conservo con cariño los programas de mano de dichos conciertos, eran parte de la literatura que me acercaba a entender el mundo al que me quería insertar.

Leer su biografía, escrita por Isabelle Hernández en el año 2000, fue inspirador. Me permitió conocer al artista que ocultaba el hecho de solo estudiar las partituras durante los últimos años. No sólo su historia como guitarrista, sino las formas en que se vinculó con el desarrollo cultural durante la revolución cubana, su trabajo con el grupo de experimentación sonora del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), la manera en que entiende la música y la cultura, así como los múltiples trabajos desarrollados a la par del proceso de composición e interpretación.

Ahora, ya habiendo permitido que las ideas maduraran en mi cabeza, que se asentara un poco el pensamiento, entiendo lo que menciona Chucho Valdés en el documental *Homo Ludens* (2007) al referirse al trabajo con usted: “Leo tiene, independientemente a sus conocimientos, una cosa muy especial que es el poder de la comunicación y el poder de la síntesis. Leo con dos palabras te puede enseñar lo que te puede enseñar cualquier libro (...) con dos palabras él te lo dice todo y ya tú lo fijas” (Alderete, 2007, fragmento de entrevista documental *Homo Ludens*)

Aún sin haber tenido la oportunidad de conocerlo personalmente, su obra y sus escritos han sido unos de los mayores testimonios que han transformado no solo mi práctica como formador, sino mi ser artista, incluso hoy día, casi 10 años después de haber dejado de tocar la guitarra clásica de manera juiciosa. Usted ha sido uno de mis grandes maestros.

Me permito afirmar lo anterior, a partir de tres experiencias vividas en mis tiempos de estudio. La primera, mi encuentro con la poesía se la debo a usted. En mi estudio casi obsesivo de su obra, encontré una orquestación suya de *Un padre nuestro latinoamericano* (2004) de Mario Benedetti escrito entre los años 1958 y 1961, declamada magistralmente por Héctor Quintero. Fue tal el impacto que tuve al escucharlos, que empecé a esforzarme por declamar poesía, no para que alguien la escuchara, sino para poder darle el sentido y el peso a cada palabra, que la intención de quien lo escribió fuera clara, fue el símil que encontré para lo que significaba interpretar en guitarra la música escrita.

Además, me acercó por primera vez a la obra de Mario Benedetti, que, si bien había leído parcialmente y obligado en el colegio, nunca me había acercado a su obra por la pura pasión de leer. Y además me permitió entender aún mejor otra de sus reflexiones frente a la música y el cine, aunque en este caso es la música y la poesía: “La primera virtud que debe tener la

música para el cine es no estorbar al film. (...) El compositor debe acostumbrarse a pensar que su música es complemento de un todo y no lo más sobresaliente” (Brouwer, 2004, p.90)

En segundo lugar, entendí que era la interpretación de la música a partir de escuchar su obra en manos de un guitarrista maravilloso, Timo Korhonen. Cuando tuve la oportunidad de escucharlo en vivo y en directo, en el Festival y concurso de guitarra clásica de Compensar del año 2009, adquirí un disco de él dedicado exclusivamente a su obra. Fue para mí revelador escuchar los 20 estudios sencillos magistralmente interpretados, no sólo en su intención pedagógica, o lo que Eduardo Fernández (2000) en su libro *Técnica, mecanismo, aprendizaje* define como la resolución de los problemas mecánicos que llevan a tener una técnica que posibilita la interpretación de la música, sino que además entender la intención expresiva y musical que usted le imprimió a sus estudios.

Otro aporte de ese disco, fue haber escuchado los arreglos que usted hizo para guitarra y orquesta de algunas canciones de Los Beatles, como *Yesterday* o *The Fool on The Hill*, quedé totalmente maravillado, tanto que, al graduarme, mi primer proyecto como guitarrista clásico era interpretar dicho concierto con alguna orquesta. Proyecto que aún no ha llegado a feliz término, pero que sigue latente en mi corazón.

Y, en tercer lugar, me he puesto en la tarea de materializar aquellos conceptos que usted ha planteado frente a la pedagogía musical, quizás de manera particular en la guitarra, pero que entiendo que son de carácter universal.

Me refiero a, por ejemplo: “Los problemas (fallos o errores) están siempre en el mismo lugar y por igual razón. Pongámosle nombre al problema y desaparecerá. (Es mejor hacer esto, que repetir el pasaje exhaustivamente sin visión crítica)” (Brouwer, 2004, p. 93) y que además ejemplificó en la clase magistral de Edel Muñoz, en la que él, siendo un niño le presenta el *Elogio de la danza (1964)*. Al encontrar un error en un arpeggio usted, luego de resolverlo junto a Edel le dice al público: “¿Qué hicimos con un problema así? ¿Qué hicimos con el problema de este tamaño? Lo cortamos y lo convertimos en pequeños problemas. Divide y vencerás. (El) problema grande se corta en pedazos (con un gesto ejemplifica que el problema se liquida)” (Muñoz, 2010, 9m16s).

Esto ha sido para mí un faro al trabajar en los talleres y clases que tengo a cargo. Trato de identificar con quienes trabajo el problema, lo nombramos, lo dividimos y lo empezamos a resolver. Podríamos decir que hacemos evidente la dificultad, la reconocemos y hacer esto, nos permite encontrar alternativas de solución para entonces aplicarlas, esta es una tarea que hago a diario. De alguna manera siento que es lo que Eduardo Fernández (2000) propone, construir desde una versión cero, en la cual se van retirando elementos para identificar y trabajar el problema directamente, y poco a poco, versión a versión, se van añadiendo los elementos retirados, a medida que se van resolviendo las dificultades mecánicas y esto permite que la técnica aflore.

Este aspecto pedagógico en su obra la he encontrado en sus escritos, conferencias, presentaciones, en pocas palabras, en su producción artística e intelectual. Tengo muy presente las orientaciones que tienen sus *Nuevos Estudios Sencillos (2001)*, en donde hace explícita la intención musical, las dificultades mecánicas y técnicas y además invita al profesor o profesora a trabajar no solo estos últimos aspectos, sino a abordar las dificultades musicales, interpretativas, desde las primeras etapas de la formación.

Esa complejidad que usted propone en el abordaje de la enseñanza me gustaría traducirla a las formas de trabajar que he desarrollado desde hace ya varios años.

Al pensar en las etapas de la iniciación musical, o por ponerlo en otros términos, de las primeras aproximaciones a la música de un individuo, usualmente se plantea trabajar desde la simplicidad, es decir, que las dificultades técnicas y mecánicas sean las mínimas, permitiendo de esta manera empezar a tener un desarrollo sistemático de dichos recursos.

Sin embargo, esta forma de abordar la enseñanza corre un riesgo: el simplismo en el desarrollo musical en sí mismo. Al trabajar la música de manera simplista centrando la atención únicamente en los desarrollos técnicos, mecánicos e incluso teóricos, se propone un repertorio que poco aporta al desarrollo de la musicalidad o musical, pues se trabajan obras que contribuyen pobremente a pensar en el fraseo y en la estructura musical vinculada a la interpretación.

Ese es otro de los grandes aportes que usted me ha hecho. En sus palabras: “No es la música lo que es simple. Siempre tengo una armonía complicada, algún significado, o líneas o figuras rotas en la música que no son simples. Lo que es simple es la forma de tocarlas. Sencillez para los dedos, complejidad para el oído” (tonebase Guitar, 2018, 09s traducción del autor)

En este punto siento que su propuesta dialoga con la de otros pedagogos musicales a los que he tenido la oportunidad de acercarme. Vale la pena mencionar a Zoltan Kodaly y su referente en Colombia Alejandro Zuleta, así como a Shin Ichi Suzuki, Béla Bartók, Karl Orff, Carlos Miñana, Eliécer Arenas, Jorge Sossa entre otros. Los tres últimos activos en nuestro contexto local.

Partir del aprendizaje de la música como un lenguaje, entendiendo la sistematicidad implícita en ella, pone de manifiesto que al aproximarse en cualquier etapa de su estudio (inicial, básica, media o superior), ésta se puede hacer desde la complejidad misma para apropiarla. Interpretar una obra sencilla no significa vaciarla de su expresividad musical, ni de la compleja red de relaciones armónicas, melódicas o formales que integran la obra de arte. Entendida esta última no desde la erudición, sino desde la valoración de las expresiones culturales y artísticas tanto populares como académicas.

En relación con lo anterior, menciono dos ejemplos. El primero de ellos es el *Mikrokosmos* de Béla Bartók (1926 - 1939) que propone desde el inicio complejidades cromáticas

melódicas y, armónicas, que si bien se enmarca dentro del uso de recursos mecánicos y técnicos sencillos, posibilita la apropiación de elementos musicales.

El segundo de ellos es Alejandro Zuleta que en su libro *El método Kodaly en Colombia* (2008) propone lo siguiente dentro de las orientaciones metodológicas “[el maestro canta] la canción tres veces, de memoria, mirando a los niños a los ojos. Cantarla con toda la gracia, el fraseo, la articulación, la dinámica y el tempo con los cuales se espera que los niños la aprendan.” (p. 40). Se abstrae de este fragmento que el proceso de enseñanza/aprendizaje de la música, y quizás de las artes, para su fundamentación debe abordarse en su integralidad para junto a las y los estudiantes, y, de esta manera comprender de manera holística el fenómeno artístico

En ambas propuestas, el contenido musical está integrado con la expresión artística y simbólica, no es la mera repetición de movimientos mecánicos, melódicos, armónicos o formales sin sentido; sino que, por el contrario, dentro de la propuesta de aprendizaje se encuentra darle sentido a lo musical/expresivo

Vuelvo entonces a su propuesta pedagógica, pero no mirada desde lo disciplinar, la guitarra clásica; sino dándole una lectura más amplia e integral, como una pedagogía de la cultura y las artes.

Esto que usted ha planteado, esta mirada de la música como una manifestación cultural que pertenece a un momento histórico, político, social y económico, y que debe ser entendida en su integralidad, ha sido fundamental en el trabajo pedagógico que he venido desarrollando en los últimos años. Desde hace un tiempo he estado trabajando en procesos de formación en músicas campesinas con comunidades rurales en Bogotá.

Me ha sido fundamental entender que las manifestaciones culturales campesinas no son únicamente los ritmos o géneros) que tocan, sino que éstas se encuentran dentro de un complejo entramado de relaciones entre sus cotidianidades, su formas de ser y estar en el mundo, la manera en que se relacionan con otras manifestaciones culturales y cómo, a partir del mismo proceso de formación, la música campesina le aporta no sólo al individuo sino a la comunidad otros elementos para reafirmarse como parte del campesinado, como parte de una sociedad diversa y multicultural en la que los diálogos y tensiones que se presentan no necesariamente entran en contradicción, sino que pueden aportar a la reafirmación del ser y de la comunidad a partir de reconocer que es aquello con lo que no se identifican y con lo que sí la conforman.

La tensión que percibo y habito es la necesidad e importancia de seguir cultivando las músicas campesinas con las comunidades por medio de procesos de formación que posibiliten el acceso y disfrute de dichas manifestaciones culturales y el permitir que dichas manifestaciones se sigan dando dentro de las lógicas de la tradición oral y campesina. Dejar que sean los mismos procesos de transmisión del conocimiento que las comunidades campesinas han desarrollado desde hace siglos los que se encarguen de preservar sus

músicas. Al fin de cuentas ellas han sobrevivido históricamente estando al margen o al borde de los procesos de enseñanza musical formales que se encuentran en las escuelas de música formales, conservatorios, academias y universidades.

En este punto siento nuevamente una resonancia muy fuerte con sus planteamientos. En *Gajes del oficio* reseñado anteriormente, usted expresa lo siguiente: “La cultura es un enorme panorama, un paisaje maravilloso. (...) La cultura es Martí, como se inserta dentro de uno. La cultura -para mí- es Alejo Carpentier y sus novelas, es Ponce de León o Lam, pero también es la manera en que se toma un café, cómo se camina por las calles. Para mi la cultura es un modo de vida, es como se conversa” (p. 91). Y se mantiene en dicho planteamiento, que es del año 1985, en una entrevista que ofreció en Córdoba (España) hace unos pocos años en el 2019, en la que nuevamente afirma que en Córdoba (aunque podría pensarse que puede aplicarse a otros lugares, territorios) “tenemos una cultura ligada a la (...) alegría de vivir que puede ir desde un fino, degustar un buen fino o un oloroso o un vino tino, hasta pasear por la noche, que hay menos calor en el verano. Entonces esa es una cultura mucho más profunda” (Ondamezquitatv, 2019, 1ms25)

Esto me permite ubicarme en el contexto colombiano. Colombia es un país multicultural, en donde confluyen culturas que son reconocidas en el artículo 7 de la constitución política de 1991. Pero más allá de los aspectos formales, el recorrer una pequeña parte del país y por medio de la acción pedagógica y cultural, conocer la diversidad que está presente en Colombia, me ha dado la oportunidad de vivenciar y experimentar las más variadas expresiones artísticas y culturales. Ha sido esta experiencia sensible la cual me ha llevado a pensar en las formas en que las manifestaciones culturales se desarrollan al interior del país, a preguntarme por las razones que nos hacen diferentes entre cada una de las regiones, porque un campesino cundinamarqués es diferente a uno boyacense, por qué los negros que habitan en el pacífico colombiano tienen formas de ser y hablar diferentes a los negros que habitan en el caribe.

Al pensar mi práctica artística y pedagógica desde sus planteamientos, me siento invitado a trascender la enseñanza de los rudimentos de la música en los procesos de formación que tengo la posibilidad de liderar y acompañar, junto a las comunidades. Con ellas he aprehendido de manera sensible el entramado existente entre la cultura campesina (el cultivo, el territorio, el alimento, las prácticas sociales) y las formas en que esta se manifiesta en la música.

Todo esto lo veo reflejado en la letra de esta canción, que lleva por título *El cagajón*⁴ que habla de la importancia para el campesinado del estiércol de las vacas (y otros animales) como abono para sus cultivos:

*“De no ser pu’el cagajón
quén se qué sería mi vida*

⁴ Consultar en: <https://youtu.be/56OtxpkvSt0>

*la tierra puede ser güena (buena),
pero sin él no hay comida*

*Dende que'l agua no jalte
y que haiga buena semilla
pa' ver una sementera
hermosamente crecida"*

Con estos versos, en la música tengo la posibilidad de ver y escuchar a los campesinos y campesinas que he conocido en este tiempo de trabajar en la ruralidad. Es claro, al menos para mí, que estas canciones no sólo hacen referencia a la fiesta, a la alegría, a lo que se podría llamar el folclor, entendido como una expresión superficial exótica de un pueblo, sino que dan cuenta de una construcción y expresión simbólica de su cotidianidad,

Esta canción nace, según le escuché a Velosa en una entrevista en radio, de la cual en este momento no tengo la referencia, en una caminata por el campo, en la cual, el compositor empezó a seguirle el paso a un campesino, y veía que recogía cosas del piso en su andar. Al centrar su atención en la acción que el campesino realizaba, se dio cuenta que estaba recogiendo estiércol seco de algún animal, posiblemente vacas, para emplearlo como abono en sus cultivos.

Esta forma de componer es frecuente en Jorge Velosa y posiblemente en otros autores que hacen músicas tradicionales y campesinas. Dentro de estos ejemplos se puede mencionar el impulso creativo que llevó a componer la *Rumba de las flores*⁵ (2003), en donde el compositor iba en una caminata por una vereda y luego de un ventarrón levantó la mirada y vio como un campesino había quedado cubierto de pétalos de flores en su barba, o por ejemplo el *Rey pobre* (2002)⁶ en donde Velosa, mientras caminaba por el campo, levantó la mirada y vio a un campesino a contraluz, en ese momento se percató que el sombrero de esta persona estaba raído y que la silueta parecía una corona y el azadón un cetro.

Siento que estas son manifestaciones vivas de la cultura campesina a la que he tenido la oportunidad de aproximarme y por esa misma razón quisiera continuar su cultivo en las comunidades campesinas.

Sin embargo, la misma experiencia de proximidad al campo y la ruralidad me ha permitido ver cómo estas prácticas van quedando en el olvido, cómo la imposición de otros modelos culturales y la aculturización, que se ha dado por la sobreexposición a músicas comerciales, que junto a unas condiciones de vida cada día más precarias, han empujado a las comunidades a migrar del campo a la ciudad.

⁵ Consultar en: https://youtu.be/bgh2JSFL_fQ

⁶ Consultar en: <https://youtu.be/2uerc-bans8>

Es en ese punto en donde creo importante materializar sus planteamientos. Entender que “los fenómenos de la cultura se traducen en fenómenos sociales. La relación humana ha evolucionado, desde la teoría individualista ha pasado por la pareja, llegando al grupo y al poder de las colectividades. Lo mismo sucede con el arte, éste conjunta al mismo tiempo sus distintas formas de expresión” (Brouwer, 2004, p. 91)

Partiendo de esto, creo posible que las comunidades campesinas pueden reconstruir su tejido social apoyadas en el reconocimiento y valoración de su propia cultura. Para ello se hace necesario que las dinámicas de formación y circulación de las prácticas culturales se robustezcan, con lo cual veo importante generar una contrapropuesta cultural, en donde no solo se amplíen las posibilidades de formación de las comunidades, sino que a su vez, la escuela se transforme en un nodo de desarrollo cultural, que a la vez que forma nuevas generaciones de músicos, estas propuestas circulan en el propio territorio, reafirmando y resignificando la cultura campesina, desde las visiones renovadas que traen consigo las y los jóvenes.

La escuela, desde esta visión tiene la posibilidad de generar un contrapeso que, por pequeño que sea, puede empezar a generar otras relaciones de las comunidades con las prácticas culturales que se les imponen por medio de los medios masivos de comunicación, y quizás, desde una mirada crítica o al menos más informada, poder entrar en diálogo con aquello que se escucha, se ve y se propone desde otros escenarios.

A pesar de esto, no puedo dejar de sentirme inseguro, quizás colonizador, de academizar de alguna manera sus formas de saber y compartir la cultura. Una escuela de música, aunque tenga una fuerte influencia comunitaria, en donde el profesor sea un músico formado en la academia, bajo los cánones más occidentales posibles y que no fue formado en dichas prácticas culturales, tratando de entenderlas como integradas y en diálogo constante, sino que las apropio por medio del estudio y el análisis de las mismas.

¿Es posible desarrollar un proceso de enseñanza/aprendizaje entre dos prácticas que podrían negarse a sí mismas, aun compartiendo su materia principal (el sonido)? ¿Cómo promover un desarrollo mecánico y técnico que posibilite la expresividad y la creación en las prácticas musicales de tradición oral? ¿Es posible liberarse del estigma o del preconceito de superioridad de una práctica considerada académica frente a una práctica considerada popular, sin necesidad de negarse o anularse mutuamente?

Estas son algunas de las que constantemente me hago, especialmente al entrar en diálogo con la comunidad campesina y la comunidad académica. Es complejo habitar estas tensiones de manera permanente. Por un lado, en las comunidades aún está muy enquistado (¿interiorizado?) el concepto de la superioridad intelectual de la academia, de no reconocer su labor como generadora de conocimiento, sino que por el contrario el saber y la cultura vienen de afuera, que son los ilustrados y los letrados quienes pueden transformar el mundo y por otra parte, unas miradas hegemónicas que sobrevaloran la complejidad de los fenómenos desde unas prácticas disciplinares muy cerradas, que buscan

entender el mundo desde una concepción unilateral, en donde hay una superioridad de unas formas de hacer frente a una inferioridad o banalización de aquellas expresiones que pudieran parecer inferiores (más sencillas)

Como lo expresé anteriormente, creo que parte de mi trabajo es materializar, llevar a cabo, poner en marcha las propuestas pedagógicas de quienes las han formulado, teniendo en cuenta que debe existir coherencia entre los contextos en donde dichos planteamientos se aplican, relación con las posturas que asume el artista formador y especialmente un diálogo permanente entre la teoría, la práctica y quienes hacen parte del proceso de formación.

Termino agradeciéndole por su paciencia y lectura de esta carta, deseando de todo corazón el haber podido entablar con usted algún tipo de conversación sostenida durante muchos años de estudio de su obra, agradeciéndole por su amplitud y generosidad al poner en discusión temas como lo son la cultura, la educación, la música y la vida misma. Insisto en expresar mi gratitud con la vida por haberme dado la oportunidad de conocerlo a usted por medio de su obra, esperando poder continuar este diálogo a futuro, pues aún tengo como 15 años de preguntas, inquietudes y dudas que quisiera poder resolver o empezar a trabajar con usted.

Con todo mi respeto y admiración,

Ricardo Martínez Puerto

CARTA A PAULO FREIRE

*“Preciso tiempo, necesito ese tiempo
que otros dejan abandonado
porque les sobra
o ya no saben qué hacer con él”*

Mario Benedetti – Tiempo sin tiempo

Estimado Paulo,

Tengo tantas cosas que escribirte que no se por donde empezar, a diferencia de otras cartas que he escrito, en esta estoy teniendo una mayor dificultad para lograr encontrar las palabras con las cuales empezar el diálogo contigo. Siento que la razón es que nuestro vínculo se ha dado a partir de la palabra escrita, especialmente y, en segundo lugar, desde la palabra hablada, a pesar que nunca tuvimos el tiempo de conversar, pues cuando tu partiste de este mundo yo ni siquiera te conocía y mucho menos tenía la formación para poder dimensionar y entender tu propuesta., tenía yo tan solo 11 años. Sin embargo, te he escuchado hablar en entrevistas y conferencias, las cuales atesoro, pues ha sido maravilloso poder escuchar la cadencia de tu voz, la manera en que te emocionas al hablar, como piensas mientras hablas.

Quizás voy a empezar por nuestro primer encuentro, intentaré presentarme, siento que en momentos es una forma de construir un imaginario en las otras personas sobre lo que uno es y quizás, esto construye una barrera entre la realidad de lo que soy y lo que creo o presento de mismo.

Casi 10 años después de tu muerte, mientras era estudiante de música en la Universidad Central de Colombia, en la clase de Seminario de Pedagogía nos asignó una lectura sobre unos apartes de tus textos. En este momento tengo la confusión sobre cual fue, te he leído tanto, que me cuesta organizar de manera cronológica cual fue el primer texto o fragmento que leí. De lo que si estoy seguro es que fue uno o dos capítulos de alguno de estos dos textos: “Cartas a quien pretende enseñar” o “El grito manso”.

Coincidentalmente en ese año, el 2006 para ser exacto, fue mi primera experiencia como profesor, la cual no se dio por mi interés o por necesidad, sino por descarte. No recuerdo bien el día, posiblemente era un domingo cuando recibí una llamada de un compañero de estudios de la universidad que literalmente me dijo “no me puede decir que no, usted es la última persona que llamo”. Me comentó que en la academia de música que su padre dirigía, y en la cual ambos eran profesores, necesitaban un remplazo para un sábado, ya que Alfonso, el padre de mi compañero, estaba enfermo y no podía dictar la clase. De inmediato yo le comenté que no tenía ninguna experiencia y que me parecía difícil hacerlo, ya que enseñar era una gran responsabilidad., a lo que él me respondió diciendo que no era algo

muy difícil y que solamente era un día, mientras su padre se recuperaba y que, además, el grupo recién había empezado, así que se encontraban en un nivel de iniciación. Terminé accediendo más por apoyo a mi amigo que por convencimiento. Al llegar a la academia, me explicaron rápidamente la metodología de trabajo, el material que habían construido para el desarrollo de las clases y la intención de cada uno de los espacios que tendría a cargo. Si te soy sincero, no recuerdo nada más de la primera clase, solo que a la semana siguiente me preguntaron si podía volver a ayudarles, ya que Alfonso, el profesor titular, no se había recuperado aún. Esto sucedió, si mal no recuerdo, en dos oportunidades más, con lo cual completé tres sesiones o cuatro, es decir prácticamente un mes de trabajo con el grupo. Al ver la situación, Alfonso, quien además de ser el profesor que estaba a cargo del grupo era el director de la academia me dijo que siguiera trabajando, que ya llevaba un proceso y que era mejor que yo lo continuara. De tal manera que me vincularon a la academia como profesor.

Mis temores no eran infundados ni porque dudara de mis capacidades. Durante mis estudios en la universidad era frecuente escuchar frases como “es un gran músico, pero es un pésimo profesor”, “muy buen profesor, pero no toca nada” o “se dedicó a enseñar, porque es mal intérprete” y todas las posibles variaciones sobre la relación entre la práctica artística y la práctica pedagógica. Durante mi paso por la universidad en esos primeros 3 años tuve varias experiencias con profesores y profesoras muy buenos y otros que a mi juicio no enseñaban muy bien o lo hacían de manera superficial. Además, no se como explicar bien esto, pero en el mundo de la música pareciera que hubiera una proclividad a asumir posturas o formas de actuar de acuerdo al instrumento que se interprete. Por ejemplo, de los guitarristas, como es mi caso, se dice que se necesitan 5 guitarristas para cambiar un bombillo, uno que lo cambie y 4 que dijeran que lo podían haber hecho mejor, en mi caso, no se si por el hecho de ser guitarrista, he tenido una posición crítica frente lo que vivo y veo, no se desde cuando me hice consciente de ello, pero ahora, mirando en retrospectiva, si llevo por lo menos unos casi 20 años fijándome en aquello que se puede mejorar y manifestándolo. Siento que estoy sobre una delgada línea entre ser crítico y ser criticón.

En mi primer trabajo no fue la excepción, ya que no me sentía de todo a gusto con la propuesta del repertorio ni la forma de abordarlo, de tal manera que empecé a indagar por métodos de enseñanza y por empezar a proponer otros abordajes, un poco distantes a lo que proponía la academia de música en la que estaba trabajando. Mi primera observación interna, pues nunca la socialicé con mi compañero de estudios y su padre, era el hecho de replicar lo que aprendíamos en la universidad dentro de los espacios de formación de la academia. A pesar que el equipo pedagógico de la academia había generado una serie de materiales para trabajar con los grupos, sentía que en momentos y partes de la propuesta se hacia exactamente lo mismo que hacíamos en la universidad, incluso veía que el repertorio que trabajábamos a nivel profesional era empleado en algunos de los grupos, los más avanzados, pero que faltaba de alguna manera una mayor reflexión sobre la manera en que se debía trabajar con los grupos.

Desde que ingresé a trabajar en la academia, tuve una sensación particular. Yo hubiera podido ser estudiante de la misma, puesto que antes de ingresar a la universidad, había estado buscando donde estudiar música para prepararme de la mejor manera y poder aprobar las pruebas específicas para ingresar a estudiar música de manera profesional. Dentro de las posibilidades estaba la academia en donde, años después, estaba trabajando. Afortunadamente para mí, no me contestaron, de tal manera que, en esos años, mientras era profesor, a la vez me veía como estudiante y me preguntaba, que hubiera querido aprender si estuviera estudiando música ahí.

Mientras era estudiante de guitarra clásica en la universidad, también estaba en proceso constante de cuestionamiento sobre la enseñanza de la música en general y la enseñanza instrumental, en particular. Había conocido y visto a muchos compañeros y compañeras que habían tenido experiencias muy complejas durante su proceso de formación profesional, muchos cambiaban de profesor o profesora y lo primero que les decían al iniciar sus clases era “vamos a empezar de ceros”, la diversidad de escuelas y posturas pedagógicas generaba discusiones que no eran académicas, sino que fundamentaba en juicios de valor de una postura a otra y el estudiantado quedaba en el medio.

Mi caso no fue la excepción, en sexto semestre decidí cambiar de profesor de guitarra, a pesar que mi proceso no había sido negativo o tortuoso, pesó en mi una postura más academicista. En esos días había llegado de Cuba un profesor colombiano que se había formado en el ISA (Instituto Superior de Artes) de La Habana. Su vinculación a la universidad fue como profesor de Historia de la Música y su propuesta partiendo desde el análisis riguroso y articulando la teoría de la música con el desarrollo de la historia de la música occidental resonó fuertemente en mí.

Confluyeron en ese año varios eventos que fueron marcando mi postura frente al estudio de la música y su enseñanza. Tuve la oportunidad de ser estudiante de varios profesores rusos y cubanos, especialmente y de un italiano. Esto, junto a la postura de negacionismo de los desarrollos propios del país en materia de la música académica, me llevaron a pensar que en Colombia no había rigor en la enseñanza de la música y que lo mejor era salir del país. En algún momento llegué a pensar que eran muy pocos los profesores colombianos que enseñaban de manera rigurosa.

Esta forma de pensar poco a poco se fue entrelazando con mi práctica pedagógica en la academia y con algunos sucesos políticos que se estaban dando en el país.

Vale la pena mencionar que, mientras estuve en el colegio, poco y nada se discutía de política, o al menos no era evidente una postura en el profesorado. Tengo presente que una profesora de historia nos asignó como lectura un libro que llevaba por título “El neoliberalismo”, sin embargo, no recuerdo realmente que se haya discutido sobre lo propuesto en el libro y la realidad que vivía el país, sino que la tarea era leer y hacer el control de lectura sobre los contenidos del libro. En casa tampoco se hablaba de política con frecuencia, quizás en las reuniones familiares o en época electoral, especialmente de presidente de la república. Eran los únicos momentos en que se escuchaba hablar de personajes de la política, pero eran más afinidades o barras que apoyaban a uno o a otro, que una discusión de las propuestas o posturas frente a los temas de interés nacional.

En la universidad tampoco se vivía la política de manera intensa, era una institución privada, creo que de corte o tendencia liberal, pero el estudiantado y el profesorado no asumía ninguna postura particular. Jamás conocí una protesta al interior del establecimiento ni una manifestación de apoyo a un bando u otro en la política nacional.

Sin embargo, dentro del estudiantado ocasionalmente se tocaban temas de política, se hablaba de los partidos, sin embargo, y me atrevo a plantearlo casi que categóricamente, los músicos académicos en su mayoría, asumen una postura indiferente frente a la política nacional e internacional. De alguna manera estamos tan centrados en nuestra disciplina que ignoramos o nos aislamos de la realidad.

Mi caso no fue la excepción, no obstante, la realidad del país, así como algunos compañeros y compañeras, me fueron insertando poco a poco en la política o al menos a discutir en espacios informales sobre temas de actualidad.

El tejido que se estaba construyendo de mi experiencia como profesor en la academia junto a mi experiencia como estudiante universitario y la historia del país, me empezaron a empujar hacia algunas reflexiones en torno a la realidad del país.

Tengo muy presente a una compañera de estudios que me decía pequeño burgués, palabra que me marcó de por vida y la cual aún tiene una fuerte incidencia en mí. Si bien no entendía muy bien a que se refería, era para mi claro que ella era una postura de izquierda que se venía construyendo en el país y que confluyeron en el partido Polo Democrático Alternativo, en el cual estaban presentes varias tendencias de izquierda y progresistas.

La experiencia de estudiar con profesores rusos y cubanos y de tratar de entender las dinámicas que se vivían en dichos países en torno al arte y la política, también me fueron llenado de inquietudes frente a la relación entre la música y la política. Incluso, el estudio

de uno de los compositores que más ha influido en mi carrera como músico también me empezó a llevar a investigar sobre Cuba, especialmente.

Quizás era una consecuencia natural el acercarme a la Revolución Cubana, no dentro del clisé construido de la bohemia y el estudio de la música o la universidad, sino por el contexto que vivía. Había quedado cautivado con la obra musical de Leo Brouwer, un guitarrista y compositor cubano, lo cual me fue llevando poco a poco a estudiar el contexto en el que él se desarrolló y construyó su carrera. Fue, y aún es, uno de mis grandes referentes. También tuvo una gran influencia el hecho de estudiar con profesores cubanos, pues en su discurso e historias de vida la Revolución estaban presentes de manera permanente.

Si bien, ninguno me acercó a Marx, pues al parecer no tenía ningún vínculo con el desarrollo de la música, o al menos eso pareciera, el profesor Luis Yesid Mesa, quien te había comentado que llegó de Cuba y fue mi profesor de historia de la música y de guitarra en esos años, si tenía en su discurso palabras que para mí, en esa época, era rimbombantes. Él nos hablaba del materialismo histórico como forma de estudio de la realidad, incluso creo que en algún momento mencionó la dialéctica, pero puedo estar confundiendo lo vivido con lo leído. Incluso recuerdo a un compañero de estudios que también había estado un tiempo estudiando en La Habana mencionar que “Yo no fui a Cuba a estudiar el Marxismo-Leninismo yo solo quería estudiar música”

Esto poco a poco fue generándome inquietudes, preguntas y fui acercándome de manera tímida a la historia de Sur América. No recuerdo en el colegio haber hablado jamás de las dictaduras del cono sur o de la Revolución Cubana. En la universidad, mucho menos, lo único importante era lo disciplinar, a las materias que no se relacionaban con ello las llamábamos costuras, es decir añadiduras poco relevantes. Sin embargo, yo empecé a estudiar por mi parte y a conocer los acontecimientos que se dieron en nuestra América y como fueron desembocando en lo que ocurrió en Cuba y en otros países.

Fue dentro de este contexto que te conocí, no porque el profesor de Seminario de Pedagogía tuviera una postura política clara, o al menos no era evidente para mí, sino porque al momento de leerte yo me encontraba en ese contexto. Incluso tuve un antecedente a tu propuesta pedagógica, quizás no desde un espacio de formación, pero si tengo muy presente que una profesora de la universidad, de otra carrera, en alguna reunión hablo de la importancia de leer lo que nos rodeaba, ella se refería a los letrados y textos que estaban por todas partes, ejercicio que empecé a llevar a cabo y que aún continúo haciendo.

Junto a estas discusiones académicas, durante esos años, además, un grupo de compañeros se había empezado a capacitar en una metodología de enseñanza de la música que se llama “El método Suzuki”, que estaba en boga y que se había convertido en una opción para

emplearse en academias y escuelas de música. Si bien la propuesta pedagógica del Dr. Suzuki se fundamentaba en su texto “Hacia la música por amor” y esto contrastaba fuertemente con las posturas violentas y autoritarias que vivíamos en la universidad, sin embargo, hay una fuerte postura disciplinar, no estoy seguro si en lo propuesto por el Dr. Suzuki o por quienes nos acercamos a su método.

La forma en que nos “vendían” el método se fundamentaba en los altos niveles de ejecución instrumental a temprana edad que se podían lograr al emplear la metodología, que se basaba en el aprendizaje de la lengua materna y la exposición prolongada a la música en los niños y niñas, así como la vinculación de los padres y madres al proceso. Quizás la explicación anterior sea bastante escueta, pero era en términos generales lo que yo veía que pasaba. Entonces el interés en esos días no era transformar las formas de enseñar la música, sino el ser mucho más eficiente al momento de enseñar. Esto se vincula a unas formas de relacionarnos con la música, en donde el prestigio del profesor o profesora está directamente relacionado con el desempeño de sus estudiantes, en otras palabras, eres buen profesor si tienes estudiantes que se destaquen.

Entonces, el poder desarrollar procesos que fueran muy efectivos y garantizaran que hubiera niños y niñas con altos niveles de desempeño instrumental a temprana edad, por medio de una metodología que se fundamentaba en unas prácticas menos violentas que las que vivimos quienes en ese momento éramos estudiantes-profesores de música era el objetivo. Había en ese entonces al menos un cuestionamiento sobre las formas de abordar la enseñanza, comparando los métodos rígidos, exigentes e inflexibles que nuestros maestros y maestras vivieron y que replicaban en la universidad y estas metodologías que emergían.

Mirándolo ahora en retrospectiva, creo que, además, era la única metodología de enseñanza instrumental que se conocía en ese entonces y quizás aún hoy. Puesto que los demás métodos y escuelas de enseñanza instrumental son transmitidos de maestro a alumno o simplemente son creados en la marcha. No quiero decir con esto que no existan métodos o metodologías, en mis tiempos de estudiante busqué muchísimos libros y referentes sobre el tema, pero si no es frecuente que a los profesores y profesoras de música se les forme en una metodología en particular.

El método, además abría espacios laborales, puesto que, de manera paralela, habían jardines infantiles y colegios, algunos más tradicionales otros más de “vanguardia”, que vinculaban a profesores y profesoras con esta formación. Tengo super presente un colegio en el que trabajó un amigo que se llamaba “Mundo Montessori”. Entonces la propuesta constructivista de María Montessori resonaba fuertemente con la propuesta del método

Suzuki y se requería tener la formación para poder trabajar ahí. Lo mismo ocurría en el Conservatorio de Música de la Universidad Nacional de Colombia, en donde hay un programa de formación dirigido a niños y niñas que está fundamentado en el Método Suzuki.

Dentro de este contexto, mis comienzos como profesor de música, mi experiencia en la universidad como estudiante, la clase de seminario de pedagogía y la realidad laboral que se empezaba a vislumbrar, estaban mis reflexiones. En la materia de la universidad se nos hablaba del constructivismo y el conductismo, se nos planteaban los beneficios de una postura frente a la otra. Esto se mezclaba con las experiencias personales y las formas de entender el mundo y la enseñanza.

Aunque la materia de seminario de pedagogía solo duró un semestre, la lectura de tu obra me dejó con muchas más inquietudes. Fuiste el primer autor que planteó, por fuera de los métodos de enseñanza de la música, que el profesor y la profesora son estetas, que la educación es estética, es belleza también. No visto desde la educación estética o de la estética, sino como una acción en si misma bella. Encontré en los libros, en los capítulos, en los apartes mucho más que formas de enseñar, sino el reconocimiento de la cultura como eje fundamental del proceso de enseñanza-aprendizaje. Fuiste el primer autor que me habló de la cultura no del conocimiento.

Ese primer encuentro me llevó a querer ir más allá, a conocer más a quien había propuesto la importancia de reconocer el saber del estudiante. Tengo presente que el primer libro tuyo que adquirí fue “El grito manso”, un encuentro maravilloso. En ese texto podía ver reflejado aquello que estaba viviendo como profesor y estudiante de música, vinculado con la realidad y el contexto del país. Muchas cosas empezaron a cobrar un sentido diferente, la rigurosidad científica que estaba empezando a formarse en mi en la universidad se nutrió de una mirada latinoamericana. Estaba en un dilema, el seguir asumiendo que en el país y quizás en Latinoamérica no había posibilidades de formarme con rigor como músico y encontrar una mirada que valoraba aquello que era propio del cono sur.

Había empezado a leer mucho sobre historia de la música, historia del arte, interpretación, política y ahora pedagogía. Al ser profesor y asumir la responsabilidad que acarrea ejercer la docencia, incluí en mis lecturas textos sobre la enseñanza instrumental, me acerqué a algunos métodos de violín y piano que enriquecieron mi visión. De guitarra realmente no existían muchos libros, somos como la cenicienta de la música clásica, un instrumento popular, con una historia y un repertorio que solo vio su esplendor en el siglo XX y sobre la cual los “grandes” compositores nunca escribieron ni una obra.

Dentro de ese proceso de cualificación acelerado al que me sometí de manera voluntaria, me capacité en el método Suzuki. Fue una experiencia maravillosa, especialmente acercarme a la filosofía, al pensar en el aprendizaje de la lengua materna como medio de apropiación del saber. Veía el valor de abordar la enseñanza de la música de esa manera, aunque, al igual que en ocasiones anteriores, estaba en desacuerdo con la versión norteamericana del método, pues del Dr. Suzuki, japonés de origen, se desplazó a Estados Unidos y pues ellos, ni cortos ni perezosos mercantizaron de la mejor manera posible su propuesta pedagógica.

Uno de los principales puntos en los que estaba en desacuerdo era que las cartillas de repertorio, si bien estaban organizadas de manera rigurosa y sistemática, me costaba entender que absolutamente todos los niños y niñas aprendieran el mismo repertorio, en la misma secuencia. Era una forma de borrar de tajo la diferencia, al fin de cuentas era la eficiencia lo importante. Así que asumí el método a mi estilo, es decir, lo fui adaptando a mis necesidades y las necesidades de formación de las personas con las que trabajaba.

Me quedé con el concepto del aprendizaje de la lengua materna, el poder de adaptación al contexto que tiene el ser humano, la imitación y la escucha como principales recursos metodológicos, junto a la construcción de un ambiente que favorezca el aprendizaje, en donde la familia haga parte activa del proceso de formación y no sea simplemente el soporte económico del mismo.

Algo quedó resonando en mi durante esos años e hizo eclosión cuando fui profesor en un municipio cercano a Bogotá. Allí me habían enviado con una visión colonizadora, pero que, afortunadamente para mi y quizás para el municipio, no se logró llevar a cabo.

Quien me dio la oportunidad de trabajar en la Casa de la Cultura, esperaba educar al pueblo ignorante por medio de la música clásica. Yo iba a ser con otro compañero los profesores académicos, ya que quien era el profesor, solo enseñaba música tradicional. En ese entonces yo no me sentía incómodo con esa postura, pues de alguna manera el interés de cambiar o transformar las realidades que vivía generaron en mis posturas autoritarias. El proyecto que presentamos se centraba en la enseñanza de la música desde el punto de vista más academicista posible.

De alguna manera, al ser profesor uno corre el riesgo de proyectar en sus estudiantes sus propios sueños, por ejemplo, en mi caso, y en el de muchos músicos, siempre nos insistían que en Europa los niños y niñas a los 5 años ya tocaban música clásica y que por eso allá era la cuna de la música clásica y que, por el contrario, en Colombia, la mayoría de nosotros empezó muy tarde su formación musical.

Así pues que, si se tenía la oportunidad de ser profesor, creía que tenía la posibilidad de transformar la historia de la formación musical de una generación entera al llevarles por un camino menos tortuoso al que había recorrido.

Guasca, el municipio en donde trabajé, se iba a convertir en el laboratorio perfecto para iniciar dichas transformaciones, allí podría poner en práctica los conceptos aprendidos y buscar la mejor dinámica de trabajo, para formar músicos que, cuando tuvieran mi edad en ese entonces (20 años) tuvieran una formación mejor a la que yo tuve cuando ingresé a la universidad.

Creo que en esos años aún estaba procesando tu propuesta pedagógica, quizás, al no tener la suficiente experiencia como profesor, no me había cuestionado mi autoritarismo y la poco dialógica que era la propuesta que quería desarrollar en el municipio. Me faltaba aún crear conexiones entre lo que planteas en tus textos y lo que yo hacía, es posible que, al ser una de mis primeras experiencias enseñando, no tuviera aún clara la vocación de querer ser profesor, era, en ese entonces, un trabajo relativamente formal.

Sin embargo, durante ese primer año ocurrió algo inesperado que, afortunadamente, desvió o truncó lo que iba a realizar. Aproximadamente dos o tres meses luego de haber iniciado el proceso de formación, el Ministerio de Cultura se invitó a municipio de Guasca a hacer parte de los procesos de formación y fortalecimiento que se adelantaban en músicas tradicionales por medio del Plan Nacional de Música para la Convivencia, una apuesta estatal que venía trabajando desde el año 2003 en la sistematización, fortalecimiento, cualificación de las músicas en el país, la cual se centraba en las Escuelas Municipales de Música. Al llegar la invitación se nos convocó a los dos profesores que estábamos enseñando guitarra y por descarte, me asignaron a mi la tarea de asistir a las capacitaciones.

Acepté sin mucho convencimiento, la persona que me contactó me insistió que era muy importante participar y pues, al ser una actividad del Ministerio de Cultura, no pude evadirla. Incluso se me cruzaba con un seminario de guitarra clásica que se iba a realizar en Ibagué, al cual yo iba a asistir. Evidentemente yo seguía construyendo mi sueño de ser un guitarrista, esa era mi prioridad y esta actividad no tenía mucho sentido para mí, era un seminario de formación en músicas tradicionales dirigido a profesores y profesoras de los departamentos de Boyacá, Cundinamarca, Santander y Norte de Santander.

Al llegar al seminario, me encontré con que varios de los profesores que iban a dictar los talleres, habían sido profesores míos en la universidad, es decir, la primera impresión fue que iba a trabajar contenidos que ya conocía, lo cual efectivamente ocurrió, al menos parcialmente. Junto a los talleres de cualificación musical, habían otros en investigación y en algunos contenidos que el Ministerio y el Plan Nacional de Música quería que

trabajáramos. Hubo temas que me inquietaron, especialmente la investigación, era lo más “científico” que se proponía, aunque seguía pensando que todo estaba muy enfocado al folclore y pues yo no iba a desarrollar dichas músicas.

A terminar la jornada del primer día e ir a las habitaciones en donde pasaríamos la noche, ocurrió algo inesperado. No se si has tenido la experiencia de compartir con músicos, pareciera que nuestro mayor interés es siempre tocar nuestros instrumentos y hacer música. Así que luego de la cena nos reunimos a tocar en una de las habitaciones. Algunos de quienes estaban ya se conocían, así que había un ambiente de camaradería y amistad el cual se fortalecía en esos momentos no académicos. El grupo estaba constituido por músicos empíricos en su mayoría, campesinos, algunos ya señores y otros que eran más jóvenes, entre los que estaba yo. Había otro profesor que era licenciado de la universidad pedagógica nacional y que estaba bien familiarizado con las músicas tradicionales.

La música empezó a sonar, cambiaban los instrumentos unos con otros. Yo estaba un poco retraído, pues no conocía a nadie y además no había partituras para tocar, cuando me invitaron a hacer parte, me animé a tocar guitarra, mi instrumento principal y a tratar de seguirlos. Creía que, por ser un músico en formación, próximo a graduarme como profesional, podía seguirles el paso. Hice todo lo posible, pero no lo logré. Los pasillos, bambucos y torbellinos a veces tenían cambios que no lograba identificar de oído, para ellos era muy natural hacerlo, para mi no. Fue cambiando de instrumento, intenté con el tiple, un instrumento parecido a la guitarra, pero más pequeño, creí que iba a ser más fácil, pues solo hacia el acompañamiento, tampoco lo logré. Ni siquiera me atreví a tocar la bandola y el requinto, que hacen las melodías, pues no me sabía ninguna obra en esos instrumentos y no había ninguna partitura. Poco a poco me dediqué a observar y escuchar, desistí de tocar con ellos. Quizás si hubiera habido alguna partitura, como en los talleres de formación que nos dictaron en la jornada, me hubiera podido defender mejor.

La tertulia continuó, pero cambiaron la música que hacían, pasaron de hacer música tradicional andina colombiana a hacer música campesina o carranguera, pues dentro del grupo habían varios campesinos que gustaban de ese género. Yo seguía observando con atención. Me di cuenta que esas músicas eran un poco más sencillas a las que estaban haciendo anteriormente y de nuevo me “lancé al ruedo”, pero el resultado fue el mismo, incluso peor, porque al menos en las músicas tradicionales yo conocía los ritmos, sabía como hacerlos en la guitarra, pero esos ritmos campesinos no los conocía. Hice el mismo tránsito, pasé de la guitarra, al tiple, incluso lo intenté con la guacharaca, un instrumento de percusión pequeño, es una vara que tiene unas líneas talladas de manera horizontal que se frotan con unas varillas metálicas para generar sonido, se veía super fácil o al menos se les veía hacerlo de manera muy natural y orgánica. En todo caso fracasé.

Esa experiencia junto a las tareas asignadas por el equipo del Plan Nacional de Música para la Convivencia (PNMC) me obligaron a cambiar el rumbo del proyecto de formación que tenía previsto desarrollar en Guasca, no tanto por el sentimiento de frustración que se generó en mí al ver mi incapacidad de poder tocar con los demás profesores, sino más bien porque luego del seminario tenía una visita por parte del Ministerio de Cultura a la Escuela de Música de Guasca y además un encuentro que se iba a realizar con los profesores y grupos que participamos del seminario de formación.

Me dispuse a reorganizar lo que estaba haciendo y aproveché para hacer el montaje de un bambuco que había aprendido en la universidad, era como un ejercicio para mí, pero fue la única manera en que logré conjugar la propuesta metodológica que estaba adelantando desde la guitarra, con lo que se me solicitaba.

A partir de ese momento todo empezó a cambiar. Recuerdo que dentro de los textos que nos sugirieron leer estaba un artículo de un músico, antropólogo e investigador muy reconocido, el doctor Carlos Miñana Biasco. El artículo se titula: “Músicas y métodos pedagógicos. Algunas tesis y su génesis” y hace referencia a las formas de aprendizaje de la música en el pueblo indígena Nasa. Fue el único referente que tuve sobre el aprendizaje de las músicas tradicionales. Eso junto a lo aprendido con el método Suzuki, el aprendizaje de la lengua materna, me dieron algunas bases para reorientar el proceso que tenía a cargo.

Como te había comentado, había asumido con la mayor responsabilidad la tarea de enseñar, de tal manera que empecé a buscar métodos o referentes que dialogaran de alguna manera con la propuesta del aprendizaje partiendo de la imitación y no necesariamente de la escritura, al menos eso era lo que Miñana planteaba en su artículo, Suzuki afirmaba y yo necesitaba para poder lograr cumplir las metas.

En ese momento, mi encuentro contigo se hizo mucho más intenso.

Pero antes de avanzar quisiera comentarte algo. Me es casi imposible citarte, realmente me cuesta mucho hacerlo. La razón fundamental es que creo que he leído toda tu obra, o al menos toda la que he tenido al alcance y está en español, así que no tengo claro en donde está el concepto o idea que quisiera citar. Además de esto, no me gusta subrayar los libros, por dos razones: la primera es que en momentos todo me parece importante y no sé qué resaltar y en segundo lugar por una experiencia que tengo con la lectura y el prejuicio. Cuando estoy leyendo un texto que está subrayado, me predispongo a creer que eso que está resaltado es importante y entro en conflicto cuando considero que no lo es. De tal manera que, pensando en que los textos que tengo pueden ser leídos por otras personas, prefiero no subrayar ni resaltar.

Dentro de mi formación académica empecé a tomar una postura radical frente a la lectura y la apropiación de los conceptos. Quizás fue la influencia del profesor de historia de la música y guitarra con quien trabajé intensamente. Empecé a cuestionar el hecho de memorizar textos o conceptos que, a la luz de lo vivido en esos días, parecían vacíos, pues solo se repetían las palabras de otro autor, pero no había una apropiación de quien citaba, de tal manera que empecé a *traducir* a mis propias palabras las ideas, conceptos, propuestas de los autores y autoras que leía. Quizás entendí que mi forma de aprender parte de lograr hacer propio el conocimiento, de lograr interiorizarlo, manipularlo, malearlo y/o modificarlo de acuerdo a lo que lograba comprender.

Es justo en ese ejercicio de *traducción* en donde quisiera compartir contigo lo vivido con tu obra y con el contexto en el que me encontraba cuando me acerqué a ella. Venía comentándote que a partir del texto del Dr. Miñana, de la propuesta metodológica del Dr. Suzuki y la experiencia como profesor a cargo de un proceso que se debió reconfigurar sobre la marcha, debido a la vinculación al Plan Nacional de Música para la Convivencia.

Ambos autores plantean que es posible hacer un paralelo entre el lenguaje y la música, aunque es mucho más evidente en Suzuki que en Miñana. Es decir, las formas de apropiación del lenguaje se asemejan a las de la música, si se le piensa como un idioma. De tal manera que se logra un proceso mucho más orgánico al abordarlas desde la cotidianidad, desde la sistematicidad que el hacer mismo trae consigo, que iniciar los procesos desde la escritura, desde lo teórico.

Esto, contrastado con los métodos de aprendizaje de la música, especialmente aquellos que están centrados en la enseñanza instrumental, precisamente parten de la escritura, de lo teórico, de la lectura del símbolo.

En la medida en que iba profundizando mis búsquedas y me encontraba contigo en tus textos, encontré una similitud entre lo que planteaban las propuestas pedagógicas que te mencioné anteriormente. Cuando planteas que “la lectura del mundo precede a la lectura de la palabra” pensé que eso era justo lo que se hace en las músicas tradicionales y que era posible hacerlo en el proceso que yo estaba adelantando. Empecé entonces a seguir leyendo cada libro tuyo que podía, buscando como era ese proceso de alfabetización que proponías, tratando de encontrar el método de Paulo Freire para poder traducirlo a la música. Nunca lo encontré, y no porque no fuera clara la propuesta que hacías en cada libro, sino por la naturaleza misma de tu pedagogía.

No había un paso a paso, un recetario, así como aquellos a los que le hui para el aprendizaje de la música, pues no se podía partir de pensar que se partía de ceros con cada grupo, sino que por el contrario había que encontrar el “universo vocabular” para a partir de ahí elegir

las “palabras generadoras”, todas provenientes de los contextos de las personas con quienes se trabaja en el proceso de formación.

Seguí leyendo, todo cuanto pude, devoraba cada libro que conseguía. No busqué seguir ningún orden cronológico y no me acerqué a tu obra a partir de “La pedagogía del oprimido” sino por medio de otros textos. Encontré las “Cartas a quien pretende enseñar”, “Extensión o comunicación”, “La importancia de leer y el proceso de liberación”, las “Cartas a Guinea-Bissau”, las “Cartas a Cristina”, “La educación en la ciudad”, “Pedagogía de la esperanza”, “por una pedagogía de la pregunta”, “Pedagogía de la indignación”, “Política y educación”, “La educación como práctica de la libertad”, “pedagogía de los sueños posibles”

Cada libro me llevaba a otros temas, a buscar autores colombianos que se aproximaran a tu propuesta, de ahí me encontré con Estanilao Zuleta, profundicé en la propuesta pedagógica de Howard Gardner y las inteligencias múltiples, me acerqué a Emilia Ferreiro y los procesos de alfabetización en América Latina, leí algo de Jean Piaget, a María Montessori. Cada lectura me abría un horizonte nuevo, posibilidades de adaptar o traducir dichas propuestas musicales a la enseñanza de la música.

La claridad política de tus textos me llevó a radicalizarme en mi postura política, empecé a estudiar la historia del país, me vinculé muy fuertemente con la vida de Antonio Nariño, con quien me identifico más, sin demeritar la obra titánica que hiciera Simón Bolívar. Indagué sobre las dictaduras del cono sur, los procesos de liberación, las guerrillas, la revolución cubana. Infinidad de temas han pasado en mis investigaciones, todas buscando tener un contexto más claro de los desarrollos de Colombia y la educación.

Gracias a esto me encontré con la obra de Orlando Fals Borda, a la Teología de la Liberación, a la vida y obra de Camilo Torres Restrepo y la Investigación Acción Participativa, la propuesta educativa de Acción Cultural Popular (ACPO) y las escuelas radiofónicas. En fin, un abanico inmenso de posibilidades desde la Educación Popular.

En algún momento pensé en darle un nombre al trabajo que quería hacer con las comunidades, pensaba en llamarlo “alfabetización cultural”, sin embargo, siempre me produjo conflicto, pues al pensarlo con calma me percaté que las comunidades campesinas y rurales con las que trabajaba no eran analfabetas en su propia cultura, sino que se les había impuesto desde las lógicas de la mercantilización otras culturas con las cuales se identificarán.

En este proceso de adaptación de distintas metodologías de la alfabetización al desarrollo de procesos culturales por medio de la música fui identificando varios conceptos que abordas en tu obra.

De manera paralela, la vida me iba poniendo en el camino experiencias que me acercaban cada vez más a la realidad del país. Mientras leía sobre los procesos de liberación a los que haces referencia en tus libros, yo me acercaba a la ruralidad del municipio de Guasca. En un primer momento como parte del trabajo y luego como un compromiso político con las comunidades. En 2010 se abrió el primer proceso descentralizado de la escuela de música, el cual se llevó a cabo en la vereda el Salitre, puntualmente en el barrio La Cabrerita. Fue un acercamiento a la realidad del campo. Pasé de creer que Guasca era el casco urbano, pues estaba empapado de la realidad de la ciudad, a empezar a pensar en cómo se configura un municipio, en lo democrática o no que era la postura que asumía frente a los procesos, en si el campesinado tenía garantías para el ejercicio de sus derechos culturales. Allí pude hablar y conocer a los campesinos en su cotidianidad, los empecé a desmitificar, empecé a entender las dificultades e inequidades a las que se enfrentaban a diario. Hablé con ellos del precio de la leche, del invierno, del verano, de los caminos, de cómo era su relación con el casco urbano... entre clase y clase fui comprendiendo esas otras realidades, que estaban ocultas para muchas personas de las ciudades e incluso para quienes vivían en el pueblo, en el centro poblado.

A partir de dicha experiencia se dio apertura a otras 5 sedes descentralizadas, de las cuales se me asignaron en un primer momento 3. Es decir, yo tenía a cargo el proceso que se daba en el casco urbano, sede principal de la Escuela de Música, y además tenía 4 sedes descentralizadas en igual número de veredas. La realidad de cada territorio me permitió comprender mucho mejor aquello que planteabas en tus libros. Entendía las fotografías que hay en algunos de tus libros, en donde los procesos de alfabetización se daban a la sombra de los árboles, la vinculación de los y las estudiantes a los procesos productivos, la unidad entre cultura y producción en la ruralidad.

Cada día me surgían más preguntas sobre cómo hacer para enseñar música tradicional a estas comunidades e incluso me cuestionaba sobre lo que hacía, todo a la luz de lo que planteas en los textos. Una primera pregunta era ¿cuál es el universo vocabular musical de las comunidades con las que trabajo? Pensaba si enseñarles un pasillo, un torbellino, una rumba criolla o un bambuco instrumental tenía alguna relación con sus contextos con sus realidades o si era el profesor quien de manera autoritaria imponía los contenidos y no los construía. Luego, empezaba a pensar en que era lo que escuchaban las comunidades y a identificar a partir de esas músicas el discurso opresor que se hubiera podido instalar en ellos y ellas.

La tarea de hacerlo fue muy interesante. En las veredas se consume mucho licor, especialmente en las cantinas se bebe mucha cerveza, cuando se sacan las cosechas, los trabajadores, especialmente hombres, gastan gran parte del dinero en alcohol. La música

que se escucha son rancheras y música popular. Es importante aclararte un concepto acá, pues siento que el término popular puede ser conflictivo, no se si ocurre en toda Latinoamérica, pero al menos en Colombia hay un par de categorías que quisiera que conocieras, buscando ser lo más claro posible.

Al referirme a la música popular, en Colombia, me refiero no a la música tradicional o folclórica que escuchan las comunidades, como quizás se entiende en la Argentina o en Uruguay. Acá la música popular es música ranchera, música mexicana, corridos y vales, especialmente, que se vinculan a la música de Vicente Fernández y otros artistas mexicanos, que ponen en el centro temáticas como el amor, visto desde la posesión del otro, la violencia, el alcohol, el poder, el adulterio, la venganza, el machismo y la violencia, en ocasiones, todos los temas mencionados anteriormente se pueden encontrar en una sola pieza musical. Pongo un ejemplo de una canción que lleva por título *La chuchilla*⁷ que se popularizó mucho en los años 80's por un dueto femenino que eran "Las hermanitas calle". Está en ritmo de corrido mexicano y dice:

*"En una cantina lo encontré
en una cantina lo perdí
hoy voy de cantina en cantina
buscando al ingrato que me abandonó*

*Si no me querés te corto la cara
con una cuchilla de esas de afeitar
el día de la boda te doy puñaladas
te arranco el ombligo y mato a tu mamá"*

El formato instrumental que tiene la canción son guitarras, violines, trompetas, bajo o guitarrón, en términos generales, es un formato mexicano muy similar al mariachi. En el fragmento se puede evidenciar las lógicas y las realidades que se pueden ver en las comunidades campesinas y urbanas del país.

Dentro de este estilo de música se escuchan de manera cotidiana canciones que giran en torno a estos temas, otro ejemplo, el cual solamente reafirma el machismo de nuestra sociedad es *Soy soltero*⁸ que interpreta Jhonny Rivera:

"Soy un hombre soltero

⁷ Consultar en: <https://youtu.be/rJbqlxFqdRM>

⁸ Consultar en: <https://youtu.be/jHAPdK5L80Y>

*no tengo compromiso
para irme pa' la calle
a nadie pido permiso*

*Tengo un corazón
grande muy fiel y muy leal
puedo querer a muchas
y a todas por igual"*

En los videos clips y portadas de los discos que acompañan estas canciones, este tipo de cultura machista y en algunos casos mafiosa, está presente. Lujos, carros de gama alta, mujeres vistas como objetos, armas, violencia. Aunque no es exclusivo de estas músicas y se presentan en géneros urbanos, incluyendo al rock y otras manifestaciones incluso tradicionales y campesinas, si hace parte de lo que se escucha con frecuencia en la ruralidad.

Reflexionaba permanentemente en ello, en las formas de enseñar música cuestionando estos discursos, partiendo de ellos como "universo vocabular", pero nunca fui capaz de hacerlo, sentía que al partir de ahí, lo único que hacía era validar dichas músicas en el aula.

A su vez, tampoco encontraba sentido en enseñarles canciones tradicionales que no estuvieran relacionadas con sus contextos y realidades. Por ejemplo, hay un par de bambucos que si bien tratan otras temáticas, o las abordan desde otros lugares, no se relacionan con sus contextos, por ejemplo *Los cucharacheros*⁹ de Jorge Añez que dice:

*"Yo soy el cucharachero
y tu mi cucaracherita
dende el día que te vi yo quiero
que seas mi mujercita*

*Oye, chinita quería
de la alborada lucero,
si tu me dejas por otro
del guayabo yo me muero"*

No encontraba como tratar los temas del contexto de la producción, del género, de la cotidianidad en estas canciones, que usualmente se refieren al amor romántico a pesar que fuera a partir de músicas tradicionales.

Especialmente en la música popular y en el gusto que se tiene por esta misma en las comunidades campesinas podía ver lo que mencionas en tus textos, como el proceso de

⁹ Consultar en: <https://youtu.be/lxnAzHuptek>

opresión no solo se fundamenta las relaciones de poder entre opresor y oprimido, sino en como el primero se introyecta en el segundo y que parte del proceso de liberación debía partir de expulsar al opresor que habita en nosotros. Quería lograr por medio de la música que se dieran esos procesos reflexivos en las comunidades poder hacer la *traducción* para lograr ser coherente con mi apuesta política y pedagógica.

Me seguía preguntando por como la enseñanza de la música podía transformar las realidades de las comunidades, en palabras tuyas pensaba en que si la educación no cambia al mundo, sino que cambia a las personas que cambiarán al mundo, como podía yo hacer eso desde la enseñanza de la música. Aunque hay algunos discursos muy institucionalizados frente a las cualidades transformadoras de la música y su enseñanza, veía con desconfianza que enseñar a tocar un instrumento realmente construyera una conciencia de la cultura y del ser en el mundo, pues lo veía, y aún lo veo, como en mero aprendizaje mecánico y técnico que si no se hace desde una postura crítica no trasciende no lleva a ninguna transformación individual o colectiva.

Estas preguntas aún me rondan y, con el tiempo y la experiencia, quizás no les he podido dar respuesta, pero si he buscado formas de abordarlas en los procesos de formación que adelanto y que adelantaba en aquellos tiempos.

Dentro de estas experiencias, durante mis años de formador en Guasca conocí varios profesores y profesoras que fueron dándole forma a unas formas de enseñar y pensar la música y la cultura campesina. En el año 2012 conocí a Jaider Orjuela, un músico campesino que lideró el proceso de creación y consolidación de la Escuela de Música Campesina de Cota, en Cundinamarca. De él aprendí, y sigo aprendiendo, la importancia de la construcción de tejido comunitario en torno a los procesos de formación.

Nuestro encuentro fue gracias al Plan Nacional de Música para la Convivencia, aunque no lo tengo tan presente, recuerdo que él estuvo en uno de los seminarios de formación que nos ofreció el Ministerio de Cultura. Aunque en ese espacio no se empezó a construir nuestra amistad, fue fundamental el encuentro con él y otros maestros para lo que iba a ocurrir a futuro.

Aunque yo ya hacía música carranguera con las estudiantinas que tenía a cargo, dicho trabajo surgió de mi encuentro con otro formador que estimo mucho, Ronald Marín, quien trabajaba en el municipio de La Calera (Cundinamarca) un municipio vecino a Guasca, el cual queda a 30 minutos en automóvil. Junto a su estudiantina él ya había hecho algunas adaptaciones de obras de música carranguera, lo cual influyó en mí, pues de la misma manera yo empecé a hacer algunas adaptaciones, pero siempre desde una visión más académica, en formato de estudiantina el cual cuenta con bandolas, uno instrumento de

cuerda pulsada pequeño, con cuerdas de acero que usualmente lleva la melodía, se parece a la mandolina o al bandolín, tiple, un instrumento de doce cuerdas que se parece a la guitarra barroca, al tres cubano o al cuatro puertorriqueño, usualmente hace el acompañamiento y también tiene cuerdas de acero y finalmente la guitarra.

En mis búsquedas, y también gracias a Ronald, me encontré con el Duetto Primavera, una agrupación que hacía música tradicional andina colombiana en formato de guitarra, tiple, bandola y dos voces. Tenían unas versiones maravillosas de obras de distintos autores, tanto tradicionales como música campesina, creo que fueron pioneras en incluirlo en el formato de dueto vocal, pues el repertorio era mucho más tradicional, es decir música de autores que hacían bambucos, pasillos, guabinas, que si bien son de origen popular o folclórico no son tan cercanos al campesinado de hoy día.

Las versiones de ellas eran maravillosas, muy bellas y se adaptaban bien al formato con el que yo trabajaba. Hice algunas versiones de algunas obras para ese formato, sin embargo, las canciones que buscaba tenían una intencionalidad pedagógica diferente. Me centré en canciones que fueran “apropiadas” para niños y niñas, en donde sus letras, sus contenidos respetaran sus visiones de mundo y no les insertaran en el mundo adulto de manera abrupta o que cantaran y tocaran obras que no les fueran cercanas al juego, a la diversión a lo cotidiano. Dentro de dicho repertorio encontré un disco de Jorge Velosa que lleva por título “Lero, Lero Candelero”, el cual está centrado en el público infantil. Las canciones son hechas a partir de adivinanzas, trabalenguas, juegos de palabras y memorias de la infancia campesina, de las cuales hice una selección para trabajar con los niños y niñas que conformaban la estudiantina.

Con ese repertorio fuimos a un evento en Chocontá (Cundinamarca), el cual fue un segundo punto de quiebre en mi práctica como formador y músico. En dicho encuentro participó Jaider con un grupo de música campesina o carranguera, el cual lo integran usualmente 4 músicos quienes cantan e interpretan tiple requinto, tiple, guitarra y guacharaca. Su presentación fue la más impactante para el público, tanto que los niños y niñas con quienes yo estaba, al ingresar al bus que nos llevaría de nuevo a Guasca me dijeron: “profe, ¿Cuándo vamos a hacer carranga?”

Lo cual me llevó a estudiar dichas músicas, pero en su formato original. Esto se sumó a la aproximación que tuve a la ruralidad en Guasca, en donde me encontré frente a frente con los contextos en los que el campesinado vive y a la experiencia de leerle.

La música campesina del interior del país, me refiero a aquella que se da en los departamentos de Boyacá, Cundinamarca, Santander y Norte de Santander, que el Ministerio de Cultura a través del Plan Nacional de Música para la Convivencia nombró

como Territorios Sonoros, se caracteriza por unas prácticas musicales entre las cuales están las músicas tradicionales enmarcadas en los pasillos, los bambucos, las guabinas y el torbellino, y otras prácticas cultivadas por el campesinado entre las cuales se encuentra la música carranguera.

Esta última práctica tiene una particularidad que me parece importante compartirte. Quizás, a diferencia de otras músicas tradicionales campesinas, la carranga se apoya muy fuertemente en la tradición oral de las comunidades campesinas, Jorge Velosa, quizás el referente fundamental y quien le diera forma a la música carranguera, lo ha expresado en sus conciertos y se ha convertido en una generalidad y es que “carranga sin copla, no es carranga”. De tal manera que esta música en sus textos, en su lírica, habla desde la cotidianidad del campesino, de las vacas, de los cultivos, de la migración a la ciudad, del amor en el campo, de la memoria de los territorios y además, en las presentaciones en vivo se acompaña de coplas, una forma poética popular que se constituye de cuatro (4) versos octosílabos, los cuales usualmente riman segundo con cuarto.

Jorge Velosa plantea que “la copla es la biblioteca del saber popular” (Caro y Cuervo TV, 2022, 8m44s) y que plasma en los siguientes versos:

*“Que viva el canto y la canta
que'l canto y la canta vivan,
porque son la retentiva
de mi diario acontecer,
y si los llevo a perder
toitico se me derriba”*

De tal manera que hubo una sinergia entre la experiencia pedagógica que estaba teniendo en el municipio de Guasca, el acercamiento a la realidad de las comunidades campesinas con las que estaba trabajando, especialmente aquellas que vivían en la ruralidad y la lectura de tu obra. Gracias a ello, todo adquirió un sentido diferente. Empezó mi propio proceso de formación en la cultura campesina.

De la misma manera en que tu planteas que la lectura del mundo precede a la lectura de la palabra, en mi práctica cotidiana con el campesinado se dio inicio a un proceso de lectura del contexto, de la lectura de sus propios mundos para la estructuración del proceso de formación en música que llevaba a cabo. Observando fui aprendiendo de la vida campesina, de que es un camino, que es una vereda, que es una placa huella, que es un camellón, de como es la relación del campesinado con la tierra y los animales, empecé a conocer los cultivos, las plantas o las maticas, entendí como funciona la educación en la ruralidad, que significa ser una niña o un niño campesino. Eso me lo dio la experiencia vital de recorrer los

caminos, de ir a dictar clases a las escuelas, pero con una mirada mucho más amplia, no de quien va a cumplir con una actividad o con una tarea, sino de quien asume un compromiso político con lo que hace y con las personas con quienes lo hace.

Jaidier fue un gran ejemplo de ello, yo lo escuchaba en los eventos hablar de la paz, de la construcción de comunidad, de la cultura campesina, entre otros temas. Recuerdo con mucho cariño como, con el grupo de niños y niñas que conocí viajaba la familia carranguera, que eran los padres, madres, amigos del proceso, eran por lo menos unas 25 personas acompañando a un grupo de 4 personas, un verdadero tejido comunitario en torno al proceso.

Encontré en la música campesina y carranguera la posibilidad adaptar tu propuesta pedagógica a los procesos de formación musical que venía adelantando, pues encontré en las canciones y prácticas culturales vinculadas a estas músicas tenían una fuerte relación con los territorios en donde estaba trabajando, con su cultura y con sus vivencias, además que dichas músicas aún estaban “vivas” en las comunidades campesinas, se escuchaban, se bailaban y las personas se reconocían en las vivencias y experiencias que se narran en las canciones. Junto a lo anterior, en los territorios vivían cultores que interpretaban y componían música campesina. De manera tal que podía empezar a “recrear” los círculos de cultura.

En algún momento pensé en nombrar mi propuesta de formación como un proceso de alfabetización cultural, sin embargo, nunca me sentí cómo con ese nombre, puesto que las campesinas y los campesinos no desconocen la música campesina ni son ajenos a ella. Tal como te escuché mencionar en una entrevista en México (Comunidad de Aprendizaje e Incidencia CAI, 2018, 4m33s) en donde comentas el testimonio de un campesino frente a dos imágenes que presentaste, la de un indígena con un arco y una flecha y la de un campesino con una escopeta, a partir de la cual se inició un debate o una discusión en donde uno de los campesinos afirmó que el campesino de la segunda imagen podía ser analfabeta y lo justificó diciendo:

“una persona solo es analfabeta cuando participa de una cultura que conoce las letras y ella no domina las letras, ahí entonces, es analfabeta. Por eso es que yo dije que este segundo hombre, el campesino, puede que sea analfabeta, porque él participa, como yo, de una cultura que conoce las letras y el tal vez no conoce, como yo no conozco (...) yo soy analfabeta, pero el indio no, la cultura del indio no conoce las letras”

En esa misma entrevista tu das unas definiciones de que es ser analfabeta, en donde reafirmas lo que ese campesino te dijo y además incluyes otras que me parecen interesantes. Una de ellas es que se es analfabeta cuando estando en edad de dominar el

lenguaje escrito no se tiene dicho dominio, la segunda definición es muy similar a la que dio el campesino que mencionas y lo relacionas con el análisis que dicho campesino hizo frente al indígena, en otras palabras, explicas que hay comunidades locales o más pequeñas que dentro de sus singularidades todavía no les es necesario leer y escribir la palabra escrita, a pesar de estar inmersas en una cultura más amplia que si domina la lectura y la escritura. Y finalmente das una última definición con la cual me identifiqué más:

“(...) el analfabeto es también, la persona que debiendo estar leyendo ya las palabras, pues sin embargo es prohibida de aprender (...) prohibida social y políticamente”

Justo en ese punto me quisiera detener un momento. Al acercarme a los territorios rurales del municipio de Guasca, a las veredas que se encuentran relativamente distantes del casco urbano me di cuenta de que significaba que se le prohibiera aprender su propia a estas comunidades, no por la falta de escuelas formales en donde se enseñara la palabra escrita, la biología o las matemáticas, sino por la visión del estado frente a la relación costo/beneficio que le significaba realizar proyectos y programas de formación cultural descentralizados.

No se si esto ocurre en Brasil también o en otras partes de Latinoamérica, pero al menos en Colombia si es una situación que se presenta constantemente. Para que la inversión de los recursos públicos sea “eficiente” no se puede “gastar ni más ni menos, es gastar bien” (Departamento Nacional de Planeación Gestión Pública Efectiva - <https://www.dnp.gov.co/DNP/gestion/buen-gobierno/Paginas/gestion-publica-efectiva.aspx>) lo que se ha traducido en lo siguiente. El estado ejecuta fundamentado en las cifras de “beneficiarios” de dicha inversión. En otras palabras, para que se abra una escuela pública de música se debe contar con un mínimo de participantes para que “valga la pena” o que se justifique la inversión, no por la importancia que pueda tener para las comunidades el poder acceder al derecho a la cultura, sino porque el recurso beneficie a la mayor cantidad de personas posible.

Dentro de este discurso escuché muchas veces que había que mantener las coberturas para que el programa de formación descentralizada funcionara. Incluso planteamientos como “esa vereda es cerca, que vengán a tomar sus clases en el pueblo” poniendo en una situación inequitativa a quienes no habitan los centros urbanos, contradiciendo inclusive la constitución política de Colombia, en la cual se pone de manifiesto en el artículo 70 que “El Estado tiene el deber de promover y fomentar el acceso a la cultura de todos los colombianos en igualdad de oportunidades, por medio de la educación permanente y la enseñanza científica, técnica, artística y profesional en todas las etapas del proceso de creación de la identidad nacional.” (Constitución Política de Colombia)

¿Realmente hay igualdad de oportunidades en el acceso a la cultura, cuando se prioriza la cantidad de beneficiarios sobre las necesidades de las comunidades para justificar las inversiones de los recursos públicos?

Entendí entonces la importancia de los procesos en las zonas rurales, pues sentía que era una manera de garantizar un derecho constitucional a las comunidades campesinas, teniendo en cuenta las condiciones de sus contextos particulares. En la mayoría de veredas no hay un servicio de transporte público que le permita a las comunidades trasladarse a los cascos urbanos para participar de los procesos de formación cultural, en los casos en los que los hay la frecuencia y el costo de los mismos pone a estas comunidades en desventaja frente a las quienes viven en los centros poblados, quienes se pueden desplazar caminando hasta los lugares en donde se realizan los talleres de formación.

En tus palabras, a dichas comunidades históricamente se les ha prohibido social y políticamente aprender su cultura. Esto trae consigo muchos más problemas. La migración del campo a las ciudades se ha acelerado, pues en la ruralidad no hay oportunidades de desarrollo ni acceso a los servicios básicos, el relevo generacional no está garantizado, pues la precariedad de las condiciones de trabajo en las labores campesinas obliga a las personas a desplazarse a las ciudades para ocuparse en cualquier tarea que sea menos precaria y esto a su vez genera afectaciones en la cultura, pues no se reconoce a los sabedores y sabedoras de los territorios y no hay a quien transmitirles sus conocimientos, además hay una invasión cultural o procesos de aculturización, en donde no hay posibilidades de construir identidad campesina, incluso durante años fue menospreciada e incluso, empleada como ofensa.

Puedo decirte en este momento que, más que adaptar tu propuesta pedagógica, la adopté en mi propia práctica pedagógica, la estoy interpretando a la luz de los contextos en los cuales me encuentro trabajando y he construido a partir de ella mi proyecto de vida. En este trayecto siento que he encontrado el inédito viable al cual te refieres en tus textos. Las posibilidades que tengo de transformar la realidad local a partir del trabajo que hago junto a las comunidades campesinas con las que me relaciono. Las posibilidades que tengo de transformar la realidad local a partir del trabajo que hago junto a las comunidades campesinas con las que he venido desarrollando procesos de formación en músicas campesinas en sus propios territorios. Soy consciente que con estas acciones no voy a cambiar el acumulado de años de olvido y marginación a los que estas comunidades han sido sometidas, sin embargo, tengo la certeza de estar aportando al fortalecimiento cultural del campesinado con el que he tenido la posibilidad de trabajar. Las posibilidades de salvaguardar su cultura, de preservarla, de cultivarla empiezan a ser posibles a través de los procesos que se realizan al interior de las Escuelas de Música Campesina.

Aunque no ha sido un proceso fácil, se ha hecho viable, y poco a poco se van uniendo otras personas, colectivos y organizaciones, de tal manera que es posible continuar con el cultivo de la música campesina en la ruralidad de Bogotá. Todo aquello que aprendí en Guasca junto a las comunidades campesinas, la experiencia de conocer a Jaidier Orjuela, la transformación de mi práctica musical y pedagógica al acercarme a la música carranguera y el haberte encontrado en el camino, han dado el soporte y fundamento a lo que vengo realizando.

Tengo muchas más cosas que escribirte, no imaginas lo potente que ha sido la experiencia de leerte, incluso te podía contar de como mi relación con la literatura y la escritura se ha transformado con el solo hecho de permitirme preguntarme por el sentido de lo que escribo, por la coherencia entre mi opción política y mi acción pedagógica y como dentro del marco de esas transformaciones me he encontrado en el camino con personas que han cambiado mi vida, que me han abierto pequeñas ventanas para que la creatividad emerja a partir de los talleres de formación que desarrollo. Incluso afirmo de manera categórica que fue gracias a ti que encontré en la literatura y en la oralidad un refugio, el cual nunca hubiera sido posible si me hubiera centrado exclusivamente a ser un músico o si la música hubiera sido mi eje de trabajo principal.

Espero tener tiempo para escribirte de nuevo.

Con cariño,

Ricardo Martínez Puerto

CARTA A JORGE VELOSA

*"Yo creo que quiero querer
lo que creo que quiero tener"*

David Chericián – Trabalenguas

Maestro Jorge Velosa,

Me permito empezar esta carta saludándolo y deseándole lo mejor en las actividades que se encuentra desarrollando actualmente. Llevo algunos años estudiando su obra y me quiero referir a ella no únicamente en torno a su labor como compositor, sino entendiendo su aporte a la cultura del país.

No he tenido la oportunidad de conocerlo personalmente, lo más cerca que estuve de conocerlo fue en año 2012 el municipio de Guasca (Cundinamarca) durante la celebración del día del campesino en las Capillas de Siecha, en donde usted junto a los carrangueros fueron el acto central del evento. En ese momento yo me desempeñaba como formador de la Escuela de Cuerdas Pulsadas y ese día tuvimos una presentación por parte de la estudiantina del municipio, junto al coro municipal de algunas obras en homenaje al campesinado en su día. Dentro del repertorio interpretamos un bambuco que lleva por título "Colombia es amor" de José Jacinto Monroy y una obra de su autoría "Canto a mi vereda" ambas en versión para coro y estudiantina. Luego de la presentación, estuve en el camerino en donde se le recibió y el director de cultura me lo presentó. Sin embargo, luego de saludarlo me retiré, pues mi familia estaba entre el público y quería disfrutar junto a mi madre, una admiradora de su trabajo, su presentación.

Han sido varias oportunidades en las cuales, en compañía de ella, he tenido la oportunidad de acercarme a su obra, sin embargo, en esos años, y aún en el presente, mi mirada frente a su trabajo se ha venido transformando.

A pesar que en casa de mis abuelos en una radiola, que hoy día aún funciona, se encontraban dos discos de Los Carrangueros de Ráquira, su primera producción con nombre homónimo al grupo y la segunda producción "viva quien toca", no tengo recuerdo de mi infancia de haberlo escuchado, quizás porque cuando yo nací la radiola se encontraba en desuso y la radio era el dispositivo por el cual se escuchaba música. Además, era casi un sacrilegio que los niños se acercaran a los discos pues, por no conocer el funcionamiento del preciado aparato, podíamos rayar los discos o dañar la aguja, que además de frágil era costosa.

Sin embargo, si recuerdo haber estado jugando en la radiola con dos discos de 7 pulgadas, de los que regalaba Pizza Nostra, en los que se encontraba la canción "Devuélveme a mi chica" de la agrupación Hombre G. Mirando en retrospectiva creo que con ese disco si me dejaban jugar, pues por haber sido regalado no significaba un tesoro para mi familia y la música que contenía al parecer no era de su agrado.

Posiblemente son esos los motivos por los cuales no conocí su música en mi infancia, al menos en el ámbito familiar, siendo mi abuela y mi abuelo, por parte de mamá, originarios de la vereda Bonza en el bello municipio de Duitama, Boyacá y seguidores de la música carranguera, o al menos eso parece indicar los dos discos que estaban en la radiola.

En el colegio, tampoco tengo recuerdo alguno de haber bailado, cantado o escuchado música carranguera, si recuerdo alguna vez haber hecho un baile para trenzar unas cintas de colores en un bastón muy alto, pero creo que era un torbellino, aunque honestamente solo tengo imágenes “mudas” en mi memoria de ese momento. Vale la pena mencionar que estudié en un colegio masculino de padres agustinos, razón por la cual posiblemente el baile no se haya promovido mucho, dado que tocaría entre hombres y en la década de los 90's en un colegio católico masculino dudo mucho que se promoviera la danza entre hombres o el disfrazarnos de mujeres para suplir a las compañeras del baile por parejas, quizás pudieron haber exploraciones en los primeros años de primaria, y en el baile de la trenza a la que hago referencia, pero creo que por esta cuestión religiosa (ideológica) no se nos permitió acercarnos a las danzas tradicionales y muchos menos a las músicas, entre ellas la suya.

Mi primer recuerdo de haberlo visto y escuchado es de la primera década de comienzo del siglo XX, no podría decirle el año, pero si estoy seguro que fue antes del 2008. Tengo la certeza que fue en el teatro Colsubsidio.

A pesar de la vergüenza que me da contarle cual fue mi reacción al estar en un concierto de Velosa y Los Carrangueros, no sin antes presentarle mis más sinceras disculpas, me parece importante que usted pueda entender las razones de la transformación que ha generado en mi vida personal, artística, profesional y como formador, su música, y mucho más allá de ello, su propuesta pedagógica desde la cultura popular.

Volviendo al concierto, asistí con mi madre, pues yo estaba en deuda con ella, ya que en el año 2002 y 2003 ella me acompañó a dos conciertos maravillosos que viví en los cuales se presentó mi agrupación de rock en español favorita en esos momentos. Me refiero a la Jaguares, a quienes tuve la oportunidad de ver en el Teatro Jorge Eliecer Gaitán y en la Plaza de Toros La Santa María.

Sabiendo que ella había sido literalmente estrujada en ambos conciertos, especialmente en la plaza de toros, yo tenía claro qué, si ella quería ir a algún evento, debía acompañarla, era lo mínimo que podía hacer.

En esos años yo estaba estudiando música en la Universidad Central, específicamente guitarra clásica, y ya se podrá empezar a imaginar cual era mi visión de la música y la cultura. No culpo a la academia de mi postura en esa época, pero tampoco tuve muchas oportunidades de acercarme a otras prácticas musicales durante mis estudios, realmente solo se respiraba música clásica y la música popular, tradicional, folclórica estaba casi que vetada. Además de ello, hay que sumarle el hecho que siempre he sido bastante radical en

mis posturas, rayando quizás con rasgos obsesivos y quizás compulsivos frente a las miradas que he venido construyendo del mundo.

De tal manera que, evidentemente, mi postura frente a su concierto junto a los Carrangueros fue bastante crítica, especialmente por ignorar totalmente las prácticas culturales que se pueden vivir en un concierto. Al estar mi atención centrada en la música académica, no me di la oportunidad de disfrutar ni un solo instante de sus canciones, ni de sus coplas, mucho menos de la manera de hilar la tradición, la palabra y la música. Todo me parecía una gran suma de un exotismo exacerbado, que no llamaba mi atención desde ningún punto de vista, ni siquiera desde lo musical intenté conectarme, así de corta era mi visión en esos días.

Nuevamente le pido disculpas por la descripción de mi lectura en ese momento de su trabajo, no obstante, el hacerlo me permite verme al espejo, distanciarme y centrar mi atención en aquello que habitaba en ese momento.

La línea del tiempo que he tratado de hacer para reconstruir este momento, me sitúa entre 2004 y 2007, años en los cuales estaba estudiando en la universidad. Estoy seguro que fue entre ese lapso, ya que en 2008 tuve una experiencia que cambió el rumbo de mi vida, no solo como músico, sino frente a mi proyecto de vida.

Ese año empecé a trabajar en el municipio de Guasca, Cundinamarca, como formador de guitarra, bajo una mirada bastante colonial. Un compañero de estudios de la universidad y gran amigo me abrió la puerta para empezar a trabajar en la Casa de la Cultura, con la expectativa de “culturizar” a los habitantes del municipio por medio de la música clásica ya que nunca se había enseñado y que el profesor que había solo enseñaba música tradicional y al parecer no era de sus afectos. De tal manera que, nos vincularon a 3 músicos, todos aún estudiantes, dos guitarristas clásicos y un violinista, para cumplir dicha misión.

Con la mejor disposición, y conservando mi postura radical, en ningún momento me atreví a cuestionar el objetivo de la tarea que me había sido asignada, me dediqué a hacer lo que sabía en ese momento, que era enseñar guitarra clásica. Sin embargo, el azar, la vida, el destino cambió el rumbo de mi trabajo, la orientación fue otra, y fue tan potente, que incluso incidió en mi propia vida, personal, profesional y artística.

A los pocos meses de haber iniciado labores, recibí una llamada inesperada del maestro Jorge Sossa quien me informaba que el Ministerio de Cultura, a través del Plan Nacional de Música para la Convivencia había priorizado al municipio de Guasca, dentro de los procesos de formación que se iban a apoyar. Dicho apoyo sería por medio de una serie de talleres (¿capacitaciones?) que estaban dirigidas a los formadores y formadoras de las casas de cultura. Mi respuesta, nuevamente con toda la vergüenza que me da expresarla, fue la de un muchacho que no entendía aún que el mundo era mucho más amplio que lo que había estudiado en la universidad. Quizás con algo de soberbia le dije “maestro, es que yo ya me voy a graduar como guitarrista en la universidad, ¿Es necesario que vaya?”

La respuesta del maestro Sossa fue contundente, hizo énfasis en lo importante que serían las capacitaciones para la Escuela de Música del Municipio y que es una actividad que le Ministerio de Cultura estaba desarrollando.

Acepté con algo de resignación, pues el fin de semana en que se realizaban los talleres, yo iba a estar en Ibagué, en el Seminario de Guitarra Clásica, al cual había asistido casi que de manera religiosa. A pesar de eso, mi compromiso con el trabajo y la responsabilidad que significaba para mí estar empezando mi carrera laboral de manera formal, casi que me obligó a ir. El encuentro era todo un fin de semana en Tocancipá, Cundinamarca, en donde estaríamos reunidos músicos de Boyacá y Cundinamarca que realizábamos actividades de formación en los municipios de dichos departamentos.

Con mucho escepticismo fui, salí de Ibagué en la madrugada, para poder llegar a Tocancipá a la hora de inicio, que era bastante temprano en la mañana. Tenía la sospecha que los contenidos que se iban a impartir poco me iban a aportar a mi desarrollo como guitarrista y en ese momento no encontraba ninguna conexión con el trabajo que realizaba, pues simplemente me mandaron a mí, porque mi compañero, el otro formador de guitarra si había dado un no rotundo y alguien tenía que participar.

Mis sospechas no fueron en vano, uno de los profesores era el maestro Mario Riveros Tabares, quien fuera mi profesor de guitarra clásica en la universidad y con quien había trabajado durante las vacaciones entre los semestres, algunos aspectos importantes para mi formación, que no se veían en los espacios académicos. Armonía aplicada a la guitarra, arreglos, armonización, algo de armonía jazz.

Efectivamente, muchos de los contenidos ya los conocía, incluso, algunas de las cartillas y arreglos que se proponían, él ya me los había puesto a estudiar, tanto en la universidad como en el estudio particular, razón por la cual seguía sintiendo que era innecesario participar. A la par, los formadores y formadoras eran músicos tradicionales y campesinos en su mayoría, quienes no tenían una formación académica, se les dificultaba la lectura de partitura, la comprensión de la armonía, las sustituciones, las inversiones, entre otros temas.

Antes de seguir, maestro, quisiera dejar una anotación. Aunque los párrafos anteriores tengan un tono prepotente, los pongo de en los términos en que mi yo de esa época veía y entendía el mundo, tratando de ser lo más claro posible, pero sin faltarle el respeto a ninguna de las prácticas musicales y culturales que poco a poco se empiezan a develar en el texto, a través de quienes fui conociendo en el camino.

Retomando la experiencia del primer día del seminario en músicas tradicionales en donde poco a poco fui conociendo y compartiendo con los maestros y maestras de los otros municipios. Era un grupo muy diverso, en donde si bien yo era uno de los más jóvenes, había compañeros y compañeras que ya llevaban caso 5 años dentro de las actividades de formación del Plan Nacional de Música para la Convivencia.

Al terminar la jornada, a las 6 p.m. en punto, nos dispusimos para tomar la cena. Y luego de eso vino la tertulia, como la llamaban ellos, que era pasar el tiempo de la noche haciendo música, pues no podíamos salir, dado que estábamos en un seminario de curas y el acceso luego de cierta hora era restringido.

La mayoría de los profes tomó su instrumento y empezaron a tocar, recuerdo que Ronald Marín, el profesor de La Calera sacó su bandola y empezaron a tocar algunos pasillos y bambucos, por ahí creo que estaban las partituras, pero yo seguía un poco apático, no había llevado instrumento y me sentía, como se dice popularmente “como mosco en leche”.

Luego los profes se iban rotando los instrumentos, algunos tocaban tiple y hacían piezas tradicionales, como “la loca Margarita”, los demás acompañaban, hacían comentarios sobre los que se tocaba, alguna anécdota de una presentación, de algún estudiante. Cuando de repente me invitaron a que tocara con ellos. Yo estaba más de espectador, mirando como era la dinámica. Me dio pena hacerles el feo (no se que otra expresión usar, que no sea tan coloquial- quizás declinar la invitación...) y pues accedí, empecé con la guitarra, que es mi instrumento principal. De alguna manera lograba resolver algunas cosas de los pasillos, bambucos y torbellinos, de oído me podía guiar, no mucho, pero con Mario Riveros había tenido algunos acercamientos.

Si por ahí había una partitura, o al menos un cifrado, me podía guiar mejor, en caso contrario, sufría bastante, sobre todo cuando modulaban a otras tonalidades, a las relativas o simplemente había un acorde que se saliera del contexto tonal que yo suponía que estaba presente en toda la canción.

Decidí seguir adelante, como parte del proceso de integración. A diferencia de lo que vivía en Ibagué, en donde realmente nunca tocábamos de manera colectiva, sino que más bien cada quien exhibía sus conocimientos y destrezas a los demás, este espacio era mucho más tranquilo, cada quien aportaba desde su saber y me pareció una manera de integrarme a ese grupo de viejos amigos que ya se conocían de seminarios pasados.

Aprovechando la confianza, y además la torpeza con que me desempeñaba en la guitarra, intenté con el tiple, asumiendo que era “más fácil” no tenía que estar pensando en los bajos, solo tenía que dedicarme a la armonía, pero al verles tocar y hacer los “aplatillados” o el “guajeo” quedé frío, lo intenté, asumiendo que no debía tener mucha “ciencia”, sin embargo fracasé en el intento. Me trataron de explicar, pero no dio resultado. Yo conocía un poco los ritmos, pus los había hecho en la guitarra, a medias, pero al menos los conocía por los laditos. Pero ya al intentar hacer cosas más complejas, empezó “cristo a padecer” y preferí dejar el tiple a un lado.

De un momento a otro, pasamos de tocar música instrumental a tocar música carranguera, ya varios estaban un poco agotados de la jornada, en donde se había trabajado sobre ese repertorio y querían hacer algo diferente.

Nuevamente tomé distancia y me dediqué a observar. Recuerdo claramente al profesor Eccehomo, de Ráquira, Boyacá, (su pueblo natal). Un señor que se veía como el “prototipo” de campesino boyacense que se nos ha vendido durante muchos años en el país. Un hombre moreno, de un pelo negro oscuro, con un bigote negro y frondoso, de una estatura media (no puedo decir bajito, porque yo también lo soy).

Quedaron las bandolas a los lados y empezaron a sonar los requintos. En un primer momento hicieron chistes sobre uno de los profesores que les había dictado clases en los seminarios anteriores, el maestro Gilberto Bedoya, a la par que expresaban su admiración por su virtuosismo, se burlaban de las mañas que tenía, del mal genio que se gastaba y de cómo, en momentos, perdía la paciencia.

Luego de hacer la transición de la música instrumental en bandola, pasaron por una o dos piezas instrumentales en el requinto. No me animé a tocar, prefería escuchar dichos instrumentos de los cuales no tenía ningún referente hasta el momento. De un momento a otro empezaron a tocar carranga, sonaron los éxitos de todos los tiempos, La Julia, La Cucharita, La China que yo tenía.

Al ver que parecía ser música más sencilla, pues al verles las manos veía que hacían acordes de tónica, dominante y subdominante, tomé impulso e intenté tocar la guitarra de nuevo, me dije a mi mismo “no se ve tan difícil”. No obstante, a pesar de la sencillez en la armonía, no lograba hacer los ritmos, ni las rumbas, ni los merengues me salían. Los volvía pasillos o bambucos, pero no sonaba como era. Yo veía y escuchaba la naturalidad con la que lo hacían y la dificultad que me representaba a mí, ni siquiera lograba mantener el tempo, así fuera chapoteando.

Al igual que cuando estábamos haciendo música instrumental, intenté tocar tiple, para quitarme de encima la dificultad de hacer los bajos y solo centrarme en el ritmo. Pero, como estos ritmos nunca los había tocado, literalmente “no daba pie con bola”, se me hizo muy difícil, no sabía cual era rumba, cual era merengue bambuco, cual merengue joropo, la oreja no lograba diferenciar el uno del otro.

Nuevamente, dejé el tiple a un lado. Ni siquiera intenté tocar requinto, porque esas melodías en mi vida las había escuchado, así que ni siquiera tenía la capacidad de tratar de deducirlas.

En medio de la frustración, vi un instrumento que se veía mucho más sencillo. La guacharaca. Un palito que se rascaba con otro palito, para arriba y para abajo. Centré toda mi atención en hacerlo, no le quité el ojo de encima al instrumento, era un patrón regular, siempre lo mismo, nada del otro mundo. Cuando pedí la guacharaca y me dispuse a intentarlo, me fue imposible, tampoco lo logré. Me resigné a dedicarme a escuchar.

Ese proceso de exploración, “escucha”, observación y primer acercamiento a esas prácticas musicales tomó por lo menos dos o tres horas, luego de ese tiempo, todos nos fuimos a

dormir. Yo quedé con la frustración de no haberlo podido hacer y de ver a mis compañeros, muchos de los cuales eran músicos empíricos, tocar con la mayor naturalidad. Aún tengo guardada en la retina la imagen del profesor Miguel, un campesino del municipio de La Uvita, Boyacá, quien, con un acento marcado, un sentido del humor muy acertado, sombrero de “vaquero”, bigote frondoso, pero ya canoso, disfrutaba y tocaba de manera muy natural, a pesar de tener unas manos muy grandes y unos dedos que se notaban habían sido de un trabajador del campo, gruesos y callosos.

Los tres días del seminario pasaron y en general se repitió la misma dinámica, a pesar de mis intentos de poder integrarme a las tertulias de una forma más tranquila y cómoda, mi falta de experiencia en ese campo y mi formación académica me generaron muchas barreras, las cuales debí sortear con el tiempo.

Además de llevar a casa la carga de no haber podido tocar con los demás profesores, así como los cuestionamientos que dicha situación generaron en mí, la participación en el seminario y la vinculación formal, por ponerle algún término, al Plan Nacional de Música para la Convivencia me marcó unos derroteros diferentes frente al proceso de formación que adelantaba en el municipio de Guasca. No solo tenía que seguir participando en las actividades de formación a las que fuera convocado, sino que, además, iba a recibir una visita de una persona del Ministerio de Cultura, para realizar una caracterización del proceso que se adelantaba. En mi caso, quien haría la visita sería el maestro Néstor Lambuley. Junto a esto, tenía que preparar la escuela o un grupo representativo para participar en un encuentro regional en el municipio de Cagua, Cundinamarca.

Como se podrá imaginar, maestro, el proyecto que tenía en mente para desarrollar en la Escuela Municipal de Música de Guasca a partir de la guitarra clásica y lo que me había imaginado que iba a pasar, no se pudo realizar, las prioridades cambiaron y debía ponerme “manos a la obra” para asumir los retos y desafíos que me implicaban ahora estar bajo la lupa del Ministerio de Cultura y el Plan Nacional de Música para la Convivencia.

El primer paso fue sacar las bandolas y los tiples del estante en el que los habían guardado y que, por obvias razones, no me había puesto en el trabajo de mirar, pues no las usaría, o al menos eso creía cuando empecé a trabajar. Revisar cuerdas, aprender la afinación, y buscar como hacerlas sonar, tratar de entender como funcionaban y empezar a dejarlas listas para usar. Afortunadamente había en el inventario unos juegos de cuerdas que empleé para dejarlas listas para las clases. Y luego de investigar un rato, logré entender el funcionamiento de la bandola y como podía entenderla desde la guitarra. Con los tiples la tarea fue un poco más sencilla, también los dejé con sus cuerdas completas, y luego de la experiencia en Tocancipá, ya más o menos entendía su funcionamiento, era una guitarra con solo las 4 primeras cuerdas.

Al tener ambos instrumentos en mis manos, pude experimentar la fuerza que se necesitaba para hacerlos sonar, especialmente en la mano izquierda. Por esa razón, de entrada, todas las tonalidades que tuvieran cejilla quedaron por fuera de las opciones para empezar a

trabajar. Debía buscar obras que no tuvieran muchos acordes, el tiempo apremiaba, y que además los cambios fueran fáciles.

Recordé que cuando estudiaba con Mario Riveros, él me había sembrado algunas inquietudes sobre la realización de arreglos o versiones para guitarra solista, empezar por obras sencillas e irles añadiendo de a pocos, a la línea melódica los bajos, luego algún complemento con la armonía. La obra elegida fue Bochica, uno de los bambucos insignia de Francisco Cristancho. No estoy seguro donde conseguí la línea melódica de la obra, pero tengo presente que en casa hay dos libros de obras colombianas para teclado, uno para piano y otro para órgano, posiblemente pudo haber salido de ahí.

Afortunadamente para mí, dicho bambuco cumplía con todos los requisitos técnicos pedagógicos que había presupuestado para empezar el montaje de una pieza para mostrar en Cagua. Era relativamente corta, tenía tres secciones, los cambios armónicos eran entre acordes menores y mayores fáciles de hacer tanto en la guitarra como en el tiple, la melodía en la bandola quedaba en primera posición, me daba la posibilidad de colocarle algunas líneas melódicas al tiple y a la guitarra. Bueno, era la obra perfecta, tenía la certeza que la podía montar en poco tiempo.

Al indagar con las niñas y niños con quienes trabajaba en esa época sobre los instrumentos, me comentaron que ya algunos los habían tocado, había una tiplista ya formada y una bandolista y dos de los niños, que eran hermanos, ya habían tocado guitarra en ese tipo de formato, de tal manera que las cosas se fueron dando. Empecé a aprender de a pocos con las niñas y los niños, a familiarizarme con las sonoridades, a conocer y tener más claras las digitaciones. Fue un gran espacio de aprendizaje. Ese fue el primer paso para organizar la estudiantina del municipio de Guasca.

Para no extenderme más en ese momento de la historia, logré hacer el montaje y presentar un grupo en Cagua. Fue tal el impacto que tuvo en mí esta experiencia que a partir de ahí y hasta la fecha me he dedicado a enseñar música tradicional, fue todo un desafío lograrlo, porque me vi obligado a aprender mucha música de oído, mirando videos en internet, haciendo arreglos, versiones, buscando repertorios interesantes, porque en ese tiempo las únicas partituras y versiones que había de música tradicional andina colombiana eran los arreglos para trío del maestro Fernando “El Chino” León y para mi concepto, ya estaban muy trajinadas por las demás estudiantinas de los municipios.

A partir de ese momento, pasaron por manos de la estudiantina los más diversos repertorios, siempre pensados desde una perspectiva pedagógica y artística, y en momentos pragmática.

Tengo muy presente un par de versiones del bambuco “El republicano” de Luis A. Calvo y el “Bunde Tolimense” que hice para la estudiantina que estaba empezando a surgir, puesto que, luego del éxito relativo que tuvo el montaje de “Bochica”, sentí la suficiente confianza

para empezar a diseñar mis propias versiones, buscando resolver las necesidades de formación de quienes integraban el grupo en ese momento.

Al comentarle que fue un éxito relativo, no quiero referirme a que la versión fue elogiada por el público o que alguno de los maestros me felicitara por el trabajo adelantado, más bien es la sensación de haber podido encontrar un camino para enseñar algo que jamás había hecho en mi vida, aproximarme a la música tradicional andina colombiana desde la enseñanza sin haberla interpretado ni estudiado juiciosamente.

Al evidenciar (¿experimentar?) que había logrado enseñar a un grupo de niños y niñas menores de 12 años una obra tradicional, en ritmo de bambuco, el cual estaba mitificado como un ritmo complejo por las sincopas, el golpe, la métrica entre otras dificultades que había escuchado, y ver que era posible hacer música tradicional, que tenía la capacidad de enseñarlo y que no me era imposible lograrlo, empezó un proceso acelerado de estudio particular en casa, a partir de escuchar mucha música y ver videos en YouTube, que me permitieran aprehender de la manera más efectiva y significativa la música tradicional andina colombiana.

A penas tuve la oportunidad me compré un par de discos (CDs) con música tradicional, entre los cuales recuerdo con mucho aprecio una colección especial de dos discos del Mono Núñez con las obras y los intérpretes más reconocidos en 20 años, así como unas versiones de obras de Pedro Morales Pino para trío tradicional y otras para piano, en manos de Ruth Marulanda y Claudia Calderón. Además, corrí a buscar en los discos que mi padre tenía en su cuarto todo lo que tuviera música tradicional andina colombiana. Encontré algunas joyas, un disco de la Camerata Colombiana, de la cual uno de mis profesores de música del colegio donde estudié era integrante, un par de discos de Pedro Nel Martínez, otro disco de un tiplista muy famoso, fui a buscar además en los LP (discos) de mis abuelos que encontraba y, afortunadamente, había unos discos de Oriol Rangel y El Nocturnal Colombiano.

Durante días enteros me dediqué a escuchar y tratar de replicar dichos arreglos, a familiarizarme con el lenguaje que se empleaba en dichos formatos, a enamorarme de esas músicas, que habían sido rechazadas en algún momento, no solo por la visión de la carrera que estudié, sino por algunos mitos contruidos que más adelante trataré de explicar.

Junto a esto, busqué en internet cuantas obras y arreglos para trío tradicional había. Me encontré, afortunadamente, con videos de intérpretes infantiles, jóvenes y adultos. Algunos muy antiguos (¿anticuados?) otros más modernos. Todo eso se convirtió en mi sustrato (¿Alimento, referencia, norte?) Y fue a partir de ello que empecé el trabajo pedagógico intencionado desde las músicas tradicionales andinas colombianas con los niños y niñas de Guasca.

Dentro de este proceso de aprendizaje acelerado al que me sometí, pues sentía que tenía la obligación de al menos conocer e interpretar los ritmos y aires que iba a trabajar con el grupo, encontré que una de las estrategias que me podían funcionar era enseñar de la

manera en que estaba aprendiendo, es decir, partir de la escucha y la imitación, no como una etapa inicial que pronto sería superada, sino que en la medida en que me familiarizaba con el repertorio, en cuanto más me apropiaba del lenguaje, más podía compartir con el grupo, encontraba formas de transmitir las ideas que quería, e incluso de ir construyendo de a pocos una metodología de trabajo a partir de dichos repertorios

A la par del trabajo pedagógico, inicié una exploración artística de las músicas que estaba enseñando. Con un compañero de estudios de la universidad y un estudiante con el que él trabajaba, conformamos un trío tradicional que llevo por nombre “Nuestro Trío”, el formato era tiple, bandola y guitarra. Yo estaba a cargo de los arreglos, y aprovechando que podíamos darle rienda suelta a la imaginación, empecé a hacer los arreglos para el trío, empleado todos los recursos que estaba estudiando, sustituciones armónicas, cortes rítmicos, contrapunto, melodías en la guitarra, en el tiple, dado que seguía estudiando en la universidad y que me interesaba aplicar lo aprendido, fue un laboratorio muy interesante.

El trío no duró mucho, las obligaciones académicas del bandolista, quien era el más joven, junto a las responsabilidades laborales (contractuales, de trabajo) que teníamos los adultos, nos impidieron continuar con el proyecto.

Como usted podrá notar, la manera de abordar el estudio de la música tradicional estaba atravesado por dos aproximaciones: una sensible, intuitiva, más centrada en la experiencia de las músicas y los formatos, y otra, quizás más académica, en donde los conocimientos que había adquirido en la universidad se fueron poco a poco materializando en el trabajo artístico que estaba realizando.

Con el pasar del tiempo estas aproximaciones se empezaron a entrelazar en lo pedagógico, especialmente en el proceso que adelantaba en la Escuela de Música de Guasca, en donde estaba trabajando en esos tiempos. Como le había comentado, la experiencia en el concierto de Cogua (Cundinamarca) fue muy enriquecedora. Además de lo que ya he mencionado, recuerdo que, para mi sorpresa, durante ese evento hubo dos canciones u obras muy sonadas. Una de ellas era la rumba carranguera “La cuesca del armadillo” de Jorge Buitrago y la otra un pasillo muy lindo que lleva por título “Pescadito de plata” de Luis Lizcano.

Imagino que la razón por la cual varias de las agrupaciones de las escuelas de formación que se presentaron ese día interpretaron ambas obras, era porque estaban en la cartilla “¡Viva quien toca!” que era el material que nos había entregado el equipo del Plan Nacional de Música para la Convivencia en el seminario de formación. Varios de los profesores y profesoras, aunque realmente éramos más hombres enseñando, empelamos las obras que había en la cartilla como el repertorio base de los procesos de formación, sin embargo, cada vez que nos encontrábamos en un evento, empezábamos a repetir canciones con los demás grupos y eso generaba algunas incomodidades. Algunos niños y niñas decían que el otro grupo se les había copiado, otros hacían comparaciones muy duras frente a la

interpretación de la obra, y desde el punto de vista de los eventos, no era interesante escuchar 3 o 4 veces algunas obras.

Por ese motivo, empecé a hacer los arreglos y versiones para el grupo, me puse en la tarea de buscar repertorio que me pareciera llamativo y que no fuera tan común, por decirlo de alguna manera, ya había empezado a superar la etapa de montar obras de la tradición y estaba interesado en tener un repertorio diferente. Busqué en Biblioteca Luis Ángel Arango todos los libros de música tradicional andina colombiana que pude. Encontré varias obras musicales que en algún momento pude montar con el grupo. Esto se fue mezclando con parte de las obras que había aprendido en la universidad, especialmente en la clase de piano complementario, en donde conocí a Adolfo Mejía y me gustaron varias de sus obras.

Dentro de estas búsquedas me encontré con Guillermo Uribe Olguín, pero nunca logré hacer una versión de sus obras para estudiantina. También encontré un libro del maestro Fernando “El Chino” León, en el cual él había recopilado un número considerable de obras dentro del formato de estudiantina. Ahí encontré una versión muy linda del pasillo “Anita la bogotanita”, obra que siempre me gustó, pues la habíamos interpretado con la orquesta de guitarras de la universidad, en una versión maravillosa que hiciera alguno de los hermanos Saboya, no estoy seguro se Daniel o Lucas.

Empezar a trabajar este repertorio implicó para mí un nuevo desafío, el tener que incluir en el formato tradicional de tiples, guitarras y bandolas un instrumento de cuerda frotada, el violín, y un instrumento de viento, la flauta traversa. Aprovechando que en Guasca había una Banda Sinfónica y que se había empezado hace muy poco tiempo la Escuela de Cuerdas Frotadas, invité a un par de jóvenes a unirse a la estudiantina. Fue una época muy bella. La flautista se retiró por obligaciones académicas, sin embargo, la hermana de la violinista tocaba oboe y ante el interés de ella y mi necesidad de no dejar que se me desbaratara la estudiantina, se logró integrar de muy buena manera al grupo.

Junto a los arreglos de “El Chino” León, empecé a hacer mis propias versiones. Tengo muy presente un pasillo de Adolfo Mejía, que me gustó mucho y en el cual hice algunas exploraciones en las versiones, el grupo me permitía dar rienda suelta a mi imaginación, y si bien no era muy prolifero al hacer versiones, las poquitas que pude hacer me gustaron bastante.

En la medida en que se consolidaba el grupo, fui buscando espacios para circular. Entendí, gracias al Ministerio de Cultura y al Plan Nacional de Música para la Convivencia la importancia de los 5 factores de sostenibilidad de las Escuelas de Música. La formación, la infraestructura y la dotación, la apropiación social de proceso, la institucionalidad y la circulación. Todo esto me llevó a empezar a gestionar espacios y recursos para poder fortalecer al menos la escuela de cuerdas pulsadas, que si bien no tenía la relevancia ni el “apoyo” que tenía la Banda Sinfónica, si era fundamental para mi hacer visible aquellos que se había hecho con los procesos y empezar a enriquecer las experiencias de formación de las niñas y niños en otros espacios diferentes a los que ya se habían logrado abrir en Guasca,

la semana cultural especialmente y las clausuras de la escuela, que se hacían dos veces al año.

Sumercé se preguntará, ¿qué tiene que ver eso conmigo, yo que velas tengo en ese entierro? Espero en los próximos párrafos darle la respuesta, trato de ponerlo en contexto sobre lo que he vivido en los últimos 16 años, en los cuales usted ha estado presente en muchos de ellos.

Volviendo al relato, en este esfuerzo por circular ocurrieron dos eventos importantes. El primero fue la primera vez que lo escuché a sumercé fuera de un escenario. Esto ocurrió en el municipio de Tocancipá, Cundinamarca, dentro de un encuentro de formación en investigación que llevaba un nombre bellissimo. Suaty – Canto del Sol. La trama y la urdimbre de los saberes musicales de centro oriente, realizad los días 27 y 28 de mayo de 2010 por la alcaldía de Tocancipá, El Ministerio de Cultura a través del Plan Nacional de Música para la Convivencia y la corporación Nueva Cultura.

De dicho encuentro me llevé muchas experiencias maravillosas. En primer lugar, me pude acercar a la copla como expresión poética popular. En lo poco que llevaba en la música tradicional no había tenido la oportunidad de detenerme, sentir y pensar las coplas. Gracias a ese encuentro, empecé al menos a mirar cómo se hacían, no recuerdo muy bien haberlas practicado mucho en ese entonces, pero al menos el escucharlo a sumercé y a José Rozo Gauta hablar con tanta propiedad de los versos, del saber popular, de la investigación relacionada con las prácticas musicales fue una gran experiencia para mí. Muchas cosas empezaban a adquirir sentido. Todo lo que se me proponía desde el PNMC (Plan Nacional de Música para la Convivencia) empezaba a resonar en mi con mucha más fortaleza. Fue además mi primer acercamiento a la investigación musical fuera de la academia, la cual realmente no recuerdo que me aportara mucho más que estructuras rígidas sobre lo que era investigar (especialmente desde la musicología) tema que, si bien en un momento me interesó, pronto descarté, pues no era de mi interés investigar si no estaba vinculado directamente a la interpretación musical.

En segundo lugar, me llevé el nombre del encuentro para una de las agrupaciones que se conformaron en la Escuela Municipal de Música de Guasca. Debo confesarle que nunca he sido bueno para colocar nombres, mi creatividad se direcciona a otros lugares, es algo más espontaneo, surge en el momento. Cada vez que me toca colocarle un nombre a un grupo, a una canción, a un disco, nada interesante surge, puras palabras básicas, elementales, obvias, simplemente descriptivas. El nombre Suaty, fue un regalo que me llevé para Guasca, la estudiantina se volvió “un canto al sol, y cantarle al sol es cantarle a la vida” y se acuño el nombre “Conjunto instrumental Suaty” que con los años se convirtió en el cuarteto Suaty, que aún hoy, 10 años después de su conformación como un grupo de formación, sigue vigente como un cuarteto de música tradicional andina colombiana, integrado por mujeres, quienes han construido un proyecto musical que poco a poco se consolida.

Aunque este primer acercamiento a su obra, esa vez conjugada en la palabra, no me llevó a la música carranguera, si abrió otras “ventanas, portones y corazones” hacia la investigación musical.

Seguía aún siendo un “académico” ahora dentro del contexto de las músicas tradicionales andinas colombianas, pero con algunas inquietudes hacia el saber popular, especialmente orientado hacia la investigación de las músicas en el territorio, que en ese momento para mí se reducía al casco urbano del municipio de Guasca.

La vida y la escuela de música me fue poniendo poco a poco enseñanzas por el camino. En ese mismo año, en diciembre exactamente, me fue asignada la tarea de abrir la primera sede descentralizada de la escuela de cuerdas pulsadas, que se realizaría en el barrio La Cabrerita en la vereda El Salitre, la cual queda a más o menos 8 kilómetros por la vía principal, justo en el cruce entre la vía que conduce al municipio de Guasca y la vía que conduce al municipio de Sopó. Para ser la primera experiencia en la ruralidad, siento que fui afortunado, pues para llegar a la vereda hay transporte público, las flotas que se dirigen a Bogotá y a Sopó pasan de manera obligada por ese punto.

Los talleres se dictaban en la casa de la señora Natividad y don Jaime Rueda, en el patio que había frente, el cual estaba cubierto. A pie de la entrada del barrio eran 5 minutos caminando. Era un espacio cómodo, sin muros, pero no nos daba frío no nos llegaba el sol, era un punto central en el barrio en el cual la comunidad se reunía.

Tengo la alegría de contarle, que dicha sede descentralizada, luego de 12 años sigue funcionando, no se ha cerrado en ningún momento y cuenta con varias niñas y niños vinculados. Es importante aclarar que, desde el año 2016 no tengo ningún vínculo contractual con el municipio de Guasca, en donde trabajé desde el año 2008 hasta el año 2015 de manera continua.

La gran enseñanza que me llevé de ese primer espacio de descentralización de la escuela fue, en un primer momento, empezar a entender las dinámicas de los municipios, la organización por veredas, sectores y las maneras en que las comunidades se relacionaban con el casco urbano y con su propio territorio. Y, muy especialmente, quizás lo mas transformador de dicha experiencia fue el contacto con la comunidad campesina que vivía en el barrio y la importancia de democratizar el acceso a las prácticas culturales, partiendo de entender los contextos de las comunidades. Es decir, a pesar que dicha vereda estaba a poco menos de 20 minutos del casco urbano, que cuenta con servicio público de transporte fluido y permanente, las niñas, niños, jóvenes y adultos que allí vivían, tenían el mismo derecho que quienes tenían su residencia en el casco urbano y que se podían desplazar a pie hasta la Casa de la Cultura para tomar las clases.

Aunque el pasaje de la flota fuera económico, no es lo mismo para quien vive en una vereda el tener que desplazarse una o dos veces por semana hasta el casco urbano para poder aprender música. Desde ese momento entonces entendí que, más que dar un trato igualitario a

toda la comunidad de Guasca, entendida como todas las personas que viven en el municipio y sus veredas, era fundamental tratar de ser buscar un acceso más equitativo para quienes quisieran participar de los procesos de formación. Y eso se veía reflejado en llevar la escuela a los territorios, en posibilitar que las comunidades rurales, campesinas y/o veredales se pudieran acercar a los procesos en unas condiciones al menos similares a quienes, al parecer por derecho propio, vivían en el casco urbano.

En dicha ocasión, pude poner al servicio de la comunidad la experiencia que había acumulado durante los primeros tres años de trabajo en el municipio, de tal manera que ya tenía muchas más claridades y herramientas para el desarrollo de las clases, a diferencia de cuando empecé en el año 2008 en el casco urbano. Incluso mi visión del proyecto se encontraba en proceso de cambio y maduración, pues ya llevaba, además, tres años estudiando y poniendo en práctica la propuesta del Plan Nacional de Música para la Convivencia, especialmente en lo que se refería a las escuelas de música tradicional. Hubo muchos inconvenientes al comienzo, el traslado de la dotación de instrumentos fue muy compleja, unas veces tenía con que trabajar, otras veces no, a pesar de esto, la escuela siguió su curso, se fue consolidando con el tiempo y fue el referente para construir confianza frente a la descentralización de las escuelas de formación artística y cultural en el municipio.

Ha sido para fundamental el poder entender la importancia de la confianza depositada, tanto por parte de las instituciones, como de las comunidades, y viceversa, es decir el confiar en las instituciones y en las comunidades. Nunca ha sido fácil, especialmente con las primeras, pues en lo público, y especialmente en los municipios, quienes llegan al poder tienen a creer que todo lo que se construyó antes está mal, no funciona o simplemente no se le reconoce, solo por hacer parte de la obra de otra persona, otro partido u otra forma de pensar. En este sentido, se construye un mesianismo en el cual quien llega tiene el poder de transformar todo, aunque su poder esté comprometido con otras personas o sectores y no tenga la autonomía para tomar las decisiones.

Con las comunidades ocurre una situación diferente. Han sido utilizadas e instrumentalizadas tantas veces, que pocas veces confían en el estado o al menos en el gobierno municipal de turno. Los programas de las instituciones públicas usualmente duran unos pocos meses y luego desaparecen, muchas veces dentro de las lógicas de negar el trabajo del predecesor y esto ha creado una desconfianza muy compleja de sortear. En varias oportunidades la comunidad sabe de antemano que el programa poco y nada va a durar, de tal manera que no se comprometen totalmente, siempre están a la espera de “ver qué pasa” y en estas lógicas, los procesos culturales llevan la peor parte, puesto que de alguna manera no generan un “producto” tangible, como lo es por ejemplo un colegio, una placa-huella, la pavimentación de una vía, un acueducto. La cultura y el arte son etéreos y por ende no es visible o evidente el “beneficio” que la comunidad recibe con el desarrollo de los procesos de formación cultural.

Dentro de la experiencia vivida en esos años, tuve la fortuna de haber sido el depositario de la confianza institucional, pues con el cambio de gobierno, se me dio la oportunidad de

continuar con los procesos. Esto vincula directamente al trabajo de descentralización de la Escuela de Música de Cuerdas Pulsada, puesto que, luego de haberse consolidado el proceso en la vereda el Salitre, se propuso desde la alcaldía abrir más sedes en otras veredas, buscando llegar al campesinado de manera prioritaria. Durante el año 2012 se conservó la sede de El Salitre y se hizo apertura de las sedes en la vereda Santa Ana Alta y la vereda San Francisco, ambas cercanas a un punto rural que lleva por nombre Paso hondo.

En 2013 se hizo apertura de la sede en la Escuela San Roque, que quedaba ubicada en la vereda El Salitre Alto. Todas estaban a mi cargo, y el desafío no fue sencillo, a las tres veredas no llegaba transporte público directo. Para Paso hondo, una ruta interveredal tenía algunos recorridos con unas frecuencias que no me eran tan favorables, de tal manera que empecé a desplazarme en bicicleta a dichos puntos. A la vereda El Salitre Alto, se podía ingresar por el mismo lugar en donde me tenía que bajar para llegar al barrio La Cabrerita, pero debía caminar entre 20 y 25 minutos para llegar a la escuela en donde se dictaban las clases.

De tal manera que hice un circuito para poder dictar los talleres en las 3 veredas el día lunes, salía a las 9:30 a.m. o 10 a.m. del casco urbano en la bicicleta, me dirigía a la vereda Santa Ana, allí dictaba el taller en la escuela, durante el horario de clases y luego subía a la vereda San Francisco, que quedaba un poco más arriba y dictaba la clase, primero en el horario de las clases del colegio y luego una hora o dos más, en este momento no recuerdo, dirigidos a la comunidad en general. Y de ahí salía a la otra vereda a donde llegaba entre las 3 y las 4 p.m. para dictar 3 horas de talleres, todos dirigidos a la comunidad en general y, al terminar, a las 7 p.m. me regresaba al casco urbano.

Estos talleres se desarrollaron de manera paralela a la apertura de nuevas sedes en otras veredas, entre ellas la vereda El Santuario, vía Guasca – Guatavita, la vereda El Carmen, la vereda Flores, que estaban a cargo del resto del equipo de profesores de la Escuela de Cuerdas Pulsadas.

Fue una apuesta para empezar a construir confianza con las comunidades, pues, al menos hasta donde me comentaron, nunca se habían abierto escuelas de formación en música en las veredas, de tal manera, que, junto a la novedad de la apertura, estaba la desconfianza en la duración del proceso, es decir dudar de la duración de la iniciativa y su prolongación en el tiempo, pues usualmente cambian a quienes dictan los talleres o los contratos son de 3 meses y luego los renuevan o no. La desconfianza estaba también hacia las posibilidades o capacidades de la comunidad misma, en algunas oportunidades se les escuchaba decir “¿será que los niños si aprenden?”, “¿Si les irá a gustar la música?” entre otras expresiones. A esto se le suma la desconfianza por parte de la institución hacia la comunidad, pues era usual que la gente no participara y tocara cerrar las iniciativas de descentralización.

El caso maestro, es que dicha apuesta tuvo un éxito relativamente significativo. Le mentiría si le dijera que todas las sedes funcionaron a las mil maravillas, que las coberturas eran las esperadas. En algunos casos puntuales, las sedes descentralizadas no funcionaron del todo,

algunas tocó cerrarlas o trasladarlas a otras veredas. Pero en la mayoría hubo una buena recepción del proceso. En esta medida, en el año 2013 nos motivamos a lanzar un proyecto al Programa Nacional de Estímulos del Ministerio de Cultura, al premio “Mejor Escuela Municipal de Música” del cual afortunadamente resultamos ganadores con la Escuela Municipal de Música de Guasca. Es importante mencionar que el reconocimiento a mejor escuela de música al que se que hizo acreedora a la Escuela de Música no solo se centró en el proceso de descentralización de la Escuela de Cuerdas Pulsadas, sino que hicieron parte fundamental los procesos de la Banda Sinfónica, la Escuela de Cuerdas Frotadas y el Coro del municipio.

De esta manera fue que mi visión de ciudadano se transformó totalmente. De no haber tenido la oportunidad de acercarme a la ruralidad por medio de la Escuela de Música, seguiría pensando que los municipios solamente eran los cascos urbanos o los centros poblados y que el territorio rural solo era el lugar en donde estaban las fincas. Quisiera ahondar un poco en ese último término. En Guasca aprendí el término “finquero”, el cual se relaciona a una persona que usualmente no es campesina, sino que cuenta con un terreno en la zona rural de un municipio, en donde tiene una casa de descanso o finca, estos terrenos pueden ser productivos o no, hay quienes tienen unos hatos inmensos con muchísimas vacas, o cultivos extensos, pero la relación del “finquero” con el municipio es más transaccional o económica que vital. Es decir, el finquero se preocupa porque los caminos estén bien para que su vehículo pueda ingresar a sus tierras, de alguna manera genera empleo, tiene “mayordomos” o una familia que se encarga de cuidar y mantener aseada su finca, algunos de ellos también fungen como capataces de los trabajadores que allí se emplean para el desarrollo de los procesos productivos.

Sin embargo, el finquero o finquera no habita y convive con el territorio de la misma manera en que lo hace un campesino o campesina. Es decir, un finquero usualmente no vive en la finca, son personas de las ciudades que van ocasionalmente o con frecuencia a su finca o que quizás va y se queda todos los fines de semana, sin embargo, sus hijos no estudian en las escuelas rurales, no se desplazan en transporte público. Las interacciones que pueden tener con las comunidades son en diciembre, cuando realizan algunas novenas y les llevan regalos a los niños y niñas de la vereda. Su rol en la comunidad es el del patrón o patrona de su finca.

Aunque yo no tengo fincas, mi relación con la ruralidad era muy similar. Es decir, cuando iba al campo lo hacía en plan de descansar, de paseo. Pocas veces me interesaba lo que ocurría en donde estaba, quizás lo único que me preocupaba era el estado de la vía y la queja era “toca ver cuando la alcaldía arregla esto”. Antes de conocer las dinámicas de las comunidades campesinas en las veredas, jamás me pregunté por la vida del campesinado, por las escuelas, por las distancias, por cómo se relacionaban con su cotidianidad, pues nunca estuve más de 3 o 5 días en una finca.

De esta manera, al interactuar con las comunidades y con el territorio, logré empezar a construir una visión diferente sobre lo que allí ocurría. En mi mente hice el paralelo con la

ciudad, en donde las veredas eran como los “barrios” del campo y que las personas que allí vivían tenían unas dinámicas diferentes a las que los ciudadanos teníamos con el mismo territorio. De esa manera, empecé a construir una postura frente al trabajo con las comunidades rurales y campesinas y, muy especialmente, a comprometerme con el desarrollo y fortalecimiento de la cultura campesina, entendiendo las inmensas desigualdades que pude evidenciar en las veredas. Solo hasta que me acerqué a las veredas de manera cotidiana, aún sin vivir ahí, empecé a dimensionar lo que allí se vive.

Quizás sea este un segundo punto de quiebre en mi trabajo como músico, artista, formador, profesor, gestor y ser humano. La experiencia de la ruralidad viva, en mi cuerpo, en mis tiempos, en mi trabajo.

Como le había mencionado, la formación y orientación que recibí del Plan Nacional de Música para la Convivencia (PNMC) me llevó a empezar a investigar y mi acercamiento a lo rural, traía consigo la intención de encontrar y conocer músicos campesinos, pero, al seguir permeada mi práctica por la academia, en ese momento no logré reconocer el trabajo de los cultores de las veredas. Realmente pocos se acercaron a la Escuela de Música, y prácticamente el trabajo tocó empezar de ceros, es decir con los niños, niñas y jóvenes que estaban interesados, más no en los adultos que tenían algún saber en la música.

De esta manera, mis búsquedas en las veredas no fueron muy fructíferas y, valga la pena aclarar, tampoco tenía mucho tiempo para dedicarme a dialogar con las personas, pues debía salir corriendo de una vereda a otra en mi bicicleta, de tal manera que llegara a tiempo a las clases.

Estuve trabajando en esas veredas hasta el final de noviembre de 2015, fecha en que terminó mi contrato y luego de la cual no se me dio la oportunidad de continuar siendo formador de la Escuela Municipal de Música de Guasca, el cambio de gobierno venía con cambio de equipo, o al menos en mi caso, con mi salida de la Escuela. Sin embargo, a la fecha de hoy, el proceso de descentralización en Guasca continúa, tal como se había venido dando desde que yo era formador, se abren unas sedes, se cierran otras, pero de alguna manera se mantiene. Eso me da la satisfacción de haber cumplido con mi tarea y me reafirma en pensar, así sea solo para que yo me crea mis propias historias, que llevar las prácticas culturales y musicales a la ruralidad no podían depender exclusivamente de una persona, sino que se deberían constituir en una política general de la Escuela Municipal de Música de Guasca y que esto no dependiera de la voluntad de un alcalde o del deseo de los formadores y formadoras de ir o no a las veredas.

Vale la pena dejar claro que el ir al campo también me dejó como enseñanza la importancia de dignificar el trabajo de los formadores y formadoras, en otras palabras, que el garantizar el acceso a la cultura y la música no podía pasar por encima de la dignidad de quienes van a desarrollar los procesos, se debe contar en este caso con las garantías mínimas para su desarrollo y es quizás ello lo que aún está en discusión y lucha en muchos municipios, pues en una visión un poco autoritaria se ha buscado llevar los procesos a la ruralidad sin contar

si quiera con los elementos mínimos para poder llevarlo a cabo. Posiblemente ahonde más adelante en este tema, al compartir con usted la experiencia que estoy teniendo en la ruralidad de Bogotá y que es la continuación y la puesta en práctica de los aprendizajes de mi paso por el municipio de Guasca.

Todo lo anterior ocurrió de manera simultánea a las transformaciones del proceso de formación que estaba desarrollando en la Escuela Municipal de Música de Guasca. Como le comenté al inicio de la carta en un primer momento mi objetivo era “culturizar” al pueblo por medio de la guitarra clásica, acción que no pude llevar a cabo gracias al Ministerio de Cultura, al Plan Nacional de Música para la Convivencia y lo vivido durante las formaciones que recibí. Luego de esto, empecé a trabajar desde la música tradicional andina colombiana, aún la academia seguía presente en mi forma de trabajar, a pesar de haberme flexibilizado bastante. Sin embargo, ocurrió nuevamente un hecho que marcó otro destino para mi y para la escuela y que nuevamente me vincula a usted.

Volviendo al año 2012, en uno de los eventos en los que participé en Chocontá (Cundinamarca) con el Conjunto Instrumental Suaty, la estudiantina más avanzada que estaba en formación dentro de la Escuela y con la “Chiquiestudiantina”, quienes eran el relevo generacional de Suaty.

En el Encuentro de Estudiantinas que se estaba desarrollando ocurrió algo inesperado. Yo iba muy juicioso con los grupos, teníamos nuestro repertorio y siguiendo los pasos de las otras estudiantinas, llevábamos algún repertorio instrumental y otro vocal-instrumental, en el cual estaban algunas de sus obras, entre ellas “canto a mi vereda”, “Los trabalenguas”, “las diez pulguitas” además teníamos algunas obras de Gentil Montaña, Gustavo Adolfo Rengifo, Adolfo Mejía, Terig Tucci, Efraín Franco, un repertorio variado y el cual se había inspirado en el trabajo que las Estudiantinas de La Calera y Cogua habían compartido en otros encuentros y en mis búsquedas de ese repertorio único que nos diferenciara de las demás agrupaciones.

Este repertorio nació en parte a un compact disc CD que tengo en casa de los 25 años del Mono Núñez, y en el cual escuché y conocí algunas agrupaciones maravillosas, entre ellas al Duetto Primavera y quienes tenían una versión maravillosa de “Canto a mi vereda” realizada por los hermanos Saboya, ignoro si Lucas o Daniel.

Toda esa música encajaba muy bien en esa visión académica en la que estaba trabajando e hizo parte de la investigación que adelanté en esos años y de la cual surgieron muchas versiones y arreglos para la estudiantina. Íbamos con muchos deseos de compartir, pues en otros encuentros la interacción con las otras agrupaciones fue enriquecedora, no solo en lo musical, sino en lo personal y formativo. Era fundamental para mi que las niñas y niños que hacían parte del proceso vieran y escucharan a otros grupos, integrados por niños y niñas también, y que de esta manera se pudieran reconocer en la práctica del otro, se sintieran identificados y acompañados en el camino de la música tradicional la cual, aún hoy, carga con el estigma de ser música para viejitos.

Sabía que me iba a encontrar con otras estudiantinas, ya éramos como un “parche” o un “combo” de profes que estábamos en los mismos eventos. La estudiantina de La Calera, La Estudiantina de Guatavita, La Estudiantina de Sopó, La Estudiantina de Cogua, las agrupaciones de Cajicá, entre otras.

No obstante, este evento tuvo algo muy especial. Justo al llegar a la Casa de la Cultura de Chocontá e ingresar al espacio que se nos había asignado para dejar nuestras cosas, nos encontramos con el ensayo de un grupo de música carranguera infantil, estaban ensayando, calentando, preparando todo. En primer lugar, llamó la atención de todo el grupo y la mía, pues el contraste era evidente. El profesor del grupo estaba de jean y saco y los niños y niñas tenían un vestuario muy característico. Las dos niñas tenían trenzas, sombrero, falda, camisa con boleros, los dos niños pantalón, camisa, sombrero y ruana. Tocaban de pie. La estudiantina de Guasca por el contrario el director, es decir este servidor, vestía traje de corbata, las niñas y los niños camisa blanca y pantalón negro, zapatos “elegantes” y tocábamos sentados.

Luego de ese primer encuentro con el grupo fuimos a tomar el almuerzo y a disponernos para nuestra participación. Empezó la interacción entre los profes y los grupos, ya algunos se conocían, otros no. Era parte del ritual de los encuentros.

Escuchamos y vimos a las demás estudiantinas. Fue un encuentro maravilloso, muy diverso el repertorio, propuestas muy interesantes. De repente, luego de la presentación de los grupos que ya conocíamos o que al menos se parecían a nuestro formato, subieron a tarima las dos niñas y los dos niños que nos habíamos encontrado en la Casa de la Cultura de Chocontá. Era el grupo Son de la Escuela, de la Escuela de Música Campesina de Cota, dirigidos por Jaidier Orjuela Flérez, quizás sumercé lo recuerde. A diferencia de los demás grupos, eran solo 4 integrantes, el director no dirigía, solamente se acercó al micrófono y compartió unas palabras muy bellas sobre el proceso y empezó el grupo a tocar.

Maestro, usted no se imagina lo que ocurrió, fue el grupo más aplaudido, el más aclamado, la gente bailó, aplaudió. Echaron coplas, bailaban en la tarima, se divertían muchísimo en la tarima. Tocaron canciones muy lindas, un torbellino tradicional, un merengue de Los Hermanos Amado que lleva por título “Que bonita es mi región”, luego algunas de sus obras “Mocoqueco”, “La rumba de las flores”, un torbellino muy lindo de Los Fiesteros de Boyacá “El torbellino del fiestero”. Una puesta en escena totalmente diferente a la de las estudiantinas, que eran mucho más formales, estáticas, rígidas... Fue un gran impacto el verles en acción, y sobre todo el dominio que tenían del repertorio, de la manera de interactuar. Un recuerdo de ese día fueron las palabras de uno de los compañeros que estaban en Chocotá ese día, mi muy querido amigo José Ignacio Cruz Mora, quien, al referirse a la cantante del grupo me dijo “Esa china tiene una tarima muy buena” o “tiene mucha tarima”, y pues era de entenderse. Mientras quienes integraban las estudiantinas tenían los ojos fijos en los directores, no sonreían, miraban sus partituras, Mónica, la cantante de Son de la Escuela, sonreía todo el tiempo, hablaba, decía coplas, presentaban los temas... mejor dicho.

Tal fue el impacto sobre los niños y niñas de las estudiantinas que iban conmigo, quienes al llegar al bus e irnos de regreso a Guasca, lo primero que me dijeron fue “Profe, y ¿cuándo vamos a hacer carranga?” así que, tal como me ocurrió en 2008, la historia se repitió. Una vez más mis planes cambiaron, ya cuando tenía claridad en lo que iba y quería hacer con los procesos de la Escuela de Cuerdas Pulsadas, los mismos niños y niñas me pidieron cambiar el curso. Así que me tocó empezar de nuevo a estudiar por mi cuenta sobre música carranguera, y esta vez el desafío era mayor, pues de estas músicas no hay partituras, de tal forma que me puse en la tarea de “orejear” todo el repertorio posible. Primero, para empezar a diferenciar que era una rumba carranguera, que era un merengue y como se tocaban.

No fue tarea fácil, puesto que el formato de música carranguera empleaba tiple y requinto en si bemol, es decir un tono abajo de la afinación que para mí era usual, además tocaban guacharaca, y pues en la estudiantina no había ningún instrumento de percusión, de manera tal que empecé a aprender a tocar la guacharaca, que me costó muchísimo. Y, por si fuera poco, debía transportar todas las canciones a tonalidades que fueran cómodas para las voces de las niñas y los niños, pues la mayoría de los grupos eran masculinos y de adultos, y las tonalidades se ajustaban a sus voces, que son más gruesas. También tuve que aprender algo de requinto, pues por la afinación de las cuerdas tenía que pensar bien las digitaciones y no se parecía tanto a la guitarra. Y, para rematar, empezó la selección del repertorio, el cual, de la misma manera que ocurrió con la estudiantina, tenía que ser diferente al de las demás agrupaciones. En la cartilla del Ministerio de Cultura “¡Viva quien toca!” había pocas obras para voces infantiles. Recordando lo ocurrido en Cogua, en 2008, en la cartilla estaba “La cuesca de armadillo”, de tal forma que ni siquiera intenté montarla, para evitar que en un futuro encuentro se repitiera el repertorio.

Lo vivido con la estudiantina, se repitió con los grupos carrangueros, pero con a una escala mayor, pues no solo debía encontrar un repertorio que se diferenciara del que ya tenían las otras escuelas, sino que, además, que distinguiera a cada grupo, ya que se conformaron 3 agrupaciones en la Escuela de Cuerdas Pulsadas de Guasca. Una era la de los más grandes, que se llamó “GuasCarranga” y los más pequeños organizaron dos grupos “Son de Guasca” y “El Grupo Frailejón”. Repetí el modelo empleado hace unos años, me dispuse a escuchar toda la música carranguera que fuera posible, de tal manera que me pudiera familiarizar con el lenguaje, apropiarlo y poder compartirlo con las niñas y los niños. En esas búsquedas me encontré una y mil veces con sumercé en el camino, entrevistas, programas, libros, canciones discos y, afortunadamente, encontré otros grupos musicales.

Me topé con “Campo Sonoro”, el grupo de Eduardo Villarreal, esto ocurrió también gracias a la cartilla del ministerio, pues una de sus obras estaba grabada, me encontré con “El Son de Allá” y en los encuentros con El Plan Nacional de Música para la Convivencia, con un grupo y una propuesta muy bella de estudiantes de la ASAB, la agrupación “P’ la tierrita” y su producción “Toda la vida al campo”

Pasé horas y horas escuchando música carranguera, buscando obras y canciones que fueran pertinentes para los grupos infantiles, en su contenido especialmente. Quería evitar tocar “Julia, Julia, Julia”, “La cucharita”, “La china que yo tenía”, imaginaba que muchos grupos más las tocarían.

En la medida en que avanzaba en la búsqueda y en el montaje del repertorio, se complejizaba aún más el trabajo que debía hacer, puesto que en varias oportunidades al encontrar una tonalidad que me funcionara para las voces, la digitación en el requinto se hacía muy difícil o la tonalidad era en general compleja para los instrumentos armónicos y viceversa, si encontraba una digitación que me funcionara en el requinto, la voz sufría, bien fuera porque era una tonalidad muy aguda o muy grave. Con el tiempo fue encontrando puntos medios, en donde podía trabajar de manera cómoda con la voz y el requinto.

Esta exposición permanente a la carranga, empezó a permear otros aspectos de mi vida. De un momento a otro, las coplas que conocí en Tocancipá empezaron a tener mucho más sentido, puesto que en palabras suyas “carranga sin copla, no es carranga” de tal forma que me empecé a interesar en crear copla, recopilar coplas, buscar coplas. Nuevamente veía como los grupos decían las mismas coplas una y otra vez. Entre ellas:

*“Allá arriba en aquel alto
y allá’bajo en aquel otro
se reían las gallinas
de ver al gallo empeloto”*

Encontré muchas coplas de amor, busqué recopilaciones y me aprendí algunas, especialmente de amor o románticas, en esos días tenía mucho sentido para mí, como por ejemplo:

*“Suspiros adoloridos
salen de mi corazón
y se dirigen hacia el tuyo
yo no sé porque razón”*

En esos tiempos, cada vez que tenía la oportunidad de escucharlo y verlo a sumercé en vivo, iba, sabía que me encontraría con alguna copla maravillosa. Igualmente seguí estudiando la carranga como fenómeno cultural y su discurso poco a poco me fue calando. La defensa de la vida y del medio ambiente, la búsqueda de la paz, la reivindicación del campesinado, el respeto por el otro y la diferencia, la salvaguarda de la cultura popular y sus saberes. Todo ello se fue incorporando a mi práctica como formador, y se fue mezclando con lo vivido en la ruralidad. En esos días, el campo y su cotidianidad cobraban otro sentido para mí, entendía profundamente la letra de sus canciones, por ejemplo, cuando usted dice en *Canto a mi vereda*¹⁰ “*mi vereda parece ir de fiesta, su vestido está lleno de luz; de luz verde,*

¹⁰ Consultar en: <https://youtu.be/1DUqyq6H51s>

amarilla violeta, en veces rojita y en veces azul. Porque el trigo, el maicito, la papa, el frijol, la alverja y los rayos del sol, van tejiendo telas de colores de las mesmiticas que luce mi amor” esos eran los paisajes que me acompañaban en los trayectos en la bicicleta hacia las veredas.

A su vez, esto se contrastaba con la música que se escuchaba en las tiendas de las veredas por donde pasaba. Por ejemplo, en Paso Hondo, había una tienda, justo en el cruce entre la vereda Santa Ana y la vereda San Francisco, que era uno de los pasos obligados en mi recorrido. Ahí siempre escuchaba una canción de Jimmy Gutiérrez que lleva por título *Pa’ las que sea*¹¹, la cual honestamente detesto y que dice:

*“Critican, porque yo
soy mujeriego y bebedor
andariego, parrandero
al son que toque lo nuevo,
soy pa’ las que sea parcero
no me ando con maricadas
vayan de unas sabiendo*

*Yo no tengo rumbo fijo
soy hombre de mil caminos
cuando me toca me tuerzo
tan solo a mi Dios respeto
soy bien chueco y pal gatillo
yo soy un man sin agüero*

*Ni al mismo putas le corro
yo no conozco el miedo
lo único que sé,
es que pa’lante es pa’ ya*

*Vivo mi vida sabroso
guaro, parranda y mujeres
con ellas me la gozo
y ando a lo bien pa’ ya y pa’ ca*

*Pa’ chupar guaro, soy buen gallo
pa’ putiar soy un perrazo
le tumbo la hembra al que sea
me doy plomo con quien sea
harto wiski o lo que sea
y a ningún remalparido*

¹¹ Consultar en: <https://youtu.be/wGiN7O7VcrM>

le pido para gastar.

*Entonces por que hiju'e putas
una cuerda de mantecos
chichipatos me critican,
no se metan con mi vida
puto, borracho, torcido
lo que sea es problema mío
vaya y báñesen el culo
y déjenme la vida en paz.*

*Chupemos guaro al piso parceros
que así es que uno se entretiene
después nos vamos pa' donde las putas,
pa donde las putas patas compita nos lleven"*

Eso resonaba mucho con la tarea que yo estaba desempeñando en esos días. Al escucharla veía en mi mente a los niños con quienes trabajo cantándola a pulmón herido y pensaba en el mensaje que traía esa canción, en la influencia que podía tener en la comunidad escucharla permanentemente, pues el bafle o parlante de la tienda era bastante potente y como, tristemente, muchos campesinos son afines a esa cultura, que quizás sea herencia de las mafias que han habitado este país. Machismo, violencia, misoginia, apología al licor, en una sola canción, todo aquello que he tratado de combatir por medio de los procesos de formación. En esos días entendí la importancia de lo que usted escribió en "Plegaria radiofónica", tal como lo he escuchado decir a sumercé en las entrevistas "tanta lavasa musical hace mella".

En su música entendí que se puede expresar el malestar frente a una situación o persona, sin tener la necesidad de ofender, ser grosero o violento, que es posible cuestionar y criticar desde la música y desde las letras, inclusive desde la copla y que eso también nos identifica, nos es propio. Ejemplo de esto es la canción *Una misma calavera*¹²:

*"De que se las da usted si es igualitico a mí
de que se las viene a dar si es igualitico a mí
de mucho firifififi, de mucho dedo parao
de sapo con baticola de mucho rabito alzao
de mírame y no me toque de mucho pipiripao
de mucho billete al hombro de apellido encopetao*

*Pa' saber que cuando muera (aquí o allá)
o en el lugar que prefiera (aquí o allá)
su mortecino y el mío serán una calavera, una misma calavera*

¹² Consultar en: <https://youtu.be/gkuUq9156HM>

*De que se las da usted si es igualitico a mí
de que se las viene a dar si es igualitico a mí
el ombligo de este mundo, la corona coronada
el patas en cuatro patas, el amo de la manada,
la mama de los tarzanes, la vaca de más majada
la Florina tajailosa y el después de mi no hay nada*

*Pa' saber que cuando muera (aquí o allá)
o en el lugar que prefiera (aquí o allá)
su mortecino y el mío serán una calavera, una misma calavera*

*Y si por ahí la seguimos más cositas le dijera
y piense usted lo que quiera que me tiene sin cuidado
porque yo sigo creyendo que ya muerticos los dos (aquí o allá)
o en el lugar que prefiera
su mortecino y el mío serán una calavera una misma calavera*

*Donde quiera que uno muera (aquí o allá)
o en el lugar que prefiera (aquí o allá)
Una pobre una triste y una misma calavera.*

Este sería uno de los muchos ejemplos que encontré y viví en donde se da cuenta a la postura que la carranga asume frente a la vida. Entendí, que no es solo ponerse una ruana, un sombrero y hacer unas canciones, es todo un compromiso vital y político que está relacionado con el contexto en el que vivimos y muy especialmente en donde el campesinado vive. Es un acto reivindicatorio hacia toda una comunidad que ha sido violentada de todas las maneras posible.

La vida me lo puso a sumercé en el camino, y estoy agradecido por ello. Con el tiempo, el compromiso se fue haciendo más y más fuerte, tanto que, hasta la fecha de hoy, lo he asumido como mi proyecto de vida.

De la misma manera, todo me conducía a su trabajo. Cuando empecé a trabajar con el distrito, en el programa Clan (ahora Crea) me asignaron una tarea, que hasta la fecha he tratado de cumplir con todo el cariño y compromiso posible, pero que surgió de una situación más bien negativa.

En el año 2016, dentro del cambio de administración entre la alcaldía de Gustavo Petro y la alcaldía de Enrique Peñalosa, hubo unos cambios internos en el programa Clan, en donde Guafa, el maestro Luis Alberto Aljure Lis, estaba vinculado como artista formador. Justo a mitad de año, recibí la noticia que me iban a asignar un grupo y que el Artista Formador era Guafa. Las razones de su salida nunca fueron claras, pero era evidente el nuevo estilo de gobierno y la visión de quienes habían llegado al poder. Afortunadamente no cerraron el

programa, pero si cambiaron muchas cosas. Dentro de ellas hubo un vuelco casi que total hacia la “economía naranja” y el emprendimiento cultural, pero más allá de eso, se empezó a implementar la política de aumento de cifras, debido al alto grado de inversión en recursos públicos que se le asignaron al programa. Guafa, había fundado el grupo Marañón en el año 2015, empezó de ceros y en poco tiempo logró consolidar un grupo carranguero ampliado, en el cual había muchos niños y niñas. Era el único grupo con el que estaba trabajando y él, por su trayectoria y formación, era uno de los artistas que el distrito, en tiempos de Petro, había reconocido como un cultor, un sabedor quien era fundamental para llevar el arte a los niños y niñas de la ciudad. Sin embargo, y dentro de la nueva administración, se le solicitó que tenía que asumir una mayor carga de grupos para continuar en el programa.

Él, por cuestiones de salud, no podía sobrecargarse de trabajo, de tal manera que no le dieron la oportunidad de seguir en el programa, me asignaron a mi su grupo para continuar con el proceso, teniendo en cuenta que yo tenía experiencia con grupos campesinos.

El día del “empalme” Guafa no me recibió, estaba muy triste y dolido y le dijo a un compañero del área administrativa “yo no tengo que hablar nada con ese señor”, llegó al Centro de Formación, se encerró en el salón con los niños hizo su taller de despedida y se fue. Inicié las actividades con el grupo sin haber hablado con su maestro, el proceso no fue fácil, los afectos y el cariño construidos seguían presentes, yo era un total extraño y desconocido para los niños y las niñas. Sin embargo, quienes decidieron continuar con el proceso, me permitieron aprender las formas de trabajar de Guafa, de tal manera que, por medio de sus estudiantes Guafa me dio cátedra de “metodologías de la enseñanza de la música carranguera”. Por ese lado, empecé a conocer también el trabajo de ambos, tanto el suyo como el de Guafa.

Con el grupo Marañón también he tenido muchas experiencias que han nutrido mi práctica como artista y formador, ha sido una manera de poner al servicio de los niños y las niñas la experiencia acumulada en estos años, todo lo que viví en Guasca, en sus veredas, las reflexiones que se han dado en torno a la formación musical, las metodologías, los repertorios y las búsquedas que había hecho hasta la fecha. Parte de esta experiencia se fortaleció y complemento con las formas de enseñar que Guafa ponía en práctica con el grupo, de manera tal, que fue un momento de crecimiento en lo pedagógico y lo música, especialmente porque me siento como “heredero indirecto” de un legado metodológico que hoy día es fundamental para mi práctica como artista-formador-profesor.

Fue por medio del trabajo con las niñas y los niños que habían sido estudiantes de Guafa que pude encontrar otras formas de enseñar y aprender las músicas campesinas, el como abordar el trabajo colectivo. Quizás el mayor aprendizaje fue el incluir instrumentos de percusión en el ensamble, pues a diferencia de los procesos que había tenido la oportunidad de desarrollar, eran formatos campesinos o carrangueros pequeños, guacharaca, tiple, guitarra, requinto y voces, con El Grupo Marañón tenía un formato carranguero ampliado, pues eran entre 12 y 20 participantes y cada quien asumía una responsabilidad en el grupo, bien fuera la percusión, la armonía, los bajos, las voces o la melodía. Me vi en la necesidad

de re-pensar las formas de trabajo colectivas, pero ahora en formato campesino o carranguero. Tenía presente el Ensemble de Músicas Campesinas que dirige el maestro Efraín Franco en la Universidad Distrital, el cual es también un formato ampliado, pero nunca tuve la experiencia de participar del taller, solo los vi en tarima, muchas veces. Sin embargo, heche mano de la experiencia del trabajo en Guasca con las estudiantinas y lo fui adaptando poco a poco a las metodologías que Guafa trabajaba y de esta forma fui encontrando mi propio camino, el cual sigo construyendo y re-construyendo continuamente, pues cada año trae sus desafíos y preguntas.

Creo que es importante mencionar que no todo fue color de rosa. Sumercé no imagina el peso que significó para mí en esos primeros meses asumir el grupo de Guafa. No podía dejarlo acabar, ya que me habían confiado la tarea de darle continuidad y de alguna manera era mi forma de preservar su legado en el programa, además fue mi ingreso a una de las líneas de atención del programa que se parecía más a lo que había hecho en Guasca y Tenjo, es decir, en donde las niñas y los niños se vinculaban de manera voluntaria al programa, era un espacio maravilloso de formación y a la vez una oportunidad. Al encontrar resistencias al interior del grupo, varios integrantes se retiraron, continuaron los más comprometidos con el proceso, y se convirtieron en el grupo base.

Al referirme al grupo base, me refiero al soporte del resto del grupo, quizás uno de los principales aprendizajes que he tenido al asumir Marañón. No sé si esto esté vinculado a la metodología de Guafa, pero empecé a trabajar de la siguiente manera. Al contar con algunos participantes con más experiencia, me apoyo en ellos para que los niños y niñas que se vinculan al proceso tengan una base un soporte rítmico y armónico sobre el cual empezamos a construir todo el andamiaje de la música campesina, empezando por la percusión, guacharaca y tambora principalmente. Este proceso se vuelve cíclico o en espiral, es decir, quienes en su momento fueron nuevos, luego de un tiempo se convierten en la base de quienes se vinculan por primera vez, quienes fueron la base, ahora profundizan sus procesos y empiezan a consolidar pequeñas agrupaciones, que, a su vez, son el soporte general del grupo Marañón.

En este proceso siempre hay tensiones y dificultades. Consolidar el primer grupo base, mientras formaba a los niños y niñas que se vinculaban por primera vez, fue complejo, puesto que el legado de Guafa no era solamente el grupo Marañón, sino que este, a su vez, era uno de los grupos que circulaba en eventos, en otras palabras, era uno de los grupos de mostrar. Así pues, no me podía quedar atrás, fue super complejo, realmente creo que no lo logré a cabalidad, pero hice mi mejor esfuerzo. Poco a poco fui puliendo las formas de trabajar, de tal manera que logré encontrar una dinámica que me funcionara, y que actualmente sigue funcionando.

Tal como se dice en el campo: “y vuelve la burra al trigo”. Todo lo aprendido con Marañón ahora lo estoy replicando y re-pensando con los procesos que estoy adelantando en la ruralidad de Bogotá, con las comunidades campesinas que habitan en Usme, Ciudad Bolívar y Santa Fe. También he apropiado las formas de trabajo y reflexión artístico-pedagógica que

el programa Crea (antes Clan) ha construido y he tratado de materializarlo con las comunidades de las veredas Los Soches y Arrayanes en la ruralidad de Usme, en la vereda Pasquilla, ruralidad de Ciudad Bolívar y en la Vereda El Verjón Alto, en la ruralidad de Santa Fe.

En la espiral en que me encuentro, el eterno retorno, en el cual estoy siempre regresando al origen, un viaje a la semilla de manera permanente, en el cual no me repito, a pesar de siempre estar haciendo lo mismo, sino que vuelvo a todo aquello que he cultivado y cosechado para volver a pensarlo y ponerlo de nuevo en práctica.

En este movimiento en ciclos, me encuentro con usted permanentemente, la copla y la cultura campesina, tratando de ir más allá de la mera práctica de las músicas campesinas y la carranga como centro de mi labor como artista-formador, me ha llevado a un sinnúmero de lugares. De esta manera, trato de recrear y re-crear las formas en que se ha desarrollado la cultura campesina y popular. De su mano, maestro, he encontrado formas de hacerlo, pues ha sido su práctica artística y cultural la que me ha llevado a pensar que es posible salvaguardar y conservar la memoria viva de las comunidades campesinas por medio del arte y la cultura.

Aún me faltan muchas cosas más por contarle, como ha sido el proceso con las compañeras de El Son del Frailejón, los “hallazgos” que he tenido en el desarrollo de las actividades con las Escuelas de Música Campesina en la ruralidad (por ejemplo, me he encontrado con músicos campesinos muy interesantes, uno incluso, canta igualito a Pedro Nel Amado), los caminos e “investigaciones” a las que me ha llevado el estudio de su obra, que si bien no están directamente relacionadas con sus canciones y creaciones, me han llevado a lugares insospechados. Incluso tengo muchísimas preguntas por hacerle, quisiera seguir conociendo más de su historia, de su relación con la cultura popular y campesina. Sin embargo, dada la extensión de la carta, voy a dejar dichos temas para una próxima oportunidad.

Finalizo agradeciendo su tiempo y paciencia para leer esta carta, imagino que fue dispendioso el aproximarse a 16 años de experiencias y vida en estas páginas. No obstante, esta es la forma que encontré para expresarle mi respeto, admiración y gratitud por todo lo aprendido. Ha sido usted quizás uno de mis más grandes maestros, su vida y obra son un referente fundamental para el desarrollo de mi trabajo y siento que soy su estudiante, pues en cada video, concierto, canción, entrevista suya que encuentro, se abre frente a mí la enciclopedia del saber popular y campesino.

Cordialmente,

Ricardo Martínez Puerto

CARTA AL LECTOR O LECTORA

*Yo soy una palomita que sin tener alas vuela
yo soy la quita pesares y también la pone penas
la tan fiel con sus adentros que el que me los quiera ver
tiene que romperme el pecho para poderlo saber*

Adivinanza del folclór popular

Estimada lectora, estimado lector,

En primer lugar, quiero agradecerle por el tiempo que se tomó para dar lectura a estas cartas, las cuales hicieron parte de un proceso de observación personal sobre la experiencia adquirida en 16 años como formador y unos años más como músico.

De la misma manera en que le expresé a Leo Brouwer, a Jorge Velosa y a Paulo Freire, entiendo que la lectura de las cartas, dada su extensión y formato, no es tarea fácil y en momentos se puede centrar en una experiencia de vida personal que quizás no tenga relación con la práctica o experiencia que usted ha construido a lo largo de su vida, sin embargo espero que a través del diálogo que propuse con los tres maestros usted haya podido acercarse a las reflexiones que se han dado en mi dentro de mi práctica como artista-formador-profesor.

El haber evidenciado la tensión entre el saber académico y el saber popular que está presente en mi cotidianidad como profesor, en donde entran en diálogo los saberes adquiridos durante mis estudios profesionales como músico, junto al “saber hecho de experiencia”, en palabras de Freire, que he adquirido en el ejercicio de la enseñanza de las músicas tradicionales y campesinas con comunidades rurales. Este es el punto de partida para iniciar un diálogo con aquello que me constituye, no con la intención de negar un saber o una forma de aproximarse al conocimiento, sino más bien, como una manera de permitirme entender las formas en que dichos saberes están presentes en mi propia práctica.

Una de las preguntas que me surgieron era la posibilidad de reconocirme como estudiante o aprendiz de unos maestros con quienes tuve contacto exclusivamente a partir de su obra y, aunque aún inconclusa, siento que el haber dialogado con ellos por medio de las cartas, me permitió identificar que elementos de sus propuestas artísticas y pedagógicas he incorporado en mi práctica y que quizás, desde mi experiencia particular, he tenido la oportunidad de re-crear.

Si bien es claro para mí que la relación estudiante-profesor se construye en la interacción directa de ambos sujetos, casi siempre de manera presencial, considero que la aprehensión de formas de hacer y pensar que se da al acercarse a las obras de los autores, puede ser una manera de poner en práctica sus propuestas, de aplicarlo, adoptarlo y adaptarlo a

contextos concretos y a su vez, al realizar el ejercicio de reflexión sobre la práctica, es posible construir algún tipo de relación a distancia (en el tiempo y en el espacio) con dichos maestros.

Mi diálogo con Leo Brouwer me ubicó en la relación que tengo con la música académica especialmente, sin desconocer, afortunadamente para mí, los aportes de la música tradicional o popular. Fue una escritura más rígida. Al dirigirme a él, sentía el peso de la academia en cada palabra que colocaba, me veía y sentía tratando de ser lo mas preciso posible. Fue un retorno a cuando estudié el pregrado en la Universidad Central, en el cual dediqué todos mis esfuerzos a ser un músico “riguroso” de acuerdo a los preceptos de la mirada académica de la música.

En Brouwer me fue posible encontrar a un compositor que no tiene una relación horizontal con las músicas tradicionales y populares y que, incluso, ha compuesto, interpretado y recreado dichas músicas en sus composiciones. Fue mi primer gran referente como músico y su influencia en mí aún persiste en lo pedagógico.

En contraste la carta dirigida a Jorge Velosa tiene un carácter menos formal, pero no menos riguroso. Al escribirla, iba evidenciando las relaciones que he tenido con la música popular, tradicional y campesina y como, con el tiempo, estas se fueron transformando. Es una carta en donde las relaciones con las comunidades y con el territorio fueron configurando una práctica pedagógica que buscara ser coherente con lo vivido, que se fundamentara en aquello que estaba ocurriendo y no solamente en lo que yo imaginaba que era necesario trabajar con el campesinado.

Una pregunta que surge desde la carta es ¿cómo hacerse músico carranguero sin haber nunca vivido en el campo, sin haber jamás estado en una agrupación campesina y sin tener un contacto directo con dichas músicas? Dentro del proceso de aprendizaje que tuve que adelantar para poder enseñar dicha práctica musical, el cual debí desarrollar de manera autónoma, encontré formas de hacer, de apropiarse y de transmitir no solo los ritmos y los arquetipos de la música carranguera, sino su vínculo con la cultura y el territorio.

Finalmente, y como puente entre el mundo académico y el popular, se encuentra Paulo Freire. Por medio de su obra logré darle forma a una práctica pedagógica propia, dado que nunca fue posible para mí encontrar el “método” de alfabetización de Paulo Freire, sino que, por medio de la lectura de sus textos, se fue formando en mí una concepción político-pedagógica que ha marcado desde hace unos años mi trabajo como artista-formador.

La pregunta ¿cómo traducir al campo artístico una propuesta pedagógica centrada en la alfabetización de adultos? Podría ser el centro del diálogo con Freire, en donde poco a poco empecé a encontrar vínculos entre distintas propuestas pedagógicas centradas en la música y aquello que la “pedagogía del oprimido” proponía. Sin embargo, es imposible negar que la influencia y claridad política de Freire marcó un derrotero claro para seguir, pues, a diferencia de las metodologías de enseñanza musical que conocía, en él encontré la

importancia política de la acción pedagógica con las comunidades, no solamente formas de hacer mi enseñanza más efectiva, de obtener logros de manera mas orgánica y natural, sino que le dio un soporte ideológico y político a lo que estaba viviendo como artista-formador en los territorios.

Es a partir de estos tres pilares, lo académico, lo popular y lo pedagógico que he venido construyendo mis formas de enseñar, es a partir de la experiencia vivida y del conocimiento construido en el hacer mismo que se han configurado una metodología una mirada sobre el proceso de enseñanza-aprendizaje la cual se nutre de aquello que ocurre en los territorios, con las comunidades y que solo adquiere sentido para ellas.

Esta experiencia en el borde de lo académico y lo popular y en el borde urbano-rural de Bogotá siguen posibilitando en mí la construcción de una mirada frente a la práctica pedagógica que se transforma diariamente y que a la vez se cimienta con la práctica y la experiencia.

Cordialmente,

Ricardo Martínez Puerto

REFERENCIAS

- Alderete, A. (2007). Leo Brouwer. Homo ludens Cuba: Producciones Colibrí.
- Brouwer, L. (2004). Gajes del oficio. Cuba. Editorial Letras Cubanas
- CanalSur Media. (14 de diciembre de 2016). Leo Brouwer (Guitarrista y compositor) [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://youtu.be/VoGyL182kA>
- Caro y Cuervo TV. (16 de septiembre de 2020). Coplas y tonadas, Jorge Velosa [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://youtu.be/1CCMmxVE7GM>
- Comunidad de Aprendizaje e Incidencia CAI. (20 de febrero de 2018). Entrevista de Tomás Miklos a Paulo Freire en 1984. [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://youtu.be/EejozpWI2ng>
- Fernández E. (2000), Técnica, mecanismo, aprendizaje. Una investigación sobre llegar a ser guitarrista. Montevideo. ART ediciones.
- Hernández, I. (2000). Leo Brouwer. Cuba. Editorial Musical de Cuba
- Marín, D. Arbeláez, J. (2016) Un trayecto. Formación artística para niñas, niños y jóvenes de Bogotá
- Muñoz, E. (26 de septiembre de 2010). Edel Muñoz in master classes with Leo Brouwer. Autorizado por el compositor. www.eeebrouwer.com [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://youtu.be/107ELyGSfJY>
- Ondamezquitatv. (15 de julio de 2019). 150719 ENTREVISTA A LEO BROUWER [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://youtu.be/OI9xEvBioQk>
- Tonebase Guitar. (03 de diciembre de 2018). Leo Brouwer Teaches "Estudios Sencillos" [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://youtu.be/2IWN8NWfIZA>
- Zuleta, A. (2008), El Método Kodály en Colombia. Bogotá, Editorial Universidad Javeriana.