



Universidade de  
Aveiro 2021

**MAIRA ALEJANDRA  
GÓMEZ PÉREZ**

**INVESTIGAÇÃO ARTÍSTICA COMO  
PROCESSO DE EMANCIPAÇÃO DO  
PERFORMER E DESCOLONIZAÇÃO DA  
PERFORMANCE**

**INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA COMO  
PRECESO DE EMANCIPACIÓN DE LA  
PERFORMER Y DESCOLONIZACIÓN DE LA  
PERFORMANCE**





Universidade de  
Aveiro 2021

**MAIRA ALEJANDRA  
GÓMEZ PÉREZ**

**INVESTIGAÇÃO ARTÍSTICA COMO  
PROCESSO DE EMANCIPAÇÃO DO  
PERFORMER E DESCOLONIZAÇÃO DA  
PERFORMANCE**

**INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA COMO  
PRECESO DE EMANCIPACIÓN DE LA  
PERFORMER Y DESCOLONIZACIÓN DA  
LA PERFORMANCE**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor Jorge Salgado Correia, Professor Associado do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro



Dedico esta experiencia artística a mi cultura Caribe, a mis padres Nancy y Gabriel, a mi hermano Cristian y su familia, quienes me han acompañado en cada aventura académica



“Autonomía significa que uno puede fijar, y en realidad fija, sus propias normas y que puede elegir por sí mismo las normas que va a respetar. En otras palabras, la autonomía se refiere a la capacidad de una persona para elegir lo que es valioso para ella, es decir, para realizar elecciones en sintonía con su autorrealización”.

*Luis Delfín Insuasty*





## **O júri**

Presidente

Prof. Doutor Jorge Manuel de Mansilha Castro Ribeiro  
professor auxiliar, Universidade de Aveiro

Vogais

Doutora Monika Duarte Streitová  
Profesora auxiliar, Universidad de Évora (Arguente principal)

Prof. Doutor Jorge Manuel Salgado de Castro Correia  
professor associado, Universidade de Aveiro (orientador)



## **agradecimientos**

En primer lugar, agradezco inmensamente a mi amigo, orientador y profesor Doctor Jorge Salgado Correia, quien con sus conocimientos y apoyo me guiaron en cada una de las etapas de este proyecto de Investigación Artística para alcanzar los resultados que buscaba.

También agradezco a la Beca Jóvenes Talento -2018, ICETEX Colombia, por brindarme los recursos que fueron necesarios para llevar a cabo el proceso de investigación y por haber hecho posible la realización de mis estudios de Posgrado en la Universidad de Aveiro en Portugal.

Agradezco a mis tías Olga y Rosa por inspirarme y aportar con cada una de sus ideas a mi proceso creación. Por cada una de sus recomendaciones logísticas en cuanto al maquillaje, vestuario y lo que requirió la reproducción de la intervención artística que acompaña este texto de apoyo.

También agradezco a mis primas Grace, Valentina y a su familia quienes contribuyeron a la realización de la captura del material audiovisual de esta propuesta.

Especialmente agradezco a mi hermano Cristian y a su productora Ironicca Studios quienes hicieron la posproducción del material audiovisual de este proyecto; por su generosidad al recogerme por algunos meses en su hogar para trabajar.

Mi más sincera gratitud al compositor cartagenero Luis Jerez por aportar a esta Investigación Artística con la obra Aleja de Cerca (2019) la cual he disfrutado performar remitiéndome a las raíces del Caribe colombiano.

Extiendo también mi agradecimiento al profesor Felipe García, a mis amigos y colegas, quienes siempre estuvieron abiertos a una sustancial conversa para cuestionar el modo de reproducción de nuestro oficio performativo y a quienes les guardo un inmenso cariño: Bryan Muñoz, Irene Verbel y Renato Pernet.

Gracias a Marisa y Raquel por abrirme las puertas de su acogedora morada en el último tramo de este proceso.

Muy especialmente a mi familia, padres, hermano y su familia, tíos/as, primos/as y a todos los que han acompañado y apoyado para que este sueño se haya hecho realidad.

Agradezco a mis raíces y a mi cultura Caribe porque hoy disfruto de lo que somos.



**palavras-chave**

Performance musical, Investigação Artística, descolonización, obra musical, Caribe Colombiano

**resumo**

Este trabalho mostra o caminho da performer para recriar uma proposta de concerto, tendo em conta que o trabalho da performer foi sacramentalmente ditado em obediência à partitura e à conservação da obra musical ao longo da história da música erudita de origem europeia.

Com a exacerbada carga de significado e a veneração do significado musical durante os séculos XVIII e XIX na Europa, o modo de reprodução para a preservação da música foi estabelecido até aos dias de hoje. E embora esta tradição também tenha uma conotação étnica da sociedade europeia, foi instalada no modelo Conservatório para estabelecer a formação de músicos com grandes capacidades técnicas, induzindo os artistas à abstracção em que as artes performativas ritualizadas caíram no seu contexto sócio-emocional e sócio-cultural natural.

Esta dissertação é um projecto de Investigação Artística no âmbito do Mestrado em Música - Ramo de Performance. Sendo este o documento de apoio da intervenção artística que pretende uma base contextualizada do corpo como uma matriz simbólica. Contido na investigação da memória sócio-emocional do intérprete na cultura Colombiana das Caraíbas e tentar a reconfiguração da abordagem performativa com obras académicas para flauta solo de compositores colombianos dos séculos XX e XXI, enfatizando o movimento do corpo com o apoio de uma projecção audiovisual e a reconfiguração da experiência da caixa.

O desafio desta dissertação é, antes de mais, emancipar o intérprete para re-significar a música a fim de desmarcar a forma convencional do ritual da caixa e a abordagem às obras musicais. Pretende-se uma transfiguração audiovisual descolonizante da performance que mostra uma analogia do meu estado emocional para abordar de perspectivas multidisciplinares a intervenção artística que pretende ser mais encarnada e esclarecida ao público.



**palabras claves**

Performance musical, Investigación Artística, descolonización, obra musical, Caribe Colombiano

**resumen**

En este trabajo se muestra el recorrido de la autora para recrear una propuesta de concierto, teniendo en cuenta, que la labor del performer se ha dictaminado sacramentalmente en obediencia de la partitura y a la conservación de la obra musical a lo largo de la historia de la música erudita de tradición europea.

La carga exacerbada de significados y la veneración del sentido musical durante los siglos XVIII y XIX en Europa, se estableció el modo de reproducción para la conservación de la música académica hasta la actualidad. Y aunque dicha tradición también tiene una cultura étnica específica de la sociedad europea, se instaló en el modelo de Conservatorio para establecer la formación de músicos con grandes capacidades técnicas, induciendo a los performers a la abstracción en la cual han caído las artes performativas.

Esta disertación es un proyecto de Investigación Artística compuesto por el presente documento en apoyo a la intervención artística, el cual pretende una fundamentación contextualizada de los elementos que ayudaron a la creación de la performance. Se hace énfasis en el cuerpo como matriz simbólica buscando entrelazar al abordaje de algunas de las obras académicas escritas para flauta a solo de compositores colombianos de los siglos XX y XXI, el movimiento del cuerpo en palco por medio de una proyección audiovisual en la cual, se propone una reconfiguración y descolonización simbólica de la performance.

La presente disertación tiene como reto emancipar a la performer para resignificar el sentido musical desde que inicia el proceso de creación hasta ser materializado en la intervención artística. En la cual, muestra la analogía del estado emocional de la creadora para hacer de la propuesta de palco una experiencia artística más corporeizada y con elementos que pretenden ser más clarificadores a la audiencia.





**keywords**

Keywords: Musical performance, Artistic Research, decolonization, musical work, Colombian Caribbean.

**abstract**

This work shows the performer's journey to recreate a concert proposal, considering that the performer's work has been sacramentally dictated in obedience to the score and the conservation of the musical work throughout the history of erudite music of European origin.

With the exacerbated burden of meaning and the veneration of musical meaning during the 18th and 19th centuries in Europe, the mode of reproduction for the preservation of music has been established to this day. And although this tradition also has an ethnic connotation of European society, it was installed in the Conservatory model to establish the training of musicians with high technical skills, inducing performers to the abstraction into which ritualised performing arts have fallen in their naturally socio-emotional and socio-cultural context.

This dissertation is an Artistic Research project within the framework of the MA in Music - Performance Branch. This is the support document for the artistic intervention that aims at a contextualised foundation based on the body as a symbolic matrix. Contained in the investigation of the socioemotional memory of the performer in the Colombian Caribbean culture and trying to reconfigure the performative approach with academic works for solo flute by Colombian composers of the twentieth and twenty-first centuries, emphasizing the movement of the body with the support of an audio-visual projection and the reconfiguration of the box experience.

The challenge of this dissertation is, first, to emancipate the performer in order to re-signify the music with the aim of unmarking the conventional form of the box ritual and the approach to the musical works. The aim is a decolonising audio-visual transfiguration of the performance that shows an analogy of my emotional state to approach from multidisciplinary perspectives the artistic intervention that aims to be more embodied and clarified to the audience.

## INDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN.....	3
PARTE 1. Contextualización: reflexiones exploratorias .....	7
1.1. “Caribe soy” .....	8
1.2 En el caribe colombiano se baila y se canta .....	12
1.3 Configuración musical .....	21
1.4 Implementación del modelo musical europeo en Colombia.....	26
1.5 Huellas y resiliencias de la colonización musical .....	34
PARTE 2. LABORATORIO PERFORMATIVO.....	40
2.1. Motivación y objetivos.....	40
2.2. Construcción de la performance.....	41
2.2.1 Intervención textual.....	42
2.2.2 Reconfiguración de mi práctica musical .....	42
PARTE 3. PROPUESTA PERFORMATIVA.....	47
3.1 A modo de preparación de la performance .....	48
3.1.1 Publicidad .....	48
3.1.2 Rider técnico.....	49
3.1.3 Material audiovisual .....	49
3.1.4 Maquillaje y vestuario .....	50
3.1.5 Transiciones .....	53
3.1.6 Luces .....	54
3.2 Propuesta performativa: resignificación de la música .....	55
3.2.1 Génesis.....	55
3.2.2 Imaginarios .....	56
3.2.3 Mis memorias en concierto.....	59
3.2.4 “Soy Caribe”: conocer mi historia para transformarla.....	60
3.3 Enlaces del concierto.....	62
3.4 Créditos.....	63

CONSIDERACIONES FINALES.....	67
<b>REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS .....</b>	<b>71</b>
ANEXOS.....	77
Anexo 1.....	77
Anexo 2.....	82
Anexo 3.....	84
Anexo 4.....	87
Anexo 5.....	89
Anexo 6.....	96

# **INTRODUCCIÓN**



## INTRODUCCIÓN

Este texto hace parte de un proyecto de Investigación Artística realizado en el marco de la Maestría en Música - área de especialización Performance - en la Universidad de Aveiro, Portugal. Lo propongo como un material de apoyo a mi intervención artística para contextualizar a los lectores sobre las motivaciones para reconfigurar mi práctica musical como una propuesta artística y académica.

Con este proyecto de investigación pretendo reconfigurar el abordaje de mi intervención artística primeramente emancipándome como performer para la reconstrucción del sentido musical y performativo en mi práctica artística. El proceso inicia por indagar mi acercamiento temprano a las expresiones musicales de la cultura Caribe colombiana y a mi formación profesional como instrumentista dentro del modelo de Conservatorio, haciendo una contextualización de cómo se interrelacionan algunos acontecimientos históricos, políticos, culturales, personales, académicos, organizacionales etc. que de alguna manera visibilizan una idea general de algunas inconformidades en el recorrido de mi formación y práctica artística dentro del modelo de Conservatorio en Colombia.

La institucionalización del conocimiento musical ha dado forma a la intervención artística en algunos espacios de formación profesional regidos por el modelo eurocéntrico en países de Latinoamérica como Colombia. En mi caso como performer, imprescindible al contexto sociocultural, en mi formación profesional universitaria comencé a replicar una práctica musical abstraída de su contexto adquiriendo un determinado gusto musical. Sin embargo, para este proyecto de investigación, fue más notoria mi discrepancia con dicho modelo y fue la principal motivación para emprender una búsqueda alternativa a la que había vivido en la convencionalidad y obediencia dentro del modelo de Conservatorio: performer, obra e intervención.

Este proyecto de Investigación Artística interrelaciona algunas prácticas artísticas y académicas para abordar la emancipación de mi práctica musical la cual dividí en tres momentos. La primera parte está compuesta por la contextualización y reflexiones que desglosan poco a poco mis inquietudes dentro y fuera de la institucionalidad educativa musical. La segunda parte, se denomina *laboratorio performativo* el cual muestra el proceso creación y la trascendencia que tuvo el uso de algunas herramientas multidisciplinares intentando hacer de mi experiencia de palco una más clarificada, corporeizada y contextualizada socioemocionalmente. Y en la tercera parte encontraremos la propuesta performativa que simboliza la descolonización de la performance como el centro de mi investigación y el principal aporte académico una vez materializada la intervención artística.

Por último, encontraremos las Consideraciones Finales, Referencias Bibliográficas, Anexos y como parte de este proyecto, una performance en vivo la cual será grabada para ser juntada a este documento escrito y dar por completada la tesis.



# **PARTE 1**

## **CONTEXTUALIZACIÓN: REFLEXIONES EXPLORATORIAS**





## **PARTE 1. Contextualización: reflexiones exploratorias**

En este trabajo primeramente se evocarán algunas concepciones subjetivas que dan contexto y significado a mi experiencia temprana con la música. Un entrelazado circunstancial, sistémico y cultural de la cosmovisión heredada por mis ancestros en el caribe colombiano. Vivencias encauzadas antes de iniciar mi formación en las instituciones oficiales de educación musical en Colombia.

Esta investigación tiene como principal referente los relatos de algunos músicos y escritores, que desde las vivencias, han construido y reconfigurado de alguna forma la memoria cultural del caribe colombiano por medio de la creación (obras literarias, composiciones, relatos etc.) Intentaré amalgamar a mi práctica artística mi memoria cultural en confronto con algunos modelos institucionalizados de producir conocimiento a través de la música. Me refiero a un sistema que se ha enfocado en describir y encasillar de modo más sistemático y abstracto, las prácticas performativas ritualizadas. Empero, la música del caribe institucionalizada o no, escrita o no, descrita o no, ha sido la memoria entrañable y representativa de la cultura caribe colombiana a la cual mi cuerpo reacciona naturalmente y representa un aspecto crucial en el desarrollo textual y práctico de esta investigación.

La música surge en situaciones que están motivadas emocionalmente, situaciones que son producto de procesos subjetivos e intersubjetivos de formación de significados. Por lo tanto, las investigaciones sobre la naturaleza del significado musical deben ser reconfiguradas en términos de estos procesos individuales y colectivos. (Tolbert, 2001, pág. 85)

Suscribo que la comprensión del significado y del poder de la música resultan de la inmediatez como una performance de esencia socioemocional y gestual. Lo que me lleva a reflexionar sobre mi concepción artística como performer y encontrar en la exploración de mi experiencia subjetiva, un espacio de creación y producción artística a través de la música y la memoria corporal. Sobre todo, la exploración del cuerpo como la matriz simbólica que me representa, diferencia y de alguna forma me identifica como individuo.

El cuerpo como el primer elemento de mi laboratorio performativo, parte de la memoria gestual y mimética instalada en mis primeros años de vida. Contextualiza y remite al lector a las tempranas vivencias que dan forma a mi memoria cultural entrelazando la cotidianidad caribe colombiana en los diferentes espacios de formación musical en los que he tenido un vínculo directo.

Parte de las vivencias son tomadas como principal fuente de inspiración y materia prima para una performance que se pretende más integradora. Daré inicio de la contextualización con la exploración

de mis recuerdos y vivencias en el caribe colombiano que están protagonizadas por sensaciones, gestos, historias, música, bailes etc. Una experiencia de vida que encuentra e identifica en su propia esencia, significados que se van escalando en este proyecto de Investigación Artística.

## 1.1. “Caribe soy”

*“Caribe soy de la tierra del amor  
de la tierra donde nace el sol,  
donde las verdes palmeras  
se mecen airosas al soplo del mar.”*

*Leo Marini*

Nací y crecí en Cartagena de Indias<sup>1</sup>, ciudad del caribe colombiano donde el día a día tiene su propio ritmo. Un sol radiante que invita a la calma acompañada de los estridentes sonidos en las esquinas de los barrios más populares. Un núcleo familiar profundo y genuinamente interesado por las artes y los deportes. Por un lado, mi madre amante del ballet el cual practicó cuando era joven y mucha de la música utilizada en esta disciplina, me fue familiar en mis primeros años de vida. Mi padre por su parte era un melómano y tenía una fuerte atracción hacia la música representativa de la región caribe (principalmente champeta, vallenato, salsa, son, terapia, reggae etc.). También conservó durante años, un taller personal donde hacía y reparaba equipos de sonido. Autodidacta y, sobre todo, aficionado al funcionamiento y la elaboración de los picós<sup>2</sup>.

Quienes hemos crecido y vivido en las zonas periféricas de Cartagena - y en general de la costa caribe colombiana - podemos dar cuenta de las realidades que arrojan a nuestra sociedad. Sin embargo, entender de manera más profunda la forma de hacer cultura en el contexto cartagenero, no se podría limitar a leer un libro de historia en los que se vislumbran algunos fenómenos culturales. Las personas que hemos vivido en este territorio tenemos naturalmente un conocimiento incorporado de los fenómenos sociales en donde el cuerpo es otro tipo de memoria. Otro recinto

---

<sup>1</sup> El Distrito Turístico y Cultural de Cartagena de Indias es la capital del departamento de Bolívar, al norte de Colombia. En el centro de una hermosa Bahía, que le sirve como refugio natural. Fundada el 1o de junio de 1533 por el Conquistador y expedicionario Español Don Pedro de Heredia, en el sitio que los aborígenes llamaban Calamar. Rápidamente esta pequeña villa se convirtió en punto de partida para todas las expediciones de la Corona Española en América. Los arquitectos españoles trajeron todas sus técnicas y costumbres habitacionales y plasmaron así plazas, casas, claustros y callejuelas propias de Castilla y otras provincias de España. (Bicentenario de la Independencia de Colombia 1810 - 2010)

<sup>2</sup> Picós son dispositivos de audio que se caracterizan en la costa caribe colombiana por su exagerada capacidad de amplificación para la celebración de las fiestas populares. La fiesta de picó hace parte de la agenda cultural popular por ser la fiesta más común tanto en los barrios más populares como en teatros y estadios de las ciudades o corregimientos de la región caribe colombiana.

histórico que está a nuestra disposición que, aunque sentido y vivido en el día a día, aún parece desapercibido entre los que habitamos este lugar.

El contacto directo con nuestros ancestros y nuestra memoria histórica, están grabadas en nuestros cuerpos y en la cotidianidad de la cultura caribe colombiana. Una masa sonora constante que resuena y retumba en nuestros cuerpos con los ritmos y músicas en cada rincón de la ciudad. Me refiero a los cantos y bailes de las músicas tradicionales y populares que día a día nos sumergen en la diversidad y el mestizaje característico consumado por sus habitantes.

Por las calles de Cartagena aún se conserva la tradición del casero: es aquel que pasa por enfrente de las casas - algunos casi cantando - para vender las frutas y las comidas típicas de la zona: pescados, frutas, tubérculos, dulces<sup>3</sup>, etc. Algunos/as pasan pregonando mientras caminan con un peculiar ritmo, autenticidad y gracia. Dentro del performer caribe reconozco un cuerpo que se conecta naturalmente con música reproduciendo un ritmo corporal auténtico. Pero resulta tan cotidiano y común en nuestra comunidad, que no alcanzamos a dimensionar la memoria ancestral grabada en nuestros cuerpos que hasta la actualidad ha sobrevivido a través de la oralidad. Benites Rojo (1898) dice:

El performance caribeño, incluso el acto cotidiano de caminar, no se vuelve hacia el performer sino al otro; es sobre todo, un intento de seducir al otro mediante el deseo del performer de establecerse como objeto del deseo del otro. Tal vez por eso las formas más naturales de la expresión cultural caribeña sean el baile y la música populares. (Rojo, 1898 , pág. 127)

Recurrir a mis recuerdos y vivencias, despiertan dentro de mí como performer algunos significados que se fueron transformando inconscientemente en mi formación y constitución como individuo. En esta indagación de significados y vivencias puedo resaltar que en el caribe colombiano vive una cultura infinita en la cual he encontrado un camino y una raíz que me habla día a día a través de la música, gastronomía, celebraciones religiosas, efemérides patrióticas etc. y se podría decir que en las vivencias individuales, enredadas en el tejido social e intersubjetivo, se enraízan los significados corporizados que en este caso aportaran un camino alternativo y más integrado a mi laboratorio performativo en un proceso de creación que parte de la vivencia individual.

Benítez Rojo (1931 - 2005), un reconocido estudioso del término caribe y lo concerniente, con énfasis se le cita en el texto “La Isla Callada en el Archipiélago del Caribe” sugiriendo que toda aquella institución o persona - no importa si es antropóloga, historiadora, economista, folklorista u

---

<sup>3</sup> <https://youtu.be/upHISvhpQEk> (Puesto 1 - Frutas, alegrías y encocadas) este vídeo es una pequeña demostración de lo que pasa realmente en el caribe colombiano. En Cartagena sobre todo, es usual escuchar infinidad de vendedores que tienen sus propias formas de pregonar lo que venden en donde la sátira y la rima cautiva al comprador.

otra que se proponga estudiar esta fluctuante región del mundo, se ve obligada a delimitar lo que para ella es el caribe y así poder hablar con cierta autoridad (Abello Vives & Lemus, 2015)

Mi memoria dentro de la cultura caribe parte de la espontaneidad colectiva para compartir el día a día. Tengo presente los momentos de integración a las celebraciones populares en Cartagena relacionadas directamente a la música y al baile y, sobre todo, aquellas tradiciones ancestrales que nos conectan con lo afrocolombiano e indígena. Por otro lado, encuentro los viajes que realicé a las diferentes zonas de la región Caribe colombiana en donde tuve la posibilidad de conocer la vida del campesino y de las comunidades afrocolombianas. En algunas zonas de la región Caribe colombiana pude ver el contraste social entre algunas comunidades como San Basilio de Palenque, Mahates, Turbaco, Loma Arena, etc. en donde aún se conservan algunas tradiciones culturales específicas y más arraigadas a la tradición ancestral en comparación a ciudades como Cartagena que se encuentran enmarcadas en una escala social globalizada.

El escritor y novelista Gabriel García Márquez (1927 – 2014) hace del significado Caribe algunos relatos que están relacionados directamente con su experiencia de vida (las condiciones históricas, mitológicas, geográficas etc.). García Márquez se remite a significados corporeizados que inspiran y ayudan a su creación literaria entretejiendo en su totalidad aquellas vivencias descritas en algunas de sus entrevistas, diciendo que gran parte de la motivación para escribir viene del saber observar para contar mejor una historia.

Gabriel García Márquez lo manifiesta de la siguiente manera en una entrevista con Osorio (1991):

El caribe es una región en la que se da una perfecta simbiosis, o se da más claramente que en otras partes del mundo, entre el hombre, el medio natural y la vida cotidiana. Yo viví en un pueblo olvidado de la selva calurosa en la ciénaga caribeña de Colombia. Allí, el olor de la vegetación descompone los intestinos. Es una realidad en la que el mar tiene todos los azules imaginables, los ciclones arrastran las casas por los aires, los pueblos subsisten bajo el polvo y el calor invade todo el aire respirable. Para el habitante del Caribe las catástrofes naturales y las tragedias humanas son el pan de cada día. Y en medio de ese mundo existe además la fuerte influencia de las mitologías traídas por los esclavos, mezcladas a la mitología de los Yo creo que todavía no es demasiado tarde para construir una utopía que nos permita compartir una tierra donde nadie pueda decidir por los otros indios del continente y a la imaginación andaluza. Eso ha producido un espíritu muy peculiar, una visión de la vida que da a todo un aspecto maravilloso, y que aparece en mis novelas. Es posible observar lo mismo en la obra del escritor guatemalteco Miguel Ángel Asturias o en la de Alejo Carpentier en Cuba. Es el lado sobrenatural que tienen las cosas, una realidad que, como en los sueños, no está regida por leyes racionales. (García Márquez, 1991)

En la obra literaria de García Márquez (1927 - 2014) se reconoce un lenguaje que observa la cultura caribe desde la invención, la creación y la imaginación. Entre novelas, cuentos, historias, anécdotas o metáforas, refiere lo insólito del caribe colombiano que difícilmente se encuentra en otro lugar del mundo.

Por otro lado, en las Ciencias Humanas el sociólogo Orlando Falls Borda (1925 – 2008) desarrolla el termino sentipensante para describir una parte de la cultura Caribe colombiana y expuesto en el texto “Presentación: Fals Borda: hombre hicotea y sentipensante” de Víctor Manuel Moncayo:

... el *hombre-hicotea* que sabe ser aguantador para enfrentar los reveses de la vida y poder superarlos, que en la adversidad se encierra para volver luego a la existencia con la misma energía de antes, es también el hombre sentipensante que combina la razón y el amor, el cuerpo y el corazón, para deshacerse de todas las (mal) formaciones que descuartizan esa armonía y poder decir la verdad, tal y como lo recoge Eduardo Galeano en el *Libro de los abrazos*, rindiendo homenaje a los pescadores de la costa colombiana. (Moncayo, 2009, pág. 10)

En concordancia con lo mencionado, mi ser Caribe lo describo como anfibio, sensible y recursivo que, de generación en generación, ha sido capaz de adaptarse a las situaciones que la vida le ha demandado. Soy una Caribe: “sentipensante”<sup>4</sup> que combina la razón y el amor, el cuerpo y el corazón, para expresar artísticamente las malformaciones políticas que tergiversaron mi memoria cultural y limitaron la libertad de expresión. Me refiero a las formas de expresión que están grabadas en mi cuerpo y colectivamente en las celebraciones, las tradiciones ancestrales, orales, y en los cantos y bailes en el Caribe colombiano.

---

<sup>4</sup> Para profundizar más en el término sentipensante, véase la presentación que hace Victor Moncayo en el texto “Fals Borda: hombre hicotea y sentipensante en la cual, clarifica el termino como el hombre hicotea que sabe ser aguantador para enfrentar los reveses de la vida y poder superarlos, que en la adversidad se encierra para volver luego a la existencia con la misma energía de antes, es también el hombre sentipensante que combina la razón y el amor, el cuerpo y el corazón, para deshacerse de todas las (mal) formaciones que descuartizan esa armonía y poder decir la verdad, tal y como lo recoge Eduardo Galeano en el Libro de los abrazos, rindiendo homenaje a los pescadores de la costa colombiana. (Moncayo, 2009, pág 10)

## 1.2 En el caribe colombiano se baila y se canta

La música y la danza representan al Caribe colombiano desde su nacimiento haciendo parte de la cultura popular. La diversidad racial y las expresiones dadas en este territorio han creado su propio modo de reproducción integrando paulatinamente a la celebración tradicional y/o popular los gestos culturales identitarios. La música y la danza fueron una endosimbiosis cultural germinada, nacida y enraizada por la mezcla entre africanos, indígenas, europeos y muchas otras culturas. Empero, lo indígena y africano influyen directamente en la concepción y distinción de los términos tradicional y popular, ya que marca una práctica cultural específica desde los tiempos coloniales hasta la actualidad. Bermúdez (2004) lo refiere de la siguiente manera:

Para aclarar estos términos, la primera (tradicional) está constituida por las tradiciones musicales con funciones sociales muy precisas que cubren lo ritual, lo social y lo religioso, incluyendo naturalmente la diversión controlada en el marco comunitario de las sociedades rurales. Por su parte, la música que se denomina "popular" se ha consolidado en la cultura urbana desde mediados del siglo XIX. Su desarrollo ha estado condicionada por las leyes de la oferta y la demanda y ha estado abierta al consumo individual y muy ligada a los espectáculos musicales públicos (conciertos, cafés, salas de baile, cabarets y la después llamada industria del entretenimiento). Otra de sus características es su estrecha relación con los medios de comunicación masiva y distribución musical (en un comienzo, partituras en periódicos, ediciones musicales y revistas y, más tarde, en el siglo XX, la radio, la industria discográfica, el cine, la TV, etc.). (Bermudez, 2004, pág. 59)

Las celebraciones de nuestros antepasados se tornaron en una estimulación multisensorial constante y aún se conservan en algunas zonas rurales del Caribe colombiano<sup>5</sup>. Una cultura resiliente que ritualizó algunas prácticas religiosas africanas, europeas e indígenas incorporadas al calendario festivo y que, con el paso del tiempo, forjó el mestizaje cultural donde la música y la danza al ritmo de los tambores acompañaron a los colonizados como escape a la subvaloración y negación de sus naturalezas. Jordi Savall comentó al respecto en su texto "La Ruta Musical de los Esclavos en América Latina":

El canto y el baile al ritmo de la música abrieron un espacio para la expresión y la libertad. Eran una manera de manifestar sus dichas e infortunios, su sufrimiento y esperanza. Para todas estas gentes con orígenes e idiomas diametralmente

---

<sup>5</sup> Véase uno de los bailes como el Mapalé en vídeo: <https://youtu.be/0plbcqoO3Ek>

opuestos, el canto y el baile proporcionaban un universo compartido y una forma de resistirse a la negación de su humanidad. (Savall, 2016)

En las fiestas tradicionales celebradas en el caribe colombiano, aún se evidencian los dispositivos que, desde inicios de la colonización, han tenido protagonismo en la cultura colombo caribe. Me referiré a la importancia del tambor como uno de los dispositivos más revolucionarios que las poblaciones afrodescendientes e indígenas nativos, utilizaron para el desarrollo comunicativo.<sup>6</sup>

Junto a los cantos y celebraciones también estuvieron los instrumentos de viento como las gaitas y flautas de millo que al parecer, tienen gran influencia por parte de los indígenas de la zona (List, 1973, pág. 44) También se encuentra la influencia europea (Figura 1.) en la danza tradicional del caribe con el asentamiento del vestuario con la influencia española representada en la fiesta fandango<sup>7</sup>, el bullerengue<sup>8</sup> y la cumbia que será desarrollada más adelante (Figura 2.).

---

<sup>6</sup>Documental: Palenque, un pedazo de África en Colombia | Historias [https://youtu.be/lQtKOkys\\_z8](https://youtu.be/lQtKOkys_z8) (4:13 - 6:02)

<sup>7</sup> Un fandango: es un lugar donde la gente se reúne para bailar u organizar una fiesta de carácter religioso o patriótico. También es un tipo de música que acompaña a un baile que tiene dos modos de ejecución. En el primero se baila en un gran círculo alrededor de los músicos, al igual que la cumbia. En el segundo se baila en las calles acompañando las carrozas de la procesión de carnaval. En la última forma se dan tres pasos hacia adelante y uno hacia atrás y luego se ejecuta un giro, moviéndose así la danza lentamente para igualar el lento avance de las carrozas. Todos los carnavales comienzan con un fandango, que tiene la función de despertar el deseo de diversión entre los espectadores. Aunque en realidad no existe una coreografía específica, la música indica cuándo se dan los pasos y cuándo se hacen los turnos. Se puede bailar individualmente o por parejas. En las vueltas, las parejas pueden cruzarse de brazos o sujetarse por la cintura. A veces, el bailarín sostiene a la mujer por la cintura mientras ella describe un círculo, pero puede girar simultáneamente en la misma dirección o la pareja puede girar en direcciones opuestas. Casi cualquier acompañamiento se utiliza para el fandango: solo tambores, conjunto de flauta de millo, conjunto de gaitas, el acordeón o incluso una orquesta (Zapata, 1967, pág. 94).

<sup>8</sup> El Bullerengue: este es un baile característico de las comunidades negras. Se cree que tuvo un significado ritual, que se ha utilizado en ritos de pubertad de la mujer. Además, en el pasado siempre fue cantado por mujeres, a menudo por vírgenes vestidas de blanco. El baile va acompañado por dos tambores cónicos de diferentes tamaños, el tambor mayor y el llamado, y por las maracas y palmas. Las mujeres bailan con los pies muy juntos y con suavidad hacia adelante y hacia atrás movimientos de las caderas, siguiendo el flujo del ritmo. En los movimientos del baile, las faldas describen varias figuras y los bailarines en los tiempos parecen acariciar su abdomen. El baile se hace tanto en líneas y en pequeños círculos. Con cada cambio de figura los bailarines. Salta hacia los tambores como si les hiciera una reverencia o los saludara. (Zapata, 1967, pág. 93)





Figura 1. La Feria de Abril, Sevilla - España <sup>9</sup>



Figura 2: Festival de la cumbia, Banco Magdalena – Colombia <sup>10</sup>

La música y el baile hacen parte del patrimonio inmaterial de Colombia vinculado a las tradiciones vivas como parte de la memoria cultural colectiva del caribe. Las que se recrean cada año en los carnavales como la representación gestual ritualizada de la ancestralidad en la cultura popular. La música tradicional ha mantenido la cosmovisión de los raizales indígenas y africanos y ha sido la materia prima que se ha expandido en diversas direcciones creativas musicales. La concertación

<sup>9</sup> Foto descargada de <https://www.visitasevilla.es/historia/la-feria-de-abril>

<sup>10</sup> Véase la columna del trigésimo quinto festival de La Cumbia en el siguiente enlace: <https://seguimiento.co/la-hamaca/del-15-al-18-de-agosto-preparate-para-el-festival-de-la-cumbia-en-el-banco-magdalena-27708>

cultural centenaria está representada actualmente en las celebraciones: efemérides patrióticas (como la fiesta de independencia del 11 de noviembre en Cartagena de Indias), religiosas (Fiestas de la Virgen de la Candelaria en Cartagena de Indias) y carnavaleras (Carnaval de Barranquilla).

Mi experiencia carnavalera revivió a mitad del proceso de esta investigación en la Plaza de la Paz con la Noche de Tambó del Carnaval de Barranquilla en febrero del 2020. Una fiesta como muchas otras celebraciones populares del caribe colombiano que cada año suelen revivir los rituales ancestrales. Una tarima donde suelen tocar los conjuntos de música tradicional con tambores, flautas de millo y gaitas. Mientras que los carnaleros disfrutábamos bailando y cantando alrededor de los músicos con sonrisas, velas y trajes típicos. Los conjuntos de música folclórica dieron sus mejores sonidos estremeciendo nuestros cuerpos inevitablemente. Los ritmos de cumbia, puya, chalupa, porro etc. fueron la banda sonora de esa celebración. Una fiesta en la que no interesaba la condición social se bailaba solo o en parejas, con conocidos o desconocidos, entregándose al otro con cada movimiento.

El documental 'Herederos de una Tradición'<sup>11</sup> muestra en detalle los procesos de creación y el alto grado de compromiso e inspiración entre sus participantes para materializar las tradiciones teatrales, musicales y dancísticas en el Carnaval de Barranquilla. Con la organización local, han hecho posible mantener los conocimientos, las diversas expresiones culturales y la ancestralidad por medio de la tradición oral en la cultura popular. Es en cada uno de los encuentros festivos donde viven las formas de vida de nuestros ancestros y donde cada tradición encuentra un lugar para reencarnarse en una práctica y ser celebrada.

Con este texto no busco una postura etnográfica de los aportes o acontecimientos en la historia sociocultural colombiana. Tampoco una postura radical u organológica ante los dispositivos que caracterizan a la cultura y musical caribe colombiana. En este caso, la literatura da información sistematizada en el cual, las diferentes corrientes de pensamientos tienen una perspectiva estructural paradigmática que describen y definen de alguna manera los fenómenos sociales en los que me he visto inmersa. Por tanto, los datos aquí citados son un soporte que ayuda a entender la consolidación y la importancia de la gestualidad en la remendada cultura caribe colombiana para ser usadas en mi laboratorio performativo.

El conocimiento musical y compositivo de esta región, también está arraigado a las vidas de algunas cantadoras del folclor caribe colombiano. Las creaciones musicales de estas exponentes del folclor están representadas por el conocimiento pictórico (que corresponde a la base de conocimiento que todos compartimos y que nos constituye como seres humanos y sociales desde antes del nacimiento) y que hacen grandes aportes musicales a la cultura popular del caribe. A continuación, mencionaré algunos relatos que se encuentran registrados en documentales y entrevistas en donde

---

<sup>11</sup> Véase en detalle el proceso de materialización del Carnaval de Barranquilla en el siguiente enlace: [https://youtu.be/76\\_c7tZXFUw](https://youtu.be/76_c7tZXFUw)

las cantadoras compartieron las motivaciones entrañables de los procesos de creación como motor fundamental para labrar sus oficios de músicos folcloristas y/o tradicionales.

Para Etelvina Maldonado (2007), bullerenguera y compositora cartagenera, manifestó en el relato de su biografía documental, que su creación musical está inspirada en el sonido del tambor. Compartió que bastaba con escucharlo para dejar de lado lo que sea que estuviera haciendo para empezar a cantar y componer una melodía. Significando en la música y en el proceso creativo lo inmensurable: la alegría, el optimismo y la sabiduría para impartir la herencia de sus ancestros a los amantes de esta música.<sup>12</sup>

En el caso de Petrona Martínez, bullerenguera y compositora de San Cayetano - Bolívar<sup>13</sup> Describe su oficio como la virtud de crear música y compartir algunos sentimientos nacidos de su cotidianidad. El bullerengue para ella es una de las reliquias donde se conserva la memoria de sus ancestros como legado y herencia cultural. Lo que ella concibe como una verdadera cantadora es estar conectada con su propia cultura. Ancla a la preparación de su performance directamente a la conexión con la madre naturaleza y a los quehaceres cotidianos: curar, cocinar, planchar, pilar el arroz, partera, uso de las plantas como medicina etc.<sup>14</sup>

La mayoría de los procesos creativos de algunos exponentes de la cultura caribe colombiana mencionados anteriormente, fueron inspirados en la cotidianidad (aflicción, alegría, enfermedad, tristeza, abundancia, escasez, guerra, esclavitud, libertad, etc.). Sucesos anacrónicos en los cuerpos de una sociedad que, durante generaciones, asimiló en su propia vivencia una creencia nacida del imaginario colectivo. Por consiguiente, la reacción del cuerpo ante la música y el baile son un aspecto importante es nuestra cultura, son la representación simbólica que nos muestra a través del gesto la memoria historia, política y cultural del caribe colombiano. En donde particularmente he tenido una gran catarsis, ya que al adentrarme en esta cultura desmantela las desproporciones organizacionales latentes de estas comunidades y que a la vez, me inspiran porque siguen siendo la fuente viva de conocimientos que se sigue resistiendo a la opresión política.

La resistencia al mestizaje caribe se data de las primeras celebraciones religiosas desde tiempos coloniales. La Fiesta de la Candelaria es de las más antiguas celebraciones de las que se encuentra información. En sus inicios, solo se celebraba en Cartagena en el Cerro de la Popa y más tarde se propagó por la región caribe colombiana. Se relaciona a un espacio de celebración en la que según la distinción de clase o raza, rendían tributo a la virgen de la Candelaria: primero los blancos puros,

---

<sup>12</sup> <https://youtu.be/nHLODuMFlz0> (véase 11' 25" al 11' 59")

<sup>13</sup> San Cayetano es una localidad del municipio de San Juan Nepomuceno (Bolívar), en Colombia. Es considerado el corregimiento más poblado del departamento con una población aproximada de 8.000 habitantes y está situada en el piedemonte de los Montes de María en el departamento de Bolívar al lado izquierdo de la Troncal de Occidente, vía a Cartagena. Limita al oriente con el corregimiento de Palenque, al norte con el corregimiento de malagana, al occidente con el municipio de mahates y al sur con la cabecera municipal.

<sup>14</sup> <https://youtu.be/1vwLkx0dYVc> (véase 3' 45" al 5' 30" y el 20' 45" al 23' 17")

o de Castilla, segundo los pardos, tercero los negros libres y así sucesivamente hasta que concluía con una gran fiesta.

La opresión a los esclavos libres, pardos, negros, indios, etc. eran excluidos de los salones por pertenecer a la clase pobre del orden colonial. Estando obligados a celebrar al aire libre al son de los tambores y los cantos. Se dice que el baile tenía una especie de coreografía donde las mujeres y hombres bailan en círculo como en la cumbia tradicional actual. (Fiestas de Nuestra Señora de La Candelaria y en este marco, el XIX Festival del Frito y la I Muestra del Bollo costeño, s.f.)

La cumbia como género y ritmo musical recoge una amplia tradición ancestral musical en la cultura caribe colombiana. El símbolo y gesto de esta danza tradicional se reproduce dentro de la cultura dejando los referentes y el linaje que se expande en el fenómeno transnacionalizado y reconfigurado en diferentes lugares de Latinoamérica. Por otra parte, algunos investigadores le han tratado de dar origen y significado al fenómeno de la cumbia. Sin embargo, en su mayoría aciertan en atribuir su origen a las orillas del mar caribe colombiano. Delia Zapata (1962) describe el baile de la cumbia tradicional colombiana de la siguiente manera:

“La cumbia es el baile más representativo de la zona. En origen se cree que es triétnico y representa la conquista amorosa de la mujer por el hombre. Siempre se baila por parejas. El acoplamiento de un gran círculo en el centro del cual se encuentran los músicos. Durante el baile, el hombre y la mujer no se tocan. La mujer lleva en su mano derecha levantada una o más velas encendidas y con su mano izquierda sostiene su falda y marca el ritmo. Las velas cumplen dos funciones, iluminar el camino y como arma con la que la mujer se defiende de los avances de su pareja. Él, a su vez, debe estar dispuesto a evitar los golpes de la mujer de las velas encendidas. La influencia india se manifiesta en la danza de la mujer, reservada pero graciosa; el del negro en la danza del hombre que, aunque muestra cierta regularidad, es más libre y exuberante; la del español en el vestuario y en la canción que por supuesto está en lengua española. La cumbia puede ir acompañada de uno de los dos conjuntos folclóricos, el conjunto de caña de millo o el conjunto de gaitas. El instrumento melódico en el primer conjunto es un tubo abierto con una sola lengüeta, en el segundo una flauta con boquilla. Los instrumentos restantes de ambos conjuntos pertenecen a la familia de las percusiones. En el pasado, la cumbia era una forma puramente instrumental, pero desde entonces se han introducido estrofas cantadas. (Zapata, 1967, págs. 92-93)

La cumbia ha tenido un alcance tanto a nivel nacional como internacional. Al ser un ritmo cadencioso y repetitivo rítmicamente, hace reaccionar al cuerpo de la misma manera entre los movimientos de pies y caderas. Aunque la música es vigorosa, la mujer hace sutiles movimientos de cadera arrastrando el pie repetitivamente como lo describe el anterior apartado.

Arrastrar el pie en la cumbia puede tener una conexión ancestral relevante. Empero, si partimos de observar este baile tradicional para darle un significado subjetivo, puede ser tendencioso a especulaciones de cómo pudo haber sido su origen y cómo se determina en una práctica específica. Los propios habitantes de la zona en la que se practica aún la cumbia tradicional han podido referirse a la cumbia adoptando posturas y significados que son manifestados con una descripción más orgánica. Lo que hace variable el significado de cumbia según el grupo de personas que hace uso de ella.

Por ejemplo, en el artículo “Cumbia y Cartagena de Indias: entre las leyendas y la fiebre de exportación” el autor se refiere al relato de Alberto Londoño, donde señala la narración que escuchó de boca del maestro compositor José Barros: "La cumbia nació en las ceremonias fúnebres que los indios Chimilas celebraban en el país de "Pocabuy" (lo que hoy se conoce como el municipio de Banco, en el departamento de Magdalena<sup>15</sup>) cuando moría uno de sus jefes" (Julio, 2013, pág. 296). Por otro lado, se encuentra una connotación más religiosa en el texto “Virgen de la Candelaria: Fiestas, historias y huellas entre el caribe y el pacífico” nombran que al respecto, Edgar Benítez (2004) explicó durante sus investigaciones sobre el bullerengue, que una cumbiambera le contó que la cumbia nació un dos de febrero a las dos de la tarde en el cerro de la (Moreno Tovar & De la Rosa Solano , pág. 128) en la celebración de la Virgen de la Candelaria.

La asociación más primitiva respecto al baile y ritmo de la cumbia puede que esté relacionada directamente a la vida de los esclavos y a las limitaciones que estos pudieron tener al ser descargados en el caribe colombiano. Junto al proceso de adaptación como esclavos en el territorio y la represión colonizadora que limitaban sus tiempos lúdicos y prácticas religiosas originarias de las diversas culturas. Dificultó la libertad de expresiones tanto en lo corporal como las creencias de vida y/o religión ante la hegemonía católica. Desde mi observación, la cumbia es un baile relativamente rígido en sus movimientos que suscita el peso y yugo de la represión colonial al arrastrar los pies para bailar y que se ha transfigurado festivamente a lo largo de su utilización en la cultura caribe colombiana.

La represión y persecución a las creencias indígenas y africanas que estaban fuera del imperio colonizador despertó la necesidad de crear mecanismo de comunicación en el cual los tambores, danzas y cantos fueron el medio por el cual se dieron las mezclas dancísticas y musicales. Si el ritmo de cumbia tuvo un origen esclavo representado en el movimiento arrastrado de los pies de los bailarines, puede que sea el gesto de resiliencia que conmemora la resistencia ancestral en nuestros cuerpos y en donde se siguen reproduciendo las vivencias remotas practicadas desde el nacimiento de nuestra sociedad caribe. Un ritmo contagioso que tiene el poder de recrearse con

---

<sup>15</sup> El Municipio de El Banco está ubicado en el cono sur del Departamento del Magdalena, bañados por los ríos Magdalena, Cesar y diferentes Ciénagas. El territorio Municipal es generalmente plano con la máxima elevación del cerro de Cabrito, que sobrepasa los 280 mts de altura sobre el nivel del mar.

libertad y aunque su génesis haya sido lo opuesto, en la línea de tiempo sigue uniendo a generaciones por medio de los bailes, cantos, las percusiones y gaitas.

Entre los rasgos característicos de la cultura Caribe, colectivamente también encontramos algunos gestos que, sin tener la intención de generalizarlos, construyen el estereotipo de la sociedad caribe colombiana. Por ejemplo, un colega me dijo: *“estuve en Valledupar<sup>16</sup> y noté que muchas personas ahí tienen el hábito de arrastrar los pies para caminar. ¿Por qué pasa? ...”* Respondí: *“no solo está en nuestro caminar, está en nuestros bailes también”*. En ese momento no encontré una respuesta concreta a su pregunta o comentario, solo podía pensar y decir que tenía razón. Sin embargo, él se refirió al gesto de “arrastrar los pies” al caminar como si fuera una innecesaria y acéfala costumbre.

Por otro lado, las manifestaciones musicales del Caribe colombiano han generado una identidad que puede ser entendida desde el contexto social. Por el ejemplo, el tambor en la cultura caribe fue un elemento revolucionario de la casta afrocolombiana, sin embargo, el tambor ha ido perdiendo hegemonía en la actualidad y se ha ido desmontando poco a poco de su función como el centro de la festividad. Se podría decir que los nuevos dispositivos de reproducción de audio lentamente trajeron consigo el reemplazo del tambor por la cultura popular de picó que desde hace décadas se arraiga cada vez en la cultura popular del caribe. El impacto ha sido notorio tanto en Cartagena como en las diferentes zonas rurales y urbanas del caribe colombiano y, en donde los medios de reproducción masivos mercantilizan la música en la fiesta popular desplazando algunas tradiciones ancestrales (Véase Pardo, 2019).

El género musical de la champeta la cual se reproduce en el picó, nace de la mezcla que hicieron algunos músicos de San Basilio de Palenque<sup>17</sup> donde se mezclan las músicas antillanas centroamericanas, folclóricas del Caribe colombiano y africanas. Otro género que nace de los raizales afrocolombianos con el mismo fenómeno de resistencia para intentar incursionar en los medios tecnológicos y de reproducción digital masiva (radio, tv, internet, cultura de picó, etc.) e intervenir en la fiesta más común y popular con la músicaailable.

En una de las entrevistas a exponentes de la champeta en la ciudad de Cartagena, Viviano Torres expresa la frustración y el enojo que sintió la primera vez que pretendieron llevar el ritmo de champeta a un escenario importante de la ciudad. Los hacedores de esta música fueron denominados como champetuos<sup>18</sup> en el medio popular porque era la forma despectiva de llamar a

<sup>16</sup> Valledupar es la capital del departamento del Cesar, Colombia. Está ubicada al nororiente de la Costa Caribe colombiana, a orillas del río Guatapurí, en el valle del río Cesar formado por la Sierra Nevada de Santa Marta y la serranía del Perijá.

<sup>17</sup> Más de 200 años antes de que Colombia se independizara de España, se fundaron las tierras libres de San Basilio de Palenque. En 1603 se firmó la capitulación de paz entre cimarrones y españoles. Años más tarde, en 1713, la Corona de España emitió el Decreto Real declarando aquel palenque libre de esclavitud. A la postre, En 2005, el lugar fue declarado Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO, ya que por suerte su cultura y sus tradiciones africanas se han preservado intactas en el tiempo. Un lugar único en el mundo, donde la gastronomía, el idioma, la música, la cultura, la medicina y la organización social tienen su propia significación. (Colombia co, s.f.)

<sup>18</sup> Cartagena tiene una cultura popular y dentro de ella hay una forma de hablar a la que se le ha denominado “champetúa”. Esta particular manera de comunicarse entre amigos recoge palabras y frases muy creativas originadas de las vivencias de barrio y que generación tras generación van evolucionando hasta tomar otras formas y diversos significados. Algunas de estas expresiones hacen parte del cancionero de champeta, encontrando en él un camino para ser escuchadas y repetidas en otras clases sociales. Pero la principal puerta que se le ha abierto al “léxico champetúo” para romper el lente de la

ciertos guetos a los que Viviano Torres decía hacer parte. La cantidad de atropellos que antepusieron ese primer concierto, Viviano Torres los describe como momentos de humillación desde concertar el concierto hasta el racismo lidiado minutos antes del evento.

El género de la champeta se da a conocer a mediados del siglo XX con mucha dificultad, pero hasta la actualidad, es la fiesta más popular no solo en Cartagena sino a lo largo y ancho del caribe colombiano. Aunque sigue teniendo una relación directa con las barriadas más desfavorecidas en la escala social, hace parte de la identidad popular en la que cada vez se hace menos la distinción. Hago hincapié en la resistencia latente de nuestra comunidad afrocolombiana y cómo consigue adaptarse a las condiciones sociales y mantener la nobleza de manifestar las inconformidades cantando y bailando. Con la champeta, nuevamente nace en San Basilio de Palenque otra revolución musical pero esta vez muy escandalosa. La champeta se ha popularizado en la fiesta popular de picó, ya que ha sido el modo de reproducción más inmediato que encontraron los hacedores de la champeta para ser escuchados en la ciudad y posteriormente ser visibilizados por la industria musical.

De hecho, en Colombia al interior del país se dice que los procedentes de la costa caribe somos bulliciosos. Pero hay que tener en cuenta que sistemáticamente las comunidades afrocolombianas e indígenas durante generaciones hemos sido culturalmente ignoradas y rezagadas por el sistema social, político y organizacional en donde la música y la danza se sigue manteniendo en resiliencia.

Existirá una explicación lógica o racional para justificar por qué se usan decibeles de sonido tan alto tanto para hablar como para escuchar la música. Pero más allá del escándalo en donde vive el caribe colombiano, podría afirmar que la gente de los barrios más populares ha desarrollado una especie de histeria colectiva que se sincroniza con las músicas y los bailes populares para transgredir los rezagos coloniales mantenidos hasta la actualidad en la organización sociocultural del país.

La necesidad de comunicación varía según los participantes y el empleo que se le den a algunos dispositivos y a algunas prácticas dentro de una comunidad. En Colombia como en muchos lugares de Latinoamérica, el factor común es la multiculturalidad y resulta complejo establecer un modelo en que culturas diametralmente opuestas concuerden para un beneficio y desarrollo común. Por tanto, las memorias culturales trascienden en diversas formas casi imposibles de comparar.

Más que una imposición, los conocimientos universales en el ámbito de las artes son un modelo que muestra un desarrollo estético y cultural en donde Europa ha aportado grandes conocimientos, sin embargo, es importante establecer un dialogo de saberes con pedagogías y metodologías más acertadas según cada contexto e historia. Me refiero a conocer nuestra historia y las formas propias de hacer nuestra cultura en Colombia y en mi caso específico en el caribe colombiano para así

---

discriminación, con el que mucha gente en Cartagena mira todo lo popular, es la tecnología. (vease el siguiente artículo de prensa: (Otero Brito, 2016)

mismo transformar y reconstruir nuestra memoria por medio de las artes performativas que es lo que busca este proyecto de investigación y esta contextualización.

Sin intentar validar cuál es la mejor forma de emplear la música en su contexto y tampoco agregar un juicio calificativo, mi interés está en recalcar como se han dado los procesos creativos musicales fuera de la institucionalidad académica. Con la intención de incorporar a los entornos académicos otras configuraciones culturales además de lo potencializado en la tradición europea e incluir más formas de conocimiento a partir de los contextos socioculturales. Así mismo idear la institución como la entidad que puede hacer posible que la educación incluya y promueva la enseñanza musical integrada a las culturas locales para la construcción de nuestra memoria colectiva con la libertad e inclusión creativa y artística.

La investigación y la música son necesarios para que los jóvenes en formación dentro del dominio artístico, estemos sintonizados con el desarrollo del pensamiento crítico acerca de nuestra memoria cultural, histórica, organizacional y política. Aportar e incentivar con un pensamiento crítico que incluya a las voces entrañables de nuestra memoria cultural y musical que también han contribuido inmensurablemente al patrimonio inmaterial de nuestra sociedad. Y en lo posible, no seguir replicando la tiranía política evidente en nuestra memoria ancestral y hacer de la herencia musical un camino que acompañe al cambio y contribuya al balance social de las generaciones futuras.

Teniendo en cuenta la gran diversidad de prácticas musicales ya aquí mencionadas, a continuación, me referiré a las instituciones públicas en Colombia en donde hice mi formación oficial en música. Mencionaré las delimitaciones conceptuales en una hegemonía mayormente eurocéntrica en los planes curriculares que, en su gran mayoría, se encuentran descontextualizados de la realidad cultural musical de nuestro territorio.

### **1.3 Configuración musical**

Los matices de la diversa cultura musical en Colombia dentro y fuera de la institución son tomados en cuenta durante este trabajo y compartidos desde el enunciado “Soy Caribe” (pág. 8) en donde se producen y conservan las tradiciones musicales como el principal referente y fuente de conocimiento vivo de mis raíces y que configuran mi persona en un ser social. Con esto, me refiero a un cuerpo que se sigue ubicando en una línea de tiempo y que se entreteje en la memoria histórica de mi sociedad e incluso en mi formación profesional dentro de la institución y con énfasis en la ubicación política en la escala local, nacional e internacional.

Ejercicio que hace memoria y enriquece mi historia para hacer consciencia de cómo a veces sin darnos cuenta, nos transformamos según el entorno social con las particularidades que nos diferencian entre culturas. Una localización de mi persona que empieza a remover recuerdos y



sensaciones que inspiraron mi iniciación musical y que ahora hacen parte de este trabajo de Investigación Artística.

Expondré algunos aspectos de mi formación en las instituciones oficiales de educación musical (José Manuel Rodríguez Torices, INEM de Cartagena y el Conservatorio de Música adjudicado a Universidad Nacional de Colombia) para poner en contexto al lector de cómo durante décadas ha habido algunos avances y retrocesos en las políticas de educación y cultura en Colombia. La cual, en algunos aspectos, da cuenta de mi perfil como profesional e impulsa la iniciativa de hacer posible el actual proyecto.

Por fortuna, mi iniciación musical tuvo como referente las músicas populares y/o tradicionales del Caribe y el modelo de Conservatorio con la tradición europea. Una mezcla que enriqueció mi proceso porque desde temprana edad, tuve la consciencia de que las músicas representativas del Caribe colombiano son parte de mi idiosincrasia. Por otro lado, aprender música en el modelo Conservatorio (notación, armonía, historia, etc.) me brindó disciplina y un acercamiento contundente a una forma de conocimiento muy específica, elaborada y sistematizada de la tradición musical europea como conocimiento musical universal en la escala mundial.

Desde temprana edad, esperancé en la formación musical una herramienta que me permitiría desenvolverme en el dominio instrumental, pedagógico y artístico. Encontré en la formación musical momentos de reflexión con mi instrumento e incorporó poco a poco disciplina en mi actividad diaria. Fue la aspiración de algún día volver a mi primer núcleo cultural e impartir los conocimientos que alguna vez mis profesores de música habían compartido conmigo.

Cada momento trajo su propia reflexión las cuales estuvieron acordes a mis tempranas vivencias. Confiaba entonces en el poder de la música para transformar vidas y contribuir a un ecosistema humano más viable previendo las necesidades que veía como propias en mi entorno cultural. Sobre todo, en poblaciones del Caribe colombiano en riesgo de violencia y pobreza.

Cuando me refiero a la violencia y pobreza, es aquella arraigada en la psiquis colectiva de algunas comunidades por una condición histórica. Colombia se ha caracterizado por vivir la violencia y el conflicto armado en consecuencia a ideologías políticas extremas y al abandono del estado a las zonas rurales quienes recurrieron a prácticas ilícitas como el narcotráfico y algunas otras tantas problemáticas sociales. Además, antecedido por guerras de intereses políticos y económicos entre las clases trabajadoras, los dirigentes políticos y la amenaza capitalista transnacional. Me refiero a que ha habido conflictos y decadencias sociales que han ralentizado el desarrollo educativo y cultural en la sociedad colombiana. Por tanto, intentar entender el presente hace necesario remitirse al pasado para conectar y ver como nuestro propio proceso e intento de reconstruir nuestra propia historia, revive en un pasado atemporal, el presente.

Como lo dice el líder religioso Francisco a los jefes de estado y de gobierno en la unión europea presentes en Italia para la celebración del 60 aniversario del tratado de Roma:

“...la época en que vivimos no se puede entender sin el pasado, el cual no hay que considerarlo como un conjunto de sucesos lejanos, sino como la savia vital que irriga el presente. Sin esa conciencia la realidad pierde su unidad, la historia su hilo lógico y la humanidad pierde el sentido de sus actos y la dirección de su futuro.” (Francisco, 2017)

Mi formación secundaria la tuve en el modelo inemita con un proyecto de educación que mostraba una esperanza al cambio y a la integración de diversas formas de conocimientos incluyendo las locales. El proyecto INEM fue una de las iniciativas en materia de educación más importante del país a mediados del siglo XX entre el Ministerio de Educación de Colombia y el Banco Mundial. Apostaron por la innovación pedagógica y la “educación diversificada” en el cual el centro del proceso no era el plan de estudios, sino el alumno. Lo cual propició una autonomía integradora y permitió la exploración y el aprendizaje diversificado integrando la música, pintura, danza, los deportes, talleres industriales, laboratorios, etc. atendiendo exitosamente a las necesidades diversas de nuestra sociedad colombiana (DECRETO 1962 DE 1969 - noviembre 20). Sin embargo, durante los años 90 empezó un retroceso, ya que se aplicaron algunas reformas educativas que pusieron en decadencia la innovadora perspectiva pedagógica que había nacido con los INEM (Arizmendi, 1969).

Una de las tantas modalidades que en su momento ofreció el colegio INEM de Cartagena, fue el Bachillerato Artístico integrado por dos modalidades: música y pintura. En el quinto año me incliné por el bachillerato musical, la flauta travesa y la Orquesta Sinfónica Juvenil. Opté por la flauta travesa por asesoría de un profesor del departamento de música. Un instrumento que por coincidencia tiene larga y rica tradición en la música popular centroamericana sonada en muchos rincones de la ciudad de Cartagena desde mi niñez; en contraste a la música clásica a la que me fui acercando cada vez más hasta iniciar mis estudios profesionales en música en el modelo de Conservatorio.

La Orquesta Sinfónica Juvenil nacida en el INEM de Cartagena fue un proyecto que buscaba impulsar la música y la cultura en niños y jóvenes del bachillerato musical. Uno de los directores y fundadores de la Orquesta Sinfónica Juvenil, José Gregorio Quintero, se refiere a algunas de las problemáticas que tiene la educación en la juventud cartagenera en una entrevista que le realicé en el marco de esta indagación. Desde que le conocí, noté en él optimismo por mejorar las condiciones de vida de muchos niños por medio de la música y el arte. Para él la música junto con los talentos locales tenían la opción de reconfigurar las conductas sociales refiriéndose de la siguiente manera:

“La escasa formación académica, el altísimo nivel de ignorancia y la quebrantada cultura e idiosincrasia cartagenera en los sectores menos favorecidos, hace

necesario el acercamiento a los niveles más altos de la cultura musical - la música clásica - desde las diversas manifestaciones de la música popular nacional e internacional. La comprensión y disfrute de la música culta sin duda requiere de algunos niveles de preparación, cultura, sensibilidad y formación académica. Casi siempre están ausentes en nuestra población juvenil. Situación que puede ser superada por un proceso amable de formación desde el gusto musical de nuestras comunidades. La educación impartida desde el INEM, sin duda debe dar respuesta a los problemas más sensibles de las comunidades, en este sentido el ofrecimiento de una educación y formación integral de nuestras jóvenes ofrecidas a través del proceso de formación exigido en un programa de música clásica. Ofrece beneficios que sin duda, han sobrepasado las expectativas planteadas en su implementación” (Excerto de la entrevista que hice a José Quintero; entrevista completa para consultar en el Anexo 1)

La Orquesta Sinfónica Juvenil fue un fenómeno desde su nacimiento en Cartagena. Un conjunto musical en el cual la música europea tenía protagonismo directo al igual que las músicas locales. Además, contó con la participación de los niños y jóvenes que vivíamos en los barrios periféricos de la ciudad de Cartagena, que aunque fue denominada como un distrito cultural, turístico y patrimonio de la humanidad, presenta serios problemas de desigualdad social. Por tanto, este proyecto sobrepasó las expectativas en los escenarios y las instancias gubernamentales en donde la orquesta tuvo protagonismo. El bachillerato musical, era de los pocos lugares en Cartagena donde se impartía la enseñanza musical auspiciada por el estado y donde cohabitaron diferentes prácticas artísticas como el conjunto de música vallenata, la tuna, el conjunto de música folclórica, el formato sinfónico y el tropical.

En las intervenciones musicales de la orquesta se lograba una conexión directa en el público con el formato sinfónico tropical el cual incluía tanto las músicas locales como la música clásica de tradición europea. Se trató de la preparación de dos programas de concierto contrastantes en donde se apreciaba la música de baile con los ritmos de la cultura popular teniendo un protagonismo con los ritmos de salsa, cumbia, merengue etc. (Llorarás - Oscar de León, Boquita Salá - Pacho Galán, Morena Ven - Hermanos del Rosario, El Cantante - Héctor Lavoe, Colombia Tierra Querida - Lucho Bermúdez etc.). Y, además contaba con los himnos institucionales y obras como del repertorio musical canónico europeo: Toy Symphony - J. Haydn, Réquiem (fragmentos) - W. A. Mozart, Concierto Para una Voz - Saint-Preux, Water Music - G. F. Handel, etc.

Mi paso por la Orquesta Sinfónica Juvenil de Cartagena fue la primera simbiosis musical y cultural de la que hoy tengo conciencia como proceso de formación musical. Entre la imitación del modelo europeo y la incorporación de las músicas locales, pude experimentar desde el inicio de mi formación estéticas musicales totalmente opuestas, pero que, en el dominio instrumental, tenían casi la misma relevancia. En mis primeros años con la música, encontré inspiración, disciplina, autoconocimiento

y autosuperación por medio de una práctica instrumental que me han traído hasta este proyecto de Investigación Artística.

El desenvolvimiento artístico en respaldado de las instancias gubernamentales podrían ser una herramienta que ayude al desarrollo social para reconocer en su memoria musical, nuevos escenarios dados por las prácticas performativas, la investigación, la creación artística y la exploración de experiencias multisensoriales con un diálogo diverso, participativo y comunitario. Contemplado además en la política de educación anclada a la de cultura, que, en teoría intenta impulsar el desarrollo social y cultural del país. Establecido incluso en la Constitución Política de 1991 como la “igualdad de condiciones” de los derechos sociales, económicos y culturales. Sin embargo, en la realidad colombiana actual dicho texto constitucional parece letra muerta. Dice La Constitución Política de Colombia en el capítulo 2: De los derechos Sociales Económicos y Culturales: Artículo 70:

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. La cultura en sus diversas manifestaciones es fundamento de la nacionalidad. El Estado reconoce la igualdad y dignidad de todas las que conviven en el país. El Estado promoverá la investigación, la ciencia, el desarrollo y la difusión de los valores culturales de la Nación. La política de diversidad cultural encabezada por el Ministerio de Cultura de Colombia, considera dentro de sus acciones promover la información e investigación en las comunidades sobre los contextos, procesos sociales y culturales de los distintos grupos de población con la ilusión de articular desde los derechos culturales la interacción entre cultura y desarrollo. (La Constitución Política de La República De Colombia 1991)

En mi formación musical encontré la herramienta que me permitió conocer mi propio mundo en diálogo y reflexión con el mundo exterior. Además, despertó el espíritu crítico ante mi entorno social y cultural. Pero paradójicamente, los graduados en mi generación, año 2007, pocos pudimos ver la música como una práctica creativa u oficio viable y sustentable en nuestra sociedad. La desarticulación entre las diversas de prácticas culturales que incluyen a la música al interior de las instituciones oficiales de educación, generar un vacío tanto en lo laboral como en la contribución de conocimiento en los estudios musicales, ya que el enfoque está direccionado a la élite orquestal y universitaria y, a la industria entretenimiento y la música de masas.

Años más tarde cuando emprendí la búsqueda profesional, aunque quise mantener mi primer interés por la música, mi reacción ante la formación profesional en Colombia en muchos momentos fue cargada de inconformidad por los esquemas sometidos semestre a semestre en el modelo de

Conservatorio. Lo que va a marcar otro camino acompañado de múltiples experiencias que complementaron mi formación musical como flautista desde perspectivas ajenas a mi primer estímulo musical. Desplazarme a diversos espacios académicos dentro y fuera de Colombia, incrementó las aristas culturales trascendentes en mi proceso. Entre más me alejaba de mis costumbres y de mi cultura, la repercusión involuntaria era regresar cada vez con más fuerza a mi raíz y que se desglosa resumidamente en este proyecto de investigación como herramienta para mi laboratorio performativo.

A continuación, haré una breve contextualización del modelo de Conservatorio en donde la investigación y el abordaje de la intervención artística se resume a la obediencia de la partitura y a la estética musical eurocéntrica como único modelo previsto por el Conservatorio de Música adjudicado a la Universidad Nacional de Colombia. Institución que ha mantenido la brecha desde su nacimiento en la inclusión de los saberes musicales nacionales en el perfil profesional de los músicos en formación. Promoviendo además la colonialidad de poder conceptual que se abstrae del contexto sociocultural y socioemocional de un país naturalmente diversificado y víctima de la racialización y regionalización.

## **1.4 Implementación del modelo musical europeo en**

### **Colombia**

Siguiendo la línea de tiempo que reflexiona y ubica mi experiencia personal en contraste a mi formación musical como flautista dentro y fuera de los espacios oficiales de formación. Surge mi paso por el Conservatorio e inevitablemente inicia la hibridación de conocimientos con nuevas perspectivas que abrían y cerraban ciclos, pero manteniendo la transitoriedad a la hora de adoptar el modelo de Conservatorio en mi proceso.

La educación musical universitaria en Colombia tiene gran influencia de los modelos europeos y sobre todo de Francia con El Conservatorio Superior de París y La Schola Cantorum. Quizás fueron los referentes más importantes al ser en Francia donde se forjó el primer lugar en Europa donde la enseñanza musical se independizó de los orfanatos para ser institucionalizados y públicos. El Conservatorio Superior de París estableció un modelo de enseñanza musical con parámetros muy exigentes y específicos, el cual se reprodujo rápidamente en varios lugares del mundo con resultados favorables e incluyentes a los altos estándares de calidad de la enseñanza de la música.

Gran parte de la música hecha en Europa a partir del año de 1800 fue denominada música clásica, aquella que conserva algunos valores estéticos y conceptos que, aunque se han ido modificando a lo largo de la historia en relación con el gusto, encontraron en el mito de la perfección sinónimo de belleza, solidez y estabilidad impuestas como verdades absolutas inmortalizadas hasta la actualidad en el modelo de Conservatorio. Dicho modelo fue percibido como emanación de la Revolución Francesa y fue establecido oficial y definitivamente en la primera mitad del siglo XVIII en Francia.

Con el fin de formar músicos intérpretes que durante generaciones vienen resaltando el virtuosismo de la música erudita de tradición europea como obra musical (Goehr, 1992, pág. 121)

Hasta el año de 1800, las obras musicales tuvieron una intervención de carácter religioso y político en la cual la obra musical aún no tenía autonomía. Lydia Goehr (1992) en su libro "The Imaginary Museum of Musical Works" muestra el desenvolvimiento histórico con una mirada crítica sobre cómo se van adoptando dichos significados que abordan la obra musical y los contratiempos que pudo tener a causa de la abstracción en la que cada vez se fue sumergiendo. Además, hace una indagación filosófica sobre cómo y con qué efecto la construcción de conceptos como el de la "Obra Musical" da forma a la práctica musical. Conceptos que han tenido relevancia según la época en la que han tenido el debido reconocimiento y a la vez han cambiado otro paradigma asentado. Como si los viejos significados nunca se perdieran, sino que avanzan hacia los nuevos (Cook, Music as Creative Practice, 2018, pág. 2) de la mano de la institucionalidad.

Desde la primera década de 1800 la presentación de las obras en concierto pasó a ser un evento más autónomo ganando independencia y autosuficiencia en donde algunas obras recibieron títulos indicando su estatus de obras terminadas, individualizadas, inextricablemente conectadas con sus compositores y dedicadas a asuntos puramente musicales. La dinámica de trabajo (práctica) alrededor de la obra musical se estableció en la medida en que iban quedando atrás los viejos paradigmas para sincronizar con las nuevas necesidades que iba demandando el entorno y de ahí la creación y configuración de significados: sobre querer establecer el escenario donde se representaría la obra musical (auditorio), como esta se debía conservar (archivos), cada cuanto tiempo se debía presentar al público (programación de conciertos), la participación del músico y su práctica individual (interprete), la labor entre compositores e intérpretes (obra musical), compositor (creación) etc. (Goehr, 1992, pág. 228).

Goehr (1992) sugiere que para entender mejor la relación entre la obra musical, el intérprete y el público, es importante tener en cuenta las actitudes estéticas de la época en la que se dio. Las obras musicales como conductos abstractos representados en una partitura requerían la realización de la interpretación del músico que pudieran demostrar que eran dignas de ser llamadas "obras de arte". La aceptación dependía de la contribución del intérprete a la obra musical en la intervención artística. Pero finalmente fueron construcciones conceptuales que se fueron conformando míticamente en los colectivos de músicos, compositores y académicos para intentar conservar las indicaciones exclusivas del compositor. Conceptos como el de *Werktreue* y *Texttreue*: ser fiel a una obra es ser fiel a su partitura con la intención de hacer una nueva relación entre la obra musical y su performance (Goehr, 1992, pág. 231). Conceptos que marcaron una corriente estética de la música que hasta la actualidad no solo tienen relevancia, sino supremacía.

No deja de ser un mito pensar que las obras tienen un significado único - la intención del compositor - y que los intérpretes solo tienen que aproximarse a ese ideal, siempre con la humildad de quien está condenado a una eterna imperfección. Son muchas las voces que han denunciado este mito

incluso desde la musicología (destaco Goehr 1992, Cook 2018, Tolbert 2001 de una larga lista) pero también de la etnomusicología y de los estudios culturales y sociales llamando la atención para la importancia del contexto sociocultural y de la corporalidad para la determinación del sentido musical.

La conexión que se establece entre el intérprete y el público se da a través de la empatía y, del significado que se le ha dado a la intervención musical. Sea para entretener, sea para contribuir a la conservación de una tradición o sea cualquier otra de sus múltiples funciones (musicoterapia, música militar, himnos, música meditativa, etc.). Cook (2018) expone en su texto "Music as Creative Practice" sobre los mitos generales que ha tenido la música clásica y lo que ha tardado en incorporar nuevas herramientas como la creación en el desempeño de la enseñanza y de la música. Ya que el foco anteriormente estaba en el individuo más que en el grupo, en el productor más que en el receptor, en la composición más que en la interpretación, el texto en lugar del contexto, en la mente en lugar del cuerpo, en los hombres más que en las mujeres y en lo excepcional más que en lo cotidiano (Cook, 2018, pág. 6)

La construcción, interpretación y enseñanza de los significados musicales han transcurrido en lo que Cook (1992, 1999, 2012) denominó como la jerarquización del contenido, en donde los participantes están condicionados y limitados a la autoridad del análisis, la partitura, el discurso, la composición, etc. que en la intención de informar mayormente al performer desde los registros textuales, lo abstrae del entorno en donde la música tiene un sentido específico y descontextualiza tanto al performer como a la audiencia en la imposición estética de los gustos sistemáticamente cargados de significados unidireccionales.

La exagerada carga de significados que ha tenido la música académica desde su nacimiento, institucionalización e intento de conservación, ha traído consigo devotos participantes que labraron algunos mitos conceptualizados como verdades absolutas. Son indiscutibles las ventajas que tiene la música clásica de tradición europea y el alto grado de compromiso, disciplina y depuramiento que se requiere para la realización de la intervención musical. Pero en el intento de conservación y el auditorio como una especie de museo de las obras musicales, podría limitar a los performers y encontrarnos atrapados en la cíclica tradición eurocéntrica. Un excelente modelo que nos muestra un camino y estructura conceptual, pero no deja de ser una herramienta para nuestro desarrollo performativo conectado al contexto en el que vivimos.

El Iluminismo fue un periodo determinante tanto para Europa como para la constitución de Latinoamérica. En paralelo al mismo movimiento histórico inició el capitalismo, la colonialidad y la modernidad en donde los sociólogos y antropólogos (Hernández, 2007; Quijano 1989, 2014, 2020 etc.) han centrado extensos y complejos estudios sobre la expansión colonizadora eurocéntrica como el eje constitutivo del poder globalizador. (Quijano, 2014, pág. 287) Algunos de los efectos de la colonialidad fue la racialización de las relaciones de poder entre las nuevas identidades sociales y geo-culturales repartidas en una escala internacional la cual legitimó el carácter eurocéntrico del poder material e intersubjetivo (Quijano, 2014, pág. 318)

La colonización de las Américas implicó inevitablemente la pérdida de patrimonios culturales, lenguas, músicas y cualquier tipo de manifestación aborígen cuyo desarrollo sufrió un punto de ruptura o transformación a partir del proceso de aculturación (Mesa, 2013, pág. 69) En el caso de Colombia, el mestizaje en las diferentes regiones fue desequilibrado. Diferentes factores económicos, políticos y demográficos han provocado una serie de patrones regionales que corresponden en el sentido más amplio, a las principales diferencias topográficas del país (Wade, 2020, pág. 34), en la cual predomina el adoctrinamiento intelectual europeo sobre las culturas minoritarias (indígenas, afrocolombianas, etc) que tienen otros mecanismos de socialización con lenguajes simbólicos y conocimientos que se producen en la cotidianidad y en la acción misma (Moncayo V. M., 2009, pág. 317).

La regionalización y la racialización en Colombia se establece en la multiculturalidad, pluriculturalidad, multietnicidad etc. Sin embargo, no ha sido suficiente para tener la conciencia y lucidez política para organizar dicha complejidad social. Las imposiciones políticas siguen manteniendo la brecha social en donde muchos investigadores de diferentes áreas (Meisel, 2016), (Prado Arellano, 2006), (Villamil Pérez, 2010) etc. han hecho énfasis para denunciar el fenómeno inmortalizado de la desigualdad. Hasta tal punto que se ha naturalizado una meritocracia injusta dejando en una misma balanza las formas de hacer y construir cultura, educación, etc. (Rodríguez, 2019).

La meritocracia es de por sí una paradoja si se parte del hecho de que en Colombia es casi un privilegio la educación superior. Un modelo occidental que ha pregonado y mantenido una forma de ver el mundo material, pero que actualmente se ha quedado corto en la forma en la que algunas comunidades locales han nacido y ven su propia historia a partir las mismas transgresiones sociales. Quijano (2014) lo dice así:

El eurocentrismo, por lo tanto, no es la perspectiva cognitiva de los europeos exclusivamente, o sólo de los dominantes del capitalismo mundial, sino del conjunto de los educados bajo su hegemonía. Y aunque implica un componente etnocéntrico, éste no lo explica, ni es su fuente principal de sentido. Se trata de la perspectiva cognitiva producida en el largo tiempo del conjunto del mundo eurocentrado del capitalismo colonial / moderno, y que naturaliza la experiencia de las gentes en este patrón de poder. Esto es, la hace percibir como natural, en consecuencia, como dada, no susceptible de ser cuestionada. (Quijano, 2014, pág. 287)

Las universidades en Colombia también nacieron bajo la hegemonía colonial y en los primeros intentos de secularización en Colombia durante los siglos XVI y XVII, fueron espacios académicos administrados en su totalidad por organismos religiosos donde la música tenía un espacio de



formación en función a los servicios canónicos en donde la educación solo privilegiaba algunos ciudadanos creando la brecha social.

Debido al mismo desarrollo que tuvo la música en los focos de producción musical en Europa, como pioneras en una muestra de avance y civilización de su sociedad, se expandió el modelo de Conservatorio junto con el fenómeno colonizador de la época. El asumir el modelo europeo como único punto de partida a la evolución socio musical, descartó otras manifestaciones culturales que se mantuvieron divididas y rezagadas a lo largo de la historia de Colombia.

Solo hasta finales del siglo XIX, algunos músicos colombianos y la llegada de algunos extranjeros formados en instituciones europeas, se instalaron en Colombia con nuevos aires que procuraban sincronizar la enseñanza musical con la tendencia europea (Mesa, 2013, pág. 86) Hacia mediados del siglo XIX ya existía la iniciativa de promover la enseñanza musical con la creación de la Sociedad Filarmónica (1846 -1857) (Cortés, 2004) y en un segundo intento con la Academia Nacional de Música (1882 -1898). Quienes estuvieron perturbados por la desavenencia política que conllevó al cierre total o temporal como aconteció con la Escuela Nacional de Música quienes estuvieron obligados a cerrar sus puertas durante la Guerra de los Mil Días (1899 - 1902). Empero, a principios del siglo XX regresa la reapertura con la insistente lucha de algunos músicos (Honorio Alarcón, Andrés Martínez, Jorge Price, Guillermo Uribe Holguín etc.) que después de pasar por la formación europea, insistieron en mantener un espacio de formación musical tanto en Bogotá como en otros lugares del país

Alrededor de la creación del Conservatorio Nacional de Música en Colombia como el principal centro de enseñanza musical del país, hubo fuertes discusiones que buscaban legitimar el modelo idóneo de la enseñanza musical en el territorio nacional. La educación en términos generales estuvo centralizada en las ciudades principales y la discusión tuvo el foco hacia la región andina y sobre todo en la entonces Santafé de Bogotá. En la primera mitad del siglo XX fue asumido el modelo europeo como el único modo de reproducción musical válido dentro de la academia y espacios de formación musical oficiales. Además, estaban los críticos musicales y músicos tanto profesionales como populares con la participación y publicación de músicas locales en los periódicos y emisoras radiales que buscaban argumentar y así dar un estatus y categoría a lo que sería la música nacional. Lo cual incentivó a la publicación de partituras como las del periódico Mundo al Día y las intervenciones musicales radiales que interpretaban las músicas de la región andina como los bambucos y pasillos (Bermúdez & Duque, 2000; Cortés, 2004).

Fueron los géneros del bambuco y pasillo los que encabezaron la primera discusión que legitimaba la posible música nacional con opiniones, acuerdos y desacuerdos. Géneros que comenzaron a hacer uso de la notación musical convencional con la pretensión de acceder a la historia escrita promovida por de las élites letradas de la entonces Santafé de Bogotá. Transfiguración anclada a la colonialidad de poder musical, refinamiento estético y al “emblanquecimiento” de las músicas más populares tangentes a la cultura occidental. (Hernández Salgar, 2007, pág. 225)

La preocupación radicó desde finales del siglo XIX en que la música popular era sinónimo de baja cultura y hasta se llegó a opiniones de que la música colombiana solo podría salir del detrimento en la que estaba, si había un Chopin que depurara la música colombiana como el gran pianista lo había hecho con la música polaca (Garay, 1894, págs. 242-243).

Guillermo Uribe Holguín (1880 - 1971) fue uno de los músicos colombianos formados en la Escuela Cantorum de París y en su regreso a Colombia fue nombrado por el entonces ministro de instrucción pública como director de la Academia Nacional de Música. A principios del siglo XX, hizo las reformas estructurales contundentes para la creación del Conservatorio Nacional y que años más tarde, se adjudicó a la Universidad Nacional de Colombia. La intervención del maestro Uribe Holguín fue crucial para que la enseñanza de la música estuviera en los más altos estándares de un Conservatorio. Desde los exámenes de admisión hasta el tiempo de estudio que debían tener los aspirantes (Duque, 1986).

El pronunciamiento de Uribe Holguín sobre la creación del Conservatorio hizo definitivo el distanciamiento entre la institucionalización de la educación musical con perfil eurocéntrico y los movimientos musicales autóctonos de cada región en Colombia. En la formación profesional, se encontraban las producciones musicales de carácter académico con tradición eurocéntrico (música clásica) y con el tiempo, empezaron propuestas compositivas en donde los compositores colombianos ejercían dentro del ejercicio académico una extensión del modelo europeo. Algunos compositores comenzaron a utilizar motivos de la música tradicional y/o popular colombiana como depuración y emblanquecimiento estético. Se podría decir que fueron composiciones mayormente informadas por parte de los compositores dentro del contexto colombiano.

Uribe Holguín se oponía en parte, a que las formas populares de la música colombiana tuvieran un espacio dentro de la enseñanza musical en el Conservatorio. Incluso, en los primeros años como compositor, se negó a utilizar material de la música colombiana en sus composiciones sobreponiendo su opinión en que la música colombiana era pobre y carecía de interés armónico y melódico. Aunque años más tarde, desistió de la idea y terminó haciendo uso de los motivos rítmicos y melódicos del bambuco y el pasillo para algunas de sus composiciones (Duque, 1986, pág. 4).

El rumbo metodológico implementado en la enseñanza musical en el conservatorio de música en Colombia fue muy criticado por músicos contemporáneos como Pardo Tovar (1959) diciendo: “...la cultura universitaria en Colombia se redujo durante muchos lustros a la filosofía y a la jurisprudencia lo cual conservó infortunadamente su carácter arcaico, casi colonial.” sigue diciendo “... años más tarde, y antes de que el Conservatorio Nacional se hubiera convertido en una institución estática, que a través de un cuarto de siglo (1911 a 1936) sofocó todas las aspiraciones de sus alumnos y no produjo ni un solo músico creador (Pardo A. , 1959, págs. 62-68).

Aunque ha ido cambiando muy lentamente en algunos planes de estudios preexistentes como en el Conservatorio de Música de la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá, que desde hace algunas décadas, integró el conjunto de Música Colombiana como asignatura de libre elección.

También está como referente al norte del país la licenciatura en música con la línea de profundización en Vallenatología en la Universidad de la Guajira. Y por último, están los estudios de posgrado con la maestría en Músicas Colombianas de la Universidad del Bosque en la ciudad de Bogotá. Los programas mencionados son algunas de las carreras que han incluido de manera profesional el conocimiento detallado de algunas prácticas musicales locales y en la página web de cada institución se encuentran en detalle los recursos de cada programa. Sin embargo, en materia de investigación, integración y compartir de tales conocimientos, aún se encuentran desmembrados y en su mayoría, aislados del plan de estudios en el panorama educativo nacional.

Mi inconformidad con el perfil profesional de un músico formado en el modelo de Conservatorio ha ido incrementando a lo largo de mi recorrido en las instituciones universitarias dentro y fuera de Colombia. Me refiero al patrón que se reproduce en la práctica artística y la abstracción del performer en donde difícilmente se ve un rumbo ético profesional que nos conecte con la realidad en la que vivimos actualmente. Y los fenómenos que no están bajo la hegemonía eurocéntrica, caen en la repetición conceptual, observación y descripción para ser denunciados como fenómenos en textos que suprimen la experiencia viva ignorando incluso nuestra esencia en la experiencia artística y del contexto.

En el caso de la educación musical en Colombia, en algunas instituciones se sigue reproduciendo la perspectiva eurocéntrica en las intervenciones artísticas sin tener en cuenta los fenómenos y las manifestaciones culturales que se viven actualmente en el país. Arenas (2011) habla sobre las utopías de la educación musical en Colombia en donde se refiere a la tradición europea como el máximo referente que polariza y problematiza aún más la realidad de la educación en la construcción social y cultural del país:

“El problema es que uno de esos legados, el europeo, al ser primordialmente el centro de la referencia educativa nos ha sido inoculado desde ayer hasta hoy con una actitud admirativa, llena de respeto, veneración y reconocimiento de la superioridad intrínseca de sus valores, ideas e historia. Una historia sacralizada, que estudiamos sobre la base de un supuesto muy problemático que ha cautivado a mentes tan lúcidas como el propio Domingo Faustino Sarmiento: aceptemos que no somos como Europa, pero podemos llegar a serlo... si nos esforzamos lo suficiente. El mensaje implícito en tal formulación queda muy claro: nuestra tarea se reduce a asimilar ese tesoro cultural magnífico e insuperable. La pedagogía instituida dominante se ha propuesto sembrar la semilla del gran arte europeo sobre la idea, nunca dicha explícitamente, pero evidente en cualquier revisión de las formas de enseñanza implementadas mayoritariamente en nuestro continente, que básicamente ya todo está hecho, que se trata de estar “actualizado”, enterado suficientemente de aquello que pase en la metrópoli europea o norteamericana. La idea es hacernos doctos en esos saberes aunque cada vez seamos más analfabetas de nuestro propio entorno cultural. (Arenas, 2011)

En Colombia y muchos otros lugares de Latinoamérica han recibido un bombardeo de términos y significados referentes a la apropiación cultural que incluye la diversidad (megadiversidad, multiculturalidad, pluriculturalidad, multiétnicidad, etc.) pero manteniéndose en el mismo eje la colonialidad de poder (Quijano, 2000, pág. 204) que obstruye sistemáticamente la inclusión subjetiva e intersubjetiva de los saberes culturales y musicales de cada colectivo o comunidad dentro de las instituciones académicas.

La propagación del modelo de Conservatorio fue uno de los tantos impactos institucionales que prometían el desarrollo musical y el de la conservación de los conocimientos musicales europeos. Sin embargo, poco a poco fue reduciendo la experiencia y la inclusión del cuerpo en su contexto naturalmente social y cultural abriendo y manteniendo una brecha cultural entre los músicos, performers, compositores y audiencia.

Encrucijada que han hecho ver algunos exponentes de la musicología crítica (Goehr, 1992; Cook, 2018) resaltando las limitaciones de los estudios tradicionales demasiado centrados en el pensamiento paradigmático el cual dejan de lado la importancia de entender la música como un fenómeno socioemocional. Teniendo en cuenta que la subordinación reitera los vetustos paradigmas alrededor de la música y la reproducción conceptual en torno a la práctica musical la cual desconecta al performer de su ser esencial con la descontextualización el sentido musical de la realidad sociocultural colombiana la cual está enmarcada en gran parte por el discurso narrativo de la tradición oral como forma de mantener la cultura viva.

Abordar un estilo interpretativo podría estar inevitablemente sujeto a la tradición que lo delimita como en el caso de la música denominada académica para flauta de compositores colombianos la cual está influenciada fuertemente por la tradición europea. La primera referencia que encontré fue la de Londoño (2013) con una investigación detallada sobre el estado de la música académica para flauta en Colombia con la intervención interpretativa de algunas obras representativas de la diversidad compositiva en un determinado periodo de tiempo en Colombia. Se trata de un minucioso trabajo que tuvo tres componentes: la primera, fue el texto “la música académica para flauta travesa en la segunda mitad del siglo XX en Colombia: su diversidad estética en siete obras representativas” en cual describe y hace análisis musicológico del programa de concierto dentro de la “Tesis de maestría en interpretación de la música latinoamericana del siglo XX” en la Universidad de Cuyo - Argentina. El segundo aspecto, fue la intervención artística y, por último, la consolidación del “catálogo general del repertorio para flauta travesa de compositores colombianos” (Londoño, 2013)

La investigación de Londoño (2013) es un referente para quienes tenemos interés en la música académica para flauta travesa en Colombia. Además del sustancioso catálogo que consulté en detalle para el desarrollo de mi investigación, aporta desde un enfoque musicológico el análisis interpretativo y estético de algunas obras musicales para explicar a profundidad una corriente compositiva y estética en la música académica colombiana para flauta travesa. Sin embargo, sobre

la intervención artística no se dice mucho y el texto se reduce a la descripción conceptual y analítica de las obras como la referencia a la intervención artística como el principal aporte de conocimientos a la academia.

## 1.5 Huellas y resiliencias de la colonización musical

La construcción, emisión y recepción de la música en la intervención artística es el diálogo donde los performers tenemos la posibilidad de transmitir nuestros imaginarios y en donde podemos reflexionar respecto a las libertades que nos tomamos en la performance musical. Podemos incluso redireccionar nuestro discurso interpretativo con la recreación de narrativas a partir de los paradigmas establecidos en los espacios académicos que conservan la tradición musical europea y, sobre todo, en el modelo de Conservatorio. En mi caso, la reflexión se remite a mi formación profesional y al condicionamiento social del contexto colombiano el cual dividí en tres partes:

- a) La repercusión política la cual estableció y mantuvo una brecha de clases entre los letrados bajo la hegemonía europea en la cultura musical colombiana
- b) El sincretismo de los letrados que pretendían emblanquecer la música tradicional colombiana al intentar reproducir el modelo europeo en la cultura musical local como muestra de avance al discurso nacionalista
- c) La resistencia de la tradición popular musical de los raizales afrocolombianos e indígenas quienes aún mantienen en vigencia las prácticas musicales y culturales, pero en su mayoría, fuera del modelo eurocéntrico

Colombia aún atraviesa los rezagos coloniales en donde la concepción estética musical se institucionalizó en la colonialidad de poder reproducida por los músicos formados bajo el modelo eurocéntrico. Dictaminado por el malinchismo<sup>19</sup> de los dirigentes políticos de turno y la reproducción hegemónica de músicos formados en el modelo de Conservatorio entre los siglos XIX y XX en Europa y que se instalaron posteriormente en Colombia

Aquí haré referencia a lo que denominé mi ser caribe sentipensante (indígena, afrocolombiana europeizada) al intentar combinar la razón y el amor, el cuerpo y el corazón para este proyecto de Investigación Artística. Hago un razonamiento lógico para entender mejor mi memoria social y política que hace dos distinciones que problematizan ontológicamente la esencia de mi ser caribe en una intervención artística dentro de la institución académica universitaria.

La primera se enmarca en la codificación abstracta a la que estamos sometidos en la institucionalidad y la relación de poder que enfrentamos los músicos en la formación musical universitaria. Hegemonía eurocéntrica que conserva la tradición musical de una cultura distante de mi realidad sociocultural y que sin pretender, abona a la distorsión del sentido musical en su

---

<sup>19</sup> Malinchismo: adj. Méx. Que muestra apego a lo extranjero con menosprecio de lo propio (RAE, 2020)

contexto. La universalización sacramentada del modelo de Conservatorio ha quedado abstraída y atrapada en el tiempo manteniendo la relación unilateral entre performers, compositores y la delimitación de nuestra intervención social, política y cultural a través de la música.

La música que hoy escuchamos de compositores como J. S. Bach (1685 - 1750), W. A. Mozart (1756 - 1791), L. Beethoven (1770 - 1827), J. Haydn (1782 - 1809) etc. poco a poco encaminaron la autonomía y la libertad compositiva reduciéndose a la interpretación que tenemos de la época, el contexto histórico, político, religioso etc. sin tener la certeza de lo ocurrido. Es también una construcción intersubjetiva que parte de los imaginarios y la conceptualización de la sociedad europea y no europea para interpretar su historia musical. Lo cual puede ser tendencioso a la unilateralidad estética y confundir el perfeccionamiento técnico de la performance para la realización de las intervenciones artísticas en función de la conservación de dicha tradición. Pero no debería apagar otras estéticas musicales que también tienen un valor dentro de un contexto social específico. Es decir, la experiencia artística y performativa podría estar condicionada por un paradigma asentado y limitar creativamente a los performers para explorar desde otras perspectivas estéticas existentes y no en la notación musical.

La segunda distinción se centra en la transculturación de la música académica para flauta travesera de compositores colombianos de los siglos XX y XXI. Al consultar varios catálogos encontré en común que las composiciones eran una extensión de la corriente compositiva europea. De hecho, algunos compositores como F. Zumaqué lo denominaron la evolución sobre la tradición en donde algunos compositores han usado material de la música tradicional colombiana para nutrir sus discursos compositivos. Uno mayormente informado en el lenguaje musical pero que siguen quedando en abstracción sistemática, incluso dentro de nuestro propio contexto. Sin embargo, en otros lugares de Latinoamérica se evidencia el sincretismo cultural en el cual la tradición musical europea llegó, pero se transformó en una estética musical local; mezclaron otras memorias musicales como las africanas en agrupaciones como: Irakere, Fania all Start, Sonora Matancera etc.

Para mí fue coyuntural el hecho de encontrar la inconformidad para abordar mi performance convencionalmente y hacer presente una decisión estética más integrada. Me refiero a la inclusión de narrativas de mi ser caribe sentipensante para la transfiguración de mi performance. Naturaleza aparentemente opuesta a los vetustos paradigmas que condicionaron mi intervención artística durante algunos años en mi formación dentro del modelo de Conservatorio. Imposibilitando integrar al abordaje de mi performance el sentido musical propio y corporeizado dentro del contexto académico, artístico y social; como una unidad.

Teniendo en cuenta que todas las intervenciones artísticas son étnicas (Correia & Dalagna, 2020), pretendí incluir mi experiencia de vida inmersa en la cultura caribe colombiana en mi proyecto de investigación. El cual estaría intervenido por este texto y la intervención artística. En cuanto al ejercicio de escrita, fue un camino poco transitado como música performer, ya que al estar centrada en la práctica instrumental, no estuvo presente la contextualización o escrita sobre mi práctica

performativa como un aporte de conocimiento a la academia. Por el contrario, cuando se intenta incluir un fenómeno social o cultural dentro de la práctica artística, existe la tendencia de caer en la abstracción metodológica de la musicología, etnomusicología, psicología, etc.

La validación del conocimiento en términos generales suele respaldarse en los razonamientos, procedimientos analíticos y en lo mensurable (Dogantan-Dack 2014; Cook 2018). Como la tesis doctoral de Ivan Vilela (2011) titulada “Cantando a Própria História” en donde él realizó una indagación de la música caipira en sus componentes y principal portavoz: la viola caipira abordada desde un punto de vista social y musical. Tema de estudio de mi interés, ya que se centró en la función de la música caipira como fenómeno migratorio asentado en el trabajo de campo como resistencia social y muy similar a las músicas representativas del Caribe colombiano en su función social. Sin embargo, la experiencia de los hacedores de esta música se reduce al registro, la observación y recopilación salvaguardada en un discurso textual paradigmático a través de las entrevistas realizadas a la comunidad hacedora de la música caipira (Vilela, 2011).

Por el contrario, el reto de este proyecto de Investigación Artística está en la exploración performativa para hacer una nueva experiencia de palco como performer. Barbara Lüneburg (2013) se refirió al término “concert aura” para enfatizar sobre los temas de demografía, carisma y liderazgo de la audiencia en donde reflexiona sobre el liderazgo carismático del intérprete en relación con los conciertos: las cualidades y formas especiales de comunicación, ciertos procesos sociales desencadenados por el intérprete, los rasgos personales del artista que pueden llevar al público a sentirse inspirado o seguir la visión del intérprete y percibirlo como carismático (Lüneburg, 2013, pág. 45). Me llamó la atención el uso del término “concert aura” para establecer dentro de mi laboratorio performativo la unidad del cuerpo, música y escrita para la recreación de mi experiencia de palco.

Teniendo en cuenta el liderazgo de los instrumentistas para performar la música, este trabajo aborda la Investigación Artística con la intención de mostrar a los lectores y oyentes la emancipación y descolonización del abordaje performativo para visibilizar un sentido musical más integrado al performer e integral a la audiencia. E intentar producir conocimientos entre el sujeto y el objeto, la teoría y la práctica, la acción y la reflexión del oficio en pro de la resignificación de la performance musical.

Zaira Espíritu (2018) define la Investigación Artística de la siguiente manera:

La investigación artística hoy, a mi parecer, se expresa en prácticas que piensan y llevan a cabo procesos de creación como formas de diálogo, encuentro, desencuentro, inserción e intercambio con actores, disciplinas y contextos múltiples. Estos procesos llegan a abrir espacios para pensar cómo y desde dónde creamos/produimos conocimiento, cómo nos posicionamos crítica y creativamente con respecto a las situaciones, información, saberes e ideas que se

difunden, circulan y legitiman en nuestra sociedad. Así, la investigación comprende actos artísticos que exploran cómo aproximarse y aproximarnos a la realidad desde un pensar-sentir-hacer menos disciplinario-fragmentado y mucho más transversal, que nos permite cruzar límites para articular, integrar y detonar diversas maneras de dar sentido a este mundo y reconocernos en él. (Espíritu, 2018)

La propuesta teórica de Correia y Dalagna (2020) sobre Investigación Artística serán tomadas en cuenta para este proyecto, ya que intenta ir más allá de las limitaciones del discurso paradigmático, o sea, de sus operaciones reductoras para promover un discurso que mantenga la intervención artística en el centro de la investigación aclarando la pertinencia de su aportación para el conocimiento. Proponiendo tres esferas que guían al performer a consolidar una forma de contribuir conocimientos por medio de la Esfera Ética, Esfera Remix y Esfera Estética (Correia & Dalagna, 2020, pág. 87)

En la tercera parte de este texto, estará enfocada en el abordaje y construcción de la performance en donde se intenta articular los componentes que contornan y estructuran este proyecto de Investigación Artística.



# **PARTE 2**

LABORATORIO PERFORMATIVO:  
CONSTRUCCIÓN DE LA PERFORMANCE



## **PARTE 2. LABORATORIO PERFORMATIVO**

### **EMANCIPACIÓN DEL PERFORMER**

*“Las prácticas artísticas son prácticas reflexivas, y eso es lo que motiva la investigación artística en primer lugar”*

(Borgdorff, 2012)

A continuación, se describe el proceso de creación de la performance a través de la emancipación del performer: motivaciones y objetivos, el abordaje de las obras musicales, la propuesta interpretativa, el uso del cuerpo como matriz simbólica, intervención textual y artística.

#### **2.1. Motivación y objetivos**

La iniciativa de este proyecto de investigación nace de la necesidad de reconfigurar el abordaje de mi intervención artística e incluir herramientas multidisciplinares para hacer de la experiencia de palco una más clarificada, corporeizada y contextualizada socioemocionalmente.

En la indagación emocional de mi laboratorio performativo recurrí a mi relación con la música desde el inicio de mi estimulación musical. Primero, se encuentra mi experiencia temprana con la música popular y/o tradicional en su función social; fuera de los modelos formales de educación musical. Por otro lado, se encuentran los espacios oficiales de formación académica y musical como el modelo de Conservatorio, que, de alguna manera, difieren de la diversidad musical colombiana.

Más que una imposición política europea al modelo de educación musical en países como Colombia, en Europa se institucionalizó el centro de entrenamiento de músicos que conservan la tradición musical europea la cual tiene su propia connotación étnica. En Colombia se replica el modelo desconectado de la realidad étnica del país y genera un desbalance en la construcción cultural musical local, ya que marca la brecha dentro de la institucionalidad para excluir directamente las prácticas musicales tradicionales de los raizales en los centros de investigación y de enseñanza musical.

La música popular y/o tradicional vive en su contexto, pero más allá de la tradición oral en la que se mantienen, es una postura política la que excluye estas prácticas performativas tradicionales dentro de las instituciones de educación musical. Es decir, ¿los músicos que dedican más de dos horas diarias para estudiar su instrumento en la música tradicional y/o popular, no tienen la opción de institucionalizar su saber en altos estándares de calidad educativa? Las minorías culturales en Colombia se encuentran al extremo del conocimiento empírico y no debería existir la falsa preocupación que, al ser permeado por el modelo occidental, entonces esta perderá su esencia. El

modelo occidental no deja de ser un modelo y no debería ser el único en nuestro sistema de educación. Acercarnos a la estética musical de una cultura, por muy desarrollada o avanzada que esté, no debería condicionar el desarrollo del performer con una concepción musical propia dentro de su cultura.

Reducir la formación musical al modelo de Conservatorio es cerrar la puerta a otras experiencias creativas, sobre todo, reduce la posibilidad de conectar con la matriz cultural para incluir nuestras posturas creativas y nuestra propia historia desde la práctica musical y performativa. El conocimiento es para compartir y cada cultura tiene su propia historia para contar desde los lugares más inhóspitos, los cuales se pueden conocer con respeto, equilibrio social y político. En el caso de los compositores que usan material compositivo de las músicas tradicionales colombianas mitifican el discurso y la transculturación sobre la tradición musical y cultural del país en un lenguaje musical más universalizado y donde el performer, depende de su relación con la música, puede estar mayormente informado para su intervención.

Para esta propuesta de concierto, pretendo emancipar el abordaje de la performance con el cambio de algunos paradigmas el cual pueden consultar en el siguiente vídeo<sup>20</sup>. Un recital convencional para la obtención del título de flautista en el Conservatorio de Música de la Universidad Nacional de Colombia.

A continuación, compartiré los diferentes momentos de mi laboratorio performativo que construyen gradualmente mi intervención artística y clarifica al lector del proceso de transformación.

## **2.2.Construcción de la performance**

Mi intervención artística pasa por un proceso de emancipación que empieza por centrarse en la investigación dentro del espacio universitario. En donde nacen algunos cuestionamientos sobre mi práctica instrumental e intento ir más allá de la reproducción conceptual, logística y práctica del dominio instrumental para incluir mis convicciones y valores estéticos por primera vez a mi práctica artística.

En el proceso de reevaluación y reinención de mi práctica performativa, dividí mi laboratorio performativo en tres aspectos:

- a. intervención textual (elaboración del presente texto - aclaración de los procesos de mi transformación y de la intervención artística)
- b. reconfiguración de mi práctica musical (emancipación del performer y la práctica musical)
- c. Intervención artística (concierto de palco - público)

---

<sup>20</sup> Flautista: Maira Gómez, obra: I mov. Partita en A menor para flauta sola de J. S. Bach (1685 – 1750) Auditorio Teresa Cuervo, Museo Nacional, Bogotá Colombia. (<https://youtu.be/Q7Zb10GYyW4>)

### **2.2.1 Intervención textual**

El proceso de escrita en este proyecto de investigación estuvo más allá de cumplir con los requisitos académico-institucionales. Utilicé el ejercicio de escrita para indagar en mis vivencias más personales respecto a lo sentido y vivido desde temprana edad con la música dentro y fuera de las instituciones oficiales. Sobre todo, para contextualizar a los lectores sobre mi inconformidad institucional y política respecto a mi proceso musical, socioemocional y cultural.

También resalto en la importancia que tuvo la verbalización textual de los aspectos que le fueron dando forma a mi proyecto de Investigación Artística y que fue un recuento propio de lo inefable en la experiencia artística. Por un lado, este texto hace la indagación política y cultural en la cual justifica la intención de descolonizar y deconstruir los conceptos y paradigmas a la hora de hacer mi abordaje performativo. Y, por otro lado, el de dejar en manifiesto la importancia de hacer un autorreconocimiento y ubicarme en una línea de tiempo que enmarca y describe sistémicamente mi persona junto a la inquietud de querer transformar mi oficio como flautista.

La investigación y el ejercicio de escrita en este caso son la valiosa oportunidad para apoyar esta producción artística. Abrió otra frontera de conocimiento que complementó mi práctica flautista para hacer una memoria de mi proceso artístico. Y en donde otros performers también pueden encontrar una forma de manifestar sus experiencias a través de la investigación artística con propuestas más integrales a la diversidad de nuestra humanidad.

### **2.2.2 Reconfiguración de mi práctica musical**

Mientras buscaba, en mi laboratorio performativo, formas de conectar más con mi performance - *con mi cuerpo en la performance* -, llegó el momento de articular este mismo tema con la intervención artística que también formaba parte del proyecto. Por un lado, me enfrentaba por primera vez a la escritura académica, ya que mi formación anterior en el conservatorio se centró casi exclusivamente en la práctica musical. Y, por otro lado, estaba el laboratorio de creación en donde se iba construyendo mi propuesta artística sobre todo en el abordaje de las obras musicales que harían parte de mi práctica de concierto.

Al transcurrir algunos años dentro de las instituciones académicas, empezó mi cuestionamiento acerca de la tendencia de los músicos intérpretes para repetir las mismas obras musicales con los mismos modelos y referencias. Como si estuviéramos congelados en el tiempo o aislados de la realidad actual en la que vivimos. Así me parecía. Me refiero al hecho de encerrarnos en un salón de cuatro paredes blancas, un metrónomo y un espejo hicieron la experiencia cada vez más reductora a las sensaciones naturales y al desarrollo cognitivo musical dentro de mi entorno social.

La unilateralidad para abordar el entrenamiento del intérprete para única y exclusivamente obedecer a prescripciones sobre como tocar las obras musicales, se encierra en un discurso paradigmático lo cual incluye una postura política implícita sobre la colonialidad de poder (ibidem, pág. 10). Sin embargo, la propuesta hecha por Correia y Dalaga (2020) en el 3er Cahier de Investigación Artística acerca de que los músicos también intervenimos en la esfera ética en la que podemos tomar decisiones concretas en cuanto a nuestro oficio de artistas investigadores que recreen nuestro imaginario subjetivo y abordar más creativamente nuestra performance.

Esta propuesta artística comienza a delimitar su rumbo en cuanto seleccioné las obras musicales que harían parte de mi propuesta de concierto. Se trata de músicas académicas escritas para flauta travesa a solo de compositores colombianos de los siglos XX y XXI en donde tuve que delimitar el punto de partida con el cual abordaría la propuesta performativa. Ya que, al intentar incluir mi cuerpo en el palco, transformaría la práctica respecto a la inclusión y exploración emocional dentro de la performance.

La reconfiguración más evidente sobre mi práctica musical concierne a la inclusión de mi ser Caribe *sentipensante* ibidem pág. 11, en la práctica de concierto. Lo que identifiqué como un proceso gradualmente holístico en el que poco a poco se va construyendo una narrativa performativa tanto en la intervención textual como en la propuesta de concierto. Como si fuera una especie de analogía que se establece en el proceso de creación de la performance transformando el abordaje de mi práctica musical en una más corporeizada.

Mi motivación para el abordaje de esta propuesta performativa se fue transformando a medida que me fui involucrando en el proceso creativo. El hecho de incluir elementos que hacían parte de mi cultura y que sería representado en el palco, potencializó mi inspiración, mi estudio diario, junto con la investigación y la música para encontrar una opción de transformación y recreación de mi práctica artística, sobre todo, en hacer conciencia sobre algunas inconformidades que fui naturalizando y no había tenido oportunidad de confrontar críticamente.

A continuación, encontraremos el tercer capítulo el cual muestra con una breve descripción los elementos que ayudan a materializar la propuesta performativa.



# **PARTE 3**

## **PROPUESTA PERFORMATIVA: EMANCIPACIÓN Y ECONFIGURACIÓN**





### **PARTE 3. PROPUESTA PERFORMATIVA**

Aquí se describe el abordaje performativo: el proceso creativo, materiales a utilizar en palco, las obras musicales, el proceso de emancipación y las transfiguraciones de la performance que resignifican la música para el performer y reconfiguran la intervención musical.

El abordaje de esta performance inicia por mi cuerpo como matriz simbólica, el cual conserva una memoria gestual inmersa en el caribe colombiano. El cuerpo en su función cognitiva permite codificar, almacenar y recuperar la información aprendida en el pasado y, a la vez, se adapta a los nuevos códigos, sean sociales, académicos, culturales, migratorios etc.

La inclusión de mi cuerpo en esta propuesta de concierto tiene que ver con el movimiento, el cual abordé multidisciplinariamente por medio de un material audiovisual en intervención artística. En el vídeo exploro con mi cuerpo algunos movimientos que representan las transformaciones y el estado emocional de mi recorrido en el modelo de Conservatorio.

El componente audiovisual va acompañando gradualmente la deconstrucción de la forma de concierto convencional hasta aludir a la cotidianidad de la cultura Caribe colombiana. Representa, sobre todo mi proceso de transformación como performer y el intento de crear una alternativa al formato de concierto que incluya dentro del escenario la capacidad de adaptación y transformación que tenemos los performers para recrear nuestras narrativas.

La recreación de mi narrativa para la propuesta empieza por involucrarme emocionalmente con la obra musical. Pero esta vez me incliné hacia la emancipación de mi práctica performativa adquirida de la tradición europea para transformar mi oficio y realización como performer desde un contexto socioemocional propio. Y en donde la irreverencia hacia los modelos establecidos para la intervención artística procura la reconfiguración del sentido musical, a partir de la recreación de mis narrativas como performer dentro del ejercicio académico.

Esta propuesta muestra una especie de analogía en donde exploré mis motivaciones y las confrontaciones que tuve en algún momento de la formación como performer. Reflejadas integralmente en esta investigación artística, mi propuesta performativa se divide en tres partes que son: 1. Mi imaginario para el personaje del flautista; 2. Mis memorias en concierto y 3. "Soy Caribe": conocer mi historia para transformarla.

### 3.1 A modo de preparación de la performance

#### 3.1.1 Publicidad

La propuesta artística se llevará a cabo en el auditorio 3CI del Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro, Portugal. En la colaboración técnica y logística de Leonel Soares y Antonio Veiga. También con la previa orientación interpretativa del profesor Doctor Jorge Salgado Correia especificado en la siguiente publicidad:



Figura 3. publicidad

### 3.1.2 Rider técnico

En el rider técnico se detallan los requerimientos técnicos la intervención artística la cual ayuda a la realización de la performance con la organización y colocación del escenario. También está diseñado para facilitar la logística con el personal técnico del auditorio y así potencializar la utilización de los dispositivos en palco.

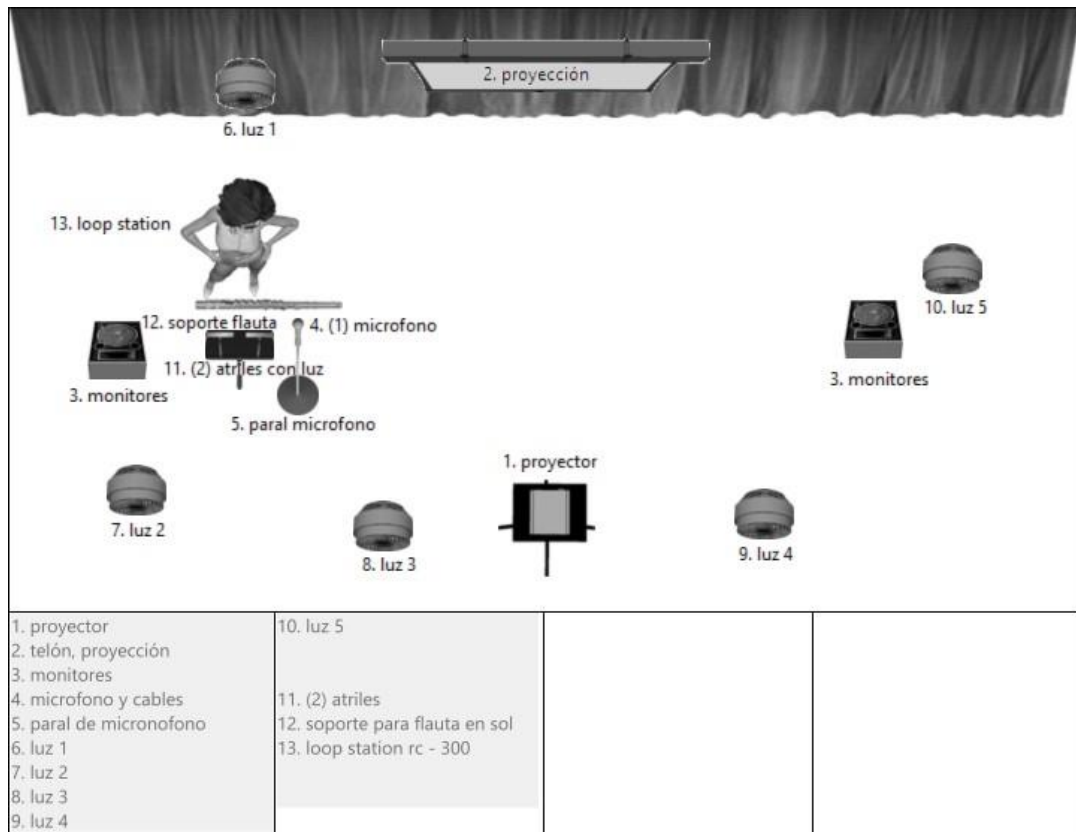


Figura 4. Rider técnico

### 3.1.3 Material audiovisual

<https://youtu.be/QuUwxF2RBvY>

El anterior enlace de YouTube contiene el material audiovisual que se proyectará en la intervención artística de este proyecto de investigación. Fue grabado en la ciudad de Cartagena con la compañía de mis familiares quienes han tenido afinidad y gusto por las manifestaciones artísticas: pintura,

fotografía, danza, etc. Y posteriormente, fue producido por Cristian Gómez (mi hermano) y su sello Ironicca Studio para ajustar la creación sonora y visual. Este material lo usaré a lo largo de la performance en sincronización del sonido en vivo como una unidad sonora y visual.

Desde que inicia el material audiovisual (00:00 al 41:47) muestra mi persona con algunas transformaciones físicas que hacen alegoría a mi proceso de creación y transformación en esta performance. El desarrollo de este material hace la referencia de mi cuerpo atrapado de las creencias vetustas de mi formación dentro del modelo de conservatorio y la posterior emancipación de mi cuerpo como una propuesta de concierto de palco.

### **3.1.4 Maquillaje y vestuario**

El maquillaje y vestuario sintoniza con cada momento de la performance en vivo. En la primera parte (Encantador de Pájaros), utilizo un antifaz y algunas telas (Figuras 5, 6 y 7) que muestran mi cuerpo atrapado y se manifiesta con movimientos forzados para mimetizar las sensaciones de limitación y libertad en el proceso de emancipación. También se podrá observar el cambio de colores con el vestuario entre blanco y negro como si fueran dos imaginarios, flauta y pájaros (Figuras 5, 6 y 7).

En la segunda obra (Pascaliana II), se mantiene el vestuario de la primera, pero mi cuerpo poco a poco se va transformando lentamente en una caricatura que representa la reflexión e inclusión de otros imaginarios en mi performance. En la tercera obra (Pascaliana I), el vestuario cambia a totalmente negro y con maquillaje de máscara para mostrar la polarización de mi formación como único referente hasta que son despojadas simbólicamente las vestiduras que emancipan mi cuerpo (Figura 8) y finalmente termina en un vestuario de color amarillo, un traje típico de cumbia tradicional colombiana que complementa la obra Aleja de Cerca. (Figura 9).



Figura 5. Telas



Figura 6. Antifáz

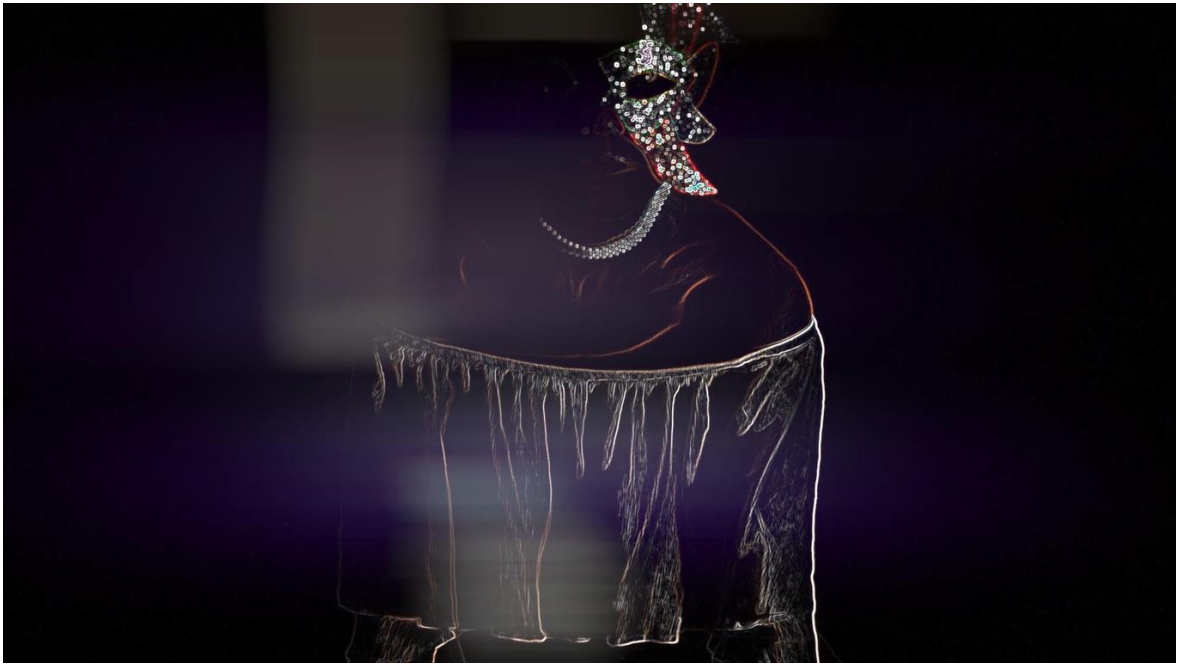


Figura 7. Caricatura



Figura 8. Maquillaje de máscara



Figura 9. Vestido de cumbia

### 3.1.5 Transiciones

Transición 1: (7:17 – 8:05) de claro a oscuro mi cuerpo se transforma en una caricatura como en una especie de silueta acompañada de un efecto sonoro que simboliza la introspección de mi reflexión e intenta desmarcar la forma de concierto convencional por medio del movimiento.

Transición 2: (14:50 – 15:36) en la primera parte, se usa el sonido de un metrónomo y un vestuario totalmente oscuro lo cual simboliza la unilateralidad predominante del modelo de conservatorio. Se va alternando en la superposición de algunos momentos de violencia registrados en la Universidad Nacional de Colombia como la ejemplificación de las transgresiones sociales y políticas mencionadas en la primera parte de este texto y a lo que llamé contextualización.

Transición 3: (21:00 – 22:42) junto con los sonidos más cotidianos del caribe colombiano, la bailarina Valentina López (mi prima) interviene bailando dos ritmos representativos de la cultura caribe colombiana, Mapalé y Champeta. Esta parte hace énfasis en la forma en la que usualmente los habitantes del caribe colombiano estamos conectados con la música a partir del baile y los ritmos sincopados.



### **3.1.6 Luces**

Los profesionales Antonio Viega y Leonel Soares fueron los profesionales encargados de acompañar la performance en el auditorio 3CI del departamento e hicieron su aportación escénica según el rider técnico. Para el cambio de luz se tuvo en cuenta cada comento de la performance para generar el carácter visual específico que acompañaba el sonido en vivo.

## **3.2 Propuesta performativa: resignificación de la música**

### **3.2.1 Génesis**

Materiales: flauta en do y telón en contra luz

Obra: Meditación Gregoriana #1 Opus 23 para cualquier instrumento (Anexo 2)

*Compositor: Mauricio Nasi (1949)*

Este concierto dará inicio en el silencio y la oscuridad con el carácter meditativo y religioso de la Improvisación Gregoriana del compositor Mauricio Nasi (1949).



Figura 10. Sombra

### 3.2.2 Imaginarios

Materiales: flauta en do, proyección audiovisual y luces

Obra: fantasía para flauta sola - El Encantador de Pájaros Op. 24 (Anexo 3)

Compositora: Amparo Ángel (1945)

<https://youtu.be/hybiHmDWPmM> (01:10 – 10:47)

En mi imaginario, este fragmento representa los paradigmas que se instalaron en mi formación profesional en el personaje flautista de la fantasía para flauta sola - El Encantador de Pájaros - de la compositora Amparo Ángel (1945). Trata de un músico que pretende acercarse a la estética eurocéntrica establecida en el modelo convencional del conservatorio, con la intención de establecer una conexión con el pájaro e intentar llamar la atención con sus melodías para encantarle.

Esta pieza está compuesta por una forma ternaria simple (ABA'). La indicación interpretativa es dada figurativamente para cada parte de la obra: flautista y pájaros. A/ flautista: En la figura 11 (fornecido juntamente con este documento) es la primera frase de la obra que uso para fantasear en la idea del flautista que canta a los pájaros para seducirlos (Figura 11).

*a Gaspar Hoyos*

**El Encantador de Pájaros Op. 24**  
***Le charmeur d'oiseaux Op. 24***

**Fantasia para flauta sola**  
***Fantaisie pour flûte seule***

Amparo ÁNGEL

A tempo

Figura 11. - Primera frase

Así, pretendo como flautista seguir las indicaciones de la partitura hasta transformar el abordaje y mis imaginarios interpretativos. Intentando acercarme a la naturaleza del canto de los pájaros no solo desde la imitación y el sonido, sino de las sensaciones corporales antes exploradas y recogidas en la proyección audiovisual. La imagen que se va proyectando es la representación de que tanto estuve cohibida durante un largo tiempo de mi formación. Entre algunas limitaciones, fue la capacidad de imaginación aplicada a la performance e incorporar las sensaciones propias, simbolismos u otros códigos de comunicación.

En la figura 12. Incrementan las pretensiones en un carácter meditativo que intenta reflexionar sobre la manera en la que se establece una conexión sonora desde la flauta y el canto de los pájaros para lograr el encantamiento y el contraste sonoro (Figura 12). En esta parte, inicia la búsqueda empática en el intento de establecer la comunicación entre dos sujetos totalmente figurativos. Lo que implica una decisión ética por el hecho de salir de los convencionalismos de la partitura para abordar alternativamente la notación musical, la sonoridad, la improvisación, la corporalidad, la creación y recreación etc. y reconfigurar el estado estático de la partitura regida a su notación.



Figura 12. –tercera frase de la fantasía para flauta sola Encantador de Pájaros

Al centrar mi intención en encantar al pájaro, es casi necesario ir más allá de establecerse en la notación musical y comunicar desde el contenido audiovisual, una connotación de mi propio imaginario. Como performer, es importante abrir y explorar otros canales a partir de la creatividad y de la imaginación. Para acercarme a otras dimensiones interpretativas y comunicativas.

B/pájaros (Figura 13): en el periodo de transformación para construir un imaginario que me acercara al diálogo interpretativo entre el flautista y los pájaros. Identifiqué en mi imaginario la libertad que tiene un pájaro para cantar en su hábitat natural y que, para establecer una comunicación era importante y casi necesario tomar algunas libertades interpretativas que explorarán otras

sensaciones y sonoridades. Por lo tanto, en la intervención artística se expande la sonoridad de la flauta e improvisa sobre los motivos plasmados en la partitura como pájaros para centrarme en un diálogo entre las sensaciones sonoras a partir de la notación musical y las sensaciones propias para imaginar y crear un sorprendente discurso interpretativo.



Figura 13. -Sección B, Pájaros: fantasía para flauta sola Encantador de Pájaros

La transfiguración de la notación musical no intenta deslegitimar la obra como fue concebida. Ser obediente a la partitura es un proceso que desarrolla habilidades específicas para la conservación de la obra propuesta por la compositora. Y de esta composición existen algunos referentes que han interpretado esta obra tal cual como lo sugiere la partitura (Gaspar Hoyos, Marco Velosa, Sheryl Cohen etc.) y es para mí de total respeto quién decide abordar este camino estético de la reproducción y abordaje de la performance.

Sin embargo, en mi laboratorio performativo - como el camino que me ayudaría a amalgamar mi experiencia con el modelo establecido - me ubiqué en elegir aquellos aspectos que me habían generado inconformidad y representarlos en mi performance. Mi postura ante la obra musical fue irrumpir la notación para hacer la transfiguración como un acto simbólico audiovisual. Como performer, tengo la posibilidad de estimular mi creatividad e imaginación incluso desde lo que está dado con el interés de intentar hacer mi práctica instrumental diaria más creativa e ir más allá de las condiciones técnicas que usualmente se abordan en la partitura. Con la intención de dislocar mi función performativa desde otras inquietudes comunicativas estimuladas en un pensamiento crítico para contribuir y abordar mi práctica según el entorno en el que nos formamos o nos desenvolvemos como músicos.

A'/Flautista: La tercera parte es la transfiguración audiovisual del flautista entre el sometimiento y la libertad interpretativa que será apreciada en la intervención artística en vivo.

### 3.2.3 Mis memorias en concierto

Materiales: Flautas en do y sol

Material audiovisual: <https://youtu.be/QuUwxF2RBvY>

Obra: Pascaliana I y II (1988) (Anexos 4 y 5)

*Compositor: Francisco Zumaqué (1945)*

*Pascaliana II: (11:44 – 17:42) <https://youtu.be/hybiHmDWPmM>*

*Pascaliana I (00:00 – 05:56) <https://youtu.be/-tQFn8C-52A>*

En esta parte daré inicio por la pascaliana II para flauta en sol adaptada por el compositor. Mi propuesta interpretativa explora diferentes sonoridades de la flauta en sol alternando entre la notación y la incorporación de algunos efectos entre armónicos y frullato. Intento dar carácter natural y tranquilo. El segundo momento de mi intervención artística lo llamé “mis memorias en concierto” Aquí se plasman algunas novedades que tuve a lo largo de mi formación como flautista e interpretadas en una especie de palíndromo plasmado en la Pascaliana I (1988)<sup>21</sup>.

Teniendo en cuenta la forma en que fue compuesta la Pascaliana I, el primer elemento que usaré como recurso interpretativo será el calderón que el compositor marca el final de la partitura. El intro se repite en forma de espejo hasta llegar a la nota inicial que es un Mi grave.

En la construcción interpretativa de la Pascaliana I intento establecer un diálogo entre mis recuerdos que fueron citados en las reflexiones exploratorias y la obra musical explorada para la intervención artística. Utilizo material audiovisual que hace también la analogía del proceso de transformación para compartir en mi performance y, sobre todo, el de poder conectar con mi cuerpo narrativas más cercanas a mi memoria cultural usadas por primera vez en mi producción artística.

La forma de concierto convencional se comienza a deconstruir en esta segunda parte “mis memorias en concierto”, en cuanto cavaba en mis vivencias y en una alternativa de abordaje a la performance, hubo una especie de desorientación que se va ubicando en el viaje de los recuerdos representados en la proyección audiovisual. Sobre todo, en hacer la distinción de ofrecer una intervención como una demostración de habilidades o el de mostrar una problemática propia encarnada al abordaje integral de mi performance.

---

<sup>21</sup> Esta obra es la primera de una serie de pequeñas piezas que el compositor hizo para su hijo llamado Pascal quien estudiaba flauta travesa.

### **3.2.4 “Soy Caribe”: conocer mi historia para transformarla**

*Materiales: Flauta en do*

*Material audiovisual: <https://youtu.be/QuUwxF2RBvY>*

*Obra: Aleja de Cerca (2019) (Anexos 6)*

*Compositor: Luis Jerez (1986)*

*(08:17 – 17:43) <https://youtu.be/-tQFn8C-52A>*

Esta parte de la intervención se centra en las raíces de mi memoria cultural caribe colombiana. Exploré algunas de las experiencias tempranas antes de emprender el camino de profesionalización como flautista centrándome en mi cuerpo como la principal matriz simbólica entre los cantos, bailes, festividades etc. de la cultura popular Caribe colombiana y en su cotidianidad.

En la primera etapa de este proyecto hice la indagación minuciosa del repertorio para flauta travesa de compositores colombianos. En la bibliografía disponible, no encontré composiciones académicas escritas para flauta travesa que desarrollaran la estética musical del caribe colombiano. No con el fin de academizar la música tradicional del Caribe, más bien de encontrar la manera de acercarse a la diversidad musical de nuestro país a través de composiciones para flauta, así como procuramos acercarnos a la tradición musical europea.

Aleja de Cerca (2019) es una obra del compositor cartagenero Luis Jerez (1986) quién aceptó escribir para este proyecto de investigación esta pieza para flauta travesa a solo. Por un lado, tuve la iniciativa de estrechar la relación entre el performer flautista y compositor de la región Caribe colombiana, con el interés de expandir la estética performativa en mi intervención artística y dar más herramientas que diversifiquen la concepción de la música desde mi foco cultural y a la vez, procurar integrar a mi oficio como performer, mi memoria cultural dentro del ejercicio académico. El abordaje que hago en Aleja de Cerca (2019) es una propuesta que expande las posibilidades a más flautistas y músicos en general, que estén interesados en desarrollar una performance a partir de inquietudes propias tangentes a la estética eurocéntrica.

Los recursos interpretativos para acercarse a la realización de la cumbia están en el ritmo y los acentos en el tiempo débil. Solo teniendo la notación musical, puede ser limitado entender el carácter de la pieza. Por lo tanto, es necesaria la corporeización rítmica con el apoyo de la base rítmica de los tambores.

En la (Figura 14) se muestra un fragmento de la obra que muestra la extensión rítmica en relación con los acentos de la cumbia originalmente binaria. Y que, a lo largo de la obra, se conjugan.

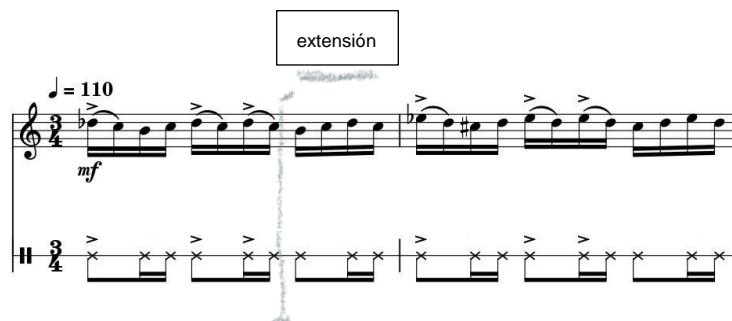


Figura 14. - Audio 3 y Audio 4.

Para el abordaje rítmico de la cumbia, utilicé el dispositivo electrónico de Loop Station CR 300 (Figura 15) como una herramienta que integra a la performance la percusión cantada de los instrumentos tradicionales de la cumbia como el bombo, llamador, bullerengue y la guacharaca, explorando rítmicamente entre el compás binario y ternario los timbres y sonoridades a partir de la voz. Además, en la presentación en se recalca en la pertinencia del sentido rítmico para performar académica y mayormente informada la obra Aleja de Cerca (2019) la que el compositor denomina una cumbia coja, ya que, al ser la cumbia originalmente escrita en compás binario, en esta composición mantiene la sincopa y el carácter de la cumbia en compás ternario.



Figura 15 – Loop Station CR 300

Con esta pieza, hago la inclusión de la memoria cultural del Caribe colombiano a mi labor performativa la cual puede acercar a más artistas investigadores a explorar en las diversas estéticas



de nuestras memorias culturales y musicales. Sobre todo, para nutrir nuestra experiencia artística y expandir nuestros proyectos de Investigación Artística

### **3.3 Enlaces del concierto**

<https://youtu.be/hybiHmDWPmM> (parte 1.)

<https://youtu.be/-tQFn8C-52A> (parte 2.)

En los anteriores enlaces se encuentra el concierto final del día 17 de junio de 2021. Este se divide en dos partes y se podrá ver en su totalidad la materialización este proyecto de Investigación Artística en el marco de la maestría en música en la Universidad de Aveiro con la orientación del profesor Doc. Jorge Salgado Correia.

### **3.4 Créditos**

<https://youtu.be/mBlhyei6B6U>



# **CONSIDERACIONES FINALES**



## **CONSIDERACIONES FINALES**

Esta Investigación Artística es mi contribución a la academia y un inicio que reconoce alternativas para abordar la performance desde la teoría y la práctica. Me abrió la posibilidad de hacer conciencia en mi contexto para así mismo incursionar y explorar un terreno fértil a la creación y exploración de alternativas performativas dentro y fuera de los espacios académicos para resignificar el sentido musical en su contexto.

Para este trabajo integré mi memorial corporal y cultural para la construcción de mi propuesta performativa haciendo énfasis en las problemáticas que circularon en mi formación profesional. Que además de resaltar la música como el centro de la performance, la intervención artística pueda hacer un equilibrio entre el ritual de concierto establecido dentro del contexto académico que tiende a ser abstracto del contexto social y generacional de las prácticas performativas. Intentando hacer la experiencia de concierto más empática e incluyente. Por consiguiente, al recurrir a mi memoria histórica, tuve la posibilidad de construir una versión de mi realidad a partir de las vivencias que nos han marcado como sociedad y que nos constituye como seres naturalmente sociales para incorporar creativamente nuestras inquietudes a la intervención artística.

En el proceso de emancipación como performer, también pude ver desde una perspectiva más amplia la institucionalidad y los modelos de educación musical dentro y fuera de mi matriz social y cultural como un acto político que se contextualiza según la época en la que se van dando los fenómenos sociales. Identificando un condicionamiento político generacional el cual me produjo inconformidad, ya que la unilateralidad a la estética musical europea se tergiversó al establecerse como el principal referente de la enseñanza musical y profesional en países como Colombia. Por tanto, el modelo de Conservatorio como el principal referente en la educación musical, no lo convierte en la única forma de sentir, vivir y transmitir la música. Como tampoco deberíamos sentirnos limitados por los condicionamientos técnicos del instrumento para crear, aunque sea con las pocas herramientas que en un principio vamos adquiriendo en nuestra formación, es importante poder sentir e incluir lo que somos a nuestra práctica musical.

Explorar mi cuerpo y hacer el registro audiovisual materializó mi estado emocional a lo largo de mi práctica musical y artística. Reconozco mi propia historia y memoria la cual pude conjugar en mi intervención artística con los diferentes recursos musicales, emocionales, estéticos etc. que, direccionaron mi intervención artística al contexto en el cual me desarrollé socioemocional y socio-musicalmente para reconfigurar mi abordaje del sentido musical en mi práctica.

Este proyecto de Investigación Artística es la analogía de mi transformación y la profunda reflexión concertada en estas páginas y en la intervención artística. Es el resultado de mi primer texto académico y la deconstrucción de los esquemas establecidos para abordar mi práctica artística en el concierto de palco. Esta es la búsqueda que intenta salir del concepto de la música de concierto

de palco y su conservación para encontrar en la cotidianidad del Caribe colombiano una experiencia musical alterna: *la emancipación de mi quehacer flautista para descolonizar la performance musical instaurada en mi memoria académica y cultural.*

# **REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS**





## REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Abello Vives, A., & Lemus, G. B. (2015). *La isla encallada: El caribe colombiano en el archipiélago del caribe*. Siglo del Hombre Editores S.A. Obtenido de JSTOR, [www.jstor.org/stable/j.ctt15sk9w3](http://www.jstor.org/stable/j.ctt15sk9w3).
- Arenas, E. (10 de Agosto de 2011). *Utopías de la educación musical en Colombia: Dilemas y conflictos de representaciones*. Obtenido de Blogger.com: <http://eloidoqueseremos.blogspot.com/>
- Arizmendi, O. (20 de Noviembre de 1969). Por el cual se establece la enseñanza media diversificada en el país. *DECRETO 1962 DE 1969*. Bogotá, Colombia.
- Bermudez, E. (2004). ¿Que es el Vallenato? Una apróximación musicológica. *Ensayos, Historia y Teoría del Arte*, 6-62.
- Bermúdez, E., & Duque, E. A. (2000). *Historia de Música en Santafé de Bogotá 1538-1938*. Bogotá: Fvndación de Mvsica.
- Borgdorff, H. (2012). *El conflicto de las facultades: perspectiva sobre la investigación artística y la academia*. Amsterdam : Leiden University Press.
- Colombia co. (s.f.). Obtenido de <https://www.colombia.co/cultura-colombiana/san-basilio-de-palenque-primer-pueblo-de-africanos-libre-de-america>
- Cook, N. (1992). *Music, Imagination, and Culture*. Oxford University Press.
- Cook, N. (2012). *Beyond Creativity?. In Musical Imaginations: Multidisciplinary Perspectives on Creativity, Performance, and Perception*. New York: Oxford University Press.
- Cook, N. (2018). *Music as Creative Practice*. New York, United Satate of America: Sheridan Books, Inc.
- Cook, N., & Everist, M. (1999). *Rethinking Music*. New York: Oxford University Press.
- Correia, J. S., & Dalagna, G. (2020). *3er Cahier de Investigación Artística, Un modelo de investigación artística*. Aveiro: UA Editora.
- Cortés, J. (2004). *La música nacional popular colombiana en la colección mundo al día (1924-1938)*. Bogotá: Unibiblos.

- Duque, E. A. (1986). *Guillermo Uirbe Holguín . Música* . Bogotá: Instituto de Investigaciones Estética, Universidad Nacional de Colombia.
- Espíritu, Z. (2018). *Boceto para un prólogo, hacerpensar desde la investigación artística*. Ciudad de México: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes a través del Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales emisión 2016. Obtenido de <http://portavoz.tv/investigacion-artistica-una-aproximacion-panoramica/>
- Fiestas de Nuestra Señora de La Candelaria y en este marco, el XIX Festival del Frito y la I Muestra del Bollo costeño*. (s.f.). Obtenido de [http://aprendeonline.udea.edu.co/lms/men\\_udea/file.php/311/FIESTAS\\_DE\\_NUESTRA\\_SENORA\\_DE\\_LA\\_CANDELARIA\\_Y\\_FESTIVAL\\_DEL\\_FRITO.pdf](http://aprendeonline.udea.edu.co/lms/men_udea/file.php/311/FIESTAS_DE_NUESTRA_SENORA_DE_LA_CANDELARIA_Y_FESTIVAL_DEL_FRITO.pdf)
- Francisco, J. M. (24 de marzo de 2017). Discurso del santo padre Francisco a los jefes de estado y de gobierno de la unión europea presentes en Italia para la celebración del 60 aniversario del tratado de Roma. Ciudad del Vaticano, Italia: Libreria Editrice Vaticana. Obtenido de [https://www.vatican.va/content/francesco/es/speeches/2017/march/documents/papa-francesco\\_20170324\\_capi-unione-europea.html#\\_ftnref1](https://www.vatican.va/content/francesco/es/speeches/2017/march/documents/papa-francesco_20170324_capi-unione-europea.html#_ftnref1)
- Garay, N. (1894). Música Colombiana. *Revista Gris* .
- García Márquez , G. (Octubre de 1991). Entrevista con Gabriel García Márquez . (M. Osorio, Entrevistador)
- Goehr, L. (1992). *The Imaginary Museum of Musical Works*. New York , U.S.A.
- Hernández Salgar, O. (2007). Colonialidad y Poscolonialidad Musical en Colombia. *Latin American Music Review*, 28(2), 242-270.
- Julio, D. I. (2013). Cumbia y Cartagena de Indias: entre las leyendas y la fiebre de exportación. *Villes en parallèle*( 47-48 ), 286-301.
- List, G. (1973). El Conjunto de Gaitas de Colombia: la herencia de tres culturas. *Revista Musical Chilena*, 43-54.
- Londoño, F. (2013). La música académica para flauta travesa en la segunda mitad del siglo XX en Colombia. *Tesis Maestría*. Universidad de Cuyo, Cuyo, Argentina.
- Lüneburg, B. (2013). A holistic view of the creative potential of performance practice. *Tesis doctoral*. School of Arts, Brunel University London.
- Meisel, A. (2016). Cartagena de Indias y su tierra adentro a multas del siglo XVIII: Un análisis demográfico. En M. Adolfo, *Cuadernos de Historia Económica y Empresarial* (págs. 1-21). Cartagena: Banco de la Republica. doi:10.13140 / RG.2.2.12920.85766

- Mesa, L. G. (2013). Hacia una reconstrucción del concepto 'músico profesional' en Colombia: antecedentes de la educación musical e institucionalización de la musicología. *Tesis doctoral*. Universidad de Granada, Granada, España.
- Moncayo, V. (2009). *Presentación : Fals Borda: hombre hicoitea y sentipensante*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores CLASCO.
- Moncayo, V. M. (2009). Presentación : Fals Borda: hombre hicoitea y sentipensante. En V. M. Moncayo, *Una sociología sentipensante para América Latina* (págs. 9-19). Bogotá: Siglo del Hombre Editores.
- Moncayo, V. M. (2009). *Una sociología sentipensante para América Latina*. Buenos Aires; Bogotá: CLACSO; Siglo del Hombre Editores.
- Moreno Tovar , L. d., & De la Rosa Solano , L. (s.f.). Virgen de la Candelaria: fiestas, historias y huellas entre el caribe y el pacífico. *Monografía*. Universidad Nacional de Colombia .
- Otero Brito, E. (01 de junio de 2016). El léxico champetúo, de boca en boca. *El Universal*.
- Pardo , A. (1959). Los problemas de la cultura musical en Colombia. *Revista Musical Chilena*, 13(66), 61-72. Obtenido de <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/12880/13166>
- Pardo Tovar, A. (1959). Los problemas de la cultura musical en Colombia. *Revista musical chilena*, 13(66), 61-72.
- Pardo, M. (2019). Del tambor al picó: objetos de poder en las redes festivas artesanales y técnicas en el caribe colombiano. (L. A. Suarez Guava, Ed.) *Cosas Vivas; antropología de objetos, sustancias y potencias*, 71-99.
- Prado Arellano, L. E. (2006). El Sistema Político en Colombia en la primera mitad del siglo XIX: una propuesta analítica. *Reflexión Política*, 8(16), 92-106. Obtenido de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=11001608>
- Quijano, A. (1989). *Modernidad, Identidad y Utopía en América Latina*. Quito, Ecuador: Y Ediciones El Conejo.
- Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. Buenos Aires: CLASCO
- Quijano, A. (2014). *Colonialidad del poder y clasificación social* . Buenos Aires: CLACSO .
- Quijano, A. (2020). *Cuestiones y horizontes. De la independencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires y Lima: edición especial de la : CLACSO y Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

- Rodríguez, A. (Noviembre de 2019). Marco constitucional y legal para la aplicación de mérito como acción afirmativa . *Centro de Pensamiento, evaluación y meritocracia* . Escuela de pensamiento UN.
- Rojo, B. (1898 ). *La isla que se repite: para una reinterpretación de la cultura caribeña*. 127.
- Savall, J. (10 de enero de 2016). La ruta musical de los esclavos en Latinoamérica. *El Espectador*. Obtenido de <https://www.elespectador.com/el-magazin-cultural/la-ruta-musical-de-los-esclavos-en-latinoamerica-article-609634/>
- Tolbert, E. (2001). Música y significado: una historia evolutiva. *Psicología de la música*, 84-94.
- Vilela, I. (2011). Cantando a própria história. *Tesis doctoral*. Universidade de Sao Paulo, Sao Paulo , Brasil .
- Villamil Pérez, M. (2010). El ordenamiento territorial en Colombia . *Perspectiva Geográfica*, 15, 143-156.
- Wade, P. (2020). Espacio, región y racialización en Colombia. *Revista de Geografía Norte Grande*, 31-49.
- Zapata, D. (January de 1967). An Introduction to the Folk Dances of Colombia. *Source: Ethnomusicology*, Vol. 11(1), 91-96. Obtenido de Stable URL: <http://www.jstor.com/stable/850500>

# **ANEXOS**



# ANEXOS

## Anexo 1

Entrevista al profesor José Gregorio Quintero Molina, uno de los fundadores de la Orquesta Sinfónica Juvenil de Cartagena.

Saludos Maira...

Respuesta a tus inquietudes:

1.- El bachillerato musical en Cartagena nace como resultado de la implementación de educación diversificada en el país y como propuesta desde la educación artística, propender por el desarrollo del talento artístico musical de los jóvenes cartageneros...

2.- la falta de cultura, la escasa formación académica, la idiosincrasia y el altísimo nivel de ignorancia de la población cartagenera en los sectores menos favorecidos hace necesario el acercamiento a los niveles más altos de la cultura musical- música clásica- desde las diversas manifestaciones de la música popular nacional e internacional... la comprensión y disfrute de la música culta sin duda requiere de algunos niveles de preparación, cultura, sensibilidad y formación académica casi siempre ausentes entre nuestra población juvenil situación que puede ser superada por un proceso amable de formación desde el gusto musical de nuestras comunidades

3.- La educación impartida desde el INEM, sin duda debe dar respuesta a los problemas más sensibles de las comunidades, (el INEM es una institución educativa de carácter distrital, por ello la orquesta sinfónica juvenil del INEM es la orquesta sinfónica del Distrito de Cartagena)... en este sentido el ofrecimiento de una educación y formación integral de nuestros jóvenes ofrecidas a través del proceso de formación exigido en un programa de música clásica, ofrece beneficios que sin duda, han sobrepasado las expectativas planteadas en su implementación. (Ver proyecto anexo)

4.- El proceso del bachillerato artístico sin duda alguna fue y sigue siendo un proceso lleno de grandes dificultades y gran resistencia por parte de los demás actores de la comunidad educativa que en razón a su escasa formación holística y axiológica se constituyen en el mayor obstáculo para su implementación y desarrollo al punto de provocar actualmente su casi total desaparición....si bien fue un éxito no imaginado en el tiempo que duro el empeño de quienes estuvieron a cargo de su funcionamiento, con el retiro de sus protectores la sinfónica desapareció en su totalidad y el bachillerato artístico funciona pero sin las expectativas y proyección anteriores.....

5.- El lema o legado del bachillerato musical seguirá siendo que con la disciplina, persistencia, empeño y dedicación se pueden romper las barreras de la pobreza.....



6.- La música tropical generalmente es una música basada en la práctica y experiencia empírica cuyo aprendizaje está basado en la imitación situación que contrasta altamente con los requerimientos y formación exigidos por la música culta, si aplicamos un proceso que nos lleve de lo relativamente sencillo a lo complejo y viceversa los resultados podrían ser altamente eficientes..... “La música culta, es el instrumento más poderoso de que el hombre dispone para profundizar, comprender, refinar y sublimar sus emociones y sentimientos”.

7.- Música tropical es un término genérico utilizado principalmente en los países americanos de habla hispana para referirse a las diversas variantes de música movida desde el siglo XIX en la región circundante al Mar Caribe y la región antillana del continente americano, mezcla de ritmos provenientes del continente africano y fusionadas con el folclore y ritmos de los distintos países americanos.<sup>1</sup> Engloba diversos géneros musicales: la bachata, el merengue, la salsa, la cumbia, el vallenato, entre otros ritmos, y en ámbito extendido también al reggae y el ska, lo cual hace que se le considere en ocasiones como parte de la música afroantillana y de la música afroamericana....

8.- Nadie da de lo que no tiene... El aporte pedagógico a mis estudiantes esta dado desde mi formación altamente pedagógica y axiológica dadas por una licenciatura en procesos reeducativos a las poblaciones más vulnerables y una especialización en docencia universitaria

Lev Semiónovich Vygotsky psicólogo ruso de origen judío, uno de los más destacados teóricos de la psicología del desarrollo, conocido como "el Mozart de la psicología" , cuya idea fundamental de su obra “el desarrollo de los humanos únicamente puede explicarse en términos de interacción social”, con su concepto más relevante “la zona de desarrollo próximo”, el cual se engloba dentro de su teoría sobre el aprendizaje como un camino hacia el desarrollo, definido este como la distancia entre el nivel de desarrollo efectivo del alumno (aquellos que el niño es capaz de hacer por sí solo) y el nivel de desarrollo potencial (aquellos que el niño sería capaz de hacer con la ayuda de un adulto o un compañero más capaz); Abraham Maslow conjuntamente con, Carl Rogers, las expectativas de logro, la autoestima, la motivación y el fortalecimiento del YO, constituyen la piedra angular , el principio de inspiración del PROYECTO ORQUESTA SINFONICA INFANTIL Y JUVENIL DEL DISTRITO y la razón última de sus extraordinarios resultados.

El gran éxito del proyecto, no se debe entonces de manera alguna a la casualidad, sino a la puesta en práctica de las más altas y relevantes teorías del aprendizaje tendientes a generar procesos de transformación social y que sin duda alguna han permitido sortear los más grandes obstáculos generados por la falta de apoyo, ausencia de recursos tanto humanos como físicos que de otra manera solo sería solo, otro proyecto más de características similares, fracasado luego de años de intentar infructuosamente su implementación.

La problemática juvenil según el sociólogo Emilio Durkheim es un fenómeno de masas de una índole especial, motivado principalmente por las frustraciones en el transcurso del crecimiento; una causa importante que genera la delincuencia juvenil es sin duda alguna, la incertidumbre de los jóvenes

respecto al lugar que van a ocupar en dicha sociedad, justamente en el momento de transición a la edad adulta.

9.-Siempre he creído en las grandes posibilidades y el inmenso potencial de los jóvenes que con una buena orientación podrían sin duda alcanzar metas inimaginables ....tu sin duda fuiste una de esas chicas especiales una joya en bruto que empezamos a pulir aun sin los materiales necesarios para lograr el brillo necesario en una joya de alta calidad, tus valores tu capacidad crítica en los momentos más difíciles y controversiales del proyecto fueron determinantes en el éxito posterior del mismo el camino que llevas fue forjado con gran trabajo, compromiso y dedicación mi cariño y aprecio por ti fue forjado de la misma manera solo me queda desearte el mayor de los éxitos en tus propósitos futuros...

10.- Sin duda los logros y expectativas esperadas eran las normales en proceso de enseñanza – aprendizaje nunca se pensó en tan extraordinarios logros que de hecho nos llenan de gran orgullo por el trabajo realizado... más respuestas a tus inquietudes las podrás encontrar en las motivaciones del proyecto

11.- si pudiera regresar en el tiempo, de seguro trataría de conservar la coordinación y desde su autoridad imponer las exigencias de apoyo y respeto por la modalidad por parte de los docentes y de la comunidad educativa a través de procesos de formación y concientización

12.- Desafortunadamente las recomendaciones, las evidencias, los resultados logrados no tienen sentido alguno mientras persista el altísimo nivel de corrupción del estado...mi mensaje a los jóvenes sigue siendo el mismo...estudio, empeño, persistencia, disciplina y dedicación es el camino...

Breve comentario sobre el contexto de la creación de los INEM

en el otoño de una generación cuarentona

Por Álvaro Beltrán Palacio

A partir de 1950 se iniciaron investigaciones que dejaron de lado su obsesión por estudiar los problemas de la enseñanza y se centraron en averiguar sobre los problemas del aprendizaje. Este cambio de actitud, precisamente, después de la Segunda Guerra Mundial, empezó a cuestionarse sobre si en Educación era más importante el objeto del aprendizaje (conocimiento y maestro) o el sujeto del aprendizaje (estudiante); si el énfasis debía ponerse en el objeto o en el sujeto del aprendizaje.

Sobre el eje del estudiante, como centro esencial del aprendizaje, hicieron carrera tres tendencias: el conductismo, el cognoscitvismo y el constructivismo. La primera, enraizada en los modelos de la ciencia experimental; la segunda, en la ciencia cognitiva y; la tercera, en las investigaciones de la Psicología. Subyacentes a estas diferencias se ubican las remotas visiones de Aristóteles y de Platón (realismo e idealismo), con toda su proyección histórica y, desde luego, con mucha tela por hilar y deshilar (desconstrucción en el sentido que tiene en Jacques Derrida).

Como soporte conceptual de estas teorías del aprendizaje (y a pasos de gigante, sólo para situar la creación de los INEMs), en 1956 Benjamín Bloom presentó la Taxonomía del aprendizaje; en 1972, Robert Gagné también sustentó su Taxonomía del aprendizaje y; entre 1950 y 1970, la Psicología Cognitiva también puso a consideración sus investigaciones. Alimentado con estos entusiasmos teóricos (1950-1970) el Ministerio de Educación Nacional, bajo el liderazgo de Gabriel Betancourt Mejía y de su equipo, planearon y pusieron en marcha el proyecto de los INEM. Nacieron, entonces, en este contexto coyuntural, durante el Gobierno de Carlos Lleras Restrepo, según Decreto 1962 de 1969, con este criterio significativo “en la Educación Diversificada el centro del proceso educativo no es el plan de estudios, sino el alumno”.

Carlos Lleras Restrepo. Sustitución de importaciones

“Es la primera fase del proceso de industrialización de un país. Consiste en producir internamente las manufacturas que antes se importaban. En la etapa primaria del desarrollo económico los bienes industrializados vinieron del exterior, pero progresivamente se los reemplazó por la producción local. A este proceso, que algunos consideran un verdadero “modelo” de desarrollo, se llama sustitución de importaciones”. Fuente: <https://goo.gl/CNzjlu>

El presidente Carlos Lleras Restrepo (7 de agosto de 1966 – 7 de agosto de 1970) comparte la tendencia de 'sustitución de importaciones' para el mejoramiento de la economía. Se requería un cambio en la educación de Colombia y entonces también —con la ayuda de sus asesores en pedagogía—se acoge al modelo de las escuelas integrales. Estos dos elementos dan origen conceptual al proyecto INEM.

Planeación del sistema INEM

En 1967 el Ministerio de Educación Nacional (MEN) por intermedio del Dr. Gabriel Betancourt Mejía integra un equipo para retroalimentar al Banco Mundial sobre el proyecto INEM. El ilustre pedagogo Luis Delfín Insuasty mencionado por muchos como 'el papá de los INEM' estuvo al frente de la discusión pedagógica. En el 67 se presenta al Banco Mundial el proyecto concertado (octubre). El Banco Mundial envía una comisión para revisar el proyecto durante 4 semanas. En noviembre el ministro Gabriel Betancourt Mejía somete personalmente en forma definitiva el proyecto al Banco Mundial. En 1968 se negocian en Washington la construcción de los primeros diez institutos.

Cambios concretos en el nuevo modelo

La creación de los INEM privilegió la planeación como fundamento esencial en el sistema educativo colombiano. Las construcciones fueron diseñadas entre arquitectos y pedagogos.

El proyecto INEM dispuso un modelo de pedagogía que nos condujo a excelentes resultados. El diseño del currículo con sus fuentes: sociológicas, epistemológica, psicológicas y pedagógicas, garantizaron una férrea estructura para navegar. (Filosofía, diversificación, seis años en tres ciclos: exploración, orientación, especialidad, plan de estudio, flexibilidad curricular).

La nueva metodología y el nuevo enfoque pedagógico: el alumno y sus intereses, consejería, evaluación, dotación y publicaciones, permitieron una navegación eficiente y ligera

Decreto 1962 de 1969 (nov. 20)

Artículo 1° Establécese en el país la enseñanza media diversificada entendida como la etapa posterior a la educación elemental y durante la cual el alumno tiene oportunidad de formarse integralmente, a la vez que puede elegir entre varias áreas de estudio, la que más se ajuste a sus necesidades, intereses y habilidades. Así, el alumno podrá ingresar a la universidad o desempeñar más efectivamente una determinada función en su comunidad. Fuente: Decreto 1962 de 1969 (nov. 20)

Artículo 4° Entiéndese por INEM aquel que bajo administración unificada ofrece varios programas académicos y vocacionales tendientes a la obtención de grado de bachiller. En estos institutos, el alumno se familiariza primero con disciplinas de educación general, y luego escoge entre varias áreas y modalidades, previamente establecidas, la que más se ajuste a sus necesidades, intereses, aptitudes, preferencias. Fuente: Decreto 1962 de 1969 (nov. 20)

## Anexo 2

Meditación gregoriana #1 Op. 23 — Mauricio Nasci —  
para cualquier instrumento

*Amd. con moto*

*p (legato)*

*mf*

*f*

*p*

*mf*

*pp*

*rit.*

Mauricio Nasci  
13-ENE-1982.

(DED. A ALGHIS MURCIA)



Meditación gregoriana #2 Op. 23 — Mauricio Nási —  
para cualquier instrumento

*And. con moto (legato)*  
EXPRESIVO

mf (p al repetir) f

p

pp f

mf

pp RIT.

Mauricio Nási  
13-ENE-1982. (DED. A ALGHIS MURCIA)

NOTA: si en arpa o teclado, duplicar a la octava baja, y en algunas partes realizar quintas paralelas ad lib.

m.m.



The image shows a handwritten musical score for guitar, consisting of 11 staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The score is divided into several sections:

- Staff 1:** Features a melodic line with a slur and a fermata. Dynamics include *acel.* (accelerando), *sfz* (sforzando), *dim.* (diminuendo), *leggiere* (leggiero), *p* (piano), and *cresc.* (crescendo).
- Staff 2:** Continues the melodic line with a double bar line at the end.
- Staff 3:** Labeled **PAJAROS** with a tempo marking *ca 72*. It features a series of chords and melodic fragments.
- Staff 4:** Continues the **PAJAROS** section with various dynamics like *f*, *p*, and *pp*.
- Staff 5:** Features a melodic line with a slur and a fermata. Dynamics include *mp* (mezzo-piano), *f*, and *pp*.
- Staff 6:** Continues the melodic line with dynamics like *pp* and *Rit.* (ritardando).
- Staff 7:** Features a melodic line with a slur and a fermata. Dynamics include *f* and *pp*.
- Staff 8:** Continues the melodic line with dynamics like *pp* and *Rit.*.
- Staff 9:** Features a melodic line with a slur and a fermata. Dynamics include *pp* and *Rit.*.
- Staff 10:** Continues the melodic line with dynamics like *pp* and *Rit.*.
- Staff 11:** Labeled *ca 54* with a tempo marking. It features a melodic line with a slur and a fermata. Dynamics include *f* and *pp*.





Anexo 4

« Pascaliana 1. »

- Adagio -

MM.  $\text{♩} = 66$  E. ZUMAQUE

The musical score consists of ten staves of handwritten notation. The first staff begins with a treble clef, a 4/4 time signature, and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Adagio' and the metronome is set at 66 quarter notes per minute. The composer's name, E. Zumaque, is written in the upper right. The score includes various dynamic markings such as *sfz. p.*, *mp.*, *f.*, and *ff.*. There are numerous slurs and accents throughout the piece. Handwritten annotations in black ink are scattered across the staves, including 'TKTKTK', 'PA', 'MP', 'FR', and 'ALIO'. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and some complex rhythmic patterns. The piece concludes with a double bar line on the tenth staff.

The image shows a handwritten musical score on a page with ten staves. The first seven staves contain the main musical notation. The title "ANGUSTIA" is written in the upper middle section. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The dynamics include *sfx.* (sforzando), *f.* (forte), *Hf.* (half forte), *Mf.* (mezzo-forte), and *FP.* (fortissimo). There are also markings for *continua* and *3* (triplets). The score concludes with a double bar line on the seventh staff, followed by a final staff with the date "Bonn. 20.06-88." written in the center.

# Anexo 5

**PASCALIANA II** 34

For Solo Flute Francisco ZUMAQUE

Flute 1 *mf*

Flute 6 *mf*

Flute 12 *mf*

Flute 18 *mp* 3 3

Flute 22 *f*

Flute 25 *mf* 3 *f* *mp* 3 *f*

Flute 26 *p* *Frullati* *f* 3 3 3

Flute 30 *Ord.* *mf* *p*

Flute 34 *cresc.* *p* *cresc.*



Flute 38 *mf* 3 *sfz* *sfz*

Flute 42 45

Flute 46 *ff* *mf* 3 3 3

Flute 49 3 3

Flute 53 *Gliss.* *p* *mf* *ff* *f* 3 *p*

Flute 58 *Gliss.* *p* *mf* *mp* *mf* *f*

Flute 62 *p espr.* 65

Flute 66 63 *mf*

Flute 73 3 3 *tr* *pp* *cresc.* *f* *U2* *77*

Flute 78 3 3 *p* *f* *pp* *mf*

Flute 82

Flute 86

*mp*

Flute 90

3

91

*mf*

Flute 94

97

3

Flute 100

101

Detailed description: This image shows a page of musical notation for a flute part, spanning measures 82 to 101. The score is written on five staves. The first staff (measures 82-85) features a melodic line with slurs and accents. The second staff (measures 86-89) includes a dynamic marking of *mp* and continues the melodic development. The third staff (measures 90-93) contains a triplet of eighth notes and a dynamic marking of *mf*. The fourth staff (measures 94-97) shows a melodic line with a triplet of eighth notes. The fifth staff (measures 100-101) concludes the passage with a final melodic phrase. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings.

Alto Flute.

**PASCALIANA II.** Pascaliana I. ©ZumaqueProductions 2014  
Francisco Zumaqué

Alto Flute.

Musical score for Alto Flute, titled "Pascaliana II". The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. It consists of seven staves of music. The first staff begins with a 4-measure rest followed by a melodic line. The second staff has a 4-measure rest at the beginning, with measures 8 and 12 marked. The third staff has a 4-measure rest at the beginning, with measure 16 marked. The fourth staff begins at measure 20. The fifth staff continues the melodic line. The sixth staff begins at measure 24. The seventh staff concludes the piece with a final melodic phrase and a fermata.

Alto Flute.

Pascaliana I. ©ZumaqueProductions 2014

Musical score for Alto Flute, measures 28-47. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The music consists of seven staves of notation. Measure 28 starts with a treble clef and a key signature of two sharps. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests. Measure 32 is marked with a '32' above the staff. Measure 36 is marked with a '36' above the staff. Measure 40 is marked with a '40' above the staff. Measure 44 is marked with a '44' above the staff. The score ends with a double bar line at the end of the seventh staff.



The image displays a musical score for a single melodic line in treble clef, key of D major (indicated by two sharps). The score consists of seven staves of music, with measure numbers 48, 52, 56, 60, 64, 68, and 72 marked at the beginning of their respective staves. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The notation includes accidentals (sharps and naturals) and dynamic markings such as accents and slurs. The overall style is contemporary and expressive.

Alto Flute.

Pascaliana I. ©ZumaqueProductions 2014

Musical score for Alto Flute, measures 76-96. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music consists of six staves of notation. Measure numbers 76, 80, 84, 88, 92, and 96 are indicated at the beginning of their respective staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.



2

Jerez: Aleja de Cerca

23 *mf* Ord.  $\overset{\sim}{3}$   $\underset{\sim}{3}$  *p*

28 *fp* *f* *ff*

32 Perc. llaves *f* 6 3

35 + CANTO (gliss.) Ord. 6

38

41 *ff* *mf* *p* *f* + CANTO (gliss.)

45 *mf* *f* *p*

49 *f* *pp* *mf* *f* 6 3 3

53 9  $\overset{(b)}{\sim}$  3

Detailed description: This musical score is for the piece 'Aleja de Cerca' by Jerez. It consists of nine staves of music. The first staff (measures 23-27) features a melodic line with a triplet of eighth notes and a triplet of sixteenth notes, marked *mf* and *p*. The second staff (measures 28-31) shows a more rhythmic texture with chords and a melodic line, marked *fp*, *f*, and *ff*. The third staff (measures 32-34) includes percussive elements (llaves) and a melodic line with a sixteenth-note triplet and a sixteenth-note triplet, marked *f*. The fourth staff (measures 35-37) features a melodic line with a sixteenth-note sextuplet and a glissando, marked *f*. The fifth staff (measures 38-40) continues the melodic line. The sixth staff (measures 41-44) shows a melodic line with a glissando and dynamic markings *ff*, *mf*, *p*, and *f*. The seventh staff (measures 45-48) features a melodic line with a sixteenth-note triplet and a sixteenth-note triplet, marked *mf*, *f*, and *p*. The eighth staff (measures 49-52) includes a sixteenth-note sextuplet and a sixteenth-note triplet, marked *f*, *pp*, *mf*, and *f*. The ninth staff (measures 53-56) features a melodic line with a sixteenth-note triplet and a sixteenth-note triplet, marked *f*.

Jerez: Aleja de Cerca

3

57

60

63

66

69

73

77

81

85

*mf*

*mp* *ff* *p* *f* *pp* *mf*

*fp* *mf*

Saturar el timbre

Ord.

*mf*

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Jerez: Aleja de Cerca'. It consists of nine staves of music in treble clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The dynamics range from *mf* (mezzo-forte) to *fp* (fortissimo piano). There are also performance instructions like 'Saturar el timbre' and 'Ord.' (Ordinary). The piece is marked with a '3' in the top right corner, likely indicating a 3/4 time signature. The score is numbered with measure numbers 57, 60, 63, 66, 69, 73, 77, 81, and 85.

4

## Jerez: Aleja de Cerca

89

92 *fp* *p*

95 *f* *mf*

98 *f* *mf* *f*

101

104

107 *pp* *cres - cen - do*

112 *f*

116

