

# Sembrando en Artes Populares

Edición 1 - Volumen 3

## Semilleros de Investigación en Artes Populares del IPC

### El Musicar con los Bambucos

Una aproximación a la  
Investigación a través de las  
Músicas Populares en el IPC

### Semillero de Investigación en Músicas Populares y Tradicionales del IPC



INSTITUTO  
POPULAR DE CULTURA



# Sembrando en Artes Populares

Edición 1 - Volumen 3

# Semilleros de Investigación en Artes Populares del IPC

## El Musicar con los Bambucos

Una aproximación a la Investigación a  
través de las Músicas Populares en el IPC

Semillero de Investigación en Músicas Populares  
y Tradicionales del IPC

Octubre de 2021



**Alcalde de Santiago de Cali**

Jorge Iván Ospina

**Instituto Popular de Cultura**

Carolina Romero Jaramillo

Directora

**Dirección y edición:**

Luis Eduardo Duarte Valverde

**Asistente editorial:**

Claudia González González

**Comité editorial:**

Carolina Romero Jaramillo

Luisa Esperanza Gómez

Nabil Bechara

Yuliana Quiceno

Luis Eduardo Duarte Valverde

Raquel Hernández

**Comité científico:**

Omar Díaz

Aitor Erkizia

**Diseño, diagramación e ilustración:**

Cuántika Studio

(Juliana López Vargas y Juan Sebastián Martínez)

**Fotografía:**

Leonardo Linares

Santiago Castiblanco Aguilar

**Sembrando en Artes Populares**

*Semilleros de Investigación*

*en Artes Populares del IPC*

(Edición anual)

Edición 1 - Volumen 3

ISSN 2805-8291

Diciembre de 2021

Santiago de Cali

Edición de 500 ejemplares

**Impresión:**

Imprenta Departamental

**Semillero de Música****Coordinador:**

Diego Germán Gómez García

**Docente Investigador:**

Fabián Sánchez Vásquez

**Docente Investigador:**

Nelson Andrés Mera Idárraga

**Monitor Investigador:**

Santiago Castiblanco Aguilar

**Estudiantes y egresados**

Vanessa Jordán Beggelli

Lem Echavarría Vargas

Salma Nallely Canabal Quintero

Christian Iván Parra Villa

Eliu Ernesto Granados Olave

David Estevan Gallego García

Juan Pablo Torres León

Jean Paul Giraldo Rodríguez

Christian Bolaños Velasco

Todos los derechos de esta publicación están reservados, pero puedes prestarla y usarla con fines académicos. Las reproducciones o distribuciones deben ser autorizadas por medio escrito por parte del Instituto Popular de Cultura.

**Tipografías:**

TT Tricks (Cuerpo de texto)

Catamarán (Titulares)

**Papel:**

Bond 90 gr. blanco (internas)

Proalcote 300 gr. (carátula)

# Contenido

Prólogo .....	6
Introducción .....	8
Nuestro Terreno Común .....	10
Abono para la Semilla.....	17
Se Gesta la Semilla .....	19
Primera Siembra.....	24
Primera Cosecha.....	31
Referencias .....	37





Pero qué sería la música  
si ella no fuera  
mucho más allá de cada cosa.

Rainer María Rilke



## Prólogo

### Sembrando en Artes Populares

Esta publicación nace como una semilla que brota de la tierra para crecer y fortalecerse, como un sueño, una urgencia y una sentida necesidad en el Instituto Popular de Cultura (IPC) de dar lugar a las artes populares, desde sus procesos reflexivos, creativos, de enseñanza y de salvaguarda del patrimonio, como espacio académico y artístico de producción de conocimiento al interior de la entidad y de cara a los espacios comunitarios de la región y el país.

Se origina en el cambio de administración distrital y con el apoyo de la nueva dirección del IPC, al presentar una propuesta desde el Centro de Investigaciones al Concejo Distrital, para conformar semilleros de investigación y dar protagonismo a la investigación en artes populares, que posteriormente den soporte teórico y conceptual al marco metodológico y pedagógico del IPC. Esta se concibió en un plan a tres años (2021-2023) a partir de una serie de procesos, entre los que se pueden destacar: la formación básica y especializada en investigación, la renovación y actualización bibliográfica, la adquisición de equipos técnicos y tecnológicos, los intercambios interinstitucionales, las salidas de campo, las publicaciones y el apoyo en la construcción y participación en eventos y muestras artísticas y culturales para los semilleristas.

Así nace la ficha de inversión BP-26002772 “Fortalecimiento de las acciones de formación de semilleros de investigación artística y cultural en Santiago de Cali”, consistente en la formación e implementación de semilleros de investigación, uno en cada una de las cuatro escuelas del Instituto Popular de Cultura: Danzas, Teatro, Artes Plásticas y Música; conformados por estudiantes, profesores y egresados. Este primer volumen de la colección, **Sembrando en Artes Populares**, representa el nacimiento de los productos editoriales de los semilleros de investigación en su primer año, la semilla en la mejor expresión del término. Por eso, en los textos se ha acudido a esta metáfora para resaltar las etapas de ciertas expresiones de vida en la naturaleza que se asemejan al arte, para enfatizar en sus transformaciones.

Para muchos quizá esta etapa inicial sea la más interesante, ya que en ella se vive de manera álgida la simiente de las discusiones y preguntas más importantes al interior de las escuelas; la definición de cada práctica, sus desafíos actuales, sus procesos de creación, sus experimentaciones y los retos pedagógicos que supone la formación y creación en las cuatro escuelas.

En este primer volumen se podrá ver que al interior de cada semillero se han creado, esbozado proyectos y a la vez conceptos de suma importancia como *el musicar en los bambucos y las onomatopeyas* en el Semillero de Música, *la juntanza y el convivio desde el teatro popular* en el Semillero de Teatro, el necesario diálogo en el Semillero de Danzas *entre la danza clásica y la contemporánea desde los ritos fúnebres*, así como el enfoque de género y la fuerte preocupación en sentido ecológico y por el medio ambiente en el proyecto de *Las Malas Yervas* del Semillero de Artes Plásticas.

Se agradece la participación de todos los semilleristas, asesores y quienes contribuyeron en la construcción de estos productos editoriales, cuya importancia radica en la posibilidad de impulsar nuevos desafíos en materia de investigación en artes populares y que, en el caso del IPC, se nutren de los procesos que se adelantan en los programas de formación académica; pensando en fortalecer el quehacer misional. En ellos confluyen la vocación, la formación y la pasión por el conocimiento y la producción artística, esa que exige la constante actualización, la gestión y la exposición de las creaciones artísticas, pero, principalmente, el sentido comunitario de las mismas, toda vez que son el corazón de las artes populares vivas y en constante transformación.

**Luis Eduardo Duarte Valverde**  
*Coordinador Centro de Investigaciones*



## Introducción

Los Semilleros de Investigación del Instituto Popular de Cultura se han concebido como un espacio de intercambio de experiencias académicas, en favor de fortalecer la capacidad crítica, creativa y reflexiva de sus participantes. Es así como se ha pretendido incentivar el desarrollo de habilidades investigativas a través de actividades formativas, donde el quehacer artístico y pedagógico de las diferentes escuelas del IPC, tengan un lugar en la construcción de conocimiento desde y para el instituto, bajo la coordinación del Centro de Investigaciones.

Por su parte, el Semillero de Investigación en Música, se ha inscrito en la línea de “Identidades y prácticas de músicas populares y tradicionales en el IPC”. En consecuencia, ha encaminado las preguntas hacia los sistemas de pensamiento que han sustentado las nociones en torno de las músicas de carácter popular, tradicional y folclórico trabajadas en la escuela de música, y que, a su vez, han orientado las prácticas artísticas a lo largo del tiempo.

Desde esta perspectiva, se ha interesado principalmente por resignificar un sentido de la educación donde tenga cabida el proceso, la experiencia humana y comunitaria como ejes articuladores de la experiencia artística. En este sentido, se espera también problematizar y ampliar la práctica pedagógica, para desmarcarla de discursos esencialistas, rescatistas o de uniformización de la cultura popular; así como de modelos educativos que han orientado exclusivamente sus dinámicas hacia la obtención de productos, resultados y exhibiciones del repertorio musical como finalidad o meta de la formación en música.

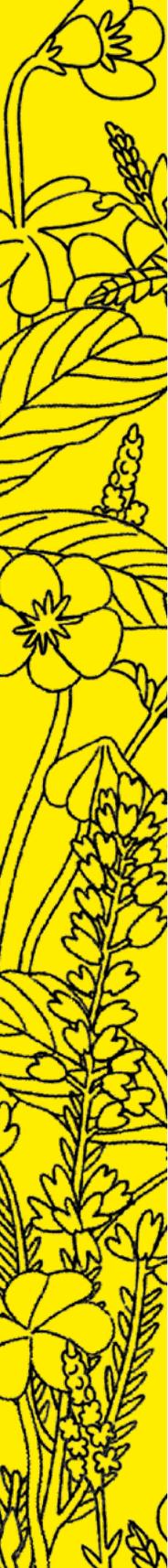
Con el propósito de presentar las primeras experiencias como semillero, se construyó una metáfora que identificara la primera fase del proyecto de investigación, inspirados en los ciclos para la siembra y la cosecha, los cuales dialogan con los sentidos y significados vivenciados en este proceso. Así pues, se relacionó **Nuestro Terreno Común** con la resignificación de la historia institucional, de donde surgieron los apartados *Enraizar la investigación* y *La investigación en la educación musical: el caso de la Escuela de Música del IPC*. De este modo, se identificó el **Abono para la Semilla** en el núcleo común de los *Módulos de Exploración de Músicas Tradicionales y Populares* de esta escuela, como escenario de reflexión.

Siguiendo este orden de ideas, el nicho donde *Se Gesta la Semilla* se encontraba en el Bambuco comprendido como sistema musical, del cual se han desprendido diferentes ritmos vinculados con la dinamización de las músicas tradicionales y populares colombianas. De ahí surgió el proyecto de investigación construido conjuntamente, al que se le llamó *Onomatopeyas como recurso de aprendizaje en músicas populares y tradicionales: el caso del bambuco*, que, siguiendo la lógica de la investigación a través de las artes, se orientó a la reflexión sobre lo pedagógico, lo popular, lo tradicional y lo folclórico en un ámbito académico como la Escuela de Música del IPC. Lo anterior, con el propósito de pensar las similitudes, diferencias y variedad de significados que han encerrado estas nociones; hacer conciencia de cómo se está participando de ellas; y plantear otras opciones para desmarcarse de discursos que fragmentaran las comprensiones, aprendizajes, identidades y prácticas en torno de las músicas, sus culturas y comunidades.

Partiendo de lo anterior, la *Primera Siembra*, consistió en focalizar la investigación en un ejercicio de identificación de los diferentes ritmos vinculados con el bambuco, a partir del proceso de exploración vivenciado con el semillero, expuesto en el apartado *Del Bambuco a los Bambucos*. Finalmente, se presenta la *Primera Cosecha del Semillero de Investigación en Música*, a través de los aprendizajes que dejaron las experiencias desarrolladas, condensadas en la proyección de una obra musical llamada “*Concierto Onomatopéyico Colombiano*”.



**Figura 1**  
*Semillero de Investigación en Músicas Tradicionales y Populares del IPC.*



## Nuestro Terreno Común

### Enraizar la investigación

#### La reconceptualización del conocimiento e investigación en el IPC

El IPC ofrece programas de Formación para el Trabajo y el Desarrollo Humano y agencia proyectos de investigación cultural; todo ello, orientado a la promoción de la producción, enseñanza y divulgación de las expresiones artísticas de la ciudad de Cali y el sur occidente colombiano. Actualmente, cuenta con cuatro Escuelas de formación (Teatro, Danza, Música y Artes plásticas), desarrolla proyectos de extensión en ámbitos comunitarios y posee un Centro de Investigaciones, antes llamado Departamento de Investigación Folclórica (DIF), que acompaña el accionar de la institución y conserva un importante archivo documental.

La historia de la acción pedagógica e investigativa en el IPC se enmarca en procesos políticos, sociales y culturales cambiantes, a través de los cuales se ha ido reconfigurando su visión y misión. Igualmente, las transformaciones ocurridas en las representaciones sobre la cultura popular, las tradiciones y el folclor, acaecidas a lo largo de la segunda mitad del siglo XX y las primeras dos décadas del XXI, han impulsado discusiones reflexivas sobre su quehacer institucional a lo largo de su historia<sup>1</sup>.

Mediante Acuerdo Municipal No. 450, expedido en 1947 por el Concejo Municipal de Cali, se funda el Instituto Municipal de Cultura Popular, como dependencia de la Secretaría de Educación de la capital vallecaucana. Inicialmente, se estructuró como un proyecto

1. CENTRO DE INVESTIGACIONES. Historia. Cali: Instituto Popular de Cultura. [En línea, citado el 5 de octubre, 2021]. Disponible en: [https://www.institutopopulardecultura.edu.co/investigaciones/historia\\_p3.html](https://www.institutopopulardecultura.edu.co/investigaciones/historia_p3.html)

destinado a la extensión de la alfabetización de la naciente clase obrera local. En adición a esto, algunos trabajos como los de Marco Fidel Chávez (1984) señalan que hasta finales de los años 1950 y principios de 1960, se tuvo una perspectiva higienista y civilizadora de este proyecto, como un medio para disciplinar y elevar la educación de la masa trabajadora, necesario para la implementación del desarrollo industrial en la región y el país.

De este modo, se observó cómo el IPC participó desde sus inicios en la implementación de un sistema educativo que buscó transformar la instrucción pública, en favor de poblaciones al margen de élites económicas, intelectuales y culturales en Colombia. Para ello, se amparó en ideales políticos liberales que veían a la educación con énfasis en la alfabetización, la praxis y la enseñanza de los oficios, un medio para la promoción social, la paz y la animación cultural en sectores reconocidos como “populares” a mediados del siglo xx en Colombia (Jordán, 2021).

Posteriormente, en 1961 el Instituto Municipal de Cultura Popular cambió de razón social y pasó a ser Instituto Popular de Cultura, para centrarse en las culturas y las artes folclóricas y populares como parte de su proyecto educativo, investigativo y artístico (Chávez, 1984). En ese contexto, el hito más importante fue la creación del Departamento de Investigaciones Folclóricas (DIF), al cual se sumaron pioneros como los maestros Delia Zapata Olivella y Octavio Marulanda. Su quehacer estuvo orientado a conocer las realidades de las comunidades rurales colombianas, valorizar sus tradiciones y saberes culturales, compilarlos y difundirlos. Cumpliendo con estos propósitos, se hicieron estudios *in situ* en comunidades ubicadas en la región del Pacífico colombiano, norte del Cauca, sur del Valle del Cauca, entre otros sectores de la región Andina colombiana, con los cuales se logró avanzar hacia procesos investigativos más sistemáticos, aunque con una difusión aún incipiente (Miñana, 2000).

Desde las clasificaciones de autores como Ana María Zubieta (2000), las investigaciones folclóricas realizadas por el DIF se desarrollarían en el momento en que la cultura popular fue entendida como equivalente a lo folclórico y, por tanto, el IPC se presentó como una institución salvaguarda de una suerte de esencias vernáculas, vistas como el fundamento de las identidades culturales nacionales. Si bien, el legado del trabajo del DIF amerita posteriores investigaciones a profundidad, en este escrito se centrará tan solo en subrayar que su accionar investigativo se inscribió en un enfoque de reivindicación del folclor, entendido como sinónimo de las prácticas culturales de las zonas rurales, que se encontraban amenazadas por el avance de los procesos de modernización.

El trabajo del DIF se sostuvo a lo largo de la década del setenta movilizándolo como eje central de las políticas institucionales y de las prácticas pedagógicas del IPC. Sin embargo, estos trabajos pasaron por alto otro tipo de lecturas de la cultura popular,

que paralelamente comenzaban a proponer autores como Carlos Monsivais (2010) y Nestor García Canclini (1989), quienes durante las mismas décadas empezaron a mostrar que lo popular abarcaba las producciones culturales de masas de las urbes latinoamericanas.

El DIF, a través de la fundación de la revista Páginas de Cultura, posibilitó la difusión nacional e internacional de sus propios trabajos y de las experiencias desarrolladas en otros países del continente. Tal difusión y producción de conocimiento dejó un cúmulo de investigaciones que le dieron al IPC un lugar de reconocimiento nacional e internacional en materia de danza folklórica y bailes típicos. Entre los años 1980-1990 las actividades del DIF se vieron afectadas por crisis presupuestales, de orden local y nacional, trayendo como consecuencia una disminución de la actividad investigativa. Ulteriormente, la investigación se retoma en el IPC a través de alianzas coyunturales con Universidades del país como Univalle y Unicauca que buscaban tejer lazos con otras instituciones académicas (en países como Argentina, Estados Unidos y Sudáfrica), a través de la reflexión sobre patrimonio cultural y globalización. Igualmente, la investigación se mantuvo activa gracias a los trabajos de grado de los estudiantes del IPC y a la curiosidad y perseverancia de algunos de los docentes, apoyados por recursos económicos provenientes del programa de Estímulos de la Gobernación del Valle del Cauca.

En el año 2020 el IPC fue designado en el plan de desarrollo del distrito de Santiago de Cali “Unidos por la vida”, para formar semilleros de investigación en todas las escuelas del instituto, a lo largo de los años 2021-2023. Dicho apoyo, también permitió trazar una ruta a nivel conceptual, en favor de reestructurar el sentido y la razón de ser del instituto. Desde esta visión, los semilleros se han ido constituyendo como espacios de reflexión para resignificar lo popular, lo tradicional y lo folclórico, por medio de la investigación *a través de las artes*, ampliando así el quehacer pedagógico y artístico en el IPC, como posibilidades de reflexión y construcción de conocimiento situado; es decir, indicando las circunstancias específicas de lugar y tiempo relacionadas con la situación problema identificada. En consecuencia, se le ha dado lugar a los saberes y expresiones de las comunidades de donde emergen las prácticas artísticas; disponiendo de los discursos académicos al servicio de una actitud reflexiva e investigativa en torno del carácter popular de las artes, como expresión de la vida comunitaria y en diálogo con sus realidades (Duarte, 2020).

Es entonces que la investigación, como proceso común institucional de reflexión, ha mostrado la necesidad de enriquecer la oferta formativa entre los docentes. En ese sentido, el diplomado en Investigación y Educación Popular, fue el espacio que facilitó la creación de condiciones para empezar a plantar un terreno común y formalizar escenarios que permitieran actualizar las reflexiones sobre lo popular, lo tradicional y lo folclórico. De igual forma, este diplomado se ha constituido en una oportunidad para motivar la disertación

y renovar la problematización de estas categorías, que han presentado la tendencia a naturalizarse y des-historizarse.

Así pues, el terreno común desde el cual el IPC se proyecta es el comunitario, aspecto que funge como un sello de la labor pedagógica y de la producción estética de esta institución, a la cual le interesa la construcción de saberes y experiencias, que permitan sumar a la construcción de tejido social y de bienestar ciudadano. Por esta razón, posicionar a la investigación artística en su papel de posibilitar la acción, ampliar sensibilidades y facilitar la producción de sentidos y significados, permite desafiar las formas tradicionales de autoría y de producción artística, apropiación y circulación del conocimiento, como proceso del que el IPC busca ser partícipe.

A través de esta colección de cuatro experiencias de investigación, se desea compartir a la ciudad de Cali un primer aporte reflexivo del proceso, como testimonio del compromiso institucional, para que la investigación, enraizada en el quehacer pedagógico y la vida comunitaria, sea una fuente de conocimiento que revitalice la función del arte como medio para resignificar y transformar los imaginarios sociales colectivos en la ciudad.

## **La Investigación en Educación Musical: el caso de la Escuela de Música del IPC**

La Escuela de Música del Instituto Popular de Cultura, es una entidad pública que comenzó a gestarse como parte del área artística de un proyecto educativo y cultural que nació con el Instituto Municipal de Cultura Popular de Santiago de Cali en Colombia en el año de 1947. De esta manera, se buscaba dar respuesta a las necesidades de alfabetización emergentes de la consolidación urbana de la ciudad, así como del consecuente surgimiento de las llamadas “clases sociales populares” en esta zona del país durante la primera mitad del siglo XX (Chávez, 1984).

Cabe anotar que, a este hecho fundacional, se sumaron otros procesos históricos, sociales, culturales, económicos, políticos y de ubicación geográfica en la construcción del IPC como institución; siendo circunstancias que también se relacionaron con la consolidación y la transmisión cultural de las músicas que fueron acogidas entre su comunidad educativa, así como con el lugar que se le ha otorgado a esta institución en la sociedad a lo largo de su existencia (Jordán, 2018).

Este escenario, ha dejado ver la necesidad de observar los diferentes procesos educativos llevados a cabo por la comunidad, como parte de la experiencia de investigación de los semilleros, la cual ha implicado que, además de apropiarse de unos saberes epistémicos y metodológicos —imprescindibles para iniciar este proceso de siembra—, se cuestione también por la importancia de la investigación en educación musical, en correspondencia con un contexto como el de

la Escuela de Música del IPC. Esto, con el fin de enriquecer las propias búsquedas y experiencias, para interrogarse, disertar, deconstruirse y proponer transformaciones que amplíen las posibilidades de otorgar sentido y resignificar la realidad.

Igualmente, resulta importante reconocer a esta institución en su trayectoria histórica, pues la Escuela de Música del IPC es una de las entidades con mayor recorrido en la formación académica de músicas colombianas en el país (Miñana, 1991); además de ser precursora en la visión académica de las músicas de carácter popular y tradicional en Cali (Jordán, 2018).

Visto así, esta escuela ha contenido en sus numerosos avatares, a una gran variedad de músicos con culturas y concepciones diversas sobre la música, que han resultado en tensiones correspondientes a otros escenarios académicos similares, orientados a la enseñanza de las músicas de identidad tradicional y popular. A partir de ahí, se plantean algunos desafíos que sobresalen en el campo de la investigación en Educación Musical, centradas en aquellas tensiones que advierten parte de las necesidades de investigación relacionadas con la Escuela de Música del IPC y que son del interés de este Semillero de Investigación.

### La reflexión sobre las nociones de música

Dentro de las tensiones emergentes de algunas investigaciones y reflexiones sobre la educación musical, se encuentran 1) la preponderancia de los objetos y medios sonoros como ejes centrales y organizadores de la música; 2) la perspectiva de música como promotora del desarrollo humano y el patrimonio cultural; y 3) la representación de la música como producto de consumo, elemento accesorio y decorativo de la cotidianidad (Jordán, 2021). Dichas nociones, resultan importantes de analizar debido a que estas pueden incidir en la fragmentación de las músicas en sus procesos de transmisión; en la legitimación de lenguajes y modelos pedagógicos excluyentes; en el desconocimiento de las motivaciones, experiencias subjetivas e intersubjetivas de los artistas; en el fomento de las relaciones inequitativas de poder; así como en la indiferencia hacia los procesos sociales y comunitarios de carácter local que constituyen a las músicas, incluyendo las tradicionales y populares (Palacios, 2018).

De esta manera, sobresale una invitación para cuestionarse sobre las nociones de música, en atención a las particularidades de cada sistema, cultura, género, obra y manifestación musical. Por esta razón, este conjunto de reflexiones, cobra mayor importancia al encontrarse inmersos en un pensamiento heredero de la modernidad, el cual se ha encargado de instrumentalizar la música, atribuyéndole diversas capacidades orientadas a la productividad, en detrimento de sus otras particularidades que la comprenden como sistema humanamente organizado (Blacking, 2003).

## La academia y la experiencia de aprendizaje no academizado

Otra discusión presente en la educación musical que toca directamente a la Escuela de Música del IPC, son las relaciones entre los discursos legitimadores de la academia y los lenguajes que parten de otras lógicas o estilos no canónicos, como puede ser el caso de las músicas de carácter popular y tradicional. Por consiguiente, se observa que se han suscitado rupturas y aperturas en las maneras de concebir a las músicas, además de motivar la continuidad y discontinuidad de las diferencias sociales y de origen étnico; frecuentemente emanadas de proyectos civilizatorios y nacionalistas subyacentes a estas expresiones artísticas (Hobsbawm y Terence, 1983).

Dicho esto, se plantea la necesidad de repasar los fundamentos pedagógicos que privilegian la teoría por encima de la experiencia reflexiva, directa, sensible y colectiva en la enseñanza de las músicas; debido a que estos discursos no siempre se corresponden con la perspectiva procesual y comunitaria de las culturas de donde emergen las prácticas artísticas. Por esta razón, también se han considerado los estudios y didácticas que incluyan a la oralidad y la auralidad, como parte de la enseñanza y aprendizaje de músicas tradicionales y populares, relacionadas con la imitación, la repetición, la congregación, la audición sonora, la lectura gestual, el ritual, el ritmo del habla, el ritmo acústico y el lenguaje como modo de acción; tal como lo pueden ser las onomatopeyas (Palacios, 2018).

## Aproximación a la Investigación en Educación Musical

Con relación a la educación musical, en las últimas décadas, se ha fomentado la construcción de conocimiento cimentado en la investigación. A pesar de estos avances, Odena (2015), considera necesario incentivar la investigación con claridad y coherencia en sus posicionamientos ontológicos, epistemológicos, metodológicos, axiológicos y éticos (López y San Cristobal, 2014; Duarte, 2019), para flexibilizar las condiciones dominantes en la investigación y avanzar en el reconocimiento de la realidad de la educación musical en distintos escenarios y desde perspectivas más inductivas (Ortiz, 2016). Lo anterior, con el propósito de comprender los procesos de formación en las artes, en aras de examinar el sentido de los esfuerzos personales y colectivos que contribuyen con la continuidad o interrupción de los procesos educativos.

Consecuentemente, resulta importante señalar la necesidad de procurar un sistema de educación musical que contemple la diversidad cultural, en beneficio de proponer alternativas para la resolución de los problemas de relación entre culturas musicales, formación e

investigación de la música. Circunstancia a la que se suma la necesidad de replantear la organización de la historia de las músicas y de las indagaciones sobre estas, para trascender la perspectiva centralista, elitista, eurocentrista y parcial que se ha encargado de interpretar los acontecimientos del pasado en Colombia y sus diferentes localidades (Casas, 2011; Ospina, 2013).

Desde esta panorámica, se puede decir que hay avances en la consolidación de una perspectiva acorde con las transformaciones sociales, pero la Escuela de Música del IPC debe seguir revisando sus concepciones, contenidos y prácticas. Es allí, donde la labor de los semilleros cobra sentido para mantener una mirada crítica. En este sentido, algunas preguntas que se pretende mantener en el horizonte investigativo son: ¿cómo se construye la noción de lo popular, lo tradicional y lo folclórico a través de las músicas?; ¿cuáles son los aportes de lo popular y lo tradicional a la educación musical y viceversa?; ¿cómo es el vínculo entre estas músicas y la academia?; ¿qué se ha comprendido por comunidad?; ¿cuál es el lugar que ocupan las comunidades de donde emergen y se asientan estas acciones y manifestaciones artísticas?; ¿cómo abolir las subordinaciones, los debates y las oposiciones inexistentes en las artes que en lugar de construir, excluyen y polarizan?; ¿cómo propiciar espacios formativos donde la teoría y la técnica estén al servicio de estas expresiones y en favor de su enriquecimiento creativo, comunicativo, crítico y reflexivo?; y ¿cómo desmarcar a la práctica pedagógica y musical de discursos esencialistas, de subordinación social y uniformización de la cultura popular?



Figura 2  
*El Semillero de Música en acción.*



## Abono para la Semilla

### Módulos de exploración de Músicas Tradicionales y Populares

#### Escenario de reflexión

Teniendo en cuenta el eje articulador del proceso de investigación, como escenario de reflexión se eligieron los Módulos de Exploración (percusiones y cuerdas pulsadas) del programa de Formación Académica en Músicas Tradicionales y Populares del IPC, dada la relación directa de estos módulos con las músicas colombianas. De esta forma, se le dio lugar a la escuela como escenario que permitía crear comunidad, investigar y observar la construcción de lo popular, lo tradicional, lo folclórico y lo académico al interior del instituto y a través de las músicas.

#### Problematizando el quehacer pedagógico y artístico

Una vez localizado el escenario de reflexión, se ubicaron cuatro necesidades para la construcción del proyecto de investigación: 1) cómo desvincular la práctica pedagógica y musical de discursos esencialistas o puristas, que han visto a las músicas como prácticas ancladas al pasado, limitadas por formas, técnicas, modos de transmisión, elementos, regiones, fronteras, raza, etnia, género y nación; 2) cómo darle lugar a la constante reinterpretación, adaptación y transformación que viven las músicas de identidad tradicional y popular en un contexto social, educativo y artístico; 3) qué género, sistema o cultura musical permitiría hacer estas observaciones, de manera que pudiese



pensarse a las músicas desde un contexto educativo, más allá de sus objetos y medios sonoros; y 4) cómo ampliar las herramientas didácticas, que además de la cultura escrita, permitan incluir a la oralidad, la auralidad y la imitación como recurso de enseñanza y aprendizaje propias de estas músicas, dentro y fuera de la academia.

## **El Bambuco y las Onomatopeyas como oportunidad de investigación**

A partir de esta problematización, se consideró al bambuco como oportunidad y núcleo temático común en estos módulos, comprendiéndose como sistema musical colombiano. Es decir, que puede considerarse como una matriz con la que dialogaban diferentes ritmos, cuya expresión variaba según épocas, regiones, sociedades y culturas, entre otros elementos que complejizan su reconocimiento e interpretación (Bernal, 2004). De ahí que, este género también podía propiciar la reflexión en torno de la noción de lo popular, lo tradicional y lo folclórico en las músicas colombianas; además de otros aspectos relacionados, en beneficio del diálogo constante con el pasado y el presente; o con lo que se ha concebido como académico o contemporáneo, según las particularidades de los contextos con los que se relacionen estas músicas, incluido el IPC.

Adicional a esto, se observó que este género musical se dejaba como uno de los últimos contenidos de enseñanza en la escuela, debido a la aparente complejidad que se le había atribuido a su ejecución instrumental por su compás en 6/8. Esto en parte porque los ritmos que se han enseñado frecuentemente desde la lectura musical y esta métrica no suele trabajarse en los primeros semestres. Por ello, y en consonancia con la necesidad de encontrar una herramienta pedagógica para solventar esta limitación, se estimaron a las onomatopeyas como un recurso de aprendizaje, afines con las características de transmisión propias de estas músicas. Es decir, la representación lingüística de sonidos naturales o no discursivos mediante palabras, que podrían ayudar a estructurar y desarrollar el lenguaje musical en los aprendices sin acudir necesariamente a la gramática; a la cual podían acceder sujetos de diferentes edades y procedencias, con o sin formación musical (Guillén, 2014).

Fue así como surgió el proyecto de investigación al que se le llama “Onomatopeyas como recurso de aprendizaje en músicas populares y tradicionales: el caso del bambuco como sistema musical colombiano”, el cual se describe en el siguiente apartado.



## Se Gesta la Semilla

### Onomatopeyas como recurso de aprendizaje en Músicas Populares y Tradicionales: el caso del Bambuco como Sistema Musical Colombiano

#### Preguntas y objetivos

Partiendo de las necesidades mencionadas en el apartado anterior, se trazaron dos preguntas para la estructuración del proyecto inicial, orientándose principalmente al campo de la Educación Musical. La primera, ¿cómo pueden contribuir la implementación de las onomatopeyas en el aprendizaje de los bambucos como sistema musical colombiano, en un contexto educativo y artístico situado? Y la segunda ¿cuáles son los alcances, aportes y limitaciones de esta experiencia, con relación a la exploración de los procesos y transformaciones de las músicas tradicionales y populares, según la perspectiva de los participantes del estudio?

Tomando como referencia estos cuestionamientos, se planteó como objetivo principal analizar los procesos vinculados con la transmisión, reinterpretación y transformación de las músicas de identidad tradicional y popular a través del caso del bambuco. De esta manera, también se esperaba encontrar la forma de desvincular la práctica pedagógica y musical de discursos academicistas, rescatistas, esencialistas o puristas; ampliando además los recursos de enseñanza y aprendizaje más allá de la cultura escrita y técnica.



## Aproximación a los referentes conceptuales

### Discusiones en torno de lo popular, lo tradicional y lo folclórico en las músicas

Con el ánimo de llevar a cabo los propósitos investigativos, el planteamiento del estudio se ha fundamentado en algunas nociones generales sobre el carácter popular, tradicional y folclórico de las músicas. Esto con el fin de establecer un diálogo constante entre los conceptos, las reflexiones y las realidades de donde han emergido las prácticas artísticas que se están analizando, sin llegar todavía a perspectivas concluyentes. De este modo, se ciñe al carácter procesual e inductivo de la investigación a través de las artes, en favor de la construcción de conocimiento situado; es decir, indicando las circunstancias específicas que se han relacionado con el problema identificado, disponiendo a los métodos y a las teorías al servicio de la realidad y no al contrario.

En este sentido se ha partido de: 1) una noción de cultura, comprendida como una organización social de sentidos y significados, interiorizados de modo relativamente estable por los sujetos, en contextos históricos específicos y socialmente estructurados (Giménez, 2010); 2) una concepción de identidad como construcción permanente y proceso dinámico e inacabado, que actúa a través de la diferencia y la articulación entre lo que se es como persona y lo que se pretende ser; es decir, aquello con lo que se identifica cada uno en relación con aquello que le falta y con lo que se identifica (Hall y Du Gay, 1996); 3) una comprensión de lo popular como un término polisémico que ha reunido diferentes identidades aparentemente compartidas por un grupo social, cuya construcción teórica aún está por alcanzarse (García, 1999); 4) una concepción de lo tradicional como fenómeno histórico, social y cultural vinculado con la continuidad del pasado, el cual procura forjar una identidad colectiva por la que se reconoce a una nación (Hobsbawm y Terence, 1983); y 5) una noción de lo folclórico relacionada con la lectura “esencialista” o purista de las prácticas culturales que buscan defender y reivindicar una identidad nacional (Medina, 2013).

## El musicar

En coherencia con el tema de estudio, este se fundamenta en la noción de musicar o música puesta en acción (Small, 1997; Samper, 2017), debido al interés por ampliar la concepción de música, reconociendo en ella su sentido de humanidad, así como su carácter histórico, subjetivo, social, cultural, ritual y procesual. En este sentido, Christopher Small (1997), argumenta que la música no es un sustantivo sino un tipo de accionar que no se reduce al sonido, partitura, obra, composición, lenguaje, escritura, teoría, interpretación o escucha. Desde su perspectiva, las músicas como acción o musicar se amplían, vinculándose con el tipo de relaciones que los sujetos han tejido en torno de estas, donde confluyen saberes, sentires, reflexiones, rituales sociales y actos celebratorios que también se han organizado a través de lógicas, estéticas, elementos y medios sonoros.

Siguiendo este orden de ideas, la definición central del musicar se refiere entonces a “tomar parte, en cualquier nivel o capacidad, en un performance musical, ya sea interpretando, escuchando, ensayando o practicando, proveyendo material para el performance, o bailando” (Small, 1997, p. 9). Acciones que también incluyen el apreciar, reflexionar, crear, asistir y comprometerse con un evento musical o involucrar a las músicas en la cotidianidad.

Lo anterior, no significa que elementos como la técnica, el cuidado del sonido, o los productos artísticos en las músicas no sean importantes. Significa más bien que estas particularidades no son la única finalidad de la música, sino un medio para alcanzar algo más sagrado, profundo y reflexivo, relacionado con la experiencia estética (Samper, 2017). De esta forma, con el musicar no se privilegia una música sobre otra, sino que se reconoce y respeta la coherencia musical desde su propia cultura y desde su propio ser, siendo esta una oportunidad de celebrar, ritualizar, musicar juntos, comunicarse y también entender otras maneras de sentir, pensar y hacer música.

## Estrategia metodológica

Como estrategia metodológica para el desarrollo del proyecto, se ha planteado un diseño de investigación de tipo interpretativo (Álvarez, 2010), desde un enfoque histórico-cultural (Aguirre, 2013), para acercarse a la comprensión e identificación de los procesos históricos, sociales y estructurales de las músicas estudiadas, teniendo en cuenta la perspectiva de los participantes de la investigación. Además, desde esta lógica de carácter inductivo, también se ha considerado a la sistematización de experiencias (Jara, 2018), como acción reflexiva del proceso creativo, para reconocer, analizar, organizar y construir el conocimiento sobre la transmisión, creación e investigación a través de las músicas en un contexto situado como el IPC.

En consecuencia, el estudio se ha enmarcado en un tipo de investigación “a través de las artes”, bajo una comprensión de las músicas como dispositivos que, mediante la reflexión como acción, permiten encontrar sentido, fundar significados y crear otras posibilidades para el surgimiento de lo no pensado ni dicho (Vilar, 2015), dándole lugar al proceso y al reconocimiento de los semilleristas como sujetos de conocimiento a través de sus experiencias con el bambuco.

## Itinerario del proceso

En concordancia con los propósitos de indagación, se realizó una primera revisión sobre las investigaciones en torno del bambuco, con el fin de aproximarse a lo que se había dicho sobre este género. Seguidamente, se ubicaron los ritmos relacionados con este sistema musical, los cuales se han enseñado frecuentemente en los Módulos de Exploración de músicas tradicionales y populares en la Escuela de Música del IPC.

Al respecto, y sin agotar la diversidad de músicas que podrían estar emparentadas con este género, se identificó el bambuco instrumental, el bambuco canción, el bambuco viejo, el abozao, la juga norte caucana, el rajaleña, la caña, la rumba criolla, el merengue carranguero, el bambuco fiestero, el bambuco sureño y el bambuco patiano.

Una vez localizados estos ritmos, se estudiaron con el equipo de semilleristas, teniendo en cuenta su contexto social, cultural, histórico y geográfico; sus dinámicas de creación, transmisión y conservación; sus prácticas analizadas a la luz del lenguaje y la forma musical; así como su contenido y expresión en función de las onomatopeyas que se podían construir de cada ritmo, partiendo de sus particularidades musicales y contextuales.

Paralelamente a este ejercicio, se reflexionó constantemente sobre los elementos relacionados con lo popular, lo tradicional y lo folclórico en las músicas que se estaban estudiando. Como resultado, se notó que estas categorías se encontraban en un proceso de definición y construcción constante, sobre las cuales se debía seguir profundizando para erigir una propia perspectiva con relación a ello.

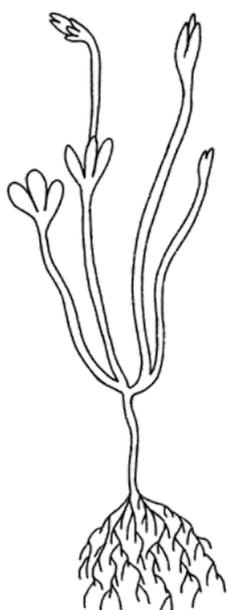
Habiendo dicho esto, se presentan los primeros frutos del trabajo, los cuales han hecho parte de las actividades formativas con el Semillero de Investigación en Música del IPC. Así, como primera siembra, se realiza un acercamiento a los bambucos que se identificaron con el equipo de semilleristas, para finalizar con la primera cosecha, encaminada a la propuesta de un Concierto Onomatopéyico Colombiano, resultante de esta fase inicial de investigación.



**Figura 3**  
*Bambuco zona del Pacífico colombiano.*



**Figura 4**  
*Bambuco zona Andina colombiana.*



## Primera Siembra

### Del Bambuco a los Bambucos

De acuerdo con a las búsquedas realizadas a través de diferentes estudios (Ochoa, 1997; Miñana, 1997; Cruz, 2002; Santamaría, 2007; Hernández, 2016), se coincide en que el bambuco es un género musical y una danza, considerado como una de las más reconocidas expresiones culturales de Colombia, así como un emblema de la historia y de la identidad nacional del país. Sin embargo, para este ejercicio se hace énfasis en la caracterización del bambuco como género musical, encaminando una reflexión hacia los ritmos identificados con el equipo de semilleristas en esta primera fase de investigación.

De esta manera, se observa que a lo largo de la historia de la República de Colombia y dependiendo de la perspectiva, se han gestado numerosas suposiciones acerca del origen del bambuco, pues este se ha considerado uno de los más grandes misterios de las músicas colombianas. En este sentido, parece que siempre hay algo pendiente por decir del bambuco.

Entre algunas de las teorías más reconocidas dentro del imaginario musical colombiano, se ha asegurado que este género proviene del África. Afirmación sustentada inicialmente en la apreciación que hizo el escritor Jorge Isaacs (1887), en su novela *María*, cuando mencionó que esta música fue traída por los esclavos de Bambuk (Sudán) al Cauca en los tiempos de la colonia.

...músicos y cantores, mezcla de agregados, esclavos y manumisos, ocupaban una de las puertas. No había sino dos flautas de caña, un tambor improvisado, dos alfandoques y una pandereta; pero las finas voces de los negritos entonaban los bambucos con maestría tal; había en sus cantos tan sentida combinación de melancólicos, alegres y ligeros acordes; los versos que cantaban eran tan tiernamente sencillos, que el más culto dilettante hubiera escuchado en éxtasis aquella música semisalvaje. (p.10)

Continuando con las primeras referencias encontradas en la literatura, otra novela que se ha referido al origen africano del bambuco ha sido el *Alférez Real*, donde Eustaquio Palacios (1959), describe la vida colonial de Santiago de Cali a finales del siglo XIX:

De repente rompió el cantor entonando un verso octosílabo en la tonada del bambuco y todos los instrumentos lo siguieron. Un grito unánime de alegría acogió ese canto popular. Esta primera pieza fue bailada por los novios con calurosos vivas. (p.116)

Como se ha expuesto, este origen africano ha sido una conjetura apoyada por diferentes historiadores e investigadores hasta hoy en día, y aunque se han encontrado relaciones entre las músicas africanas y el bambuco, esta afirmación no ha sido demostrada aún en su totalidad.

Adicionalmente, también se ha sugerido que el origen del bambuco se encuentra en el sur occidente colombiano, en el territorio de lo que antes era conocido como el Gran Cauca, a comienzos del siglo XIX. De esta manera, se ha dicho que el bambuco se dispersó hacia el sur a través de la Campaña Libertadora y hacia el norte de Colombia por medio de las riberas del Cauca y del Magdalena, convirtiéndose así en la música y danza nacional (Miñana, 2007).

Estas teorías sobre el Gran Cauca como territorio del bambuco también han vinculado a este género como una música de origen incaico (indígenas nasa y guambianos), siendo ejecutado principalmente por flautas no temperadas y tamboras de las chirimías del Macizo Colombiano y alrededores, del que luego se desprendieron bambucos instrumentales, cantados y representados (Miñana, 2007; Muñoz, 2010).

El bambuco en el siglo XIX era una música relacionada con el pueblo, con las clases bajas, con los trabajadores del campo. A veces no era bien vista por la cultura "oficial" e incluso se prohibió en la iglesia, pues era amigo y todavía lo es hoy en el Cauca andino y del Pacífico de los aguinaldos en Nochebuena. El bambuco estaba ligado con la imagen de la mujer que acompañó a las tropas, con la trabajadora del pueblo: las ñapangas caucanas, las cintureras del Tolima y del Huila, las guaneñas y bolsiconas de Nariño, las juanas del Valle, las chapoleras de la región antioqueña, las peonas, las vivanderas, las de medio pelo. (Miñana, 1997, p. 10)

De la mano con esta teoría, como ya se mencionó, se ha asegurado que el conocimiento de la existencia del bambuco se remonta al período de la Independencia de Colombia y que su origen es anterior al año de 1810. Tal afirmación, se ha respaldado en los escritos de la época, los cuales relataban cómo los soldados ingresaban al combate animados por esta música, interpretada por bandas militares en las que también participaron indígenas y esclavos libres. De este repertorio se destaca la Guaneña, un bambuco sureño representativo de la época.

El bambuco *La Guaneña* puso entusiasmo en los soldados realistas y pastusos leales a Fernando VII, así como en la batalla de Bomboná donde *La Guaneña* sonó desde el lado de Basilio García contra el General Simón Bolívar [...] Coronó su más encumbrada nota bambuquera en la batalla de Ayacucho, sello final a la dominación realista española, cuando la ofensiva patriota estuvo animada por su interpretación en la banda del Batallón Voltígeros [...] También fue protagonista en los sucesos siguientes: la batalla de Cuaspud en 1863 entre los ejércitos de Ecuador, durante el gobierno de García Moreno, y el colombiano dirigido por el General Tomás Cipriano de Mosquera, con resultado victorioso para los colombianos. En 1932 se desencadenó una confrontación Colombia-Perú donde los nariñenses estuvieron en la avanzada y confirmaron la disciplina militar y la defensa de la integridad nacional. Y *La Guaneña* ahí (Jaramillo, 2010, p.1).

Por otro lado, el origen de la formalización escrita del bambuco se le ha atribuido al maestro Pedro Morales Pino (García, 2014), y se reconoce a “Cuatro Preguntas” como uno de los primeros bambucos llevados al pentagrama. Asimismo, se advierte que su forma musical encontró respaldo en las músicas de tradición europea, siendo escrito en compás de  $\frac{3}{4}$  y  $\frac{6}{8}$  (Rico, 2013). Dicho esto, con la letra del maestro Eduardo López Narváez, se presenta la primera estrofa del bambuco *Cuatro Preguntas*.

*Niegas con él lo que hiciste,  
y mis sospechas te asombran.  
Pero si no le quisiste,  
¿por qué te pones tan triste  
cuando en tu casa le nombran?*

Es así como se inicia parte de la reflexión académica en torno del bambuco o los bambucos, los cuales se han relacionado con la identidad nacional colombiana, mostrando una gran variedad y diversificación musical, instrumental, histórica, social y contextual. En este sentido, también cobró pertinencia el reconocimiento de los elementos estructurales básicos de este género, teniendo en cuenta compases, tonalidades, formas y modulaciones, además de dinamismos y estéticas para su mayor comprensión compositiva e interpretativa.

...aunque el espíritu de unificación e identidad colombiana permeó el siglo XX, también se observa que la historia del bambuco estuvo marcada por desigualdades sociales tanto en su forma como en su función cultural; por lo que es factible encontrar diferencias entre modos urbanos y rurales, así como en maneras elitistas y populares de concebir este género. En concreto, con el auge de la libertad y la actitud conservadora, elitista y tradicional, la clase social alta buscó distinguirse de las clases emergentes e incluyó entre sus preferencias aquellos bambucos cercanos a las tradiciones europeas; lo que privilegió a la música instrumental y a las producciones académicas que alcanzaban un estatus de máxima expresión cultural y promovían la idea de modernización de la sociedad durante la primera mitad del siglo XX. (Jordán, et al, 2016, p. 52)

Por último, aunque sin agotar todas las suposiciones del origen de este género musical, una de las teorías más aceptadas con relación a la consolidación del bambuco, argumenta que este es el resultado del mestizaje cultural colombiano, el cual se encuentra en constante transformación. Por lo tanto, se observa que en este confluyen elementos musicales de diferentes regiones, sociedades y procedencias, cambiando constantemente según la época, el lugar, la sociedad e incluso, la influencia musical (Cruz, 2002).

...dichas construcciones musicales condujeron a la formalización del bambuco y le abrieron un nuevo espacio en los salones aristocráticos y en las salas de concierto. Sin embargo, esta música también se fortaleció entre los artesanos y las clases populares, en las que el bambuco se extendió mediante las actividades comerciales, con formatos instrumentales conformados en su mayoría por la guitarra, el tiple y la bandola, así como con otros (formatos) orquestales y mixtos que incluían la voz para dar paso a la conformación tanto de grupos profesionales como de los de ocasión; y generar la aparición de diferentes tipos de bambucos de acuerdo con las características culturales de cada región del país. (Jordán, et al, 2016, p. 52)

A lo largo de este breve recorrido, se ha podido observar que el bambuco puede verse como un sistema musical (red de redes), siendo heredero de la idiosincrasia colombiana. Es decir, como una música atravesada por la vida, por las personas, las sociedades, la historia, la política, la melancolía, el jolgorio, lo rural, lo urbano, lo popular, lo tradicional, lo contemporáneo y lo académico, de tal manera que no se puede hablar de un único bambuco, sino de los bambucos.

Siguiendo este orden de ideas, el bambuco como un género musical también se ha encontrado en constante transformación, presentando cambios que han permeado y dinamizado sus maneras de expresión. De aquí que el bambuco pueda presentar variaciones o estar relacionado con otros géneros musicales, que también hacen parte de las músicas que se estudian en el IPC. Dicho esto, se citará al bambuco viejo, al abozao, al bambuco fiestero, a la caña y a la rumba

criolla como parte de los avances de indagación, entre los cuales se han identificado algunas particularidades en sus aspectos rítmicos para la construcción de onomatopeyas.

### El bambuco viejo (currulao)

Característico de la zona del Pacífico Sur de Colombia, se considera una de las variantes más antiguas del género, escrito a % e interpretado en formato de marimba de chonta. Se comprende además como un sistema conformado por música y danza, que cumple con funciones sociales de tipo celebratorio dentro de las comunidades donde se desarrolla. Como ejemplo, se presenta un fragmento de la letra *Adiós Guapi*, del Grupo Naidy, donde incursionó el famoso marimbero Gualajo, quien también cantaba este Bambuco Viejo.

*Mañana me voy de Guapi...  
Qué tristeza y qué dolor...  
al dejar mi población.  
Ay adiós Guapi, ay adiós Guapi.  
Me voy de Guapi me voy de Guapi.  
Me duele me duele.*

### El abozao

De la expresión náutica “abozar” o amarrar con bozas, se encontró este ritmo a %, característico de la zona del Pacífico Norte de Colombia. Su formato instrumental más representativo es el de chirimía chochoana. Se cita como ejemplo un fragmento de la letra del *Abozao Guitarra desbaratada* de Rubén Castro Torrijos.

*Ay guitarra, ay guitarra,  
ay guitarra cuando me fui,  
te dejé bien encordada (bis).  
Y ahora, y ahora,  
y ahora que yo volví,  
te encuentro desbaratada (bis).*

### El bambuco fiestero

El Bambuco Fiestero se ha desarrollado principalmente en la región del Tolima Grande, en torno de las fiestas de San Juan y San Pedro. De ahí que este bambuco también sea conocido como *Sanjuanero*, de los cuales se expondrá el del compositor Anselmo Durán Plazas.

*En mi tierra todo es gloria cuando se canta el joropo,  
cuando se canta el joropo.  
Y si es que se va a bailar, el mundo parece poco.  
Sigamos cantando, sigamos bailando,  
sigamos cantando, ¡carambas!  
que me vuelvo loco.*

### La caña

La Caña es un género musical desarrollado principalmente en el Tolima, el cual se ha relacionado con el trabajo en los trapiches y las haciendas. Es así como sus letras recrean el proceso de la caña de azúcar, como símbolo de las expresiones de la vida cotidiana. Entre ellas se destaca como ejemplo, *La caña de los trapiches* del compositor Cantalicio Rojas.

*La caña por ser la caña,  
también tiene su dolor (bis).  
Si la meten al trapiche,  
le parten el corazón (bis).*

### La rumba criolla

La Rumba Criolla es un género musical desarrollado principalmente en la zona Andina colombiana. Su variante tolimense, iniciada por Milciades Garavito, está directamente relacionada con el bambuco, el cual se caracterizó por pasar de ser música de salón a música campesina. Como ejemplo, se cita la rumba criolla, *Que vivan los novios* del compositor Emilio Sierra.

*Que vivan los novios,  
viva la alegría,  
que yo me iré ahora,  
con la negra mía.*

## Bases rítmicas para el desarrollo de Onomatopeyas

Aproximándose al cierre de la primera fase del proceso investigativo, se exponen algunas variantes rítmicas del bambuco en  $\frac{6}{8}$  estudiadas con el semillero, las cuales se ha notado que coinciden entre ellas y que también, se diferencia de algunos de los géneros observados. Con ello, se pretende proponer algunas bases para la creación de las onomatopeyas como recurso didáctico, teniendo en cuenta los referentes culturales que participan de estas músicas. Dicho esto, se espera ampliar este ejercicio en una siguiente etapa, con la sistematización de experiencias construidas a partir de este proyecto.

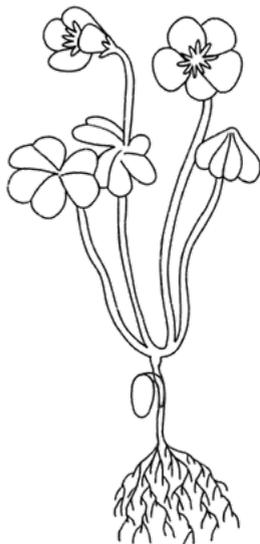
### Variaciones rítmicas de los bambucos en $\frac{6}{8}$

The figure displays six musical staves, each representing a different rhythmic variation of bambuco in 6/8 time. Each staff includes a treble clef, a 6/8 time signature, and a key signature of one flat (B-flat). The notes are written on a five-line staff, and the lyrics are written below the notes. The variations are:

- Ritmo base:** A simple sequence of eighth notes: pa pa con yu ca pa pa con yu ca.
- Ritmo de bambuco fiestero:** Features a mix of eighth and sixteenth notes with rests. Lyrics: pa pa con yu ca pa pa con yu ca.
- Ritmo de rumba criolla:** Features a mix of eighth and sixteenth notes with rests. Lyrics: che pa chi to che pa chi to.
- Ritmo de bambuco viejo:** Features a mix of eighth and sixteenth notes with rests. Lyrics: gol pe an do gol pe an do.
- Ritmo de abozao:** Features a mix of eighth and sixteenth notes with rests. Lyrics: a bo zo a bo zo.
- Ritmo de Caña:** Features a mix of eighth and sixteenth notes with rests. Lyrics: es taes la ca ña ca ña.

**Figura 5**  
*Algunas variantes rítmicas del bambuco a  $\frac{6}{8}$  como sistema musical colombiano.*

*Nota. Fuente: elaboración propia.*



## Primera Cosecha

### Concierto Onomatopéyico Colombiano

Llegando a este punto, se presenta el *Concierto Onomatopéyico Colombiano*, como primer fruto de la siembra conjunta como semillero, concebido desde la voz, la interpretación instrumental y la percusión corporal. Resulta importante señalar que la obra posee un carácter procesual, colectivo e interactivo, inspirándose además en elementos de otros bambucos, en función de la composición de una obra nueva. De esta manera, se busca descentrar el rol de los artistas como únicos compositores de las obras musicales, desdibujando así las fronteras entre compositor, intérpretes y audiencias en los procesos creativos de las músicas.

Seguidamente, en el apartado *Los bambucos tienen mucho cuento en sus notas: relatos poéticos*, se comparte un ejercicio de interdisciplinariedad y de musicar inédito con la poesía. Esa otra forma de música, con autoría de la maestra Luz María Chávarro, quien contribuyó con la ampliación de los recursos pedagógicos y artísticos para musicar con los bambucos.

Finalmente, como Semillero de Investigación en Música del IPC, se manifiesta que, a partir del proceso de investigación a través de los bambucos, se ha comprendido que la actividad artística no siempre son actos que ocurren en solitario y que el artista no es un sujeto



aislado de la sociedad, ni poseedor de un genio individual y único, pues la creación también se produce en comunidad (Palacios, 2018). Más aún en artes populares, las cuales reúnen diversos significados y sectores, tendiendo a concentrarse en las experiencias o en las interacciones culturales que le dan sentido a la realidad. Es así como dicha perspectiva, ha remitido a la comprensión de los procesos y subjetividades que atraviesan a las músicas, más allá de los objetos y medios sonoros que las componen, involucrando en ellas el entramado de relaciones que describe el pensamiento ecológico, el cual también se ha vislumbrado en el musicar, donde lo importante es el proceso y no solo la finalidad o producto consecuente de la acción artística (Jordán, 2021).

## Concierto Onomatopéyico Colombiano

### Andino-Pacífico

Semillero de música

The musical score is organized into systems. Each system includes a vocal line (Voz 1 or Voz 2) and a corresponding percussion line (Percusión coporal). The lyrics are written below the vocal lines. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. The percussion parts use a simplified notation with vertical stems and horizontal lines to represent rhythmic patterns.

2 **Concierto Onomatopéyico Colombiano**

**V.1**  
 el bam bu co vie jo sue na el bam bu co vie jo sue na el bam bu co vie jo sue na ru lo a ru lo a ru lo a ru lo a  
 pal pal pal pie

**Perc. corp.**

**V.2**  
 el bam bu co vie jo sue na el bam bu co vie jo sue naa ru lo a  
 pal pal pal pie

**Perc. corp.**

**42**  
**V.1**  
 sh sh sh sh sh sh sh sh bam bu co vie jo sue na bam bu co  
 pal pal pal pie pal pal pal pie pal pal pal pie pa ta pa ta pa ta pa ta

**Perc. corp.**

**V.2**  
 sh sh sh sh sh sh sh sh cha ca  
 pal pal pal pie pal pal pal pie pal pal pal pie pal pal pal pie

**Perc. corp.**

**50**  
**V.1**  
 vie jo sue na bam bu co vie jo sue na el re pi ca dor el re pi ca dor cha ca cha ca cha ca cha ca cha ca cha ca  
 pa ta pa ta pa ta pa ta pa ta pa ta sh sh sh sh sh sh sh sh Pder mun pal Minq Mder Minq Mder

**Perc. corp.**

**V.2**  
 cha ca cha ca cha ca el re pi ca dor pal pal pal pie pal pal pal pie  
 Pder mun pal Minq Mder Minq Mder Pder mun pal Minq Mder Minq Mder Pder mun pal sh sh sh sh sh sh sh sh

**Perc. corp.**

**57**  
**V.1**  
 sh sh

**Perc. corp.**  
 Pder mun pal Minq Mder Minq Mder Minq Mder

**V.2**  
 pal pal pal pie pal pal pal pie

**Perc. corp.**

Figura 6  
 Concierto Onomatopéyico Colombiano

## Los Bambucos tienen mucho cuento en sus notas: relatos poéticos

### Musiquemos bambucos

#### I.

*Me pides escribir una historia, sobre esta música que llevo pegada al cuerpo. Ella misma es cuerpo; se ensalza, se entona, se bambucea desde la infancia de mis labios.*

*Y dices, cuenta su historia, nájrala para otros. Pero yo no hablo las músicas, ellas me hablan y sonorán las mañanas, aún cuando es noche. Sé que vienen por las cumbres, sus filos son cuerdas pulsadas por el viento. Frescas músicas se esponjan en el despertar de los árboles.*

*Dices entonces que yo sé musicar. Ese verbo parecido a musitar, tararear, silbar, tamborear. Y que también es aplaudir, contonear, aprestar, asir para sí las notas, atrapar los acentos de las aves en vuelo. Ya nos entendemos, esa palabra tiene más bríos de ritmo: ¡Muusssiiicaarr! siente el sonido de mi vaca lechera, el quejido del grillo, el soplido redondo de la tarde veraniega.*

*Me pregunto cómo enseñar una música que llena tus adentros, igual que una pepa de aguacate. Tan antigua como risa de sol.*

*Ya sé, esta música es como aquella adivinanza, que soltó la comadre mientras apilaba el maíz y se me ha quedado en la punta de la lengua. Es la quebrada misma cargada de arrullos y rondas. Es el aroma envuelto en la cáscara del café. Esta música tiene la fuerza del azadón que, como diente de oro, ara la tierra.*

*Yo no sé nombrarla. Se mueve y transita mi pesado cuerpo, le clava su liviandad de flauta y vuelvo a ser la muchacha que trepaba el guayabo.*

#### II.

*Este cuerpo de puro sonido  
soñador, escurridizo  
va por el agua  
con su bamboleo  
entre sombras que cubren el río  
mientras yo lavo  
y vuelvo a lavar...las penas.*

Y sí que se van,  
mientras que este sonido tantaneoso  
con su viento besador  
me despeina las greñas  
y un gallo despabila'o le da por cantar  
a pleno mediodía.

¡Jugaaaaaaa!  
le respondí con mi voz marimba  
porque me alborota el viento  
o la embriaguez  
de ver azul en el cielo  
y nubes en el agua.

Nada se puede hacer  
cuando el musicar llega  
es un changó travieso  
por los bejucos de mis ramas  
su ritmo de espuma viajera  
florece sobre el agua  
y soy aire y agua y sol.

### III.

Dime, tú  
que me pides escribir este bambuco  
¡Qué más puedo decir!,  
yo, tan llena de campo  
y con tan pocas palabras embellecidas  
¿cómo haré para que atisbes su viento, su cuerda?  
Cómo explico el tan tan que se sube por mi tronco  
por mis ramas, sacude nidos y polluelos  
y hasta siento mis hojas temblar

Tan tan...tan tan  
¿me escuchas, me sigues?  
...tan quiere decir mucha alma  
sonido para abozar el amor  
malungaje para la amargura

¡Tantan tantan!  
¿me sigues?  
es una música bambuca  
que llena de trinos las miradas  
y uno apenas puede seguirle el paso  
!óyelo! que es bien insistente  
este bambuco fiestero

*¡Ay que me invaden sus cantos!  
¡Ay! que no corra, que es peor!  
venga musiquemos  
deja al bambuco  
enhebrarnos las palmas*

*Tan tan...tan tan...  
Tantán...tantán...tantán”<sup>2</sup>*

### **Mestizaje bambuco**

*Vengo del trasiego de los ríos, de su murmullo con el secreto oculto en las piedras, del trinar en sus árboles, del fino aire de las cumbres y del mar, a donde llegan todos los amores, todos los olvidos.*

*Fui insumiso de alegre y melancólica voz, en la noche del arribo. Junto al viento que abozó mis naos a esta tierra, fui el sueño que devolvió los muertos al día y al viaje de regreso a casa. No hubo enterrador para esta pena.*

*En las botas de los soldados fui el eco pegado a la tierra. Mis libertarios cánticos sembraron los cascajales, arriba por el macizo. Y una guaneña con su chirimía de vientos me clavó esa pregunta que aún llevo dentro ¿ir a la guerra pensando en amor?*

*Acompañé el ritual al sol y a las hormigas, porque la música habita las brevedades del mundo. Mis tamboras y flautas fueron con el cóndor, el tono de los maizales se me pegó al cuerpo y apaciguó mis bríos.*

*Hasta se dice que nací junto a los primeros pasos del hombre. Que mis bambucos alegres animaron el primer latido de sus pies sobre la tierra y sus continuas derrotas hasta sostenerse en pie. Dicen también que seré la música de tu último latir, antes que vuelvas, como yo, a ser del aire.”<sup>3</sup>*

.....  
2. Chávarro, Luz María. Obra inédita. 2021

3. Chávarro, Luz María. Obra inédita. 2021

## Referencias

- Aguirre, M.E. (2013). *Lecturas Inapropiadas desde la Historia la Educación*. Posgrado en Pedagogía, UNAM. México: Ed. Díaz de Santos.
- Álvarez, J. (2010). *Cómo hacer investigación cualitativa. Fundamentos y Metodología*. Ed. Paidós Educador. Barcelona.
- Bernal, M. (2004). *Del bambuco a los bambucos*. Ponencia presentada en el V congreso IASPM-AL Río de Janeiro. Junio 2004.
- Blacking, J. (2003). *¿Qué tan musical es el hombre?*, Desacatos, núm. 12, otoño, pp. 149-162.
- Casas, M.V. (2011). *Música e Identidad en los Inicios de la República. A propósito de identidades colectivas*. Rev. Entreartes. Universidad del Valle. Cali, Colombia.
- Chávez, M.F. (1984). *Pasado, presente y futuro del Instituto Popular de Cultura*. Secretaría de Educación, Cultura y Recreación del Municipio de Santiago de Cali. Cali: Ed. Feriva Ltda.
- Cruz, M. A. (2002). *El papel del bambuco en la construcción de lo colombiano*. Rev. Nómadas. Num. 17, 2002, 219-231. ISSN: 0121-7550. Bogotá: Universidad Central.
- Duarte, L. E. (2020). *Semilleros de Investigación 2021-2023. Revolución del conocimiento en el IPC*. Revista Páginas de Cultura. Vol. 15., pp. 120 – 124. Instituto Popular de Cultura. Cali: Imprenta departamental.
- Duarte, L.E. (2019). *Qué es el arte y cómo se investiga*. Revista Páginas de Cultura. Vol. 14., pp. 8-16. Instituto Popular de Cultura. Cali: Editorial Departamental.
- García, M. (2014). *Elementos Estructurales del Pasillo y el Bambuco Instrumentales*. Estudio de Análisis Musical a la Obra de Álvaro Romero Sánchez. Premio Nacional en Investigación Musical 2014. Programa Nacional de Estímulos del Ministerio de Cultura. Colombia: Ed. Mincultura.
- García, N. (1989). *Las culturas populares en el Capitalismo*. México: Nueva Imagen.

- García, N. (1999). *Ni folklórico ni masivo ¿Qué es lo popular?* En: Revista virtual Aquileana. Wordpress.com.
- Giménez, G. (2010). *Cultura, identidad y procesos de individualización. Conceptos y fenómenos fundamentales de nuestro tiempo.* Instituto de Investigaciones Sociales. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Guillén, S.C. (2014). *El método musical Kodály en su nivel de iniciación como herramienta para favorecer el proceso lecto- escritor en los niños de 5 y 6 años de edad.* Recuperado de: [http://www.ilae.edu.co/Ilae\\_Files/Libros/20140205152755655561746.pdf](http://www.ilae.edu.co/Ilae_Files/Libros/20140205152755655561746.pdf)
- Hall, S. y Du Gay, P. (1996). *Cuestiones de identidad cultural.* Buenos Aires: Amorrout editores.
- Hernández, O. (2016). *Los mitos de la música nacional. Poder y emoción de las músicas populares colombianas 1930-1960.* Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Hobsbawm, E. y Terence, R. (1983). *La invención de la tradición.* Barcelona: Ed. Crítica.
- Isaacs, J. (1867). *María.* 1ª ed. Bogotá: Imprenta de Gaitán.
- Jara, O. (2018). *La sistematización de experiencias: práctica y teoría para otros mundos posibles.* Bogotá: Centro Internacional de Educación y Desarrollo Humano – CINDE.
- Jaramillo, J. (2010). *La Guaneña de la Independencia.* Rev. El Mundo. Colombia. En: <https://www.elmundo.com/portal/resultados/detalles/?idx=155636>.
- Jordán, V. (2018). *Aproximación al análisis coyuntural de la Escuela de Música del IPC como proyecto de educación musical en la ciudad de Cali, Colombia.* XIII Coloquio de Alumnos de Posgrado en Música. Universidad Nacional Autónoma de México, junio 12, 13 y 14 de 2018.
- Jordán, V. (2021). *Construcción del Sujeto a través de las Músicas: El caso de la Estudiantina del IPC.* [Tesis de Doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México]. En Curso. Facultad de Música UNAM: Ciudad de México.
- Jordán, V., Vargas, M., y Largo, P. (2016). *Fantasia en 6/8; la historia de un bambuco a través del bambuco.* Ricercare, (5), 46-62. <https://doi.org/10.17230/ricercare.2016.5.4>
- López, R y San Cristobal, U. (2014). *Investigación artística en música. Problema, métodos, experiencias y modelos.* ICM Grupo Recerca, Investigación y Creación Musicals. ESMUC, Escuela Superior de Música de Cataluña. Barcelona: Conacolta Funca.
- Medina, A. (2013). *El paradigma folclórico-esencialista: una lectura hegemónica en la investigación de la música del Caribe colombiano: Caso vallenato.* En: AGUAITA N° 25. Cartagena, Observatorio del Caribe Colombiano, 2013. pp.115-121.
- Miñana, C. (1991). *Escuelas y experiencias pedagógicas de música popular. Estado actual y perspectivas en Colombia.* Primer Encuentro Iberoamericano de Educación Musical. Bogotá, abril 29 a mayo 3 de 1991.

- Miñana, C. (1997). *Los caminos del Bambuco en el siglo XIX*. En: A Contratiempo: Música y Danza. No. 9. Pp. 7-11.
- Miñana, C. (2000). *Entre el folklore y la etnomusicología*. A contratiempo, (11), pp. 36- 49.
- Monsivais, C. (2010). *Historia Mínima. La cultura mexicana en el siglo XX*. México: El Colegio de México AC.
- Muñoz, P. (2010). *La música del Patía: Negros, Violines y bambucos*. Publicado en "Músicas y sonoridades del Pacífico Afrocolombiano". Santamaría, Carolina, Juan Sebastián Ochoa y Manuel Sevilla. Editorial Javeriana, Bogotá.
- Ochoa, A. M. (1997). "Tradición, género y nación en el bambuco". En: A Contratiempo: Música y Danza. No 9. pp. 35-44.
- Odena, O. (2015). *La investigación en educación musical dentro de las ciencias sociales: reflexiones desde el Reino Unido*. Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical, Volumen 12.
- Ortiz, A. (2016). *La investigación según Humberto Maturana. El amor y la autopoiesis como epistemología y métodos de investigación*. Bogotá: Magisterio Editorial.
- Ospina, S. (2013). *Los estudios sobre la historia de la música en Colombia en la primera mitad del siglo XX: De La Narrativa Anecdótica Al Análisis Interdisciplinario*. Artículo de Reflexión. ACHSC Vol. 40. N° 1. Ene. - jun. 2013. ISSN 0120-2456: 299-336. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Palacios, E. (1959). *El alférez real*. Ed. Universidad del Valle: Cali.
- Palacios, L. (2018). *Educación musical en la frontera de la oralidad y la escritura. El caso Ollin Yoliztli*. P.51. [Tesis de Doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México]. Repositorio Institucional – UNAM.
- Rico, J. (2013). *Pedro Morales Pino y la "Lira Colombiana" con Wills y Escobar*. Ed. Funmúsica: Valle del Cauca.
- Samper, A. (2017). *La pedagogía del musicar como ritual social: Celebrar, sanar, trascender*. El Artista, 113-150.
- Santamaría, C. (2007). *El Bambuco, los saberes mestizos y la Academia: un análisis histórico de la persistencia de la colonialidad en los estudios musicales latinoamericanos*. En: Latin American Music Review, Vol 28, No. 1, pp. 1-23.
- Small, C. (1997). *El Musicar. Un ritual en el espacio social*. Revista transcultural de Música. Volumen 4.
- Vilar, G. (2015). *4 conceptos. Trabajo resultante del proyecto de investigación "Experiencia estética e investigación artística: aspectos cognitivos del arte contemporáneo"*. FFI2012- 32614 (2013 – 2015). Barcelona: Ministerio de Economía y Competitividad.
- Zubieta, A. M. (2000). *Cultura Popular y Cultura de Masas. Conceptos, recorridos y polémicas*. Buenos Aires: Paidós.







Escuela de  
**Música**