



**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL  
FACULTAD DE EDUCACIÓN - MAESTRÍA EN EDUCACIÓN**

**LA CREACIÓN DE NARRATIVAS CANTADAS:  
UNA APUESTA POR LAS VOCES NO ESCUCHADAS**

**SANDRA MILENA SALAZAR FRÍAS**

**DIRECTORA**

**AMANDA ROMERO**

**BOGOTÁ-COLOMBIA**

**2017**

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL  
FACULTAD DE EDUCACIÓN  
MAESTRÍA EN EDUCACIÓN**

**LA CREACIÓN DE NARRATIVAS CANTADAS:  
UNA APUESTA POR LAS VOCES NO ESCUCHADAS**

**SANDRA MILENA SALAZAR FRÍAS  
CÓDIGO 2015287620**

**TESIS PARA OPTAR AL TÍTULO DE MAGISTER EN EDUCACIÓN**

**DIRECTORA**

**AMANDA ROMERO**

**BOGOTÁ-COLOMBIA**

**2017**

**Las voces siempre están presentes,  
han permanecido en el tiempo,  
en el retardo acústico  
que se recoge en el eco  
Y quedan en los discursos,  
Y quedan en las páginas,  
Y quedan en los cantos,  
Las voces de los muertos,  
Las voces del alma,  
Las voces de los excluidos.  
Dedico este trabajo a esas voces,  
Muchas de ellas, no escuchadas.**

## AGRADECIMIENTOS


Agradezco a mi hijo, por comprender el tiempo que dediqué a la lectura y al trabajo investigativo, cuando, impacientemente, deseaba colorear, dibujar y jugar conmigo.

A mi familia, por su apoyo incondicional, por su motivación y amor que, desde la distancia, me hacen sentir.

Agradezco profundamente a Taller Sur, a todos los días en que nos encontramos para soñar y crear. A todos esos momentos íntimos, que quizás no escribo en esta investigación, pero que -de igual forma- significan algo importante en nuestras vidas.

A Nelson Román por acompañarme en este trabajo, por el tiempo que dedicó escuchándome, leyéndome, incluso indagándome para que mis planteamientos pudieran estar más claros; por todos sus aportes y por su profunda humanidad: Gracias.

Finalmente, agradezco a Ginna Méndez y Amanda Romero por llevarme hacia las múltiples reflexiones sobre la decolonialidad y la necesidad de ir estableciendo nuestro propio lugar de enunciación.

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL <small>Explicando el conocimiento</small>	<b>FORMATO</b>	
	<b>RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE</b>	
<b>Código: FOR020GIB</b>	<b>Versión: 01</b>	
<b>Fecha de Aprobación: 10-10-2012</b>	<b>Página 5 de 4</b>	

<b>1. Información General</b>	
<b>Tipo de documento</b>	Tesis de maestría
<b>Acceso al documento</b>	Universidad Pedagógica Nacional. Biblioteca Central
<b>Título del documento</b>	La creación de Narrativas Cantadas: Una apuesta por las voces no escuchadas.
<b>Autor(es)/(as)</b>	Salazar Frías Sandra Milena
<b>Directora</b>	Amanda Romero Medina
<b>Publicación</b>	Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional, 2017, 140 P.
<b>Unidad Patrocinante</b>	Universidad Pedagógica Nacional
<b>Palabras Claves</b>	NARRATIVAS CANTADAS, DECOLONIALIDAD, LUGAR DE ENUNCIACIÓN, EDUCACIÓN POPULAR, CREACIÓN, EXPRESIÓN.

<b>2. Descripción</b>
<p>Este proyecto de investigación se fija en la importancia de la creación de <i>narrativas cantadas</i> y a partir de ellas, ver cómo se resignifican las voces que han sido negadas, excluidas o no escuchadas.</p> <p>Se ha llevado a cabo en la escuela popular de arte Taller Sur, ubicada en la localidad quinta de Usme, teniendo como <b>objetivo</b> analizar cómo la creación de narrativas cantadas constituye un espacio de construcción de subjetividades y expresión colectiva.</p> <p>Siendo parte del grupo de investigación <i>Filosofía de la Educación</i>, con énfasis en Educación Comunitaria, Interculturalidad y Ambiente, tiene en cuenta la perspectiva decolonial, para suscitar</p>

reflexiones acerca de ella, e ir estableciendo un propio lugar de enunciación.

### 3. Fuentes

Este trabajo investigativo ha abordado diversos conceptos y teorías de autores decoloniales como Walter Mignolo semiólogo, el sociólogo Aníbal Quijano, Zulma Palermo y los filósofos Enrique Dussel y Santiago Castro Gómez. Así como, para abordar todo el tema de lo estético, los planteamientos de Theodor Adorno. Para comprender el tema de las otredades, el filósofo Emmanuel Levinas. En cuanto la educación popular, han sido muy significativos los planteamientos de Paulo Freire, de Carlos Ernesto Noguera Ramírez y Dora Lilia Marín. Sobre música y descolonización los aportes del profesor Leonardo Acosta han sido esenciales, de igual manera los postulados de Oscar Hernández Salgar y Francisco Perea, han aportado a este trabajo. Otros: Guillermo abadía Bermúdez, Egberto Bhabha, H. Chakrabarthi, D. De Certau, Victoria Sendón, el Centro de Memoria Histórica, De Feo, F. De Tezanos, A. Feinmann, J. Galtung, J. (2003) Packer, M. Palermo, Z.; Albán, A.; López, I.; Pastor, J. Poma de Ayala, Guamán, Eduardo Restrepo, Walsh, María Elena Serna, J.

### 4. Contenidos

Las preguntas que guiaron esta investigación fueron: ¿Cómo la creación de *narrativas cantadas* con jóvenes que participan en la escuela popular Taller Sur, son un factor significativo de transformación de subjetividades y expresión de problemáticas sociales? ¿Cómo influye la creación de narrativas cantadas en la formación integral de los jóvenes artistas de Taller Sur? ¿Cómo aporta la educación popular a la construcción de narrativas cantadas? ¿Cómo la creación de narrativas cantadas constituye un discurso musical desde nuestro lugar de enunciación? la perspectiva decolonial ha sido fundamental en la articulación del análisis en cuanto al lugar de enunciación a partir de ellas, por lo que atraviesa de manera elocuente este trabajo investigativo.

En el **primer capítulo**, encontraremos un acercamiento genealógico de las narrativas latinoamericanas para entender como estas han sido un elemento fuerte de expresión y como se siguen pensando actualmente desde territorios y procesos comunitarios.

En el **segundo capítulo** se indaga, por la Educación Popular en Colombia, su vigencia y

dinámicas en los territorios. Cuenta cómo surge dentro del marco de la educación popular, la escuela de arte Taller Sur y cómo se va entretrejiendo la Investigación Acción Participación (IAP). En el **tercer capítulo**, encontramos las formas como se van configurando las *narrativas cantadas* en Taller Sur; se muestra el proceso metodológico, las dinámicas propias del ejercicio de creación y el resultado de las mismas. La configuración del discurso musical y a partir de ello, sobresaltar las voces de los protagonistas de las narrativas cantadas.

## 5. Metodología

Esta investigación se establece dentro del paradigma crítico-social, con un enfoque cualitativo, aplicando la metodología de la Investigación-Acción Participativa (IAP).

En un primer momento se indaga por todo el tema de las narrativas cantadas latinoamericanas, realizando un acercamiento genealógico, recorrido que nos lleva a reflexionar sobre el tema de la modernidad y la decolonialidad. Se recurre a una sistematización de la experiencia Taller Sur, para conocer el proceso de creación de narrativas cantadas, las diferentes expresiones, sentires y propósitos de las mismas.

Resaltar las voces de los protagonistas, ha sido muy importante para esta investigación, por lo que se recogió sus pensamientos a través de la entrevista. Esto permitió una lectura del discurso musical, además de conocer sus subjetividades, a partir de sus creaciones y su lugar de enunciación.

## 6. Conclusiones

Con la experiencia de Taller Sur, intenté explicar en esta tesis la forma mediante la cual la creación de *narrativas cantadas* es un factor significativo de transformación de subjetividades y un elemento de resistencia. Abogando por la visibilización de las problemáticas existentes y que hacen de un concierto, de una presentación artística, un ejercicio de expresión colectiva.

En los ejercicios de creación de narrativas cantadas de Taller Sur, se denotan elementos característicos que quizás, anteriormente, no se habían pensado, tales como: el reconocimiento del Otro/otra y su lugar de enunciación, contextualizado en el entorno de barrios populares empobrecidos y marginales de la ciudad de Bogotá; el cuestionamiento del sentido de pertenencia

histórico-social, la conexión que estas personas jóvenes tienen con su realidad y la posibilidad de construir una voz colectiva; en otras palabras, la necesidad de problematizar, es decir, de confrontar los discursos imperantes, en una línea en que la investigación se constituye en una base fundamental para la producción artística. En este sentido, las *narrativas cantadas* contrarrestan, resignifican, cuestionan y se distancian de aquellos lugares de enunciación que se declaran como únicos y verdaderos, al abrir la posibilidad creadora desde un dialogo inter-epistémico.

Sería interesante preguntarnos por las narrativas que fueron o han sido creadas en medio del conflicto armado y político que hemos vivido durante más de 50 años, tanto desde la perspectiva de las víctimas, como de las organizaciones que hoy en día se plantean su desmovilización, tras acuerdos de paz. Por ello, me pregunto: ¿Al analizar narrativas cantadas creadas durante el conflicto vivido en Colombia, encontraríamos hechos que aportarían a la memoria de nuestros pueblos? ¿De qué hablan las narrativas cantadas de la insurgencia colombiana? Interesante punto para conocer la historia desde otro punto de vista.

<b>Elaborado por:</b>	Sandra Milena Salazar Frías
<b>Revisado por:</b>	Amanda Romero Medina

<b>Fecha de elaboración del Resumen:</b>	06	10	2017
--	----	----	------



## Tabla de contenido

.....	1
<b>UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL .....</b>	<b>1</b>
<b>INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>11</b>
<b>Una apuesta por las voces no escuchadas (Justificación).....</b>	<b>13</b>
<b>¿Por qué se crean Narrativas Cantadas hoy? (Planteamiento del problema) .....</b>	<b>17</b>
<b>Dialogando con la teoría .....</b>	<b>22</b>
<b>CAPÍTULO I.....</b>	<b>34</b>
<b>Un acercamiento genealógico a las narrativas cantadas latinoamericanas .....</b>	<b>34</b>
<b>Las narrativas cantadas: Conceptualización.....</b>	<b>44</b>
Características de las Narrativas Cantadas .....	46
<b>Tipos de Narrativas Cantadas.....</b>	<b>52</b>
El reconocimiento del otro en las narrativas cantadas .....	53
La canción como expresión musical y sus narrativas como expresión literaria de memoria oral.....	57
<b>CAPÍTULO II .....</b>	<b>59</b>
<b>La vigencia de la educación popular en los territorios colombianos .....</b>	<b>59</b>
<b>El nacimiento de una experiencia: Taller Sur .....</b>	<b>64</b>
Personas que participan en el proceso (Grupo base) .....	75
Horario de talleres y actividades.....	76
La “formación integral” desde la educación crítica y popular .....	77

El papel de la educación musical y su nexa con la IAP y los movimientos sociales.....	79
<b>CAPÍTULO III.....</b>	<b>82</b>
<b>El proceso de creación de narrativas cantadas en Taller Sur .....</b>	<b>82</b>
<b>El discurso musical desde nuestro lugar de enunciación a partir de las narrativas cantadas.....</b>	<b>107</b>
<b>Taller Sur: Voces de los protagonistas de las narrativas cantadas .....</b>	<b>109</b>
<b>Narrativas cantadas como estrategia de movilización popular.....</b>	<b>124</b>
<b>CONCLUSIONES .....</b>	<b>126</b>
<b>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>131</b>

**Tabla de ilustración**

<i>Ilustración 1</i>	65
<i>Ilustración 2</i>	66
<i>Ilustración 3</i>	67
<i>Ilustración 4</i>	69
<i>Ilustración 7</i>	73
<i>Ilustración 8</i>	74

## INTRODUCCIÓN

*“Y nunca más se crean con derecho de borrar la vida.*

*De sembrar en la tierra la melancolía.*

*De apagar sonrisa a punta de maldad”.*

(Narrativa cantada “Nunca más” Taller Sur)

Teniendo en cuenta que fuimos (y seguimos siendo) parte de un proyecto occidental<sup>1</sup> y que el arte no escapó a esa acción colonizadora, explorar las estéticas decoloniales es de total relevancia para introducirnos en la creación de *narrativas cantadas* que brotan desde procesos comunitarios en los que entendemos la estética como un aspecto presente en el acto creador, que define la esencia, las emociones y las formas que adopta el/la artista en su creación y -a su vez- en cómo se percibe ésta, por cualquier espectador/a.

Muy a pesar de la acción colonizadora, los cantos de los pueblos americanos han sido como banderas que se han izado en diferentes épocas de nuestra historia; quizás muchos de ellos ya no existen; otros, resistieron y sobrevivieron al atropello del exterminio de la lengua y de la cultura; otros, como lo menciona el maestro Leonardo Acosta (2006), fueron expropiados, pero aún, hoy, muy a pesar de todo, los seres humanos siguen narrándose por medio de cantos.

Encontramos, en ese sentido, experiencias sociales que dan cuenta de la importancia de crear *narrativas cantadas*, como una apuesta significativa de expresión desde la educación popular, que germina en diversos territorios del mundo y que se da a la tarea de analizar los procesos de creación colectiva y comunitaria, en este caso puntual, que recuperan el valor que tienen las *narrativas cantadas* como ejercicio de memoria. Así, en esta investigación parto de un acercamiento genealógico<sup>2</sup> del surgimiento de expresiones

---

<sup>1</sup> Walter Mignolo desarrolla la coincidencia y las implicaciones que trajo el hecho de haber quedado América dentro del denominado “hemisferio occidental”, porque ello significó, entre otras cosas, la adopción de la episteme moderna producida en Europa Occidental desde finales del siglo XVIII, aunque, con Enrique Dussel, reconoce que, en el continente americano se gestó -realmente- la “primera modernidad”, con el “descubrimiento” en 1492 y la conquista producida en el siglo XV. Véase: Walter Mignolo (2000). La colonialidad a lo largo y a lo ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad. En: Edgardo Lánders (Comp.) *Colonialidad del Saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. En: <http://people.duke.edu/~wmignolo/interactivecv/publications/lacolonialidad.pdf>

<sup>2</sup> Se entenderá por *genealogía* la metodología que indaga por la *ontología del presente*, que sirve para analizar no la música como un universalismo, sino las prácticas concretas de personas y grupos específicos

vocales hasta lo que llamamos canción, en sus diversas manifestaciones históricas, hasta aproximarme a los modos como logran su materialización.

Así mismo, indagué por la vigencia de la Educación Popular en Colombia y sus ejercicios de creación y expresión musical, teniendo como referente el espacio de Taller Sur, una escuela popular de arte que funciona en la localidad quinta de Usme, al sur de Bogotá, como se explicará en el presente trabajo.

Analizar la creación de *narrativas cantadas* en la escuela popular Taller Sur, el impacto que causa ésta en los habitantes de Usme y en los jóvenes que participan de su proceso, me permitió acercarme a determinar su aporte en la construcción de subjetividades juveniles, con el interés de apuntar a un cambio social que se enraíza principalmente de la fuerza creadora del ser, de los colectivos, de las comunidades, de los grupos o sectores que se ven involucrados en la necesidad de separarse de aquello que los ha tenido sujetos o subyugados a modelos de consumo irreflexivos.

Por último, quise mirar cómo se configura el discurso musical de Taller Sur, a partir de la creación de esas *narrativas cantadas*, por lo que presento la metodología empleada, el análisis de las mismas y lo que me llevó a determinarlas como una apuesta que hacen voces de personas que, por lo general, no son escuchadas por los discursos oficiales, en un contexto en el que es importante señalar que la modernidad sigue siendo excluyente y que, como señala Quijano (2010), al otro lado de la cara de la moneda, la colonialidad está presente como parte constitutiva de ella, por lo que, en este trabajo, busco resignificar las voces, revivir la oralidad, para adentrarnos en el *giro decolonial* como apertura a nuevas formas de concebir el mundo y, en ese aspecto, hallar que las *narrativas cantadas* son realmente relevantes para contar nuestras historias, cotidianidades y realidades, declarando, así, un propio lugar de enunciación donde se construyen identidades culturales que tiene en cuenta el conjunto de valores propios y el sentido de pertenencia a un grupo, reconociendo la diversidad existente y por ende, las otredades.

### ***Una apuesta por las voces no escuchadas (Justificación)***

---

en un espacio y tiempo determinados. Ver: Castro-Gómez (2012). Los avatares de la crítica decolonial. Entrevista a Santiago Castro Gómez, realizada por el Grupo de Estudios sobre Colonialidad, GESCO. *Tabula Rasa*, Nº 16, enero-junio de 2012, pp. 213-230.

Reflexionar sobre el papel que cumple el arte en la sociedad, y dentro de éste, específicamente, la música, es un ejercicio constante en el que los/las artistas nos vemos involucrados/as. La música como narrativa, cuenta los acontecimientos, las problemáticas y los modos de ser de los pueblos; por eso, es de crucial importancia para esta investigación conocer, escuchar, analizar y **crear** *narrativas cantadas*, como también el efecto o impacto que éstas producen en los sujetos, en un momento en que aún necesitamos encontrarnos con nuestra propia historia, denunciar y no callar, por lo que, expresarnos se hace inevitable.

Las *narrativas cantadas*, asociadas a las identidades y a las expresiones musicales, nos permiten desplegar un abanico de posibilidades grupales e individuales que se conjugan en una acción social colectiva, ya sea mediante encuentros comunitarios, en los que se producen diálogos de saberes, “actos culturales” escolarizados o no y presentaciones artísticas, en eventos populares, que incluyen la movilización, la denuncia y, en fin, todo aquello que conduzca a pensar la propia realidad para transformarla, desde miradas críticas.

El ejercicio de creación de *narrativas cantadas* en el taller de canto, ofrecido por la escuela Taller Sur, personalmente me puso por fuera de los límites demarcados de lo que nos es permitido; por ejemplo, en clase de canto, enseñar la técnica vocal universal que procura la entonación perfecta, la colocación de la voz, el solfeo, eran los elementos más importantes que se debía aprender; pero ¿dónde quedaban los procesos de interacción, de formación crítica, de reflexión en torno a las realidades que la gente vive? Estas cosas se pensaban eran ajenas a las metodologías y contenidos que debía estudiar un taller de canto, por lo que, la creación misma de *narrativas cantadas* se convirtió en un espacio para indagar, recapacitar, expresar y pregonar el pensamiento desde una experiencia reflexiva, partiendo del hecho de que sigue siendo una necesidad de los hombres y mujeres narrar sus historias y acontecimientos como reivindicación de sus voces, especialmente si son subalternas; voces que no son escuchadas, pero que buscan incesantemente serlo, darle sentido a la vida desde sus relatos, recobrar unas relaciones distintas y recoger las memorias individuales y colectivas; en este sentido, las narrativas cantadas son fuentes directas que apuntan a conocer situaciones cotidianas de la gente, una forma de romper el silencio y exigir la no repetición de hechos tan lamentables y dolorosos relacionados al conflicto social y armado, que no se cuentan en la historia oficial.

**Metodológicamente**, este trabajo parte, por consiguiente, del reconocimiento de que hay muchas formas de narrar, desde la pintura, la arquitectura, la literatura, la danza y, por supuesto, desde la música, particularmente desde el canto; estas formas nos permiten entender la relación entre cultura y sujeto, lo que estos piensan y su participación en la historia, para construir la ontología del presente. Al tomar la narrativa como texto, habría dos enfoques: el enfoque categórico, propuesto por Lieblich, Tuval-Mashiach y Zilber (1998), citados por Packer (2013), que empleo aquí para traer al trabajo citas de comentarios y opiniones de diversos participantes de Taller Sur. Este enfoque,

Se refiere a la unidad de análisis, ya se trate de una locución o una sección abstraída de un texto completo, o el [texto] como un todo...Al trabajar desde un [enfoque] categórico...la narrativa original es diseccionada, y las secciones de palabras simples que pertenecen a una categoría definida son recabadas de la historia entera o de varios textos que pertenecen a un cierto número de narradores... (Packer, 2013:118).

El otro enfoque, denominado holístico, en cambio, está contemplado cuando incorporo dentro de la tesis las letras completas de las *narrativas cantadas* producidas en este proceso (y los audios anexos), tal y como es planteado por los autores citados por Packer, consistente en que,

...el texto es tomado como un todo, y secciones del texto son interpretadas en el contexto de otras partes de la narrativa. (Packer, 2013:118).

Por eso, en el camino recorrido en este proceso de narrar cantando, el trabajo asume –igualmente– que no puede haber una división entre forma y contenido, prestando atención al “análisis secuencial de lo que fue dicho” (p.118). En ese orden de ideas, esta tesis utiliza la definición de Paget (1987:60), citado por Packer (2013), de *narrativas*, en la cual expresa que la “narrativa siempre cuenta uno o más eventos” pero, al mismo tiempo, representa un modo particular de conocer el mundo.

En ese sentido y, recogiendo metodológicamente lo afirmado por Ricoeur (1981), citado por Packer (2013), que “las narrativas no simplemente describen eventos, sino que también ofrecen una explicación de ellos” (p.126), es de gran relevancia que se construyan *narrativas cantadas* como una apuesta significativa, de esas voces pertenecientes a

comunidades que siguen siendo invisibilizadas o inferiorizadas a través de la matriz colonial que sigue vigente en pleno siglo XXI. En suma, retomo en este trabajo lo afirmado por Packer (2013) respecto de que,

White señala que “la narrativa no es simplemente una forma discursiva neutral que puede o no ser utilizada para representar eventos reales en su aspecto como procesos de desarrollo, sino que implica *elecciones ontológicas* y *epistemológicas* con claras implicaciones ideológicas e inclusive, con implicaciones específicamente políticas” (White, 1973 a:ix, énfasis añadido por Packer, 2013:127).

Teniendo en cuenta lo anterior, podemos encontrar en la escuela popular de arte Taller Sur, espacio en el que convergen jóvenes de la localidad de Usme y en donde se está llevando a cabo un proceso de creación de narrativas cantadas –desde un equipo que hace elecciones ontológicas y epistemológicas- voces de inconformismo, expresadas por mujeres y hombres jóvenes que buscan reivindicar sus vivencias y, a través de ellas, visibilizar las problemáticas y riesgos que les acechan, exigir ser escuchados y determinar acciones concretas en pro de sus posibles soluciones.

La creación de *narrativas cantadas* es también una propuesta metodológica en educación musical, ya que los participantes reciben formación en técnica vocal, instrumentos musicales y teoría de la música, necesaria para el montaje de canciones, por lo que se rodea a través de ella todo el proceso de enseñanza y aprendizaje, dentro de los talleres ofrecidos, en donde se dan las herramientas para que, en el espacio de creación, sobresalga la expresión y la reflexión crítica, involucrando lo sensorial, lo intelectual y lo estético y, al mismo tiempo, desarrollando las distintas complejidades musicales, como los aspectos rítmicos, armónicos y de entrenamiento auditivo, estableciendo también una relación de auto-confianza con la producción artística, inmersa en los métodos de educación popular, que promueven la investigación y la participación, con el propósito de elevar los niveles de conciencia en la comunidad, para así aportar en la recomposición del tejido social a partir de la música, que actúa como un lenguaje motivador. El espacio de creación de narrativas cantadas como estrategia metodológica resalta los aspectos específicos del lenguaje musical, las técnicas de ejecución, y aborda también la historia de



la música desde Latinoamérica, a partir de una mirada crítica decolonial sobre la invasión europea y todo lo que la colonialidad del saber involucra en las identidades de los pueblos.

*¿Por qué se crean Narrativas Cantadas hoy? (Planteamiento del problema)*

La fuerza creadora del ser humano ha inspirado el desarrollo de los pueblos; ésta es la que incrementa su capacidad de hacer, pensar, relacionar y transformar, permitiendo un despliegue de sus potencialidades como personas. Esto nos permite preguntarnos: ¿Qué es lo que crean las sociedades? ¿Para qué lo crean? Desde el arte, y desde cualquier otra forma de creación, podríamos preguntarnos –además– si las sociedades son conscientes de la fuerza creadora de la que disponen. Atañe a esta investigación ahondar en los conflictos sociales donde tienen lugar diversos escenarios culturales y formas de producir en la vida social, teniendo en cuenta que la exclusión de vastos grupos de personas (y sus conocimientos) se hace presente en sociedades modernas, basadas en el control y la dominación, en donde la colonialidad<sup>3</sup> heredada del poder pretende categorizar a unos pueblos o grupos sociales como superiores a otros.

Podríamos decir que la sociedad colombiana, por su historia y por sus realidades, no está lejana a esa colonialidad; encontramos, entonces, territorios que actúan como centro y otros considerados periféricos, estos últimos, llenos de múltiples problemáticas y desigualdades, que se agudizan por la prevalencia de la pobreza y las desigualdades sociales. Entre estos territorios periféricos encontramos a Usme, en la ciudad de Bogotá, que hace parte de la llamada Media Luna del Sur, un territorio marcado por muchas problemáticas, entre ellas, la ambiental, por la instalación de ladrilleras y empresas cementeras desde hace varias décadas, que vino acompañada de explotación, devastación de las montañas, deforestación y enfermedad para los habitantes de esta zona; además, a sólo unos kilómetros, se construyó un vertimiento de basuras, el relleno sanitario Doña Juana, que invade con sus olores putrefactos el entorno ya contaminado, frente a lo cual la

---

<sup>3</sup> Concepto que desarrollaré a lo largo de este trabajo de investigación, a partir del grupo Modernidad/colonialidad. El término fue acuñado por Aníbal Quijano en 1999 y se refiere a la herencia que dejó la colonización europea en América, que se ha internalizado y permanece aún en el comportamiento de la gente en nuestro medio, mediante el cual, a pesar de haber pasado ya la época colonial, seguimos distinguiendo como inferiores o superiores a las personas por su pertenencia étnica (“racial”), en especial a quienes son indígenas, afrodescendientes, e inclusive mestizos marginales.

única solución planteada por el gobierno actual es la ampliación de dicho relleno, poniendo en riesgo la vida misma de niños/as, mujeres y hombres que habitan cerca del lugar.

En este territorio, los modos de producción capitalista, explotan sus montañas, sus suelos y las vidas de quienes allí habitan. La indiferencia, la negación, la devastación, el no reconocimiento de las diversas expresiones culturales de la población son aspectos que pueden considerarse desde las características de la *colonialidad del poder, del saber y del ser*, porque dejan ver –claramente- la interrelación de formas modernas de explotación y dominación, en las que se hacen presentes diversas manifestaciones culturales, dejando a los territorios periféricos como *objeto* de intervención y no como un lugar de producción de conocimientos *otros*.

Un modo de afrontar esta realidad es hacer un considerable énfasis (como busco en este trabajo) en la fuerza creadora de los pueblos, la cual está siendo coartada, invisibilizada, limitada y condicionada para responder a las dinámicas de los sistemas hegemónicos de maneras de habitar la ciudad. Sin embargo, la necesidad de rebelarse, movilizarse y reclamar derechos se hace presente en la búsqueda de condiciones para una vida digna; para ello, las organizaciones sociales y los procesos comunitarios pugnan -día a día- por expresarse de diferentes formas, pero, aún así, se necesitan nuevos modos de expresión que motiven espacios de creación desde grupos periféricos, como los de Usme, que antes de unirse a Bogotá fue un pueblo independiente de la capital.

Por esta razón, el ejercicio **creativo** constituye un pilar importante en esta investigación en cuanto al pensamiento emancipatorio que se da desde los procesos comunitarios, territoriales y sociales, porque pone en evidencia los supuestos derechos de quienes ostentan el poder y en sus discursos ocultan los significados verdaderos; el ejercicio de creación de narrativas cantadas se convierte, entonces, en un espacio de denuncia donde se observa, se analiza, se comprende y se cuestiona el pensamiento moderno.

Es importante preguntarnos si las voces que pregonan por un país diferente han sido escuchadas, pues las situaciones que enfrentan las personas jóvenes, pobres y marginadas de Usme y de otros territorios del país nos indican que hay una baja probabilidad de haber sido tomadas en cuenta, cuestión que ubica en un estado de negación a muchos de los territorios colombianos. Producto de esa negación es la pérdida de esperanzas que pretende

hacer ver las relaciones de poder como algo natural donde los poderosos son los encargados del devenir del país, la explotación de los recursos naturales es indispensable para la idea de progreso que ha sido instalada, diciéndonos que vamos en “vía de desarrollo” pero que en realidad se agudiza la pobreza para la mayoría, mientras unas cuantas familias siguen acumulando las riquezas. Ante esto, algunas voces se levantan, pero son escuchadas superficialmente, olvidadas, no tenidas en cuenta o lamentablemente, acalladas.

Las *narrativas cantadas* se presentan –con base en la experiencia que presento aquí– como una opción que comienza a indagar, no sólo por las identidades, sino también por ese lugar de enunciación que se reivindica desde el Sur, por el reconocimiento del otro/la otra, por las condiciones de vida que tienen. En Usme, una de las organizaciones sociales que genera reflexiones a partir de sus prácticas artísticas y musicales es Taller Sur. En este espacio, las creaciones de canciones y la relevancia que le dan los participantes a las narrativas que han venido desarrollando en los dos últimos años, dan voz a personas jóvenes que hablan de sus cotidianidades, pero también de sus inconformismos, sus sentires ante las situaciones sociales en que se desenvuelven.

En esta escuela convergen jóvenes que sospechan, que se inquietan y que pregonan sus pensamientos y su vida misma a través de la construcción de *narrativas cantadas*, por lo que este trabajo investigativo se preguntó como cuestión general: ¿Cómo la creación de *narrativas cantadas* con jóvenes que participan en la escuela popular Taller Sur son un factor significativo de transformación de subjetividades y expresión de problemáticas sociales?

El recorrido vivido, hasta el momento, en esta escuela popular y el surgimiento de las *narrativas cantadas*, han permitido explorar lo que podríamos denominar estéticas *decoloniales*, en donde la creación es considerada como fuerza de resistencia y el lugar de enunciación instaurado desde abajo, desde los excluidos, desde el Sur, para otorgar valor a la voz colectiva. En ese medio, la educación popular es esencial para valorar las producciones culturales y artísticas propias, acompañadas por el pensamiento filosófico y epistémico latinoamericano.

Me planteo, entonces, otras preguntas que intento responder a lo largo de este trabajo: ¿Cómo influye la creación de *narrativas cantadas* en la formación integral de los jóvenes artistas de Taller Sur? ¿Cómo aporta la educación popular a la construcción de *narrativas*

*cantadas*? ¿Cómo la creación de *narrativas cantadas* constituye un discurso musical desde nuestro lugar de enunciación?

Esta investigación se erige, por tanto, dentro del paradigma crítico-social, porque, además de hacer sus contribuciones a partir del trabajo comunitario, que busca las transformaciones sociales, se aparta de la teoría tradicional y se acerca a la investigación participante; la crítica social es fundamental para las reflexiones y la construcción de conocimiento que surgen a partir de las condiciones propias de la comunidad, en este caso, de los participantes de la escuela popular de arte Taller Sur quienes están interesados en su proceso emancipatorio.

La noción de crítica me conduce a lo planteado por Karl Marx, “Los filósofos solo han interpretado al mundo, el asunto es cambiarlo” (Marx, 1888/1993, citado por Parker, 2008). Desde este planteamiento la construcción del conocimiento y la acción política tienen una estrecha relación; se hace necesario conocer nuestra realidad, así como las formas de la economía política y, en general, tener una comprensión clara de cómo funcionan las sociedades, para hacer un análisis crítico basado en las relaciones existentes.

La escuela de Frankfurt, por medio de sus principales figuras, Max Horkheimer, Theodor Adorno, Herbert Marcuse, Walter Benjamín y Eric Fromm, basó su estudio a partir del análisis materialista de Marx, y luego, al retomar la dialéctica de Hegel en cuanto a la relación subjetividad-objetividad, plantean su acuerdo con Marx, en que una teoría crítica insiste en que uno necesita una teoría de la sociedad cimentada en una teoría del capitalismo para darle sentido a los procesos y desarrollo sociohistórico, debido a que las dinámicas del capitalismo desempeñan un papel tan constitutivo en la vida social” (Kellner, 1989:22, citado por Packer, 2008: 331).

Sin embargo, como lo explica Packer, estos autores reiteraron que una teoría como tal debe poner atención a la forma como dichas maneras son aceptadas y a cuál es la intención con la que se hace investigación social. Los postulados de la escuela de Frankfurt son un referente para esta investigación en cuanto a la construcción de un tipo nuevo de razonamiento, una teoría crítica que tenga en cuenta los aspectos de la vida económica, política, social y cultural de las sociedades, cuyo objetivo sea la emancipación humana.

El paradigma crítico social nos permite, entonces, hacer una lectura clara y profunda sobre las realidades actuales de las comunidades; desde este paradigma se cuestiona la neutralidad de la ciencia como única verdad, permitiendo resaltar las voces de los y las excluidos/as, en este caso, las voces de los habitantes de Usme quienes, entendiendo su realidad histórica social, reconocen la existencia de una realidad producida por la cultura dominante, mediante el análisis de las tres formas que presenta la colonialidad actual, la del poder, del saber y del ser, gracias al cual se hace latente e ineludible emprender tareas que cambien las prácticas cotidianas.

El enfoque que presenta esta investigación es cualitativo, aplicando la metodología de la Investigación-Acción Participativa (IAP) de Fals Borda, máximo exponente de la IAP:

Por estas razones llegamos a declarar que las gentes del común merecen conocer más sobre sus propias condiciones vitales para defender sus intereses, que aquellas otras clases sociales que han monopolizado el saber, los recursos, las técnicas y el poder mismo, es decir, que debemos prestar a la producción del conocimiento tanta o más atención que a la producción material. Así podíamos inclinar la balanza en pro de la justicia para los grupos desprotegidos de la sociedad. (Fals Borda, 2008: s.p)

En esta cita, el autor hace un llamado a la forma como se han venido analizando las relaciones entre la teoría y la práctica y la necesidad de establecer un compromiso con la acción social, política y emancipatoria para la transformación social en territorios que, evidentemente, sufren diversas problemáticas generadas por el sistema hegemónico dominante, puesto que su metodología hace referencia y tiene condiciones de posibilidad de aplicarse a regiones pobres, subdesarrolladas, periféricas, explotadas y violentadas.

En esa línea, es preciso recordar que, en 1977, cuando se celebró el primer simposio mundial de Investigación Acción Participativa en la ciudad de Cartagena, muchos intelectuales intercambiaron pensamientos y como dice el maestro Fals Borda, se definió la investigación participativa “como una vivencia necesaria para progresar en democracia, como un complejo de actitudes y valores, y como un método de trabajo que dan sentido a la praxis en el terreno” (Borda, 2008:s.p).

Siguiendo los planteamientos de Fals Borda, esta tesis explora los modos como una escuela popular de arte fortalece ese compromiso con la acción social, pues la praxis busca la transformación de valores, actitudes y, en general, un giro en la cultura misma, dado que, en el ejercicio de la creación, producción y circulación de obras musicales, se construye un tipo de conocimiento popular en donde las narrativas de las gentes, avanzan en la apropiación del conocimiento crítico, en el cual la investigadora no está exenta de todo lo que está pasando alrededor del ejercicio de creación colectiva y de la investigación.

Por ello, como autora de este trabajo es importante destacar que soy una persona que participa en el proceso mismo que narro, lidero el taller de canto donde se aborda la creación de narrativas cantadas y hago parte del grupo base organizativo de la escuela, lo que quiere decir que estoy inmersa en la propuesta y, por ende, en la investigación emprendida que tiene como **objetivo** analizar cómo la creación de narrativas cantadas constituye un espacio de construcción de subjetividades y expresión colectiva.

Para alcanzar este gran objetivo me di a la tarea de: 1) Analizar cómo a través de la creación de *narrativas cantadas* se da un proceso de formación integral con personas jóvenes que participan del taller de canto de la escuela popular de arte Taller Sur. 2) Resaltar la importancia de las narrativas cantadas como ejercicio evidente de expresión cultural y 3) Realizar un análisis del discurso musical de Taller Sur, a partir de las narrativas cantadas.

### ***Dialogando con la teoría***

Durante mi formación en la Maestría, haber realizado un recorrido por el libro de Guamán Poma de Ayala<sup>5</sup>, en busca de narrativas, relatos, cantos, pensamientos de una generación que vivió en carne propia la colonización española, me hizo reflexionar profundamente sobre nuestro pasado y añorar las lenguas que la colonización europea en América suplantó, llevándose consigo saberes, historias, costumbres, pensamientos y memorias. La narrativa encontrada en el citado libro denuncia acciones opresivas coloniales que valen la pena analizar hoy, para entender cómo los efectos coloniales operan en tiempos modernos, cambiando sus formas, pero manteniendo su esencia.

---

<sup>5</sup> “Nueva Corónica y Buen Gobierno”, obra escrita terminada hacia 1615, por el descendiente de los incas Wamán (Guamán) Poma (Puma) de Ayala, representa un aporte al análisis de la *colonialidad*, tal y como lo recupera el semiólogo argentino Walter Mignolo.

Complementario a ello, los postulados planteados por el maestro Santiago Castro Gómez (1993), para comprender el pensamiento moderno y sus perspectivas coloniales, aporta otros elementos a esta investigación, tales como su análisis del dispositivo saber/poder en el marco de la modernidad, para explicar que éste opera sigilosamente y se instala pretendiéndose normal, bajo el manto del poder hegemónico y así, se excluyen y se inferiorizan las distintas comunidades, arrojándolas a la pobreza y a múltiples problemáticas sociales a las que no se les da soluciones:

¿Qué queremos decir cuando hablamos del "proyecto de la modernidad"? En primer lugar, y de manera general, nos referimos al intento fáustico de someter la vida entera al control absoluto del hombre bajo la guía segura del conocimiento. (Castro-Gómez, 1993: 246).

Según Castro, la modernidad trae consigo el elemento imperial colonial, no sólo para el dominio de los seres humanos (*colonialidad del poder*), sino también de la naturaleza. De otra parte, la *colonialidad del saber*, es decir, las formas que adquiere ese modo de operar colonial que perdura hasta nuestros días, adopta la supremacía del conocimiento occidental, haciendo parecer a los pueblos considerados inferiores como carentes de él o sin importancia para la sociedad, desconociendo sus fuerzas creadoras, sus capacidades y potencialidades; entonces, la relación de poder/saber colonial habla desde el centro y se considera periferia lo que está fuera del mismo.

En ese orden de ideas, cuando introducimos una mirada a la noción de *narrativas cantadas*, encontramos que éstas no son consideradas como válidas para la producción académica, siendo silenciadas. José Manuel Serna Merchán (2013), en su trabajo “*Las narrativas cantadas de la carranga como estrategia pedagógica ‘otra’ en la construcción de procesos identitarios y el fortalecimiento de la educación intercultural en el ámbito de la escuela rural*”, tesis dirigida por el profesor Francisco Perea, dice:

El silenciamiento de estas narrativas es el resultado de los procesos coloniales, en los que, desde la universalidad epistémica, se considera la existencia de una cultura hegemónica y otras subalternas; en consecuencia, las producciones de éstas últimas, por no corresponderse con los cánones universales o euro

céntricos, son consideradas saberes, conocimientos exóticos o cotidianos o, simplemente, como elaboraciones folclóricas (Serna, 2013: 45).

Este planteamiento parte del supuesto de que la *colonialidad del saber* instauro en la comunidad académica, unos saberes “cultos” y otros “incultos” o menos cultos, desconociendo los discursos *Otros* que se configuran fuera del “centro”. Sin embargo, dentro de los patrones que sigue la comunidad educativa para la investigación, que son netamente occidentales, hay procesos educativos e individualidades que se esfuerzan por salir de la matriz colonial, impulsando espacios donde se plantea la teoría crítica y decolonial como una alternativa diferente.

Por otra parte, la genealogía, que Santiago Castro (retomando a Foucault) determina como un procedimiento filosófico que se pregunta por el estatuto del presente, a través de la construcción de unos escenarios históricos localizados en el pasado, ha sido importante metodológicamente en esta investigación, para realizar un acercamiento histórico a las *narrativas cantadas* en América Latina, trazando, como lo plantea el autor, un “linaje de las fuerzas históricas”, que nos llevan a encontrarnos con el pasado; un pasado lleno de cantos, de narraciones ancestrales, algunas que permanecen, otras que han cambiado, otras extraviadas, olvidadas y otras presentes, ubicándose en un propio lugar de enunciación y contrarrestando, precisamente, esa colonialidad, que nos ha dejado por fuera de la historia oficial.

De igual manera, el texto de Santiago Castro, *La hibrys del punto cero* (2005), representa un aporte clave a mi rol como investigadora, por el análisis que ofrece sobre el papel de la ciencia y la cultura en nuestro medio desde tiempos coloniales, porque esa perspectiva me permitió indagar sobre nuestra posición en el mundo y el valor que otorgamos al conocimiento eurocéntrico (y del Norte Global), respecto de nuestras propias producciones artísticas y culturales.

Ha sido también un referente teórico para este trabajo investigativo todo el tema desarrollado por Aníbal Quijano sobre la *colonialidad del poder*, llevándome a indagar sobre esos patrones históricos que han dejado heridas profundas en los diferentes pueblos latinoamericanos, entre ellos el patriarcado, el racismo y la producción epistémica



occidental considerada como universal. Por tanto, la creación de *narrativas cantadas*, en este trabajo, genera un impulso para hablar desde otros lugares, desde una perspectiva que considera que, en la medida en que podamos hacer una crítica que recupere los saberes propios y dialogue con Occidente, valorando sus aportes, pero recuperando los *Otros*, en igualdad de condiciones, podremos hablar de un enfoque *decolonial*.

En efecto. Quijano, en el Tercer Congreso Latinoamericano y Caribeño de Ciencias Sociales, habla de una “subversión epistémica” necesaria, donde los investigadores/as comprendamos las relaciones de poder; en sus propias palabras: “Vivir adentro y estar en contra” (Quijano: 2015). Pensando en esta subversión epistémica, somos nosotros/as los que debemos pensar, conocer y escribir nuestra historia, por lo que considero las *narrativas cantadas* son un escenario para ello, para que las comunidades narren sus historias, se expresen y las pregonen; convirtiéndose así, en un acto significativo en pro de esa ruptura epistémica unilateral y hegemónica.

Es importante también considerar lo planteado por Zulma Palermo (2014), quien se pregunta, refiriéndose a los artistas: *¿Desde dónde deberíamos buscar las expresiones que alcancen a plasmarse como decoloniales?* Los sujetos productores de arte (plásticas, música, literatura, danza, arquitectura...) ¿cómo perciben sus propias posibilidades para generar formas que sean capaces de construir o al menos perfilar “narrativas” alternas?

Preguntas que me llevaron a indagar por las estéticas occidentales y las estéticas decoloniales, establecer sus diferencias y encontrar una opción que abriera paso a las *narrativas cantadas* como forma de producir de los pueblos, muy ligada a la idea de *desprendimiento*, esbozada por Walter D. Mignolo (2008), que hace referencia al abandono de las formas de conocer que nos sujetan, abriéndole paso a la descolonización del saber. Estos planteamientos junto a los de otros teóricos *decoloniales*, han sido de relevancia para esta investigación, en cuanto a las reflexiones que hacen a partir de un lugar propio de enunciación, la comprensión de nuestra historia, entre otros elementos que han sido analizados en la construcción de *narrativas cantadas*.

Sus posturas se fundamentan en la teoría crítico-social; por ello, reflexionando sobre el para qué de lo estético, me encuentro con lo planteado por Theodor Adorno (1970), quien dice que el arte, al irse transformando, empuja su propio concepto hacia contenidos que no

tenía y, así, en lo que respecta a las *narrativas cantadas*, he pretendido encontrar esos significados en la relación del arte con la sociedad. Ahora bien, para ello, parto de reconocer que el concepto mismo de estética se origina en Occidente y muchos artistas lo asumen para referirse a nociones naturalizadas de belleza, al espacio de lo simbólico o, como lo plantea Mignolo, al referirse a las estéticas decoloniales (2010), del sentir, apreciar y juzgar lo bello y lo sublime, respondiendo a cánones universalistas, por supuesto, europeos. Por ello, una postura crítica de esas estéticas apela a formas *otras* de reconocer lo bello y lo simbólico a partir del reconocimiento de modos de vida distintos a los considerados como los *mejores* y los únicos válidos.

De otra parte, este trabajo ha tenido muy en cuenta el tema de la Otredad, en donde los planteamientos de Emmanuel Levinas (2013) contribuyen a entender lo que significa reconocer al Otro/la Otra, en tanto en su plano intersubjetivo, este autor plantea que,

...Como manifestación de una razón, el lenguaje despierta en mí y en los otros lo que tenemos en común. Pero supone, en su intención expresiva, nuestra alteridad, nuestra dualidad. Tiene lugar entre seres, entre sustancias que no entran en sus propósitos, pero que los tienen. (Levinas, 2001:39).

Dicho aspecto se convierte en una característica a considerar en la creación de *narrativas cantadas*. En ese marco de las relaciones de alteridad, la Educación Popular constituye -para esta investigación- un pilar central, porque se nutre de los planteamientos de Paulo Freire, para quien la esencia de la educación es su capacidad de ser práctica de libertad, asunto que me llevó a redimensionar la vigencia de la Educación Popular en Colombia, tan necesaria en estos tiempos cuando se habla de construcción de paz y, en este contexto, asumir que el diálogo debe ser fundamental para reconocer las otredades y, como el mismo Freire lo dice, para *pronunciarnos* en el mundo.

Además, pongo a dialogar este enfoque de Educación Popular con los aportes realizados en el campo de la educación y la pedagogía por Carlos Ernesto Noguera Ramírez y Dora Lilia Marín (2012), muy significativos para comprender los modos de pensar la educación contemporánea y su relación con la escuela como institución. Ello se traduce, en el recorrido de la experiencia de educación popular que se desarrolla desde la escuela de

arte Taller Sur, con relación al ámbito particular de enseñanza musical, en la localización de prácticas que buscan ser emancipadoras, donde se activó un proceso de formación a través de la reflexión constante de la creación de *narrativas cantadas* con un grupo de jóvenes (mujeres y hombres). Es muy común encontrar dentro de este tipo de experiencias barriales con jóvenes que se diga que el arte es una herramienta útil para la educación popular, porque se atreve a poner sobre la mesa diversas críticas sobre la vida personal, las formas como se construye nuestra sociedad y una lectura particular del mundo.

Sin embargo, podemos ir más allá de los lugares comunes y abrir el abanico de posibilidades que la educación popular puede ofrecer a la educación musical y -al mismo tiempo- a la construcción de sujetos, en este caso, juveniles, desde la enseñanza y la producción musical, para la resignificación de la vida en los territorios marginados, cuando la educación popular garantiza un espacio alternativo donde la educación musical llega a hacer *parte* de un proceso cultural mayor, resaltando que la música es una de las expresiones más presentes en la vida del ser humano, con el fin de fortalecer sus lazos con un entorno social complejo y cada vez más conflictivo, de modo que la producción musical termine siendo asequible a comunidades que realmente la necesita; es decir, se trata de una forma de la educación popular alejada de la homogenización de los modelos educativos iluministas, que abre camino a la producción del conocimiento, como ejercicio de comprensión y transformación de los conflictos que vivimos en la actualidad, desde espacios juveniles no convencionales, en la que la producción musical enarbola esta práctica pedagógica basándose en principios como el respeto, la libertad y la vida digna.

La dinámica inicial de la escuela Taller Sur, se direccionó inicialmente al aprendizaje de la teoría aplicada al instrumento, mientras que, en el taller de canto se replicaban los conocimientos universales relativos a la técnica vocal, el solfeo y la teoría de la música. En esa línea, ha sido muy importante implementar -a través de la educación popular- una reflexión sobre los temas que tratan sobre el reconocimiento de lo propio, a lo que Freire plantea un “diálogo de saberes”, con el propósito de llevarlo a la acción musical, al asumirlo como acción metodológica, en la medida que permite orientar los procesos pedagógicos desde la diversidad, la complementariedad, la interdisciplinariedad y la interculturalidad, por las siguientes razones:

En primera medida, el modo en que la educación popular opera en la práctica se refiere a que esta experiencia ha permitido propiciar un espacio para la creación, en la que la producción musical da igual importancia a lo instrumental, lo vocal y lo narrativo, permitiendo resaltar la intersubjetividad juvenil, en donde los jóvenes se “inspiran” y “toman conciencia”, mediante su participación colectiva y dialógica, teniendo en cuenta una realidad vivida con otros/as. Esto es clave, porque encontramos un desarrollo musical impartido a partir de la escuela Taller Sur localizado en los barrios periféricos, pero que también está ligado a la formación integral desde una perspectiva de la teoría crítica, el cual lleva implícito el cambio de los sujetos para la transformación social, siendo importante la trascendencia del campo de los talleres hacia la necesidad de creación individual y colectiva.

En segundo lugar, la educación popular nos hace mirar más allá de la formación en técnicas artísticas, para adentrarnos al ejercicio creativo de las letras y las melodías musicales, como un acto de producción de formas de vida cuyo horizonte es la transformación de subjetividades, que hallan en el encuentro mutuo la posibilidad no sólo de usar su tiempo libre, sino de conocer, de asociarse, de colaborar y -sobre todo- de entender que el arte contribuye a construir modos de ser. De esta manera, Taller Sur -desde la educación popular- asume una perspectiva holística del/la artista y de su obra, permitiendo que los procesos investigativos en la producción musical generen un contexto informado y lleno de reflexiones colectivas sobre las problemáticas territoriales, fortaleciendo así la creación, el discurso musical y la memoria social, en la que los/las jóvenes del territorio que participan de la experiencia construyen un ámbito relacional con su entorno social y ambiental.

El sentido crítico con que se asume la formación integral y, por consiguiente, la producción artística, ha favorecido que los temas sobre los cuales se crean narrativas cantadas sean sensibles a las desigualdades, a las relaciones basadas en el ejercicio del poder político tradicional, a las distintas opresiones (de género, de edad, de clase, entre otras). Por tanto, dichas producciones se posicionan desde un lugar de enunciación y una postura política emancipadora determinada, que propende por transformar el sentido de la producción artística cuando la realidad investigada, analizada, debatida colectivamente, es el insumo básico para la creación de una *narrativa cantada* dada.

Podemos decir, en suma, que la educación popular es una alternativa pedagógica que nos conduce al aprendizaje con criterios de integralidad, vinculando la música con aspectos axiológicos, políticos y, en especial, creativos, todo lo cual ha propiciado un sentido para estos/as jóvenes de ser artista desde la articulación de la producción artística con su vida social y con su vida cotidiana en el territorio de Usme, a través de la educación popular, la cual mantiene una fuerte relación con la Investigación-Acción- Participación (IAP), metodología que ha acompañado el proceso comunitario de la escuela de arte Taller Sur, donde el maestro Fals Borda, impulsor de la IAP, ha sido otro de los autores significativos para esta investigación. Por ejemplo, sus aportes realizados en el número dedicado a la “Educación popular, ciencias sociales y universidad”, de la revista “La Piragua”, de noviembre del 2005, en el que nos presenta un resumen de los rasgos distintivos de la IAP, basados en algunos principios y criterios metodológicos: 1) Autenticidad y compromiso, del investigador social con respecto al mundo popular. 2) Anti-dogmatismo, frente a toda rigidez en su puesta en práctica. 3) Restitución o devolución sistemática. 4) Sencillez y enfoque diferencial de comunicación, respetando el nivel político y educativo de la gente.

5) Auto investigación y control colectivo del proceso. 6) Técnicas sencillas de recolección y análisis de información. 7) Diálogo y comunicación simétrica. 8) Recuperación histórica, asumida como técnica para reconocer y visibilizar la visión el pasado por parte de los sectores populares. 9) Sabiduría y buen juicio a lo largo de la experiencia.

Estos principios y criterios metodológicos aportan en gran medida a la experiencia de Taller Sur, en tanto los maestros y maestras como los jóvenes participantes asumen un compromiso social, buscando salir de fórmulas predeterminadas en las músicas que se interpretan, presentándolas a los miembros de la comunidad y más allá, a otros espacios públicos, vinculados con movimientos sociales, con quienes se aprende sobre las memorias del conflicto y, posteriormente, se reflexiona sobre las vivencias del camino andado.

En lo que respecta a las *narrativas cantadas*, este trabajo toma prestada esa categoría que fue creada por el profesor Francisco Perea, actual decano de la Facultad de Educación de la Universidad Minuto de Dios de Bogotá y quien ha venido desarrollando un trabajo interesante alrededor de esta noción, enmarcándolas fuertemente como un ejercicio identitario y de memoria; asunto que considero como punto de partida para dar despliegue y

profundizar en el tema e involucrar otros elementos que se hacen presentes en el ejercicio de creación de narrativas que son interpretadas como cantos.

A partir de la experiencia de Taller Sur, hemos podido apreciar que los y las jóvenes que participan han tenido un proceso de formación musical y lo han articulado a reflexiones constantes de sus problemáticas, buscando cambios en las concepciones y comprensión de la dinámica social, en la que las acciones tendientes a problematizar su realidad llevan a configurar, producir y transformar la subjetividad, en donde los escenarios propiciados por la Educación Popular musical desempeñan un papel importante. Cabe destacar que, con este grupo de personas jóvenes se ha logrado realizar presentaciones públicas de estas narrativas cantadas en diferentes espacios y escenarios del territorio de Usme. A partir de la interpretación de ellas, comienza a surgir una subjetividad social articulada a las letras y las músicas creadas, que recogen el sentir de mujeres y hombres, en su relación con el contexto social y natural y, por tanto, se sitúa el elemento histórico-cultural de formas *Otras* de expresión musical juvenil en barrios populares de Bogotá.

A este elemento se le suma el reconocimiento de este ejercicio como parte de la producción cultural que viene acompañada de un conjunto de prácticas, valores, pensamientos, inquietudes, representaciones y manifestaciones propias de personas, como las participantes del proceso, interesadas en agruparse alrededor de formas musicales diferentes, cuya intencionalidad reflexiva involucra la Educación Popular, abogando por la visibilización de las problemáticas existentes y que hacen de un concierto o de una presentación artística, un espacio de expresión colectiva.

La discusión sobre el sentido simbólico de la relación con el entorno genera elementos de identidad con lo que se está narrando, elementos de nuestra propia realidad, que tratan de escapar de los patrones establecidos. La interacción social se fortalece y forja resistencia, en la medida en que, al exponerse, por ejemplo, a públicos diversos, se hallan coincidencias en las luchas, se produce un entendimiento de propuestas musicales que generan movilizaciones sociales y que, asociadas a lo territorial, lo local, el Sur, se denotan como expresión *decolonial*.

Para comprender lo que ha pasado con nuestra historia musical, recupero el aporte de los estudios investigativos del musicólogo cubano y maestro, Leonardo Acosta, en lo

relacionado a la música y la descolonización; este autor nos habla de la existencia en América Latina de un colonialismo musical, desde cuando Occidente empleó los elementos musicales de Asia, África y en general de todos los pueblos colonizados, para retroalimentar o enriquecer sus producciones musicales, situación en la que los elementos expropiados adquirirían un valor estético sólo al momento de ser re-elaborados artística y académicamente por un músico occidental, para “darle talla internacional”, con parámetros de lo considerado “clásico”. Las perspectivas de Acosta han sido de gran relevancia para el acercamiento genealógico que trato de desarrollar en esta investigación, para dar respuesta a muchos de los interrogantes sobre lo acontecido con nuestras narrativas cantadas y con todo el legado musical latinoamericano.

De igual manera, las investigaciones musicales realizadas por el maestro Oscar Hernández, relacionadas con la etnomusicología y su contribución a los estudios culturales y a la semiótica musical, han enriquecido y corroborado lo expuesto en esta tesis en cuanto a la constitución de identidades y el estudio de la música popular en Colombia.

Finalmente, *Lo posible creativo*, propuesta presentada por Victoria Sendón de León (2006) abre un mundo de posibilidades, para dar cuenta, como ella misma lo dice, de que lo posible creativo es *Otra estrategia* para subvertir o perturbar el orden establecido:

Para esto no hay que disparar un solo tiro, como han creído los grupos que se han entregado a la lucha armada alentados por esa pasión bélica que fascina a tantos hombres. La subversión de las mujeres está siendo más pacífica y laboriosa. Esta sería una política activa y no de mera reacción, sino de resistencia, pues no se trata únicamente de reaccionar ante las injusticias perpetradas por el poder dominante. La resistencia tiene miles de formas imaginativas, y no tenemos más que ponernos a pensarlas (Sendón 2006).

Lo anteriormente expresado por Sendón alude a que los seres humanos somos capaces de crear y de cambiar situaciones adversas, incluyendo las injusticias sociales, sin utilizar una sola bala; solo es cuestión de ponernos a actuar desde lo local, creando organización de base, articulada a iniciativas mayores, a partir de necesidades concretas y con fines específicos; en ello, la fuerza de la palabra ha llevado a muchas personas por caminos de perseverancia, resistencia y de cambio, donde la narrativa recobra aún más fuerza si es pensada por muchas/os.

\*\*\*

Para la organización de esta reflexión y presentar el informe de investigación efectuado, en el **primer capítulo** de este trabajo encontraremos un acercamiento genealógico de la historia de las *narrativas cantadas* en América Latina, movido por una fuerte inquietud hacia los cantos ancestrales y lo que pasó con ellos al momento de la llegada de los invasores europeos, indagando el cómo y el por qué se impusieron otras narrativas, que luego serían consideradas como “cultas”. Seguidamente, rastreo intérpretes y autores que -de una u otra manera- por medio de sus relatos y canciones, han contado las historias de los pueblos explotados, marginados y excluidos. Así mismo, hago un desarrollo conceptual de narrativas cantadas, partiendo del concepto del profesor Francisco Perea y aportando unas características, como elementos constitutivos encontrados en el ejercicio de creación de narrativas cantadas en Taller Sur. Por último, considero importante preguntar: ¿Qué es lo que hace que hoy día se sigan produciendo *narrativas cantadas* desde procesos comunitarios? ¿Qué va a pasar con ellas?

En el **segundo capítulo** inquiero por la Educación Popular en Colombia, su vigencia y dinámicas en los territorios y su relación con la Investigación-Acción-Participativa de Fals Borda. De igual manera, recorro a una sistematización, por medio del relato, sobre el surgimiento de la experiencia de la Escuela Popular Taller Sur, que -en un momento de su proceso- se adentra en el ejercicio de creación de *narrativas cantadas*.

En el **tercer capítulo**, presento las formas como se van configurando las *narrativas cantadas* de Taller Sur; se muestra el proceso metodológico, las dinámicas propias del ejercicio de creación y el resultado de las mismas. Aquí se resaltan las voces de los protagonistas, lo que han planteado en sus narrativas, el diálogo que se da con la comunidad a través de ellas, el impacto que han tenido en las personas participantes de Taller Sur y cómo ha influenciado en sus vidas y en sus acciones.

Se concluye reconociendo que las *narrativas cantadas*, sin duda alguna, son un factor de resistencia y de transformación de subjetividades, que se siguen creando desde diferentes territorios por artistas colombianos/as, con la intención de problematizar sus realidades, situarse en un propio lugar de enunciación y por supuesto, lograr ser escuchados/as. Es necesario seguir indagando y entrar a analizar *narrativas cantadas*



creadas en medio del conflicto armado, social y político, donde se silenciarán los fusiles, pero no las palabras, y en donde reconstruir la memoria es como una ontología del presente, tarea de todos/as.

## CAPÍTULO I

### *Un acercamiento genealógico a las narrativas cantadas latinoamericanas*

La narración sobre la cotidianidad del ser humano, en sus diferentes formas, es una práctica que se torna natural, pues la necesidad de expresarse le ha llevado -desde tiempos remotos- a contar, relatar o narrar los acontecimientos de su vida. Por eso, no ha de extrañarnos que las narrativas, en cualquiera de sus formas, orales, pictóricas o escritas, incluyendo las cantadas, hayan sido creadas por hombres y mujeres que nos han precedido en la historia, incluyendo a quienes habitaron originalmente nuestro continente.

En los pueblos ancestrales latinoamericanos existen relatos que indican que la tradición oral era la práctica por excelencia, permitiendo que los cantos, los cuentos, las noticias y los mitos fueran transmitidos verbalmente por generaciones y estos últimos perduraran a través de los abuelos, abuelas, madres y padres, que entonaban maravillosas melodías a la tierra, a sus dioses, a los cultivos y a su forma de vida.

Me refiero a cantos que han servido para transmitir la historia de un pueblo desde tiempos inmemoriales. Por ejemplo, en la actual zona de La Guajira, el término *Jayeechi* significa “Él aparecerá”, pero este signo, en sí, se relaciona con la palabra wayúu que traduce “cantos”, indicando su existencia antigua en este pueblo indígena colombo-venezolano. La existencia de este término daría testimonio de una forma cantada de transmisión del saber indígena que, en este trabajo, denomino *narrativas cantadas* y que considero ha existido desde tiempos remotos.

Por ejemplo, Felipe Guaman Poma de Ayala, cronista indígena de la época del virreinato del Perú, en su libro “Nueva corónica y buen gobierno”, recoge algunas de estas tradiciones orales:

Que los dichos caciques principales y sus indios, o las indias, sus propios hijos legítimos, que dancen y hagan taquies y haylli, uauco, saynata, llamallama, hayachuco, chimocapac, ayanya, guarmito auca, antisuyo, chipchillanto, uaruro, hahiua, apac,

llamaya, harauayo, uaricza tumipampa, harai, pingollo, quenaquena, catauari (nombres de bailes y canciones) (Poma de Ayala, 1615: 189).

En el caso de la cita del autor inca, no podríamos definir cuáles de estos nombres pertenecen a danzas y cuáles a canciones; en este ejemplo, el autor sólo nos deja apreciar una profunda relación entre estas dos manifestaciones del arte, el baile y el canto, y el testimonio de la existencia de cantos y danzas ancestrales que se mantenían en el siglo XVII, a pesar de la hegemonía de la colonia española.

Actualmente, se tiende a decir que las *narrativas cantadas* de los pueblos latinoamericanos “desaparecieron”; destaco “desaparecieron” entre comillas, porque si nos vamos a los pueblos étnicos que han permanecido en resistencia hasta la actualidad, podemos apreciar que aún existen en ellos cantos ancestrales, muy a pesar del *encubrimiento* (Dussel, 1994) que impone unas culturas sobre otras; es decir, no desaparecieron sus *narrativas cantadas*, sino que ellas siguen presentes en sus historias del pasado y del presente.

Lo anterior permite preguntar: ¿Qué pasó con nuestra herencia ancestral? ¿Qué fue lo que hizo que estas *narrativas cantadas* en apariencia “desaparecieran”, se “perdieran”, se invisibilizaran, o se “olvidaran”? Sin duda, podemos encontrar como factor responsable de la pérdida de muchas de nuestras herencias ancestrales al acto colonizador al que fuimos sometidos. Como lo plantea Palermo (2009):

La instancia colonial, para cumplir sus objetivos, llevó consigo la negación de todas las formas de vida y de producción de las culturas pre-existentes, buscando borrar las huellas de los modos de aprendizaje y transmisión de técnicas y del uso de materiales propios del hábitat para sustituirlos por las miradas, los instrumentos y los materiales de su propia, superior y avanzada civilización (Palermo, 2009:16).

La colonización impuso su supremacía al reemplazar las expresiones musicales de los indígenas por cantos de la liturgia católica en latín. Aunque no se trata de desconocer los conocimientos que Occidente ha legado al mundo, en este caso, al campo artístico-musical, es importante comprender lo que sucedió al determinar su universalidad, porque relegó -en gran medida- al arte americano, cuando pretendió arrasar no sólo con el ser, sino también

con los saberes y narrativas aborígenes, negando así otras formas de producir conocimiento, las propias americanas.

Se estableció, de esta manera, una clara división entre los conocimientos de Occidente y los de las comunidades africanas (y luego, afrodescendientes) e indígenas. El lenguaje de la racionalidad europea (y norteamericana) fue y ha sido determinante para hacer evidente dicha división, con términos que declaran que los saberes indígenas no son científicos, adolecen de complejidades contradictorias y no pueden constituirse en teorías; de esta manera, lo que sería más complejo, virtuoso y científico sería siempre el conocimiento “universal”, eurocéntrico, superior. Desde otra perspectiva, no muy separada de la anterior, Leonardo Acosta (1982) plantea que se registró un saqueo sistemático en un momento en el que el colono despreciaba las expresiones de los pueblos colonizados que, sin embargo, enriquecen las músicas europeas:

A través de España y procedentes de América, llegaron al continente europeo elementos africanos, amalgamados en tierras americanas con lo español y, en grado menor, con lo indígena. Desde el siglo XVII empiezan a proliferar en España ritmos y danzas provenientes con toda probabilidad de las colonias de Américas, como son la zarabanda, la chacona, el fandango, el zambapalo (o zamba) la kalinga o calenda, el tango, la habanera y otros. (Acosta,1982).

Según esto, podríamos decir que nuestra música ancestral fue utilizada para aportar a la música occidental y no desapareció; entonces, estaba allí en medio de la clase privilegiada europea, pero la habían expropiado o, como lo dice Acosta, configuraron un verdadero *colonialismo musical*.

Por otra parte, si estudiamos detenidamente nuestra historia latinoamericana, podemos percibir que una de las fórmulas más efectivas de colonizar a los pueblos indígenas fue la evangelización, la cual vino acompañada con estructuras musicales conocidas de la era cristiana, como la liturgia católica, enseñada en latín e integrada a una forma de doctrina cantada; era la instrucción perfecta para atraer a los indígenas a una nueva vida y al abandono de lo que los europeos denominaron “mundo pagano”.

La labor evangelizadora permitió apreciar el papel que cumplía la música dentro del proceso colonizador, pues los sacerdotes veían un fuerte poder de atracción de ella y sus

instrumentos porque suscitaban la curiosidad indígena, lo que les permitía una comunicación que lograba sobrepasar las barreras culturales; direccionaban la doctrina del *Ethos*, referente al efecto directo que tiene la música en el alma y las emociones de las personas.

La música de la liturgia que gestó la monodia sagrada<sup>6</sup>, con expresiones como el canto llano o gregoriano, era escuchada en las misas y estaba compuesta para ser entonada durante los distintos momentos de la misa católica y constituía oraciones cantadas: el *kyrie*, el *Gloria*, el *credo*, el *santo* o *Sanctus-Benedictus*, el *Agnus Dei* (Cordero de Dios), el *Aleluya*, entre otras, fueron enseñadas y tocadas y - muy posiblemente- pudieron impactar a los pueblos indígenas.

Cabe resaltar que, para los colonizadores, toda la música que no elevara una plegaria a la fe de Dios era música pagana, por lo que podríamos preguntarnos ¿Qué pasó entonces con los cantos originarios de los indígenas? No será difícil responder a esta cuestión si, en primera medida, casi todo lo indígena, por no decir todo, fue considerado por la visión religiosa europea como pagano, por lo que sus cantos fueron suplantados y prohibidos como lo fueron también, drásticamente, sus lenguas o idiomas propios. Respecto a esto, Guamán Poma, describe de la siguiente manera la forma como se implementaron dichas prohibiciones desde el siglo XVII, las cuales se institucionalizan en el siglo XVIII con las reformas borbónicas:

Que los dichos caciques principales e indios, indias, niños y niñas en este reino, todos sepan la lengua de Castilla, leer y escribir como españoles, españolas, y al quien no la supiere le tengan por bárbaro animal, caballo, no pueda ser cristiano ni cristiana, y para que en la tierra aumente el servicio de Dios, sabiendo las letras puede ser y aumentar y haber santos indios, indias según quieren. (Poma,1615:189).

La música, en el proceso de colonización, fue un elemento que ayudó a los colonos a desplegar su religión como forma ideológica de dominación y desde él, Occidente enunciaba su discurso para proyectarse en el mundo, desde su posición política y social.

---

<sup>6</sup> Canto o composición instrumental formados por una sola línea melódica (interpretado por una sola voz, un instrumento solista o un coro) con o sin acompañamiento musical. Es una oración que se eleva a Dios, teniendo un sentido comunitario y social.

Constituyó una forma de violencia cultural o simbólica (Galtung, 2003, p.6) además de desplegar su religión y su dominio, se llevaron buena parte de los estilos musicales para enriquecer, como lo dice Acosta, la música europea.

Es importante analizar el papel del evangelizador europeo<sup>7</sup>, el cual estaba cargado de un alto sentido político, de autoridad y legitimación, que favorecía no sólo el aspecto económico de la conquista del Nuevo Mundo, sino también su supuesto derecho a hacer la guerra a los indígenas que no quisieran evangelizarse, como estudia Enrique Dussel (2008), a propósito del debate entre dos sacerdotes: Ginés de Sepúlveda y Bartolomé de las Casas, en 1550:

Ginés (1967: 85) escribe: “Será siempre justo y conforme al derecho natural que tales gentes [bárbaras] se sometan al imperio de príncipes y naciones más cultas y humanas, para que por sus virtudes y por la prudencia de sus leyes, depongan la barbarie y se reduzcan a vida más humana y al culto de la virtud”. (...) “Y si rechazan tal imperio se les puede imponer por medio de las armas, y tal guerra será justa según el derecho natural lo declara [...] En suma: es justo, conveniente y conforme a la ley natural que los varones probos, inteligentes, virtuosos y humanos dominen sobre todos los que no tienen estas cualidades” (Sepúlveda, 1967: 87, en Dussel, 2008:165).

El maestro Adolfo Albán (2014) indica que, la posibilidad de concebir un arte latinoamericano ha estado siempre mediada por la narrativa universal que fortalecía un proyecto hegemónico, desterrando las narrativas de enunciación alternas construidas por nuestros antepasados. Es importante resaltar que las culturas de los pueblos indígenas y, posteriormente, los afrodescendientes, no quedan “congeladas” en el tiempo, sino que sufren transformaciones que se siguen expresando en la actualidad; transformaciones que no los hacen menos “puros” o “aculturados”, sino que les ofrecen otras dimensiones de mantenerse dentro de la llamada “sociedad mayor”, dentro de lo que ha sido su historia en la contemporaneidad.

---

<sup>7</sup> Los evangelizadores, en un comienzo, fueron españoles, pero, progresivamente, fueron llegando a América clérigos de distintas congregaciones católicas, dentro de las que se destacan órdenes religiosas italianas, alemanas, francesas, entre otras.

Actualmente, las músicas indígenas han sido también permeadas por la amalgama constituida a partir de procesos culturales que tuvieron lugar durante y después de la colonización, pero aún podemos encontrar pueblos que mantienen diversas manifestaciones de su música, en la que plasman su concepción de mundo, su cosmogonía, sus prácticas y sus tradiciones espirituales. Un ejemplo de ello son los cantos que entonan los indígenas del Putumayo y otras regiones cercanas, cuando beben el yagé o ayahuasca, rito que realizan para limpiar o purificar el cuerpo de enfermedades. Durante el proceso de “tomar la medicina”, los cantos que entona el médico indígena (o Taita), poseen características muy particulares de carácter paralingüístico, que se obtienen mediante modulaciones en la voz, soplos, palmas y silbidos y, que, además, dan testimonio de las formas medicinales que tradicionalmente aplicaban los indígenas antes de la llegada de los españoles (Salazar, 2015).

Si bien el proceso colonizador avanzó sometiendo a indígenas y africanos esclavizados, también hubo hechos y estrategias de resistencia por parte de muchos de estos pueblos. Es una realidad que la necesidad de expresarse ante la dominación colonial ha permitido, simultáneamente, diferentes formas de creación, como los cantos de origen africano llamados bullerengues, alabaos, entre otros, los cuales, a pesar del sincretismo acontecido en la fusión de músicas, no dejan de interpretarse constituyéndose en una de las más fuertes expresiones de resistencia.

El sincretismo que tiene lugar en muchas culturas ancestrales que fueron colonizadas es algo que no podemos desconocer, como producto de la relación -además del choque- entre culturas. La “transculturación”<sup>8</sup> indígena comenzó a expandirse por el territorio latinoamericano, adquiriendo no sólo de los colonos, sino también de los negros africanos instrumentos, formas musicales, dancísticas y otras expresiones que se conjugan alrededor de nuestras prácticas actuales. Un claro ejemplo de ello son las coplas que hacen parte del

---

<sup>8</sup> Término introducido por el escritor Fernando Ortiz, y denota la posibilidad de que una cultura pueda ir perdiendo sus características para adoptar las de la que la acoge, cuyo desenlace negativo puede ser la pérdida total de la propia, o “aculturación”. Véase: De Feo, Fulvia (2014). El concepto de transculturalidad en Fernando Ortiz. *Caibán, Revista Cubana de Pensamiento e Historia*, septiembre-diciembre de 2014 En: [http://www.revistacaliban.cu/articulo.php?numero=20&article\\_id=194](http://www.revistacaliban.cu/articulo.php?numero=20&article_id=194)

folklore literario. Así, el maestro Guillermo Abadía Morales (1995), en su libro *El ABC del folklore colombiano*, afirma:

Si buena parte del coplerío colombiano y amerindio en general procedió de España, a través del romance, como éste lo fuera de la jarcha mozárabe, hubo en América un abundante arrume de coplas como puede observarse en la colección Vásquez de Bolivia, que contiene doce variedades de coplas o en las narraciones de los cronistas de Indias. (Abadía Morales, 1995: 26).

El maestro Abadía Morales desarrolló en Colombia un trabajo importante para comprender las transformaciones, los aportes y el sincretismo ocurrido en el mismo proceso de colonización, para dar por resultado a lo que hoy en día conocemos como “música tradicional colombiana”.

Siguiendo el modelo enseñado por los españoles, surgieron –entonces- muchas coplas, aunque, a pesar de que seguían la misma estructura, reflejaban no sólo el lenguaje propio, sino también una forma muy particular de la gente para referirse a sus vivencias cotidianas. Hoy, podemos apreciar las coplas de vaquería, en el Caribe y en los Llanos Orientales, pero existen muchas otras variantes copleras. Por ejemplo, esta copla de la Región Andina, que revela un sentido sencillo de la cárcel o prisión para gentes boyacenses detenidas en el departamento de Santander, en el centro colombiano:

*En la cárcel de El Socorro  
Lloraban unos tunjanos  
Y en su lamento decían:  
Cuando nos suelten, nos vamos*

En contextos de luchas y resistencias, la historia cultural latinoamericana, particularmente su historia musical, se fue transformando con el tiempo, llenándose de una gran riqueza armónica, rítmica, dancística, poética, de géneros y exponentes del folclor musical en nuestro continente. Así, vemos cómo la música ha sido un elemento de igual manera importante en los procesos de descolonización de los pueblos.



Las nuevas formas de gobierno que adquirió América durante y después de la Colonia, no han dejado de sembrar violencias e injusticias, por lo que la necesidad de expresar los impactos de las mismas ha estado siempre vigente y las músicas -en este sentido- se convirtieron en formas de recordar momentos de nuestra historia, como un fuerte elemento de resistencia. Así, encontramos cantos que se alzan por la igualdad, la vida, el campo, en contra de los dictadores, entre otros temas y aún más, cantos que vuelven su vista atrás, tratando de invocar no sólo las melodías y ritmos ancestrales, sino también el pensamiento que incita a la libertad misma.

Años más recientes y producto de ese sincretismo, las músicas latinoamericanas se han enriquecido con numerosos géneros y nuevas expresiones. Resaltan nombres como los de: Silvio Rodríguez, Charly García, Nito Mestre, Caetano Veloso, Chico Buarque, Víctor Jara, Los Hermanos Mejía Godoy, Rubén Blades, Pablo Milanés, Alfredo Zitarrosa, Daniel Viglietti, Alí Primera, Mercedes Sosa, Carlos Puebla, Amparo Ochoa, Gabino Palomares, Oscar Chávez, Gloria Martín, Soledad Bravo, Facundo Cabral, Jorge Cafrune, Piero, José Carbajal, *El Sabalero*, León Giecco, Gilberto Gil, Milton Nascimento, Horacio Guaraní, Víctor Heredia, Eduardo Meana, César Isella, Ángel Parra, José Larralde, Amaury Pérez, Manuel Monestel, Nicomedes Santa Cruz, Armando Tejada Gómez, Geraldo Vandré, Rómulo Castro, entre otros; también surgieron grupos como: el Cuarteto Zupay, Los Guaraguao, Illapu, Inti Illimani, Quilapayún, Los Olimareños, Opus Cuatro, Pedro y Pablo, Quinteto Tiempo, La Federación de Sonido Popular; Pancasán, Dúo Guardabarranco e Igñi Tawanka, Savia Nueva, Convite, Kin-Lalat, Yolocamba I Ta, Hacienda Punto En Otro Son, entre otros, que salieron a relucir por ejemplificar un canto comprometido con la historia social, con una gran poesía, que marcaron generaciones enteras durante el momento histórico de las décadas de 1970 y 1980.

Un aspecto común de estas y estos cantautores es que casi todos, si no todos, cantaron en tiempos de las dictaduras latinoamericanas, en distintos países, en la década de los años 1970 del siglo XX; sus canciones reconocidas como *canción protesta* o *canción social*, fueron reprimidas y prohibidas en algunas ocasiones y países, llevando, entonces, a la existencia de autores exiliados o asesinados, como es el caso del cantautor Víctor Jara. Teniendo en cuenta el contexto socio-político en el que fueron construidas y la postura

crítica frente a realidades de opresión, represión y explotación, muchas de estas músicas se ubicarían dentro de lo que ahora denominamos pensamiento *decolonial*.

En Colombia existe un repertorio de canciones que merecen ser analizadas desde esa óptica, como: “El barcino”, bambuco del maestro huilense Jorge Villamil, que efectúa una alusión directa al periodo del tránsito de las guerrillas liberales a las guerrillas comunistas en nuestro país; “Viejo Tolima”, guabina del mismo maestro Villamil, que describe el desplazamiento campesino en el periodo denominado “La Violencia”; “Campesino embejucado”, bambuco guasca del maestro Oscar Humberto Gómez-Gómez, que evidencia el lugar de riesgo permanente (“entre la espada y la pared”) en que viven los campesinos colombianos, en medio de las partes en disputa armada, que hacen la guerra en sus territorios en las últimas dos décadas; o, finalmente, “Píntela como quiera”, balada de la canta-autora Eliana, de la década de los años 1970, que denuncia las injusticias sociales relativas a apuestas políticas que no responden a solucionar la problemática de ciudades llenas de miseria.

Otras más son: “Ayer me echaron del pueblo”, bambuco del maestro santandereano José Alejandro Morales, que narra la historia de un hombre que enfrentó a la autoridad municipal que quiso irrespetar a su familia; ésta es tal vez la primera composición colombiana del género “canción protesta”; igualmente, “El corazón de la caña” de este maestro, que describe el despojo de los terratenientes a los campesinos; “A quién engañas abuelo”, bambuco del maestro nortesantandereano Arnulfo Briceño, la cual describe la guerra bipartidista entre liberales y conservadores de las décadas de 1950 a 1960, en la que el perdedor es el campesino; también “Qué más quieren los señores”, del mismo maestro Briceño, que retrata la corrupción de los políticos en nuestro país o “La toma de Páez”, que narra la toma de esta población por el comandante de las guerrillas liberales Guadalupe Salcedo, en los Llanos Orientales, en la década de 1950.

Igualmente, la obra del maestro magdalenense Guillermo Buitrago, quien compuso canciones como “El ron de vinola”, que rescataba una bebida tradicional caribeña, en rechazo por parte de los trabajadores de la zona bananera al whisky que solían beber los dueños de la United Fruit Company, y por ende del enclave expoliador; “El grito vagabundo”, como respuesta al grito gaitanista “*A la carga*”, luego de asesinado el caudillo liberal Jorge Eliécer Gaitán, en 1948.

Ya en la última parte del siglo XX, se encuentran temas como: “La lora proletaria”, del maestro boyacense Jorge Velosa; “Café y petróleo” y “Ni chicha ni limoná” y “Ricardo semillas”, “Mi país”, canciones del dúo tolimense Ana y Jaime; “La mula revolucionaria”, del maestro santandereano *Pablus Gallinazus*; “Violencia”, del maestro magdalenense José Barros o “Así es mi pueblo”, del compositor Luis Gabriel.

De otra parte, la obra, casi desconocida, del cantautor vallenato Máximo Jiménez, con canciones como “El burro leñero”, “El indio sinuano”, “Usted, señor presidente”, de abiertas reivindicaciones identitarias de los indígenas zenúes y los campesinos de la zona norte del país durante las luchas agrarias de las décadas de 1970 y 1980.

A su vez, al indagar la obra de la agrupación musical *Nueva Cultura*, que recuperó un trabajo de interpretación y composición de las músicas colombianas a finales de la década del 90 del siglo XX, entre otros, insistiría que hay que realizar análisis de las músicas colombianas como ejercicio de recuperación de la memoria, pero también resaltar aquellas narrativas y estrofas perdidas por el horror de la guerra, por la opresión en las ciudades, por el dominio del poder y por tanta barbarie.

Actualmente, en Colombia se producen *narrativas cantadas* que hacen alusión a fenómenos de violencia y persecución, discriminación o negación de grupos determinados de la población; encontramos, por ejemplo, el trabajo realizado por el Centro Nacional de Memoria Histórica, llamado “Tocó cantar, una travesía contra el olvido”, compilación de,

...canciones relacionadas con la memoria del conflicto armado que se gestan a lo largo del territorio nacional, y [que buscan] describir las múltiples realidades de las comunidades, así como sus procesos de acción creativa y de resistencias (Centro Nacional de Memoria Histórica. 2015).

El hecho de que aún se hagan *narrativas cantadas* en Colombia y en Latinoamérica es una muestra de la necesidad que tienen los pueblos de seguir contando su historia y expresándose, desde su propio lugar de enunciación, ante los designios que les han impuesto y que ha borrado -de alguna manera- parte de su historia, por lo que, hacer visible la memoria es completamente válido en plenos tiempos de construcción de paz, porque la búsqueda de un país diferente sigue viva, hay añoranzas y pueblos que, en sus cantos, pregonan los sufrimientos de años de guerra y junto a ello, la esperanza más profunda de

miles de voces que no han sido escuchadas. Es cierto que las *narrativas cantadas* pueden dar cuenta de esas voces, de los hechos ocurridos en América Latina, hechos llenos de violencias, de desesperación, aun así, más vale la esperanza y la apuesta por un mundo diferente.

### ***Las narrativas cantadas: Conceptualización***

*“Este país se merece una reflexión que, en buena medida, tiene que venir de la música. Necesitamos que la música y la palabra lleguen a un destino que nos ayude a sembrar la memoria, la historia y lo que somos”*

Antonio Arnedo (2017)

Las *narrativas cantadas* se han abordado a partir de las teorías que dan cuenta de los procesos identitarios, la interculturalidad y la memoria histórica; es importante reconocer – además de su producción de identidades en relaciones interculturales y recuperación de la memoria- el potencial transformador implícito en ellas, potencial que está constituido por elementos que contrarrestan los modelos de control que coartan la libertad y las expresiones humanas, como señala Pager, citado por Martin Packer (2013):

Por definición, la narrativa siempre cuenta uno o más eventos; pero como la etimología sugiere (el término *narrativa* se relaciona con el latín *gnarus*: “conocimiento”, “experto”, “informado”), también representa un modo particular de conocimiento. No se limita a reflejar lo que sucede; explora y elabora lo que puede suceder. No simplemente hace recuento de cambios de estado; los constituye e interpreta como partes significativas de totalidades significativas (situaciones, prácticas, personas, sociedades). La narrativa puede, entonces, arrojar luz sobre el destino individual o el destino del grupo, la unidad del yo o la naturaleza de una colectividad...En suma, la narrativa ilumina la temporalidad y a los seres humanos como seres temporales (p.119).

Packer trae a coalición, en *La Ciencia de la Investigación Cualitativa*, lo planteado por Jerry Bruner, quien sugiere que la narrativa es una forma natural cognitiva con la que las personas tratan de ordenar, organizar y comunicar significados y quien también ha

explorado la noción de que “el pensamiento lógico no es el único, ni siquiera el modo más ubicuo de pensamiento”. Un modo alternativo de pensamiento implica “la construcción no de argumentos lógicos o inductivos, sino de historia o narrativas. (Pág. 120).

Packer continúa diciendo: Las narrativas normalmente se consideran para ser organizadas en dos niveles, trama y discurso. La trama es el “qué” de las narrativas, las situaciones y eventos narrados en su secuencia casual. Trama es lo que conecta los incidentes de las narrativas, y el “tiempo de trama” es el orden que siguen los incidentes representados. El discurso, por lo contrario, es el “cómo” de la narrativa: La narración. El “tiempo de discurso” es el orden de la presentación de eventos en la narrativa, un orden que frecuentemente diferirá del de la secuencia de la trama. (Pág.120).

Retomando un sentido distinto de las narrativas, actualmente, en Colombia, el profesor afrodescendiente Francisco Perea viene realizando ejercicios interesantes, desde el desarrollo del seminario “Narrativas Cantadas y descolonización”, en la Universidad Minuto de Dios, donde plantea que:

Con ese seminario yo empiezo a construir el significado de la categoría, y llegamos a la conclusión que las narrativas cantadas son relatos que a través de la música permiten la configuración de identidades, irrumpen las colonialidades, recrean memorias y dejan huellas, y esas huellas son las identidades. Esa es la definición sintética de lo que son las narrativas cantadas. (Entrevista al profesor Francisco Perea, Bogotá, agosto de 2017).

Anteriormente, el profesor Perea ha expresado que, las *narrativas cantadas* son relatos que se han venido construyendo en América Latina, contribuyendo a la difusión y recreación de los valores culturales que han venido tejiendo procesos de identidad, en particular afrodescendientes. (Perea, 2012, citado por Serna, 2013). Según lo anterior, el citado autor ha venido desplegando una serie de trabajos investigativos en contribución a los procesos identitarios de las diferentes regiones del país, como también al fortalecimiento de una perspectiva intercultural.

Considero que los elementos planteados por el profesor Perea alrededor del concepto de *narrativas cantadas* son muy válidos y relevantes; sin embargo, se puede complementar, analizando las diferentes características que éstas pueden presentar y los elementos que aporta esta noción en la construcción de subjetividades, desde la perspectiva decolonial,

con el propósito de contrarrestar la sacralización epistémica, concentrada en la matriz colonial de poder.

La narración a través del canto es una forma de contar, expresar e identificar ideas y representaciones sociales que ayudan a describir, denunciar y comprender las diversas realidades que viven determinadas poblaciones y, por ende, permiten analizar la relación entre diversos procesos culturales y los sujetos que buscan hacerse notar a través de ellas, popularizando cantos, ritmos y géneros accesibles y queridos por poblaciones que han sido víctimas de discriminaciones, exclusiones u opresiones históricas.

A esta forma de testimonio narrativo -a través de las músicas- es lo que se le denomina *narrativas cantadas*, que incluyen, pero superan lo intercultural y que **defino** como: una forma de expresión artística que conjuga la voz (los pensamientos, las ideas, las historias, las memorias, las inconformidades, las cotidianidades y todo un conjunto de sentires) y la música. El nombre denota un interés especial por lo narrativo, por lo literario, por lo cantado en esas construcciones musicales. Además, el concepto alude a las narraciones que hacen referencia a los acontecimientos de las personas y de los territorios, consiguiendo trascender el tiempo y el espacio, generando redes de solidaridad, reciprocidad e identificación en torno a problemáticas comunes.

### *Características de las Narrativas Cantadas*

A través del desarrollo de esta propuesta de creación musical, he podido encontrar algunas características que constituyen las *narrativas cantadas*, a saber:

#### ***1. Una voz colectiva que se hace presente***

El discurso colonial hace referencia a los países que están fuera del “centro”, como “tercermundistas” o “subdesarrollados”, donde un grupo minoritario es quien dirige el mercado y la producción cultural, conforme a sus propios intereses, dejando sin voz y sin participación a las mayorías, la exclusión y la invisibilización se hacen reales cuando no se escucha, cuando se decide sin escuchar a esas mayorías. En Colombia, es costumbre de quienes han ejercido el poder, hacer caso omiso a la voz de las mayorías; por eso, es importante que estas voces repiquen cada día con más ímpetu, exigiendo sus derechos por

una vida digna que solo es posible con los cambios trascendentales que hay que dar para tener un país diferente.

Las *narrativas cantadas* proponen, en este contexto, una forma alternativa para que vastos sectores subalternos puedan ser escuchados al cantar, puesto que, es importante cuando una persona habla a través de una canción, o un colectivo de personas cantan, porque el canto invita a la reflexión y a la acción. Por eso, las *narrativas cantadas* encuentra un soporte en la voz colectiva que recoge los pensamientos comunes de los pueblos, sus sentires y sus acciones reivindicadoras, en las que se trata de poner de presente la voz de todos/as los/as excluidos/as, para que sean escuchados/as por una audiencia mayor, incluyendo los sectores en el poder.

## ***2. Sentido de pertenencia histórico-social con lo que se narra***

El reconocimiento de las historias subalternas<sup>9</sup> es un factor fundamental para la construcción de identidades, que se recogen en las voces colectivas; por eso, es importante identificarse con lo que se narra, contar la verdad no oficial, nuestra propia historia.

No podemos ubicarnos por fuera de la historia, mucho menos cuando es la nuestra, llena de nuestros propios dolores, nuestra propia realidad, nuestro propio territorio, en donde hemos nacido y vivido, siendo muy importante el sentido de pertenencia histórico-social, porque este hecho nos permite buscar lo que somos, fortalecer nuestras raíces y comprender lo que ha pasado y sigue pasando con nuestros pueblos latinoamericanos. Al respecto, Packer dice:

Todas las narrativas son históricas en el sentido en que reportan eventos que han (o pudieron haber) ocurrido. Cuando un entrevistado nos cuenta la historia de sus experiencias o, más aun, de su vida, la narrativa que se nos ofrece es histórica (Packer, 2013: 126).

---

<sup>9</sup> Como el trabajo desarrollado en la India por Dipesh Chakrabarty y el grupo de estudios poscoloniales y subalternos. Véase: Chakrabarty, D. (1999). La poscolonialidad y el artificio de la historia: ¿Quién habla en nombre de los pasados 'indios'? <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/Mexico/ceaa-colmex/20100410122627/chakra.pdf>

De ese modo, un elemento distintivo es que en las narrativas que se cantan se materializa la vida relacionada al contexto que vivimos, a nuestras realidades y a los acontecimientos históricos de la humanidad.

### **3. *Las identidades contenidas en las narrativas cantadas son culturales***

Fortalecer, construir, reconstruir o deconstruir las identidades culturales de quienes, de alguna manera, están excluidos de las esferas del poder, es una tarea de las *narrativas cantadas*. En medio del encubrimiento de los pueblos y grupos de la población, se hace necesario reforzar los elementos que nos caracterizan, reconociendo que las identidades no son fijas, sino móviles, periféricas y fronterizas, porque surgen de espacios que escapan al control estatal y tienen en cuenta las diferencias y respetan, por tanto, los aspectos de género, etnia y diversidad sexual, entre otros, presentes en la sociedad contemporánea. El profesor Perea, en torno al tema de identidad y narrativas cantadas, señala que,

“llegamos a la conclusión de que las narrativas cantadas son relatos que, a través de la música, que permiten la configuración de identidades, irrumpen las colonialidades, recrean memorias, memoria, y dejan huellas, y esas huellas son las identidades”. Perea.

Perea nos presenta las narrativas cantadas como un elemento que recoge y construye las identidades de los pueblos, demarcando las huellas que deja como parte de las formaciones identitarias, lo cual permite afirmar que la creación de las *narrativas cantadas* es un factor clave para los procesos decoloniales en los territorios excluidos.

### **4. *La conexión con la realidad***

Toda *narrativa cantada* es una lectura crítica, auto-reflexiva de la realidad, de los hechos, de los acontecimientos; hace parte de nuestra memoria y de nuestra historia. Por tanto, la conexión con la realidad es importante para la expresión inquietante que indague por las condiciones históricas que hacen posibles las injusticias a que son sometidos diferentes comunidades, derivadas de relaciones de saber/poder jerárquicas y opresivas. Se narran –entonces- las realidades y su problematización se convierte en un elemento crítico, para una lectura estética de las mismas.



En lo que refiere la relación con la realidad, la narrativa revela ser un sistema particularmente eficaz para la producción de significado discursivo por medio del cual los individuos pueden vivir “una relación imaginaria con sus condiciones reales de existencia” muy particular, es decir, una relación irreal, pero significativa con las formaciones sociales en las que están destinados a vivir sus vidas y a darse cuenta de sus destinos como sujetos sociales (White, 1973a:x, citado por Packer, 2013: 127) En cuanto a esta relación con la realidad, somos en el mundo y el mundo es en nosotros, todo lo creado, narrado, inspirado, es producto de nuestra relación con el mundo y sus dinámicas.

En este sentido, al preguntarle al profesor Perea qué piensa sobre la fantasía y la imaginación que puede existir en la creación de narrativas, su respuesta fue la siguiente:

“No creo que exista alguna canción que alguien la inventó y ya, y no tenga asidero en algún lugar, inclusive si tú coges una balada, el asidero está en el lugar de los sentimientos del compositor, porque es que ningún compositor es neutral, si bien no está recreando lo que le pasa allá al exterior a él, si está recreando lo que le pasa internamente a él y así pasa con las obras de arte, porque lo otro sería asumir que había obras o narrativas que emergen de la nada, eso es imposible, toda narrativa tiene un lugar, y toda narrativa emerge de algo. (Entrevista profesor Perea, agosto de 2017).

Según lo expresado por Perea, entonces, ninguna creación surge de la nada, porque el sujeto que está presente siempre es un sujeto histórico, político, cultural y nunca está solo. Así, Perea hace referencia a que, aunque un artista esté encerrado creando, está acompañado de su historia, de los lugares y de los sujetos que han contribuido en la construcción de la misma. El maestro Perea continúa diciendo:

“...así esté solo, físicamente, está acompañado de su historia, de sus sentimientos, de los otros que han pasado por su historia; por lo tanto, esa producción que él hace ahí, no nace del vacío, es el producto de su historia, eso hay que tenerlo en cuenta, por un lado, y, por otro lado, el otro tipo de compañía es, que cuando está en el territorio con otras personas, crea con ellos desde el punto de vista fáctico, es decir en los dos sentidos crea con otros, en uno que los tiene físicamente ahí y desde allí construye y el

otro, desde una perspectiva metafísica [cuando] que estando solo, produce una trascendencia”. (Perea, 2017)

Es importante reconocer, desde esta perspectiva presentada por el maestro Perea, que existe un conjunto de relaciones que entran en juego a la hora de crear, incluyendo la relación con la propia historia y la relación con los otros que, aunque no estén presente en el momento de la creación, han hecho parte de la vida real que inspira la creación.

### ***5. La investigación como base fundamental en la producción colectiva***

Si vamos a narrar nuestra historia y las cosas que cotidianamente nos afectan, es importante emprender un proceso investigativo que nos dé elementos claros sobre las situaciones a analizar, para no caer en supuestos epistemológicos y ontológicos que presentan la realidad como algo que está dado para sobrevivir y con esto, reafirmar la industria cultural. Se hace necesario poner la investigación como punto de partida, para fortalecer cualquiera de las características planteadas en este trabajo, permitiéndonos así descubrirnos y des-encubrirnos, puesto que abre nuestros ojos a una realidad impensable.

### ***6. Confrontación con los discursos imperantes***

Es importante expresar una voz de inconformidad frente a la cultura hegemónica y elitista, al problematizar el estado de cosas injustas, desde la perspectiva política, socio-económica y cultural, no cabe en su constitución reafirmar la condición de subyugado; por el contrario, se confronta esos discursos imperantes e universales que invalidan otros discursos que se enuncian desde su propio lugar. La narrativa creada a partir de las subjetividades y los procesos comunitarios e identitarios desafían los discursos imperantes, que se establecen con pretensión de naturalidad, la fuerza de la narrativa se constituye en denuncia.

### ***7. El reconocimiento del Otro/la Otra***

La violencia cultural<sup>10</sup> que se ejerce a través del lenguaje humillante, obsceno, peyorativo, hacia el Otro/la Otra de muchas canciones, es realmente un acto lamentable que

---

<sup>10</sup> En ese sentido, estoy utilizando la definición de Johan Galtung (2003), entendida como “cualquier aspecto de una cultura susceptible de ser utilizado para legitimar la violencia directa o la estructural. La violencia simbólica, incorporada a una cultura no mata o mutila como la violencia

-por ningún motivo- debe replicarse o merezca ser ovacionado, porque, en realidad, encubre y legitima formas de violencia directa y estructural (Galtung, 2003), que se basan en actitudes y comportamientos racistas, sexistas, clasistas, etc.

Por tanto, el reconocimiento del otro/a, merece un lugar importante en la creación de las *narrativas cantadas*. El respeto a las diferencias, desde un enfoque como el que plantea Homi Bhabha de “diferencia cultural”, que cuestiona la idea generalizada de “diversidad cultural”, un hecho sociológicamente comprobable a simple vista, promueve la aceptación y el reconocimiento de muchos grupos o sectores que, en la historia han sido marginados, excluidos o discriminados, no para repetir discursos ideologizados, sino para destacar sus luchas por políticas que reivindican tanto la igualdad en la diferencia, como el lugar de la misma. Por ello, las *narrativas cantadas* asumen el planteamiento de Bhabha (2002), cuando dice que:

...debemos rehistorizar el momento de “la emergencia del signo”, o “la cuestión del sujeto”, o la “construcción discursiva de la realidad social”, por nombrar tan sólo unos pocos temas populares de la teoría contemporánea. Esto sólo puede ocurrir si reubicamos los requisitos referenciales e institucionales de tal trabajo teórico en el campo de la diferencia cultural y *no en el de la diversidad cultural* (cursivas en el original. Bhabha, 2002:53).

El reconocimiento del otro, según Perea está implícito en la construcción de identidades; y si las narrativas cantadas fortalecen los procesos identitarios, el otro está presente siempre:

...lo que hace una narrativa cantada es relatar todo lo que le está aconteciendo a un grupo o a una persona; por lo tanto, es imposible construir y hacer el estudio de narrativa cantada sin la presencia del sujeto, como sujeto cultural y político. Por eso, el referente es la cultura y la cultura sólo es posible a partir del sujeto, hay un reconocimiento del ser, hay un reconocimiento del sujeto, hay un reconocimiento de sus identidades, hay un reconocimiento de su lugar, hay un reconocimiento de su cultura,

---

directa incorporada a la estructura. Sin embargo, se utiliza para legitimar ambas, o una de las dos...” (p. 6)

hay un reconocimiento de su etnia, hay un reconocimiento de su ser, en su forma general e integral, es decir, no tener en cuenta en las narrativas cantadas al ser, sería, es decir, no sería posible la existencia de narrativas cantadas sin el ser como constructor de cultura”. Perea (2017).

#### **8. Existe un lugar de enunciación desde el cual se narra cantando**

Lo que está de fondo en la producción de *narrativas cantadas* es su sentido y horizonte críticos, emanados desde la problematización de la *colonialidad del ser*, resaltando unas subjetividades inferiorizadas o ignoradas y potencializando su creación, como ejercicio mismo de expresión, comprendiendo desde dónde se nos habla, quién nos habla, para qué nos habla y –así- colectivamente, mediante la reflexividad, entender la necesidad de hablar desde un propio lugar de enunciación. El maestro Perea dice que toda narrativa cantada tiene un anclaje, un lugar de enunciación y nos pone de ejemplo la obra de Rubén Blades:

“lo que hacen en los años 60, cuando producen el disco *Siembra*, ...lo que dice: ‘*siembra la conciencia latina, siembra conciencia latina, siembra antes que se muera*’, lo que hace Rubén Blades es tomar lo que estaba ocurriendo en el contexto latinoamericano, desde el punto de vista de la dictadura [en] Centroamérica y lo construye como relato y lo vuelve música, lo vuelve canción, entonces esa producción tiene un lugar de enunciación”. (Perea, 2017).

Para el profesor Perea las producciones no son neutrales y es evidente que se hacen desde un lugar o lugares de enunciación en contextos históricos y políticos, desde los territorios y desde la cultura misma; esto permitirá descolonizar ese supuesto jerárquico musical. Aquí es donde las narrativas alternas construidas en los márgenes de Occidente anclan su lugar epistémico en la cultura propia.

#### **Tipos de Narrativas Cantadas**

La configuración de las *narrativas cantadas* según las características arriba señaladas, la capacidad de hacer colectivamente, pensar y reflexionar sobre el contexto, relacionar la acción musical con los mensajes a construir y transformar los proyectos personales y de

sociedad en la práctica, de manera colectiva e individual, nos ayuda a clasificar la creación de *narrativas cantadas* de la siguiente manera:

- 1- Narrativas Cantadas de construcción individual.
- 2- Narrativas Cantadas de construcción colectiva.

Las *narrativas cantadas* construidas individualmente corresponden a la investigación que una persona realiza y plasma para expresar sus sentires y vida cotidiana, pero también consolida, sistematiza y representa las voces colectivas, por lo que, aunque la cree una sola persona, ésta no lo hace en una perspectiva individualista, subjetivista, sino que el escenario mismo en que se construye atraviesa no sólo al autor o autora, sino también a todo un colectivo. Dicho de otra manera, es escrita por una sola persona, pero es una voz colectiva la que se está poniendo de presente en un escenario de trabajo común, como es Taller Sur.

Las *narrativas cantadas* construidas colectivamente permiten, de otra parte, a través del diálogo, recuperar sentires, inquietudes, expresiones, respecto de un hecho común, relacionado a un grupo de personas, que reflexionan en torno a lo que les ha afectado y, en una dimensión más general, narra la memoria. Pero también contribuye a de-construir, reconstruir y construir la historia, narrar el dolor, la alegría y los deseos de las multitudes, pero también es una denuncia y anuncio de esperanza.

### *El reconocimiento del otro en las narrativas cantadas*

Cuando escuché por primera vez la canción llamada *La Cigarra*, de la autoría de María Elena Walsh<sup>11</sup>, e interpretada por Mercedes Sosa en el álbum “Serenata para la tierra de uno”, de 1979, pensé en lo mal que Walsh pudo haberla pasado en algún momento de su vida, para escribir esas palabras, pues la primera estrofa de esa canción dice así:

*“Tantas veces me mataron, tantas veces me morí,  
Sin embargo, estoy aquí, resucitando,  
Gracias doy a la desgracia y a la mano con puñal,  
Porque me mató tan mal que seguí cantando...”*

---

<sup>11</sup> Poeta, escritora, música, cantautora, dramaturga y compositora argentina, 1930-2011.

No entendía lo que quería decir la autora cuando expresaba que la habían matado y que resucitaba; lo relacionaba con el lenguaje artístico que se presta para imaginar; pensé, entonces, que sólo utilizaba figuras retóricas. La segunda estrofa me llamaba aún más la atención: ¡había ido a su propio entierro!:

*“Tantas veces me borraron, tantas desaparecí, a mi propio entierro fui,  
Sola y llorando, hice un nudo en el pañuelo, pero me olvidé después,  
Que no era la única vez y seguí cantando...”*

Lo que me permitió comprender por fin esta canción de Walsh fue un artículo escrito por José Pablo Feinmann (2013), titulado “Alcances y límites del concepto ‘la patria es el otro’”, sobre el pensamiento del filósofo Emmanuel Levinas y su teoría sobre la ética de la alteridad. En él, el autor nos invita a reflexionar sobre el significado del otro, planteando que ese otro u otra me es necesario/a para ser yo misma, que el otro/la otra no existe para negarme, sino para completarme. Entender la otredad o la alteridad es ponerse en el lugar del “otro” y ubicar el contexto, en una canción como la de Walsh, que continúa diciendo:

*“Tantas veces te mataron, tantas resucitarás, cuántas noches pasarás desesperando  
y a la hora del naufragio y de la oscuridad, alguien te rescatará, para ir cantando,  
Cantando al sol como la cigarra, después de un año bajo la tierra, igual que el  
sobreviviente que vuelve de la guerra”.*

Me di cuenta que María Elena Walsh no sólo se refería al dolor de ella, sino también al dolor del otro/la otra en su país, Argentina. Las muertes, las desapariciones forzadas y las torturas, ocurridas durante la dictadura en los años 1970 en Argentina, le permitieron sentir su propia muerte, su propia desaparición, su propio entierro. Esta canción fue prohibida por el gobierno militar de la época, en su persecución a intelectuales y artistas, pero se escuchaba en toda Latinoamérica, dentro de los movimientos sociales y de resistencia a las dictaduras y la represión, configurando igualmente identidades solidarias con causas como las de las Madres de la Plaza de Mayo, cuyo símbolo fue la pañoleta o pañuelo, como se le

llama allá, por lo que cobraba sentido la frase “hice un nudo en el pañuelo” se refería a la resistencia y denuncia a la cadena de desapariciones forzadas en ese país.

De ese modo, a partir del ejemplo, podemos entender que la música hace parte de la construcción de identidades, de formas de ver la vida y de la manera como nos expresamos y relacionamos, lo que me lleva a preguntarme: ¿Qué papel representa el Otro/la Otra en las *narrativas cantadas*? ¿Cuál es el impacto que puede producir el reconocimiento del Otro/la Otra en las *narrativas cantadas*?

Es cierto que la música tiene efectos que tocan nuestras fibras más íntimas; que los miles de textos que se han escrito para contar, decir, interpretar y cantar, en el que el Otro/la Otra ha estado presente, en diferentes roles, momentos y situaciones, han sido de gran relevancia en las manifestación expresivas del ser humano, pero ¿logramos entender a ese Otro/Otra como esa otredad de la que habla Emmanuel Levinas?<sup>12</sup> Quizás si no nos hemos detenido a pensar y a entender la alteridad, es necesario que lo hagamos, puesto que el reconocimiento del otro/la otra en las *narrativas cantadas* debe llevarnos a una reflexión sobre nosotros/as mismos/as, respecto de la capacidad que tenemos de mirarnos en ese Otro/la Otra y darnos cuenta de que somos en él o ella y, que –ciertamente- nos complementamos.

El texto y, por ende, el lenguaje en la música recobra total relevancia, hace alusión a las historias y costumbres de pueblos determinados, a sus concepciones e interpretaciones; pero, aún más, a esa construcción que podemos hacer del Otro/Otra. Por tanto, su reconocimiento debe ser un elemento esencial en la construcción de *narrativas cantadas*, apostando significativamente a la afirmación del ser, desde una perspectiva que cuestione la *colonialidad del ser*. Inspirarse en el Otro/la Otra subalternizado, es inspirarse en las condiciones que lo hacen vulnerable y las que le permiten resistir y pervivir, ser lo que se es, por lo que, si las *narrativas cantadas* ponen de presente dicho reconocimiento, se constituirían, sin duda alguna, en creaciones artísticas de mucho valor para la humanidad.

El impacto que esto podría generar estaría situado en un deseo de cambio como artista y como ser, un cambio que impulse nuevas creaciones, donde el reconocimiento del otro/la otra nos haga visionar una nueva sociedad, dándole presencia a las otredades, he ahí el reto

---

<sup>12</sup> Desarrollado en: Levinas, Emmanuel (2001). Entre nosotros. Ensayos para pensar en *otro*. Valencia (España): Pre-Textos.

de descolonizar. No es fácil lograr este nuevo escenario, donde le demos paso al otro/la otra; para ello, será necesario reconocernos en medio de las diferencias culturales.

Es necesario resignificar al Otro/Otra en las *narrativas cantadas* y esto implica una reflexión en las formas de concebir el mundo y el ser, problematizando aquello que se ha naturalizado o que, también, es considerado “anormal”, “subversivo”, “disruptor”; estas reflexiones nos harían escribir y escuchar nuevas letras y esto nos llevaría –incluso- a pensar en el tercero excluido y en la muerte misma del otro, nuestra propia muerte, como afirma Levinas.

Es central, por tanto, para la creación de *narrativas cantadas* entender la alteridad como la plantea Levinas, de esta manera; será posible reconocernos en la viuda, en la persona huérfana, negra, india, en quien es negada y así, ser responsable con el Otro/la Otra, respetando sus derechos y evitando su reducción, como suele pasar en muchas de las producciones musicales de la empresa cultural. A dicha empresa no le interesa el reconocimiento del Otro/la Otra, más que como consumidor (De Certeau, 2000) por lo que es común encontrarnos con la negación o, en el peor de los casos, con la humillación del otro; en este sentido, la obra deberá responder al éxito de la producción mercantil.

El reconocer al otro/a verdaderamente se convierte para la industria comercial, como lo dice Oscar Hernández, en una amenaza permanente para la seguridad ontológica, por lo que se considera necesario controlarlo y la mejor forma de hacerlo es a través de la enunciación: darle un nombre, crearlo en el discurso y asignarle unas características esenciales y fícticias. (Hernández, 2004:7). Por tal razón, el reconocimiento del Otro/la Otra en las *narrativas cantadas*, se convierte, entonces, en un elemento fundamental, distanciándose del exclusivo goce o como lo llamaría Adorno del “hedonismo estético” afianzando la relación con el Otro/a, rompiendo lo contemplativo en la relación con la alteridad y tomando partido en circunstancias determinadas que afectan la sociedad.



## *La canción como expresión musical y sus narrativas como expresión literaria de memoria oral*

La definición común de canción<sup>13</sup> es que se trata de una composición musical dirigida a ser interpretada por la voz humana, que posee letra y va por lo general acompañada de diversos instrumentos musicales, e inclusive puede ser interpretada sola (“a capella”). Dentro de ellas, podemos encontrar formas cancionísticas como: la canción lírica, la canción folclórica y la canción popular y, dentro de estos géneros, hallar una variedad de ritmos, armonías y estructuras con características propias, que demarcan un estilo particular, las cuales adoptan circunstancialmente nombres como *canción de cuna*, *canción protesta*, *canción sacra*, *chanson*, entre otras denominaciones, que recogen un modo y una narrativa propias en contextos históricos y sociales determinados.

Lo que pretende este trabajo es –precisamente– resaltar la *canción* como expresión musical y sus narrativas, que hemos denominado (con Perea, 2017), *narrativas cantadas*, como expresión literaria y de memoria oral que aporta a la humanidad. Ello es así porque el canto es tan antiguo como el lenguaje y se considera tanto como expresión literaria como de memoria oral, que contribuye a la construcción de la historia de los pueblos. Por tanto, la canción –en cualquiera de sus estilos– ha sido siempre un elemento clave para el ejercicio expresivo y la exteriorización de sentimientos y vivencias, dentro de un contexto sociocultural e histórico que, como memoria oral se transmite generacionalmente, para fortalecer diversas identidades culturales y mantener y construir memoria colectiva.

La canción lleva consigo formas de ser de una comunidad, tales como los refranes, las leyendas o mitos, los poemas, los cuentos, las historias, los romances, las aventuras y, en general, las vivencias que va transmitiendo a través de esa expresión de la música, en momentos históricos y acorde con marcos políticos y sociales, por lo que sus narrativas cobran importancia como parte del lenguaje que nos permite contar y recrear la memoria y reflexionar desde referentes teóricos sobre las nociones acerca de la actividad musical como fenómeno que deja al descubierto la dimensión comunicativa de individuos, grupos y las sociedades donde ésta se produce.

---

<sup>13</sup> Por ejemplo, la que ofrece la biblioteca virtual de [Wikipedia](https://es.wikipedia.org/wiki/Canción).

La acción comunicativa de la música refiere a una complejidad, tanto en su narrativa como en su sonoridad instrumental, en la medida en que ambas influyen fuertemente en los seres humanos. Se ha dicho que hay algo de misterio en los efectos que puede producir en los estados de ánimo de las personas, puesto que la música es percibida y de gran aceptación por la mayoría de personas, sus narrativas llegan a ser testimonio de acontecimientos históricos y, al mismo tiempo, de los sentimientos, emociones y pensamientos que se mantienen vigentes. Cuando las canciones se incorporan a procesos de educación popular, como veremos en el siguiente capítulo, su productividad para articular (o contribuir a hacerlo), movimientos sociales es clave en cuanto a los fines de esas prácticas educativas integrales.

## *CAPÍTULO II*

### *La vigencia de la educación popular en los territorios colombianos*

Este capítulo pretende dar cuenta de la vigencia de la Educación Popular en Colombia, sus nuevas formas y prácticas, en un momento en que pareciera que estuviera ausente y olvidada; de igual manera, hablar de procesos que, desde los territorios, se siguen pensando apuestas significativas en aras de gestar transformaciones sociales.

Como es conocido, en los años 1960 del siglo XX, se generó en Colombia una gran ola de experiencias dirigidas por educadores populares que le apostaban a las transformaciones sociales. Un personaje inspirador de estas propuestas educativas emergentes fue Paulo Freire, con sus reflexiones pedagógicas y políticas. Al mismo tiempo que surgían estas prácticas pedagógicas, se vivieron experiencias en las escuelas, atravesadas por hechos de violencia, situación que aún perdura en el país. Las formas de violencia directa y estructural (Galtung, 2003) han buscado también afectar propuestas transformadoras que apuntan a potencializar los cambios que se necesitan para vivir en un país con justicia social.

Hoy podríamos preguntarnos si tenemos en cuenta en nuestros procesos de enseñanza el hecho de conocer nuestras propias realidades y la necesidad de transformarlas. La escuela y su relación directa con los contextos sociales hace inevitable su participación en las luchas de los movimientos sociales, donde nacen propuestas dirigidas a la construcción de paradigmas alternativos al discurso oficial, desde un propio lugar de enunciación, como plantea De Certeau (2000), por las “tácticas” de los participantes”, que toman distancia de las imposiciones y penetraciones culturales, para resignificar su propio lugar de enunciación ante el consumo.

Desde los discursos oficiales educativos se deja, con frecuencia de lado la Educación Popular y, por ende, la formación de educadores populares que le apuesten a cambios

sociales. Por esa razón, podemos encontrar todavía prácticas autoritarias en las instituciones educativas colombianas, con maestras y maestros sin reflexión ni críticas sobre sus entornos para transformar al sujeto, para que pueda descubrirse, tener un sentido de pertenencia a su medio local y emanciparse. Particularmente en Colombia, el conflicto armado y político tras la búsqueda de su culminación a través de los procesos de paz que se llevan a cabo actualmente ha llevado a que surjan propuestas de incorporar al currículo asignaturas como la cátedra de la paz, la Cátedra de Estudios Afrocolombianos<sup>14</sup> y las cátedras de derechos humanos, que -en la mayoría de las instituciones- no se realizan. ¿Todo queda en el papel? En el caso de la cátedra de la paz, todos los colegios y universidades, según el decreto 1038 de mayo de 2015, deben estar incluidas en sus currículos; sin embargo, no se le ha dado la importancia y el empuje que deben tener para que las y los jóvenes conozcan las dimensiones del conflicto armado y las perspectivas que se abren con el proceso de paz con las FARC-EP y las negociaciones con el ELN, en los cuales la Educación Popular tiene también un papel que jugar.

En lo que se refiere a la educación artística dentro del sistema escolar, ésta se desarrolla a partir de una serie de competencias para el fortalecimiento de los aspectos cognitivos y las destrezas que deben adquirir las y los estudiantes, como propuesta educativa dentro del sistema educativo convencional. La oferta educativa dentro de esta mirada corresponde a las danzas, el teatro, las artes plásticas y la música. La asignatura de música hace énfasis en la apreciación artística, la apropiación de elementos técnicos y conceptuales dirigidos a entender la función que ha tenido la música en la historia cultural del país, según los lineamientos curriculares de la educación artística en Colombia<sup>15</sup>. Sin embargo, para los propios docentes, la cátedra de música para la formación de estudiantes es vista como marginal (al igual que el deporte), pues le restan importancia en comparación con la matemática, el lenguaje o las ciencias y la tecnología, que es lo que prevalece. A pesar de

---

<sup>14</sup> Definida por la ley 70 de 1993 y desarrollada en el Decreto 1122 de 1998, que establece en su Artículo 19, que: *“Todos los establecimientos estatales y privados de educación formal que ofrezcan los niveles de preescolar, básica y media, incluirán en sus respectivos proyectos educativos institucionales la Cátedra de Estudios Afrocolombianos (CEA), atendiendo lo dispuesto en el artículo 39 de la Ley 70 de 1993 y lo establecido en el presente decreto”*.

<sup>15</sup> Ver: Lineamientos curriculares para la Educación Artística:  
[http://www.mineduccion.gov.co/1621/articles-339975\\_recurso\\_4.pdf](http://www.mineduccion.gov.co/1621/articles-339975_recurso_4.pdf)

ello, para el estudiantado, tanto las artes como el deporte son dos asignaturas que les dan alegría y les permite desarrollar un pensamiento creador, lúdico y crítico. Dentro de mi experiencia como maestra de artes, en la que enseñé música (y por condicionalidad de las autoridades escolares, también debo enseñar pintura), lo que he hecho es que los muchachos y muchachas aprendan a apreciar el rol del o la artista y del arte en la sociedad, algo muy necesario en un período de reconstrucción del tejido social, reconciliación y construcción de nuevos referentes de ser colombianos/as.

Es un tiempo de construcción de paz, pero igualmente, tiempo de incertidumbre y desafíos para problematizar y transformar los enfoques pedagógicos, donde la Educación Popular realmente pondría un toque de compromiso social a la acción educativa (inclusive la educación convencional), buscando la participación tan negada de ciudadanos y ciudadanas en este país, incluyendo a quienes han estado por fuera de la institucionalidad, pero construyendo prácticas de alteridad.

Sería de gran importancia preguntarnos ¿Qué ha pasado con la Educación Popular en Colombia? ¿Podríamos hablar de su vigencia en medio de tiempos de construcción de paz? Desde la escuela, ¿cómo se ve la Educación Popular? Muchos educadores y educadoras se imaginan que la Educación Popular es algo que sólo sucede fuera de la escuela y que no es posible trabajar dentro de las escuelas. Las políticas educativas -cada día- alejan esta posibilidad, ante el hecho de encontrarnos con una escuela, aún bajo el marco de la colonialidad.

En este sentido, Freire plantea en “Pedagogía del Oprimido” (1970) una escuela diferente, donde los lazos de fraternidad y el reconocimiento del otro/la otra, se hacen presentes, siendo elementos fuertes en el ejercicio de Educación Popular<sup>16</sup>. La escuela debería suponerse como ese lugar que se preocupa por indagar acerca del ser humano, abordando su historia, sus subjetividades y la necesidad propia de decolonizarse; pero, encontramos que, tanto los actores que orientan los procesos educativos como el estudiantado mismo, desconocen las diferentes formas de colonización a las que estamos siendo sometidos y sometidas y de la cual somos objeto.

---

<sup>16</sup> En efecto, asevera: “La solidaridad, que exige de quien se solidariza que “asuma” la situación de aquel con quien se solidarizó, es una actitud radical” (p.30).

Las políticas educativas se encuentran en el marco del paradigma no sólo moderno, producto de la colonización, sino, además, en el de las políticas del orden hegemónico que provienen del modelo neoliberal. En este sentido, encontramos que la escuela cumple una doble condición de coartada y coartadora; es decir, de una parte, se ve coartada por determinadas políticas educativas jerárquicas que restringen y limitan su papel de formadora y, por otra parte, a su vez, coarta las posibilidades de desprendernos de las diferentes formas de colonización, reproduce, sin darse cuenta a veces, o de modo deliberado, otros, los proyectos de un Estado que no hace más que desplegar y mantener su dominio en las esferas económicas, políticas e ideológicas; imponiendo reglamentos, criterios y decretos, que regulan así su funcionamiento.

En las reflexiones de Noguera y Marín (2012), podemos analizar que el lenguaje educativo contemporáneo trae consigo un conjunto de conceptos que se construyen desde afuera de la escuela, por ejemplo, las instituciones internacionales y organismos financieros:

“Aprendizaje permanente”, “aprendiz vitalicio”, “competencias”, “ciudades educativas”, “educación continuada, permanente y a lo largo de la vida” son términos que están presentes en las reflexiones educativas promovidas por los gobiernos estatales, las organizaciones no gubernamentales y los organismos multilaterales: UNESCO, Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económico –OCDE–, Organización de Estados Iberoamericanos –OEI–, Banco Mundial, Fundación Ford, etc. (Noguera y Marín, 2012: 12).

No podemos, tampoco, negar la existencia de propuestas que intentan contrarrestar estos modelos desde adentro y que, muchas veces, sobrepasan las paredes de la escuela para llegar a la comunidad, articulando luchas sociales y problemas del entorno con la tarea escolar, en casos en los que podríamos decir que la vigencia de la Educación Popular en Colombia se hace material, pues ese deseo de transformación aún permanece, se realiza y tiene efectos concretos.

Lo anterior nos llevaría a estudiar si existen aún en Colombia procesos de Educación Popular, similares a los desarrollados en las últimas décadas del siglo XX, cuestión que plantea otros interrogantes, como: ¿Se hace necesario apostarle actualmente a una

Educación Popular? ¿Bajo qué perspectivas se hace Educación Popular? ¿Cómo se practica en este momento la Educación Popular? ¿Qué resultados está arrojando?

Si comenzáramos una búsqueda minuciosa, nos daríamos cuenta que es mucho lo que se hace actualmente en materia de Educación Popular: las organizaciones sociales, sindicales, comunitarias, saben que es un campo que hay que seguir explorando y, aunque no se cuente con recursos que posibiliten un mejor desarrollo de esas propuestas, sí se constata que se hacen múltiples apuestas en el barrio, en las calles y en la escuela, donde se construyen colectivamente alternativas para sacar adelante diversas experiencias que abarcan temáticas como el medio ambiente, los derechos de participación infantil y juvenil, el acceso a servicios públicos, la defensa del territorio, etc.

Por su parte, el profesor Alejandro Álvarez Gallego en su artículo *La autogestión educativa y la gubernamentalidad liberal como superficie de la Educación Popular (2013)*, afirma que la educación popular se encuentra, hoy en día, asociada con proyectos pedagógicos que buscan defender los intereses de grupos poblacionales, dentro y fuera de la escuela. Es decir, podemos apreciar que los postulados de la Educación Popular han cambiado en la medida de las transformaciones culturales, políticas y económicas de los últimos tiempos, pero le siguen apostando desde nuevas dinámicas y contextos, por ejemplo, desde los enfoques diferenciales de género, orientación sexual o pertenencia étnica, cuestiones que no aparecían de modo explícito en las experiencias de Educación Popular del siglo pasado, más caracterizadas por una perspectiva basada exclusivamente en las diferencias de clase social.

Una organización gremial, FUNAMA (Fuerza Nacional Magisterial), siendo parte de la ADE (Asociación Distrital de Educadores) propone el lema: “*Una Educación Popular es posible, otra práctica sindical es urgente*”, que plantea pensar la Educación Popular como una práctica necesaria, porque fortalece la lucha de las organizaciones sociales y populares, su clamor por las transformaciones hacia una sociedad más justa, democrática y humana, cuestionando prácticas sindicales burocráticas, cuyo discurso clasista rebasa las dinámicas de grupos y procesos sociales más amplios.

En su declaración política, podemos encontrar la propuesta de impulsar un nuevo modelo educativo que conlleve a una vida digna, con una decisión firme de luchar por la construcción de una escuela popular para la sociedad. Se declaran defensores de la justicia,

la democracia, la ética, la formación humanista, la defensa del territorio, el ambiente, la diversidad sexual y étnica, el anti-patriarcado y, en general, de todas las formas de vida en armonía con el planeta.

De la misma manera que otras propuestas pedagógicas populares, Taller Sur es una apuesta clara de Educación Popular, desde el arte, completamente gratuita, cuyo interés básico es fortalecer el tejido social alrededor de la actividad artística-cultural, mediante la oferta de talleres de formación en diversas modalidades artísticas, dentro de ellas, el canto. Es así como se sigue pensando la educación popular, articulada a los procesos investigativos y participativos y entrelazando actualmente elementos decoloniales, que arrojan como resultados procesos sociales consolidados en el pensamiento emancipador.

### ***El nacimiento de una experiencia: Taller Sur***

**Año 2013.** Una tarde, un grupo de amigos artistas, docentes y estudiantes de secundaria: Estiven Niño, Adriana Mantilla, Melina Lizarazo, Andrés Aguilar, Diana Coradine y Anderson Betancourt, se dieron cita para pensar el arte como un elemento de transformación de su entorno social.

Este primer momento surgía del inconformismo en cuanto al papel del arte en las escuelas; se habló de la manera como el arte era concebido, algunas veces como asignatura de “relleno” o simplemente como entretenimiento. Ese grupo de amigos hablaba de la necesidad de generar espacios con una dinámica propia del ejercicio artístico y el impulso de la circulación del arte de forma alternativa, no oficial y accesible a la gente del barrio.

De toda esta conversación, nació la idea de realizar una *escuela popular de arte*, donde a través de la música, el teatro, la pintura, entre otras manifestaciones artísticas, se pudiera asumir el arte de una manera diferente. No se tenía idea de cómo hacerlo y uno de los que estaban presente, preguntó: ¿Con qué contamos? El chico del violín dijo: “-yo puedo enseñar violín”; la profe de pintura dijo: “-Yo puedo enseñar pintura”; el profesor de



guitarra: “-yo, guitarra”, Yo dije: “yo, canto y piano” y, así, nos dimos cuenta de que contábamos con un gran potencial. Esa tarde, todos asumimos un reto como artistas, una propuesta de esperanza, que veía en el arte un proyecto de vida social. Pero el ¿cómo?, siguió dando vuelta en la cabeza de todos. Pero no dudamos en la decisión de formar la escuela popular de arte que, a través de talleres, acciones atractivas e inusuales, se introdujera en la comunidad e impactara con la creación artística. Siendo algunos profesores y estudiantes de la localidad 5ª de Usme, se decidió que ese sería el territorio para explorar.

La escuela comunitaria Taller Sur comenzó a desarrollarse en un espacio que facilitó la organización social de derechos humanos OLDHU (Observatorio Local de Derechos Humanos de Usme), liderado por abogados del sector, que ofrecían acompañamiento jurídico a la comunidad. Su local se encontraba arrendado en un tercer piso de una casa de la zona; contaba con una sala amplia, dos cuartos pequeños que servían de oficinas, un baño y una cocina. Esta organización el OLDHU, quien pagaba el arriendo nunca no cobró un solo peso por ello. De igual manera, los talleres que fueron impartiendo, eran completamente gratuitos. Se fortalecían, así, lazos de hermandad, llenos de gestos solidarios. La apertura de la escuela se llevó a cabo con una gran inauguración, donde los talleristas realizaron un acto excepcional, que buscó enamorar al público de la propuesta. Y así fue. Al siguiente sábado, hubo una buena participación de la comunidad en los diferentes talleres convocados.

### **Ilustración 1**



Lanzamiento Escuela de arte Taller sur-2013 - Performance- Tallerista Diana Coradine

De esa forma se dio apertura a los talleres de canto, guitarra, pintura, violín, piano, danza, malabares y la escuela de formación política, pensada en dos niveles: el primero, para la comprensión de la realidad del territorio por parte de los participantes y, el segundo, para fortalecer la formación política del equipo dinamizador de la propuesta Taller Sur. Se logró constituir un grupo de base amplio, donde algunas de las personas participantes de los talleres fueron tomando sentido de pertinencia e involucrándose en la parte organizativa y de conducción de la propuesta. Fue tanta la acogida, que el espacio iba quedando reducido, algunos talleres como el de guitarra se dictaban en la calle, en la puerta de la casa, otros, en la terraza.

## Ilustración 2



Taller de guitarra- profesor Estiven Niño.

Pero también hubo talleres que no pudieron mantenerse, como fue el caso del taller de piano, ya que contábamos solo con un teclado y había 18 estudiantes, y como no teníamos recursos para comprar instrumentos, nos vimos obligados a cerrar este taller.

Otro que se quedó en el camino fue el taller de violín, puesto que la condición para poder tomarlo era que cada estudiante debía poseer su instrumento, pero un violín es costoso para chicos y chicas de estratos socioeconómico uno y dos (pobreza extrema y

pobreza), por lo que fue muy complicado continuarlo. Los chicos de malabares observaron la forma como nos habíamos organizado y formaron una escuela de circo; esto, en vez de tristeza, nos causó alegría, porque se abría otra esperanza.

Los demás talleres funcionaban con entusiasmo. Unos de los más estables, y que se mantiene hasta el momento, es el taller de canto, dirigido por quien orienta esta investigación. Comencé el trabajo con un grupo de más de 20 personas, con quienes, en un primer momento se trabajó ejercicios de técnica vocal, de respiración, entonación y colocación de la voz, lectura rítmica y melódica. Veía felicidad en los ojos de los niños, niñas, jóvenes y adultos que venían a recibir la clase cada sábado de 10:00 a.m. a 12:00 del mediodía.

### **Ilustración 3**



Taller de canto-Profesora Sandra Salazar.

Pero esto no era suficiente; se profundizaba cada día más en el tema del arte, no sólo como entretenimiento, lo que llevaba a analizar la actividad artística y cultural dentro de las dinámica capitalista en la cual vivimos y en donde se han establecido sistema de valores que han terminado por definir al arte y la cultura como reproductores de un modelo hegemónico, donde las estéticas se convierten en herramientas para la legitimidad de dicho modelo; reflexiones que nos llevaron a pensar en la necesidad de convocar a más artistas de todo el territorio colombiano, para preguntarnos sobre el papel del arte en la sociedad.

Para ello, se contactaron amigos y amigas de diferentes ciudades, para emprender un diálogo en torno a estas inquietudes sobre el arte y la cultura. La primera cita fue en

Barranquilla, en diciembre del 2013, donde surge el *Primer Festival Nacional de Arte a la Esquina*, lugar donde se gesta la propuesta de un movimiento cultural y artístico nacional, siendo la escuela de arte Taller Sur uno de sus principales impulsores.

**Año 2014:** En aras de buscar recursos para la financiación de la escuela, se entró a trabajar con el Instituto Distrital para la Protección de la Niñez y la Juventud (IDIPRON), quienes facilitarían materiales como pinturas, pinceles, papeles, marcadores, etc., así como un aporte económico para el mantenimiento de la escuela. Este hecho cambió un poco la dinámica, porque se tenía que responder a las autoridades estatales con formatos, visitas para observar el proceso; en fin, el peso de lo formal y de los condicionamientos a que nos vemos sometidos a la hora de entrar en un programa distrital, chocando con la propuesta inicial.

En reuniones organizadas para seguir proyectando el trabajo comunitario, surgían las preguntas: ¿Quiénes somos? ¿Qué somos? ¿Qué hacemos? ¿Para qué lo hacemos? ¿Cómo lo hacemos? Comenzando una valoración para dar transcendencia y visionar de manera diferente a Taller Sur.

Muchas otras cosas fueron pasando en el proceso: jóvenes que no volvían a la escuela, porque les tocaba trabajar o por algún otro motivo, pero, así como se iban unos, llegaban otros. Comenzamos a realizar actividades para integrar y fortalecer los lazos comunitarios; por ejemplo, organizábamos el café literario, recitales, tertulias, fiestas. Estas actividades estaban acompañadas de presentaciones artísticas, diálogos y vino.

Nelson Román, filósofo graduado de la Universidad de Antioquia y quien llega a hacer parte del grupo de talleristas, propuso la creación colectiva de una obra de arte, por lo que se dio a la tarea de escribir un guión para una obra artística titulada: *Bestiario Tropical*, tomando el nombre del libro de Alfredo Iriarte, escritor y periodista bogotano, quien hace referencia a las dictaduras militares gestadas en los países latinoamericanos, durante los años 60 y 70. En esta obra, se unieron las diferentes prácticas artísticas que venían gestándose en la escuela, se fusionó entonces, la música, la poesía, el cine, las artes visuales y el teatro. Fue la primera obra colectiva presentada a la comunidad, para la cual adecuamos la sede para su presentación.

#### Ilustración 4



Publicidad Obra: Bestiario Tropical.

La obra *Bestiario Tropical* se presentó en el Segundo *Festival Nacional de Arte a la Esquina y la vereda*, en Pasto, en diciembre de 2014.

Al nombre del festival se le agrega “y a la vereda”, por el carácter ancestral que los artistas de Pasto le dieron a dicho evento, el cual fue presidido por un Taita, resaltando, a cada momento, el respeto a la madre tierra e invitando a que una de las banderas del movimiento cultural y artístico fuera dirigido a la recuperación y fortalecimiento de las tradiciones ancestrales y la defensa del territorio.

**Año 2015:** Algo curioso estaba por pasar, cuando Nelson Román, insistía en la creación colectiva, pero ahora debíamos llevar ese ejercicio al seno mismo de los talleres. Consistía en crear, entre todos y todas, obras inéditas, que plasmaran las realidades del sur de Bogotá. Entonces, se les pidió a los integrantes de los talleres que comenzaran un ejercicio que abordara la creación y, lo que respecta al taller de canto, la creación misma de cantos que narraran las historias de la gente del sur de Bogotá. Todo giraría en torno a la obra denominada *Cantata en Sur Mayor*, dirigida por el propio Nelson Román. Esta obra

hablaría del territorio de Usme, de sus pobladores como gente del sur, de sus costumbres, sus historias y sus memorias.

### Ilustración 5



Recorrido por el territorio de Usme-Las ladrilleras

Para poder producir esta obra, que iba acompañada de música, teatro y un trabajo audiovisual, era necesario emprender una investigación para conocer las condiciones de vida de las distintas comunidades asentadas en la localidad, que abordara las realidades, costumbres y diálogos con la gente. Se realizaron recorridos por el territorio (ver foto arriba), con personas que nacieron y crecieron en los barrios de Usme, los cuales iban exponiendo las principales problemáticas que acechan al territorio.

En ese contexto, se crearon las primeras *narrativas cantadas*, con títulos como: “A esos cerros”, “Somos sur”, “Piel de tierra-Usme ancestral”, “Pa’ que vean mi país”, “El aguacero”, “El festival”; es decir, fueron seis narrativas que serían interpretadas a través de



la obra *Cantata en sur Mayor* en el tercer festival nacional de arte a la esquina y a la vereda, que tendría lugar en Saravena, Arauca, en el mes de diciembre.

### Ilustración 6



Publicidad obra: Cantata en sur mayor

**Año 2016:** Al inicio del año 2016, Taller Sur enfrentó una situación adversa, cuando se quedó sin sede para el desarrollo de sus actividades. Durante los tres años previos de trabajo, las actividades se llevaron a cabo en la sede del OLDHU, que facilitó el uso de la misma, de manera solidaria. Pero esta organización, en el mes de diciembre de 2015, en reunión asamblearia decidió disolverse, razón por la cual entregaron la sede.

Dado que el 2015 había sido para Taller Sur de grandes logros en materia de consolidación del proceso de producción artística, de participación y propositiva en el Festival Nacional de Arte a la Esquina y la Vereda, de cohesión de grupo, de sentido de pertenencia de sus participantes, al llegar, en enero del 2016, a retomar actividades, las

caras de preocupación y no saber qué alternativa tomar, fueron la nota predominante. Se inició, de ese modo, un tránsito por distintas sedes de organizaciones culturales o de Juntas de Acción Comunal, colegios, etc.; sin embargo, la situación derivó en un alto nivel de dispersión del grupo en el primer trimestre del 2016.

En una de las reuniones, a inicios del mes de febrero, se presentaron distintas alternativas para mantener cohesionado al grupo y para seguir desarrollando su actividad cultural y artística. Las y los jóvenes participes exponen que no está entre sus alternativas dejar acabar el proceso; manifiestan que, por el contrario, lo que hay es que seguir desarrollando lo que ya han empezado a reconocer como algo propio y distintivo del quehacer de Taller Sur, la creación de obras.

Con estas reflexiones, se acuerda colectivamente empezar a crear la obra del 2016, como nueva producción artística de Taller Sur. Durante estos años, los diálogos de saberes habían tocado el tema de la realidad social de Colombia, de su historia, de las alternativas para salir de la crisis social que vivimos; sin embargo, no se había trascendido de la charla y la reflexión al conocimiento de nuestra historia o sobre el régimen político. Pero el contacto directo con distintas regiones del país, en razón a la participación en las tres versiones del festival nacional, suscitaron en las y los jóvenes, que se tomara precisamente a Colombia como tema central de la nueva obra de creación colectiva de Taller Sur, tema que exigía un gran reto, el de decir lo que acontece en nuestro país, sin repetir lo dicho en los textos oficiales de historia, o lo que a diario presentan como nuestra realidad nacional en los telenoticieros y diarios oficiales.

Se reflexionó en torno al potencial creador del quehacer artístico de Taller Sur, aspecto que se consideró como la gran fortaleza que no podía echarse por la borda, y que debía mantenernos unidos, a pesar de que ya no contáramos con una sede. Además de ello, se valoró que la nueva obra asumiría una perspectiva no oficial de la historia de Colombia, no la de los “vencedores”, “los héroes”, “los patricios” y “padres de la patria”. Por el contrario, se propuso que la nueva obra debía resaltar la voz de los excluidos, de los que no son escuchados en la configuración de nuestra nación, de aquellos que no figuraban en la historia oficial, los campesinos, los afrodescendientes, los mestizos, la gente del común, que su voz y su acción histórica, fueran los protagonistas de la nueva obra.



“*Matria Colombia*” es el título que recibió la obra, e igual que en la “*Cantata en Sur Mayor*”, se abordó mediante una metodología por fases para su creación. La primera fase, fase investigativa, requirió la división por equipos; así, los del taller de canto y los músicos decidieron investigar las producciones musicales de Colombia, teniendo en cuenta que dicha producción musical revelara nuestra historia de conflicto social, político, cultural y económico. Los del taller de teatro indagaron sobre las producciones teatrales cuyo tema fuera nuestro país. Los del taller de artes plásticas y audiovisuales indagaron sobre movimientos artísticos y artistas que hubieran reflejado en sus obras un sentido de nación, de país. Finalmente, se realizó un diálogo sobre Colombia, dirigido por Nelson Román, quien recogió las apreciaciones como base para construir el nuevo guión.

Las narrativas que surgieron para esta obra fueron *Matria Colombia*, *El deseo de vivir*, *El dolor de la tierra* y *La lucha continúa*. Se establecieron tres cuadros teatrales, el primero hace alusión a los pueblos ancestrales, el segundo al pueblo campesino, mezclado con las realidades actuales y el tercero, es un poema de esperanza. La obra se presentó en el cuarto festival nacional de arte a la esquina y la vereda en Medellín y posteriormente en el año 2017 se ha presentado en diferentes espacios de la localidad de Usme.

### Ilustración 7



Presentación en la plaza de la obra: *Matria Colombia*. Presentación en el teatro Hijos del Sur, en Usme, de la obra: *Matria Colombia*. (2017)

**Año 2017:** Este año se hace posible tener una sede cultural propia gracias a un proyecto de economía solidaria, donde todos los participantes contribuyen de una u otra manera, para el sostenimiento de la misma. El tener una sede ha fortalecido la propuesta artística-musical, puesto que el trabajo se hace permanente y un poco más exigente, se puede apreciar el avance que los jóvenes han adquirido en cuanto a la ejecución de los instrumentos musicales.

### Ilustración 8



Sede Taller Sur- Calle 73 B sur N.º 1 B-12

Se da apertura nuevamente a talleres que, por el inconveniente del espacio, no se habían podido seguir desarrollando, pero se sigue contando con un grupo de profesionales, estudiantes y líderes comunitarios para el funcionamiento de la sede. Desde el mismo día de la inauguración, la escuela fue de gran aceptación por parte de la comunidad quienes inquietantes han venido participando, algunos colaborando como gesto solidario con recursos para su funcionamiento.

A continuación, presento un cuadro donde se destacan los actores que participan en el grupo base, (a este grupo hacen parte las personas que están involucradas con la organización general de la escuela) y la responsabilidad que dentro del proceso tienen.

***Personas que participan en el proceso (Grupo base)***

<b>Participante</b>	<b>Ocupación</b>	<b>Responsabilidad</b>
David Nitram	Baterista	Tallerista Batería
Steven Niño	Licenciado en Música	Tallerista Grupo de música
Adriana Mantilla	Maestra en Artes	Tallerista Artes plásticas
Nelson Román	Filósofo	Tallerista Formación política
Anderson Betancourt	Estudiante Universitario Ciencias políticas	Voluntariado ambiental
Sergio Rodríguez	Estudiante Universitario Educación Artística	Grupo de teatro
Sergio Ariza	Docente de arte	Audiovisuales
Karen Naicipe	Estudiante Secundaria	Grupo de teatro
Laura López	Estudiante Universitaria Artes plásticas	Taller de pintura
Jeison Rodríguez	Caricaturista	Audiovisuales
Carolina Sierra	Cantante	Cantante
Johan Zada	Estudiante Universitario	Grupo de teatro
Sebastián Quintero	Estudiante Secundaria	Grupo de música
David Ruíz	Guitarrista	Grupo de música
Luz Carolina Pulido	Bailarina	Taller de Danzas
Marian Pulido	Estudiantes de secundaria	Taller de Piano
Libardo Sandoval	Audiovisuales	Audiovisuales

Sandra Salazar	Licenciada en Música	Taller de Canto
Keiry Movilla	Ingeniera Ambiental	Voluntariado ambiental

***Horario de talleres y actividades***

Lunes	Martes	Miércoles	Jueves	Viernes	Sábado	Domingo
					Danzas 9:00 a.m. Auditorio	Grupo de Danza del barrio 9:00 a.m
					Voluntariado ambiental 11:00 a.m. Auditorio	
					Taller de guitarra 11:00 a.m. Salón de Música	
					Taller de Batería 1:00 p.m.	
					Taller de	

					piano 2:00 p.m. Salón de Música	
Danzas 6:30 p.m. Auditorio		Taller de teatro 3:00 p.m. Auditorio			Taller de teatro 3:00 p.m. Auditorio	
Taller de Creación Musical Salón de Música 6:00 p.m.	Cine Foro Auditorio 6:30 p.m.	Taller de Canto Salón de Música 6:30 p.m.- 8:00 p.m.		Formación política de mujeres 6:30 p.m.	Grupo Musical 4:00 p.m. Salón de Música	

### ***La “formación integral” desde la educación crítica y popular***

Taller Sur enfatiza su carácter de proceso pedagógico basado en la educación popular, entendiendo lo formativo como el hecho que va más allá de la transmisión de conocimientos y aptitudes; en ese sentido, se aleja de los supuestos de la teoría tradicional en los que se funda la sociedad moderna, para asumir la teoría crítica, que plantea como principios una actuación donde lo participativo, lo ético, lo intelectual, lo social y, en general, lo cultural, parten de la relación horizontal sujeto-sujeto y el conocimiento se construye colectivamente.

En Taller Sur se asume, por tanto, una *educación crítica y popular*, por estar localizada en un entorno de comunidades empobrecidas económicamente, y, al mismo tiempo, con deseos de transformar sus condiciones de vida. Así, en aras del fortalecimiento de las técnicas artísticas, pero también, de construir referentes ideológicos, epistemológicos e investigativos dentro de una perspectiva social emancipadora, las técnicas artísticas se enseñan con un horizonte que busca resaltar la expresiones autóctonas y propias, sin excluir las contribuciones fundamentales del conocimiento occidental musical; todo lo anterior es,

además, relacionado con la internalización de valores y formas de ser que contribuyen a la participación de los sujetos y la construcción de conocimientos desde lugares *otros* de enunciación. La *educación popular y crítica* pretende una formación integral de estas y estos jóvenes, a partir de las relaciones establecidas desde procesos comunitarios de la propia localidad de Usme, permitiendo así, entrar en contacto entre pares, explorar, indagar, investigar, reconocer, producir y circular los saberes, las disciplinas y, por ende, las identidades que se van construyendo en este proceso.

En sus inicios, la escuela popular Taller Sur ofreció talleres artísticos a la comunidad de Usme, entre ellos, de canto y otros relacionados al campo musical; pero, poco a poco, fue buscando y sigue buscando las prácticas que le permitan articularse con diálogos de saberes entre los maestros y maestras y los grupos juveniles y sus comunidades. Ellos han sido una bonita oportunidad para destacar algunos aspectos del pensamiento crítico y la reflexión colectiva, como insumo para el trabajo de creación. De esta manera, se trascendió del campo de los talleres al de la creación, aportando a la cualificación política de la/el músico, gracias al proceso de reflexividad sobre el rol de la música y del/la artista en la sociedad, como sujeto político.

Desde esta perspectiva, al abordar temáticas relativas a los conflictos sociopolíticos del entorno inmediato y del país, se vincula al sujeto a la búsqueda del cambio social, llevándolo a vivir su propio cambio a través de las expresiones musicales, las cuales enriquecen su desarrollo cognitivo y emocional. Es importante resaltar que, dentro de los objetivos de Taller Sur está el fortalecimiento que desde la música se hace de los valores individuales y colectivos, en relación a lo social e histórico de formas comunitarias de acción colectiva presentes en Usme. La formación musical desde lo comunitario resalta aún más la práctica colectiva, promoviendo la participación masiva de niños y niñas, y personas jóvenes y adultas cuya finalidad es la apropiación por parte de estas comunidades de su música, sus narrativas, sus sonoridades, que conllevan al fortalecimiento de la identidad “sureña”.

## ***El papel de la educación musical y su nexa con la IAP y los movimientos sociales***

*“Yo soy del pueblo de Gaitán y el bogotazo,  
Yo soy del pueblo de Camilo y el Che,  
Yo soy del pueblo que lucha y se organiza,  
Por la única salida, que es la liberación  
Por eso yo, te quiero ver, en las calles otra vez  
Junto al pueblo americano, por los caminos del Che”.*  
*Consigna popular en Colombia.*

Diversos pedagogos musicales se han planteado cuestionamientos sobre los efectos positivos que la educación musical aporta al desarrollo cognitivo, emocional, social, participativo, el fortalecimiento de habilidades, y otros aspectos centrales en el desarrollo de los individuos; en este debate han destacado que la educación musical es importante para el desarrollo cultural de los pueblos. Ejemplo de estos pedagogos son, el maestro Alejandro Zuleta<sup>17</sup>, quien, al estudiar el método Kodály y su adaptación para la enseñanza musical en Colombia, hace referencia a las palabras del músico húngaro Zoltán Kodály<sup>18</sup>:

La música pertenece a todos, el camino a la educación musical no debería estar abierto solamente a los privilegiados, sino también a la gran masa. El canto coral es muy importante: El placer que se deriva del esfuerzo de conseguir una buena música colectiva, proporciona hombres disciplinados y de noble carácter. (Zuleta: 2004, pág. 69). Kodály plantea que la educación musical debe hacer parte de la educación de todas las personas. Pero, en Colombia esto no es una realidad, ya que las grandes academias no están al alcance de todos, mucho menos para quienes habitan territorios periféricos de las ciudades, considerados por el Estado y los sectores económicamente poderosos como *marginales*, en los que las inversiones sociales y culturales son escasas, puesto que, carecen de teatros, coliseos, instrumentos y espacios de apreciación artística. Por consiguiente, es aquí donde

---

<sup>17</sup> Profesor, Departamento de Música, Pontificia Universidad Javeriana (2014)

<sup>18</sup> Lingüista, compositor, director de orquesta, político, pedagogo, musicólogo, profesor de música, etnomusicólogo, profesor universitario y recolector de música popular.

la *educación popular* hace sus mayores esfuerzos por aportar a una alfabetización y formación musical masiva e inclusiva, como lo expresa Kodaly.

La educación popular, como he mencionado anteriormente, tiene una fuerte conexión con la Investigación-Acción-Participación (IAP), porque la construcción de conocimiento a través de la investigación se desarrolla mediante la acción directa y la participación de la población de sectores urbanos populares a quienes va dirigida. En este sentido, el principio de Kodály de que la educación musical debe hacer parte de todo individuo se convierte en una apuesta dentro de la perspectiva de una Escuela de Formación Artística, como Taller Sur, porque se hace desde la búsqueda de transformaciones en los modos de apreciar, apropiar y divulgar la música, con el fin de hacer posible que todo un pueblo cante, sobre todo las *clases populares*, en un ejercicio que realmente no diverge de la IAP, sino que, por lo contrario, desarrolla una empatía permanente en relación con el cambio cultural, que se posiciona frente a diversos géneros, expresiones y manifestaciones musicales desde un punto de vista construido con base en referentes teóricos críticos y cuya ejecución se convierta en factor de unidad comunitaria.

Dentro de los movimientos sociales, la música no es algo lejano a su desarrollo; podemos encontrar, por ejemplo, consignas cantadas, que se repiten, generación tras generación, que podría decirse corresponden a cantos cortos que se alzan en coro y que no se necesita ser el mejor cantante para pregonarlos, pero que salen del alma, con fuerza, como si buscaran estallar los oídos de alguien; también, por nuestra experiencia en Taller Sur, se es consciente que las manifestaciones artísticas son un gran elemento para la expresión cultural desde voces *disidentes, otras*, por lo que una escuela popular como ésta, donde se enseñen estas manifestaciones artísticas, es bien recibida en los territorios y por ende, por los movimientos sociales que reivindican luchas contra-culturales.

Es así como en nuestro medio han ido surgiendo, desde el movimiento social, propuestas relacionadas con la educación musical. Taller Sur es una de ellas, a través de la creación musical y el atento análisis a las narrativas, logradas como resultado de un proceso pedagógico, inscrito dentro de dinámica que se nutren de la cooperación y los relacionamientos entre organizaciones sociales y la comunidad, La música construida en los territorios, como lo plantea Oscar adquieren un lenguaje más cercano (estructuras tonales,



instrumentos eléctricos, etc.) la preocupación sobre lo otro musical, empezó a trascender el ámbito académico y a permear la interacción cotidiana con la música. (Hernández 2004, Pag.12)

En ese marco, se puede hablar del nexo entre educación musical y movimientos sociales, atravesados por la interacción social, en los que cabe resaltar el papel que ha jugado la *canción social* o *canción protesta* en los movimientos sociales latinoamericanos, en la medida en que el discurso político fortalecido desde grandes autores/as, intérpretes y compositores/as han reflejado el contexto vivido en diferentes etapas de las luchas contra dictaduras, modelos represivos y opresiones diversas en la región, frente a lo cual distintas voces se han alzado, se han unido y han respaldado las luchas de los pueblos y el sentir ante las injusticias, buscando alternativas para el cambio social. Como explicaré enseguida, esperamos como colectivo de Taller Sur estar ofreciendo un lugar para esas experiencias alternativas, a través de mi labor en la construcción de propuestas musicales desde las *narrativas cantadas*.

### *CAPÍTULO III*

#### *El proceso de creación de narrativas cantadas en Taller Sur*

A continuación, presento la ruta metodológica utilizada para la creación musical, donde la importancia de considerar las narrativas como expresión intencionada de sucesos del entorno individual y colectivo, ha sido pilar en la construcción de obras artísticas de Taller Sur, recogida y presentada por el miembro de Taller Sur Nelson Román, cuyo texto presento enseguida, como producción colectiva:

Se ha partido del reconocimiento de la creatividad, la diversidad, la pluralidad, la complejidad y la participación incidente de cada uno de los integrantes de Taller Sur, en tanto estamos insertos en un proceso de construcción de subjetividades, que a su vez construyen comunidades autónomas, para aportar en la transformación cultural y social del territorio que habitamos y más allá de él, de nuestro país y nuestra sociedad. Para ello, se vienen teniendo en cuenta los siguientes aspectos que han podido facilitar la creación colectiva:

**La investigación:** Éste es un elemento transversal a todo el proceso de creación colectiva, dado que a través de la investigación nos acercaremos a los saberes y conocimientos que nos permitan reconocer las realidades que servirán de contexto para la creación de canciones, obra teatral, obra visual-plástica, danza, entre otros.

**Lo histórico:** Se trata de conocer aspectos de la historia, en el ámbito cultural, artístico, social, político, económico, que nos permitan fundamentar la creación. La historia es el saber esencial para conocer las sociedades, dado que ella sintetiza el movimiento de conjunto de un pueblo en un lapso temporal; así, entonces, a través de la historia nos es posible saber de la idiosincrasia de un pueblo, de sus luchas, de sus potencialidades y deficiencias, de sus imaginarios, de sus modos de ser, de su conciencia colectiva. Pero lo histórico no es únicamente el pasado, lo histórico es la vida de una sociedad, por lo cual aparte de ser su pasado, es también su presente y su proyección futura. Considerar lo histórico de nuestro pueblo colombiano es un aspecto primordial en la construcción

colectiva de *Narrativas Cantadas*, si reconocemos qué se ha hecho, qué se ha pensado, cómo se ha luchado, cómo se ha resistido, cómo se ha soñado, cómo se han proyectado utopías, cómo hablamos, cómo nos relacionamos, cómo amamos y peleamos los colombianos, tendremos elementos para el proceso creativo de nuestra obra.

**Lo Político:** Taller Sur visiona al artista “como sujeto político”; en tal sentido, es necesario reconocer que el desarrollo del rol político está en relación directa con el ejercicio mismo de participar en la vida social, en su transformación y construcción de una nueva sociedad. Por ello, la participación es un elemento central de la creación colectiva de *Matria Colombia*; es decir, participar implica la voluntad y decisión de ser parte activa en el curso de las relaciones sociales que configuran nuestra realidad. En sentido negativo implica no asumir una actitud pasiva ante los hechos que configuran la realidad social, es decir, no renunciar al sujeto político. Con conciencia crítica, con voluntad y compromiso haremos del acto creador, un acto transformador, por tanto, participar en el contexto de la creación es fundamental para que se escuche la voz de cada una y cada uno, que se conozca el pensamiento, que se difunda el mensaje, que se pose la mirada en la singularidad que destaca el/la artista.

**Lo estético:** Éste es un aspecto muy importante en todo acto creador. La estética define la esencia, las razones, las emociones y las formas que adopta el artista en la creación de obras de arte y a su vez en cómo se percibe por cualquier espectador dicha obra. Asimismo, la estética implica el valor contenido en las obras de arte.

**Lo territorial:** Es el componente que nos permitirá mantener nuestra conexión con las formas en que los individuos, las familias y la sociedad en su conjunto se apropian el territorio, en sinergia con la cuadra, con el barrio, con la localidad y con la ciudad, o de otra parte, entender cómo en el territorio existen formas de control y poder que no favorecen la apropiación de la gente con él, por lo cual es un escenario propicio para evidenciar resistencias, luchas reivindicativas, y expresiones de exigibilidad de derechos, el derecho colectivo de todas y todos al territorio en las condiciones que satisfaga la vida. Al respecto, se han planteado los recorridos territoriales, los cuales nos darán lugar a un relacionamiento directo con situaciones problemáticas, como fue el caso del recorrido por la zona de las

ladrilleras en el costado oriental de Usme, del cual surgieron canciones muy hermosas y dicientes.

Otro elemento a tener en cuenta son las ollas comunitarias, las cuales se sugirieron en las jornadas de planeación, esta actividad puede permitirnos tener una relación más directa y cercana con la mamá, con el papá, con el abuelo, con la abuela, con las y los niños, con las y los jóvenes que habitan el territorio y compartiendo la sal podremos compartir la vida.

Se tienen en cuenta cuatro fases:

**1ª fase: Investigación:** La investigación se ha de abordar por áreas, es decir, se ha de avanzar un proceso investigativo en música, un proceso investigativo en teatro, uno en historia de Colombia, otro en artes plásticas y artes visuales, etc., de modo tal que, al concluir esta fase, se tenga como Taller Sur un conocimiento amplio y contextual del territorio, de sus principales características culturales, históricas, políticas, económicas y otras que nos permitan asumir el proceso creador sobre la base de conocimientos, reflexiones y valoraciones de nuestro ser colombianos y de nuestra visión y apuestas por avanzar el cambio social.

**2ª fase: Análisis y síntesis de la fase de investigación:** En esta segunda fase se sistematiza el proceso investigativo adelantado en cada área y se consolidan los conocimientos adquiridos, los cuales son el insumo básico para el proceso de creación.

**3ª fase: Creación:** Es el momento clave en el que se conjugan los conocimientos adquiridos, las percepciones, la conciencia, y los demás elementos de nuestro modo de ser artistas, para crear canciones, obras plásticas y de audiovisuales, obras de teatro, obras dancísticas, entre otras, que consoliden lo que ha de ser Matria Colombia.

**4ª fase: Ensamble y montaje:** En esta fase se articulan estética y armónicamente las narrativas cantadas y la instrumentalización musical, como también la parte teatral, audiovisuales y las partes que componen la obra.

Transversal al desarrollo de estas fases, se han de tener en cuenta los procesos de formación de los cuales se ha hablado y respecto de los cuales se ha considerado que son

fundamentales en la creación de nuestras obras. A tal efecto se propone mantener el escenario asambleario, en el cual, a través del diálogo de saberes, se abordarán los temas relevantes del contexto formativo para cualificarnos colectivamente en los temas y aspectos que definamos. (Metodología Taller Sur, Nelson Román, diciembre de 2015).

A partir de esta ruta, se han producido obras artísticas, entre ellas, *Cantata en Sur Mayor*, de creación colectiva, la cual narra la historia de Usme y con ella, la historia de una parte de la gente del Sur, con la cual se da apertura al proceso de creación de narrativas cantadas. De igual forma, se da la conformación del grupo musical para que dichas obras puedan ser ejecutadas e interpretadas. Este grupo está conformado por las siguientes personas:

Piano: Mariam Pulido, guitarra: David Ruíz, bajo: Sebastián Quintero, charango: Steven Niño, batería: David Nitran, voces: Carolina Sierra y Sandra Salazar.

Se plantearon, entonces, diversos temas, tales como: los jóvenes del sur y sus problemáticas, como sector poblacional; los problemas medioambientales del territorio; el microtráfico de sustancias psicoactivas; el desempleo, entre los que mayor discusión y referencia tuvieron.

En lo que toca al contenido musical, cabe aclarar que las *narrativas cantadas* construidas desde Taller Sur han abordado diferentes géneros musicales, como blues, rap, entre otros que, diríamos, no son autóctonos de nuestro país; sin embargo, esto no quiere decir que al tocar estos géneros se represente un nuevo proceso colonial, como nos dice el maestro Francisco Perea respecto de que, si lo vemos como un proceso colonial, estaríamos cayendo, entonces, en un fundamentalismo epistémico:

Allí lo que te están planteando es un fundamentalismo epistémico, si yo estoy parado en Bogotá, ¿porque hablo del Pacífico? ¿Cuál es el problema?, si la perspectiva decolonial no es una perspectiva separatista, la perspectiva decolonial [dice que] todo va con todo y si el lugar es la cultura y en la cultura se mueve todo, ¿cuál es el problema de mezclar rap con vallenato o con lo que tú quieras?. No es ningún

problema, eso lo constituye, eso no es esencial. (Entrevista a Francisco Perea, agosto de 2017).

Lo que busca realmente la perspectiva decolonial es un diálogo Inter-epistémico, y por consiguiente, la decolonialidad no quiere decir que tenemos que despojarnos totalmente de los conocimientos occidentales; en este caso, de sus conocimientos musicales y todo lo que le han aportado a la humanidad, sino que, a través de ese diálogo, se pueda reconocer la producción de conocimientos desde otros lugares de enunciación y que se valore el conocimiento y las producciones realizadas desde territorios no europeos.

La *Cantata en Sur Mayor*, es una obra que refleja las formas de identidad de los habitantes del Sur. Se debatió respecto a si la ubicación geográfica, el Sur, se refería sólo al sur de Bogotá o también aludía a Suramérica y, aún más, si aludía al Sur Global. Las conclusiones y acuerdos a los que se llegó plantearon que la nueva obra debía exponer rasgos de identidades del Sur Global, más como un registro de vida social solidario y de resistencias, que como indicativo geográfico. Por ello, en esta experiencia, han sido muy significativos los aportes decoloniales, los cuales han sido puestos sobre la mesa, para la búsqueda de lugares de enunciación emancipados y emancipatorios, relevando saberes y voces que tradicionalmente son invisibilizadas.

Para *Cantata en Sur Mayor*, se diseñó –en consecuencia- una metodología que vinculó características de la IAP y otras estrategias, como la realización de los recorridos territoriales citados antes y unas sesiones formativas para análisis de coyuntura, que permitieron resaltar aspectos como la caracterización del territorio, de la población, de la escuela y el proceso que se estaba llevando a cabo. De igual manera, contribuyó a desarrollar un plan de trabajo que abarcara reuniones y asambleas, para facilitar diálogos, mediante lluvia de ideas para detectar problemáticas, deliberación y consensos y poder profundizar en el diagnóstico participativo que se estaba efectuando. La creación de esta obra ayudó a conocer e investigar, colectivamente, la estructura del territorio, las relaciones de poder que se han establecido en él, identificar y fortalecer los saberes populares que posibilitan que estas personas jóvenes le apuesten a una experiencia conjunta alrededor de la producción musical en Taller Sur.

La implementación metodológica de la IAP que asume -en general- el grupo de Taller Sur, requería que cada subgrupo creara, desde su particularidad artística, una parte constitutiva de la obra; es decir, los del taller de canto tenían la responsabilidad de la creación de *narrativas cantadas*; los del taller de teatro, la escritura del guión teatral e, igualmente, los de audiovisuales, la escritura del guión de audiovisuales, todo a partir de encuentros culturales en torno al trabajo, la creación de mesas creativas y el fortalecimiento de lo que cada subgrupo entendía por lo “popular”.

A partir de estos acuerdos frente a la metodología, se dio inicio a la primera fase, mediante un recorrido territorial por la zona oriental de la localidad de Usme, donde se ubican las ladrilleras, industria que carcome, día a día, la montaña y desestabiliza el terreno, entre sus efectos más visibles. Este recorrido fue acompañado por una profesional en ciencias sociales, Andrea Suárez, quien hace parte del Observatorio Local de Derechos Humanos, OLDHU y participaba activamente en Taller Sur; su trabajo de pregrado, por ende, tuvo como tema, el problema de la minería en Usme.

Los comentarios ilustrados del efecto de la industria ladrillera en el territorio, aportados por Andrea Suárez, combinado con el asombro de los y las participantes, para quienes las ladrilleras han hecho parte de su paisaje cotidiano, pero que ahora cobraban una nueva dimensión ante sus ojos, propiciaron un estado de ánimo favorable al proceso de creación de la obra *Cantata en Sur Mayor*.

Además, conocimos que el barrio Barranquillita de esta localidad, tuvo que ser reubicado por desestabilización del terreno, historia que nos narró el presidente de la Junta de Acción Comunal de este barrio. El paso por Barranquillita suscitó la escritura de una narrativa cantada llamada “*A esos cerros*”, en género pasillo, que se constituyó en la primera creación inédita para la “*Cantata en Sur Mayor*” y, a su vez, la primera de la historia de Taller Sur, escrita por Steven Niño, licenciado de música que se desempeña como voluntario en el proceso de enseñanza de la guitarra, en la escuela Taller Sur.

Paso, enseguida, a presentar las letras de las canciones construidas como *narrativas cantadas* dentro del proceso aquí descrito:

<b>A esos Cerros</b>
----------------------

**Letra y música: Estiven Niño (Música)**

**Pasillo Lento**

En Barraquillita ya no se elevan cometas

En el barrio Santa Marta ya no se ve ninguna pradera

Las casas se erosionaron con la acción de las ladrilleras

//Qué triste mi barrio, ya no se ven niños jugando//

//Quiero cantarle a esos cerros

Que ya no dan maíz//

//Los volvieron canteras, que para hacer la gran ciudad//

//Qué triste mi barrio, ya no se ven niños jugando//

Esta *narrativa cantada* fue muy impactante para los jóvenes participantes, ya que describe la llegada del sector empresarial al territorio que recorrían cuando eran niños/as porque, ahora, no se veían niños jugando por ahí, estaban ausentes, pero estaban presentes las diferentes industrias ladrilleras, que fueron reemplazando el pasto, el campo abierto donde se iba a volar cometas.

Mediante el recurso de suscitar reflexiones y sensaciones en las y los participantes del taller de canto, a través de la lectura de documentos de historia y de análisis sociológicos sobre el territorio, se solicitó de las y los jóvenes, que compartieran sus sentimientos al respecto, sobre el impacto que les causó la lectura y que compartieran sus conocimientos sobre la historia del territorio, de sus personajes representativos, de sus símbolos identitarios, entre otros, todo lo cual fue el insumo para la creación de *narrativas cantadas*.

Para dinamizar el diálogo se realizaron las siguientes preguntas sobre el territorio: ¿Cómo nació Usme? ¿De dónde vienen los nombres de sus barrios? ¿Por qué es llamado *un nido de amor*? ¿Quiénes fueron sus primeros habitantes? Los presentes comenzaron a narrar que Usme era un territorio de indígenas muiscas, que eran hombres y mujeres fuertes y que hace tiempo había una escultura que fue derrumbada, no se sabe el motivo, pero que representaba la imagen del cacique Sahuanmachica, nombre que significaba Padre-Hijo-Sol.



Contaron que Usme era un territorio de siembra, pero que, con la llegada de los españoles, todo cambió; los muisca tenían oro y para ellos el oro no representaba dinero, representaba la luz del sol que limpiaba sus espíritus.

Narraron que había surgido en este territorio, una historia de amor entre un virrey y una nativa llamada *Usminia*, que el español denominó Marichuela; por eso a Usme se le llama *un nido de amor*.

De todo lo que narraron, se tomó nota. Al finalizar la narración, comenzamos a analizar las frases escritas, los comentarios y los aspectos más interesantes que habían resultado de la narración, de modo que así se fue construyendo el texto que posteriormente se musicalizaría. Podemos considerar que la fuente oral fue esencial para este ejercicio.

Uno de los chicos del taller-David Ruíz- comenzó a tocar la guitarra y todo fluyó en medio de alegrías, emoción y encanto. Éste fue el resultado:

***Piel de tierra, Usme ancestral***

***Género: Cumbia***

***Letra: Carolina Sierra, David Ruíz, Jonathan Acosta, Diego Acosta, Karen Naicipe, Willymer Rincón, Yeismar Reyes, Santiago Gutiérrez y Sandra Salazar.***

***Música: David Ruíz***

Háblame montaña, te quiero saludar  
Como aquel muisca, a ti venía sembrar.  
//Conectaba el sol, con su corazón,  
Conectaba al sol con su interior. //  
//Era la tierra para el muisca  
La riqueza heredada,  
El oro solo limpiaba su espíritu. //  
//Fue el hombre blanco el que lo volvió  
Oro de bolsillo, lo volvió. //  
//Sahuanmachica, padre, hijo, sol. //  
// Es Usme, un nido de amor. //

Rap

Muisca, Muisca que tu alma resista  
La luz en ti está, la chispa en ti brilla  
Tu buscas el cosmos, hallar la verdad  
Sigue luchando por tu eternidad.  
//Conectaba el sol, con su corazón,  
Conectaba al sol con su interior. //  
Rap  
Hoy resiste, pueblo Muisca  
Piel de tierra, espíritu y vida  
Padre, hijo, sol  
Sahuanmachica  
Sahuanmachica  
//Sahuanmachica, padre, hijo, sol. //  
// Es Usme, un nido de amor. //

*Piel de tierra, Usme ancestral* es -en esencia- una cumbia, en un formato moderno, con instrumentos como el bajo, la guitarra, el piano y la batería, que mantiene la estructura formal, estrofa, coro, intermedio, tiene una particularidad y es que en un momento de la canción se introduce un texto rapeado como manifestación urbana de los territorios del Sur. A diferencia de “*A esos cerros*”, creada por el profesor del taller de guitarra Estiven Niño, esta *narrativa cantada* se construyó colectivamente, acorde al propósito convenido en el diálogo de saberes, de hacer que la obra surgiera de la dinámica colectiva. Crear individualmente, no es algo que reste importancia a lo creado; está en igualdad de importancia y significado para el propósito grupal. Sin embargo, cuando se ve por parte del grupo el resultado de una creación colectiva, el impacto es mayor, el sentido de pertenencia de lo creado se sitúa en el grupo, en el colectivo.

Esto sucedió con “Piel de Tierra, Usme Ancestral”, *narrativa cantada* que, una vez consolidada, puso en evidencia la riqueza de la creación colectiva y permitió reconocer las capacidades para la creación de obras inéditas, algo que, previamente en el proceso, se avizoraba como un gran reto.

El resultado alcanzado hasta este momento mantuvo motivado al grupo entero y se avanzó por el camino ya trazado. Seguidamente, se creó la tercera *narrativa cantada* llamada “*Somos Sur*”, la cual tuvo como referentes para su creación las identidades del Sur, los aspectos más representativos del territorio y, esencialmente, los rasgos y costumbres de los pobladores del sur. Posteriormente, la historia del trabajo de proyección territorial de Taller Sur permitió que “*Somos Sur*” se convirtiera en la *narrativa cantada* con la cual se recibió la “Marcha del Sur”, del primero de mayo del año 2016.

Preguntas como: ¿Qué es el Sur? ¿Qué caracteriza a la gente del Sur? ¿Cómo piensa el Sur?, fueron respondidas en un diálogo que surgió sin dificultad, pues se habló de los parques, de las calles, de los barrios y de las veredas; la plaza no podía quedar por fuera, ni tampoco se podía desconocer las manos trabajadoras.

El sombrero y la ruana hacían parte del sur (en este caso, del sur de Bogotá), entre otras cosas concluyendo que el sur es resistencia y movimiento.

De estos diálogos sobre el sur, surge la *narrativa cantada*:

### **Somos Sur**

**Género: Cumbia**

**Letra: Carolina Sierra, Karen Naicipe, Santiago Gutiérrez, David Ruíz, Willymer Rincón, Freddy Pérez y Sandra Salazar.**

**Música: David Ruíz y Sandra Salazar**

Latinoamérica al sur de la tierra  
Los barrios, las calles y las veredas  
El parque, la esquina, la plaza se aprecia  
La ruana, el sombrero, la herencia del pueblo.

*Coro*

Somos sur, resistencia y movimiento  
Somos sur, somos una realidad  
Somos sur, rebeldía nos dará la lucha popular.  
Somos sur, en las calles nos encuentran  
Somos sur, somos una realidad

Somos sur y la lucha nos dará el poder popular.

Latinoamérica, con su alto vuelo

Su riqueza étnica, raíz de nuestro pueblo

El sabor único que afirma nuestro suelo

La chicha, el masato, las manos y el trabajo.

*Coro*

Somos sur, resistencia y movimiento

Somos sur, somos una realidad

Somos sur, rebeldía nos dará la lucha popular.

Somos sur, en las calles nos encuentran

Somos sur, somos una realidad

Somos sur y la lucha nos dará el poder popular.

De la misma manera, *se construye Somos Sur*, inspirada también en el ritmo de cumbia, en un formato moderno, con instrumentos como el bajo, la guitarra, el piano y la batería, que mantiene la estructura formal, estrofa y coro.

Siguiendo la metodología descrita anteriormente, donde hay un proceso de investigación, de análisis y síntesis, seguidamente a esa primera fase investigativa, se pasó por la fase de creación y –finalmente- al proceso de ensamble y montaje; la primera fase se llevó a cabo en los meses de febrero, marzo y abril; los autores entraron en un proceso de investigación sobre el territorio, se indagó la gente, se recurrió a lecturas oficiales, a canciones colombianas que nos narraran la historia colombiana etc. Después de estos meses de investigación, en mayo, junio y julio se realizaron alrededor de tres diálogos de saberes para analizar, sintetizar y finalmente opinar sobre la información recogida, estas reflexiones fueron insumos para la creación, en medio de la libertad de expresión, frases conmovedoras, risas, tristezas, pensamientos que se van recogiendo de manera escrita. Con el resultado de estos diálogos, se pasa a la tercera fase de creación, un espacio donde los participantes recuerdan las discusiones y se va dando paso a la narración. David Ruíz acompaña en la guitarra, la melodía va surgiendo, todos alimentan la idea musical, se

prueban diferentes ritmos, hasta que todos se sienten identificados y se aprueba. El grupo de música de Taller Sur comienza el proceso de composición y ensamble.

La cuarta *narrativa cantada* se denominó “*Pa’ que vean mi país*”, creada por Sandra Salazar, también es una cumbia con formato moderno.

### **Pa’ que vean mi país**

#### **Cumbia**

**Autora: Sandra Salazar**

//Abran paso que aquí viene, que aquí viene la alegría//  
Con el sombrero en la mano  
Con la mochila en el hombro  
Las maracas van sonando...Ay pa’ i a la esquina  
//Aquí nadie se me siente, todos vamos a bailar  
Que esta tierra es muy sabrosa, pero no hay que olvidar//  
//Mueve, mueve esa hamaca  
Tráeme un poco e’ maíz  
Para recordar a todos, pa’ que vean mi país//  
//La semilla que han dejado Kamsá, Kuna, Sikuaní  
Nasa, Wayú, embera, arhuaca, propias de nuestra raíz//  
Y dice el gran mito Kogui:  
Primero estaba el mar, todo estaba oscuro  
No había ni sol, ni luna  
Ni gente, ni animales, ni planta  
Solo el mar estaba en todas partes  
Era el mar la madre  
Ella era Aluna  
Ella era espíritu de lo que iba a venir  
Y ella era pensamiento y memoria  
El mundo se formó en útero como un niño  
Toda el agua, el mar, el río, la lluvia, la laguna, el rocío

Es figura de la madre...Es figura de la madre.  
//Abran paso que aquí viene, que aquí viene la alegría//  
Con el sombrero en la mano  
Con la mochila en el hombro  
Las maracas van sonando...Ay pa' i a la esquina  
//Aquí nadie se me siente, todos vamos a bailar  
Que esta tierra es muy sabrosa, pero no hay que olvidar//  
//Mueve, mueve esa hamaca  
Tráeme un poco e' maíz  
Para recordar a todos, pa' que vean mi país//  
//La semilla que han dejado Kamsá, Kuna, Sikuaní  
Nasa, Wayú, embera, arhuaca, propias de nuestra raíz//

*Pa' que vean mi país* es una cumbia, que mezcla los instrumentos modernos con los tradicionales: la tambora, el alegre, el guache, más el piano, bajo, guitarra electroacústica y batería, como formato adoptado por el grupo de música. Esta canción lleva en su narración una profunda evocación de los pueblos indígenas colombianos; recordando la esencia de nuestro país; nos hace el llamado a no olvidar al nombrar algunos de los pueblos indígenas y la semilla que sembraron como símbolo de identidad. Se resalta también el mito Kogui y elementos tradicionales como la hamaca y el maíz.

Posteriormente, uno de los participantes del taller de canto anunció que había creado, a su vez, una *narrativa cantada*, la cual presentó con orgullo al grupo, constituyéndose en la quinta creación inédita, que se llamó “*Pueblo Ancestral*”, en género reggae.

### **Pueblo ancestral**

**Letra y música: Yeismar Reyes**

**Reggae**

//El aguacero viene llegando, de la montaña viene bajando//  
Es la historia de mi pueblo, te la voy a contar

Pájaros, ríos, frailejones, podrás encontrar.  
Montañas de muchos colores, es mi tierra ancestral  
Es la historia de mi pueblo, es mi tierra natal.  
Usme que significa, nido de amor  
Zona rural de alimentos, que abastece a babilón  
Donde llegaron Zolas y Virreyes del país español  
Que derramaron sangre, dejando huella y dolor.  
//El aguacero viene llegando, de la montaña viene bajando//  
Usme era el lugar de peregrinación  
De nuestras culturas, hacia el monte de Sión  
Dime, ¿Qué nos pasó?, ¿Qué nos sucedió?  
Cambiaron las reglas del juego  
Ya no hay conexión.  
Que acabe la violencia, la destrucción  
Hay mucha inocencia y manipulación  
Madres llorando, hijos en prisión  
Porque hay mucha más guerra que educación

Como podemos apreciar, la anterior narrativa hace alusión a Usme, como un pueblo sembrador y que no desconoce la historia colonial de la cual fue objeto; repite constantemente un estribillo “El aguacero viene llegando, por la montaña viene bajando”, con el que se pretende hablar de su ruralidad y que, poco a poco, ésta se ha convertido en ciudad, por eso pregunta ¿Qué nos pasó?

El *festival nacional de arte a la esquina y la vereda* estaba próximo; ya corría el mes de octubre del año 2015 y con la expectativa de llevar a este evento la primera obra de creación colectiva de Taller Sur, se propuso como tema para la siguiente creación precisamente el festival, teniendo en cuenta la riqueza de su encuentro, las experiencias que posibilitaba, el tejido social, la proyección de este evento, el reconocimiento del quehacer de los cultores y artistas de las distintas regiones de Colombia que allí se daban cita; todo ello fue el insumo de la sexta *narrativa cantada* de la Cantata en Sur Mayor, la cual se llamó “*Un Festival*”.

## Un Festival

### Creación individual Taller Sur

**Letra: Sandra Salazar**

**Música: Estiven Niño.**

**Género: Blues**

No callarán la voz del pueblo

Ni del artista en general

Formando todos, un gran movimiento

En las esquinas y el veredal

Nuestra obra no es de silencio

Un gran coro que va a emancipar

Una pintura que va reviviendo

En las esquinas y el veredal

Un festival, de alegría y libertad

De un país ya transformado

Que el teatro cantará

Un festival, de color ancestral

De un país que está pensando

Que se va a emancipar.

No callarán la voz del pueblo

Ni del artista en general

Formando todos, un gran movimiento

En las esquinas y el veredal

Desde el Caribe, al Orinoco

De los Andes, hacia el mar

Desde el Sur ya van llegando



Multitudes al festival

Un festival de alegría y libertad

De un país ya transformado

Que el teatro cantará

Un festival, de color ancestral

De un país que está pensando

Que se va a emancipar.

*Un festival* recoge la experiencia del encuentro anual de artistas nacionales, el festival nacional de arte a la esquina y a la vereda, en el que Taller Sur viene participando desde el 2013, es la voz de los artistas que está llegando a diferentes regiones del país y que habla de sus obras, no como obras de silencio, sino como obras de denuncia y resistencia.

Fueron estas *narrativas cantadas* las que hicieron parte del repertorio de la *Cantata en Sur Mayor*, presentada en el tercer *Festival Nacional de Arte a la Esquina y a la Vereda*, en Saravena, Arauca, en el año 2015, festival multicolor, diverso, propositivo, en cuanto al aporte de los cultores y artistas en la construcción de una nueva sociedad, y para las y los jóvenes de Taller Sur, una nueva oportunidad para hacer, *in situ*, un estudio comparativo de culturas y costumbres de nuestro país. Los bailes tradicionales llaneros, los platos típicos de esta región, sus géneros musicales, la alegría de sus gentes, su sentido de la solidaridad, el debate constructivo en torno al arte y la cultura, fueron el preámbulo más idóneo para la presentación de la obra.

La *Cantata en Sur Mayor* se presentó en el cierre de la tercera versión del festival citado, en la Media Torta anexa al Coliseo de Saravena, lugar en que se concentraron las actividades de este evento. El recibimiento de la obra fue positivo, desde distintas perspectivas. Los asistentes asiduos del festival, que habían visto el trabajo de Taller Sur en Pasto, hicieron las comparaciones del caso y consideraron que se había subido el nivel artístico de sus obras, incluyendo el musical, que se había consolidado un trabajo; que, a pesar de la juventud de sus participantes, evidenciaba un compromiso serio con la creación artística. Para las y los jóvenes de Taller Sur y para los profesores que acompañan el proceso, el balance igualmente fue positivo, en razón a que permitió ver concretamente el

resultado de lo que en su momento solo fue una idea, la idea de crear obra propia. Se transitaba, así, coherentemente, con la fase abierta un año atrás en Taller Sur.

Después de todo este proceso de creación comunitaria, se da paso a la devolución y difusión del conocimiento como uno de los aspectos finales de la IAP. Esta devolución, enmarcada en una serie de presentaciones públicas musicales y, por lo general, de participación masiva, ha tenido gran recepción por los diferentes sectores de la comunidad de Usme, lo cual ha permitido un acercamiento con las gentes locales, quienes se sienten identificadas con las narraciones que, en cantos, van contando su propia historia.

Piel de tierra, Usme ancestral y Somos Sur, pa que vean mi país se han interpretado por los jóvenes de la escuela; no sólo en el Tercer Festival Nacional de Arte a la Esquina y a la Vereda, sino también en diferentes eventos de la localidad. Podemos concluir que hubo una identificación muy fuerte entre las letras de las canciones y las comunidades del sur. El concierto, el recital, la presentación misma de la obra completa es una forma de presentar a la comunidad las discusiones dadas, cuando al mismo tiempo se levanta la voz de todo un pueblo por medio de sus narrativas cantadas, estas dejan de ser de Taller Sur para ser las voces del pueblo.

### **Matria Colombia-2016**

Se considera necesario seguir en el ejercicio de construcción de obras desde un enfoque interdisciplinar, o *transdisciplinar*, porque hay que recordar que. no sólo la música hace parte de esta creación, sino también el teatro y lo audiovisual, pero que en este recorrido, la música sí ha sido de total relevancia para las personas jóvenes que participan, llegando a reconocer los cantos como *narrativas cantadas*, la experiencia de hablar, contar y poner una voz colectiva de presente, impulsó con mayor fuerza la creación, siguiendo los aspectos establecidos y las fases del proceso de creación.

En ese contexto es que se propone la nueva obra que narre la historia de nuestro país, *Matria Colombia*, reivindicando la importancia de la mujer, de la tierra y contrarrestando con este nombre el patriarcado que se impone con su ímpetu de poder. Para la primera fase metodológica, la investigativa, los integrantes de los grupos musicales, incluyendo los de canto, empiezan un sondeo sobre los cantautores colombianos que alzaron su voz, narrando

hechos históricos, que nos sirvieran de referencia para este nuevo trabajo. Animado uno de los integrantes de canto, David, escribe:

### **Hasta Vencer**

**Letra y música: David Steven Ruíz Valderrama**

**Género: Trova**

Matria Colombia te llevo en el alma quisiera verte liberada

Quisiera ver correr niños en el vergel

y al campesino no preocuparse y estar muy bien

Y en La Guajira no mueran los niños, que canten y rían felices

Que si algo ha de morir muera la desilusión

//Y que una matria nueva se forje en aras de amor // Bis

Hablado y con arpegio

Porque llegará el día en que la paz sea paz

En que no mueran niños de hambre

Ni ancianos en la fila de pensiones

Llegará el día en que entenderemos que para vivir en paz

Hay que vivir en armonía y que en una sociedad todos somos necesarios

Hoy canto por aquel que no puede cantar

Y canto por aquel que su voz nunca se oirá

Pues le llega una injusticia que le hizo callar

En ráfagas de fusil apagaron su voz

Pero esa voz tiene eco y somos tú y yo

No acabará aún la lucha, hay que permanecer

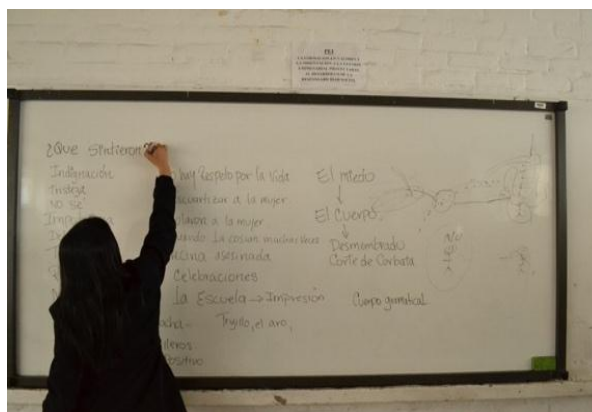
Muy vigilantes y muy unidos hasta vencer.

En el recorrido que se hace por la música colombiana, el énfasis se efectúa, sobre todo, en la música social o de protesta en los años sesenta, a través de sesiones en las que se

genera un diálogo donde se resalta la situación vivida en esos años, el triunfo de la Revolución Cubana, la muerte de Camilo Torres (el “cura guerrillero”) y otros acontecimientos históricos encontrados en dichas músicas. Se habló de las persecuciones contra artistas colombianos/as, como es el caso del grupo de Ana y Jaime, que terminó exiliado en Venezuela; o de Eliana, entre otros. Actualmente, existen grupos de jóvenes que construcción narrativas que hablan de los sucesos políticos, sociales y culturales, se hace la anotación que las cosas no habían cambiado mucho, por lo que es necesario seguir hasta vencer. He aquí, que esta narrativa expresa el deseo de ver a Colombia liberada y clama por sus habitantes.

Desde el taller de canto se empieza una investigación sobre las masacres en Colombia, a partir de lecturas del libro: *¡Basta Ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad*, del Centro Nacional de Memoria Histórica, siendo esencial para la creación de la Narrativa Cantada: *Nunca más*. Para esta Narrativa, se invitó además de los integrantes del taller de canto, a estudiantes de secundaria, quienes expresaron sus sentimientos al conocer algunos de los terribles hechos que han sucedido en la historia de Colombia. Palabras como indignación, dolor, tristeza, resignación, injusticia salieron de ese ejercicio íntimo en que nos encontramos para hablar de ello. El resultado fue el siguiente:

### Ilustración 9



Ejercicio de creación de la narrativa cantada “Nunca más” (2016)

### Nunca Más

Paseo Vallenato con guitarra

**Letra: Carolina Sierra, Norvey Guerrero, David Ruíz y Sandra Salazar.**

**Música: David Ruíz.**

Indignación, mar de tristeza que baña mi patria  
Resignación, nunca tendremos ante la injusticia  
Porque el dolor de las masacres está en mi memoria  
Y esta canción invitación para cambiar la historia.

*Coro:*

Y nunca más se crean con derechos de borrar la vida  
De sembrar en la tierra la melancolía  
De apagar sonrisa a punta de maldad  
Y nunca más corazones llenos de tanta sevicia  
Sembrando en la noche tantas injusticias  
En los pueblos hay como Mapiripán.

//Y Nunca más//

//Y Nunca más//

Y el dolor lo han borrado las almas tan buenas  
Porque hay dolor, pero nunca se olvida esa pena.  
En El Salado y también en la Zona Bananera  
Trujillo y Segovia y la resistencia, en las demás tierras

*Coro:*

Y nunca más se crean con derechos de borrar la vida  
De sembrar en la tierra la melancolía  
De apagar sonrisa a punta de maldad  
Y nunca más corazones llenos de tanta sevicia  
Sembrando en la noche tantas injusticias  
En los pueblos hay como Mapiripán.

//Y Nunca más//

//Y Nunca más//

*Nunca más* es un clamor que surge de la indignación frente a las masacres paramilitares que realizaron en algunos pueblos como Mapiripán (Meta) o El Salado (Bolívar), entre otros, en Colombia, pero también es una invitación a cambiar la historia, muy a pesar del dolor y de gritar nunca más, con un coraje que quiere reventar las gargantas y los ojos.

Nelson Román, igualmente motivado, presenta la siguiente narrativa:

### **El Dolor de la tierra**

**Letra: Nelson Román**

**Música: David Ruíz, Carolina Sierra, Sebastián Quintero y Sandra Salazar**

**Inspirado en el ritmo de Pajarillo.**

La guerra en Gaza, en Siria,

Colombia y muchas más.

Son guerras de saqueo,

Guerras de usurpación.

Ah, Ah, Ah

La voracidad de la bestia

Carcome al mundo entero.

Colombia cuenta ya

500 años de saqueo.

La lucha se afina más,

Súmese compañero.

Ah, Ah, Ah

Cerrejón, Cerro Matoso, minería a cielo abierto,

coca y semillas, grandes negocios

Para atraer a los consorcios

Y el agro está regado de combustible, lo han marchitado

Se llevan lo nuestro

//por eso se lucha,  
se combate lo más fiero//

*El dolor de la tierra* apunta al proyecto extractivista que desde años carcome las tierras de Colombia y la presenta como causa de la guerra generada, no sólo en el territorio colombiano, sino también en otros pueblos del mundo, como Siria y Gaza, el saqueo de la tierra, por medio de la minería son los grandes negocios de los terratenientes y de la clase dominante en Colombia, por eso esta canción culmina en la necesidad de combatir lo más fiero o poderoso, la razón de la lucha queda al descubierto.

Pero la esperanza de vivir en un mundo diferente, donde la expresión no fuera motivo de la muerte, no faltó por expresar en estos ejercicios de construcción de narrativas cantadas, por lo que Estiven Niño, hace la composición de un Wuaino, donde se le canta ese deseo de vivir sin miedo, sin injusticias, a simplemente vivir en paz, este fue el resultado:

### **El deseo de vivir**

**Autor: Estiven Niño (2016)**

#### **Wuaino**

Sueño cada noche con amanecer vivo

En un país de colores

Sin codicia, sin guerras ni violencia

Donde la vida es el motivo

La libertad de pensamiento

No es el motivo

de la muerte

Vivir bajo un techo

Ir a la escuela, vivir sin miedo  
En memoria de los nuestros  
La juventud y los niños  
La mujer que parió el sueño de libertad  
Y la gente en libertad  
Regresando a su ciudad  
A la finca  
Y a la vereda  
Viviendo sin miedo  
Pero me aturde la vida  
Esta situación quiero despertar  
Libre y sin miedo  
Quiero despertar  
Despertar, despertar Usme despertar  
Respirar, respirar Colombia respirar.

*El deseo de vivir* es un rechazo a la violencia ejercida, denota el derecho que tenemos como ciudadanos de vivir tranquilos, sin que nos saquen de nuestras casas, fincas o lugares donde hemos crecido y vivido por el hecho de expresarnos ante las injusticias, se necesita despertar y respirar un aire no contaminado de tanta maldad, ese es el deseo de vivir en paz. Como parte del trabajo pedagógico, se hizo una valoración grupal respecto de temas de importancia vital para los individuos como para la sociedad tales como: la salud, la educación, el empleo, la vivienda, etc. En el contexto de las negociaciones entre el Estado colombiano y la guerrilla de las Farc, se habló que el acuerdo que firman las partes no es garantía para la superación de las causas estructurales que han originado el conflicto social, político, cultural, armado, entre otros, en nuestro país. Para ello, se solicitó a cada uno de los



asistentes que reflexionara frente a uno de estos temas y que imaginara cómo viviría él/ella y su familia, y más allá de ellos y ellas, la sociedad, una vez el discurso oficial dijera que estábamos entrando en el posconflicto y que había llegado la paz. Se llegó a la conclusión que la lucha debía continuar, porque los cambios sociales que tanto anhelamos en materia de educación, de salud, de trabajo y en general para la vida digna, no se han dado todavía. De allí la siguiente narrativa:

### **La lucha continúa**

#### **Bullerengue**

#### **Creación Colectiva Taller Sur.**

**Letra: Sergio Rodríguez, David Ruíz, Carolina Sierra, Nelson Román y Sandra Salazar.**

**Música: Stiven Niño**

En el tiempo de la paz /La lucha continúa/  
Han hecho tantas promesas /La lucha continúa/  
Que habrá prosperidad /La lucha continúa/  
Que conflicto no habrá más /La lucha continúa/  
Oye, oye, oye ¿Por qué cantan ese coro?  
Ajá, porque la lucha continúa.  
La papa, /La lucha continúa/  
La tierra /La lucha continúa/  
La semilla /La lucha continúa/  
Mujer te liberarás /La lucha continúa/  
Tu sexo fuerte será /La lucha continúa/  
En ti no hay debilidad /La lucha continúa/  
Violentada no serás /La lucha continúa/  
Y por eso y mucho más /La lucha continúa/  
Y ahora los pregones populares:  
Con el amor eficaz /La lucha continúa/  
De Camilo para el pueblo /La lucha continúa/

Y para los bolivarianos también /La lucha continúa/  
Con Chávez, Guevara y Fidel /La lucha continúa/  
Y Los artistas en resistencia, comprometidos con la vida digna.  
En el tiempo de la paz /La lucha continúa/

*La lucha continúa* persiste en la necesidad de seguir luchando, porque los diálogos de paz, que han sido un gran detonante para pensar las transformaciones del conflicto, no nos dan la seguridad o la certeza de que los derechos sociales en Colombia estén garantizados; por tanto, la canción menciona entonces el problema de la pérdida de semillas nativas, como consecuencia de los tratados de libre comercio, del acaparamiento de la tierra, de la necesidad de trabajarla para obtener el alimento, repitiendo una y otra vez, como suele suceder en los cantos de bullerengue, un coro que dice: “*La lucha continúa, muy a pesar en los tiempos de paz que según dicen se avizoran*”. La violencia contra la mujer también es un motivo para seguir luchando, porque el grupo tiene en cuenta que los índices de feminicidios cada vez son más altos por lo que esta narrativa insiste en que la lucha continua e incita a la clase popular a construir sus propios pregones. Es tocado con los instrumentos tradicionales.

### **Perspectiva decolonial, educación popular con jóvenes y crítica social emancipadora**

Taller Sur -en el marco de experiencias actuales de educación popular en Bogotá- es una propuesta pedagógica que abre las puertas a la comunidad para que piense sus condiciones de vida y, a través de la creación artística, pueda plantear sus puntos de vista, desde un propio lugar de enunciación frente a una realidad de carencias socioeconómicas, elemento que constituye uno de los pilares del pensar decolonial, en cuanto pretende recuperar las voces de jóvenes de una localidad considerada marginal. Esta experiencia habla desde el sur, desde las *clases subalternas* que buscan otras alternativas diferentes a las que ofrece la industria cultural, basada en una estética de la resistencia a los procesos coloniales modernos. Por tanto, el repertorio creado y presentado por Taller Sur, como el desarrollo pedagógico y metodológico que propone, contribuyen a la construcción de una identidad que se expresa a través del discurso musical, respecto de una cultura hegemónica,

cuya matriz es colonial y extiende sus acciones en las formas actuales de explotación de los seres humanos y de la naturaleza; las instituciones sociales, entre ellas las de carácter académico, no se desprenden de esta matriz; estamos tan insertos que el pensar decolonial se vuelve algo casi que insólito, por lo que la producción del saber sigue siendo un privilegio de los pueblos autonombrados como *desarrollados*.

Por ello, la apuesta que se hace apunta a la decolonialidad, como proceso de resignificación del consumo musical. Su papel en la educación popular es de total relevancia, en cuanto a la construcción de relaciones interculturales, intersubjetivas y entre visiones de mundo diferentes, donde se da voz a los sujetos a partir del diálogo epistémico entre culturas; el pensamiento crítico sobre las condiciones que llevan a la marginación y la pobreza es muy válido en estos procesos comunitarios, tanto para cuestionar la colonialidad, como para aportar a la educación popular, como acto pedagógico y político que conlleva a repensarse las condiciones de vida de los sujetos y a investigar para la transformación social. En este contexto, una comunidad -al comprender su historia y sus condiciones subalternas- sienta la necesidad de emanciparse y, en este sentido, la educación popular, el pensamiento crítico y el pensamiento decolonial caminan juntos en la búsqueda de esa transformación que demanda sujetos libres, participativos y generadores de conocimiento.

Los y las jóvenes de Taller Sur, a partir de la lectura de sus entornos personales, familiares y sociales, han comprendido la importancia de trabajar en comunidad, experimentado a través de la producción artística, la necesidad de desprenderse de muchas dinámicas que, dentro del marco de la colonialidad, siguen excluyendo a la mayoría y favoreciendo a la clase dominante; en este sentido, el discurso construido en *narrativas cantadas* que recuperan sus lugares propios de enunciación, se constituye en una acción de resistencia y de emancipación, que trata de salir, cuestionar o transgredir esa matriz colonial.

***El discurso musical desde nuestro lugar de enunciación a partir de las narrativas cantadas***

El lugar de enunciación transforma el sentido del mundo, ubica desde una latitud extrínseca a la centralidad del discurso, legitimada desde la oficialidad o el discurso convencional, abriendo así posibilidades a sentidos *Otros* de la producción artística, lo cual, además, en tanto acción histórica, configura modos distintos de ser, modos de subjetivación en clave de autonomía, si bien no ya subjetividades transformadas de un modo radical, sí en tránsito de transformación.

La experiencia vivencial de Taller Sur está registrada en relatorías, memorias, archivos escritos y audiovisuales, los cuales son –igualmente- material relevante de revisión en el contexto investigativo para la reconstrucción de la misma y, fundamentalmente, para exponer la búsqueda de sentido del quehacer de la escuela y cómo ésta ha llegado a ser un espacio propicio para la constitución de un sujeto artista con sentido de su quehacer intrínsecamente relacionado con su vida social, con su vida política, es decir, para el surgimiento del artista como sujeto político.

Además de la formación técnica, musical, teórica, se reflexiona sobre las realidades del contexto, sobre temas históricos y se construyen las *narrativas cantadas*. Hay dos elementos, el técnico-musical y el social, como referencia de la creación, no se canta por cantar, sino que se narran los acontecimientos de un territorio.

A través de estas construcciones se ha producido colectivamente la edificación de un discurso musical donde la resistencia es un elemento fundamental de las luchas sociales, el sentido de identidad que se despierta o fortalece con nuestras *narrativas cantadas*, en donde la gente puede sentir que se está hablando por ellos desde una tarima, lo que nos lleva a analizar ¿cómo se verán nuestras narrativas en el futuro? ¿Qué pasará con ellas? Se ponen de presente el tiempo y los territorios, se localiza y eventualiza<sup>19</sup> la diferencia cultural, entendida como lo plantea Homi Bhabha (2002), como la capacidad de esgrimir políticamente, reivindicaciones para el reconocimiento de la diversidad cultural, dentro de luchas que emergen en los *intersticios*.

---

<sup>19</sup> Retomando el concepto de Eduardo Restrepo, en alusión a las metodologías de Michel Foucault de problematizar y “eventualizar” los contextos locales, que recuperan el lugar donde se producen los acontecimientos. En. Restrepo, E. Cuestiones de método: Eventualización y problematización en Foucault. *Tabula Rasa*, N° 8, enero-junio de 2008, pp.111-132.

¿Qué nos dicen estas producciones? ¿Qué se ha posibilitado? El escenario de la creación no es ajeno a la vida de las personas; cada una de ellas, participantes en el proceso Taller Sur ha transformado su modo de ser, no radicalmente, no totalmente, pero por lo menos sí hay aspectos que se evidencian en el escenario de crear *narrativas cantadas*; se trata de encontrarle sentido social y de transformación al arte, lo que -en términos generales- no es que no haya ocurrido, sino que las sociedades se apropian de ciertas formas de la producción.

Entonces, en el momento histórico en el que estamos, la forma de producción artística es una forma de producción para el divertimento, para vender, para hacer un espectáculo que juegan una fuerte competencia en el mundo del mercado, en este contexto se mueven la mayoría de los y las artistas, vendiendo funciones como mercancía, se habla entonces, de la mercantilización de arte, donde en el marco de los circuitos de circulación del arte, surgen marginaciones y exclusiones, producidas por la industria cultural, por otra parte, encontramos apuestas de artistas con una visión diferente, donde su interés no se centra solo en insertarse al contexto comercial de la industria, si no desde sus creaciones artísticas, generar una serie de reflexiones que lleven a la construcción de relaciones sociales más dignas.

La experiencia vivencial de Taller Sur registrada en relatorías, memorias, archivos escritos y audiovisuales, los cuales son igualmente material relevante de revisión en el contexto investigativo para la reconstrucción de la misma y, fundamentalmente, para exponer la búsqueda de sentido del quehacer de la escuela, y cómo esta ha llegado a ser un espacio propicio para la constitución de un sujeto artista con sentido de su quehacer, intrínsecamente relacionado con su vida social, con su vida política; es decir, para el surgimiento del artista como sujeto político.

### ***Taller Sur: Voces de los protagonistas de las narrativas cantadas***

La experiencia investigativa y de discusión colectiva que produjo las anteriores *narrativas cantadas*, nos permite analizar todo un proceso y conocer porque estas

creaciones son un factor significativo en la transformación de subjetividades, que buscan incesablemente no solo visibilizar las problemáticas, sino también generar conciencia.

Por consiguiente, las voces de los protagonistas son relevantes para analizar los diferentes elementos que se conjugan en la creación misma de *narrativas cantadas*. Veamos entonces, que piensan y que expresan esas voces, en ese ejercicio de creación, a partir de sus testimonios. He puesto en paréntesis el número de la entrevista de quien habla (I= Informante):

*“... La dinámica en que empieza ese ambiente de creación, es muy bonito, la forma como fue orientado el ejercicio nos fue metiendo en las realidades y de allí empezar a aportar cada uno de lo que pensaba de esa realidad. Viendo la dimensión de las problemáticas tratadas en la fase investigativa, me sentí que por mucho tiempo estuve ajena a las realidades de muchas personas, por otro lado, la falta de información como ser humano, de saber que está pasando con otras personas. Me pareció muy importante y lo vi como un ejercicio de conciencia y de ponerme en los zapatos de otro...” (I2)*

El escenario de la creación partiendo del diálogo como ejercicio de reconocimiento, ha sido de mucha importancia para cada una de las personas que participan en el proceso de Taller Sur, han partido por investigar sus realidades, su historia y la historia de su país, para entender, reconocer y expresar sus realidades y sus problemáticas, desde el sur y desde los espacios periféricos llenos de escasez. La creación se presenta entonces como una oportunidad para revelar la injusticia y declarar la necesidad de un cambio.

*“...A nivel personal es un ejercicio que me enriquece mucho, mis posibilidades como ciudadana, como mujer, como ser humano para abarcar problemas sociales, es interesante desde la óptica artística se esté pensando la sociedad y que yo como cantante pueda ser la voz de muchos...” (I2)*

*“...que lo que hace un artista, lo que lo hace ser artista es producir obra y cuando se puso en el contexto pues de ese diálogo de saberes, eh a veces también la llamamos la asamblea, donde se reúne todo el equipo, cuando se puso el tema, eh bueno ¿Taller sur va a producir sus propias obras, taller sur tiene la capacidad de producir sus propias obras?*

*Ahí empezó esa reflexión y nos llevó a entender que, si había capacidades, de que sí se tenía las suficientes potencialidades para producir obra y empieza el ejercicio entonces de crear obra propia...” (I5)*

Se ingresa en la dinámica de reconocer las problemáticas sociales, el impacto que produce en los territorios, siendo un insumo para la creación de Narrativas Cantadas; es un momento donde los participantes de Taller Sur se sienten capaces de crear y el diálogo de saberes se hace constante en torno a los temas que les inquietaban, buscaban, contaban, confesaban y compartían reflexiones que enriquecían con lecturas recomendadas, se abrían en los diálogos perplejos y decifrando sus realidades.

*“...es importante como toda la escuela se sintoniza frente a una obra que es altamente comprometida con la crítica política, con la crítica social, con la crítica económica, con una cantidad de factores que nos dan una visión general de lo que fue la historia latinoamericana...” (I3)*

La investigación como elemento metodológico fue asumido por las y los participantes con mucha seriedad y compromiso, dedicando tiempo, debates, lecturas que hicieron enriquecedor este conjunto de *narrativas cantadas*. Se da en medio de un proceso de educación popular, que recoge esa inquietud por el trabajo territorial y recoge sobre todo esa perspectiva en la cual el arte expresa y que ha sido de gran satisfacción para la comprensión de lo que significa el arte en las sociedades para proponer una nueva forma de ser, hacer y representar.

*“...Entonces que Taller Sur tenga en cuenta la creación colectiva, por un lado, pero que esa creación colectiva esté respaldada de una investigación social, participante, que sea también respaldada por otro tipo de procesos, hace que las obras de Taller Sur le hablen al país, le hablen al territorio, pueda proponer alternativas de otros mundos posibles, que es un poco la tarea del arte...” (I4)*

Es muy importante conocer el impacto que este ejercicio de creación de *narrativas cantadas*, produce en los participantes, no solo en aquellos que hicieron parte de la

creación, sino también de aquellos que, desde el margen, las han escuchado, las han cantado y las han interiorizado.

*“... pues el impacto ha sido total, yo no volví a ver las cosas, ni mi entorno lo volví a ver como lo veía antes, digamos que el impacto que ha generado en mí, ha sido como esa pasión por seguir creando, ya no solo cuando estoy con la escuela ni con ustedes, sino que a veces también yo mismo busco mis historias y trato de hacer mis propias narrativas cantadas pues también para aportarle a la escuela y de pronto tocarlas en familia y tocar esos temas en espacios sociales donde yo conviva, que los he tocado ya varias veces en la academia, en mis espacios académicos...” (I1)*

Se puede apreciar que las *narrativas cantadas* producidas por Taller Sur, comienzan a salir de su contexto para llegar a otros espacios, donde se puede apreciar un sentido de pertenencia con lo que se canta, el deseo de narrar nuestras historias de vida, se hace inevitable. El descubrir muchos sentimientos, entre ellos, el de la indignación, ha permitido que se cante con más fuerza, con más ganas y con el deseo de aportar a los cambios sociales.

*“...Entonces que pasa con Taller Sur en términos de creación, hay una concientización y a nivel personal me sentí de pronto que muchas... he estado como enajenada y entonces vengo y me presentan esto y yo digo, como decía hace un momento, es ampliar mi visión y decir, juepucha ¿qué está pasando? ¿Cómo puedo yo solucionar esto?, porque había varios planteamientos, no solo: mire, sucede esto, sino que me ponen también en posición de, bueno y usted ¿qué puede hacer?, tras cada letra, sentir también un poco mi voz ahí, mi inconformismo también y sentir un desahogo, son letras que lo desahogan a uno, que hablan, que tienen un contenido con el que me identifico...” (I2)*

De igual forma, conocer cómo ha sido la experiencia de participar en la creación de *narrativas cantadas*, las implicaciones de éstas, las relaciones que empieza a surgir en el proceso mismo nos permiten profundizar en esas transformaciones de subjetividades, la forma como se van construyendo y constituyendo. La metodología con la que se ha desarrollado la creación de *narrativas cantadas* nos ha permitido evidenciar el compromiso de los y las participantes; ha sido una experiencia, de igual manera, muy significativa en



cuanto a conocer sus sentimientos, sus inquietudes, sus visiones de mundo y en general un conjunto de expresiones que se hacen visibles en el ejercicio metodológico que apunta a lo narrativo como algo esencial para transmitir el pensamiento colectivo.

*“...Bueno yo creo que, precisamente cuando iniciamos el ciclo de crear obras había que buscar la forma, la metodología para poder crear entonces obra, en el contexto de producción se gesta precisamente en el escenario del diálogo de saberes y allí es donde se plantea que esa producción tiene que ser entonces contando con la voz y la participación de todos...” (I5)*

*“...Ah ok. El ejercicio de narrativas cantadas es un ejercicio de escucha y de unión de todos los que estamos ahí, de todos los artistas o personas que estamos aportándole...” (I1)*

*“...Una de las que más me ha impactado que ha sido una también de las últimas que hemos hecho, es la narrativa cantada de las masacres que hubo en ciertas zonas del país, como el Salado, Mapiripan, la zona de las bananeras, donde estuvieron implicados los paramilitares, donde había escuelas de descuartizamiento y eso, pues el proceso para hacerla fue muy, yo diría, sentimental ese proceso, porque –pues- en el momento de creación yo estaba haciendo música de fondo cuando tú ibas haciendo la lectura de todo lo que había pasado en esas zonas, entonces ver toda esa descripción tan gráfica de lo que pasaba en esos lugares, créeme que a mí me tocó lo más hondo de mi ser...” (I1)*

La obra “*Nunca Más*” como podemos apreciar anteriormente, refiere las masacres que han acontecido en los territorios de nuestro país, a este ejercicio de creación, se invitó a jóvenes de secundaria que desconocen en gran parte estos acontecimientos, ese día expresaron desde los más profundo de su ser, palabras que hoy hacen parte de esa narrativa. Es la forma de contarle también a las nuevas generaciones, involucrarlos en la historia para inquirir caminos juntos y construir sujetos para la emancipación.

*“... Sí, el tema de “Nunca Más”, yo estuve en la primera clase para llegar a ese tema y tú nos hiciste una lectura, y el ejercicio me puso al frente de la situación que tú estabas narrando, y entonces pensé en muchas cosas, pero quería aterrizar todo eso en palabras,*

*qué era lo que sentía, es más tu nos preguntaste ¿Qué sienten? ¡Y que lo expresáramos a partir de palabras puntuales, entonces eh! ...” (I2)*

*“...Era sobre, es que no recuerdo el sitio donde pasaba esto... que violaban a las mujeres... Sí; era El Salado profe. Ya, sentí que se plasmaba, ahí se reunía la experiencia de todos...” (I2)*

*“...yo casi de hecho no puedo casi terminar la música de fondo, porque era tan espeluznante imaginarme que había personas que eran capaz de hacerle eso a [otra] persona, pues sí... tocó en mí muchas fibras, sobre todo una parte donde tú decías que los paramilitares al lado de los cadáveres hacían, formaban parrandas vallenatas, entonces ahí sentí, en esa parte, sentí como indignación, porque a mí siempre me ha gustado mucho el folclor vallenato y es un folclor donde nacen las mejores cosas que tiene el ser humano, gente como, maestros como... el maestro Escalona, como el maestro Leandro Díaz, que pintan cosas tan bonitas, y que debería[n] ser para prestarse para un sentimiento tan noble, que lo hubieran utilizado los paramilitares como para celebrar la muerte de un ser vivo, o sea descuartizarlo y al pie de su cadáver hacer, bailar y eso, me pareció algo repugnante y yo lo que pensé fue: “No, si el vallenato se utilizó para eso, pues reivindicamos el vallenato, porque el vallenato está hecho para edificar y para que se saquen sentimientos bonitos de la persona”; entonces –pues- hicimos junto con la profe, hicimos la canción de Nunca Más...” (I1)*

El trabajo investigativo sobre las problemáticas locales, ha sido de gran insumo para la creación de *narrativas cantadas*, se había indagado sobre ¿Cómo visibilizar esas problemáticas? y ¿Qué hacer desde una forma alternativa y expresiva?, se presentan las *narrativas cantadas*, como una apuesta por las voces que tratan de ser escuchadas, articulando con el movimiento social y tratando de posicionar un discurso político musical, desde un propio lugar de enunciación.

*“... Este tipo de narrativas cantadas son uno de los fuertes de la escuela, porque es tratar, visibilizar, las realidades que vivimos los pobladores de esta humilde zona, para poner un ejemplo, como: En el barrio Barranquillita ya no se ven niños jugando, ¿por*

*qué? Porque la mega-minería, el desarrollo urbano y la misma inseguridad que se sufre en el sector, ya no permiten que los niños salgan a las calles a jugar. Lo importante es que nosotros tengamos una voz, la voz que nosotros emanamos hacia el mundo, hacia los que nos quieren escuchar, son consignas que nos sirven para dar a sentir nuestras preocupaciones, nuestras percepciones y que son el material sensible que todo artista tiene que tener, a pesar de que no haya estado en las creación de las canciones, me llegan todas las canciones porque estar en el montaje, no significa estar fuera, sino estar inmerso en una obra completa que me hace erizar, que me hace llorar, que me hace escandalizar, qué se yo...”(I3)*

Nostalgia surgía y sentimientos de indignación ante la impotencia de ver como el territorio ha sido devastado, pero se resaltaba la importancia de la voz emanada hacia el mundo y el asentimiento de nuevas metodologías para la transformación, en esto la educación popular era cada vez más admitida para ejercer acciones propulsoras de cambios.

*“... El tema de la ladrillera, sinceramente a mí ese tema me hace llorar, es muy triste, es muy doloroso, yo lo canto y a mí me duele, yo no sé, esto de que ya no se ven niños jugando, que la ladrillera, hay no, a mí me parte el alma, y en sí ese tema desde el principio que es uh, uh, uh, esa tonada, sí, o sea, es un tema que uno dice, juepucha, que a mí me toca las fibras por dentro, y es precioso, y cada vez que yo lo practicaba en la casa, yo ah, es que era tal cual...” (I2)*

*“...que los partícipes miren a su alrededor y miren los cerros que día a día son devastados...” (I4)*

*“...Esa de los cerros para mí tuvo un significado enorme, porque era, era lo que yo sentía después de haber estado volando cometas así como dice la canción en esos mismos cerros, allá en esos mismos, donde están las ladrilleras ahorita, allá íbamos con mis primos cuando yo era niño a volar cometas, entonces era un poco verme ahí reflejado, expresado, porque ver que mis abuelos me contaban que ahí se cultivaba, que ahí donde están las canteras de Holcim y Cemex se cultivaba maíz, que se cultivaba diferentes tipos de productos, de frutas y hortalizas, entonces para mí esa canción tuvo un impacto*

*impresionante, yo lo que sentí fue tristeza, fue indignación por lo que estaba sucediendo, por lo que sigue sucediendo en esas áreas, y en general las canciones que ha hecho Taller Sur como narrativas cantadas han causado esa impresión en mí, como de indignación, como de impacto, me han impactado, por lo que dicen, por lo que están en esa...” (I4).*

Hay un dolor común por la tierra que hace pensar en otros territorios, lejanos tal vez, pero con las mismas usurpaciones y dolores. Las problemáticas comunes que viven los pueblos hacen que las voces se unan, estableciendo así la voz colectiva, que quedará como memoria oral de los pueblos y de resistencia.

*“...Bueno los temas que son los que se priorizan para la creación de narrativas cantadas son temas sociales, en tal sentido ya esto es una voz colectiva, es decir, no es la historia de una persona en particular o de lo que le haya ocurrido a una persona en particular sino que es la historia, es un hecho que ha ocurrido a un colectivo social, a un sector de la sociedad, a una comunidad en particular, eh al tener ya ese contexto las Narrativas que ha creado Taller Sur pues expresan esas voces colectivas, expresan hechos históricos, hechos sociales, eh y creo que la labor que ha hecho Taller Sur hasta el momento en la creación de narrativas cantadas pensando precisamente en esas problemáticas sociales, en esas situaciones de nuestra historia particular de Colombia es ponerle voz a todas estas personas que han sido víctimas del contexto de la guerra que vivimos, en mi consideración si es algo logrado en el sentido de que las narrativas de Taller Sur expresan la voz social que fue negada, que fue vilipendiada, que fue marginada, que fue víctima en un momento dado...” (I5)*

La voz social que ha sido negada, no se apaga, es evidente que surgen narrativas cantadas desde muchos espacios, de igual manera, artistas colombianos que siguen expresándose y pensándose la relevancia de la voz colectiva.

*“...Fue como la impresión de ver cómo reflejaba[n] muchos sentires de lo que está pasando hoy; nombraba a Siria, nombraba a Gaza, son territorios digamos condenados por el imperialismo a la guerra en los últimos tiempos de una manera atroz, lo que se está viviendo y como equiparar eso con Colombia, eso lo pone a uno a pensar también, sí, es*

*como que esas sensaciones de inquietud, de indignación, de tristeza, de reflexión, lo pone a uno a reflexionar las letras...” (I4)*

Todos esos sentimientos descriptivos en las narrativas cantadas de Taller Sur han fortalecido unas identidades, como gente del sur trabajadora, humilde y en general con unas características muy propias de ser y de pronunciarse.

*“...De somos sur, Esa es una canción de lucha que lo llena a uno de emoción, de identidad por lo que somos, por lo que es el sur, no solamente a nivel digamos Bogotá, sino del Sur Global, de Latinoamérica como una región única, digamos que se proyecta la unidad ahí, todo lo que significa el Sur y ver tantas descripciones, como esa actitud de lucha que tiene “Somos Sur”, es muy bacana, esa canción me encanta, lo pone a uno también a reflexionar sobre lo que somos, sí, la idiosincrasia que uno tiene, ¿qué es ser del Sur?, no solamente en Bogotá sino a nivel global repito, entonces muy, muy chévere, esa canción si lo llena a uno de emoción también, de ganas de luchar...” (I4)*

La narrativa “Somos Sur” se ha llegado en algún momento a llamar el himno de Taller Sur, ha sido interpretada en diversos lugares de Usme y la receptividad de las comunidades ha sido efectiva, su coro sencillo “Somos sur, resistencia y movimiento, Somos Sur” ha sido entonado por multitudes que siente una profunda identidad con la letra.

*“...el dolor de la tierra hace alusión a el contexto de guerra que viven los pueblos eh producto del afán expoliador del capitalismo, mencionamos pues a Siria que es el último escenario de guerra que vive el medio oriente, el mundo en general, mencionamos a gaza, mencionamos a Colombia, porque Colombia ha venido padeciendo, sufriendo, viviendo una historia de conflicto social casi que inacabable, las últimas seis décadas han sido puyes álgidas en el contexto de una guerra interna en nuestro país y por ello en el dolor de la tierra planteamos que frente a esa voracidad lo que hay que hacer es organizarnos para luchar...” (I5)*

Al ser la propia historia de los barrios, de las ciudades, del país, la que se narra, la esencia misma de lo que somos sale a relucir, de lo que vivimos, de aquello a que hemos sido sometidos, y que hoy se conoce, se comprende y se indaga.

*“...Bien, esas canciones que han surgido del seno de Taller Sur también han sido fruto de la investigación y de la creación colectiva, y esos dos elementos suponen que el producto de esa creación pueda estar construido sobre la base del empoderamiento, la gente se siente inmiscuida en la creación, no es algo que se le impone desde arriba, no es algo que tú lo sientas ajeno, sino que como es fruto de la creación colectiva tú sientes tu parte ahí y eso es lo que te identifica en el lugar, tanto las palabras, como algunas frases que uno siente que son tuyas y que están ahí en la creación...” (I4)*

He mencionado anteriormente, que la música fue una herramienta, en algún momento de nuestra historia, para fortalecer los procesos de colonización, sin embargo, de igual manera se convierte en un factor de resistencia de los pueblos como máxima expresión del ser humano, en este sentido podemos pensarnos cómo la música aporta a los procesos de decolonialidad que se están pensando actualmente.

*“... me parece fundamental en la medida en que la música es una expresión artística por definición que se puede masificar, sí, que se puede... y que es fruto también de un raigambre cultural, que se puede difundir, que se identifica con la cultura en general, ya con la cultura, la idiosincrasia de diferentes regiones, lo que he escuchado son cantos y melodías que están atravesadas por una cultura, por las diferentes culturas que hacen vida en el país, pero no solamente eso sino que también son medios, o son prácticas atravesadas por la memoria, la memoria histórica, esa investigación pasa por una recuperación de la memoria, entonces esas narrativas, esas canciones que han acompañado el proceso teatral de Matria Colombia...” (I4)*

Podemos preguntarnos, ¿Cómo los jóvenes artistas de Taller Sur asumen el arte? ¿Cómo lo asumían antes de llegar a sus espacios? Cabe anotar, que en los diálogos de saberes que conllevan a reflexiones, el arte ha sido un tema primordial, su rol en la sociedad y el papel mismo del artista en las comunidades y en los procesos de transformación social.

*“...saber que el arte también es un lenguaje, un lenguaje a través del cual podemos decir muchas cosas, cierto, comunicarnos con la sociedad en los distintos entornos en los que estamos diciendo cosas, diciendo cosas a través de un mural, diciendo cosas a través*

*de una canción, a través del teatro, eh pues eso me ha permitido entonces, reconocer potencialidades que es posible que si yo no hubiera tenido ningún contacto con el arte, pues hoy sería una persona distinta, creo que mi ser, eh se ha cualificado, se ha dimensionado precisamente a partir como de la relación con el arte...(I5)*

*“...hay una lectura del arte con relación a la vida social, ahora quiero enfatizar eso, cierto, en el contexto pues del capitalismo en el mundo en que vivimos lo que se promueve en el contexto de la producción de una artista es que el artista venda su obra, eh pueda tener un gran reconocimiento pues y que gane dinero...y que gane dinero...acá lo que nosotros hemos hecho en el proceso, lo que se ha hecho en el proceso es que si se produce arte, pero no se produce arte para destacar el nombre de un artista particular que haga parte del equipo de Taller Sur, eh o para vender una obra que nos deje un rendimiento económico, sino que se produce, leyendo el entorno territorial y leyendo las problemáticas del entorno o no necesariamente, exclusivamente problemáticas, también cosas que hay digamos como grandes potencialidades o grandes valores en el territorio, entonces una idea que yo veo como muy fuerte, muy importante pues en el modo de ser de Taller Sur es que tiene un sentido social del arte”...(I5)*

*“...Como con ese querer cambiar esa negra historia que hubo pues del vallenato, y que ha habido, porque pues se sabe que muchos de los artistas vallenatos simpatizan muchas veces con grupos paramilitares, Diomedes, simpatizaba con grupos paramilitares y uno pues siente indignación porque uno dice cómo es posible que un artista que describe cosas hermosas sea capaz de tocarle a un paramilitar después de él haber realizado una masacre, yo creo que también en eso me ha despertado a mí la escuela Taller Sur, porque yo antes pensaba pues yo toco donde me contraten, ahorita ya no, o sea, si yo hubiera estado en los zapatos de esos artistas que fueron a tocar ahí en ese momento yo por más que me hubieran dado la plata que me hubieran dado nunca hubiera participado en algo así, porque el arte pues tiene que edificar no tiene que utilizarse para celebrar la destrucción de un ser humano, eso no es arte, sería más o menos como un toreo, sí como bañarnos con la sangre de la gente y regocijarnos en eso y se me hace que si un artista se prestó para eso es algo detestable...” (I1)*



*“...Antes, yo creo que inconscientemente en mi cabeza mi rol de artista estaba manipulado, porque artista, yo pensaba en otras cosas, estaba buscando ubicarme en una dirección, como irme enfocando, pero en principio uno piensa en otras cosas. Como, no sé, que te aplaudan, que te digan que cantas bonito, y ya, no hay una profundidad ahí, no hay algo real ahí, es muy pasajero. Ya me veo más en una posición de derecho también, de hacer estas narrativas que hablen de mi inconformidad, y en ese sentido me ubican mejor como artista, y saber que un artista es el que innova, el que trae cosas nuevas, no el que se pega y el que está ahí, no, sino el que se para y hace cosas nuevas, y qué mejor si esas cosas manejan esta temática tan interesante que es la que maneja Taller Sur, es un enfoque muy bonito. Sí, y, es más, quiero también que mis creaciones tengan ese enfoque social, me gusta, me llena mucho, quiero que mis letras hablen, protesten también como lo hace Taller Sur...” (I2)*

La voz colectiva es precisamente una de las características que encontramos en esta investigación que pone de presente el sentir de un pueblo, de una comunidad que no quiere permanecer en silencio ante las injusticias y atropellos, por eso las voces de los y las artistas que se levantan en pro de una voz colectiva son muy significativas, el hablar por el otro que no es escuchado o que no puede hacerlo por alguna circunstancia de la guerra vivida, es realmente un gesto fraterno, solidario, humano.

*“...Como cantante se recoge todas esas voces de inconformismo, de dolor, de injusticia y allí es donde se fortalece la creación colectiva, hay una misión en común, solidaria, fraterna, desde ese punto transmitirlo a todos y todas, esa es la voz colectiva, la que se levanta y se pregona. Por ejemplo, la experiencia en tihuaque donde tuvimos la oportunidad de dar un concierto de una hora donde cantamos nuestras Narrativas, se evidenciaba claramente como la gente se identificaban con las letras y aunque fueran temas inéditos, que por primera vez escuchaban, llegamos a un punto en que cantaban con nosotros a una sola voz, se aprendían el coro, gritaban “somos sur”. Para mi este el sentido de las letras de Taller Sur, que busca que la gente del pueblo se identifique y allí toma fuerza la propuesta de Taller Sur. Sí, yo creo que sí, porque, lo que tú dices, somos, nos ponemos en posición y somos la voz de mucha gente y no es solo es un desahogo personal sino es también coger su problema y decir, aquí está y yo lo quiero exponer, y*



*utilizar de algún modo un talento, y en ese sentido ese talento tiene más razón de ser, tiene un valor muy especial para la sociedad, y poder ser la voz de otro es muy bonito...” (I2)*

*“...haber estado en la tarima el primero de mayo y que el coro de somos sur lo corearan personas que venían de distintas localidades de la ciudad, los mismos anfitriones de Usme la coreaban y se sintieron de alguna manera identificados con lo decimos allí en somos sur, entonces es una de las grandes creaciones que tiene Taller Sur en estos momentos. Nunca más también me parece una de las narrativas cantadas como significativa, muy bien lograda, nunca más es un vallenato que reivindica el vallenato porque fue usado para celebrar la muerte de los habitantes del Salado y de otras regiones en el contexto de esa vorágine paramilitar que asoló a varios pueblos y regiones de nuestro país, eh piel de tierra Usme ancestral me parece una creación que alude a la memoria ancestral y a los valores propios del territorio entonces bueno podría seguir enumerando una a una las narrativas que tenemos hasta el momento, pero en general me hace sentir que hay un logro en el proceso, una intención de decir, eh de decir con contenido, eh lo que piensa Taller Sur desde el arte a partir de estas creaciones...” (I5)*

*“...Esa voz colectiva hay que buscarla, está allí en los pensamientos de la gente, en sus corazones, en los relatos de los abuelos, abuelas de los vecinos, vecinas, de los amigos, amigas, de las familias, de los niños, niñas, de los jóvenes “...Ahorita, digamos con lo de los jóvenes, ese impacto que estamos haciendo frente a que los jóvenes mismos tengan esa potestad de decir lo que piensan...” (I3)*

La producción y circulación de las narrativas cantadas de Taller Sur, también ha sido un tema importante en las jornadas de planeación y proyección del proceso, se hace necesario que la comunidad empiece a conocerlas, por lo que se ha empezado un trabajo de grabación para que puedan ser circuladas, además de ser la producción que se le entregará a la comunidad de Taller Sur y a la comunidad de Usme, como parte de la metodología IAP. Allí quedarán grabadas las voces colectivas que buscan ser escuchadas.

*“...entonces que los jóvenes, que los maestros, que los padres, que nuestros hermanos, que la gente del común oiga estas canciones hace que haya una sensibilización, que haya*

*una suerte de inequilibrio, o sea como ese desequilibrio mental que generan las canciones en ocasiones, como que toda la gente queda como, en serio le están cantando a eso, le están cantando a algo que es utópico, que no está en un sitio, no está situado, que no tiene una correlación en la realidad, eso es el arte, esas son Narrativas Cantadas que nos ayudan a crear un mundo que es a la medida de lo que queremos, que es a la medida de lo que nos hace bien, que es lo que queremos cantar, que es lo que nos hacen sentir esas letras, esos acordes, esas enunciaciones, esos bailes, esas interpretaciones...” (I3)*

Son 13 Narrativas Cantadas las que han sido creadas y las que están poniendo de presente esa voz colectiva, es un resultado de dos años que ha involucrado todo un proceso con los y las participantes de la escuela, nos ha permitido ir construyendo esa categoría con características muy particulares que nos llevan a comprender las realidades que vivimos.

*“...Es un trabajo que se ha pensado, que está enfocado, que personalmente me llena y admiro, en cuanto al compromiso en general hay cosas que mejorar, sin embargo y sin que esto haya sido un impedimento, las líricas contienen tanta fuerza que casi por sí solas sobresalen. Ha sido un trabajo de dedicación, de tiempos, de expectativas y sobre todo de querer aportar un grano de arena a la transformación de la sociedad...” (I2)*

El saber que significa para los protagonistas, este resultado, es muy importante en cuanto al valor de lo que se ha logrado, donde todos y todas han aportado y sobretodo cambios que han podido generar en su manera de pensar y de ver el mundo.

*“...En primer lugar porque las narrativas cantadas que se han hecho, o esas obras que se han hecho han sido precisamente sobre esa base de la investigación y en el territorio y hace parte de ese proceso tan fuerte en Taller Sur que ha significado el taller de técnica vocal, es también fruto de esa fortaleza de ese taller... y aun así hay mucho todavía que explorar, que investigar, que decir, que cantar “...Porque hay mucho sobre lo que escribir, sobre lo que hay que reflejar, todas la problemáticas, tantas cosas que están sucediendo, tantas cosas que pasan, que han pasado, dan material para hacer arte... muchas, muchas cosas. Entonces el tema de las narrativas, que haya ya doce canciones ni siquiera había yo caído en cuenta que eran tantas, que habían pasado la decena, entonces es muy importante yo creo...” (I3)*

*“...digamos esto en el proceso de narrativas cantadas si hoy estamos hablando de que Taller Sur ha creado 13 narrativas cantadas en un lapso de dos años, eso es un gran logro, lo que fue en su momento en el diálogo de saberes un reto, cierto a partir de la reflexión que se hizo, que si éramos o no capaces de producir obra propia, eso se tradujo en un reto, bueno nosotros estamos en capacidad de crear nuestras propias canciones, nuestras propias narrativas, eso se tradujo en acción, en creación y esa creación hoy nos tiene hablando de treces narrativas cantadas...” (I5)*

*“...pues es bastante motivante el escenario porque a partir de las reflexiones, de las emociones, de las sensaciones de lo que percibe cada uno de los participantes se va construyendo la narrativa cantada, eso que son estados de ánimos se convierten en palabras y esas palabras se convierten en las motivadoras de las frases que van a componer las narrativas cantadas...” (I5)*

La construcción del discurso musical se centra en una estética de la resistencia, los enunciados que se presentan van ligado a las vivencias propias del territorio y al análisis de las realidades que vive la comunidad, partiendo de un lugar propio de enunciación.

*“...Bueno yo creo que hay –obviamente- un discurso musical creado con estas narrativas cantadas, trece ya, que tiene Taller Sur, es un discurso musical que habla de la resistencia, que habla de la reivindicación de los pueblos, que habla de la solidaridad, que habla de la vigencia y de la permanencia de la memoria, que habla de la lucha y nuestro lugar de enunciación obviamente es un lugar de empoderamiento, no es un lugar subalterno, nuestro lugar de enunciación es un lugar legítimo como identidad del quehacer de los artistas frente a su papel, a su rol en la sociedad, indudablemente Taller Sur tiene en este momento una gran potencia, precisamente porque ha configurado un discurso propio con una perspectiva de su quehacer del arte y ese discurso, pues aparte de lo que he dicho, pues se enmarca, o se define de alguna manera como lo que el artista tiene por proponerle a la sociedad, como lo que el artista tiene por decirle a la sociedad y como lo que el artista tiene por hacer para construir una sociedad mejor, una sociedad más justa...(I5)*

### *Narrativas cantadas como estrategia de movilización popular*

Voces que surgen desde las subjetividades, de frente a unas realidades que permiten evidenciar la permanencia de la colonialidad presente en sus tres formas, la colonialidad del poder, del saber y del ser, esta colonialidad que es bien escondida, pero muy bien planificada y estructurada, sigue siendo un obstáculo para alcanzar unas condiciones más justas y equitativas para los pueblos Latinoamericanos. Es muy importante resaltar la organización que van teniendo las comunidades y las nuevas formas como logran expresarse.

En este sentido, la escuela de arte Taller Sur, a través de la práctica artística y más puntualmente en la creación de *narrativas cantadas*, va haciendo sonar, como trueno imperante, las voces de los excluidos, de los que no son tenidos en cuenta en las decisiones de poder y son arrojados a vivir bajo el manto de la subalternización y “amparados” por la modernidad, que les deja claro un lugar que debe ser aceptado; estas voces no aceptan ese lugar de subalternización, estas voces se levantan en la creación de *narrativas cantadas* las cuales van construyendo, de manera muy particular, una posición colectiva frente a las problemáticas sociales producidas por los discursos y acciones imperantes.

El conocimiento, la historia y los saberes han jugado un papel muy importante en este proceso, la metodología misma ha permitido esa construcción de subjetividades, para luego ser expresada en un canto que toca las fibras de los habitantes de la localidad de Usme.

Decir: “Las casas erosionaron con la acción de las ladrilleras, qué triste mi barrio, ya no se ven niños jugando”, “Cerrejón, Cerro Matoso, minería a cielo abierto coca, semilla, grandes negocios, para atraer a los consorcios y el agro está sembrado de combustible lo han marchitado, se llevan lo nuestro”, “porque el dolor de las masacres está en mi memoria”, además de visibilizar las problemáticas dejan ver un firme reflejo del otro/la otra, un reconocimiento y un sentimiento que nos hace pensar, no en lo individual, sino en lo colectivo, las problemáticas, podríamos decir, de todos y todas.

Por otra parte, decir: “Somos sur, resistencia y movimiento”, “Sueño cada noche con amanecer vivo en un país de colores”, “Esta tierra es muy sabrosa, pero no hay que olvidar”, “Matria Colombia te llevo en el alma, quisiera verte liberada”, además de expresar las subjetividades colectivas, expresan una identidad que conlleva a la memoria y por

ultimo decir: “Háblame montaña, te quiero saludar, como ese muisca a ti venía a sembrar”, “La semilla que han dejado Kansa, kuna, sikuni, nasa, wayú, embera, arhuaca propias de nuestra raíz”, demuestran el pensamiento ancestral que aún recogen los habitantes de la zona.

La construcción de *narrativas cantadas* ha generado reflexiones en temas tan cruciales como es el que vivimos actualmente de la paz, en cuanto a esto podemos encontrar: *La lucha continúa*, narrativa realizada en un ejercicio de pensarse una verdadera construcción de paz, deja ver muchas inquietudes, por lo que el coro insistentemente dice: “*La lucha continua*”, involucrando temas tan importantes como lo es, la alimentación y el problema mismo de la tierra en Colombia, una conlleva a la otra, pensarse la tierra, es pensar el daño que las grandes multinacionales le hacen, se dedicaron horas enteras para analizar si realmente habíamos alcanzado la paz y se llega a la conclusión de que no, que puede que se alcance la terminación del conflicto armado, pero no la culminación del conflicto social.

Estas frases que hacen partes de las *narrativas cantadas* han surgido de reflexiones colectivas donde los participantes han dejado ver su asombro, su indignación, su tristeza y - sobre todo- el deseo mismo de querer cambiar las situaciones. Las voces y los saberes ocultos confluyen en la formación integral de los jóvenes participantes, la investigación como elemento primordial de la creación ha llevado a las reflexiones profundas del entorno y de las problemáticas, podemos encontrar jóvenes hablando de cada una de ellas y asumiendo una posición crítica al respecto y además planteándolas en una obra que por sí sola diga mucho, narre y contrarreste los procesos que acompañan la modernidad. La voz desde los procesos comunitarios se hacen presente en la creación de *narrativas cantadas* como un apuesta significativa para los excluidos.

## CONCLUSIONES

Por medio de la creación de *narrativas cantadas* desde los procesos comunitarios, en este caso con jóvenes de la escuela popular de arte Taller Sur, intenté explicar en esta tesis como el ejercicio de creación de *narrativas cantadas* es un factor significativo de transformación de subjetividades y expresión. En función de posibilitar la construcción de identidades y enriquecer el sentido decolonial desde la expresión y producción popular.

Los jóvenes participantes han tenido un proceso de formación musical, abordando las teorías musicales y aprendiendo el lenguaje de la música, impulsado la investigación para la producción musical y teniendo en cuenta algunas características que quizás, anteriormente, no se habían pensado, tales como: el reconocimiento del Otro/otra y su lugar de enunciación, contextualizado en el entorno de barrios populares empobrecidos y marginales de la ciudad de Bogotá; el cuestionamiento del sentido de pertenencia histórico-social, la conexión que estas personas jóvenes tienen con su realidad y la posibilidad de construir una voz colectiva; en otras palabras, la necesidad de problematizar y confrontar los discursos imperantes, en una línea en que la investigación se constituye en una base fundamental para la producción artística.

La educación popular como escenario constructor de subjetividades ha sido muy importante para entender el rol de la música en la sociedad y para entender la relación sujeto-sujeto, donde el reconocimiento del otro se hace presente; la narrativa construida nos deja apreciar el pensamiento de los y las jóvenes que desde un propio lugar indagan, piensan y se expresan, conservando una postura crítica ante sus condiciones reales de vida.

El resultado cualitativo de esta tesis se centra en la transformación de la subjetividad, la cual se ve reflejada en la participación de los/as jóvenes, desde el arte específicamente, desde la música, en el proceso territorial que trata de transformar y reconfortar el tejido social. Los jóvenes de la escuela han reflexionado sobre lo que es ser un/a artista como sujeto político, así también sobre el rol del arte en las sociedades y han valorado la narrativa como un acto ciudadano que ha conllevado a expresar las problemáticas y las condiciones precarias de los habitantes, en este caso, de Usme.

La transformación de las subjetividades se da a partir de la auto-reflexividad, buscando así, un mayor despliegue de las potencialidades del sujeto y la comprensión del sistema

moderno que cosifica y objetiviza. En este sentido, la música llena de sensibilidades, emociones, anhelos, sentimientos e historias que reflejan la subjetividad como expresión del sujeto histórico, social y político, está causando un empoderamiento de los jóvenes de un propio lugar de enunciación, desde la producción y circulación del arte, específicamente, desde la música y desde la periferia, resaltando los pensamientos y sentires populares de los habitantes de Usme y los discursos críticos que emergen desde la realidad de los sectores excluidos.

Por tanto, las *narrativas cantadas* creadas por los jóvenes de Taller Sur contrarrestan, resignifican, cuestionan y se distancian de aquellos lugares de enunciación que se declaran como únicos y verdaderos; al abrir la posibilidad creadora desde lo popular, aparece, entonces, una crítica a discursos universalistas, amparados por los juicios de la racionalidad occidental moderna de la cual emanan prácticas de superioridad y dominio. En aras de desprenderse de ese dominio, podemos escuchar las *narrativas cantadas* de Taller Sur, en las voces de todas/os los jóvenes y participantes de la escuela, independientemente si están inscritos en actividades de pintura, de audiovisuales o de teatro; lo anterior demuestra que hubo una influencia reflexiva que los invitó a entonar esas letras y que como parte de su formación integral juvenil, no es raro en cualquier encuentro de la escuela, que en un momento inesperado comiencen a ser entonadas, es tanta la apropiación que hace que se constituyan como sujetos colectivos.

Todo este resultado implicó un proceso de formación integral de los jóvenes, al abordar los conocimientos teóricos-prácticos de la música y al mismo tiempo comprender la necesidad de establecer un propio lugar de enunciación, en el que las autoras y autores de letras, ritmos y melodías pudieran sentirse representados en la creación de formas *otras* de hacer música, en la medida en que sus *narrativas cantadas* no dejan de ser una expresión musical dentro del quehacer reflexivo propiciado por la Educación Popular.

La Educación Popular es un escenario donde la pedagogía, la ética liberadora y la investigación acción participación, entran en armonía para hacer un análisis de realidad y asumir un compromiso social intencionado hacia las transformaciones; el modo de verse y ser jóvenes en el Sur de Bogotá y, además, producir-se como sujetos es satisfactorio, saber que esta experiencia se piensa y tiene sentido dentro de la Educación Popular, es realmente

grato, el diálogo es esencial para ser y estar con otras personas, tejer lazos de solidaridad, de resistencia y sueños que se construyen al calor de lo humano.

Los procesos de enseñanza y de aprendizaje se vuelven significativos a medida que se va articulando con la vida, con lo humano, con el valor y el rescate de la importancia del ser en relación con una educación liberadora como lo propone Paulo Freire orientada a la concientización social, todo su proceso de alfabetización con la gente iba más allá de enseñar a leer, este implicaba una comprensión crítica de la realidad social, política y económica en medio de un momento en que las secuelas de la colonialidad del poder, del saber y del ser, se hacían presentes. Por lo que, la educación popular va entrelazando saberes decoloniales, que los jóvenes van descubriendo en medio de las formas impuestas por la colonialidad.

Autores como Santiago Castro-Gómez, Enrique Dussel, Arturo Escobar, Edgardo Lander, Walter Dignolo, Aníbal Quijano, entre otros, nos han hablado del impacto que la colonialidad ha producido en los territorios latinoamericanos, desde diferentes momentos históricos, se hace necesario, como lo plantean reconocer aspectos y dimensiones de la colonialidad con el fin de replantear el lugar de los saberes que han sido relegados por creérseles inferiores. Por eso es tan importante fundar escuela de educación popular en la actualidad, porque la comprensión de nuestras realidades muchas veces no la encontramos en la escuela tradicional.

En el caso específico de Taller Sur, su relación con la música apunta a la construcción de un discurso musical que trata de evidenciar las relaciones de poder; de allí que sea necesario aclarar que la presente investigación se centró en las narrativas construidas desde espacios comunitarios, más que una propuesta netamente musical, porque la narrativa es la apuesta por las voces no escuchadas y ¡qué mejor forma de hacer escuchar esas voces que complementándolas con la música! Es aquí cuando la narrativa se vuelve canción y cuando toma forma para determinarse como expresión de los pueblos que van estableciendo conexiones entre los sujetos y el movimiento social.

Así, en el primer capítulo quise esbozar un recorrido por las músicas latinoamericanas, llegando hasta el punto de que se siguen creando narrativas significativas que tratan de ahondar en la memoria de los pueblos, muy a pesar de la arremetida de la industria cultural que promueve narrativas de todo tipo, pero pocas veces de aquellas que llevan un mensaje



implícito de emancipación. Llego a la conclusión de que hay que seguir construyendo narrativas con la gente, cuya receptividad es positiva, porque encuentran en ella, de una u otra forma, su propia historia, la historia que nunca se cuenta, por eso es esencialmente las voces de los excluidos, de los marginados, de los subalternos que no quieren volver a pasar por desapercibidos, sino que por el contrario alzan las voces para ser escuchados/as.

En todo esto, me pregunto: ¿Taller Sur con la construcción de narrativas cantadas, ha sido escuchado? Pienso que se va abriendo camino, la gente pregunta ¿qué es eso de narrativas?; entonces, ponen atención, analizan y cantan sus propias voces, y así, el grupo musical comienza a ser reconocido localmente, logrando impactar positivamente a los habitantes de Usme. La intención es lograr que se popularice la música construida en los espacios de comunidad y darle cabida al otro y a lo otro, sin distancia alguna entre el público y los músicos, porque estos últimos hacen parte de igual manera del público que constituye la masa social.

En el segundo capítulo abordé el tema de la educación popular, sin la cual no hubiera sido posible poder entender estas acciones significativas entre la comunidad, su fuerza creadora, la necesidad de expresión de los habitantes que habitan en lugares periféricos, el verdadero sentido de la solidaridad, sin entrar a entablar las relaciones pedagógicas desde los oprimidos. Actualmente, la fuerza de la educación popular nos hace caminar juntos/as; es fundamental seguir sumergiéndonos en ella, en un tiempo en que la represión es una herramienta de los sistemas hegemónicos y que solo colectivamente podemos resistir.

En el tercer y último capítulo desplegué no solo la trayectoria de la escuela de arte Taller Sur, sino también como se va configurando su discurso musical, enunciado desde los jóvenes y desde el territorio, desde el sur, por consiguiente, ese discurso musical, pretende la visibilización no sólo de problemáticas sociales, sino también de la fuerza que tienen los pueblos para expresarse en medio de represiones y violencia simbólica y cultural, por lo que se asume las *narrativas cantadas* como un proceso de comunicación y expresión estética, que erige, produce y ejerce una forma de resistencia, traspasando el tiempo y, en esta ocasión, sembrando desde el territorio, ritmos tradicionales, ancestralidad, diálogos de saberes, pensamientos y sueños, concibiendo el arte desde la narrativa propia, respetando las diferencias en medio de una globalización cultural, pero creando, produciendo y

posicionando el pensamiento decolonial como una apuesta significativa de las luchas de los pueblos.

*“Desnudos corrimos libres, nos abrazó la tierra y nos sentimos fuertes”* qué bello es seguir cantando, que canten los jóvenes, los niños/as, para pronunciar la vida, para llegar al lugar de la memoria, conocer quien nos habla, que nos quiere contar, así nos preguntaremos por muchas narrativas más, quizás las del conflicto, que como es posible se podrán cantar tras la desmovilización y los acuerdos de paz, aunque seguramente, han sido entonadas clandestinamente por mucha gente del pueblo colombiano, ahora será más fácil su popularización y su debido análisis para conocer el otro punto de vista: El del insurgente.

La producción de narrativas cantadas del sujeto insurgente creada durante el conflicto político y armado me inquieta, porque por años hemos, como pueblo, escuchado solo la voz oficial, esa voz que ha sembrado sentimientos de odios que se ven reflejados en la sociedad civil, siendo esto una talanquera para entrar en caminos verdaderos de reconciliación y perdón. Por ello, me pregunto: ¿Al analizar las narrativas cantadas creadas durante el conflicto vivido en Colombia, durante más de 50 años, encontraríamos hechos que aportarían a la memoria de nuestros pueblos? ¿De qué hablan las narrativas cantadas de la insurgencia colombiana? De seguro, hay mucho por descubrir, dialogar, reflexionar.

*“Desnudos corrimos libres, nos abrazó la tierra y nos sentimos fuertes”*

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abadía, Guillermo. (1995). *ABC del folklora colombiano*. Bogotá: Panamericana Editorial Ltda.
- Acosta, L. (1982) *Música y descolonización*. Editorial Arte y Literatura. Ciudad de la Habana, Cuba.
- Adorno, Theodor. (1970). *Teoría Estética*. Editada por Gretel Adorno y Rolf Tiedemann.
- Álvarez, Alejandro. (2013) La autogestión educativa y la gubernamentalidad liberal como superficie de la Educación Popular. *Revista Colombiana De Educación*, N. 65. Segundo semestre de 2013. Bogotá, Colombia.  
<http://www.scielo.org.co/pdf/rcde/n65/n65a08.pdf>
- Bermúdez, Egberto. (1998) La música en las misiones jesuitas en los llanos orientales colombianos 1725-1810. *Ensayos, Historia y Teoría del Arte*, Número 5, p. 143-166. Universidad Nacional de Colombia.  
<http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/ensayo/article/view/46707>
- Bhabha, H. (2002) *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- Borda, F. (2008) “Orígenes Universales y retos actuales de la IAP” investigación acción participativa) *Peripecias* N.º 110 - 20 de agosto de 2008.
- Castro, S. (2005) *La hibris del punto cero. Ciencia, raza e ilustración (1750-1816)*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Castro, S. (2014) *Descolonizar las artes. Para una genealogía de las relaciones entre la universidad y el estado*. <https://www.youtube.com/watch?v=H6MfZnvoHe0>.
- Castro, S. *Ciencias sociales, violencia epistémica y el problema de la "invención del otro"*. En libro: *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales*. Edgardo Lander (comp.) CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Buenos Aires, Argentina. Julio de 2000. p. 246.
- Disponible en la World Wide Web:  
<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/castro.rtf>

- Chakrabarthy, D. (1999). *La poscolonialidad y el artilugio de la historia: ¿Quién habla en nombre de los pasados 'indios'?*? <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/Mexico/ceaa-colmex/20100410122627/chakra.pdf>
- Centro de Memoria Histórica (2015). *Tocó Cantar. Travesía contra el olvido*. Bogotá-CNMH.
- Consejo de Educación de Adultos de América Latina, CEAAL. (2005) *La Piragua Revista latinoamericana y caribeña de educación y política* N.º 41. “Educación popular, ciencias sociales y universidad”. Comité Editorial: Oscar Jara Holliday. Presidente, CEAAL. Nélide Céspedes Rossel. Secretaría General, CEAAL. Lola Cendales González. Dimensión Educativa, Bogotá, Colombia. Alfonso Torres Carrillo. Universidad Pedagógica Nacional, Colombia. Jorge Osorio Vargas. Facultad de Educación. Universidad de Playa Ancha, Valparaíso, Chile.
- De Certau, (2000). *La invención de lo cotidiano*. Universidad Iberoamericana. México, D.F.
- De Feo, F. (2014) El concepto de transculturación de Fernando Ortiz: Entre pasado y presente. *Calibán, Revista Cubana de Pensamiento e Historia*, septiembre-diciembre de 2014.  
En: [http://www.revistacaliban.cu/articulo.php?numero=20&article\\_id=194](http://www.revistacaliban.cu/articulo.php?numero=20&article_id=194)
- De Tezanos, A. (2004) *Una etnografía de la etnografía. Aproximaciones metodológicas para la enseñanza del enfoque cualitativo-interpretativo para la investigación social*. Ediciones Antropos. Bogotá, D.C.
- Dussel, E. (2008). Meditaciones anti-cartesianas: Sobre el origen del anti-discurso filosófico de la modernidad. *Tabula Rasa*, No. 9 pp. 153.197.
- Fals Borda, O. (2008) “Orígenes Universales y retos actuales de la IAP” investigación acción participativa) *Peripecias* N.º 110 - 20 de agosto de 2008
- Feinmann, J. (2013) Alcances y límites del concepto “la patria es el otro”. *Diario Página 12*. Buenos Aires, Argentina. <http://www.pagina12.com.ar/diario/princ. pal/index-2013-06-30.html> .
- Freire, P. (1970). *Pedagogía del oprimido*. México: Tierra Nueva.

- Galtung, J. (2003). *Violencia Cultural*. Bilbao: Gernika Gogoratzuz. Centro de investigación por la Paz.
- Hernández, O. (2004) El sonido de lo otro: nuevas configuraciones de lo étnico en la industria musical. *Cuad. Músic. Artes Vis. Artes Escén.*, Bogotá, D.C. (Colombia), 1 (1): 4–22, octubre 2004–marzo 2005. Pontificia Universidad Javeriana.
- Levinas, Emmanuel (2001). *Entre nosotros. Ensayos para pensar en otro*. Valencia (España): Pre-Textos.
- Mignolo, W. (2010). *Estéticas Decoloniales Walter Mignolo 3.f4v. Evento Académico para Sentir-Pensar-Hacer*, realizado en noviembre de 2010 en la Facultad de Artes ASAB, de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Bogotá. <https://www.youtube.com/watch?v=mqtqtRj5vDA>
- Noguera, C; Marín, D. (2012) Educar es gobernar: la educación como arte de gobierno. *Cuadernos de Pesquisa* V.42 N.145 P.14-29 Jan. /abr. 2012 <http://www.scielo.br/pdf/cp/v42n145/03.pdf>
- Packer, M. (2013) *La ciencia de la investigación cualitativa*. Ediciones Uniandes.
- Palermo, Z.; Albán, A.; López, I.; Pastor, J. (2014) *Arte y Estética en la encrucijada Descolonial*. Buenos Aires: Ediciones del Signo.
- Perea, F. (2015). *De su infancia, el origen de la salsa, la importancia de las narrativas cantadas y la descolonización de la música*. <https://www.youtube.com/watch?v=QaHxur8mHCs>
- Poma de Ayala, Guamán. (1615). *Nueva coronica y buen gobierno*. Facsímil digital de la Biblioteca Real de Dinamarca, Copenhague.
- Quijano, A. (2010). *Colonialidad/Decolonialidad del poder*. Parte 1 do arquivo de audio de Anibal Quijano, do Perú, em conferencia realizada em Assunçao, no Paraguai, sobre " Colinialidade/ Descolonialidade de do Poder", AGO/2010. <https://www.youtube.com/watch?v=s1D-iPiGgmY>
- Quijano, A. (2015). *Colonialidad/ Decolonialidad del poder 1/5*. Parte 1 do arquivo de audio de Anibal Quijano, do Perú, em conferencia realizada em Assunçao, no Paraguai, sobre " Colinialidade/ Descolonialidade do Poder", AGO/2010 <https://www.youtube.com/watch?v=OxL5KwZGvdY>

- Restrepo, E. Cuestiones de método: Eventualización y problematización en Foucault. *Tabula Rasa*, N° 8, enero-junio de 2008, pp.111-132.
- Salazar, S. (2015). Una mirada desde el arte sobre lo colonial. *Diario La Libertad*. Barranquilla, Colombia. <http://lalibertad.com.co/dia/2015dic23/co1.html>.
- Sendón de León, V. (2006) *Matria*. Siglo xxi de españa editores, s. a.
- Serna, J. (2013). *Las Narrativas Cantadas de la carranga como estrategia pedagógica “otra” en la construcción de procesos identitarios y el fortalecimiento de la educación intercultural en el ámbito de la escuela rural*. Tesis dirigida por el profesor Francisco Perea.
- Walsh, María Elena (Década del 70) *Como la cigarra*. Álbum María Elena Walsh, El legado (Para Grandes y Chicos) Discográfica CBS/Columbia.
- Zuleta, A. () El método Kodály y su adaptación en Colombia. *Cuad. Músic. Artes Vis. Artes Escén.*, Bogotá, D.C. (Colombia), 1 (1): 66–95, octubre 2004–Marzo 2005. © 2004 Pontificia Universidad Javeriana.

## Anexos

Anexo 1. Formato de entrevista

Anexo 2. Entrevistas

Anexo 3. Audios Entrevistas

Anexo 4. Audios Narrativas Cantadas

Anexo 5. Letras y acordes de Narrativas Cantadas

Anexo 6. Fotografías Taller Sur.

Anexo 7. Vídeos Taller Sur.